



Universidad Nacional de Asunción
FACULTAD DE ARQUITECTURA, DISEÑO Y ARTE
Dirección Académica

CARRERA DE MÚSICA

APROBACIÓN DEL TRABAJO FINAL DE GRADUACIÓN, PARA LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE LICENCIADO EN MÚSICA

TEMA:

“ARREGLOS EN LA POLCA PARAGUAYA Y LA GUARANIA”.

TITULO:

CARACTERÍSTICAS DISTINTIVAS UTILIZADAS EN LOS
ARREGLOS DE LA POLCA PARAGUAYA Y LA GUARANIA EN EL
“PIANO PARAGUAYO” DE OSCAR CARDOZO OCAMPO.

NOMBRE DEL POSTULANTE: ALEJANDRO DANIEL LÓPEZ
ACEVEDO.

CALIFICACIÓN

FECHA

..... /...../.....

TRIBUNAL EXAMINADOR

1.
2.
3.



UNIVERSIDAD NACIONAL DE ASUNCIÓN
FACULTAD DE ARQUITECTURA, DISEÑO Y ARTE

LICENCIATURA EN MÚSICA

**CARACTERÍSTICAS DISTINTIVAS UTILIZADAS EN LOS
ARREGLOS DE LA POLCA PARAGUAYA Y DE LA
GUARANIA EN EL “PIANO PARAGUAYO” DE OSCAR
CARDOZO OCAMPO**

ARREGLOS EN LA POLCA PARAGUAYA Y GUARANIA

ALEJANDRO DANIEL LÓPEZ ACEVEDO

TUTOR: Mag. Graciela Molinas Santana

San Lorenzo, setiembre 2021

**Trabajo Final de Grado presentado como requisito para
optar al título de Licenciado en Música con énfasis en Música
Popular.**

Trabajo Final de Grado presentado como requisito para optar por el título de Licenciado en Música con el énfasis en Música Popular.

TEMA: Arreglos en la polca paraguaya y la guarania

TITULO: Características distintivas utilizadas en los arreglos de la polca paraguaya y de la guarania en el “Piano Paraguayo” de Oscar Cardozo Ocampo.

AUTOR: Alejandro Daniel López Acevedo

Docente: Mag. Graciela Molinas

UNIVERSIDAD NACIONAL DE ASUNCIÓN
FACULTAD DE ARQUITECTURA DISEÑO Y ARTE
CARRERA LICENCIATURA EN MÚSICA

San Lorenzo – Paraguay

Setiembre – 2021

Palabras claves: piano-polca paraguaya-guarania-análisis-Oscar Cardozo Ocampo

Agradecimientos

A mis padres por su constante aliento y apoyo en mi crecimiento musical y su ayuda incondicional en el proceso de este trabajo.

A la profesora Natalia Funes por su guía, predisposición y motivación que fueron esenciales para la culminación del trabajo.

A los profesores Daniel Ayala, Esteban Godoy y Mauricio “Pinchi” Cardozo Ocampo, por su colaboración en la recopilación y extracción de importantes informaciones para esta investigación.

A la Mag. Graciela Molinas, por sus consejos y confianza.

A mis compañeros, familiares y amigos que aportaron su tiempo y apoyo en este trabajo.

Dedicatoria

Dedico este trabajo a mis padres y a mi familia, quienes en varias ocasiones me dieron fuerzas para continuar y llegar a la meta anhelada, a pesar de la situación actual del país ante una pandemia, donde era doble el esfuerzo para poder terminar el trabajo final de grado.

INDICE

INTRODUCCION	2
1. CAPÍTULO I – EL PROBLEMA	3
1.1. Planteamiento del Problema.....	3
1.2. Preguntas	4
1.2.1. Pregunta central.....	4
1.2.2. Preguntas específicas.....	4
1.3. Objetivos	5
1.3.1. General:	5
1.3.2. Específicos:	5
1.4. Justificación.....	6
2. CAPÍTULO II - MARCO TEÓRICO REFERENCIAL.....	7
2.1. Breve historia del piano en Paraguay.....	7
2.2. Biografía de Oscar Cardozo Ocampo	8
2.2.1. Desarrollo profesional	8
2.3. CD y Álbum “Piano Paraguayo”	9
2.4. Análisis musical	10
2.5. Polca Paraguaya	11
2.6. Guaranía	12
2.7. Definiciones musicales.....	12
2.7.1. Melodía:.....	12
2.7.2. Armonía.....	13
2.7.3. Dominante secundarias.....	13
2.7.4. Intercambio modal.....	14
2.7.5. Funciones de acordes disminuidos	15
2.7.6. Acordes en barra.....	18
2.7.7. Modulaciones	19
2.7.8. Sustitución Tritonal	19
2.7.9. Acordes Extendidos.....	20
2.8. Forma	21
2.8.1 Motivo	22
2.9. Texturas.....	23
3. CAPÍTULO III - METODOLOGÍA DISEÑO DE INVESTIGACIÓN	24
3.1. Diseño de Estudio	24
3.2. Enfoque de Investigación.....	24

3.3.	Técnicas e instrumentos de Recolección.....	25
3.4.	Procedimiento y sistematización de los datos.....	25
3.5.	Operacionalización de las categorías de análisis	26
3.6.	Técnicas e instrumentos de Recolección.....	26
3.7.	Procedimiento y sistematización de los datos.....	27
4.	CAPÍTULO IV - ANÁLISIS DE RESULTADOS	28
4.1.	Tres purahéi de Mauricio Cardozo Ocampo	29
4.1.1.	Análisis estructural	29
4.1.2.	Análisis armónico.....	30
4.1.3.	Análisis Motívico	35
4.1.4.	Recursos técnicos pianísticos	39
4.1.4.1.	Melódicos.....	39
4.1.4.2.	Rítmicos y de acompañamiento.....	42
4.1.4.3.	Tímbricos y de textura	47
4.1.5.	Análisis de elementos innovadores	50
4.1.5.1.	Análisis estructural	50
4.1.5.2.	Análisis Armónico:.....	54
4.1.5.3.	Análisis motívico	56
4.2.	Añoranza	58
4.2.1.	Análisis estructural	58
4.2.2.	Análisis armónico.....	59
4.2.3.	Análisis motívico.....	64
4.2.4.	Recursos técnicos pianísticos	65
4.2.4.1.	Melódicos.....	65
4.2.4.2.	Rítmicos y de acompañamiento.....	68
4.2.4.3.	Tímbricos y de textura	70
4.2.5.	Análisis de Elementos innovadores.....	71
4.2.5.1.	Análisis estructural	71
4.2.5.2.	Análisis armónicos.....	72
4.2.5.3.	Análisis motívico	73
4.3.	Tres melodías de José Asunción Flores	74
4.3.1.	Análisis Estructural	74
4.3.2.	Análisis armónico.....	75
4.3.3.	Análisis Motívico	80
4.3.4.	Recursos técnicos pianísticos	82
4.3.4.1.	Melódicos.....	82

4.3.4.2.	Ritmo y acompañamiento	84
4.3.4.3.	Tímbricos y de textura	87
4.3.5.	Análisis de elementos innovadores	89
4.3.5.1.	Análisis Estructural.....	89
4.3.5.2.	Análisis armónico	94
4.3.5.3.	Análisis motivico	95
5.	CAPÍTULO V – CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES.....	98
6.	CAPÍTULO VI - BIBLIOGRAFÍA	101
7.	CAPÍTULO VII- ANEXOS.....	103

Lista de ilustraciones

ILUSTRACIÓN 1 ACORDE DISMINUIDO CON 7 ^a	16
ILUSTRACIÓN 2 DISMINUIDO CON FUNCIÓN DE DOMINANTE.....	16
ILUSTRACIÓN 3 DISMINUIDO SIN FUNCIÓN DE DOMINANTE.....	17
ILUSTRACIÓN 4 DISMINUIDO AUXILIAR.....	17
ILUSTRACIÓN 5 ACORDES EN BARRA.....	18
ILUSTRACIÓN 6 SUSTITUCIÓN TRITONAL.....	20
ILUSTRACIÓN 7 ACORDES EXTENDIDOS.....	20
ILUSTRACIÓN 8 GUA VIRÁ POTY ROOTLESS VOICING.....	30
ILUSTRACIÓN 9. BAJO CROMÁTICO.....	31
ILUSTRACIÓN 10 10 ^{as} CAMINANTES.....	31
ILUSTRACIÓN 11 GUA VIRÁ POTY MODULACIÓN PIVOTE.....	32
ILUSTRACIÓN 12 CHE MORENAMI MELODÍA.....	32
ILUSTRACIÓN 13 CHE MORENAMI DISMINUIDO AUXILIAR.....	33
ILUSTRACIÓN 14 BAJO EN ASCENDENTE EN 10 ^a	34
ILUSTRACIÓN 15 10 ^{as} CAMINANTES A 3 VOCES.....	34
ILUSTRACIÓN 16 GUA VIRÁ POTY MOTIVO 1.....	35
ILUSTRACIÓN 17 GUA VIRÁ POTY MOTIVO 2.....	35
ILUSTRACIÓN 18 GUA VIRÁ POTY MOTIVO 3.....	36
ILUSTRACIÓN 19 CHE MORENAMI MOTIVO 1.....	36
ILUSTRACIÓN 20 CHE MORENA MI MOTIVO 2.....	36
ILUSTRACIÓN 21 NDAIPOKUA AI KO NE PORE Y MOTIVO 1.....	37
ILUSTRACIÓN 22 NDAIPKUA AI KO NE PORE Y MOTIVO 2.....	37
ILUSTRACIÓN 23 NDAIPOKUA AI KO NE PORE Y MOTIVO 3.....	38
ILUSTRACIÓN 24 NDAIPOUA AI KO NE PORE Y MOTIVO 4.....	38
ILUSTRACIÓN 25 GUA VIRÁ POTY INTRODUCCIÓN MELÓDICA.....	39
ILUSTRACIÓN 26 GUA VIRÁ POTY CRUZAMIENTO MELÓDICO Y DE ACOMPAÑAMIENTO.....	40
ILUSTRACIÓN 27 GUA VIRÁ POTY APOYATURAS.....	40
ILUSTRACIÓN 28 CHE MORENAMI MELODÍA A 3 VOCES.....	41
ILUSTRACIÓN 29 GUA VIRÁ POTY VARIACIONES RÍTMICAS.....	42
ILUSTRACIÓN 30 GUA VIRÁ POTY RESUMEN DE PATRONES DE ACOMPAÑAMIENTOS MELÓDICOS.....	43
ILUSTRACIÓN 31 CHE MORENAMI VARIACIÓN RÍTMICA.....	44
ILUSTRACIÓN 32 CHE MORENAMI RESUMEN DE PATRONES DE ACOMPAÑAMIENTOS MELÓDICOS.....	44
ILUSTRACIÓN 33 NDAIPOKUA AI KO NE PORE Y ACOMPAÑAMIENTO RÍTMICO.....	45
ILUSTRACIÓN 34 VARIACIONES RÍTMICAS DE ACOMPAÑAMIENTO.....	45
ILUSTRACIÓN 35 NDAIPOKUA AI KO NE PORE Y RESUMEN DE PATRONES DE ACOMPAÑAMIENTOS MELÓDICOS.....	46
ILUSTRACIÓN 36 RESUMEN DE PRINCIPALES PATRONES RÍTMICOS EN LOS TRES PURAHÉI DE MAURICIO CARDOZO OCAMPO.....	46
ILUSTRACIÓN 37 GUA VIRÁ POTY USOS TÍMBRICOS DEL BAJO.....	47
ILUSTRACIÓN 38 MUSICA RICERCATA DE GYÖRGY LIGETI.....	47
ILUSTRACIÓN 39 GUA VIRÁ POTY EJEMPLO TÍMBRICO.....	48
ILUSTRACIÓN 40 CHE MORENAMI EJEMPLO 1 DE TEXTURA.....	49
ILUSTRACIÓN 41 CHE MORENAMI EJEMPLO 2 DE TEXTURA.....	49
ILUSTRACIÓN 42 GUA VIRÁ POTY VERSIÓN TRADICIONAL.....	50
ILUSTRACIÓN 43 CHE MORENAMI VERSIÓN TRADICIONAL.....	52
ILUSTRACIÓN 44 NDAIPOKUA AI KO NE PORE Y VERSIÓN TRADICIONAL.....	53
ILUSTRACIÓN 45 MOTIVO TRADICIONAL GUA VIRÁ POTY.....	56
ILUSTRACIÓN 46 MOTIVO PIANO PARAGUAYO GUA VIRÁ POTY.....	56
ILUSTRACIÓN 47 MOTIVO TRADICIONAL CHE MORENAMI.....	57
ILUSTRACIÓN 48 MOTIVO PIANO PARAGUAYO CHE MORENAMI.....	57
ILUSTRACIÓN 49 MOTIVO TRADICIONAL NDAIPOKUA AI KO NE PORE Y.....	57
ILUSTRACIÓN 50 MOTIVO PIANO PARAGUAYO NDAIPOKUA AI KO NE PORE Y.....	57

<i>ILUSTRACIÓN 51 LÍNEA CLICHÉ.....</i>	<i>60</i>
<i>ILUSTRACIÓN 52 EJEMPLO DE II-V7-1</i>	<i>60</i>
<i>ILUSTRACIÓN 53 II-V7-1 AÑORANZA.....</i>	<i>61</i>
<i>ILUSTRACIÓN 54 ESCALA LIDIA DOMINANTE.....</i>	<i>61</i>
<i>ILUSTRACIÓN 55 EJEMPLO DISMINUIDO FUNCIÓN DE DOMINANTE</i>	<i>62</i>
<i>ILUSTRACIÓN 56 ESCALA ALTERADA AÑORANZA</i>	<i>63</i>
<i>ILUSTRACIÓN 57 ESCALA ALTERADA</i>	<i>63</i>
<i>ILUSTRACIÓN 58 ACORDES SUSPENSIVOS.....</i>	<i>64</i>
<i>ILUSTRACIÓN 59 MOTIVO PIANO PARAGUAYO AÑORANZA.....</i>	<i>64</i>
<i>ILUSTRACIÓN 60 DISPOSICIÓN MELÓDICA AÑORANZA</i>	<i>65</i>
<i>ILUSTRACIÓN 61 DISPOSICIÓN MELÓDICA EN LA BALADA NRO.2 EN FA MENOR, OP.38 DE FRÉDÉRICK CHOPIN.....</i>	<i>66</i>
<i>ILUSTRACIÓN 62 DISPOSICIÓN MELÓDICA AÑORANZA 2</i>	<i>66</i>
<i>ILUSTRACIÓN 63 DISPOSICIÓN MELÓDICA EN LA OBRA “APRÈS UN RÊVE” NRO.1 OP.7- GABRIEL FAURÉ</i>	<i>67</i>
<i>ILUSTRACIÓN 64 FÓRMULA RÍTMICA-MELÓDICA SECCIÓN C AÑORANZA</i>	<i>67</i>
<i>ILUSTRACIÓN 65 FÓRMULA RÍTMICA-MELÓDICA SECCIÓN C CON AUMENTACIÓN DE FIGURAS AÑORANZA.....</i>	<i>68</i>
<i>ILUSTRACIÓN 66 FÓRMULA RÍTMICA SECCIÓN B AÑORANZA</i>	<i>68</i>
<i>ILUSTRACIÓN 67 FÓRMULA RÍTMICA SECCIÓN C AÑORANZA</i>	<i>69</i>
<i>ILUSTRACIÓN 68 FÓRMULA RÍTMICA SECCIÓN C DE FIGURAS AÑORANZA.....</i>	<i>69</i>
<i>ILUSTRACIÓN 69 AÑORANZA RESUMEN DE PATRONES RÍTMICOS-MELÓDICOS.....</i>	<i>69</i>
<i>ILUSTRACIÓN 70 AÑORANZA RESUMEN DE PATRONES RÍTMICOS.....</i>	<i>70</i>
<i>ILUSTRACIÓN 71 TEXTURAS AÑORANZA.....</i>	<i>70</i>
<i>ILUSTRACIÓN 72 VERSIÓN TRADICIONAL DE AÑORANZA.....</i>	<i>71</i>
<i>ILUSTRACIÓN 73 MOTIVO TRADICIONAL AÑORANZA</i>	<i>73</i>
<i>ILUSTRACIÓN 74 MOTIVO PIANO PARAGUAYO AÑORANZA.....</i>	<i>73</i>
<i>ILUSTRACIÓN 75 INTRODUCCIÓN PYHARÉ PYTÉ</i>	<i>75</i>
<i>ILUSTRACIÓN 76 BAJO PEDAL CHE MORENAMI</i>	<i>76</i>
<i>ILUSTRACIÓN 77 MOVIMIENTO CONTRARIO PURAHÉI PAHA</i>	<i>77</i>
<i>ILUSTRACIÓN 78 MOVIMIENTO CONTRARIO EJEMPLO.....</i>	<i>77</i>
<i>ILUSTRACIÓN 79 BAJO PEDAL SOBRE TRÍADAS.....</i>	<i>78</i>
<i>ILUSTRACIÓN 80 ARMONIZACIÓN POR MOVIMIENTO DE BAJO KA ‘ATY</i>	<i>79</i>
<i>ILUSTRACIÓN 81 MOTIVO PYHARÉ PYTÉ.....</i>	<i>80</i>
<i>ILUSTRACIÓN 82 MOTIVO PYHARÉ PYTÉ.....</i>	<i>81</i>
<i>ILUSTRACIÓN 83 MOTIVO PURAHÉI PAHA.....</i>	<i>81</i>
<i>ILUSTRACIÓN 84 MOTIVO KA ‘ATY</i>	<i>81</i>
<i>ILUSTRACIÓN 85 ACENTUACIÓN Y DESPLAZAMIENTO RÍTMICO PYHARÉ PYTÉ.....</i>	<i>84</i>
<i>ILUSTRACIÓN 86 RESUMEN DE PATRONES RÍTMICOS-MELÓDICOS PYHARÉ PYTÉ.....</i>	<i>84</i>
<i>ILUSTRACIÓN 87 COMPÁS QUEBRADO PURAHÉI PAHA.....</i>	<i>85</i>
<i>ILUSTRACIÓN 88 CLAIR DE LUNE DE CLAUDE DEBUSSY.....</i>	<i>85</i>
<i>ILUSTRACIÓN 89 ACOMPAÑAMIENTO CON PATRONES RÍTMICOS DEL IMPRESIONISMO PURAHEI PAHA</i>	<i>85</i>
<i>ILUSTRACIÓN 90 VARIANTES RÍTMICAS DE LA MELODÍA CON VALORES IRREGULARES KA ‘ATY</i>	<i>86</i>
<i>ILUSTRACIÓN 91 INTENSIDAD RÍTMICA KA ‘ATY</i>	<i>86</i>
<i>ILUSTRACIÓN 92 RESUMEN DE PATRONES RÍTMICOS-MELÓDICOS KA ‘ATY.....</i>	<i>87</i>
<i>ILUSTRACIÓN 93 TEXTURAS PYHARÉ PYTÉ.....</i>	<i>87</i>
<i>ILUSTRACIÓN 94 TEXTURAS PUHRAÉI PAHA.....</i>	<i>88</i>
<i>ILUSTRACIÓN 95 TEXTURAS KA ‘ATY</i>	<i>88</i>
<i>ILUSTRACIÓN 96 VERSIÓN TRADICIONAL PYHARÉ PYTÉ 1</i>	<i>89</i>
<i>ILUSTRACIÓN 97 VERSIÓN TRADICIONAL PYHARÉ PYTÉ 2</i>	<i>90</i>
<i>ILUSTRACIÓN 98 VERSIÓN TRADICIONAL PURAHÉI PAHA</i>	<i>91</i>
<i>ILUSTRACIÓN 99 VERSIÓN TRADICIONAL KA ‘ATY.....</i>	<i>93</i>
<i>ILUSTRACIÓN 100 MOTIVO TRADICIONAL KA ‘ATY.....</i>	<i>95</i>
<i>ILUSTRACIÓN 101 MOTIVO PIANO PARAGUAYO KA ‘ATY.....</i>	<i>95</i>
<i>ILUSTRACIÓN 102 MOTIVO TRADICIONAL CHE MORENA MI.....</i>	<i>96</i>
<i>ILUSTRACIÓN 103 MOTIVO PIANO PARAGUAYO CHE MORENAMI</i>	<i>96</i>

<i>ILUSTRACIÓN 104 MOTIVO TRADICIONAL KA'ATY</i>	96
<i>ILUSTRACIÓN 105 MOTIVO PIANO PARAGUAYO KA'ATY</i>	96

Lista de Tablas

<i>TABLA 1 DOMINANTES SECUNDARIAS</i>	14
<i>TABLA 2 INTERCAMBIOS MODALES MÁS COMUNES</i>	15
<i>TABLA 3 INTERCAMBIOS MODALES DE OTROS MODOS</i>	15
<i>TABLA 4 - OPERACIONALIZACIÓN DE CATEGORÍAS DE ANÁLISIS</i>	26
<i>TABLA 5 ESTRUCTURA GUAVIRÁ POTY</i>	29
<i>TABLA 6 ESTRUCTURA CHE MORENAMI</i>	29
<i>TABLA 7 ESTRUCTURA NDAIPOKUAAI KO NE PORE Y</i>	29
<i>TABLA 8 NDAIPOKUAAI KO NE PORE Y ACORDES DISMINUIDOS</i>	34
<i>TABLA 9 ESTRUCTURA TRADICIONAL GUAVIRÁ POTY</i>	51
<i>TABLA 10 ESTRUCTURA DE PIANO PARAGUAYO GUAVIRÁ POTY</i>	51
<i>TABLA 11 ESTRUCTURA TRADICIONAL CHE MORENAMI</i>	52
<i>TABLA 12 ESTRUCTURA DE PIANO PARAGUAYO CHE MORENAMI</i>	53
<i>TABLA 13 ESTRUCTURA TRADICIONAL NDAIPOKUAAI KO NE PORE Y</i>	54
<i>TABLA 14 ESTRUCTURA DE PIANO PARAGUAYO NDAIPOKUAAI KO NE PORE Y</i>	54
<i>TABLA 15 RECURSOS ARMÓNICOS GUAVIRÁ POTY VERSIÓN TRADICIONAL Y DE PIANO PARAGUAYO</i>	54
<i>TABLA 16 RECURSOS ARMÓNICOS CHE MORENAMI VERSIÓN TRADICIONAL Y DE PIANO PARAGUAYO</i>	55
<i>TABLA 17 RECURSOS ARMÓNICOS NDAIPOKUAAI KO NE PORE Y VERSIÓN TRADICIONAL Y DE PIANO PARAGUAYO</i>	55
<i>TABLA 18 ESTRUCTURA AÑORANZA</i>	58
<i>TABLA 19 RESUMEN RECURSOS ARMÓNICOS AÑORANZA SECCIÓN A</i>	59
<i>TABLA 20 RESUMEN RECURSOS ARMÓNICOS AÑORANZA SECCIÓN A`</i>	61
<i>TABLA 21 ESTRUCTURA TRADICIONAL AÑORANZA</i>	72
<i>TABLA 22 ESTRUCTURA VERSIÓN DE PIANO PARAGUAYO AÑORANZA</i>	72
<i>TABLA 23 RECURSOS ARMÓNICOS VERSIÓN TRADICIONAL Y PIANO PARAGUAYO AÑORANZA</i>	72
<i>TABLA 24 ESTRUCTURA PYHARÉ PYTÉ</i>	74
<i>TABLA 25 ESTRUCTURA PURAHÉI PAHA</i>	74
<i>TABLA 26 ESTRUCTURA KA'ATY</i>	74
<i>TABLA 27 - RESUMEN ARMONICO DE PYHARÉ PYTÉ</i>	76
<i>TABLA 28 - RESUMEN ARMONICO KA'ATY</i>	79
<i>TABLA 29 VERSIÓN TRADICIONAL PYHARÉ PYTÉ</i>	91
<i>TABLA 30 VERSIÓN DE PIANO PARAGUAYO PYHARÉ PYTÉ</i>	91
<i>TABLA 31 VERSIÓN TRADICIONAL PURAHÉI PAHA</i>	92
<i>TABLA 32 VERSIÓN DE PIANO PARAGUAYO PURAHÉI PAHA</i>	92
<i>TABLA 33 VERSIÓN TRADICIONAL KA'ATY</i>	94
<i>TABLA 34 VERSIÓN DE PIANO PARAGUAYO KA'ATY</i>	94
<i>TABLA 35 RECURSOS ARMÓNICOS PYHARÉ PYTÉ VERSIÓN TRADICIONAL Y DE PIANO PARAGUAYO</i>	94
<i>TABLA 36 RECURSOS ARMÓNICOS PURAHÉI PAHA VERSIÓN TRADICIONAL Y DE PIANO PARAGUAYO</i>	95
<i>TABLA 37 RECURSOS ARMÓNICOS KA'ATY VERSIÓN TRADICIONAL Y DE PIANO PARAGUAYO</i>	95

RESUMEN

La presente investigación tiene como objetivo principal dar a conocer las características interpretativas de la polca y la guarania en el “Piano Paraguayo” de Oscar Cardozo Ocampo. Para el análisis musical fueron escogidas tres obras en la búsqueda de recursos interpretativos singulares en cada género, y por medio de estos, dar a conocer los criterios abordados para la utilización de recursos estructurales, técnicos, y elementos innovadores aportados en los arreglos musicales. Se ha aplicado el enfoque de investigación cualitativa a través de estudio de alcance no exploratorio, recolectando información obtenida a partir del álbum de partituras y presentándolas en esquemas de análisis formal; la técnica aplicada es la de observación documental y el instrumento guía de análisis.

Estos resultados permitieron elaborar una síntesis de la investigación. El resultado del estudio permitió entender que los recursos utilizados por Oscar Cardozo Ocampo, están centrados en criterio del género y por medio de este factor utilizó recursos particulares provenientes de lenguajes musicales foráneos combinándose y manteniendo una estrecha relación con el lenguaje musical paraguayo.

Palabras Clave: 1. Piano 2. Polca Paraguaya 3. Guarania 4. Análisis 5. Oscar Cardozo Ocampo

INTRODUCCION

Este trabajo de investigación se motivó por la necesidad de realizar un análisis a un documento histórico de nuestra cultura musical, el álbum de Piano Paraguayo, interpretado por el pianista, compositor, arreglista y director Oscar Cardozo Ocampos en el cual interpreta a piano solo, obras de gran importancia y trascendencia compuestas por los músicos más relevantes del siglo pasado.

En este álbum se encuentra mucha información acerca de la interpretación y el arreglo musical en la música paraguaya, las obras cuentan con una sonoridad novedosa y recursos musicales que contienen influencias del jazz y el folklore argentino, pero sin perder la esencia del sentir paraguayo.

La razón por las que se eligieron las obras “Tres Melodías de J. A. Flores”, “Añoranza” y “Tres Purahéi de Mauricio Cardozo Ocampos” es porque estas pertenecen a los principales géneros de la música folclórica paraguaya, como son la polca paraguaya y la guarania cuya interpretación y arreglo en el piano son el objetivo final de este trabajo de tesis.

Actualmente se cuenta con dos trabajos de tesis relacionados con este álbum de María Elisa Lezcano llamados “Piano Paraguayo: El lenguaje de Oscar Cardozo Ocampo” que se trata de un análisis de reconocimiento de recursos estético-musicales de Oscar Cardozo Ocampo en 4 de las 15 obras del álbum las cuales son “Mis noches sin tí”, “Ahendu nde sapukái”, “Meditación” y “Renacer”. Su otro trabajo titulado “Piano Paraguayo: “Testimonio de Músicos en exilio” dónde expone el sentir de los músicos exiliados y cómo utilizaron la música para exponer sus ideas y pensamientos.

1. CAPÍTULO I – EL PROBLEMA

1.1. Planteamiento del Problema

El presente trabajo se enfoca en las diferencias de recursos musicales, entre estos, armónicos, melódicos y rítmicos que se pueden aplicar en la interpretación de la guarania y polca paraguaya, basadas en el álbum Piano Paraguayo de Oscar Cardozo Ocampo se escogieron tres obras las cuáles son: “Tres melodías de José Asunción Flores” (popurrí sobre las músicas (“*Pyharé Pyté*”, “*Purahéi Paha*” y “*Ka’aty*”) y “Añoranza” que pertenecen al género guarania; “Tres Purahéi de Mauricio Cardozo Ocampo” (popurrí sobre músicas “*Guavirá Poty*”, “*Che morenami*” y “*Ndaipokuaai ko ne pore’y*”) que pertenece al género de la polca paraguaya.

Actualmente hay carencias de materiales que expliquen cómo incorporar recursos musicales modernos de estos dos géneros al piano, ya que la mayoría muestra ejemplos con un lenguaje musical tradicional, lenguaje que se vio modificado por intérpretes como Jorge “Lobito” Martínez y Oscar Cardozo Ocampo.

Por esa razón nace la necesidad de realizar un trabajo de investigación que pueda proporcionar y explicar los recursos musicales innovadores con respecto a las versiones originales que fueron utilizados por Oscar Cardozo Ocampo en su álbum “Piano Paraguayo” en una transición hacia un lenguaje más actual.

1.2. Preguntas

1.2.1. Pregunta central.

¿Cuáles son las características distintivas utilizadas en los arreglos de la polca paraguaya y de la guarania en el “Piano Paraguayo” de Oscar Cardozo Ocampo?

1.2.2. Preguntas específicas

¿Cuáles son las estructuras utilizadas en el “Piano Paraguayo” de Oscar Cardozo Ocampo en las obras “Tres Purahéi de Mauricio Cardozo Ocampo”, “Añoranza” y “Tres Melodías de José Asunción Flores”?

¿Cuáles son los recursos técnicos musicales utilizados en el “Piano Paraguayo” de Oscar Cardozo Ocampo en las obras “Tres Purahéi de Mauricio Cardozo Ocampo”, “Añoranza” y “Tres Melodías de José Asunción Flores”?

¿Qué elementos innovadores se manifiestan en los arreglos del “Piano Paraguayo” de Oscar Cardozo Ocampo en las obras “Tres Purahéi de Mauricio Cardozo Ocampo”, “Añoranza”, “Tres Melodías de José Asunción Flores”?

1.3. Objetivos

1.3.1. General:

Determinar las características distintivas utilizadas en los arreglos de la polca paraguaya y de la guarania en el “Piano Paraguayo” de Oscar Cardozo Ocampo.

1.3.2. Específicos:

- Analizar las estructuras utilizadas en el “Piano Paraguayo” de Oscar Cardozo Ocampo en las obras “Tres Purahéi de Mauricio Cardozo Ocampo”, “Añoranza” y “Tres Melodías de José Asunción Flores”
- Identificar los recursos técnicos pianísticos utilizados en el “Piano Paraguayo” de Oscar Cardozo Ocampo en las obras “Tres Purahéi de Mauricio Cardozo Ocampo”, “Añoranza” y “Tres melodías de José Asunción Flores”
- Describir los elementos innovadores que se manifiestan en el “Piano Paraguayo” de Oscar Cardozo Ocampo en las obras “Tres Purahéi de Mauricio Cardozo Ocampo”, “Añoranza”, “Tres Melodías de José Asunción Flores”

1.4. Justificación

Esta investigación proporciona información sobre los arreglos y la interpretación de las obras “Tres Purahéi de Mauricio Cardozo Ocampo”, “Añoranza” y “Tres Melodías de José Asunción Flores” incluidas en la publicación de 2001 “Piano paraguayo” de Oscar Cardozo Ocampo.

Los resultados de la investigación constituyen un objeto de interés para los músicos porque se presenta todos los recursos formales, rítmicos, melódicos y armónicos que utilizó el artista en estudio. Cabe resaltar que, aunque esta investigación está basada en un análisis a piano solo, los recursos musicales encontrados pueden ser aplicados por cualquier instrumento.

Además, es de interés académico para las instituciones que imparten formación de músicos porque se ha focalizado en las obras de Oscar Cardozo Ocampo.

2. CAPÍTULO II - MARCO TEÓRICO REFERENCIAL

2.1. Breve historia del piano en Paraguay

En el año 1874 se editó el primer el primer álbum de piano con los toques más populares del Paraguay por Luis Cavedagni.

En el Instituto Paraguayo y Gimnasio Paraguayo se formaron una de las primeras generaciones de pianistas a cargo de los maestros Miguel Morosoli, Modesto Borrell y Jaime Segalés, posteriormente como casa de estudios musicales se sumaría el Ateneo Paraguayo.

Entre los destacados intérpretes pianistas paraguayos tenemos a: Juan Carlos Moreno (Autor de sonatas fantasías, suites y un movimiento para concierto), Carlos Lara Bareiro (autor de un Concierto para piano orquesta y pequeñas piezas), Luís Cáceres Carísimo, Susana Elizeche, Nancy Luzko, Daniel Luzko, Jorge Lobito Martínez (compositor y arreglador), Oscar Faella, César Manuel Lito Barrios, Giovanni Primerano, Daniel Ayala, Chiara D'Odorico Royg, Esteban Godoy entre otros. (Szarán, 2007, p.387)

2.2. Biografía de Oscar Cardozo Ocampo

Oscar Cardozo Ocampo nació en Buenos Aires, Argentina el 27 de diciembre de 1942. Fue un pianista, compositor, director de orquesta y arreglista argentino. Hijo del destacado folklorista Mauricio Cardozo Ocampo. Estudió teoría musical y piano con la maestra argentina María de Satcht, en Asunción; y años más tarde composición en Buenos Aires con el maestro Pedro Sáenz Amadeo; y en el Conservatorio Nacional Comenzó su carrera como arreglador de música popular a partir del año 1960, dedicando especial interés a la música del Paraguay. (Szarán, 2007)

Oscar Cardozo Ocampo siguió los pasos de su padre Mauricio Cardozo Ocampo gran compositor paraguayo quien lo impulsó a perfeccionarse en sus conocimientos musicales empíricos. Oscar tocaba guitarra y cantaba con sus hermanos a muy temprana edad. Así creció en ese arte, que ya era parte de su vida cotidiana, estudiando y desarrollando su talento, hasta convertirse en un músico creativo, multifacético y profundamente admirado.

2.2.1. Desarrollo profesional

Oscar Cardozo arregló, dirigió, produjo discos con destacados cantantes y compositores argentinos como Mercedes Sosa, María Elena Walsh, Teresa Parodi, Eduardo Falú, Eladía Blázquez, Eduardo Lagos y Ariel Ramírez.

Es autor de música para más de cuarenta obras de teatro y películas como: La raíz y la tierra (teatro 1968), Cuanto cuesta el hierro (teatro 1968), Argentino hasta la muerte (film 1979), La Patagonia rebelde (film 1973), Pan y circo (teatro 1979), La Nona (film 1979), Pasajeros de una pesadilla (film 1983), La redada (film 1990) y otros. Está considerado como uno de los máximos exponentes de la música instrumental del Río de la Plata. A partir de la década del 80 introdujo en sus arreglos y orquestaciones de música de extracción folklórica, nuevos elementos sonoros derivados de tecnología electrónica, creando su serie de composiciones como: Ciclo dórico, No Habrá más pena

ni olvido, Con la muerte y con la vida y otras.

Desarrolló materiales discográficos para muchos artistas, entre ellos Betty Figueredo, Oscar Gómez, Ricardo Flecha y Agustín Barboza (compositor y cantante paraguayo contemporáneo del padre de Oscar Cardozo Ocampo).

Musicalizó programas de ficción para televisión, bandas sonoras para filmes. Fue el arreglista —junto a Lalo Schifrin— de la canción de los Juegos Panamericanos de 1995 de Mar del Plata compuesta por Eladia Blázquez.

A partir del 1994 organizó en Asunción los “Encuentros del alma” ciclo de festivales con artistas paraguayos y del Mercosur, un proyecto que expresó sus sentimientos sobre su «doble nacionalidad» donde él estaba siempre al piano, hilando estos encuentros con anécdotas narradas con su característica calidez y sensibilidad. También se puede apreciar el vínculo no solamente musical si no también emocional del maestro con la música paraguaya, en el CD lanzado en Paraguay denominado Piano paraguayo, donde interpreta obras exclusivamente del folklore paraguayo demostrando su desbordante ingenio y talento. (Szarán, 2007)

2.3. CD y Álbum “Piano Paraguayo”

El CD “Piano Paraguayo” es una grabación a piano solo interpretado por Oscar Cardozo Ocampo el 12 de junio del 2001 en el Centro Paraguayo Japonés.

Aníbal Cardozo (2013) comenta que “esta obra de Cardozo Ocampo compendia la obra de los compositores paraguayos más relevantes y, consecuentemente en un documento histórico de una refinada expresión de la música paraguaya.” (p.4)

La duración del álbum es de 1hr 5min aproximadamente y cuenta con 14 obras con arreglos elaborados por Cardozo Ocampo sumada a una composición suya llamada “Renacer”. Las obras interpretadas por Óscar pertenecen a compositores como: Agustín Barrios, José Asunción Flores, Herminio Giménez, Demetrio Ortiz, Mauricio Cardozo Ocampo, Teodoro S. Mongelós, Félix Pérez Cardozo, Maneco Galeano y Francisco

Rivera.

En el año 2013 se lanza el álbum de partituras “Piano Paraguayo” como una reedición del Cd.

Comenta Aníbal Cardozo Ocampo (2013) “Este surgimiento responde a una inquietud emotiva e intelectual que pretende satisfacer una callada demanda que la música paraguaya reclama para sus alicaídos fueros” (p.4)

La transcripción de partituras fue hecha por su hijo Guillermo Cardozo Ocampo; la revisión por Javier Aquino; notas y edición por su hermano Aníbal Cardozo Ocampo, con el diseño y diagramación de Laura Cardozo Ocampo.

2.4. Análisis musical

La importancia del análisis musical según Margarita y Aratzna Lorenzo de Reízabal (2004)

El análisis constituye, sin dudas, una piedra angular en el estudio de la música, debido, fundamentalmente a las aportaciones que puede realizar desde las distintas dimensiones o perspectivas musicales: morfología, sintaxis, estructura formal, estilo y estética. Todas esas aportaciones que nos brinda el análisis de una obra musical el análisis... permiten al músico o aprendiz a llegar a una comprensión holística de los hechos musicales que acontecen en ella. (p.6)

El análisis musical puede tener distintas dimensiones debido a los distintos planos que pueden contener de ella, como el horizontal (análisis rítmico – melódico) o de del plano vertical que analiza a partir del análisis armónico y textural. Analizar la armonía desde estos distintos planos permite entender cómo actúan estos elementos entre sí y que funciones cumplen en ella.

2.5. Polca Paraguaya

Saúl Gaona (2003) describe a la polca paraguaya:

Es un género musical popular folklórico auténticamente paraguayo de origen desconocido. Su nombre proviene de la polka europea con la que no guarda ninguna relación musical...Se estima que hacia 1750 las manifestaciones musicales paraguayas iban encaminándose hacia una identidad propia que posteriormente se convertirían en aires nacionales paraguayos. (p.144)

Las características más representativas de la polca paraguaya son su escritura en 6/8, la polirritmia por el uso de combinaciones ternarios con binarios y la síncopa.

Juan Max Boetner (1956) llama sincopado paraguayo a “La cualidad específica de nuestra música. La melodía tiene un anticipo o un retraso de una corchea sobre el ritmo.” (p. 205)

Para Gaona (2003) La velocidad, instrumentación o patrones rítmicos son factores que determinan la diferencia dentro de sus subgéneros los cuáles son:

Polca Saraki también denominados polca kyre´y son las polcas de tempo rápido y de tipo instrumental.

Polca Purahéi o polca Canción: Es de tempo más moderado que la polca syryry y se presta más para el canto que para la danza. La letra puede ser en español, guaraní o jopará.

Polca Syryry: Polca de tempo moderado y carácter bailable.

Galopa: Música exclusivamente para banda, melódicamente no presenta mayor diferencia con la polca paraguaya, sin embargo, tiene patrones rítmicos distintivos.

2.6. Guaranía

Género paraguayo urbano en 6/8 de tempo lento creado en 1925 por José Asunción Flores a partir de una experimentación con la polca canción “Maerapa reikuaase” por medio de una reinstrumentación y cambio de tempo de *allegro* a *andantino*. La estructura rítmica y la síncopa de la polca paraguaya son también características en la guaranía, sin embargo, como explicó Mauricio Cardozo Ocampo:

“Flores, al crear la Guaranía desarrolló el ritmo de los acentos autóctonos, dándole una extensa variedad de acentuaciones rítmicas, que ofician de base brindando oportunidad a la línea melódica de remontar un vuelo lírico de mayor amplitud” (Ocampo, 2005, p.186)

El tempo lento de este nuevo género posibilitó nuevas acentuaciones, discursos melódicos más elaborados que dieron paso a composiciones más complejas como los Poemas Sinfónicos.

2.7. Definiciones musicales

2.7.1. Melodía:

A, Lorenzo de Reizábal, & Lorenzo de Reizábal (2009) explica a la melodía como:

“Una sucesión de sonidos ordenados con una intencionalidad expresiva, es decir, debe tener sentido de unidad y se han de poder expresar a través de ella ideas musicales.” (p.13)

“Sucesión lineal ordenada y coherente de sonidos musicales de diferente altura que forman una unidad estructurada con sentido musical, independiente del

acompañamiento." Universidad de Oxford

La melodía en la música paraguaya:

La melodía de la música paraguaya es arrítmica por naturaleza, y requiere una articulación a destiempo para lograr una perfecta identificación genérica; si el ritmo acompañante es normal en simetría, el canto o la melodía debe ir a contratiempo; y si la melodía es a tiempo, lograr el contratiempo en la estructura del acompañamiento o en el contrapunto. (Giménez, 1997,p. 22)

2.7.2. Armonía

Según Gabis (2006)

La armonía estudia y enseña las relaciones entre sonidos simultáneos (intervalos y acordes) y los posibles enlaces y encadenamientos que pueden establecerse entre ellos. La armonía también estudia las implicaciones sensoriales, emotivas y estéticas que estos materiales tienen para nosotros cuando son elaborados artísticamente en forma de música. (p.50)

Para Lárez (2012)

La armonía es la parte de la teoría musical que se encarga de estudiar los acordes (combinación de, por lo menos, tres sonidos de diferentes nombres y alturas), las relaciones, así como también su uso de manera lógica y natural" (p.10)

2.7.3. Dominante secundarias

Cada acorde secundario de un sistema diatónico puede tener una doble función.

Por un lado, funciona como un grado de la tonalidad y por otro puede actuar como una tónica momentánea de otra escala y su correspondiente sistema diatónico.

Los dominantes secundarios provienen de estos sistemas armónicos y funcionan como dominantes que resuelven a estos grados diatónicos exceptuando los grados I y VII.

En su análisis se añade el grado al cual resuelven, pero no su calidad.

TABLA I DOMINANTES SECUNDARIAS

Sistema diatónico	Grado	Dominante Secundario	Grado
G	Imaj7	No posee	-
A	ii-7	E7	V7/II
B	iii-7	F#7	V7/III
C	IVmaj7	G7	V7/IV
D	V7	A7	V7/V
E	vi-7	B7	V7/VI
F#	vii dism	No posee	-

Fuente: Elaboración propia

2.7.4. Intercambio modal

El intercambio modal es una técnica de armonización con el propósito de aumentar las posibilidades sonoras dentro de un sistema tonal mediante el préstamo de acordes provenientes de modos paralelos al original, manteniendo el mismo centro tonal.

Los acordes prestados para el intercambio modal no tienen una función modulante, sino que se utilizan de forma momentánea evitando formar progresiones que debiliten el centro tonal.

Entre los intercambios modales más comunes encontramos:

TABLA 2 INTERCAMBIOS MODALES MÁS COMUNES

Escala	Cuatriada
Menor armónica	ii-7(b5)
	V7(b9)
Menor natural	i-7
	ii-7(b5)
	bIIIImaj7
	iv-7
	v-7
	bVImaj7
	bVII7

Fuente: Elaboración propia

Entre algunos usados comúnmente provenientes de otros modos encontramos:

TABLA 3 INTERCAMBIOS MODALES DE OTROS MODOS

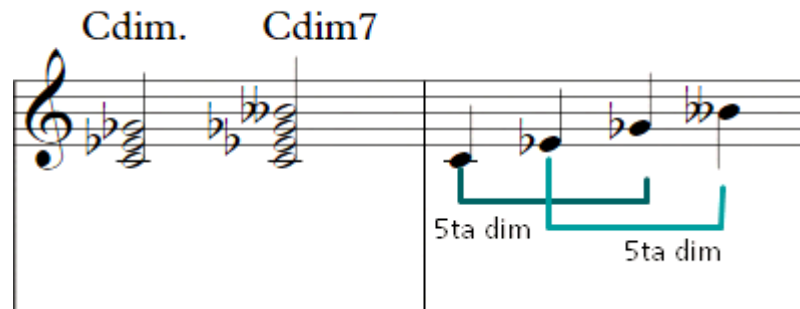
Modo	Grado
Frigio	bIIImaj7
Locrio	bVI7
Dórico	IV7
Dórico	BVIIImaj7

Fuente: Elaboración propia

2.7.5. Funciones de acordes disminuidos

Los acordes de cuatriadas disminuidos constan de una triada disminuida más una 7^a disminuida con respecto a su tónica. De esta forma se obtiene un acorde de estructura simétrica ya que la distancia interválica de sus notas es de una 3^a menor. Estos acordes son muy inestables debido que en su estructura hay una superposición de dos tritonos.

ILUSTRACIÓN 1 ACORDE DISMINUIDO CON 7ª



Fuente: Elaboración propia

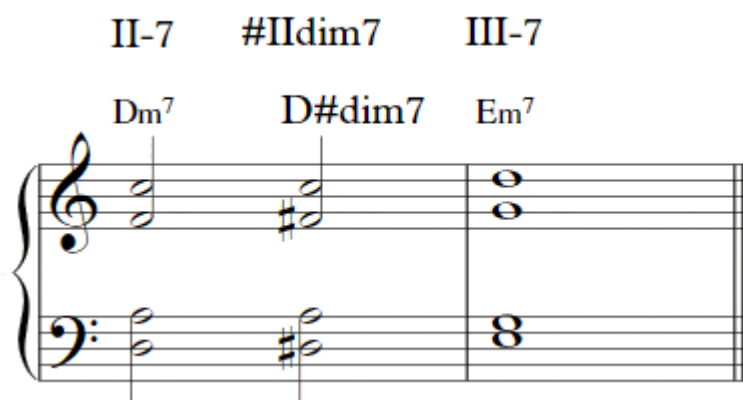
El carácter simétrico del acorde disminuido hace que cada uno de ellos posea 4 inversiones idénticas que mantienen los mismos intervalos.

Cdim7 –Ebdim7- Gbdim7- Adim7

Los acordes disminuidos pueden cumplir 3 tipos de funciones

Acordes disminuidos con función dominante: una cuatriada disminuida cumple una función dominante cuando resuelve uno de los tritonos de manera cromática ascendente.

ILUSTRACIÓN 2 DISMINUIDO CON FUNCIÓN DE DOMINANTE



Fuente: Elaboración propia.

Acordes disminuidos sin función de dominante: una cuatriada disminuida no

cumple una función de dominante cuando ningún tritono resuelve, con un enlace cromático descendente.

ILUSTRACIÓN 3 DISMINUIDO SIN FUNCIÓN DE DOMINANTE

III-7 bIII^{dim}7 II-7
Em⁷ Eb^{dim}7 Dm⁷

Fuente: Elaboración propia.

Acorde disminuido auxiliar: Posee la misma fundamental que el acorde diatónico y se utiliza para adornar o retrasar la resolución.

ILUSTRACIÓN 4 DISMINUIDO AUXILIAR

IMaj7 I^{dim}7 IMaj7
Em⁷ C^{dim}7 C^{maj}7

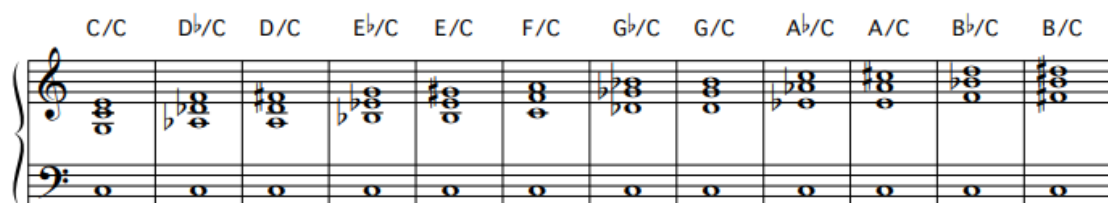
Fuente: Elaboración propia.

2.7.6. Acordes en barra

Levine, (1995) en su libro “Teoría del Jazz” explica esta técnica de rearmonización:

La definición más sencilla de un acorde de barra es “una tríada sobre una nota en el bajo”. Aunque las tríadas pueden sonar bien en cualquier lado, si no cambian de circunstancias, las tríadas suenan mejor en 2ª inversión. Los músicos de jazz no empezaron a usar tocar con esos acordes de barra hasta en los años 60. (p.104)

ILUSTRACIÓN 5 ACORDES EN BARRA



1

Fuente: (Levine, 1995)

2.7.7. Modulaciones

Una modulación es el cambio del centro tonal de forma momentánea o permanente. Este cambio puede darse desde la melodía o armonía.

TABLA 4. TIPO DE MODULACIONES

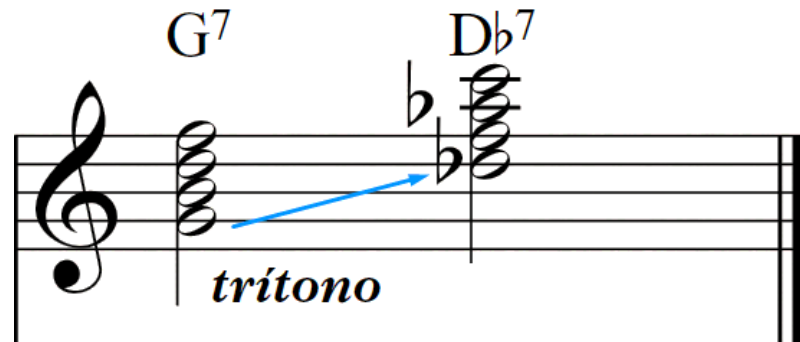
Modulación Directa	Ocurre desde cualquier acorde diatónico y cambia el centro tonal de forma repentina. La forma más común es modular al I grado para establecer el final de la tonalidad primitiva y comenzar con la nueva tónica.
Modulación Pivote	Es el tipo de modulación más sutil ya enlaza acordes pertenecientes a la tonalidad primitiva y nueva dirigiéndose a la nueva tonalidad sin brusquedad.
Modulación por Ciclo de Quintas	Se basa en la modulación a través del ciclo de 5 ^{as} generalmente de los grados II- V7 o V7 que enlazan con la nueva tonalidad.

Fuente: Elaboración propia.

2.7.8. Sustitución Tritonal

Uno de los recursos más frecuentes dentro de la rearmonización es la sustitución tritonal o dominante sustituto. Este recurso se utiliza a modo de reemplazo de un acorde de dominante por otra cuya fundamental esté a un tritono de la original. (Laverne, 1991, p. 6)

ILUSTRACIÓN 6 SUSTITUCIÓN TRITONAL

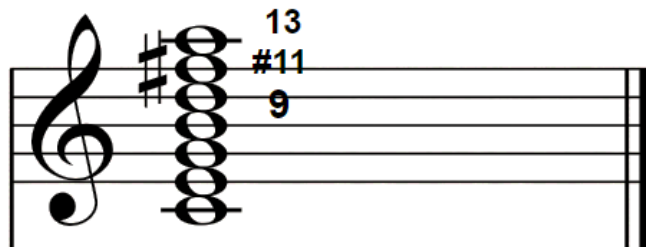


Fuente: Elaboración propia

2.7.9. Acordes Extendidos

Las extensiones de acordes (también conocidas como tonos de color o tríada de estructura superior) se pueden encontrar construyendo un acorde adicional en tríadas por encima del básico que encontramos en la música. Si tomamos un acorde de Cmaj7, partiendo de la fundamental, tenemos: C(fundamental), E (3ª), G (5ª), B (7ª), a los que podemos sumar D (9ª) F# (#11ª) y A (13ª). (Laverne, 1991 p. 14)

ILUSTRACIÓN 7 ACORDES EXTENDIDOS



Fuente: Elaboración propia

2.8. Forma

Rodolfo Alchourrón (1991) define a la forma:

“La forma musical es la estructuración organizada de un material sonoro. También es la sucesión de sección de una obra.”

El diseño de la forma es elegido por el autor y puede estar regida por una estructura de estilo un estilo en particular, también puede mantenerse flexible y admitir algunas variaciones dentro de las secciones o puede ser libre y no tener una forma preestablecida.

Los componentes formales pueden ser:

a) Melódicos:

- Motivo: mínima parte reconocible de una melodía, generalmente ocupa un compás o menos.
- Frase: Unidad melódica de duración variable.
- Periodo: dos o más frases.
- Sujeto: el Tema de ciertas formas musicales.
- Desarrollo: elaboración del material temático.

b) Estructurales:

- Introducción: Presenta el carácter, ambiente y tonalidad del tema.
- Verso: Introducción al tema
- Coro: Parte más importante de la canción. Su forma suele ser AB, ABAB, ABC, ABAC u otras similares.
- Estribillo, Refrán: parte corta de una canción que se repite con más

insistencia; habitualmente su letra contiene la idea esencial.

- Coda: Sección conclusiva.
- Puente: Transición, sección intermedia, contrastante, en una pieza popular.
- Transición: Sección relativamente corta que une dos secciones más importantes.
- Repetición: de temas o fragmentos.
- Clímax: Culminación, punto de mayor intensidad.

2.8.1 Motivo

Giménez (1997) define al motivo como

“La célula mínima, melódica o rítmica, que desarrollada por el compositor llega a un contexto mayor llamado frase; o presentarse, como título de fragmentos musicales titulados fantasías o variaciones” (p.27)

Las células rítmicas como fórmulas rítmicas o intervalos recurrentes en la melodía pueden categorizarse como motivos.

Según A, Lorenzo de Reizábal, & Lorenzo de Reizábal (2009) los motivos se categorizan según su relación con el ictus fuerte del compás y pueden ser:

- Tético: Cuando el comienzo del motivo coincide con el ictus fuerte del compás.
- Anacrúsico: Cuando el motivo comienza antes del ictus fuerte del compás.
- Acéfalo: Cuando el motivo comienza después del ictus fuerte y antes de la primera mitad del compás. (p. 54-55)

2.9. Texturas

El termino texturas se refiere a la relación entre diferentes líneas musicales y cómo actúan dentro de los componentes horizontales y verticales de la música. (Roig-Francolí, 2002, pág. 76)

Tipos de textura para analizar:

Textura Homofónica: Se trata de una línea melódica que se acompaña de acordes con el mismo ritmo, es decir, una melodía con acompañamiento. (A, Lorenzo de Reizábal, & Lorenzo de Reizábal , 2009, pág. 178)

Textura polifónica o contrapuntística: Entre ella varias líneas melódicas con similar importancia se producen simultáneamente. En la textura polifónica prevalece el sentido horizontal de la música sobre la vertical. (A, Lorenzo de Reizábal, & Lorenzo de Reizábal , 2009, pág. 180)

3. CAPÍTULO III - METODOLOGÍA DISEÑO DE INVESTIGACIÓN

3.1. Diseño de Estudio

El diseño de investigación es no experimental, porque no se pretendió manipular las categorías de análisis y de alcance, es descriptivo atendiendo que se presentan los elementos que se describen el objeto de estudio.

Cabe resaltar en este tipo de investigación no se puede definir la población considerando que la unidad de análisis lo constituyeron las partituras de las obras de Oscar Cardozo.

3.2. Enfoque de Investigación

El enfoque que se adopta es el cualitativo porque presenta las cualidades del análisis realizado y utiliza para la recolección de los datos técnicos que permiten

obtener cualidades, así también en el proceso de análisis para interpretar los resultados.

3.3. Técnicas e instrumentos de Recolección

La técnica utilizada en el estudio es la observación documental, en este caso: las partituras. Esta investigación utilizará fichas de recolección de datos en la que se establecerá parámetros de cada obra obteniéndose así una característica para luego sistematizarla.

3.4. Procedimiento y sistematización de los datos

Los resultados obtenidos de la ficha de recolección serán presentados en esquemas de análisis formal.

3.5. Operacionalización de las categorías de análisis

TABLA 4 - OPERACIONALIZACIÓN DE CATEGORÍAS DE ANÁLISIS

Objetivos específicos	Categorías	Conceptualización de las categorías	Indicadores	instrumento	fuentes
Analizar las estructuras utilizadas en el “Piano Paraguayo” de Oscar Cardozo Ocampo en las obras “Tres Purahéi de Mauricio Cardozo Ocampo.”, “Añoranza” y “Tres Melodías de José Asunción Flores”	Estructura	La delimitación de la forma musical a partir del análisis de sus componentes melódicos, armónicos y estructurales	Análisis armónico	Ficha de análisis de observación	Partitura y disco del “Piano Paraguayo”
			Análisis motivico.		
			Análisis estructural		
Identificar los recursos técnicos pianísticos utilizados en el “Piano Paraguayo” de Oscar Cardozo Ocampo.	Recursos técnicos	Recursos técnicos que se relacionan con la ejecución y la sonoridad del instrumento.	técnicos melódicos	Ficha de análisis	Partitura y disco del “Piano Paraguayo”
			técnicos tímbricos		
			técnicos rítmicos y de acompañamiento		
Describir los elementos innovadores se manifiestan en el “Piano Paraguayo” de Oscar Cardozo Ocampo en las obras “Tres Purahéi de Mauricio Cardozo Ocampo”, “Añoranza”, “Tres Melodías de José Asunción Flores”	Elementos innovadores	Elementos que se diferencian de las versiones tradicionales de las composiciones estudiadas.	características de las versiones originales	Ficha de análisis	Partitura y disco del “Piano Paraguayo”

3.6. Técnicas e instrumentos de Recolección

Esta investigación utilizará fichas de recolección de datos en la que se establecerá parámetros de cada obra obteniéndose así una característica para luego

sistematizarla.

3.7. Procedimiento y sistematización de los datos

Los resultados obtenidos de la ficha de recolección serán presentados en esquemas de análisis formal.

4. CAPÍTULO IV - ANÁLISIS DE RESULTADOS

A partir del álbum de partituras de “Piano Paraguayo” se realizó un análisis descriptivo de las obras “Tres Purahéi de Mauricio Cardozo Ocampo”, “Añoranza” y “Tres Melodías de José Asunción Flores” a través de una ficha de análisis de la cual se extrajeron los recursos musicales aportados por Oscar Cardozo Ocampo a través de sus arreglos.

Los recursos musicales extraídos se dividen en las siguientes categorías:

- Análisis estructural
- Análisis armónico
- Análisis motivico
- Recursos técnicos pianísticos:
 - Melódicos y de textura
 - Rítmicos y de acompañamiento
 - Tímbricos
- Elementos innovadores.

- A continuación, se exponen los resultados obtenidos a partir de la guía de observación de las partituras.

4.1. Tres purahéi de Mauricio Cardozo Ocampo

4.1.1. Análisis estructural

A continuación, se presentará un diagrama estructural para representar gráficamente la estructura de las piezas de forma individual a manera de determinar los cambios que le fueron añadidos con respecto a la versión original.

Guavirá poty

TABLA 5 ESTRUCTURA GUAVIRÁ POTY

Introducción 1 – 20	Verso a 21-34	Verso a 35-48	Final /tag 49-58
------------------------	------------------	------------------	---------------------

Che morena mi

TABLA 6 ESTRUCTURA CHE MORENAMI

Cadencia dominante para modular 59-60	Verso a 61-82	Verso a 83 -101	Coro B 102-113
---	------------------	--------------------	-------------------

Ndaipokuaai ko ne pore´y

TABLA 7 ESTRUCTURA NDAIPOKUAAI KO NE PORE´Y

Modulación a C 114	Verso a- a 115-126 /127- 137	Coro b- b 138-149/150- 159	Final/tag de la introducción de Guavirá Poty 160- 171
--------------------------	------------------------------------	----------------------------------	---

4.1.2. Análisis armónico

Guavirá poty

No se observaron cambios armónicos en la introducción con respecto a la armonía usada tradicionalmente en la polca.

En el compás 22 y 23 se encuentran los acordes de Gmin7 C7b9 y F los cuáles forman la progresión de ii-V7-I, esta progresión es la más común en el jazz y en muchos estilos de música moderna.

ILUSTRACIÓN 8 GUA VIRÁ POTY ROOTLESS VOICING



Fuente: (Piano Paraguayo, 2013)

El *voicing* utilizado en la mano izquierda del compás 22 corresponde a la categoría de *rootless voicing* (“acordes sin raíz”) asociado con el estilo del pianista Bill Evans, basado en el desarrollo de los *tones of guide* o tonos guía (la 3ª y 7ª del acorde), es un acorde sin tónica que se sostiene o da estabilidad únicamente por los tonos guía.

En los compases 24 25 se añadió mayor movimiento armónico con el uso de la dominante secundaria del segundo grado V7/II-II de uso poco frecuente en las polcas tradicionales.

En el compás 31 se destaca el uso de cromatismos en las líneas de bajo dispuestas en 10ªs mediante el disminuido con función de dominante D#°7-G7/D. (Valerio, 2003) este recurso es conocido como “décimas caminantes” proveniente de estilo pianístico de jazz llamado *Stride piano o Harlem stride*, técnica consiste en el

ILUSTRACIÓN 11 GUA VIRÁ POTY MODULACIÓN PIVOTE

(IV) I (IIIm7) VIIm7 D7

Fuente: (Piano Paraguayo, 2013)

Che morenami

ILUSTRACIÓN 12 CHE MORENAMI MELODÍA

Fuente: (Piano Paraguayo, 2013)

En el compás 93 la melodía consta de triadas diatónicas dispuestas en inversión, Cardozo Ocampo utiliza el recurso de aumento de voces en tríadas u octavas para aumentar la textura de la melodía y así dándole más fuerza al discurso melódico. En el compás 95 utiliza el acorde disminuido sin función de dominante para pasar del Bm - Bbdism- D7/A, es un recurso que es utilizado en armonía popular para el enlace de acordes a través de cromatismos.

En el estribillo del compás 102 en vez de poner los acordes de tónica y dominante, Cardozo Ocampo rearmonizó cambiando el G por el G#°7 resolviéndola en un acorde de D7/A creando así un movimiento cromático ascendente con los disminuidos auxiliares.

ILUSTRACIÓN 13 CHE MORENAMI DISMINUIDO AUXILIAR



Fuente: (Piano Paraguayo, 2013)

Para la modulación a la tercera obra también se utilizan cadencias modulantes tipo pivote pasando por acordes comunes entre las tonalidades de Sol y Do y utilizando dominante secundaria G-D7-G7-C, I- V7/V7- V-I modulando así a C mayor.

Ndaipokuaai ko ne poré y

En esta pieza la armonía es mayormente diatónica, pero admite algunos cromatismos y yuxtaposiciones en acorde de paso. En el compás 117 se encuentra una similitud con “Guavirá Poty” por el uso del bajo subiendo de forma ascendente y diatónica en 10^{as} y resolviendo de forma cromática. En la repetición del verso se añade una variación armónica, en el compás 128 dónde se coloca un acorde de B7 que resuelve de forma cromática ascendente a C.

Esta resolución consiste en una técnica de aproximación por acordes, en este caso, la aproximación fue de medio tono (B7-C), también pueden darse por tonos (Bb7-C) o una combinación de estos (D7, Db7, C) el fin de estos acordes es acercarse por grados conjuntos a un acorde objetivo. (Laverne, 1991, pág. 16)

Este tipo de resolución de acordes da una nueva técnica de aproximación junto a los acordes disminuidos generados por las 10^{as} caminantes que aparecen con una disposición de 3 voces.

ILUSTRACIÓN 14 BAJO EN ASCENDENTE EN 10^{as}



Fuente: Piano Paraguayo, 2013

ILUSTRACIÓN 15 10^{as} CAMINANTES A 3 VOCES



Fuente: (Levine, 1995)

En esta obra se observan varios usos de los acordes disminuidos:

TABLA 8 NDAIPOKUAAI KO NE PORE Y ACORDES DISMINUIDOS

Compás	Recurso armónico	Acordes identificados
18-19 /122-123 /130-131	Acordes disminuidos con función de dominante	Eb ^o -G7/D D# ^o 7-G7/D
143-144 / 156-157	Acordes disminuidos con función no dominante	D# ^o 7-Dm
141-142 /154-155	Acordes disminuidos auxiliares	Eb ^o 7-C

Las tres obras se mantuvieron dentro de la armonía tonal y dentro ese centro gravitatorio tonal se utilizaron recursos armónicos que puedan expandir y dar mayor cantidad de sonoridad para los que se utilizaron herramientas de rearmonización como el acorde ii-7-V7-I con el fin de obtener mayor movimiento armónico en la resolución, la dominante secundaria para desviar el flujo tonal de manera momentánea y los tres tipos de disminuidos para las resoluciones cromáticas y acordes de paso.

Para las tres piezas se utilizó la modulación de tipo pivote, por la cercanía de las tonalidades de estas.

4.1.3. Análisis Motívico

Guavirá Poty

ILUSTRACIÓN 16 GUA VIRÁ POTY MOTIVO 1



Tipo de Entrada: Acéfalo

En los compases 28-29 se presenta un recurso imitativo denominado Eco, que consiste en la repetición de un modelo a la 8ª superior en este caso la repetición de modelo se repite también de forma descendente imitando a cuatro 8ªs inferiores.

ILUSTRACIÓN 17 GUA VIRÁ POTY MOTIVO 2

Fuente: (Piano Paraguayo, 2013)

ILUSTRACIÓN 18 GUA VIRÁ POTY MOTIVO 3



Fuente: (Piano Paraguayo, 2013)

En los compases 1-3 también aparecen imitaciones de modelos a una 8^{as} superior, pero en este caso de dirección melódica invertida.

Che morenami

ILUSTRACIÓN 19 CHE MORENAMI MOTIVO 1



Entrada: Acéfalo

ILUSTRACIÓN 20 CHE MORENA MI MOTIVO 2



Entrada: Tético

Para este arreglo Cardozo Ocampo partió usando los recursos rítmicos de la versión original como la fórmula tradicional de la polca con su singular síncopa y el bajo en tres negras con una variación en la tercera, la melodía mantiene sus intervalos

originales distanciadas por segundas y terceras. La variación de estos elementos tradicionales constituye el principal objeto de interés de esta pieza.

Ndaipokuaai ko ne pore y

Motivo del verso

ILUSTRACIÓN 21 NDAIPOKUAAI KO NE PORE Y MOTIVO 1

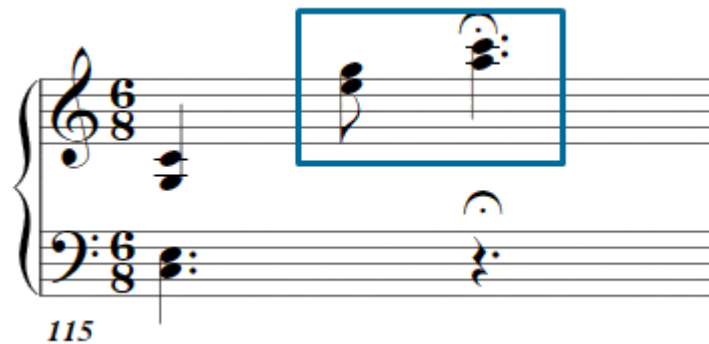


Tipo de Entrada: Anacrúsico

El motivo parte desde la rítmica original y se repite con variaciones como grupetos, subdivisiones, cambios armónicos, apoyaturas y acentuaciones.

El intervalo más reconocible y con mayor énfasis en la pieza es el salto de 4ª justa al principio de la melodía.

ILUSTRACIÓN 22 NDAIPKUAAI KO NE PORE Y MOTIVO 2



Fuente: (Piano Paraguayo, 2013)

Es presentado el mismo modelo de “Eco” en Guavirá Poty y otros motivos nuevos para rellenar los silencios o figuras de larga duración al final de cada frase.

ILUSTRACIÓN 23 NDAIPOKUAAI KO NE PORE´Y MOTIVO 3



Fuente: (Piano Paraguayo, 2013)

ILUSTRACIÓN 24 NDAIPOUAAI KO NE PORE´Y MOTIVO 4



Fuente: (Piano Paraguayo, 2013)

Las piezas de “Che Morenami” y “Ndapoikuaai ko ne pore’y” expusieron motivos tradicionales al comienzo partiendo desde las ideas originales del autor y se demostraron procesos de variaciones rítmicas, melódicas, armónicas y texturales por el arreglador manteniendo la esencia original.

En la pieza de “Guavirá Poty” se observó una reorganización de los motivos con respecto a las versiones originales haciendo que las frases se extendieran marcando mayor diferencia a nivel estructural por la cantidad de compases añadidos.

4.1.4. Recursos técnicos pianísticos

En este apartado se describirán los recursos extraídos que conciernen en aspectos interpretativos propios del instrumento analizando recursos melódicos, rítmicos, tímbricos como también de texturas y patrones de acompañamiento.

4.1.4.1. Melódicos

Guavirá Poty

En la introducción Cardozo Ocampo comenta que trata de imitar el fraseo del dúo campesino, en los primeros tres compases hacen un doblamiento de voz a una octava de distancia, para luego hacer un diálogo tipo pregunta y respuesta, las preguntas en mano derecha con intervalos de 6^{as} muy usado en la polca y las respuestas en mano izquierda con saltos de 8^{as} siempre manteniendo la nota G con algunas apoyaturas de paso.

ILUSTRACIÓN 25 GUA VIRÁ POTY INTRODUCCIÓN MELÓDICA



The image displays a musical score for the introduction of 'Guavirá Poty'. It consists of two systems of music, each with a treble and bass clef staff. The tempo is marked as quarter note = 80. The first system shows the initial melodic development. The second system shows a more complex texture. Yellow boxes highlight specific melodic intervals in the treble staff, and blue boxes highlight corresponding intervals in the bass staff. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'mp'.

Fuente: (Piano Paraguayo, 2013)

En los compases 23 y 24 el acompañamiento se cruza con la melodía formando

dos planos sonoros en dónde se debe aumentar el matiz de la melodía para destacarla por sobre el acompañamiento, para ello los dedos deben permanecer pegados a las teclas y articulando únicamente el dedo correspondiente a la melodía.

ILUSTRACIÓN 26 GUA VIRÁ POTY CRUZAMIENTO MELÓDICO Y DE ACOMPAÑAMIENTO



Fuente: (Piano Paraguayo, 2013)

La melodía es reforzada por 3^{as} partir de los compases 26. El adorno de uso más reiterativo de la pieza es la apoyatura breve tanto ascendente como descendentes presentes en la introducción y los versos.

ILUSTRACIÓN 27 GUA VIRÁ POTY APOYATURAS



Fuente: (Piano Paraguayo, 2013)

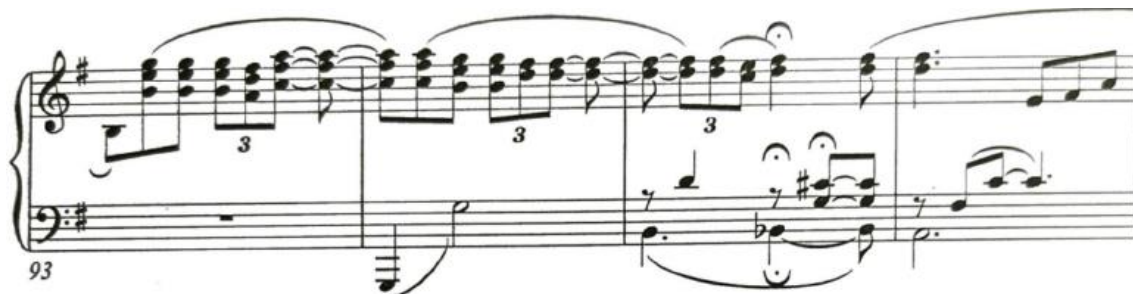
Che morenami

Esta obra empieza directamente desde el verso, en dónde la melodía está conformada por 6^{as}, la melodía utiliza las notas de tónica y 3^a manteniéndose ligadas en cada frase melódica dispuestas en grupos de 6 y 5 compases.

En la repetición del verso hay cambios de rítmica y textura, en el compás 83

aparece un cuatrillo, en los compases 93 al 95 la melodía toma protagonismo con un movimiento paralelo con tríadas en 2ª inversión reforzando y dando agilidad al pasaje.

ILUSTRACIÓN 28 CHE MORENAMI MELODÍA A 3 VOCES



Fuente: (Piano Paraguayo, 2013)

En la sección B compás 102 la melodía comienza con una línea melódica en la primera frase, se alterna con 3^{as} en el compás 106 y finaliza con 6^{as} en el compás 113.

La melodía cuenta con adornos de apoyaturas breve ascendente en el compás 110 y un mordente superior en el compás 111.

Ndaipoluaai ko ne pore y

La melodía casi en su totalidad está conformada por intervalos de 3ª y 6ª, manteniendo la sonoridad característica de la polca tradicional.

Cada final de frase viene con una respuesta ya sea de arpeggios usando notas de los acordes como imitación de células rítmicas, haciendo un contraste interesante con la melodía.

Esta melodía cuenta con adornos como apoyaturas, grupetos y acentos, y sigue manteniendo algunos recursos de las obras anteriores como la imitación por eco en los compases 142-143 y 153 y 154.

El final de la obra consiste en la repetición de la introducción de Guavirá Poty con un final arpegiado que descansa en la tónica.

4.1.4.2. Rítmicos y de acompañamiento

Guavirá Poty

La introducción aparece con marcado carácter rítmico y enérgico lo cual anticipa una obra con mayor movimiento rítmico. En el compás 5 con levare aparece el motivo de Guavirá Poty con las corcheas en grados conjuntos, los bajos siempre responden con figuras diferentes añadiendo interés y espontaneidad.

Esta obra es variada rítmicamente debido al contraste que se pone a cada frase, el acompañamiento va adquiriendo cada vez mayor movimiento. En el compás 21 aparece un pedal de blanca con puntillo en la tónica, compás 22 negra con puntillo, un calderón aparece en el segundo tiempo dando un punto de reposo, en el compás 23 hay un acompañamiento de corcheas que se combina con la melodía.

ILUSTRACIÓN 29 GUA VIRÁ POTY VARIACIONES RÍTMICAS

Fuente: (Piano Paraguayo, 2013)

En los compases 25 y 26 el ritmo de la melodía toma protagonismo y el acompañamiento contiene pocos elementos, dos negras con puntillo. En el compás 27 aparece una célula rítmica que es repetida en los compases 28 y 29, acompañados por dos distintos patrones de acompañamiento.

En la repetición no se observan cambios rítmicos.

ILUSTRACIÓN 30 GUAVIRÁ POTY RESUMEN DE PATRONES DE ACOMPAÑAMIENTOS MELÓDICOS

The image displays a musical score for piano accompaniment in 6/8 time. It is divided into two systems. The first system contains measures 6, 8, 15, 16, and 24. The second system contains measures 26, 28, 30, 31, 164, and 165. The notation includes treble and bass clefs, various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and dynamic markings. The piece is identified as 'Guavirá Poty'.

Fuente: Elaboración propia

Los acompañamientos presentados utilizan los distintos registros tímbricos como respuesta a los discursos melódicos mediante diversas variaciones rítmicas, el uso de 10^{as} caminantes otorga un constante movimiento armónico.

Che morena mi

Esta pieza comienza con la estructura rítmica tradicional de la polca, las melodías sincopadas y el bajo con 3 negras, en el compás 63 con una variante en vez de colocar la tercera negra es cambiada por una corchea con fusa y dos semicorcheas haciendo que con ese impulso ascendente ofrezca mayor dinamismo. Esta variante sirve como respuesta a la finalización de la frase melódica.

En el compás 84 un grupo de cuatrillos da variación al comienzo de la melodía.

La melodía hace una variación rítmica importante en el compás 93-94 en donde utiliza un tresillo ligados a dos corcheas, lo que hace anticipar aún más la síncopa, esta misma figura se ve en los compases 98-99 y 102 y 106.

ILUSTRACIÓN 31 CHE MORENAMI VARIACIÓN RÍTMICA



Fuente: (Piano Paraguayo, 2013)

ILUSTRACIÓN 32 CHE MORENAMI RESUMEN DE PATRONES DE ACOMPAÑAMIENTOS MELÓDICOS

Fuente: Elaboración propia

El acompañamiento presentado en *Che Morenami* presenta patrones rítmicos tradicionales de acompañamiento de bajo, pero diferenciándose en el movimiento con el uso de bajo pedal, también se extrajeron acompañamientos arpegiados que abarcan una tesitura de 4 octavas con un parecido a los rasguídos del arpa.

Ndaipokuaai ko ne pore'y

Esta obra rítmicamente cuenta con patrones semejantes a *Guarvirá Poty* si bien las melodías se diferencian, el acompañamiento del compás 117 -119 son semejantes, a

cada final de frase le responde un arpeggio ascendente de corcheas y descendente de dos grupos de dos semicorcheas y dos corcheas, el acompañamiento está en constante cambio de patrones de acompañamiento.

ILUSTRACIÓN 33 NDAIPOKUAAI KO NE PORE Y ACOMPAÑAMIENTO RÍTMICO



Fuente: (Piano Paraguayo, 2013)

En la parte B se contrasta el mayor movimiento rítmico con figuras de mayor duración en el acompañamiento en los compases 142-143 y 153-154 la mano derecha toma mayor protagonismo en especial con los tresillos de semicorchea dónde se utilizó nuevamente el recurso de imitación por eco con un salto de octavas desde el Do 7 al Sol 4 y que marcan el final de la frase.

ILUSTRACIÓN 34 VARIACIONES RÍTMICAS DE ACOMPAÑAMIENTO



Fuente: (Piano Paraguayo, 2013)

ILUSTRACIÓN 35 NDAIPOKUAAI KO NE PORE Y RESUMEN DE PATRONES DE ACOMPAÑAMIENTOS MELÓDICOS

The image displays two systems of musical notation for piano accompaniment in 6/8 time. The first system covers measures 110 to 119, with measure 110 labeled '4 compás'. The second system covers measures 120 to 136. The notation includes treble and bass clefs, rests, and various rhythmic patterns such as eighth and sixteenth notes, and chords.

Fuente: Elaboración propia

Los acompañamientos utilizados en la obra tres melodías

Resumen de patrones rítmicos

ILUSTRACIÓN 36 RESUMEN DE PRINCIPALES PATRONES RÍTMICOS EN LOS TRES PURAHÉI DE MAURICIO CARDOZO OCAMPO

The image shows four lines of percussion notation in 6/8 time. The first line is labeled 'Percusión' and shows a sequence of eighth and sixteenth notes. The second line starts at measure 6 and includes triplets. The third line starts at measure 11 and also includes triplets. The fourth line starts at measure 15 and continues the rhythmic patterns. The notation uses stems and beams to indicate the timing and grouping of notes.

Fuente: Elaboración propia

En los arreglos de Cardozo Ocampo se utilizaron los patrones rítmicos tradicionales de la polca paraguaya, y se observa conforme avanza la obra como el arreglista va desglosando los motivos y las fórmulas tradicionales obteniendo como

resultado otros derivados de gran riqueza que aportaron una amalgama mayor de posibilidades rítmicas a las piezas.

4.1.4.3. Tímbricos y de textura

A continuación, se analizarán las texturas pertenecientes a texturas polifónicas u homofónicas cómo también usos de la sonoridad del piano como recursos tímbricos.

Guavirá Poty

ILUSTRACIÓN 37 GUA VIRÁ POTY USOS TÍMBRICOS DEL BAJO

The image displays a musical score for 'Guavirá Poty' in 6/8 time. It consists of two systems of staves. The first system shows measures 6, 8, and 15. The second system shows measures 16, 55, 164, and 165. The bass line features various textures, including single notes, chords, and rests, illustrating the use of the piano's sonority.

Fuente: Elaboración propia

ILUSTRACIÓN 38 MUSICA RICERCATA DE GYÖRGY LIGETI

The image shows a musical score for 'Musica Ricercata' by György Ligeti. It features a complex texture with multiple voices in both the treble and bass staves, characterized by dense, overlapping patterns of notes and rests.

Fuente: (International Music Library Score Project)

En la introducción de Guavirá Poty, el bajo responde a cada final de frase usando gran parte del registro del piano, alternando las notas de sol y manteniendo el interés con los saltos de altura. Un ejemplo de este recurso es el primer movimiento de “Musica Ricercata” compuesta por György Ligeti, en dónde se limita a utilizar una nota y trata de sacar de ella la mayor musicalidad posible, para ello utiliza las distintas alturas del piano.

El motivo presentado en los compases 28-29 de tresillos de semicorchea con negras utilizan cuatro 8^{as} extendiéndose desde un extremo agudo hasta la parte central del piano.

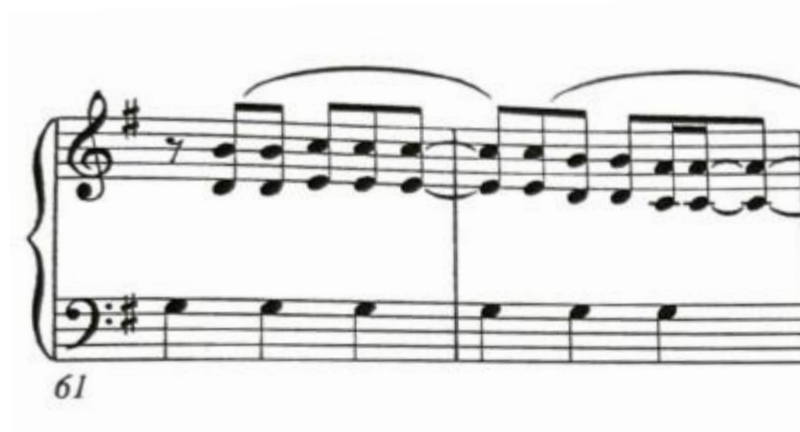
ILUSTRACIÓN 39 GUAVIRÁ POTY EJEMPLO TÍMBRICO

Fuente: (Piano Paraguayo, 2013)

Che morena mi

La pieza comienza en el registro central del piano mantiene la misma estructura con el bajo semi-estático a lo largo de la sección A. En la reexposición el bajo comienza a moverse en tríadas para pasar a 10^{as} ampliando el rango y preparando con mayor fuerza y solidez a la melodía que en el compás 93- 95 pasa en bloques de tres voces que constituye la mayor carga de la textura melódica en la pieza.

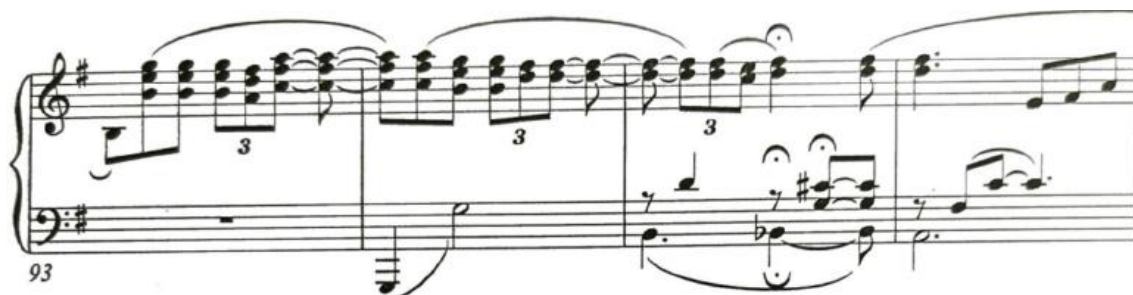
ILUSTRACIÓN 40 CHE MORENAMI EJEMPLO DE TEXTURA 1



Fuente: (Piano Paraguayo, 2013)

Los matices utilizados en la grabación no figuran dentro de la partitura, y esta pieza presenta el *crescendo* como una característica para añadir interés a la obra, comenzando a introducir la melodía con un matiz *pp* y *p* en el verso A. En la repetición del Verso A continua el *crescendo* con matices de *mf* hasta llegar al clímax sonoro en el compás 93-94.

ILUSTRACIÓN 41 CHE MORENAMI EJEMPLO DE TEXTURA 2



Fuente: (Piano Paraguayo, 2013)

Ndapoikuaai ko ne pore'ý

El mismo modelo de tresillos con negra presentado en Guavirá Poty sirve de elemento para movilizarse por los distintos registros en los compases 142-143 y 153/154.

4.1.5. Análisis de elementos innovadores

Las siguientes versiones fueron escogidas y transcritas por contener las características tradicionales de la polca paraguaya, manteniendo la menor cantidad de arreglos con respecto a la idea del original de los autores y servirán para observar las principales diferencias con respecto a la versión arreglada por Cardozo Ocampo en el disco “Piano Paraguayo”.

4.1.5.1. Análisis estructural

Guavirá Poty

La versión original interpretada por el “Dúo Quintana - Escalante” fue grabada por una plantilla instrumental de un conjunto folklórico paraguayo.

ILUSTRACIÓN 42 GUA VIRÁ POTY VERSIÓN TRADICIONAL

Guavirá Poty
Versión del "Dúo Quintana - Escalante"
Mauricio Cardozo Ocampo.

The musical score is written in 8/8 time. It begins with an 'Intro' section (measures 1-6) featuring a treble clef and a key signature of one flat. The melody consists of eighth and quarter notes. Chords F and C are indicated above the staff. Measure 7 starts with a G7 chord and contains two first endings: '1. C' and '2. C'. A section labeled 'A' begins at measure 11, with chords Dm, Em, and F indicated. The score continues with measures 14-18 and 19-22, with chords C and G7 indicated. Rehearsal marks (slashes) are placed at measures 6, 7, 11, 13, 14, 15, 18, 19, and 22.

Fuente: Elaboración propia.

Versión tradicional

TABLA 9 ESTRUCTURA TRADICIONAL GUA VIRÀ POTY

Componente estructural	Introducción	Verso A
N° de Compases	2-9/2-10	11-22
Cantidad de compases	16	12

Versión de Piano Paraguayo

TABLA 10 ESTRUCTURA DE PIANO PARAGUAYO GUA VIRÀ POTY

Componente estructural	Introducción	Verso A	Verso A
N° de Compases	2-20	21-34	35-48
Cantidad de compases	18	14	14

La estructura muestra una variación en el componente estructural con la repetición del Verso A y aumentación de 2 compases en la versión de Cardozo Ocampo.

Che morenami

ILUSTRACIÓN 43 CHE MORENAMI VERSIÓN TRADICIONAL

Che morenami
 Versión del "Dúo Quiñonez Moray"
 Mauricio Carodozo Ocampo

The musical score is written in treble clef with a key signature of two flats (Bb) and a 9/8 time signature. It consists of the following sections:

- INTRO:** Measures 1-5, starting with an F7 chord.
- Verse A:** Measures 6-9, starting with an F7 chord.
- Verse A:** Measures 10-13, starting with a Bb chord.
- Verse A:** Measures 14-17, starting with an F7 chord.
- Verse A:** Measures 18-21, starting with an F7 chord.
- Section B:** Measures 22-25, starting with an F7 chord.
- Section B:** Measures 26-29, starting with a Bb chord.
- Section B:** Measures 30-33, starting with a Bb chord.
- Section B:** Measures 34-37, starting with an F7 chord.

Fuente: Elaboración propia.

Versión tradicional

TABLA 11 ESTRUCTURA TRADICIONAL CHE MORENAMI

Componente estructural	Introducción	Verso A	Verso A	Coro B
N° de Compases	1-9	10-27	10-29	30-40
Cantidad de compases	9	18	18	11

Versión de Piano Paraguayo

TABLA 12 ESTRUCTURA DE PIANO PARAGUAYO CHE MORENAMI

Componente estructural	Verso A	Verso A	Coro B
N° de Compases	61-82	83-102	102-113
Cantidad de compases	22	20	12

En la versión de Cardozo Ocampo la pieza Che morenami parte de una modulación y empieza directamente desde el Verso A.

A diferencia de la versión original el arreglo de Cardozo Ocampo no guarda cantidades iguales de compases. Laverne (1991) comenta que la aumentación o disminución de compases dentro de los componentes estructurales es considerado un tipo de arreglo estructural. (p.34)

Ndapokuaai ko ne pore´y

ILUSTRACIÓN 44 NDAIPOKUAAI KO NE PORE´Y VERSIÓN TRADICIONAL

Ndaipokuaai ko ne pore´y
 Versión de Amambay Cardozo y José Magno Soler
 Mauricio Cardozo Ocampo

Intro

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It begins with an 'Intro' section. The first line of music (measures 1-6) includes chords G and D. The second line (measures 7-12) includes chords A7 and D, and is labeled 'A'. The third line (measures 13-19) includes chords A7 and D, and is labeled 'B'. The fourth line (measures 20-25) includes chords D, A7, and D. The fifth line (measures 26-31) includes chords D and A7. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and repeat signs.

Fuente: Elaboración propia.

Versión tradicional

TABLA 13 ESTRUCTURA TRADICIONAL NDAIPOKUAAI KO NE PORE'Y

Componente estructural	Introducción	Verso A	Verso A	Coro B
Nº de Compases	1-10	11-20	11-23	24-33
Cantidad de compases	10	10	10	10

Versión de Piano Paraguayo

TABLA 14 ESTRUCTURA DE PIANO PARAGUAYO NDAIPOKUAAI KO NE PORE'Y

Componente estructural	Verso A	Verso A	Verso A	Coro B
Nº de Compases	116-126	127-137	138-148	149-159
Cantidad de compases	11	11	11	11

En la versión de Cardozo Ocampo, esta pieza proviene de una modulación y comienza directamente desde el verso, y se diferencia de la versión tradicional por la aumentación de un compás.

4.1.5.2. Análisis Armónico:

Guavirá Poty

TABLA 15 RECURSOS ARMÓNICOS GUAVIRÁ POTY VERSIÓN TRADICIONAL Y DE PIANO PARAGUAYO

Versión Tradicional	Versión de Piano Paraguayo
Acordes diatónicos de la escala mayor I -ii-iii -IV V7 Cadencia Plagal IV-I Cadencia Auténtica V7-I	Progresión II-V7-I <i>Rootless Voicing</i> Dominantes secundarias Disminuida función de dominante Bajo pedal. 10 ^{as} caminantes.

La versión de piano paraguayo añade alternativas para el tratamiento armónico manteniendo una armonía tonal con recursos armónicos más modernos.

Che morenami

TABLA 16 RECURSOS ARMÓNICOS CHE MORENAMI VERSIÓN TRADICIONAL Y DE PIANO PARAGUAYO

Versión tradicional “Dúo Quiñonez”	Versión Piano Paraguayo
Acordes diatónicos I V7 Cadencia auténtica V7 I	Bajo pedal Acorde suspensivo Disminuido con función de dominante Disminuido sin función de dominante Disminuido auxiliar Progresión II-V7-I 10 ^{as} caminantes

Se añaden nuevos recursos como el bajo pedal y el acorde suspensivo ofreciendo más posibilidades a una estructura que originalmente se movía en los grados dominante y tónica.

Los recursos utilizados en la Versión de piano paraguayo pertenecen a la armonía tonal.

Ndaipokuaai ko ne pore´y

TABLA 17 RECURSOS ARMÓNICOS NDAIPOKUAAI KO NE PORE´Y VERSIÓN TRADICIONAL Y DE PIANO PARAGUAYO

Versión tradicional	Versión Piano Paraguayo
Acordes diatónicos I IV V7 Cadencia auténtica V7 I Cadencia plagal	Bajo pedal Aproximación cromática por acorde Disminuido con función de dominante Disminuido sin función de dominante Disminuido auxiliar Progresión II-V7-I 10 ^{as} caminantes

Las innovaciones pertenecen a recursos de rearmónización dentro del sistema tonal.

4.1.5.3. Análisis motivico

Introducción del verso Guavirá Poty - Versión tradicional

Motivo:

ILUSTRACIÓN 45 MOTIVO TRADICIONAL GUA VIRÁ POTY



Entrada: Acéfalo

Versión de Piano Paraguayo

ILUSTRACIÓN 46 MOTIVO PIANO PARAGUAYO GUA VIRÁ POTY



Tipo de Entrada: Acéfalo

El motivo del verso mantiene similitudes con la versión original, con la diferencia de duración de figuras.

Los motivos no presentan diferencias

Las piezas presentaron distintas variantes estructurales con respecto a las originales, en Guavirá Poty y Ndaipokuaai ko ne pore'y, la diferencia fue mínima mientras en Che Morenami cada sección tenía una estructura independiente.

Las aportaciones de Cardozo Ocampo en las obras de polca paraguaya mostraron una búsqueda de diversas sonoridades por medio de recursos armónicos tonales.

Los motivos mantienen semejanza, en los arreglos estos motivos presentan distintas variaciones que conformaron distintos patrones provenientes de las fórmulas rítmicas tradicionales.

4.2. Añoranza

4.2.1. Análisis estructural

TABLA 18 ESTRUCTURA AÑORANZA

Introducción (Compuesta)	Verso A	Verso A´	Coro B	Estribillo C	Estribillo C	Final (Compuesto)
1-8	9-45	46-81	82- 105	106-121	122-137	140-150

En la versión original de Añoranza, la melodía tiene un ritmo ternario de corcheas, en la versión de Cardozo Ocampo, se realizó una aumentación del valor de las figuras con un ritmo binario, por lo tanto, las frases tienen mayor cantidad de compases con respecto a la original. Esta fórmula rítmica se presenta desde la sección A y de ella se desarrolla las variaciones rítmicas que se utilizan a lo largo de las secciones A Y A´.

4.2.2. Análisis armónico

Sección A

La introducción consta de arpeggios ascendentes de los acordes de G con la 9ª adherida y Cm6 (9, 11) IVm extraído de un intercambio modal, este segundo acorde genera una cadencia de subdominante menor que resuelve en el acorde de tónica.

La mayor extensión de compases permitió la utilización de distintos recursos de rearmonización añadiendo distintas sonoridades con la sustitución de acordes mediante dominantes secundarias, intercambios modales, disminuidos.

Estas sustituciones también fueron resultado del paso del bajo en grados conjuntos realizando inversiones acordes a la dirección en que iban encaminadas. Las progresiones con bajos de grados conjuntos en la sección A parten desde la introducción hasta el compás 31.

Las extensiones de acordes fueron utilizadas en los puntos de reposo de la melodía para sacar los distintos colores donde se encontraron 9^{as} -11^{as} y 13^{as}

En la sección A se han encontrado interesantes los recursos armónicos expuestos en la siguiente tabla:

TABLA 19 RESUMEN RECURSOS ARMÓNICOS AÑORANZA SECCIÓN A

Compás	Recurso armónico	Acordes identificados
3	Acorde de Intercambio Modal	Cm6/G(11)
15 – 16	Dominante secundaria, acordes extendidos	G7/D (13)-C (V7/IV)
18		E7/B –am (V7/II-)
21-22	Disminuido con función dominante	Ab-am (VII°7/II)
27-30	Líneas cliché	am- am#5-am6-am7
31	Acorde de intercambio modal	bVI7
37-41	Progresión II-V7-I	am7-D7sus4-D7(b9)-G

El uso de líneas cliché o líneas guía permite la mayor variación posible dentro de una misma estructura armónica en esta obra se utiliza en acordes menores. En los compases 27-30 se mantiene el acorde de Am por cuatro compases para añadir movimiento e interés a este acorde estático realizó una conducción de voces usando

líneas guía de 5 #5 6 y 7b. Esta técnica también es utilizada en los compases 86-87.

ILUSTRACIÓN 51 LÍNEA CLICHÉ



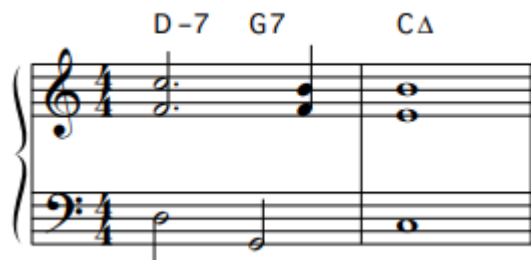
Fuente: (Piano Paraguayo, 2013)

Intercambio Modal en el compás 31 el acorde Eb6 siendo el bVI7 de la tonalidad proveniente de la escala menor natural.

Progresión II-V7-I

Otro recurso que se utiliza a lo largo de la obra es la progresión II-V7-I utilizados para rearmar la resolución a la tónica, normalmente esta progresión abarca dos compases y en la obra alrededor de 3 y 5 compases. Cardozo Ocampo utiliza acordes suspendidos para retrasar la resolución por medio de tensiones y aumentar la tensión lo máximo posible.

ILUSTRACIÓN 52 EJEMPLO DE II-V7-I



Fuente: (Levine, 1995)

ILUSTRACIÓN 53 II-V7-I AÑORANZA

Fuente: Elaboración propia.

En el compás 43 se observa un movimiento paralelo ascendente con acordes de la escala de F7 Lidia dominante dispuestos en segunda inversión preparando la reexposición.

ILUSTRACIÓN 54 ESCALA LIDIA DOMINANTE

Fuente: (Levine, 1995)

Sección A'

Las progresiones armónicas también se definen por la línea del bajo igual que la sección A, pero con distintas sonoridades entre ellos se pueden destacar:

TABLA 20 RESUMEN RECURSOS ARMÓNICOS AÑORANZA SECCIÓN A'

Compás	Recurso armónico	Acordes identificados
47	Intercambio modal	Cm6/G(11) (IVm)
46	Dominantes secundarias	B7/F#-Em (V7/IIIIm)
55	Disminuido con función dominante	B°7-Am (III7°/IIM)
59	Dominante secundaria	E7(b9,b6)
65	Intercambio Modal	F7 (bVII7)

Los compases 46- 47 Se presenta la misma progresión presentada en la introducción de progresión de G (9) y Cm6/G (11), ahora siendo tocada en forma de acordes.

En el compás 48 B7/ F#- Em V7/III^m 65 Utiliza el bVII7 F7 grado proveniente de la escala de G menor natural.

En el compás 55 hay una cadencia de bdism7 que resuelve a am7, ese acorde disminuido funciona como dominante debido a que tienen dos tritonos en su constitución. Esto hace que puedan funcionar como sustitutos o complementarios de un acorde V7(b9) en este caso reemplazando a E7(b9). El acorde disminuido está compuesto de B D F y Ab o G# que vendrían a ser la 5^a 7^a 9^a(b) y 3^a de E7b9. Cardozo Ocampo utilizó mucho esta técnica especialmente para crear líneas cromáticas con el bajo.

ILUSTRACIÓN 55 EJEMPLO DISMINUIDO FUNCIÓN DE DOMINANTE



Fuente: (Levine, 1995)

En el compás 65 Utiliza el bVII7 F7 grado proveniente de la escala de G menor natural.

Sección B

En el compás 83 aparece una sucesión de arpeggios ascendentes y descendentes teniendo como notas de acorde a Eb (1) Db (7b) F# (9) y G (3) en donde el choque de semitonos entre el F# y G genera mucha tensión que también es acompañada por el movimiento rítmico. Esta escala se llama mixolidia alterada y proviene del 7mo grado de Fb menor armónica, la escala se caracteriza por basta cantidad de tensiones que tiene y entre ellos se encuentra la #9^a a un semitono de distancia de la 3^a.

Sección C

El acorde de dominante sustituto es otra de las técnicas de rearmonización utilizadas por Cardozo Ocampo en esta obra, la sustitución más usada es el de $bV7/V7$ en donde el acorde de $Eb7$ que sustituye al $A7$ resuelve descendiendo un semitono al $D7$. Esta técnica aparece en los compases 95, 101, 117.

En el compás 106 se produce una resolución con acordes suspensivos con alteraciones de tensiones en la mano izquierda.

ILUSTRACIÓN 58 ACORDE SUSPENSIVOS



Fuente: (Piano Paraguayo, 2013)

Bajo pedal en el compás 112-115 manteniendo el bajo en D con una progresión de acorde de $D6- D7sus4(9)- G/D- G^{\circ}7/D$.

4.2.3. Análisis motivico

ILUSTRACIÓN 59 MOTIVO PIANO PARAGUAYO AÑORANZA



El motivo aparece en la sección A en los compases 9-10 con entrada anacrúsica, este motivo se mantiene como generador a lo largo de la obra con algunas modificaciones, pero manteniendo la esencia.

4.2.4. Recursos técnicos pianísticos

4.2.4.1. Melódicos

Sección A

La melodía comienza en el compás 9 con el salto de 6^a justa con un fraseo de carácter narrativo que se mantiene en una sola línea melódica hasta el compás 34 y con dúo 35-38. Esta sección es interpretada con rubato, aunque esta técnica no aparece señalada en la partitura y retardando como se expresa en los compases 7 y 40.

Sección A'

Con el impulso creado por la sucesión ascendente de acordes aparece la reexposición de la melodía interpretada a tempo, esta toma mayor fuerza con el uso de 8^{as} en el compás 45 y en compás 55 se añaden acordes de 4 voces. En el compás 60 un *acelerando* y *rittardando* de una escala ascendente de la menor armónica conecta con la siguiente frase que utiliza una disposición de acordes que es común encontrarlos en piezas románticas y agregan solidez a la melodía.

ILUSTRACIÓN 60 DISPOSICIÓN MELÓDICA AÑORANZA



Fuente: (Piano Paraguayo, 2013)

ILUSTRACIÓN 61 DISPOSICIÓN MELÓDICA EN LA BALADA NRO.2 EN FA MENOR, OP.38 DE FRÉDÉRIK CHOPIN.



Fuente: International Music Library Score Project.

Sección B

La sección B comienza con un fuerte énfasis en las octavas de Do y Fa# acompañados con una curva sonora de arpeggios en semicorcheas que entran de manera sorpresiva contrastando completamente el carácter melancólico y tranquilo con esa entrada dramática.

La melodía mantiene la solidez con la disposición de acordes anteriormente mencionados y se observa pequeños cambios en las notas de la melodía: como usos de cromatismo para resoluciones, técnica también muy utilizada en el romanticismo e impresionismo.

ILUSTRACIÓN 62 DISPOSICIÓN MELÓDICA AÑORANZA 2



Fuente: (Piano Paraguayo, 2013)

ILUSTRACIÓN 63 DISPOSICIÓN MELÓDICA EN LA OBRA “APRÈS UN RÊVE” NRO.1 OP.7-GABRIEL FAURÉ



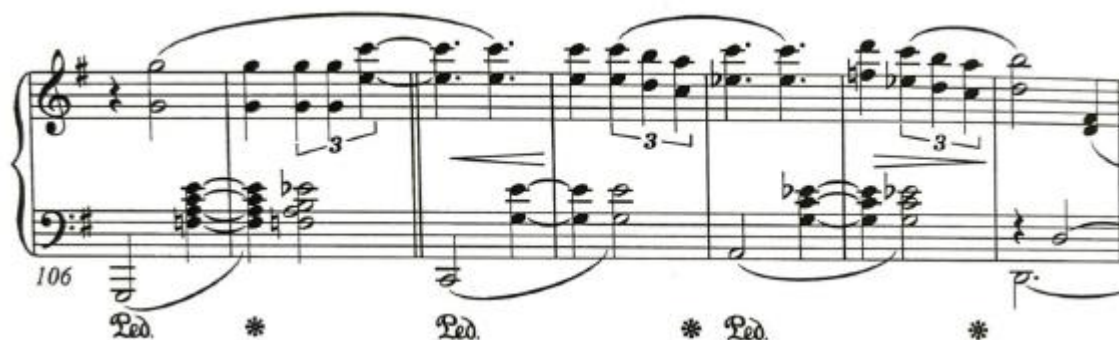
Fuente: (International Musi Proyect Score Project.)

Sección C

En el compás 106 el D2 es la nota más grave interpretada hasta el momento y sirve de base e impulso a la melodía que se alza en 6^a; esta frase es repetida en el compás 122 y se puede observar cambios y diferencias significativas entre ambas frases, la melodía ahora tiene aumentación de figuras, es decir la duración es el doble, las 6^a en la melodía ahora son bloques de 4 voces o más que acompañan de forma paralela a la melodía, con un matiz *fortissimo* que desencadena con una escala descendente de D7 anunciando el final del climax de la obra.

En la sección final aparecen de nuevo los acordes arpegiados de G (9) y G7(b13) y parte de fragmentos melódicos disminuyendo la sonoridad hasta el *rallentando* en *pp* del compás 146 alcanzando la nota G6 y descansa en un acorde arpegiado de G.

ILUSTRACIÓN 64 FÓRMULA RÍTMICA-MELÓDICA SECCIÓN CAÑORANZA



Fuente: (Piano Paraguayo, 2013)

ILUSTRACIÓN 65 FÓRMULA RÍTMICA-MELÓDICA SECCIÓN C CON AUMENTACIÓN DE FIGURAS AÑORANZA

Fuente: (Piano Paraguayo, 2013)

4.2.4.2. Rítmicos y de acompañamiento

Sección B

En la sección B aparece una nueva fórmula rítmica en los compases 88-90 y 100-103 estas figuras son acompañadas por un bajo de ritmo binario de negras y blancas.

ILUSTRACIÓN 66 FÓRMULA RÍTMICA SECCIÓN B AÑORANZA

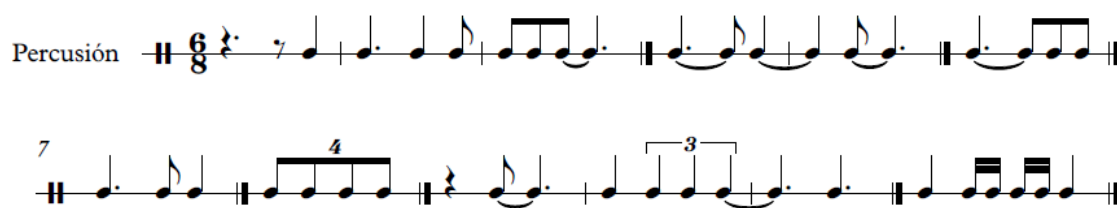
Sección C

En los compases 106 al 112 y 122 al 128 hay una variación significativa de la misma fórmula rítmica, la primera frase rítmica es interpretada con matiz piano y con mayor movimiento dadas por las negras atresilladas y negras con puntillo que va *crescendo* hasta el compás 112 al 128 en dónde las figuras presentan mayor duración

encontraron patrones de acompañamiento usados en obras del romanticismo e impresionismo.

Resumen rítmico

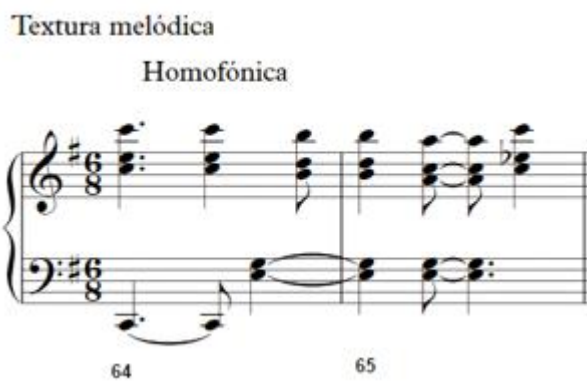
ILUSTRACIÓN 70 AÑORANZA RESUMEN DE PATRONES RÍTMICOS



Fuente: Elaboración Propia.

4.2.4.3. Tímbricos y de textura

ILUSTRACIÓN 71 TEXTURAS AÑORANZA



Fuente: Elaboración Propia.

4.2.5. Análisis de Elementos innovadores

4.2.5.1. Análisis estructural

ILUSTRACIÓN 72 VERSIÓN TRADICIONAL DE AÑORANZA

Añoranza
Versión de "Oscar Mendoza"

Mauricio Carodozo Ocampo

Intro

1. E7

A

B

C

Fuente: Elaboración Propia.

Versión tradicional

TABLA 21 ESTRUCTURA TRADICIONAL AÑORANZA

Componente estructural	Introducción	Verso A	Verso A	Coro B	Estribillo C	Estribillo C
N° de Compases	1-8	10-25	10-31	32-45	46-53	46-53
Cantidad de compases	8	16	16	14	8	8

Versión Piano Paraguayo

TABLA 22 ESTRUCTURA VERSIÓN DE PIANO PARAGUAYO AÑORANZA

Componente estructural	Introducción (Compuesta)	Verso A	Verso A'	Coro B	Estribillo C	Estribillo C	Final (Compuesto)
N° de Compases	1-8	9-45	46-81	82-105	106-121	122-137	140-150
Cantidad de compases	8	37	36	24	16	16	11

Las sucesiones de componentes estructurales coinciden en ambas versiones, la versión de piano paraguayo dobla prácticamente la cantidad de compases en los Versos Coro y Estribillo esto se debe principalmente por la aumentación de figuras que aparecen escritas como en un compás de 6/4.

Un recurso innovador es la composición de la introducción con los arpeggios extendidos, la introducción tradicional de esta pieza comienza de forma instrumental del estribillo C.

4.2.5.2. Análisis armónicos

TABLA 23 RECURSOS ARMÓNICOS VERSIÓN TRADICIONAL Y PIANO PARAGUAYO AÑORANZA

Versión tradicional	Versión Piano Paraguayo
Acordes diatónicos I-IIIm- IV-V7- VIIm	Intercambio modal
Intercambio modal IVm	Dominantes secundarias
Dominante secundaria F#7-Bm (V7/II)	Sustitución Tritonal
Cadencia auténtica V7-I	Acordes extendidos
Cadencia Plagal IVm-I	Progresión II-V7-I
	Disminuido con función de dominante

Se añaden nuevos recursos en la versión tradicional como intercambios modales, dominantes secundarias y más grados diatónicos.

En la versión de Piano paraguayo aparecen recursos de intercambio modales, acordes extendidos y acordes de disminuido con función de dominante.

4.2.5.3. Análisis motivico

Versión tradicional

ILUSTRACIÓN 73 MOTIVO TRADICIONAL AÑORANZA



Tipo de entrada: Anacrúsico

ILUSTRACIÓN 74 MOTIVO PIANO PARAGUAYO AÑORANZA



Tipo de entrada: Anacrúsico

Los motivos utilizados en el piano paraguayo guardan relación con la versión original, pero presenta una variación por aumentación de figuras.

4.3. Tres melodías de José Asunción Flores

4.3.1. Análisis Estructural

Pyharé Pyté

TABLA 24 ESTRUCTURA PYHARÉ PYTÈ

Introducción	Verso A	Verso A´
15	16-39	40-59

Purahéi Paha

TABLA 25 ESTRUCTURA PURAHÉI PAHA

Verso A	Verso A (1)	Puente (Composición)	Verso A(2)
60-67	68-84	85-98	99-105

Ka´aty

TABLA 26 ESTRUCTURA KA`ATY

Introducción Compuesta	Verso 1	Transición (composición)	Pre-coro	Coro	Final/Intro composición
106-113	114-143	144-148	149-164	165-179	180- 193

La estructura presenta secciones compuestas que sirven como conectores de las diversas secciones, aumentando la cantidad de elementos estructurales.

4.3.2. Análisis armónico

Pyharé Pyté

En los primeros cuatro compases de la introducción el motivo tiene como armonía a Fmaj7 sin 5^{as} pasando a unas inversiones de C (#5) que no muestra información del centro tonal dando, un carácter de inestabilidad y misterio hasta que en el compás 12 donde se presenta el motivo de la tonalidad original.

ILUSTRACIÓN 75 INTRODUCCIÓN PYHARÉ PYTÉ



Fuente: (Piano Paraguayo, 2013)

El recurso más notorio en la obra es el uso del pedal en Do que se mantiene prácticamente en toda la sección A hasta el compás 34 en dónde el bajo cambia a la tónica de la dominante (Sol). El acompañamiento de Do dispuestas en 10^a sigue en la sección A' sigue hasta el compás 48 dónde cambia la armonía a Bbmaj7, la armonía va tornándose más variada utilizando intercambios modales, dominantes secundarias y tensiones agregadas que contrastan con lo anteriormente oído.

TABLA 27 - RESUMEN ARMONICO DE PYHARÉ PYTÉ

Compás	Recurso armónico	Acordes identificados
6-11	Acorde aumentado	C #5
48		Bbmaj7#11 (bVII) modo mixolidio.
52		Dbmaj7 (bII) modo frigio.
49	Dominante secundaria	A7(b13)-Dm (V7/II)
58-59	Acordes extendidos	Gsus4 (#11)- G7(13)

Fuente: Elaboración Propia

Purahéi Paha

En este arreglo el recurso más preponderante es el uso del bajo pedal, que se mantiene en la fundamental de la tonalidad (Mi mayor) en gran parte de la obra, y a partir de esta técnica se probó la mayor cantidad de posibilidades armónicas, entre ellas el cambio de modo, conservando la misma tónica y estableciendo una mixtura modal.

ILUSTRACIÓN 76 BAJO PEDAL CHE MORENAMI

The musical score for 'Purahéi Paha' is presented in three systems. The first system starts at measure 60 with a tempo of quarter note = 65 and a key signature of one sharp (F#). The bass line features a steady E pedal point. The right hand plays a melodic line with slurs and ornaments. Dynamics include piano (p) and decrescendo (dim.). Chords are labeled as E, Em, and Em#5. The second system starts at measure 66 and includes chords A/E, B7/E, Emaj7, B7(13), and E. Dynamics include decrescendo (dim.) and ritardando (rit.). The third system starts at measure 71 and includes chords Edism, E, Em, Em#5, A/E, B7/E, and Emaj7. Dynamics include decrescendo (dim.), accelerando (accel.), and ritardando (rit.).

Fuente: (Piano Paraguayo, 2013)

En el cambio métrico de los compases 85 a 89 se produce una armonización resultado del movimiento paralelo entre la melodía y el bajo, en dónde sale una interesante progresión de acordes y nos indica la continuación de la exploración de posibilidades armónicas, ahora también con la melodía.

Laverne (1991) denomina esta técnica como movimiento contrario y explica que se utiliza para producir nuevas armonías y proporcionar un nuevo interés melódico entre el movimiento contrario de las voces extremas. El movimiento de la melodía puede reflejar el mismo movimiento interválico o una relación interválica diferente para proporcionar mayor contraste y el movimiento de la línea de bajo movimiento puede consistir en fundamentales de acordes, inversión de voces o una combinación. Esta misma técnica puede ser utilizada con una melodía descendente y una línea de bajo ascendente. (p. 28)

ILUSTRACIÓN 77 MOVIMIENTO CONTRARIO PURAHÉI PAHA

Fuente: Elaboración Propia.

ILUSTRACIÓN 78 MOVIMIENTO CONTRARIO EJEMPLO

Fuente: (Levine, 1995)

En el cambio métrico de los compases 85 a 89 se utiliza el recurso de bajo pedal

entre los extremos creando contrastes entre la melodía y el bajo, aproximándose por grados conjuntos a las distintas calidades de acordes diatónicos se expone una interesante progresión de acordes y nos indica la continuación de la exploración de posibilidades armónicas, ahora también con la melodía.

ILUSTRACIÓN 79 BAJO PEDAL SOBRE TRIÁDAS

introducción de “Ka’aty” sucede lo contrario, ahora la melodía se mantiene estática y el bajo descendente es el que propone los cambios armónicos, de dónde se desprenden distintos intercambios modales.

TABLA 28 - RESUMEN ARMONICO KA'ATY

Compás	Recurso armónico	Acordes identificados
117	Disminuido auxiliar	C°7-Cmaj7
133/142		C°7-C/G
122-128	II-V7-I	Dm-DmMaj7-G7(#11)- G7(sus4)- C
167-168	Dominante secundaria	(IV7-IV) / F7(b9)-Bb

Fuente: Elaboración Propia

La progresión II-V7-V7sus4-I está presente en los compases 122-128 la dominante usa tensiones y suspensiones para retrasar resolución de la cadencia.

En la reexposición melódica, Cardozo Ocampo utilizó la técnica de armonización por bajos descendentes, variando notablemente la armonía teniendo como resultado una progresión un tanto similar a la extraída de la introducción, pero con la melodía en movimiento que modifica la calidad de los acordes.

ILUSTRACIÓN 80 ARMONIZACIÓN POR MOVIMIENTO DE BAJO KA'ATY

Fuente: (Piano Paraguayo, 2013)

Un fragmento de la introducción sirve de unión para las secciones A' Y B aprovechando el carácter del bajo descendente para descender hasta la dominante y resolver en la sección B.

En los compases 153 157 se encuentra una progresión de acordes con bajo descendente por compás que son C-G7/B-Am-C/G.

La sección que presenta el clímax de la obra dónde se observa los mayores picos de alturas graves tanto como agudos en *fortissimo*.

En la sección C se produce un cambio de tonalidad momentáneo a F mayor y se empleó el recurso como dominante secundaria en los compases 167-168 IV7-IV / F7(b9)-Bb.

En el compás 170 nuevamente aparece la dominante del tono primitivo G y vuelve a modular a Do en el compás 173 y se aplica nuevamente una serie acordes con armonía descendente por tonos esta vez con algunas variaciones:

Compás 174 179 la progresión armonía es: Am-Fm/AB-C/G-F#/D-F/A-G7.

El final mantiene la progresión de la introducción descendiendo hasta la dominante y resolviendo a la tónica.

4.3.3. Análisis Motívico

Pyharé Pyté

ILUSTRACIÓN 81 MOTIVO PYHARÉ PYTÉ



Tipo de entrada: Tético

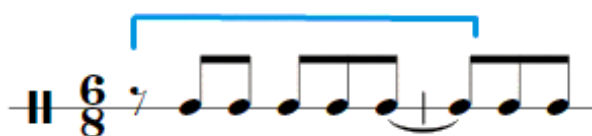
ILUSTRACIÓN 82 MOTIVO PYHARÉ PYTÉ



Tipo de Entrada: Anacrúsico

Purahéi Paha

ILUSTRACIÓN 83 MOTIVO PURAHÉI PAHA



Tipo de entrada: Acéfalo

Ka'aty

ILUSTRACIÓN 84 MOTIVO KA'ATY



Tipo de entrada: Acéfalo

4.3.4. Recursos técnicos pianísticos

4.3.4.1. Melódicos

Pyharé Pyté

La melodía comienza mostrando su motivo principal, arpeggios mayores ascendentes dispuestos en octavas se alzan sin acompañamiento exponiendo un ambiente de expectación que se va acrecentando con el uso de acordes aumentados en el compás 5 dispuestas en diferentes inversiones hasta llegar con un *rallentando* a la tónica seguido con acompañamiento generando el reposo.

En el compás 16 se encuentra la melodía del tema a una voz, en un registro grave y acompañada por un ostinato y con el motivo apareciendo a final de frase. La melodía varía por el cambio de armonía pasando a Dm por lo que cambia de intervalo en el compás 28 siguiendo con la misma estructura dinámica y con el bajo pedal en Do.

En el compás 40 la melodía sube una octava y está reforzada con bloques de acordes de 3 y 4 voces en la mano derecha lo que le da mayor solidez con un matiz de *mf* que va crescendo hasta el compás 48 en dónde cambia la armonía y los bajos contrastan con los agudos sacando la mayor cantidad de sonido posible.

Purahéi paha

La melodía presenta características típicas de la música paraguaya como el uso de 6^{as} que doblan la melodía con un fraseo ligado que se extienden con las síncopas.

El primer arreglo melódico comienza en el compás 64 si bien la frase comienza en modo mayor la segunda frase lo hace en modo menor, enriqueciendo de manera interesante a la melodía y refuerza su carácter nostálgico.

Conforme avanza la obra realiza cambios en la melodía, resultado del cambio de armonía y se aleja cada vez más de la melodía original.

Al regresar al 6/8 encontramos una melodía con la misma estructura rítmica,

pero con cambio de intervalo en un registro agudo, contrastando con el bajo en registro grave.

La melodía principal se reexpone en el c 99 y finaliza con una modulación a Do Mayor.

Ka'aty

La melodía empieza con el arpeggio de Do mayor, en 3^{as} y 6^{as} con ligeras variaciones de ritmo con respecto a la melodía original. En el compás 119 la melodía canta acompañado con inversiones de acordes de tres voces y pasa a 8^{as} en el compás 129 mostrando un mayor desarrollo rítmico sustentado por recursos armónicos que enaltecen la sensación de melancolía, dirigiéndose con crescendo al compás 139 en donde se produce un intercambio modal de F a Ab con matiz *forte* con acordes de 4 voces marcando el clímax de la sección A que poco a poco va decreciendo y utilizando menor cantidad de textura hasta llegar a la coda.

En el compás 144 aparece el puente para unir a la sección A Y B en donde la melodía está acompañada de triadas en 3^a inversión.

La sección C Compás 165 con *fortissimo* que contrasta con la calma de las secciones de A y B es dónde se alcanza el clímax de la obra, en el que resuenan de forma potente con una seguidilla de octavas de notas repetidas que incrementan la tensión emotiva, la zona central armonizada por el acompañamiento y con un bajo en el primer pulso apoyado por el extremo más grave del piano que levemente va descansando y bajando de intensidad hasta llegar a la armonía de la sección A.

La coda nuevamente aparece como conector esta vez uniendo el final, llegando a la tónica y apagándose en un *ritardando* con arpeggio ascendente de Do mayor y la tónica más grave sella el final de las tres obras.

4.3.4.2. Ritmo y acompañamiento

Pyharé Pyté

ILUSTRACIÓN 85 ACENTUACIÓN Y DESPLAZAMIENTO RÍTMICO PYHARÉ PYTÉ



Fuente: Elaboración Propia.

La principal variación rítmica hecha por Cardozo Ocampo es el desplazamiento rítmico con en última semicorchea con el primer pulso del siguiente compás, ambas acentuadas, retrasándola lo máximo posible.

ILUSTRACIÓN 86 RESUMEN DE PATRONES RÍTMICOS-MELÓDICOS PYHARÉ PYTÉ



Fuente: Elaboración Propia.

Purahéi Paha

En el compás 85 se produce un cambio de cifra de compás a 6/8 el Florentín Giménez en su libro “La música paraguaya” nombra a este recurso como “Compases quebrados” y explica que el cambio en los numeradores de compás puede fusionar un conjunto de ideas rítmicas de forma continua, ya que estos componentes rítmicos son compatibles y no se pierde la emisión rítmico-melódico característica de nuestra música.” (Giménez, 1997)

ILUSTRACIÓN 87 COMPÁS QUEBRADO PURAHÉI PAHA



Fuente: Elaboración Propia.

En el compás 95 se encuentra patrones de acompañamiento rítmico impresionista, con un acompañamiento en la mano izquierda de carácter lírico.

ILUSTRACIÓN 88 CLAIR DE LUNE DE CLAUDE DEBUSSY



Fuente: (Piano Paraguayo, 2013)

ILUSTRACIÓN 89 ACOMPAÑAMIENTO CON PATRONES RÍTMICOS DEL IMPRESIONISMO PURAHÉI PAHA



Fuente: (Piano Paraguayo, 2013)

Ka'aty

En la repetición de la melodía se observan variantes rítmicas con valores

irregulares poco vistas dentro del repertorio folklórico paraguayo.

ILUSTRACIÓN 90 VARIANTES RÍTMICAS DE LA MELODÍA CON VALORES IRREGULARES KA'ATY



Fuente: (Piano Paraguayo, 2013)

En el compás 165 la obra alcanza su clímax con recursos melódicos y armónicos que generan la mayor cantidad de tensión también se observa recursos rítmicos en la zona aguda, dónde se muestra basta variedad de posibilidades rítmicas y acentuaciones para enfatizar las notas repetidas.

ILUSTRACIÓN 91 INTENSIDAD RÍTMICA KA'ATY



Fuente: (Piano Paraguayo, 2013)

ILUSTRACIÓN 92 RESUMEN DE PATRONES RÍTMICOS-MELÓDICOS KA'ATY

6 106 107 114 115 121
124 138 159

Fuente: Elaboración Propia.

4.3.4.3. Tímbricos y de textura

Pyharé pyté

ILUSTRACIÓN 93 TEXTURAS PYHARÉ PYTÉ

Homofonía Polifonía
4 voces
compás: 6 7 52 53

Fuente: Elaboración Propia.

Purahéi Paha

ILUSTRACIÓN 94 TEXTURAS PUHRAÉI PAHA

Polifonía
4 voces

60 Homonoffa Textura acordal

4 85 91

Fuente: Elaboración Propia.

Ka'aty

ILUSTRACIÓN 95 TEXTURAS KA'ATY

Homofonía Polifonía

174 131

Fuente: Elaboración Propia.

4.3.5. Análisis de elementos innovadores

4.3.5.1. Análisis Estructural

Pyharé Pyté

Ilustración 96 versión tradicional Pyharé pyté 1

Pyhare pyte
Guaramia sinfónica
Letra: Mauricio Cardozo Ocampo
Música: José Asunción Flores

The image displays a musical score for the piece 'Pyharé Pyté'. It is written in G major and 6/8 time. The score is arranged for voice and piano. The vocal line is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staves. The lyrics are in Spanish and describe a scene of a woman's fear at night. The score is divided into four systems, with measure numbers 7, 13, and 19 indicated at the beginning of each system. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, characteristic of the genre.

FUENTE: (CARDOZO OCAMPO, 2005)

ILUSTRACIÓN 97 VERSIÓN TRADICIONAL PYHARÉ PYTÉ 2

25
pre-suen la oscu-ri-dad re-tor- na cual a-lud

32
Con el fra-gor si-nies- tro la llu- via lle- gó fe-cun-dan-do la

39
ro- ja tie- rra gua- ra- ni con san-gre del do-lor y

46
llan- tos de i- de- al fruc-ti- fican- do en ar- o- sta de re- den-

Detailed description: The image displays a musical score for a traditional Paraguayan piece. It consists of four systems of music. Each system includes a vocal line (top staff) and a piano accompaniment (bottom two staves). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The lyrics are in Spanish and describe a scene of suffering and renewal. The piano accompaniment features characteristic rhythmic patterns and chordal textures typical of Paraguayan folk music. A double bar line with a repeat sign is used between the first and second systems.

Fuente: (Cardozo Ocampo, 2013)

Versión tradicional

TABLA 29 VERSIÓN TRADICIONAL PYHARÉ PYTÉ

Componente estructural	Introducción	Verso A	Verso A´
Nº de Compases	1-8	9-32	33-54
Cantidad de compases	8	24	22

Versión Piano Paraguayo

TABLA 30 VERSIÓN DE PIANO PARAGUAYO PYAHARÉ PYTÉ

Componente estructural	Introducción	Verso A	Verso A´
Nº de Compases	15	16-39	40-59
Cantidad de compases	15	24	20

Las versiones presentan similitudes en cuanto a componentes estructurales y cantidad de compases.

Purahéi paha

ILUSTRACIÓN 98 VERSIÓN TRADICIONAL PURAHÉI PAHA

Purahéi Paha

Versión de "Los troveros de América"

José Asunción Flores

The musical score for "Purahéi Paha" is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. It begins with an "Intro" section. The first staff contains measures 1-6 with chords A7, G, and A7. The second staff (measures 7-12) includes a section marker "A" and chords D and D. The third staff (measures 13-18) includes a section marker "B" and chords A7, D, and A7. The fourth staff (measures 19-24) includes chords D, D7, G, Gm, D, A7, and D. The score concludes with a double bar line.

Fuente: Elaboración Propia.

Versión tradicional

TABLA 31 VERSIÓN TRADICIONAL PURAHÉI PAHA

Componente estructural	Introducción	Verso A	Verso A	Coro B	Coro B
N° de Compases	12	12-19	12-19	20-27	20-27
Cantidad de compases	12	8	8	8	8

Versión Piano Paraguayo

TABLA 32 VERSIÓN DE PIANO PARAGUAYO PURAHÉI PAHA

Componente estructural	Verso A	Verso A (1)	Puente (Composición)	Verso A(2)
N° de Compases	60-67	68-84	85-98	99-105
Cantidad de compases	8	17	14	7

La versión de *Purahéi Paha* de Cardozo Ocampo, se inicia directo del verso a partir de una modulación, cada verso A tiene una cantidad independiente de compases por efectos de alargamiento o disminución de la línea melódica. En el Verso A muestra correspondencia con la versión original, mientras, en el verso A (2) se muestra una considerable prolongación casi doblando la cantidad de compases son respecto al Verso A.

La versión original cuenta con estribillo, en la versión de piano paraguayo Cardozo Ocampo compone una sección de puente que no contiene características similares al verso o estrofa, conteniendo cambios de métrica de 3 /4 variación de tipo de acompañamientos.

Ka'aty

ILUSTRACIÓN 99 VERSIÓN TRADICIONAL KA'ATY

Ka'aty
Versión de "Los troveros de América"
José Asunción Flores

The musical score for 'Ka'aty' is presented in a single system with nine staves. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 2/4. The score includes various chords and section markers:

- Staff 1:** Measure 1 starts with a boxed section marker **A** and an E chord. The melody consists of eighth notes.
- Staff 2:** Measure 7 has a B7 chord, measure 8 has an F#m chord, and measure 9 has a B7 chord.
- Staff 3:** Measure 14 has an A chord, measure 15 has a B7 chord, and measure 16 has an E chord. A boxed section marker **A'** appears at measure 17.
- Staff 4:** Measure 21 has an E chord, measure 22 has an E7 chord, measure 23 has an A chord, measure 24 has an F#m chord, and measure 25 has an F#m(7b9) chord.
- Staff 5:** Measure 28 has an E chord, measure 29 has an A chord, measure 30 has a B7 chord, and measure 31 has an E chord. A boxed section marker **B** appears at measure 32.
- Staff 6:** Measure 35 has an F#m chord, measure 36 has an E chord, and measure 37 has a C#m chord.
- Staff 7:** Measure 42 has an A chord, measure 43 has an F#m chord, measure 44 has a B7 chord, and measure 45 has an E chord.
- Staff 8:** Measure 49 has an E7 chord, measure 50 has an A chord, measure 51 has an A7 chord, and measure 52 has a D chord. A boxed section marker **C** appears at measure 49.
- Staff 9:** Measure 54 has a B chord, measure 55 has a B7 chord, and measure 56 has an E chord.

Fuente: Elaboración Propia.

Versión tradicional

TABLA 33 VERSIÓN TRADICIONAL KA'ATY

Componente estructural	Verso A	Verso A'	Pre coro B	Coro C
N° de Compases	1-16	17-32	33-48	49-58
Cantidad de compases	16	16	17	10

Versión Piano Paraguayo

TABLA 34 VERSIÓN DE PIANO PARAGUAYO KA'ATY

Componente estructural	Introducción Compuesta	Verso 1	Transición (composición)	Pre-coro	Coro	Final/Intro composición
N° de Compases	106-113	114-143	144-148	149-164	165-179	180- 193
Cantidad de compases	12	28	5	16	15	15

Como principal diferencia encontramos la composición de fragmentos en los arreglos de Oscar Cardozo Ocampo y su uso para unir secciones.

4.3.5.2. Análisis armónico

Pyharé Pyté

TABLA 35 RECURSOS ARMÓNICOS PYHARÉ PYTÉ VERSIÓN TRADICIONAL Y DE PIANO PARAGUAYO

Versión tradicional	Versión Piano Paraguayo
Acordes diatónicos I-IV-V7-IVm	Acordes aumentados
Intercambio modal IVm	Bajo pedal
Dominante secundaria V7/VI	Intercambio modal
Cadencia auténtica V7-I	Dominante secundaria
Cadencia Plagal IVm-I	Acordes extendidos

La versión tradicional muestra más recursos armónicos, el intercambio modal y la dominante secundaria. La versión de piano paraguayo también utiliza los intercambios modales y uso de tensiones para generar distintos colores armónicos.

Purahéi Paha

TABLA 36 RECURSOS ARMÓNICOS PURAHÉI PAHA VERSIÓN TRADICIONAL Y DE PIANO PARAGUAYO

Versión tradicional	Versión Piano Paraguayo
Acordes diatónicos I-IV-V7	Bajo pedal
Intercambio modal IVm	Dominante secundaria
Cadencia auténtica V7-I	Armonización por movimiento contrario
Cadencia Plagal IVm-I	Intercambio Modal

Ka'aty

TABLA 37 RECURSOS ARMÓNICOS KA'ATY VERSIÓN TRADICIONAL Y DE PIANO PARAGUAYO

Versión Tradicional	Versión Original
Acordes diatónicos: I-II-IV-V7-VI	Progresiones mediadas el movimiento del bajo
Aproximación cromática de notas	Acordes extendidos
Remolado	Dominante secundarias
Intercambio modal iim7b5	Cambio de calidad de acorde
Dominante secundaria	Acordes suspensivos

4.3.5.3. Análisis motivico

Pyharé Pyté - Versión Tradicional

ILUSTRACIÓN 100 MOTIVO TRADICIONAL KA'ATY



Tipo de entrada: Acéfalo

Versión Piano Paraguayo

ILUSTRACIÓN 101 MOTIVO PIANO PARAGUAYO KA'ATY



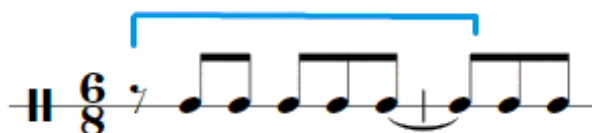
Tipo de entrada: Anacrúsico

La principal diferencia de motivos en la melodía es la acentuación y el ataque de

semicorchea con entrada anacrúsica en la versión de Cardozo Ocampo.

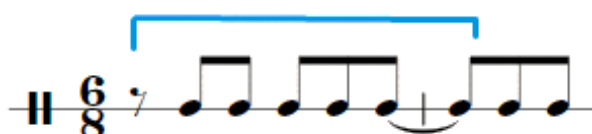
Che morenami - Versión Tradicional

ILUSTRACIÓN 102 MOTIVO TRADICIONAL CHE MORENA MI



Motivo Piano Paraguayo

ILUSTRACIÓN 103 MOTIVO PIANO PARAGUAYO CHE MORENA MI



Los motivos rítmicos no presentan diferencia.

Ka`aty - Versión tradicional

ILUSTRACIÓN 104 MOTIVO TRADICIONAL KA`ATY



Tipo de entrada: Acéfalo

Versión Piano Paraguayo

ILUSTRACIÓN 105 MOTIVO PIANO PARAGUAYO KA`ATY



Tipo de entrada: Acéfalo

Los motivos no presentan diferencia.

Las obras presentaban partes compuestas en la introducción y fragmentos que servían como puentes y transición de sección que aumentaban la cantidad de compases.

Dentro de los recursos armónicos utilizados siguieron la tendencia de las obras tradicionales con los intercambios modales y dominantes secundarias agregando rearmonización por movimientos de bajos, por movimientos contrarios, uso de armonía no funcional para crear efectos sonoros y acordes extendidos sacando provecho a los colores armónicos.

Los motivos de Purahéi Paha y Ka'aty no presentaron diferencias en la introducción de los versos, a diferencia Pyharé Pyté, que añade cambios de acentuación y énfasis en la entrada anacrúsica con la semicorchea. Los arreglos partieron de los motivos tradicionales, pero estos fueron variando a lo largo de la obra mostrando un proceso de experimentación a nivel rítmico a partir de las ideas originales.

5. CAPÍTULO V – CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

Esta investigación tuvo el propósito de analizar las distintas características interpretativas de Oscar Cardozo Ocampo en los géneros de polca paraguaya y guarania utilizadas en su disco “Piano Paraguayo”, para ello fueron elegidas las obras de “Tres melodías de José Asunción Flores” y Añoranza para el análisis de guarania, y la obra “Tres melodías de Oscar Cardozo Ocampo” para el análisis de polca paraguaya.

Para el logro de estos objetivos se propuso un análisis descriptivo a partir de fichas de recolección que ayudaron a sintetizar la información para su posterior descripción.

Se encontraron que las características estructurales de la polca tienen mayor fidelidad con respecto a con los componentes estructurales de las versiones tradicionales, las estructuras de la guarania incluyeron fragmentos compuestos que sirvieron como puentes o transiciones entre secciones.

Se lograron identificar distintos recursos armónicos en la polca como resultado de procesos exploratorios sonoros por medio de aproximaciones cromáticas, especialmente con acordes disminuidos ante la poca cantidad de movimiento armónico que ofrecen las versiones tradicionales. Estos recursos pertenecieron a la armonía tonal mientras que los recursos ofrecidos por la guarania responden a una búsqueda de

recursos pertenecientes a la armonía modal y armonía no funcional para crear distintos colores por medio de tensiones.

Las polcas mostraron recursos sonoros de carácter rítmico y tímbrico con variaciones o repeticiones de pequeñas fórmulas rítmicas que se imitan (eco) a lo largo de la tesitura, así como patrones de acompañamientos que se repetían a final de los versos. La guarania usa como principales motivos los acentos rítmicos, las tensiones armónicas creadas de acordes extendidos y fórmulas rítmicas recurrentes.

Dentro de los recursos técnicos interpretativos se halló un lenguaje más tradicional con la disposición de acordes en 6^{as} y 3^{as} mayormente y el uso de apoyaturas breves de forma ascendente y descendente, en la guarania se reconoció disposiciones de melodía provenientes del romanticismo, también bloques de acordes de 4 voces 5 voces.

Los recursos rítmicos y de acompañamientos lanzaron datos de distintos orígenes, en la polca se utilizaron un estilo de acompañamiento llamada décimas caminantes, provenientes de estilo de Jazz llamado *Stride Piano*, en cambio en las guaranias se encontraron patrones rítmicos de acompañamientos similares a las del impresionismo.

En cuanto a las características de textura y usos tímbricos la polca poseía patrones de estilo imitativo denominado eco y presentaba una textura totalmente homofónica, las guaranias utilizaron los extremos del piano para contrastar la melodía con el acompañamiento para poder utilizar el mayor rango sonoro del instrumento. La guarania presentó una textura homofónica y polifónica con combinación de hasta 4 voces.

Las principales innovaciones aportadas con respecto a las obras tradicionales fueron la manipulación de la estructura por medio de fragmentos compuestos o modificados mediante alteraciones en las variaciones rítmicas aportadas por Cardozo Ocampo como la aumentación y disminución de figuras.

En el plano armónico las diferencias armónicas son notorias, Cardozo Ocampo exploró diversas posibilidades sonoras para crear interés sobre estructuras que previamente presentaban poco desarrollo en el plano armónico. La armonía de la polca

se mantuvo con armonía tonal, pero se reconoció una importante cantidad de recursos para rearmonizarla. Las armonías de la guarania tradicionales ya presentaban recursos de intercambio modales o dominantes secundarias, por medio del análisis se lograron reconocer recursos para expandir más esos colores armónicos.

Con respecto a los motivos en la entrada de los versos, se observaron similitudes con las versiones tradicionales en su exposición, y en el desarrollo estos motivos fueron trasladados y reubicados en distintos tiempos del compás, se utilizaron la aumentación o disminución de intensidad rítmica como también las posibilidades rítmicas a partir de figuras irregulares.

Para futuras investigaciones se recomienda un estudio sobre las técnicas pianísticas corporales a utilizar para la interpretación de los arreglos considerando la vasta cantidad de pasajes con diferentes tipos de dificultades, empleando distintas posiciones de brazos, manos, muñeca etc.

6. CAPÍTULO VI - BIBLIOGRAFIA

A, Lorenzo de Reizábal, M., & Lorenzo de Reizábal, A. (2009). *Claves para entender e interpretar la música*. Barcelona: Música Boileau, S.A.

Ansermet, E. (2000). *Escritos sobre la música*. Barcelona: Idea Books.

Arciniegas, J. A. (s.f.). *Scribd*. Obtenido de <https://es.scribd.com/document/372393362/Que-Es-Un-Arreglo-Musical>

Boettner, J. M. (1956). *Música y músicos del Paraguay*. Asunción: Autores Paraguayos y Asociados (APA).

Cardozo, A. (2013). *Álbum Piano Paraguayo*. Asunción : Arandurã.

Colpland, A. (2003). *Música e imaginación*. Buenos Aires: Emecé.

Composición, r. y. (2010). *Jairo Alfonso Herrera*. Bogotá: Pontificia Javeriana Universidad de Artes.

El director de orquesta ante la partitura. (1969). Madrid: Espanza.

Escalante, D. Q. (05 de mayo de 2021). *Youtube*. Obtenido de <https://youtu.be/5K48CbWZEsc>

Fernández, J. I. (2005). Sobre la interpretación musical. *revista del Conservatorio Superior de Musica de Málaga*, 23.

Gabis, C. (2006). *Armonía Funcional*. Melos .

Gaona, S. (2003). *La Creación Musical en el Paraguay*. Asunción : Coordinación de Publicaciones FADA|UNA.

Giménez, F. (1997). *La música Paraguaya*. Asunción: El Lector.

Graetzer, G. (1979). *El director de coro*. Buenos Aires: Ricordi.

<https://es.scribd.com>. (s.f.). Obtenido de

<https://es.scribd.com/document/372393362/Que-Es-Un-Arreglo-Musical>

Lárez, V. (2012). *Armonía I*. Caracas: Isabel Huizi.

Laverne, A. (1991). Handbook of Chord Substitutions. En A. Laverne, *Handbook of Chord Substitutions* (pág. 28). Nueva York: Ekay Music, Inc.

Levine, M. (1995). *La Teoría del Jazz*. California : Sher Music Co.

Liberman, A. (1993). *De la música y el inconsciente*. Barcelona: Gedisa.

Molina, E. (2006). *Análisis, improvisación e interpretación*. Eufonía.

Ocampo, M. C. (2005). *Mundo Folklórico Paraguayo*. Asunción: ATLAS Representaciones.

Rink, J. (2002). *Musical Performance*. Cambridge University: 2002 .

Roger Sessions. (1950). The musical Experience of Composer, Performer, Listener. *Princeton University*, 85.

Roig-Francolí, M. A. (2002). *Harmony in context third edition*. Cincinnati: McGraw-Hill Education.

Szarán, L. (2007). *Diccionario de la Música en Paraguay*. Alemania: Jesuitenmission Nürnberg.

Valerio, J. (2003). *Stride & Swing piano*. Hal Leonard.

7. CAPÍTULO VII – ANEXO

FICHA DE ANÁLISIS DE OBSERVACIÓN						
Objetivos General	Determinar las características interpretativas de la Polca Paraguaya y la Guarania					
Variables	Indicadores	Polca Paraguaya		Guarania		
		Tres Púrahéi de Mauricio Cardozo Ocampo		Añoranza de Mauricio Cardozo Ocampo		
Estructura	Análisis Estructural	<i>Guavirá poty</i>		Añoranza		
		Introducción 1 – 20	Verso a 21-34		Verso a 35-48	Final/Tag 48-58
		<i>Che Morena mí</i>				
		Cadencia dominante para modular 59-60	Verso a 61-82	Verso a 83 - 101	Coro B 102-113	
				Introducción (Compuesta)		
				Verso A		
				Verso A´		
				Coro B		
				1-8		
				9-45		
				46-81		
				82-105		
				Estribillo C		
				Estribillo C		
				Final (Compuesto)		
				106-121		
				122-137		
				140-150		
				Tres Melodías de José Asunción Flores		
				<i>Purahéi Pyté</i>		
				Introducción		
				Verso A		
				Verso A´		
				15		
				16-39		
				40-59		
				<i>Puharei Paha</i>		
				Verso A		
				Verso A (1)		
				Puente (Composición)		
				Verso A(2)		
				60-67		
				68-84		
				85-98		
				99-105		

		<p><i>Ndaipokuaai ko ne pore'ý</i></p> <table border="1"> <thead> <tr> <th>Modulación a C 114</th> <th>Verso a-a 115-126 / 127-137</th> <th>Coro b-b 138-149/ 150-159</th> <th>Final/tag de la introducción de Guavirá Poty 160-171</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> </tr> </tbody> </table>	Modulación a C 114	Verso a-a 115-126 / 127-137	Coro b-b 138-149/ 150-159	Final/tag de la introducción de Guavirá Poty 160-171						<p><i>Ka'aty</i></p> <table border="1"> <thead> <tr> <th>Introducción Compuesta</th> <th>Verso 1</th> <th>Transición (composición)</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>106-113</td> <td>114-143</td> <td>144-148</td> </tr> </tbody> </table> <table border="1"> <thead> <tr> <th>Pre-coro</th> <th>Coro</th> <th>Final/Intro Composición</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>149-164</td> <td>165-179</td> <td>180-193</td> </tr> </tbody> </table> <p>La estructura presenta secciones compuestas que sirven como conectores de las diversas secciones, aumentando la cantidad de elementos estructurales.</p>	Introducción Compuesta	Verso 1	Transición (composición)	106-113	114-143	144-148	Pre-coro	Coro	Final/Intro Composición	149-164	165-179	180-193
Modulación a C 114	Verso a-a 115-126 / 127-137	Coro b-b 138-149/ 150-159	Final/tag de la introducción de Guavirá Poty 160-171																					
Introducción Compuesta	Verso 1	Transición (composición)																						
106-113	114-143	144-148																						
Pre-coro	Coro	Final/Intro Composición																						
149-164	165-179	180-193																						
	Análisis Armónico	<p><i>Tres Puraheí M.C.O.</i></p> <p>No se observaron cambios armónicos en la introducción con respecto a la armonía usada tradicionalmente en la polca.</p> <p>En el compás 22 y 23 se encuentran los acordes de Gmin7</p>	<p><i>Añoranza</i></p> <p>La introducción consta de arpeggios ascendentes de los acordes de G con la 9na adherida y Cm6 (9, 11) IVm extraído de un intercambio modal, este segundo acorde genera una cadencia de subdominante menor que resuelve en el acorde de tónica.</p>	<p><i>Pyharé Pyté</i></p> <p>En los primeros cuatro compases de la introducción el motivo tiene como armonía a Fmaj7 sin 5ta para pasar a unas inversiones de C #5 que no</p>																				

		<p>C7b9 y F los cuáles forman la progresión de ii-V7-I, esta progresión es la más común en el jazz y en muchos estilos de música moderna.</p> <p>El <i>voicing</i> utilizado en la mano izquierda del compás 22 corresponde a la categoría de <i>rootless voicing</i> ("acordes sin raíz") asociado con el estilo del pianista Bill Evans, basado en el desarrollo de los tonos of guide o tonos guía (la 3ª y 7ª del acorde), es un acorde sin tónica que se sostiene o da estabilidad únicamente por los tonos guía.</p> <p>En los compases 24 25 se añadió mayor movimiento armónico con el uso de la dominante secundaria del segundo grado V7/II-II de uso poco frecuente en las polcas tradicionales.</p> <p>En el compás 31 se destaca el uso de cromatismos en las líneas de bajo dispuestas en 10^{as} mediante el disminuido con función de dominante D#°7-G7/D. (Valerio, 2003) este recurso es conocido</p>	<p>La mayor extensión de compases permitió la utilización de distintos recursos de rearmonización añadiendo distintas sonoridades con la sustitución de acordes mediante dominantes secundarias, intercambios modales, disminuidos.</p> <p>Estas sustituciones también fueron resultado del paso del bajo en grados conjuntos realizando inversiones acordes a la dirección en que iban encaminadas. Las progresiones con bajos de grados conjuntos en la sección A parten desde la introducción hasta el compás 31.</p> <p>Las extensiones de acordes fueron utilizadas en los puntos de reposo de la melodía para sacar los distintos colores donde se encontraron 9^{as} -11^{as} y 13^{as}</p>	<p>muestran información del centro tonal dando un carácter de inestabilidad y misterio hasta que en el compás 12 se presenta un el motivo en la tonalidad original.</p> <p>El recurso más notorio en la obra es el uso del pedal en Do que se mantiene prácticamente en toda la sección A hasta el compás 34 en dónde el bajo cambia a la tónica de la dominante (Sol). El acompañamiento de Do dispuestas en 10^{as} sigue en la sección A´ sigue hasta el c48 dónde cambia la armonía a Bbmaj7, la armonía va tornándose más variada armónicamente utilizando intercambios modales, dominantes secundarias y tensiones agregadas que contrasta con lo anteriormente oído.</p>
--	--	---	--	---

		<p>como “décimas caminantes” proveniente de estilo pianístico de jazz llamado Stride piano o <i>Harlem stride</i>, técnica consiste en el desplazamiento diatónico y cromático en pasajes con poco movimiento armónico. La disposición de 10^{as} era práctica ya que podía abarcar distintas calidades de acordes.</p> <p>La disposición de una 10^a mayor puede contener acordes mayores y dominantes. La disposición de 10^a menor puede contener acordes menores y disminuidos.</p> <p>Esta técnica también resulta efectiva para la polca, teniendo en cuenta que la armonía generalmente se mantiene en el I-IV-V grado, con este desplazamiento en 10 la armonía suena con mayor movimiento y tiene la posibilidad de pasar por notas diatónicas o cromáticas.</p> <p>En el final de “<i>Guavirá Poty</i>”, Cardozo Ocampo utilizó una cadencia modulante de tipo pivote</p>	<table border="1" data-bbox="1205 339 1641 1034"> <thead> <tr> <th>Compás</th> <th>Recurso armónico</th> <th>Acordes identificados</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>3</td> <td>Acorde de Intercambio Modal</td> <td>Cm6/G(11)</td> </tr> <tr> <td>15 - 16</td> <td>Dominante secundaria, acordes extendidos</td> <td>G7/D (13)-C (V7/IV)</td> </tr> <tr> <td>18</td> <td></td> <td>E7/B – am (V7/II)</td> </tr> <tr> <td>21-22</td> <td>Disminuido con función dominante</td> <td>Ab-am (VII°7/II)</td> </tr> <tr> <td>27-30</td> <td>Líneas cliché</td> <td>am- am#5-am6-am7</td> </tr> <tr> <td>31</td> <td>Acorde de intercambio modal</td> <td>bVI7</td> </tr> <tr> <td>37-41</td> <td>Progresión II-V7-I</td> <td>am7-D7sus4-D7(b9)-G</td> </tr> </tbody> </table> <p>El uso de líneas cliché o líneas guía permite la mayor variación posible dentro de una misma estructura armónica en esta obra se utiliza en acordes menores. En los compases 27-30 se mantiene el acorde de Am por 4 compases para añadir</p>	Compás	Recurso armónico	Acordes identificados	3	Acorde de Intercambio Modal	Cm6/G(11)	15 - 16	Dominante secundaria, acordes extendidos	G7/D (13)-C (V7/IV)	18		E7/B – am (V7/II)	21-22	Disminuido con función dominante	Ab-am (VII°7/II)	27-30	Líneas cliché	am- am#5-am6-am7	31	Acorde de intercambio modal	bVI7	37-41	Progresión II-V7-I	am7-D7sus4-D7(b9)-G	<table border="1" data-bbox="1697 352 2054 671"> <thead> <tr> <th>Compás</th> <th>Recurso armónico</th> <th>Acordes identificados</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>117</td> <td>Disminuido auxiliar</td> <td>C°7</td> </tr> <tr> <td>131</td> <td></td> <td>B°7/Ab</td> </tr> <tr> <td>133/142</td> <td></td> <td>C°7/G</td> </tr> <tr> <td>167</td> <td>Dominante secundaria</td> <td></td> </tr> </tbody> </table> <p><i>Purahéi Paha</i></p> <p>En este arreglo el recurso más preponderante es el uso del bajo pedal, que se mantiene en la fundamental de la tonalidad (Mi mayor) en gran parte de la obra, y a partir de esta técnica se probó la mayor cantidad de posibilidades armónicas, entre ellas el cambio de modo, conservando la misma tónica y estableciendo una mixtura modal.</p>	Compás	Recurso armónico	Acordes identificados	117	Disminuido auxiliar	C°7	131		B°7/Ab	133/142		C°7/G	167	Dominante secundaria	
Compás	Recurso armónico	Acordes identificados																																									
3	Acorde de Intercambio Modal	Cm6/G(11)																																									
15 - 16	Dominante secundaria, acordes extendidos	G7/D (13)-C (V7/IV)																																									
18		E7/B – am (V7/II)																																									
21-22	Disminuido con función dominante	Ab-am (VII°7/II)																																									
27-30	Líneas cliché	am- am#5-am6-am7																																									
31	Acorde de intercambio modal	bVI7																																									
37-41	Progresión II-V7-I	am7-D7sus4-D7(b9)-G																																									
Compás	Recurso armónico	Acordes identificados																																									
117	Disminuido auxiliar	C°7																																									
131		B°7/Ab																																									
133/142		C°7/G																																									
167	Dominante secundaria																																										

		<p>para modular de Do mayor a Sol mayor, utilizando acordes pertenecientes a ambas tonalidades, produciendo una transición sutil a la dominante de la nueva tónica.</p> <p><i>Che morenami</i></p> <p>En el compás 93 la melodía consta de triadas diatónicas dispuestas en inversión, Cardozo Ocampo utiliza el recurso de aumento de voces en tríadas u octavas para aumentar la textura de la melodía y así dándole más fuerza al discurso melódico. En el compás 95 utiliza el acorde disminuido sin función de dominante para pasar del Bm - Bbdism- D7/A, es un recurso que es utilizado en armonía popular para el enlace de acordes a través de cromatismos.</p> <p>En el estribillo del compás 102 en vez de poner los acordes de tónica y dominante, Cardozo Ocampo rearmonizó cambiando el G por el G#°7 resolviéndola en un acorde de D7/A creando así un</p>	<p>movimiento e interés a este acorde estático realizó una conducción de voces usando líneas guía de 5 #5 6 y 7b.</p> <p>Esta técnica también es utilizada en los compases 86-87.</p> <p>Intercambio Modal en el compás 31 el acorde Eb6 siendo el bVI7 de la tonalidad proveniente de la escala menor natural.</p> <p>Progresión II-V7-I</p> <p>Otro recurso que se utiliza a lo largo de la obra es la progresión II-V7-I utilizados para rearmonizar la resolución a la tónica, normalmente esta progresión abarca dos compases y en la obra alrededor de 3 y 5 compases. Cardozo Ocampo utiliza acordes suspendidos para retrasar la resolución tensiones para retrasar la resolución y aumentar la tensión lo máximo posible.</p> <p>Sección A´</p>	<p>En el cambio métrico de los compases 85 a 89 se produce una armonización resultado del movimiento paralelo entre la melodía y el bajo, en dónde sale una interesante progresión de acordes y nos indica la continuación de la exploración de posibilidades armónicas, ahora también con la melodía.</p> <p>En el cambio métrico de los compases 85 a 89 se utiliza el recurso de bajo pedal entre los extremos creando contrastes entre la melodía y el bajo, aproximándose por grados conjuntos a las distintas calidades de acordes diatónicos se expone una interesante progresión de acordes y nos indica la continuación de la exploración de posibilidades armónicas,</p>
--	--	--	---	--

		<p>movimiento cromático ascendente con los disminuidos auxiliares.</p> <p>Para la modulación a la tercera obra también se utilizan cadencias modulantes tipo pivote pasando por acordes comunes entre las tonalidades de Sol y Do y utilizando dominante secundaria G-D7-G7-C, I-V7/V7- V-I modulando así a C mayor.</p> <p><i>Ndaipokuaai ko ne pore´y</i></p> <p>En esta pieza la armonía es mayormente diatónica, pero admite algunos cromatismos y yuxtaposiciones en acorde de paso. En el compás 117 se encuentra una similitud con "Guavirá Poty" por el uso del bajo subiendo de forma ascendente y diatónica en 10^{as} y resolviendo de forma cromática. En la repetición del verso se añade una variación armónica en el compás 128 dónde se coloca un acorde de B7 que resuelve de forma cromática</p>	<p>Las progresiones armónicas también se definen por la línea del bajo igual que la sección A, pero con distintas sonoridades entre ellos se pueden destacar:</p> <table border="1" data-bbox="1205 451 1675 938"> <thead> <tr> <th>Compás</th> <th>Recurso Armónico</th> <th>Acordes Identificados</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>47</td> <td>Intercambio modal</td> <td>Cm6/G(11) (IVm)</td> </tr> <tr> <td>46</td> <td>Dominantes secundarias</td> <td>B7/F#-Em (V7/IIIIm)</td> </tr> <tr> <td>55</td> <td>Disminuido con función Dominante</td> <td>B°7-Am (III7°/IIM)</td> </tr> <tr> <td>59</td> <td>Dominante secundaria</td> <td>E7(b9,b6)</td> </tr> <tr> <td>65</td> <td>Intercambio Modal</td> <td>F7 (bVII7)</td> </tr> </tbody> </table> <p>46- 47 Se presenta la misma progresión presentada en la introducción de progresión de G (9) y Cm6/G (11), ahora siendo tocada en forma de acordes.</p> <p>48 B7/ F#- Em V7/IIIIm</p> <p>65 Utiliza el bVII7 F7 grado proveniente de la escala de G</p>	Compás	Recurso Armónico	Acordes Identificados	47	Intercambio modal	Cm6/G(11) (IVm)	46	Dominantes secundarias	B7/F#-Em (V7/IIIIm)	55	Disminuido con función Dominante	B°7-Am (III7°/IIM)	59	Dominante secundaria	E7(b9,b6)	65	Intercambio Modal	F7 (bVII7)	<p>ahora también con la melodía.</p> <p><i>Ka a ty</i></p> <p>La introducción consta de un fragmento musical enteramente compuesto por Cardozo Ocampo que sirve de conector tanto de piezas como de secciones con un motivo melódico que no cambia sin embargo el bajo es el elemento que cambia de acordes de manera descendente por tonos y semitonos por cada compás, dando una amalgama de colores en esa transición hasta llegar al G.</p> <p>La progresión de acordes con el bajo descendente es C- Bbmaj (#11)-F/A-Fm/Ab-C/G-F#7-F- G.</p> <p>Mientras en "Purahéi Paha" el recurso predominante era el bajo pedal, en esta</p>
Compás	Recurso Armónico	Acordes Identificados																				
47	Intercambio modal	Cm6/G(11) (IVm)																				
46	Dominantes secundarias	B7/F#-Em (V7/IIIIm)																				
55	Disminuido con función Dominante	B°7-Am (III7°/IIM)																				
59	Dominante secundaria	E7(b9,b6)																				
65	Intercambio Modal	F7 (bVII7)																				

		<p>ascendente a C.</p> <p>Este tipo de resolución de acordes da una nueva técnica de aproximación junto a los acordes disminuidos generados por las 10^{as} caminantes que aparecen con una disposición de 3 voces.</p> <table border="1" data-bbox="730 560 1178 938"> <thead> <tr> <th>Compás</th> <th>Recurso armónico</th> <th>Acordes identificados</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>18-19 / 122-123 / 130-131</td> <td>Acordes disminuidos con función de dominante</td> <td>Eb°-G7/D D#°7-G7/D</td> </tr> <tr> <td>143-144 / 156-157</td> <td>Acordes disminuidos con función no dominante</td> <td>D#°7-Dm</td> </tr> <tr> <td>141-142 / 154-155</td> <td>Acordes disminuidos Auxiliares</td> <td>Eb°7-C</td> </tr> </tbody> </table> <p>Las tres obras se mantuvieron dentro de la armonía tonal y dentro ese centro gravitatorio tonal se utilizaron recursos armónicos que puedan expandir y dar mayor cantidad de sonoridad para los que se utilizaron herramientas de rearmonización como el acorde ii-7-V7-I con el fin de obtener mayor</p>	Compás	Recurso armónico	Acordes identificados	18-19 / 122-123 / 130-131	Acordes disminuidos con función de dominante	Eb°-G7/D D#°7-G7/D	143-144 / 156-157	Acordes disminuidos con función no dominante	D#°7-Dm	141-142 / 154-155	Acordes disminuidos Auxiliares	Eb°7-C	<p>menor natural.</p> <p>En el compás 55 hay una cadencia de bdis7 que resuelve a am7, ese acorde disminuido funciona como dominante debido a que tienen dos tritonos en su constitución. Esto hace que puedan funcionar como sustitutos o complementarios de un acorde V7(b9) en este caso reemplazando a E7(b9). El acorde disminuido está compuesto de B D F Y Ab o G# que vendrían a ser la 5ta 7m 9^a b y 3^a de E7b9. Cardozo Ocampo utilizó mucho esta técnica especialmente para crear líneas cromáticas con el bajo.</p> <p>65 Utiliza el bVII7 F7 grado proveniente de la escala de G menor natural.</p> <p>Sección B</p> <p>En el compás 83 aparece una sucesión de arpeggios ascendentes y descendentes teniendo como notas de acorde a Eb (1) Db (7b) F# (9) Y G (3) en donde el choque de semitonos entre el F# Y G genera</p>	<p>introducción de "Ka'aty" sucede lo contrario, ahora la melodía se mantiene estática y el bajo descendente es el propone los cambios armónicos de dónde se desprenden distintos intercambios modales y aunque la melodía no se modifica, la armonía hace que la introducción no roce la monotonía y tenga gran riqueza armónica.</p> <table border="1" data-bbox="1693 906 2060 1230"> <thead> <tr> <th>Compás</th> <th>Recurso armónico</th> <th>Acordes identificados</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>117</td> <td>Disminuido auxiliar</td> <td>C°7-Cmaj7</td> </tr> <tr> <td>133/142</td> <td></td> <td>C°7-C/G</td> </tr> <tr> <td>122-128</td> <td>II-V7-I</td> <td>Dm- DmMaj7- G7(#11)- G7(sus4)- C</td> </tr> <tr> <td>167-168</td> <td>Dominante secundaria</td> <td>(IV7-IV) / F7(b9)-Bb</td> </tr> </tbody> </table> <p>La progresión II-V7-</p>	Compás	Recurso armónico	Acordes identificados	117	Disminuido auxiliar	C°7-Cmaj7	133/142		C°7-C/G	122-128	II-V7-I	Dm- DmMaj7- G7(#11)- G7(sus4)- C	167-168	Dominante secundaria	(IV7-IV) / F7(b9)-Bb
Compás	Recurso armónico	Acordes identificados																													
18-19 / 122-123 / 130-131	Acordes disminuidos con función de dominante	Eb°-G7/D D#°7-G7/D																													
143-144 / 156-157	Acordes disminuidos con función no dominante	D#°7-Dm																													
141-142 / 154-155	Acordes disminuidos Auxiliares	Eb°7-C																													
Compás	Recurso armónico	Acordes identificados																													
117	Disminuido auxiliar	C°7-Cmaj7																													
133/142		C°7-C/G																													
122-128	II-V7-I	Dm- DmMaj7- G7(#11)- G7(sus4)- C																													
167-168	Dominante secundaria	(IV7-IV) / F7(b9)-Bb																													

		<p>movimiento armónico en la resolución, la dominante secundaria para desviar el flujo tonal de manera momentánea y los tres tipos de disminuidos para las resoluciones cromáticas y acordes de paso.</p> <p>Para las tres piezas se utilizó la modulación de tipo pivote, por la cercanía de las tonalidades de estas.</p> <p>Las tres obras se mantuvieron dentro de la armonía tonal y dentro ese centro gravitatorio tonal se utilizaron recursos armónicos que puedan expandir y dar mayor cantidad de sonoridad para los que se utilizaron herramientas de rearmonización como el acorde ii-7-V7-I con el fin de obtener mayor movimiento armónico en la resolución, la dominante secundaria para desviar el flujo tonal de manera momentánea y los tres tipos de disminuidos para las resoluciones cromáticas y acordes de paso.</p>	<p>mucha tensión que también es acompañada por el movimiento rítmico. Esta escala se llama mixolidia alterada y proviene del 7mo grado de Fb menor armónica, la escala se caracteriza por basta cantidad de tensiones que tiene y entre ellos se encuentra la #9 a un semitono de distancia de la 3ª.</p> <p>En el compás 85 se aplica el método de rearmonización por líneas de bajo "Este método consiste en escribir una melodía para bajo que sea contrapuntísticamente efectiva con la melodía principal y a partir del bajo construir acordes (o inversiones de acordes) que acompañen el pasaje".</p> <p>La progresión resultante de esta progresión de línea ascendente es C/E- D/F# -C/G- D/A siendo los acordes grados pertenecientes a la escala de Sol mayor.</p> <p>En los compases 86 la línea cliché aparece nuevamente en esta sección dentro de la progresión de II-V7-I Dando la progresión de am-am#5-</p>	<p>V7sus4-I está presente en los compases 122-128 la dominante usa tensiones y suspensiones para retrasar resolución de la cadencia.</p> <p>En la reexposición melodía Cardozo Ocampo utilizó la técnica de armonización por bajos descendentes, variando notablemente la armonía y tiene como resultado una progresión un tanto similar a la extraída de la introducción, pero con la melodía en movimiento que modifica las calidades de los acordes.</p> <p>Un fragmento de la introducción sirve de unión para las secciones A´ Y B aprovechando el carácter del bajo descendente para descender hasta la dominante y resolver en la sección B.</p> <p>En los compases 153 157 se</p>
--	--	---	---	---

		<p>Para las tres piezas se utilizó la modulación de tipo pivot, por la cercanía de las tonalidades de estas.</p>	<p>D7sus4(9)-D7(b9)-G</p> <p>Sección C</p> <p>El acorde de dominante sustituta es otra de las técnicas de rearmonización utilizadas por Cardozo Ocampo en esta obra, la sustitución más usada es el de bV7/V7 en donde el acorde de Eb7 que sustituye al A7 resuelve descendiendo un semitono al D7. Esta técnica aparece en los compases 95, 101, 117.</p> <p>En el compás 106 se produce una resolución con acordes suspensivos con alteraciones de tensiones en la mano izquierda.</p>	<p>encuentra una progresión de acordes con bajo descendente por compás que son C-G7/B-Am-C/G.</p> <p>La sección que presenta el clímax de la obra donde se observa los mayores picos de alturas graves tanto como agudos en <i>fortissimo</i>.</p> <p>En la sección C se produce un cambio de tonalidad momentáneo a F mayor y se empleó el recurso como dominante secundaria en los compases</p> <p>167-168 IV7-IV / F7(b9)-Bb</p> <p>En el c. 170 nuevamente aparece la dominante del tono primitivo G y vuelve a modular a Do en el compás 173 y se aplica nuevamente una serie acordes con armonía descendente por tonos esta vez con algunas</p>
--	--	--	--	---

				<p>variaciones:</p> <p>Compás 174 179 la progresión armonía es: Am-Fm/AB-C/G-F#/D-F/A-G7.</p> <p>El final mantiene la progresión de la introducción descendiendo hasta la dominante y resolviendo a la tónica</p>
Análisis Motívico	<p><i>Guavirá Poty</i></p> <p>En los compases 28-29 se presenta un recurso imitativo denominado Eco, que consiste en la repetición de un modelo a la 8ª superior en este caso la repetición de modelo se repite también de forma descendente imitando a cuatro 8ªs inferiores.</p> <p>En los compases 1-3 también aparecen imitaciones de modelos a una 8ª superior, pero en este caso de forma invertida.</p> <p><i>Che morenami</i></p> <p>Para este arreglo Cardozo Ocampo</p>	<p>Añoranza</p> <p>El motivo aparece en la sección A en los compases 9-10 con entrada anacrúsica, este motivo se mantiene como generador a lo largo de la obra con algunas modificaciones, pero manteniendo la esencia.</p>	<p><i>Pyharé Pyté</i></p> <p>Entrada del motivo en la introducción</p> <p>Tipo de entrada: Tético Tipo de final: Masculino</p> <p>Entrada del motivo en el Verso A</p> <p>Tipo de Entrada: Anacrúsico Tipo de Final: Femenino</p> <p><i>Purahéi Paha</i></p> <p>Entrada el motivo en el</p>	

		<p>partió usando los recursos rítmicos de la versión original como la fórmula tradicional de la polca con su singular síncopa y el bajo en tres negras con una variación en la tercera, la melodía mantiene sus intervalos originales distanciadas por segundas y terceras. La variación de estos elementos tradicionales constituye el principal objeto de interés de esta pieza.</p> <p>C.115 El intervalo más reconocible y con mayor énfasis en la pieza es el salto de 4ta justa al principio de la melodía.</p> <p>c.153 Es presentado el mismo modelo de "Eco" en Guavirá Poty y otros motivos nuevos para rellenar los silencios o figuras de larga duración al final de cada frase.</p> <p>Las piezas de "Che Morenami" y "Ndapoikuaai ko ne pore'y" expusieron motivos tradicionales al comienzo partiendo desde las ideas originales del autor y se demostraron procesos de</p>		<p>verso A</p> <p>Tipo de entrada: Acéfalo Tipo de final: femenino</p> <p><i>Ka'aty</i></p> <p>Tipo de entrada: Acéfalo Tipo de final: masculino</p>
--	--	--	--	--

		<p>variaciones rítmicas, melódicas, armónicas y texturales por el arreglador manteniendo la esencia original.</p> <p>En la pieza de "<i>Guavirá Poty</i>" se observó una reorganización de los motivos con respecto a las versiones originales haciendo que las frases se extendieran marcando mayor diferencia a nivel estructural por la cantidad de compases añadidos.</p> <p>Ndaipokuaai ko ne Pore`y</p> <p>El motivo aparece en la sección A en los compases 9-10 con entrada anacrúsica, este motivo se mantiene como generador a lo largo de la obra con algunas modificaciones, pero manteniendo la esencia.</p>		
Recursos	Técnicos Melódicos	<p><i>Guavirá Poty</i></p> <p>C.1-21 En la introducción Cardozo Ocampo comenta que trata de imitar el fraseo frase del</p>	Sección A	<i>Pyharé Pyté</i>
			La melodía comienza en el compás 9 con el salto de 6ª justa con un fraseo de carácter narrativo que se	La melodía comienza mostrando su motivo principal, arpeggios mayores

		<p>dúo campesino, en los primeros tres compases hacen un doblamiento de voz a una octava de distancia, para luego hacer un diálogo tipo pregunta y respuesta, las preguntas en mano derecha con intervalos de 6^{as} muy usado en la polca y las respuestas en mano izquierda con saltos de 8^a siempre manteniendo la nota G con algunas apoyaturas de paso.</p> <p>En los compases 23 y 24 el acompañamiento se cruza con la melodía formando dos planos sonoros en dónde se debe aumentar el matiz de la melodía para destacarla por sobre el acompañamiento, para ello los dedos deben permanecer pegados las teclas y articulando únicamente el dedo correspondiente a la melodía.</p> <p>La melodía es reforzada por tercer a partir de los compases 26. El adorno de uso más reiterativo de la pieza es la apoyatura breve tanto ascendente como descendentes presentes en la introducción y los</p>	<p>mantiene en una sola línea melódica hasta el compás 34 y con dúo 35- 38. Esta sección es interpretada con <i>rubato</i>, aunque esta técnica no aparece señalada en la partitura y retardando como se expresa en los compases 7 y 40.</p> <p>Sección A´</p> <p>Con el impulso creado por la sucesión ascendente de acordes aparece la reexposición de la melodía interpretada a tempo, esta toma mayor fuerza con el uso de octavas en el compás 45 y en compás 55 se añaden acordes de 4 voces. En el compás 60 un acelerando y <i>rittardando</i> de una escala ascendente de la menor armónica conecta con la siguiente frase que utiliza una disposición de acordes que es común encontrarlos en piezas románticas y agregan solidez a la melodía.</p> <p>Sección B</p> <p>La sección B comienza con un fuerte énfasis en las octavas de Do</p>	<p>ascendentes dispuestos en octavas se alzan sin acompañamiento exponiendo un ambiente de expectación que se va acrecentando con el uso de acordes aumentados en el compás 5 dispuestas en diferentes inversiones hasta llegar con un <i>rallentando</i> a la tónica seguido con acompañamiento generando el reposo.</p> <p>En el compás 16 se encuentra la melodía del tema a una voz, en un registro grave y acompañada por un ostinato y con el motivo apareciendo a final de frase. La melodía varía por el cambio de armonía pasando a Dm por lo que cambia de intervalo en el compás 28 siguiendo con la misma estructura dinámica y con el bajo</p>
--	--	---	--	---

		<p>versos.</p> <p><i>Che morenami</i></p> <p>Esta obra empieza directamente desde el verso, en dónde la melodía está conformada por 6^{as}, la melodía utiliza las notas de tónica y tercera manteniéndose ligadas en cada frase melódica dispuestas en grupos de 6 y 5 compases.</p> <p>En la repetición del verso hay cambios de rítmica y textura, en el compás 83 aparece un cuatrillo, en los compases 93 al 95 la melodía toma protagonismo con un movimiento paralelo con tríadas en 2^a inversión reforzando y dando agilidad al pasaje. En la sección B compás 102 la melodía comienza con una línea melódica en la primera frase, se alterna con terceras en el compás 106 y finaliza con 6^a s en el compás 113.</p> <p>La melodía cuenta con adornos de apoyaturas breve ascendente en el compás 110 y un mordente</p>	<p>y Fa# acompañados con una curva sonora de arpeggios en semicorcheas que entran de manera sorpresiva contrastando completamente el carácter melancólico y tranquilo con esa entrada dramática.</p> <p>La melodía mantiene la solidez con la disposición de acordes anteriormente mencionada y se observa pequeños cambios en las notas de la melodía como usos de cromatismo para resoluciones, técnica también muy utilizada en el romanticismo e impresionismo.</p> <p>Sección C</p> <p>Figura-En el compás 106 el D2 es la nota más grave interpretada hasta el momento y sirve de base e impulso a la melodía que se alza en 6^a; esta frase es repetida en el compás 122 Figura- y se puede observar cambios y diferencias significativas entre ambas frases, la melodía ahora tiene aumentación de figuras, es decir la duración es el doble, las 6^{as} en la melodía ahora</p>	<p>pedal en DO.</p> <p>En el compás 40 la melodía sube una octava y está reforzada con bloques de acordes de 3 y 4 voces en la mano derecha lo que le da mayor solidez con un matiz de <i>Mf</i> que va <i>crescendo</i> hasta el compás 48 en dónde cambia la armonía y los bajos contrastan con los agudos sacando la mayor cantidad de sonido posible.</p> <p><i>Purahéi paha</i></p> <p>La melodía presenta características típicas de la música paraguaya como el uso de 6^{as} que doblan la melodía con un fraseo ligado que se extienden con las síncopas.</p> <p>El primer arreglo melódico comienza en el c 64 si bien la frase comienza en modo mayor la segunda frase lo</p>
--	--	---	---	---

		<p>superior en el compás 111.</p> <p>Ndaipokuaai ko ne pore y</p> <p>La melodía casi en su totalidad está conformada por 3^{as} y 6^{as} manteniendo la sonoridad característica de la polca tradicional.</p> <p>Cada final de frase viene con una respuesta ya sea de arpegios usando notas de los acordes como imitación de células rítmicas, haciendo un contraste interesante con la melodía. Esta melodía cuenta con adornos como apoyaturas, grupeto y acentos, y sigue manteniendo algunos recursos de las obras anteriores como la imitación por eco en los compases 142-143 y 153 y 154.</p> <p>El final de la obra consiste en la repetición de la introducción de Guavirá Poty con una resolución femenina con arpegios de DO mayor empezando.</p>	<p>son bloques de 4 voces o más que acompañan de forma paralela a la melodía con un matiz <i>fortissimo</i> que desencadena con una escala descendente de D7 anunciando el final del clímax de la obra.</p> <p>En la sección final aparecen de nuevo los acordes arpegiados de G (9) y G7(b13) y parte de fragmentos melódicos disminuyendo la sonoridad hasta el <i>rallentando</i> en pp del compás 146 alcanzando la nota G6 y descansa en un acorde arpegiado de G.</p>	<p>hace en modo menor, que enriquece de manera interesante a la melodía y refuerza su carácter nostálgico.</p> <p>Conforme avanza la obra realiza cambios en la melodía, resultado del cambio de armonía y se aleja cada vez más de la melodía original.</p> <p>Al regresar al 6/8 encontramos una melodía con la misma estructura rítmica, pero con cambio de intervalo en un registro agudo, contrastando con el bajo en registro grave.</p> <p>La melodía principal se reexpone en el c 99 y finaliza con una modulación a Do mayor.</p> <p>Ka'aty</p> <p>La melodía empieza con el arpeggio de Do mayor, en 3^{as}</p>
--	--	--	---	---

				<p>y 6ª con ligeras variaciones de ritmo con respecto a la melodía original. En el c. 119 la melodía canta acompañado con inversiones de acordes de tres voces y pasa a 8ª en el 129 mostrando un mayor desarrollo rítmico sustentado por recursos armónicos que enaltecen la sensación de melancolía, dirigiéndose con crescendo al c 139 en donde que se produce un intercambio modal de F a Ab en <i>forte</i> con acordes de 4 voces marcando el clímax de la sección A que poco a poco va decreciendo y utilizando menor cantidad de textura hasta llegar a la coda.</p> <p>En el compás 144 aparece el puente para unir a la sección A Y B en donde la melodía está acompañada</p>
--	--	--	--	--

				<p>de triadas en 3ª inversión.</p> <p>La sección C Compás 165 con <i>fortissimo</i> que contrasta con la calma de las secciones de A y B es donde se alcanza el clímax de la obra, en el que resuenan de forma potente con un <i>fortissimo</i> una seguidilla de octavas con notas repetidas que incrementan la tensión emotiva, la zona central armonizada por el acompañamiento y con un bajo en el primer pulso apoyado por el extremo más grave del piano que levemente va descansando y bajando de intensidad hasta llegar a la armonía de la sección A.</p> <p>La coda nuevamente aparece como conector esta vez uniendo el final, llegando a la tónica y</p>
--	--	--	--	--

				apagándose en un <i>ritardando</i> con arpeggio ascendente de do mayor y la tónica más grave sella el final de las tres obras
Rítmicos y de acompañamiento	<p>Guavirá Poty</p> <p>La introducción aparece con marcado carácter rítmico y enérgico lo cual anticipa una obra con mayor movimiento rítmico. En el compás 5 con levare aparece el motivo de Guavirá Poty con las corcheas en grados conjuntos, los bajos siempre responden con figuras diferentes añadiendo interés y espontaneidad.</p> <p>Esta obra es variada rítmicamente debido al contraste que se pone a cada frase, el acompañamiento va adquiriendo cada vez mayor movimiento. En el compás 21 aparece un pedal de blanca con puntillo en la tónica, compás 22 negra con puntillo, un calderón aparece en el segundo tiempo dando un punto de reposo, en el</p>	<p>Sección B</p> <p>En la sección B aparece una nueva fórmula rítmica en los compases 88-90 y 100-103 estas figuras son acompañadas por un bajo de ritmo binario de negras y blancas.</p> <p>Sección C</p> <p>En los compases 106 al 112 y 122 al 128 hay una variación significativa de la misma fórmula rítmica, la primera frase rítmica es interpretada con matiz piano y con mayor movimiento dados por las negras <i>atresilladas</i> y negras con puntillo que va crescendo hasta el compás 112 al 128 en donde las figuras presentan mayor duración interpretadas con un matiz <i>fortissimo</i> dando así un sonido mucho más dramático y</p>	<p>Pyharé Pyté</p> <p>La principal variación rítmica hecha por Cardozo Ocampo es el desplazamiento rítmico con en última semicorchea con el primer pulso del siguiente compás, ambas acentuadas, retrasándola lo máximo posible.</p> <p>Purahéi Paha</p> <p>En el compás 165 la obra alcanza su clímax con recursos melódicos y armónicos que generan la mayor cantidad de tensión también se observa recursos rítmicos en la zona aguda, donde se muestra basta variedad de posibilidades</p>	

		<p>compás 23 hay un acompañamiento de que se combina con la melodía.</p> <p>En los compases 25 y 26 el ritmo de la melodía toma protagonismo y el acompañamiento contiene pocos elementos, dos negras con puntillo. En el compás 27 aparece una célula rítmica que es repetida en los compases 28 y 29, acompañados por dos distintos patrones de acompañamiento.</p> <p>En la repetición no se observan cambios rítmicos.</p> <p><i>Che morena mi</i></p> <p>Esta pieza comienza con la estructura rítmica tradicional de la polca, las melodías sincopadas y el bajo con 3 negras, en el compás 63 con una variante en vez de colocar la tercera negra es cambiada por una corchea con fusa y dos semicorcheas haciendo que con ese impulso ascendente ofrezca mayor dinamismo. Esta variante sirve como respuesta a la</p>	<p>contundente siendo este el clímax de la obra.</p> <p>Luego el impulso creado por la sucesión ascendente de acordes la melodía interpretada a tempo toma mayor fuerza con el uso de octavas en el compás 45.</p>	<p>rítmicas y acentuaciones para enfatizar las notas repetidas.</p> <p><i>Ka'aty</i></p> <p>En la repetición de la melodía se observan variantes rítmicas con valores irregulares poco vistas dentro del repertorio folklórico paraguayo. En el compás 165 la obra alcanza su clímax con recursos melódicos y armónicos que generan la mayor cantidad de tensión también se observa recursos rítmicos en la zona aguda, donde se muestra basta variedad de posibilidades rítmicas y acentuaciones para enfatizar las notas repetidas.</p>
--	--	--	--	--

		<p>finalización de la frase melódica.</p> <p>En el compás 84 un grupo de cuatrillos da variación al comienzo de la melodía.</p> <p>La melodía hace una variación rítmica importante en el compás 93-94 utiliza un tresillo ligados a dos corcheas lo que hace anticipar aún más la síncopa, esta misma figura se ve en los compases 98-99 y 102 y 106.</p> <p><i>Ndaipokuaai ko ne pore´y</i></p> <p>Esta obra rítmicamente cuenta con patrones semejantes a <i>Guavirá Poty</i> si bien las melodías se diferencian, el acompañamiento del compás 117 -119 son semejantes, a cada final de frase le responde un arpegio ascendente de corcheas y descendente de dos grupos de dos semicorcheas y dos corcheas, el acompañamiento está en constante cambio de patrones de acompañamiento.</p> <p>En la parte B se contrasta el mayor</p>		
--	--	---	--	--

		movimiento rítmico con figuras de mayor duración en el acompañamiento en los compases 142-143 y 153-154 la mano derecha toma mayor protagonismo en especial con los tresillos de semicorchea dónde se utilizó nuevamente el recurso de imitación por eco con un salto de octavas desde el Do7 al Sol4 y que marcan el final de la frase.		
	Tímbricos y de Textura	<p><i>Guavirá Poty</i></p> <p>En la introducción de <i>Guavirá Poty</i> el bajo responde a cada final de frase usando gran parte del registro del piano, alternando las notas de sol y manteniendo el interés con los saltos de altura. Un ejemplo de este recurso es el primer movimiento de "<i>Musica Ricercata</i>" compuesta por György Ligeti, en dónde se limita a utilizar una nota y trata de sacar de ella la mayor musicalidad posible para ello utiliza las distintas alturas del</p>	<p>Texturas homofónicas</p> <p>C. 64</p> <p>c.65</p> <p>Textura polifónica</p> <p>c.9</p> <p>c.10</p>	<p><i>Pyharé pyté</i></p> <p>Homofonía</p> <p>c.6-7</p> <p>Polifonía</p> <p>52-53</p> <p><i>Purahéi Paha</i></p> <p>Polifonía</p>

		<p>piano.</p> <p>El motivo presentado en los compases 28-29 de tresillos de semicorchea con negras utilizan 4 8^a extendiéndose desde un extremo agudo hasta la parte central del piano.</p> <p><i>Che morena mi</i></p> <p>La pieza comienza en el registro central del piano mantiene la misma estructura con el bajo semi-estático a lo largo de la sección A. En la reexposición el bajo comienza a moverse en tríadas para pasar a 10 más ampliando el rango y preparando con mayor fuerza y solidez a la melodía que en el compás 93- 95 pasa en bloques de tres voces que constituye la mayor carga de la textura melódica en la pieza.</p> <p>Ndaipokuaai ko ne pore´y El mismo modelo de tresillos</p>		<p>c.66 -66</p> <p>Homofonía</p> <p>c. 8-89</p> <p>Ka´aty</p> <p>c. 174Textura homofónica</p> <p>c.131 textura polifónica</p> <p>Homofonía</p> <p>Las texturas encontradas en las obras de Tres melódicas contienen texturas musicales homofónicas y polifónicas con contrapunto de hasta 4 voces.</p>
--	--	---	--	---

		presentado en <i>Guavirá Poty</i> sirve de elemento para movilizarse por los distintos registros en los compases 142-143 y 153-154		
Análisis de elementos innovadores	Estructurales	<p><i>Guavirá Poty</i></p> <p>La estructura muestra una variación en el componente estructural con la repetición Verso A y una aumentación de 2 compases en la Introducción y Verso A en la versión de Cardozo Ocampo.</p> <p><i>Che Morenamí</i></p> <p>En la versión de Cardozo Ocampo la pieza <i>Che morenamí</i> parte de una modulación y empieza directamente desde el Verso A.</p> <p>A diferencia de la versión original el arreglo de Cardozo no guarda cantidades iguales de compases,</p> <p><i>Ndapokuaai ko ne pore´y</i></p> <p>En la versión de Cardozo Ocampo esta pieza proviene de una modulación y comienza directamente desde el verso,</p>	<p>Añoranza</p> <p>Las sucesiones de componentes estructurales coinciden en ambas versiones, la versión de piano paraguayo dobla prácticamente la cantidad de compases en los Versos Coro y Estribillo esto se debe principalmente por la aumentación de figuras que aparecen escritas como en un compás de 6/4.</p> <p>Un recurso innovador es la composición de la introducción con los arpeggios extendidos, la introducción tradicional de esta pieza comienza de forma instrumental del estribillo C.</p>	<p><i>Pyharé Pyté</i></p> <p>Las versiones presentan similitudes en cuánto a componente estructurales y cantidad de compases.</p> <p><i>Purahéi paha</i></p> <p>La versión de <i>Purahéi Paha</i> de Oscar Cardozo Ocampo se inicia directo del verso a partir de una modulación, cada verso A tiene una cantidad independiente de compases por efectos de alargamiento o disminución de la línea melódica. En el Verso A muestra correspondencia con la versión original, mientras, en el verso A (2) se muestra una considerable prolongación de casi doblando la cantidad de compases son respecto al</p>

		<p>manteniendo las mismas cantidades de compases como la versión original diferenciándose de esta por un compás</p>		<p>Verso A.</p> <p>La versión original cuenta con estribillo, en la versión de piano paraguayo Cardozo Ocampo compone una sección de puente que no contiene características similares al verso o estrofa, conteniendo cambios de métrica de 3 /4 variación de tipo de acompañamientos con un estilo impresionista y cambios en la melodía como a dirección en sentido contrario y cambios motivicos.</p> <p>Ka'aty</p> <p>Como principal diferencia encontramos la composición de fragmentos en los arreglos de Oscar Cardozo Ocampo y su uso para unir secciones</p>
--	--	---	--	--

Análisis Armónico		<p>Guavirá Poty</p> <table border="1"> <thead> <tr> <th>Versión Tradicional</th> <th>Versión de Piano Paraguayo</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>Acordes diatónicos de la escala mayor I -ii-ii IV V7 Cadencia Plagal IV-I Cadencia Auténtica V7-I</td> <td>Progresión II-V7-I <i>Rootless Voicing</i> Dominantes secundarias Disminuida función de dominante Bajo pedal. 10^{as} caminantes.</td> </tr> </tbody> </table> <p>La versión de piano paraguayo añade alternativas para el tratamiento armónico manteniendo una armonía tonal con recursos armónicos más modernos.</p>	Versión Tradicional	Versión de Piano Paraguayo	Acordes diatónicos de la escala mayor I -ii-ii IV V7 Cadencia Plagal IV-I Cadencia Auténtica V7-I	Progresión II-V7-I <i>Rootless Voicing</i> Dominantes secundarias Disminuida función de dominante Bajo pedal. 10 ^{as} caminantes.	<p>Añoranza</p> <table border="1"> <thead> <tr> <th>Versión Tradicional</th> <th>Versión de Piano Paraguayo</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>Acordes diatónicos de la escala mayor I -ii-ii IV V7 Cadencia Plagal IV-I Cadencia Auténtica V7-I</td> <td>Progresión II-V7-I <i>Rootless Voicing</i> Dominantes secundarias Disminuida función de Dominante Bajo pedal. 1^{as} caminantes.</td> </tr> </tbody> </table> <p>Se añaden nuevos recursos en la versión tradicional como intercambios modales, dominantes secundarios más grados diatónicos.</p> <p>La versión de piano paraguayo añade alternativas para el</p>	Versión Tradicional	Versión de Piano Paraguayo	Acordes diatónicos de la escala mayor I -ii-ii IV V7 Cadencia Plagal IV-I Cadencia Auténtica V7-I	Progresión II-V7-I <i>Rootless Voicing</i> Dominantes secundarias Disminuida función de Dominante Bajo pedal. 1 ^{as} caminantes.	<p>Pyharé Pyté</p> <table border="1"> <thead> <tr> <th>Versión tradicional</th> <th>Versión Piano Paraguayo</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>Acordes diatónicos I-IV-V7-IVm Intercambio modal IVm Dominante secundaria V7/VI Cadencia auténtica V7-I Cadencia Plagal IVm-I</td> <td>Acordes aumentados Bajo pedal Intercambio modal Dominante secundaria Acordes extendidos</td> </tr> </tbody> </table> <p>La versión tradicional muestra más recursos armónicos, el intercambio</p>	Versión tradicional	Versión Piano Paraguayo	Acordes diatónicos I-IV-V7-IVm Intercambio modal IVm Dominante secundaria V7/VI Cadencia auténtica V7-I Cadencia Plagal IVm-I	Acordes aumentados Bajo pedal Intercambio modal Dominante secundaria Acordes extendidos
			Versión Tradicional	Versión de Piano Paraguayo												
Acordes diatónicos de la escala mayor I -ii-ii IV V7 Cadencia Plagal IV-I Cadencia Auténtica V7-I	Progresión II-V7-I <i>Rootless Voicing</i> Dominantes secundarias Disminuida función de dominante Bajo pedal. 10 ^{as} caminantes.															
Versión Tradicional	Versión de Piano Paraguayo															
Acordes diatónicos de la escala mayor I -ii-ii IV V7 Cadencia Plagal IV-I Cadencia Auténtica V7-I	Progresión II-V7-I <i>Rootless Voicing</i> Dominantes secundarias Disminuida función de Dominante Bajo pedal. 1 ^{as} caminantes.															
Versión tradicional	Versión Piano Paraguayo															
Acordes diatónicos I-IV-V7-IVm Intercambio modal IVm Dominante secundaria V7/VI Cadencia auténtica V7-I Cadencia Plagal IVm-I	Acordes aumentados Bajo pedal Intercambio modal Dominante secundaria Acordes extendidos															

		<p>Ndaiipokuai ko ne pore y</p> <table border="1" data-bbox="743 363 1164 1109"> <thead> <tr> <th>Versión tradicional</th> <th>Versión piano Paraguayo</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>Acordes diatónicos I IV V7</td> <td>Bajo pedal Aproximación cromática por acorde</td> </tr> <tr> <td>Cadencia auténtica V7 I</td> <td>Disminuido con función de dominante</td> </tr> <tr> <td>Cadencia plagal</td> <td>Disminuido sin función de dominante</td> </tr> <tr> <td></td> <td>Disminuido auxiliar</td> </tr> <tr> <td></td> <td>Progresión II-V7-I</td> </tr> <tr> <td></td> <td>10^{as} caminantes</td> </tr> <tr> <td></td> <td>Dominante extendidas</td> </tr> </tbody> </table> <p>Los motivos presentan similitudes con la versión original.</p>	Versión tradicional	Versión piano Paraguayo	Acordes diatónicos I IV V7	Bajo pedal Aproximación cromática por acorde	Cadencia auténtica V7 I	Disminuido con función de dominante	Cadencia plagal	Disminuido sin función de dominante		Disminuido auxiliar		Progresión II-V7-I		10 ^{as} caminantes		Dominante extendidas	<p>tratamiento armónico manteniendo una armonía tonal con recursos armónicos más modernos. Tipo de Entrada: Acéfalo Tipo de Final: Femenino.</p>	<p>modal y la dominante secundaria. La versión de piano paraguayo también utiliza los intercambios modales y uso de tensiones para generar distintos colores armónicos.</p> <p style="text-align: center;">Purahéi paha</p> <table border="1" data-bbox="1693 694 2072 1189"> <thead> <tr> <th>Versión tradicional</th> <th>Versión Piano Paraguayo</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>Acordes diatónicos I-IV-V7-IVm</td> <td>Acordes aumentados</td> </tr> <tr> <td>Intercambio modal IVm</td> <td>Bajo pedal</td> </tr> <tr> <td>Dominante secundaria V7/VI</td> <td>Intercambio modal</td> </tr> <tr> <td>Cadencia auténtica V7-I</td> <td>Dominante secundaria</td> </tr> <tr> <td>Cadencia plagal IVm-I</td> <td>Acordes extendidos</td> </tr> </tbody> </table>	Versión tradicional	Versión Piano Paraguayo	Acordes diatónicos I-IV-V7-IVm	Acordes aumentados	Intercambio modal IVm	Bajo pedal	Dominante secundaria V7/VI	Intercambio modal	Cadencia auténtica V7-I	Dominante secundaria	Cadencia plagal IVm-I	Acordes extendidos
Versión tradicional	Versión piano Paraguayo																															
Acordes diatónicos I IV V7	Bajo pedal Aproximación cromática por acorde																															
Cadencia auténtica V7 I	Disminuido con función de dominante																															
Cadencia plagal	Disminuido sin función de dominante																															
	Disminuido auxiliar																															
	Progresión II-V7-I																															
	10 ^{as} caminantes																															
	Dominante extendidas																															
Versión tradicional	Versión Piano Paraguayo																															
Acordes diatónicos I-IV-V7-IVm	Acordes aumentados																															
Intercambio modal IVm	Bajo pedal																															
Dominante secundaria V7/VI	Intercambio modal																															
Cadencia auténtica V7-I	Dominante secundaria																															
Cadencia plagal IVm-I	Acordes extendidos																															

		<p>Che morenamí</p> <table border="1" data-bbox="730 416 1182 946"> <thead> <tr> <th data-bbox="730 416 958 507">Versión tradicional</th> <th data-bbox="958 416 1182 507">Versión Piano Paraguayo</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td data-bbox="730 507 958 946"> Acordes diatónicos I V7 Cadencia auténtica V7 I </td> <td data-bbox="958 507 1182 946"> Bajo pedal Acorde suspensivo Disminuido con función de dominante Disminuido sin función de dominante Disminuido auxiliar Progresión II-V7-I 10^{as} caminantes </td> </tr> </tbody> </table> <p data-bbox="730 986 1182 1204">Se añaden nuevos recursos como el bajo pedal y el acorde suspensivo ofreciendo más posibilidades a una estructura que originalmente se movía en los grados dominantes y tónicos.</p> <p data-bbox="730 1244 1182 1313">Los recursos utilizados en la Versión de piano paraguayo</p>	Versión tradicional	Versión Piano Paraguayo	Acordes diatónicos I V7 Cadencia auténtica V7 I	Bajo pedal Acorde suspensivo Disminuido con función de dominante Disminuido sin función de dominante Disminuido auxiliar Progresión II-V7-I 10 ^{as} caminantes		<p>Ka'aty</p> <table border="1" data-bbox="1727 384 2027 914"> <thead> <tr> <th data-bbox="1727 384 1877 467">Versión Tradicional</th> <th data-bbox="1877 384 2027 467">Versión Original</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td data-bbox="1727 467 1877 914"> Acordes diatónicos: I-ii-IV-V7-vi Aproximación cromática de notas Remolado Intercambio modal iim7b5 Dominante secundaria </td> <td data-bbox="1877 467 2027 914"> Progresiones mediadas el movimiento del bajo Acordes extendidos Dominante secundarias Cambio de calidad de acorde Acordes suspensivos </td> </tr> </tbody> </table>	Versión Tradicional	Versión Original	Acordes diatónicos: I-ii-IV-V7-vi Aproximación cromática de notas Remolado Intercambio modal iim7b5 Dominante secundaria	Progresiones mediadas el movimiento del bajo Acordes extendidos Dominante secundarias Cambio de calidad de acorde Acordes suspensivos
Versión tradicional	Versión Piano Paraguayo											
Acordes diatónicos I V7 Cadencia auténtica V7 I	Bajo pedal Acorde suspensivo Disminuido con función de dominante Disminuido sin función de dominante Disminuido auxiliar Progresión II-V7-I 10 ^{as} caminantes											
Versión Tradicional	Versión Original											
Acordes diatónicos: I-ii-IV-V7-vi Aproximación cromática de notas Remolado Intercambio modal iim7b5 Dominante secundaria	Progresiones mediadas el movimiento del bajo Acordes extendidos Dominante secundarias Cambio de calidad de acorde Acordes suspensivos											

		pertenecen a la armonía tonal.		
	Motívicos	<p>Guavirá Poty</p> <p>El motivo del verso mantiene similitudes con la versión original, con la diferencia de duración de figuras.</p> <p>Che morenamí</p> <p>Motivo: El motivo parte de la fórmula tradicional, en la versión de Cardozo Ocampo el motivo va variando con desplazamientos de tiempo, aumentación y disminución de figuras.</p>	<p>Añoranza</p> <p>Los motivos utilizados en el piano paraguayo guarda relación con la versión original, pero presenta una variación por aumentación de figuras</p>	<p>Pyharé Pyté</p> <p>Versión Tradicional</p> <p>Tipo de entrada: Acéfalo Tipo de final: Masculino</p> <p>Versión Piano Paraguayo</p> <p>Tipo de entrada: Anacrúsico Tipo de Final: Femenino</p> <p>La principal diferencia de motivos en la melodía es la acentuación y el ataque de semicorchea con entrada anacrúsica en la versión de Cardozo Ocampo.</p> <p>Purahéi paha</p> <p>Los motivos rítmicos no presentan diferencia.</p> <p>ka'aty</p> <p>Versión tradicional</p>

				<p>Tipo de entrada: Acéfalo Tipo de Final: Femenino.</p> <p>Versión Oscar Cardozo Ocampo</p> <p>Tipo de entrada: Acéfalo Tipo de final femenino.</p> <p>El motivo expuesto en el arreglo mantiene la similitud con la obra original.</p>
--	--	--	--	--

Alejandro Daniel López Acevedo
Características distintivas utilizadas en los arreglos de la polca paraguaya y guarania en el "Piano Paraguayo" de Oscar
Cardozo Ocampo