



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE, CULTURA E
HISTORIA (ILAACH)
MÚSICA – PRÁTICAS INTERPRETATIVAS PIANO**

***JUEGO DE NIÑOS: COMO DIALOGAN LA MÚSICA PARAGUAYA Y EL
JAZZ EN LA MÚSICA DE JORGE “LOBITO” MARTÍNEZ***

BRUNO LERMEN ARGENTA

Foz de Iguazú

2019



INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE, CULTURA E
HISTORIA (ILAACH)
MÚSICA – PRÁCTICAS INTERPRETATIVAS PIANO

*JUEGO DE NIÑOS: COMO DIALOGAN LA MÚSICA PARAGUAYA Y EL
JAZZ EN LA MÚSICA DE JORGE “LOBITO” MARTÍNEZ*

BRUNO LERMEN ARGENTA

Trabajo de Conclusión de Curso
presentado al Instituto Latinoamericano
de Arte, Cultura e Historia de la
Universidad Federal de la Integración
Latinoamericana, como requisito parcial a
la obtención del título de Licenciatura en
Música.

Orientador: Prof. Doctor Gabriel Ferrão
Moreira

Co-orientador: Prof. Máster Marcelo
Ferreira Correa.

Foz de Iguazú

2019

BRUNO LERMEN ARGENTA

*JUEGO DE NIÑOS: COMO DIALOGAN LA MÚSICA PARAGUAYA Y EL
JAZZ EN LA MÚSICA DE JORGE “LOBITO” MARTÍNEZ*

Trabajo de Conclusión de Curso
presentado al Instituto Latinoamericano
de Arte, Cultura e Historia de la
Universidad Federal de la Integración
Latinoamericana, como requisito parcial a
la obtención del título de Licenciatura en
Música.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Doctor Gabriel Ferrão Moreira
UNILA

Prof. Máster Marcelo Corrêa
UNILA

Prof. Máster Ricardo Henrique Serrão
UNILA

Foz de Iguazú, ____ de _____ de _____.

AGRADECIMIENTOS

Primeramente agradezco a Dios porque todo se lo debo a Él. También a mi familia que siempre me ha apoyado.

Agradecimiento especial a la *Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA)* que me abrió sus puertas desde el año 2016 hasta el momento presente brindándome todo el apoyo necesario.

Agradezco a mi orientador Dr. Gabriel Ferrão Moreira, que me ha orientado y dado todo el soporte para realizar este Trabajo de Conclusión de Curso.

Agradecimiento especial a mi co-orientador Ma. Marcelo Ferreira Corrêa, que me ha enseñado tanto, mucho antes de realizar ésta investigación, haciéndome crecer mucho como músico a través de sus conocimientos y experiencias. Profunda gratitud por ayudarme con la corrección de las transcripciones y estar siempre dispuesto.

Agradezco a la Dra. María Beatriz Cyrino por todo el conocimiento y ayuda en estos años de graduación, y por guiarme en los primeros pasos de ésta investigación.

Agradezco a la compañera Liz Martínez por presentarme el disco *Juego de Niños*, tema de mi investigación. También un agradecimiento especial a Jacqueline Martínez y a todas las personas que aportaron informaciones por medio de entrevistas, archivos, discos, etc., cuando realicé una pesquisa de campo en Asunción.

Al Dr. Gabriel Rezende Lima y a los amigos Oscar Gauto, Ursina Mabel, Alex Cubillas por compartir bibliografías sobre música paraguaya. Al amigo Elienildo por ayudarme desde el comienzo de ésta jornada universitaria.

Agradezco al Ma. Ricardo Henrique Serrão, al Dr. Gabriel Henrique Bianco Navia, a la amiga Taís Silva y a todas las personas, colegas, docentes y amigos que me brindaron su apoyo y compartieron momentos conmigo durante los cuatro últimos años.

Resumen

En 1994, el pianista paraguayo Jorge Eladio Martínez Ayala (1952-2003) – más conocido como Jorge "Lobito" Martínez - grabó el álbum *Juego de Niños*, mezclando música paraguaya con otros géneros musicales, principalmente con el *jazz*. El presente trabajo tiene como objeto de estudio comprender como se da el diálogo entre la música paraguaya y el *jazz* en el disco *Juego de Niños*. La metodología adoptada en este trabajo fue, primeramente contextualizar la vida y obra de Jorge "Lobito" Martínez a partir de un recorte histórico y posteriormente realizar la transcripción y análisis musical de dos composiciones que nos permiten observar sus diferentes influencias musicales.

Palabras-llave: *Juego de Niños*; Polca Paraguaya; *Jazz*; Proyección Folclórica; Análisis Musical.

Resumo

Em 1994, o pianista paraguaio Jorge Eladio Martínez Ayala (1952-2003) – mais conhecido como Jorge "Lobito" Martínez - gravou o álbum *Juego de Niños*, misturando música paraguaia com outros gêneros musicais, principalmente com o *jazz*. O presente trabalho tem como objeto de estudo compreender como se dá o diálogo entre a música paraguaia e o *jazz* no disco *Juego de Niños*. A metodologia adotada neste trabalho foi, primeiramente contextualizar a vida e obra do Jorge "Lobito" Martínez a partir de um recorte histórico e posteriormente realizar a transcrição e análise musical de duas composições que nos permitem observar suas diferentes influências musicais.

Palavras-chave: *Juego de Niños*; Polca Paraguaia; *Jazz*; Projeção Folclórica; Análise Musical.

LISTA DE ILUSTRACIONES

Figura 1: Nueve formas de utilización del bajo en la música paraguaya.....	p.13
Figura 2: Modelo anacrúsico de la polca paraguaya.....	p.15
Figura 3: Modelo acéfalo de la polca paraguaya.....	p.15
Figura 4: Modelo tético de la polca paraguaya.....	p.16
Figura 5: Mezcla de especies en la polca paraguaya.....	p. 16
Figura 6: Organización formal de las polcas paraguayas analizadas.....	p.17
Figura 7: Análisis Formal de la música <i>Bendito Sea</i>	p.18-19
Figura 8: Análisis Formal de la música <i>Boquita de Miel</i>	p.19-20
Figura 9: Análisis Formal de la música <i>Avy'a Jave</i>	p.22-23
Figura 10: Tres primeras frases de la parte A.....	p.24
Figura 11: Mezcla de especies en <i>Avy'a Jave</i>	p.25
Figura 12: Ejemplo de mezcla de especies en la polca paraguaya.....	p.25
Figura 13: Primera frase de la parte A.....	p.26
Figura 14: Tensiones en la melodía de <i>Avy'a Jave</i>	p.26
Figura 15: Segunda frase de la parte A.....	p.27
Figura 16: Tercera y Cuarta frases de la parte A.....	p.28
Figura 17: Tercera y Cuarta frases de la parte A, seguido de 6 compases adicionales.....	p. 29
Figura 18: Primeros cuatro compases de la parte A.....	p.30
Figura 19: <i>Mis Noches Sin Ti</i> , ejecutado por Oscar Cardozo Ocampo.....	p.31
Figura 20: Compás 25-28 de <i>Avy'a Jave</i>	p.32
Figura 21: Compás 41-44 de <i>Avy'a Jave</i>	p.32
Figura 22: <i>pi</i> de la Parte B.....	p.33
Figura 23: Ejecución de la <i>pi</i> de la parte B.....	p. 33,34
Figura 24: <i>pf</i> de la Parte B.....	p.34

Figura 25: <i>pf</i> de la Parte A.....	p.35
Figura 26: Fragmento del solo de improvisación de Lobito Martínez.....	p.36
Figura 27: Fragmento del <i>turnaround</i> en la Coda.....	p.37
Figura 28: Últimos compases de la Coda de <i>Avy'a Jave</i>	p.38
Figura 29: Análisis Formal de <i>Juego de Niños</i>	p.39-40
Figura 30: FI de la parte A.....	p.42
Figura 31: Compás 1-4 de <i>Juego de Niños</i>	p.43
Figura 32: FF de la parte A.....	p.43
Figura 33: Compás 9-15 de <i>Juego de Niños</i>	p.44
Figura 34: <i>Voicings</i> sin Fundamental.....	p.44
Figura 35: parte A' de <i>Juego de Niños</i>	p.45-46
Figura 36: FF de la parte A'.....	p.46-47
Figura 37: parte B de <i>Juego de Niños</i>	p.48
Figura 38: FF, parte C.....	p.49
Figura 39: FF de la parte A.....	p.49
Figura 40: Acompañamiento escalar ascendente en el registro agudo con escala pentatónica.....	p.50
Figura 41: Rearmonización de la <i>pf</i> de la parte C.....	p.51
Figura 42: Utilización de <i>Shell Voicings</i> en la <i>pf</i> de la parte C.....	p.52
Figura 43: <i>Shell Voicings</i> en el Compás 29-32 de <i>Get Happy</i> interpretado por Bud Powell.....	p.52
Figura 44: Coda de <i>Juego de Niños</i>	p.53
Figura 45: Organización formal de <i>Bendito Sea</i>	p.56
Figura 46: Organización formal de <i>Avy'a Jave</i>	p.56
Figura 47: Organización formal de <i>Juego de Niños</i>	p.57

ÍNDICE DE CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN.....	p.1
1. CONTEXTO HISTÓRICO.....	p.4
1.1 JORGE LOBITO MARTÍNEZ.....	p.4
1.2 ALBUM <i>JUEGO DE NIÑOS</i>	p.9
2. ANÁLISIS MUSICAL.....	p.10
2.1 <i>METODOLOGÍA</i>	p.10
2.2 <i>NOTAS SOBRE POLCA PARAGUAYA</i>	p.12
2.3 <i>AVY'A JAVE</i>	p.21
2.4 <i>JUEGO DE NIÑOS</i>	p.38
CONSIDERACIONES FINALES.....	p.54
REFERENCIAS.....	p.61
ANEXO.....	p.64

INTRODUCCIÓN

Esta investigación tiene como objeto de estudio dos músicas del disco titulado *Juego de Niños*, del pianista, arreglador y compositor paraguayo Jorge “Lobito” Martínez. Todas las obras en el disco fueron interpretadas en piano solo. Las dos músicas escogidas para el análisis musical han sido: *Avy’a Jave*¹ y *Juego de Niños*, dos polcas paraguayas compuestas por Jorge “Lobito” Martínez.

El objetivo de este trabajo es investigar detalladamente las músicas elegidas. Se hará un análisis musical de forma, armonía, melodía, ritmo y otros elementos, viendo cuales se acercan a la práctica de la música folclórica² paraguaya y en qué medida la influencia de otros estilos musicales, en especial el *jazz*, se encuentran presentes en su práctica musical y en su estilo pianístico. Eso solo será posible desmenuzar a través del análisis musical y de una investigación del contexto histórico y sociocultural que envolvieron la vida de Lobito Martínez.

La iniciativa de la investigación comenzó a partir de la escucha del disco *Juego de Niños*, a través de la cual percibimos influencias de otros estilos musicales aplicados a la música de Jorge “Lobito” Martínez, músico muy aclamado en Paraguay, tanto por compositores como por intérpretes profesionales y amantes de la música, pero que infelizmente no es tan mencionado en el medio académico, tal vez en razón de ser un músico de una época reciente y de la escasez en las investigaciones académicas en Paraguay, principalmente a lo que refiere al plano de la música. Según Martínez Pino (2017, p. 24):

La investigación musical es una materia pendiente en Paraguay, podría decirse que se encuentra actualmente en una fase embrionaria. Los trabajos de investigación sobre la música en Paraguay, son realizados y publicados debido al esfuerzo personal, compromiso y pasión de los investigadores.³

Lo disponible en la web sobre Lobito es escaso y de poca profundidad. Lo que se encuentra son noticias de periódicos, informaciones sueltas en algunas páginas web, etc. Debido a eso fue difícil encontrar informaciones confiables, con contenidos

¹ Expresión del guaraní que traducida al español significa “Cuando estoy feliz”.

² En este trabajo se emplea el término “folclore” y la derivación adjetiva “folclórico/a” tal como está aceptada su ortografía actualmente por la Real Academia Española. Se ha mantenido en las citas bibliográficas la antigua denominación “folklore”, cuando está así escrito en el original.

³ Tesis de grado de MARTÍNEZ PINO, Pedro Daniel. 2017. La Guaranía: Sistematización de los elementos estructurales presentes en la práctica musical. Foz do Iguazu. 95 páginas.

más profundos y detallados con respecto a su biografía y su música. Además hay una dificultad de tener acceso a las informaciones que están disponibles, inclusive para algunas de las bibliografías utilizadas para esta pesquisa. No podemos dejar de mencionar la aparición de Lobito Martínez en el *Diccionario de la Música en el Paraguay* escrito por Luis Szarán, donde hay una breve biografía, pero aparte de eso no hay otro material más profundo escrito sobre Lobito y su música. En Paraguay “fuimos poco generosos, a lo largo de su más de cuatro siglos, en lo que respecta al cuidado de memoria histórica” (SZARÁN, 2007, p. 7).

Una pesquisa de campo fue necesaria. Se realizó un viaje a Asunción, donde se recolectó datos a través de entrevistas realizadas a familiares, amigos, compañeros de trabajo, compositores, etc. También fue posible recolectar archivos, diarios, libros, partituras, documentos, fotos, materiales discográficos, etc., por medio de amigos que eran cercanos a Lobito, pero gran parte de ellos fue posible encontrar con Jacqueline Martínez, su hija.

Posteriormente se tuvo que organizar, analizar y sistematizar los datos recolectados. Con Jacqueline Martínez también fue posible tener acceso a un dossier que Lobito mismo había hecho, además de manuscritos de composiciones y arreglos de algunas músicas que conforman el disco. Los manuscritos encontrados fueron: *Juego de Niños, Asunción, Reservista Purahéi y La Jornada*; faltando tres partituras para completar todas las piezas del disco, ellas son: *Avy'a Jave, Navidad, y Che Rapé*⁴. Los manuscritos de las partituras resultan del año de 1994, año en que se grabó el disco *Juego de Niños*, y parecía tener como finalidad ser un borrador de lo que sería su arreglo para el disco, porque a pesar de estar muy bien escrito y arreglado (con detalles de dinámicas, tiempo, acentuaciones, *crescendo*, *decrescendo*, etc.), en algunos manuscritos hay frases musicales que en la grabación del disco cambian de ritmo o no son ejecutadas, sin embargo, hay frases musicales ejecutadas de manera improvisada. De hecho, a pesar de tener una escrita en el sistema endecagrama y estar muy bien detallada, Lobito da lugar a la improvisación. En el manuscrito de la guarania *Asunción*, por ejemplo, deja compases con melodía escrita y para el acompañamiento de la mano izquierda escribe *Lib. Arpeggiated*, dando una libertad más improvisatoria, es decir, a pesar de

⁴ Expresión del guaraní que traducida al español significa “Mi Camino”.

tener una base programada podía variar e improvisar encima de lo que estaba escrito. Además, hay secciones específicamente para solo de improvisación, en la cual escribió *Solo over chords*.

La utilización de las partituras ayudará para realizar el análisis musical de una manera más detallada. Para eso, se hizo las transcripciones y revisiones de los manuscritos. El manuscrito de la música *Juego de Niños* es lo que se reproduce en la grabación, solo tuvimos que hacer la transcripción digital, aunque hay una partitura de la música *Juego de Niños* en el website de *Portal Guaraní*, encontramos algunas diferencias con la grabación.

El motivo por el cual se eligieron dichas músicas se debe a que son dos composiciones autorales y a pesar de tener el mismo género, polca paraguaya, tienen sonoridades diferentes. Aunque durante el tiempo que se desarrolló ésta investigación se realizó las transcripciones y revisiones de los arreglos de las guaranías *Asunción* y *Reservista Purahéi*, nos pareció que para la finalidad y considerando el plazo de ésta pesquisa, sería un trabajo muy extenso, en el cual no podríamos realizar un análisis más detallado de cada música y poder comparar las ya citadas piezas musicales. De esta manera nos centramos en dos piezas autorales del mismo género y a partir de eso encontrar puntos de conexión entre la polca paraguaya y el *jazz*.

Entendiendo que una investigación de esta magnitud requiere mucho trabajo y cuidado con las informaciones y datos, tenemos en cuenta que es un trabajo de iniciación que podrá ser desarrollado desde otras perspectivas y servirá de referencia para futuras investigaciones. Esta pesquisa es de suma importancia para los músicos que se dedican a la práctica del instrumento y para aquellos que se interesan por el ámbito de la práctica musical del *jazz* y de la música folclórica paraguaya. Además, nos da la oportunidad de conocer cómo es posible hacer esa mezcla de géneros musicales, como Lobito empleaba esos recursos y resultaba en sonoridades singulares. Asimismo espero ayudar a la divulgación y en la implementación de la música de Lobito Martínez en la academia, traer una reflexión sobre la fusión de estilos musicales con música paraguaya y hacer una contribución para la investigación y para la cultura musical de Paraguay; dejando una bibliografía para trabajos futuros y que esté de fácil acceso a los interesados.

1. Contexto Histórico

1.1 Jorge “Lobito” Martínez

Jorge Eladio Martínez Ayala, más conocido como Jorge “Lobito” Martínez, fue un pianista, arreglador y compositor paraguayo. Nació en Asunción, Paraguay, el 11 de mayo de 1952 y falleció el 25 de enero de 2003. Hijo de Eladio Martínez y de Aida Ayala. Comenzó a estudiar música clásica a los 6 años y desde la más tierna edad estuvo en contacto con la música de su padre, un cantante, guitarrista, compositor y folclorista paraguayo. Lobito veía cuando su padre se sentaba con su guitarra, tocaba, componía canciones, actuaba con su conjunto; eso le influyó desde muy pequeño⁵.

Empezó a componer desde muy joven, compuso su primera música a los diez años de edad, a la cual su padre puso letra⁶. Era una música paraguaya que le dedicó a su abuela que vivía en Villarrica. Su primera actuación fue en el Teatro Municipal con la edad de 12 años. Eladio consiguió que sus hijos tocaran entre acto y acto de la obra de teatro de un artista paraguayo llamado Ernesto Báez.

Cuando Lobito comenzó la secundaria, frecuentaba la parroquia San Miguel Arcángel y juntamente con su hermano formaron una orquesta integrada por chicos de la parroquia, y ensayaban en su casa. A los 13 años integró la orquesta *The Junior Swing* y también la orquesta del Colegio Internacional. Un año más tarde integró la orquesta de música popailable llamada *Los Shakes*. Quedó hasta los 16 años tocando con ellos, luego fue a la orquesta de *Los Jokers*.

Desde 1973 hasta 1983 estuvo en el grupo de música popailable *Los Aftermad's*, donde fue director musical y con el cual grabó numerosos discos en los que se incluían canciones de su autoría, uno de los temas más conocidos es la canción *Que más da*. Además realizaron giras por varios países de Europa y los Estados Unidos.

Cuando tenía 23 años y estaba tocando con *Los Aftermads*, empezó a estudiar piano nuevamente. Estudió con Nelly Giménez, Pedro Burián y en el

⁵ MARTÍNEZ, Rubén Darío. Entrevista de Bruno Lermen Argenta en 06 de mayo de 2019. Lambaré. Registro en audio. Residencia de Rubén Darío Martínez.

⁶ MARTÍNEZ, Rubén Darío. Entrevista de Bruno Lermen Argenta en 06 de mayo de 2019. Lambaré. Registro en audio. Residencia de Rubén Darío Martínez.

Instituto de Altos Estudios Pianísticos Leonor Aranda. En 1983 recibe el título de Profesor Superior de Piano durante su concierto realizado el 22 de octubre de 1983 en el *Unión Club* de Asunción. También estudió armonía con Luis Cañete y Carlos Schvartzman. Éste último, le obsequió un disco de Miles Davis, uno de los primeros discos de *jazz* que tuvo Lobito. Allí nació un gran interés por el *jazz*, que tiempos más tarde se pudo escuchar en los pubs como *Picadilly* y el legendario *Siddharta* (el primer *jazz pub* del Paraguay), donde Lobito tocaba con Schvartzman y su grupo *Strongwind*.

Siguió con su banda tocando música pop al mismo tiempo que empezaba a incursionar en pianistas como Bill Evans, Chick Corea, músicos como Stan Getz, etc. En la década de 1980 formó parte del grupo de *jazz Opus 572* y ofreció recitales de música de concierto como solista de piano, ejecutando obras de compositores como Beethoven, por ejemplo las sonatas Op. 8 “Patética”, Claro de Luna, etc.; de Chopin como la Fantasia Improptu, el Estudio Op. 10 nro 12 en Do menor, etc., entre otros compositores.

Lobito estuvo en contacto con varios géneros musicales y tuvo distintas experiencias, lo que le permitió tener una alta gama de recursos para trabajar como músico intérprete y compositor, así que empezó a mezclar elementos musicales de otros estilos, como es posible escuchar en su primer disco *Un Estilo para el Folklore* en 1984⁷, donde utiliza órgano y sintetizador, además de armonías más sofisticadas.

En 1986, una de sus composiciones de *jazz*, titulada *Carola* (en homenaje a su tortuga), fue grabada en el disco *Coincidencia* del saxofonista argentino Andrés Boiarsky y su cuarteto, composición ésta que en el año 2017 integró el disco *Jazz de Acá* del cuarteto *Joaju*. En 1987 ganó una beca para estudiar en el mundialmente famoso instituto musical *Berklee College of Music*, en Boston, Estados Unidos y en 1988 con ayuda de la beca *Fulbright* viajó a estudiar en *Berklee* por dos años.

Se graduó en *Berklee College of Music* en 1990 con mención *Summa Cum Laude* y en ese mismo año fue nombrado profesor titular del departamento de piano, en el cual desarrolló la materia de “Música con ritmos latinos” por espacio de dos años. “Introduje al *Berklee College of Music* la enseñanza del piano aplicada a ritmos

⁷ *UN ESTILO PARA EL FOLKLORE*. Jorge “Lobito” Martínez. Asunción, Paraguay, 1984. Estudio de Grabación “Discos Elio”.

latinos. La acogida de los estudiantes fue excelente, así como del Departamento de Piano” (MARTÍNEZ AYALA, 1992).⁸

Radicado en Estados Unidos, fue arreglador, ejecutante y productor musical de dos discos grabados por el arpista uruguayo Roberto Perera: *Passion, Illusions and Fantasies* (1991) y *Dreams and Desires* (1992), este último obtuvo el premio a mejor disco de *Latin/Jazz* año 1993, otorgado por la *Billboard Magazine*, siendo esta revista destacada en la industria discográfica en el ámbito mundial.

Actuó como solista de piano en el *JVC International Jazz Festival* en Ciudad del Este, Paraguay, en abril de 1988. Fue pianista de la *Louie Bellson Big Band* para su concierto en el *Berklee Performance Center*, Boston, MA, en febrero de 1990. En abril de ese mismo año fue pianista de la *Berklee Concert Jazz Orchestra* dirigida por Herb Pomeroy, además de ser pianista invitado especial con *Phil Wilson And The Berklee Rainbow Band*. En Mayo de 1990 realizó giras, con el *Berklee Art Blakey Ensemble*, en las ciudades de Winnipeg y Quebec, Canadá.

En 1992, tres años después del golpe de Estado del Gral. Andrés Rodríguez, quien derrocó al entonces Presidente Alfredo Stroessner, Lobito regresó a Paraguay ofreciendo recitales y dedicándose a la docencia, composición y producciones discográficas. Volvió de los Estados Unidos con la intención de insertarse fuertemente en la música paraguaya, usar todo lo que aprendió esos años en el exterior y aplicarlo en la música folclórica paraguaya. Su hija, Jacqueline Martínez⁹, nos comenta que Lobito regresa del exterior con una mentalidad cambiada, con el deseo de dar una nueva cara a la música paraguaya. Según el musicólogo Luis Szarán el pensamiento creativo de Lobito se resume en sus propias palabras:

“para mí la melodía y la rítmica de la música paraguaya son de una riqueza profunda, sobre todo por la polirritmia; las limitaciones para su proyección, se debe a la falta de una adecuada elaboración armónica con inspiración de improvisaciones”. (MARTÍNEZ AYALA apud SZARÁN, 2007, p.302).

Esa proyección en la música folclórica, de la que hablaba Lobito, se dio con antecedencia en Argentina, a mediados de los años 60, donde apareció la “música

⁸ *ABC Revista*, Asunción, p. 31, 19 jul. 1992.

⁹ MARTÍNEZ, Jacqueline. Entrevista de Bruno Lermen Argenta en 09 de mayo de 2019. Lambaré. Registro en audio. Residencia de Jacqueline Martínez.

de proyección folclórica” proponiendo una modernización de la música folclórica argentina haciendo frente al *boom* del folclore. Guerrero (2017) considera la música de proyección folclórica como transmutaciones y fusiones de géneros musicales que permitieron a los músicos hacer modificaciones en los géneros populares, haciendo de esa forma desligarse de la danza, buscar nuevos escenarios y audiencias, en algunos casos, según la autora, establecer compromisos políticos explícitos.

La música de proyección folclórica no llegó a ser asociada a ningún género musical particular. Los cultores de la música de proyección folclórica estaban más preocupados con traer una modernización a la música folclórica que darle un nombre a lo que hacían ya que “el término ‘proyección folclórica’ fue empleado por estudiosos del folclore para referirse a los fenómenos folclóricos que se producían fuera del ámbito geográfico y cultural de origen” (CÁMARA apud GUERRERO, 2016, p.196).

Oscar Cardozo Ocampo, que a pesar de tener nacionalidad Argentina, siendo hijo del gran folclorista paraguayo Mauricio Cardozo Ocampo, habiendo estudiado y trabajado con grandes nombres de la música paraguaya, tuvo un trabajo muy importante dentro de la proyección de la música folclórica en Paraguay. La serie de conciertos “Encuentros del Alma” que realizó en 1995, ha marcado un punto altamente destacado dentro de la escena musical de Asunción, con la participación de músicos paraguayos y argentinos, donde también participó Jorge “Lobito” Martínez.

Oscar Cardozo implementó en sus trabajos compositivos elementos eruditos, del *jazz* y de varios géneros latinoamericanos, resultando en una sonoridad mestiza y moderna como ejemplo al combinar una melodía tradicional de la música paraguaya sostenida por una armonización *jazzística*. (LEZCANO, 2016, p.9)

Lobito estaba en contacto con todas esas manifestaciones musicales, y así como aquellos músicos argentinos, con respecto a su música no la encerró en un estilo o en un género específico, sino que la caracterizó por ser una mezcla de estilos musicales. Con respecto a sus composiciones, dice: “Mis temas tienen mi estilo, que se caracteriza por ser una fusión de elementos folclóricos, de *jazz*, de otros estilos latinoamericanos y me parece muy importante la influencia africana en mi música”.¹⁰

¹⁰ ABC Revista, Asunción, p. 31, 19 jul. 1992.

En 1994 graba el disco *Juego de Niños*, siendo lanzado en el año 1995. También ese año fue compositor de la banda sonora de *El Portón de los Sueños*, video documental sobre la vida del gran escritor nacional Augusto Roa Bastos. Fue compositor del tema musical *Toma mi corazón, toma mi canción* para la campaña nacional contra la drogadicción en Paraguay y director musical del programa especial: *Veinte Años de TV en Paraguay*. Además dirigió orquestas para las ediciones nacionales del *Festival de la OTI (Organización de Televisión Iberoamericana)* donde, en la edición de 1994, se incluyó su arreglo en la gran final, en Sevilla, España.

En los últimos años ha desarrollado una intensa actividad produciendo, ejecutando y dirigiendo varios discos nacionales: para *Estudio Benítez*, el álbum doble *Nuestros Recuerdos* (1996). Para *Mujeres que cantan la Guaranía* el CD titulado *Hombre y Canción* (1997). Para el diario paraguayo *ABC Color. Homenaje a nuestra Música y Solo Guaranías* (1997), *Che valle* (1998), *Canciones para Mamá y Pintemos el Mañana* (1999).

En septiembre de 1997 Lobito hace parte del primer *Festival Internacional de Jazz*, que se realizó en la ciudad de Asunción, en el Teatro de las Américas del *CCPA (Centro Cultural Paraguayo Americano)*. En el año 2003 fue homenajeado en la sexta edición de dicho festival y en 2018 fue recordado con un gran homenaje hecho en el *ASUJAZZ*, luego de quince años de su ausencia.

En febrero de 2001 lanza su segundo disco de piano solo titulado *Los Sonidos de la Luz*. En el mismo año se embarca de viaje a Japón, donde residió por dos años. Durante ese tiempo en el exterior realizó giras por Asia y Europa. Al regresar a Paraguay, comenzó a trabajar en su estudio de grabación, que había armado en su casa. El 25 de enero de 2003, fallece a la edad de 50 años.

1.2 Álbum *Juego de Niños*

Juego de Niños es el primer disco de piano solo de Jorge “Lobito” Martínez. El álbum consiste de siete temas, siendo tres de composición autoral (*Juego de Niños*, *Avy’a Jave*, y *Navidad*), dos de arreglos de temas “clásicos” del folclore paraguayo (*Asunción* y *Reservista Purahéi*), y dos de composiciones de alumnos suyos, siendo una de ellas de Juan Manuel Acevedo (*La Jornada*) y otra de José Carlos Mendoza (*Che Rapé*).

En su disco *Juego de Niños* trae “influencias de la Música Folklórica Paraguaya, del Jazz, de la Música Clásica y de toda la Música Popular en general.” (Martínez, 1995, contratapa).

Fue grabado entre febrero y agosto de 1994 en su residencia, donde años más tarde construyó su estudio de grabación *Little Wolf Studios*. Así en 1995 fue lanzado el disco que se intituló *Juego de Niños*, el mismo nombre de la primera pista del disco. Composición ésta que ha tenido una gran repercusión y la sigue teniendo hasta hoy en día, ya sea entre los pianistas que están en el escenario de la música paraguaya, como músicos en general. Fue regrabada con un arreglo a dos guitarras por Carlos Barboza-Lima y Berta Rojas, la cual hizo parte del disco *Alma y Corazón*, en el año 2007. También se incluyó en el disco de piano solo *Purahéi Che Retãgua*¹¹ de la pianista paraguaya Chiara D’Odorico, en el año 2019.

Berta Rojas ya había grabado además la música *Navidad* en el disco *Cielo Abierto* en 2006 y años más tarde hizo la remasterización digital del disco *Juego de Niños*.

Lobito trajo una modernidad a la música paraguaya con el objetivo de sumar un aporte al arte nacional. Mezcló influencias de otras músicas que estuvieron presentes a lo largo de su vida, y obviamente, el jazz, expandiendo la tradicional “Tónica, Subdominante y Dominante”, que es muy común en la música paraguaya.

En un medio en que la repetición hasta el cansancio de los viejos temas conocidos pareciera ser la única clave válida para alcanzar el éxito, sin embargo, pienso que este material puede constituirse en un aporte significativo para la Música Nacional. (MARTÍNEZ AYALA, 1995, contratapa)¹²

¹¹ Traducción de guaraní que en español significa “Música de mi tierra”.

¹² Portafolio del disco “*Juego de Niños*”. Asunción, Paraguay (1995).

Además trató de valorizar la parte de producción discográfica que según él “es un trabajo que no se conoce y por ende no se reconoce en Paraguay” (Martínez, 1992, p. 15).¹³

Estoy convencido de que en la medida de que nuestros músicos vayan grabando mayor cantidad de composiciones nuevas, la Música Paraguaya irá progresando en forma más acelerada para así abrir caminos a la industria discográfica nacional apuntado a nuevos mercados internacionales. (MARTÍNEZ AYALA, 1995, contratapa)¹⁴

Juego de Niños es un disco que reúne músicas que estaban bien internalizadas por el pianista paraguayo. Teniendo oportunidad de tocar algunos de sus arreglos y composiciones antes de irse a Estados Unidos, y estando allá obviamente compartiendo la música de su país.

2. Análisis Musical

2.1 Metodología

Para el análisis de las obras tuvimos que adaptar y combinar varios métodos de análisis musical. Primeramente realizamos un análisis formal de algunas polcas paraguayas para entender y sistematizar un modelo de análisis formal de este género. Algunas pesquisas sobre el análisis de la música popular latinoamericana con herramientas que provienen de la música de concierto ya vienen siendo colocadas en pautas en los últimos años por algunos investigadores (MOREIRA y NAVIA, 2019).

Dividimos el análisis en niveles (macro y micro), con conceptos de *Función Inicial (FI)* y *Función Final (FF)*¹⁵. Nos referimos a este concepto de Función Formal

¹³ “LOBITO” MARTÍNEZ Y SU VUELTA. *Revista Noticias*, Asunción, p.15, 19 jul. 1992.

¹⁴ Portafolio del disco “*Juego de Niños*”. Asunción, Paraguay (1995).

¹⁵ En el Trabajo de Conclusión de Curso de Pedro Daniel Martínez Pino (2017), se desarrolló una metodología para el análisis formal de la guarania y sus elementos estructurales a partir de la adaptación de conceptos y herramientas de análisis musical, incluyendo la Teoría de las Funciones Formales de William Caplin (1998), también utilizada como fundamentación teórica en este trabajo. Así, para el análisis de la polca paraguaya en el presente trabajo, adoptamos un abordaje semejante al de Martínez Pino, en el que prioriza la clasificación de segmentos formales a partir de sus funciones formales (FI y FF) en distintos niveles (micro, medio y macro),

como “la manera específica en que un pasaje musical expresa una cualidad temporal más general, tal como en el inicio, estar en el medio, fin, antes del inicio, o después del fin” (CAPLIN, 2013, p. 707). Adelante explicaremos más detalladamente sobre estas funciones y niveles de análisis.

Para analizar la forma musical optamos por el formato de *leadsheet*, por cuestiones de estética y una mejor visión y comprensión del lector, ya que el *leadsheet* es un resumen, la base de la música, utilizado en el *jazz* y en la música popular en general. Para la armonía nos basamos en el método de análisis armónico de *Berklee College of Music*, como por ejemplo los libros *Harmony 1* y *Harmony 3* escrito por Barrie Nettles (1987). Luego para más detalles sobre la disposición de esos acordes, improvisaciones, arreglos, etc.; utilizamos la transcripción hecha en el sistema endecagrama.

Analizaremos la música *Avy’a Jave* y *Juego de Niños* que son dos polcas paraguayas de composición autoral. Veremos cómo emplea los recursos compositivos de forma, los aspectos de arreglos, su interpretación, la melodía, la armonía, observando cómo trata los acordes y cómo trabaja con la improvisación en la música paraguaya. De esta manera, buscamos encontrar cómo dialogan los elementos musicales de la polca paraguaya con otros géneros musicales, observando tanto su vertiente de compositor como también de intérprete.

De éste modo, nos pareció importante primeramente situar al lector dentro del universo de la polca paraguaya. Antes de comenzar el análisis de las músicas escogidas hablaremos sobre las características musicales de éste género. Así, con el transcurrir del análisis se puede ir asociando los aspectos de la práctica tradicional de la música paraguaya con las innovaciones e influencias de otros estilos musicales, presentes en las músicas de Jorge “Lobito” Martínez. Utilizamos como principal referencia el libro *La música Paraguaya*, de Florentín Giménez (1997), que tiene un trabajo importante sobre las características de la música paraguaya, y el *Diccionario de la música paraguaya*, de Luis Szarán (2007).

en substitución de clasificaciones formales más específicas. Para mayor información consultar: MARTÍNEZ PINO, Pedro Daniel. *La Guarania: Sistematización de los elementos estructurales presentes en la práctica musical*. Foz de Iguazú, 2017, 95 páginas.

2.2 Notas sobre Polca Paraguaya.

La música popular del Paraguay de una manera general “surge a partir de la suma de influencias de los diferentes componentes raciales, que se integran a partir de la instalación de las primeras colonias españolas” (SZARÁN, 2007, p.27). La polca paraguaya también conocida como *purahéi*¹⁶, adoptó el nombre de la polca proveniente de Europa, que estaba de moda en Paraguay hacia mediados del Siglo XIX¹⁷, sin embargo no comparte el mismo ritmo de la polca europea ya que esta tiene compás binario simple (2/4) y la polca paraguaya tiene compás binario compuesto (6/8). La polca paraguaya es una danza y un género de música popular, puede ser instrumental o vocal y se pueden dividir en categorías de acuerdo a la velocidad del tiempo, instrumentación, el tipo de letra, etc.

Estos subgéneros de la polca paraguaya se dividen en las siguientes categorías: 1) Según el grado de velocidad del compás: Purahéi o polca canción, polca kyre'y, polca syryry, polca popó o jerokypopó. 2) Según su instrumentación y tipo de acompañamiento: galopa o polca galopa. 3) Según su interpretación y conducta vocal: Purahéi asy o purahéi jahe'o, purahéi joyvy 4) Según el tipo de letra y contexto socio histórico: purahéi kele'e, compuesto, carreta guy. (MARTÍNEZ PINO, 2017, p.30)

La polca paraguaya como otros géneros de la música paraguaya tienen como característica rítmica la combinación de ritmos ternarios y binarios (SZARÁN, 2007). La división ternaria se da en el bajo, marcando los tres tiempos, mientras la melodía es cantada o ejecutada en división binaria, el famoso ritmo de “tres contra dos”, presentes en grande parte de la música latinoamericana.

Tenemos pues en nuestras polcas la alternancia del ritmo de 3 y de 2. Pero tenemos también la simultaneidad del ritmo de 3 en el acompañamiento y de 2 en la melodía, es pues una polirritmia simultánea. La polirritmia de nuestra polca es sumamente característica y es su esencia. Consiste en el acompañamiento bien marcado en tres golpes y la melodía en dos, o en cuatro.... La melodía se mueve en ritmo binario. (BOETTNER, 1956, apud SZARÁN, 2007, p. 27,28)

Con relación a la polirritmia para referirse a la mezcla de ritmos ternarios y binarios Giménez tiene una visión que difiere de la presentada por Boettner. Prefiere

¹⁶ Traducido del guaraní al español significa: Canto o Canción

¹⁷ SZARÁN, Luis. *Diccionario de la música paraguaya*. Ed. De la Jesuitenmission Nurnberg, Gisela Von Thumen, representante en Paraguay. Alemania, 2007, p. 27.

llamarlo de birritmia ya que el término polirritmia tiene un concepto de “varios sonidos o ritmos, y no sobre dos ritmos o melodías”¹⁸ (GIMÉNEZ, 1997, 134). Además defiende que el bajo no debe ser escrito con tres negras como es habitualmente escrito, sino que debe ser representado en un compás por las siguientes figuras “una negra, dos corcheas ligadas, y una negra”¹⁹. No es nuestra intención establecer cómo debe ser representada la escritura musical “correcta” del bajo, pero nos parece importante mencionar que estamos al tanto de la discusión que se tiene en relación al academicismo de la música folclórica y en relación a la escritura “correcta”, que independientemente, al ser ejecutada y convertirse en música sonará un ritmo de tres contra dos.

Giménez (2001) también menciona que el habitual acompañamiento del bajo en tres pulsaciones en el compás de 6/8, no siempre es apropiado. Se debe aplicar el bajo de acuerdo con la melodía, explorando las posibilidades rítmicas que emergen de la música paraguaya y nos presenta otras ocho posibilidades de ejecución del bajo, que pueden expandirse de acuerdo a la particularidad de la melodía y de la creatividad del ejecutante.

Figura 1: Nueve formas de utilización del bajo en la música paraguaya

(Polca)



Fuente: GIMÉNEZ, 1997, p. 140

¹⁸ Para un estudio más amplio de esta discusión de polirritmia y birritmia consultar Trabajo de Conclusión de Curso: MARTÍNEZ PINO, Pedro Daniel. 2017. La Guaranía: Sistematización de los elementos estructurales presentes en la práctica musical. Foz do Iguacu, p.32-34

¹⁹ Ver Capítulo III de GIMÉNEZ, F. La Música Paraguaya. Asunción: Editorial El Lector, 1997, p. 133-148.

En el aspecto melódico, la música paraguaya generalmente es cantada o ejecutada con dos voces en intervalos de terceras o sextas. Además, se caracterizan por anticipar o retrasar la melodía haciendo que el ritmo quede sincopado, lo que el musicólogo Juan Max Boettner llama de Sincopado Paraguayo.

El sincopado paraguayo así designo yo a una cualidad específica de nuestra música, la melodía tiene un anticipo o un retraso de una corchea sobre el ritmo. Se tiene la sensación deliciosa de dejadez, de despreocupación, de negligencia tropical. No nos impresiona como una acentuación rítmica, como en una síncopa de jazz. De ahí que sugerimos el nombre de Sincopado Paraguayo. (BOETTNER, 1956, apud SZARÁN, 2007, p. 28)

La melodía de la música paraguaya tiene característica rítmica sincopada. La música paraguaya es “siempre a destiempo, ya sea utilizando la síncopa o remarcando los tiempos del 6/8 en contraposición del bajo, que se desplaza con tres figuras sueltas o sincopadas, produciéndose un contraste rítmico natural integrado e inseparable” (GIMÉNEZ, 1997, p.58).

Giménez, con respecto a la melodía, suele seguir tres modelos rítmicos. Ellos son: Anacrúsico, Acéfalo y Tético.

a) Anacrúsico, cuando su ataque o pulsación inicial es anterior al ictus inicial (...)
b) Acéfalo: cuando su ataque o pulsación ocurre inmediatamente después del ictus inicial (...)
c) Tético: cuando su ataque o pulsación coincide con el ictus inicial o final. (GIMÉNEZ, 1997, p.58).

Algo importante resaltar, es que en las polcas paraguayas, las frases de modelo anacrúsico tienen anacrusa directa, es decir, sin síncopa **figura 2**. Además, en la polca paraguaya, estos modelos pueden ser mezclados dentro de la misma frase **figura 4**, diferentemente de la guarania, por ejemplo, que sólo puede alterarse al pasar de la primera a la segunda parte. A continuación mostramos los tres modelos melódicos de la polca paraguaya y como se da la mezcla de los mismos en dicho género musical.

Figura 2: Modelo anacrúsico de la polca paraguaya

Ndarekoi la culpa

Anacrusa con 1 nota *Polca* *Motivo Popular*

The image shows two staves of musical notation in treble clef, 2/4 time. The first staff begins with an anacrusis (upbeat) consisting of a single eighth note, followed by a series of eighth notes and quarter notes. The second staff continues the melody, ending with a measure marked 'etc.' and a final eighth note.

Fuente: GIMÉNEZ, 1997, p. 84

Figura 3: Modelo acéfalo de la polca paraguaya

Modelo acéfalo *Polca* *Félix Fernandez - Agustín Barboza*

The image shows two staves of musical notation in treble clef, 2/4 time. A yellow starburst graphic is positioned above the first staff. The notation starts with a whole rest in the first measure, followed by a series of eighth notes and quarter notes. The second staff continues the melody, ending with a whole note.

Fuente: GIMÉNEZ, 1997, p. 119

Figura 4: Modelo tético de la polca paraguaya

Tetãgua Sapukai
Polca épica Víctor Montórfano - Félix P. Cardozo

Modelo Tético



Fuente: GIMÉNEZ, 1997, p. 83

Figura 5: Mezcla de especies en la polca paraguaya

Paloma Blanca
Polca Neneco Norton

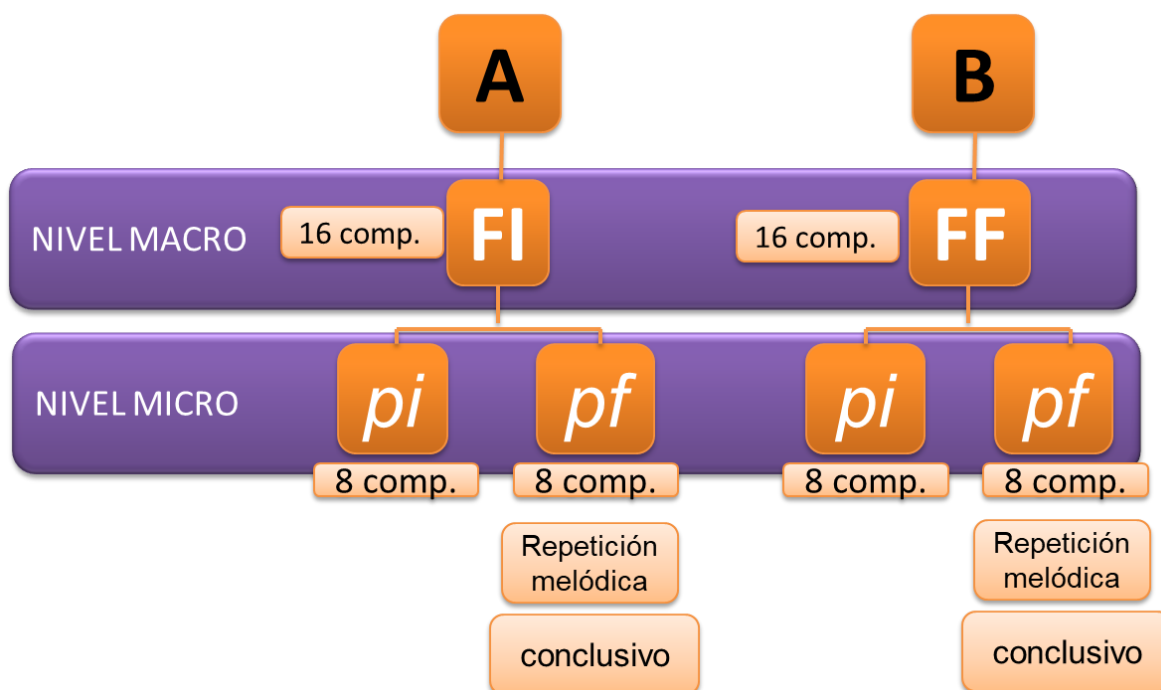


Fuente: GIMÉNEZ, 1997, p. 119

Tras el análisis de algunas polcas paraguayas como *Bendito Sea* y *Boquita de Miel* vimos que a nivel macro la polca paraguaya normalmente tiene dos secciones: parte A y parte B. Llamamos parte A la estrofa y parte B el estribillo. En el nivel macro, la parte A tiene Función Inicial (FI) y la parte B tiene Función Final (FF). A nivel micro la FI, así como la FF, tiene una parte inicial (*pi*) de cuatro compases y una parte final (*pf*) de cuatro compases.

Para dejar más claro lo comentado hasta aquí presentamos un diagrama con la organización formal de las polcas analizadas.

Figura 6: Organización formal de las polcas paraguayas analizadas²⁰



Fuente: El autor.

A continuación presentamos el análisis formal de las polcas paraguayas *Bendito Sea* y *Boquita de miel*.

²⁰ A veces a nivel macro puede tener 20 compases cada parte, como veremos en la música *Boquita de Miel*, pero se mantiene la misma idea de Función Inicial y Final.

Figura 7: Análisis Formal de la música *Bendito Sea*.

BENDITO SEA

A FUNCIÓN INICIAL

GREGORIO CABRERA GONZALEZ

parte inicial

POLCA CANCIÓN

1 C G7 // C

I V7 V7 I

6 // G7 G7 C

I V7 V7 I

parte final

10 C G7 // C

I V7 V7 I

14 // G7 G7 C

I V7 V7 I

B FUNCIÓN FINAL

parte inicial

18 C // C A9 DM7

I (V) IIIm7

22 // G7 // C

V7 I

parte final

Fig. cadencia + frag.

Fuente: LOMBARDO, 2010, p. 76.

Figura 8: Análisis Formal de la música *Boquita de Miel*.

BOQUITA DE MIEL

A FUNCIÓN INICIAL

JOSE ESCULIES
MAURICIO CARDOZO OCAMPO

parte inicial

POLCA CANCIÓN

parte final

B FUNCIÓN FINAL

parte inicial

21 *C* *G7* *V7* *C*
I V7 V7 I

25 *C* *G7* *V7* *C*
I V7 V7 I *î*

parte final

21 *C* *G7* *V7* *C*
I V7 V7 I

33 *C* *G7* *V7* *C*
I V7 V7 I *î*

Fuente: LOMBARDO, 2010, p. 78.

Percibimos en estas músicas que la parte A es formada por ocho compases que se repiten pudiendo modificar la cadencia o no. En la canción *Bendito Sea* vimos que en el octavo compás la melodía termina sobre el quinto grado del acorde y en la repetición lo termina con la Fundamental en la melodía, con un carácter más conclusivo. Sin embargo eso no ocurre en la música *Boquita de Miel* ya que repite el A exactamente igual, sin alterar la cadencia, pero aun así consideramos los ocho primeros compases del A como una *pi* y su repetición como *pf*, ya que la repetición de los ocho compases es lo que cierra la sección. Estas repeticiones se dan melódicamente pero cuando es cantada la letra es diferente. De igual manera, la parte B tiene ocho compases de *pi* y ocho compases de repetición (*pf*).

Vemos que generalmente las polcas paraguayas tienen 32 compases. Podríamos decir que en lo que se refiere a la forma (A y B) y cantidad de compases, comparten similitud con las músicas de salón europea, que sirvió de base para varios géneros musicales como la polca paraguaya así como para los *standards* de

jazz, de 32 compases. Lo que daría para hacer aproximaciones entre esos “universos musicales”.

En el *jazz*, a diferencia de la música clásica, la forma musical es relativamente sencilla. No tienes que ser músico para entenderlo. Solo tiene que poder escuchar cuatro latidos en una medida, contar hasta treinta y dos y distinguir entre melodías básicas designadas como A y B. (DEVEAUX, Scott. GIDDINS, Gary, p.31, 2009)²¹

Percibimos en estas polcas paraguayas que la armonía es en su mayor parte I-V. Las cadencias pueden o no ser seguida del modelo de “Subdominante, Dominante, Tónica”. En los ejemplos vistos aunque la progresión armónica sea solo I-V-I, se tiene la sensación de cadencia por la repetición de las frases musicales.

2.3 Avy’a Jave

Avy’a Jave es una composición de Jorge “Lobito” Martínez, es la tercera pista del disco *Juego de Niños*. “*Avy’a Jave*” es una expresión en el idioma Guaraní, que traducido al español significa “Cuando estoy feliz”. Es una Polca Paraguaya, con un ritmo enmarcado por el tres contra dos. Está en la tonalidad de Fa mayor y tiene la forma “A A B”. Tiene una armonía más sofisticada de lo que tradicionalmente ocurre en la polca paraguaya, la progresión “I-V-I”. Si bien ocurre eso a lo largo de la pieza, lo rellena con acordes que dan más color y son más recurrentes en el *jazz*, utilizando por ejemplo más tensiones en los acordes, progresiones de armonía secuencial, ciclo de dominantes secundarias, SubV, etc²².

²¹ Traducción del autor

²² Para una comprensión detallada de estas nomenclaturas, consultar NETTLES, Barrie. **Harmony 3**. *Berklee College of Music*, 2006.

Figura 9: Análisis Formal de la música Avy'a Jave

Avy'a Jave

A FUNCIÓN INICIAL

Jorge Lobito Martínez

parte inicial

1 FMaj7 Cm7 F7(¹³_{b9}) Bbmaj⁹ Eb7
Imaj7 IIm7 V7 IVmaj7 (SubV7/VIIm)

5 A7(13) D7^{b9} G9(13) C⁹sus⁴ C7
(V7/VIIm) (V7/IIIm7) (V7/V7) V7sus V7

parte final

9 Cm7(11) F7 Bm7(b5) Bb13(#11)
IIIm7/IV V7/IV IIIm7(b5)/IIIIm (SubV7)/IIIIm

13 A7(^{b13}_{#9}) D7^{#9} G7^{b9} C7sus⁴ F/C 1. C⁹sus⁴ C7^{b9}
(V7/VIIm7) (V7/IIIm7) (V7/V7) V7sus I/5 V7sus V7

PED

- Secuencial
- Mayor Ritmo Armónico

B FUNCIÓN FINAL

parte inicial

17 2. C⁹sus⁴ C⁹sus⁴ C7^{b13} C⁶ Ab⁰
V7sus V7 V6 (V7/V7) Dim. de preparación

22 C7sus⁴(add3) C⁹sus⁴ C7(13) F7sus⁴ F7
V7sus V7 (V7sus/IV) V7/IV

parte final

26 Bm7(b5) Bbm6 F/A Abm9(11)
 (IIIm7(b5)/IIIIm) IVm6 I/3 (bIIIIm)

30 G⁹ D^{b7} C^{7sus4} F/C C^{9sus4} C^{7b9}
 (V7/V7) (SubV7) V7sus I/5 V7sus V7
 PED

Fuente: Transcripción del autor²³

La parte A tiene FI de 16 compases (nivel macro). A nivel micro tenemos una *pi* de 8 compases, con una cadencia más débil, y una *pf* de 8 compases que culmina más conclusiva, con la Fundamental en la melodía sobre el acorde de Tónica. El A vuelve a repetirse, es decir, tiene una parte doble en comparación con los ejemplos de polcas paraguayas vistos anteriormente.

La parte B también tiene 16 compases. Los primeros ocho compases no se repiten con la misma idea, es decir que no guardan relación melódica ni armónica con los siguientes ocho compases. Las ideas melódicas son más fragmentadas.

Las tres primeras frases de la parte A son muy similares en relación a los intervalos y ninguna termina la frase con resolución, todas terminan con sonoridades de Dominantes, sin embargo, con diferentes posibilidades de Dominante. La primera frase termina con un acorde de SubV. La segunda termina con el V7, y la tercera también con un SubV. Es decir, todas dejan un aire de que la pieza tiene que seguir, hasta llegar a la cuarta frase que es cadencial.

Algo interesante notar es que las tres primeras frases terminan con notas del acorde de C7 que es la dominante de *Fmaj7* (Tónica), como vemos en la figura abajo. La primera frase termina con la melodía en la nota de *Si bemol* que es la 7ma del acorde C7, en la segunda frase tiene la nota *Sol* que es la 5ta y en la tercera frase tiene la 3ra del acorde C7.

²³ Este *leadsheet* contiene los acordes básicos de la música. En la transcripción de la ejecución de la grabación, realizada en el sistema endecagrama, optamos por especificar exactamente las tensiones que contiene cada acorde, incluso con las debidas rearmonizaciones.

Figura 10: Tres primeras frases de la parte A

Avy'a Jave

Jorge Lobito Martínez

FMaj7 Cm7 F7(13) Bbmaj9 Eb7

5 A7(13) D7b9 G9(13) C9sus4 C7

9 Cm7(11) F7 Bm7(b5) Bb13(#11)

Fuente: Transcripción del autor

Ese recurso de tomar la melodía y encontrar acordes que compartan notas en común, es muy utilizado por los músicos re-armonizadores. Por ejemplo, la nota *Sibemol* es la 7ma de *C7* pero también es la 5ta de *Eb7*. Además podría ser la 3ra de un *Gm7(b5)*, o la fundamental de un *Bbm6*, que sería algo bien común tanto en el jazz como en otros géneros, ya que es precedido por IV (*Bbmaj7* en este caso), pero es curioso que el elige sonoridades dominantes para cada uno de los acordes de fin de frases, como si apuntara para la relación I - V, sustituyendo la dominante por otras armonías del contexto jazzístico. También es interesante ver cómo trabaja con la progresión de ciclos de quintas, utilizando II-V-I o Dominantes secundarias, en algunos casos cambia el V por el SubV pero se entiende que el giro armónico es basado en el ciclo de quintas.

La melodía tiene entrada tética, justamente sobre el *Ictus* inicial²⁴ como podemos ver en la **figura 11**. Es importante notar que en la misma frase hay una mezcla de especies, como habíamos comentado sobre las posibilidades melódicas de la polca paraguaya que menciona Giménez **figura 12**.

²⁴ Sobre el primer tiempo del compás, el tiempo fuerte.

Figura 11: Mezcla de especies en Avy'a Jave

The musical notation for Figure 11 shows a sequence of chords and melodic lines. The sequence is labeled 'Tético' (FMaj7, Cm7) and 'Acéfalo' (F7(13), Bbmaj9, Eb7). The notation is in 6/8 time and features a melodic line with eighth and sixteenth notes.

Fuente: Transcripción del autor

Figura 12: Ejemplo de mezcla de especies en la polca paraguaya

The musical notation for Figure 12 is titled 'La Carreta Polca' by Manuel Frutos Pane and Juan Carlos M. González. The notation shows a sequence of chords and melodic lines, labeled 'Tético' and 'Acéfalo'. The notation is in 6/8 time and features a melodic line with eighth and sixteenth notes.

Fuente: GIMÉNEZ, 1997, p. 88

La forma A A B es la base de la música *Avy'a Jave*, sin embargo, la secuencia de la organización de la forma, así como los acordes, puede variar de acuerdo con la interpretación del ejecutante. En la interpretación del disco *Juego de Niños*, Lobito Martínez empieza la música *Avy'a Jave* con el tema de la parte A con una interpretación más libre, después ya a tempo, toca un *chorus*²⁵ (A A B), que es seguido de improvisación sobre la misma forma (A A B) y luego extiende improvisando seis veces sobre la parte A y una vez sobre la parte B. Después de la improvisación, vuelve a tocar la melodía del tema sobre la forma y es seguido de una Coda, con *turnaround*²⁶ repitiendo el ciclo varias veces.

A continuación veremos de manera más detallada su ejecución en el disco *Juego de Niños*. Al comenzar la música Lobito utiliza un acorde cuartal, luego sigue

²⁵ En *Jazz* el *chorus* es el grupo de compases sobre el que se improvisa, normalmente suele coincidir con la extensión o número de compases del tema que se interpreta.

²⁶ Traducido al español significa "giro de vuelta". El *turnaround* es una secuencia de acordes que puede ser tocada de forma cíclica, repitiéndose varias veces del comienzo al fin. En el *Jazz* es común utilizar en la introducción de una música, en el final de una sección para preparar la nueva sección y/o en el final de la música.

utilizando acordes de cuatro notas sin la nota fundamental en el bajo, como vemos en la figura a continuación.

Figura 13: Primera frase de la parte A

Fuente: Transcripción del autor

Vemos también luego en el segundo compás de la música la progresión más común del *jazz* que es la progresión IIm-V7-I, en este caso secundarios, el IIm-V7 del IV grado (*BbMaj7*).

En la melodía notamos que salvo notas de pasaje cromático, utiliza notas diatónicas en la melodía, es decir que están dentro de la escala de *Fa mayor*, por ende no sonarían tensas, pero debido a las armonías que utiliza ellas se convierten en notas de tensiones en esos acordes, como vemos en la figura abajo.

Figura 14: Tensiones en la melodía de *Avy'a Jave*

Fuente: Transcripción del autor

Para agregar más color a la música, Lobito utiliza notas de tensiones diatónicas y alteradas en los acordes, como vemos en el segundo sistema de la parte A. Tenemos una progresión armónica secuencial de dominantes secundarias utilizando el ciclo de quintas y Lobito toca tres notas en la mano izquierda (dos notas guías²⁷ y una nota de tensión²⁸). Este tipo de *voicing*²⁹ Phil DeGreg denomina en su libro *JAZZ Keyboard Harmony* como *Three Note Rootless Voicings*³⁰ y juntamente con la melodía, que contiene notas de tensión, generan una sonoridad muy jazzística.

Figura 15: Segunda frase de la parte A

Fuente: Transcripción del autor

La interpretación es bien libre y expresiva, con *accelerando* y *ritardando*, lo que no deja el tiempo muy firme, con la pulsación oscilando en las distintas cifras de compás. No tiene el ritmo de la polca paraguaya aún.

En la tercera frase utiliza progresiones de IIm-V y en el compás 12 de la **figura 16** sustituye el V7 por un SubV de A, un *Bb7* lleno de tensiones, incluso por la melodía que tiene la nota *Mi* actuando como *#11* del acorde. La cuarta frase tiene una cadencia más fuerte, con la Fundamental en la melodía sobre el acorde de Tónica. Sin embargo, aquí la cadencia ocurre en el penúltimo compás, algo común en este tipo de forma de 32 compases, principalmente en los *standards* de *jazz*.

²⁷ Tercera y séptima del acorde.

²⁸ Novena, décima primera, décima tercera, y sus variantes.

²⁹ Disposición de las voces del acorde.

³⁰ DEGREG, Phil. *Jazz Keyboard Harmony*. Jamey Aebersold Jazz, Inc. New Albany, p.78, 1994.

Figura 16: Tercera y Cuarta frases de la parte A

parte final

9 Cm7(11) F7 Bm7(b5) Bb13(#11)

13 A7(b13) D7#9 G7b9 C7sus4 F/C 1. C9sus4 C7b9

IIIm7/IV V7/IV IIIm7(b5)/IIIIm (SubV7)/IIIIm

(V7/VIIm7) (V7/IIIm7) (V7/V7) V7sus I/5 V7sus V7

PED

-Secuencial
-Mayor Ritmo Armónico

Fuente: Transcripción del autor

La última frase de la parte A, visto en el gráfico anterior, tiene una frase cadencial con dominantes extendidas³¹ y culmina en la resolución del V7 en el I grado con un bajo pedal. Es muy común en la práctica musical del jazz tomar una parte de la música a elección del intérprete y sostener un bajo pedal como efecto sonoro, así como también lo es en la música paraguaya. Según escribe Giménez sobre el bajo pedal en la música paraguaya:

(...)el bajo puede presentarse siempre dentro del perfil genérico, de diversas formas: desde un estado estático como nota fundamental, hasta como pedal inferior que puede prolongarse durante la sección de varios acordes diferentes, muchos de los cuales pueden ser ajenos, pero pertenecientes a aquellos en que empieza y acaba por hacerse oír. (GIMÉNEZ, 1997, p.136)

En éste caso Lobito utiliza el bajo pedal para poder improvisar sobre esos acordes, como vemos en la **figura 17**. En cuestiones de arreglo a partir de la tercera frase la música empieza a crecer, aparece la tónica en el bajo de los acordes y en la última frase Lobito la alarga jugando con los acordes C7sus4 y F con bajo pedal en

³¹ Dominantes Extendidas: Una serie de dominantes sin una relación directa con la tonalidad en cuestión, cada uno resolviendo un quinto descendiente. *BERKLEE COLLEGE OF MUSIC* (Traducción del autor). Disponible en: <https://www.berklee.edu/core/glossary.html> . Acceso en 28 de noviembre de 2019, 14:20.

la nota *Do*, lo que le permite tocar cuantos compases quiera improvisando sobre esa base armónica como comentamos anteriormente. En ésta interpretación Lobito toca 6 compases más con el bajo pedal.

Figura 17: Tercera y Cuarta frases de la parte A, seguido de 6 compases adicionales

The musical score consists of four systems of piano music, each with a treble and bass clef staff.
 System 1 (measures 8-12): Treble clef has a melodic line with eighth notes. Bass clef has a bass line with chords. Chords above the staff are Cm7(11), F13(#11), Bm7(b5), and Bb13(#11). A 'rit.' marking is above measure 11.
 System 2 (measures 13-15): Treble clef has a melodic line with eighth notes. Bass clef has a bass line with chords. Chords above the staff are A7(b13), D7(b13), G7b9, C7sus4, and F/C. A 'a tempo' marking is above measure 14. A 'Ped.' marking is below measure 15.
 System 3 (measures 16-19): Treble clef has a melodic line with eighth notes. Bass clef has a bass line with chords. Chords above the staff are C9, F/C, C9sus4, and F/C. Fingerings 3, 5, 2, 2 are indicated. 'Ped.' markings are below measures 16, 17, 18, and 19.
 System 4 (measures 20-22): Treble clef has a melodic line with eighth notes. Bass clef has a bass line with chords. Chords above the staff are C9sus4 and C7b9. A 'rit.' marking is above measure 20. 'Ped.' markings are below measures 20, 21, and 22.

Fuente: Transcripción del autor

La utilización de una sección para improvisar sobre acordes suspendidos (*sus4*) con bajo pedal es muy presente en el jazz como un artificio de arreglo. Es

posible percibir ese recurso en la interpretación de Miles Davis en la música *In Your Own Sweet Way*³². Este artificio comenzó a ser fuertemente explorado de manera composicional cuando inició la fase del jazz modal, como se puede oír en la música *Maiden Voyage*³³ de Herbie Hancock, donde la mayoría de los acordes son suspendidos (sus4).

Luego de esa finalización sobre el bajo pedal con improvisación, comienza la parte A, con el ritmo de tres contra dos característico de la música paraguaya y a *tempo*. Lobito no enmarca el bajo solo con el salto de terceras ascendentes con el típico “Fundamental, 3ra, 5ta” del acorde, sino que hace intervalos diferentes. Uno de los recursos que utiliza son los intervalos de 10ma en lugar de la 3ra e intervalos de 7ma, algo no muy común en el acompañamiento del bajo en la música paraguaya, se acerca más a los *shell voicings*³⁴ utilizados en el acompañamiento de la mano izquierda por los pianistas de *jazz*

Figura 18: Primeros cuatro compases de la parte A

The musical score shows four measures of music. The first measure is marked with a box containing the letter 'A' and the number '23'. The chords are Fmaj9, Cm7, Cø7, Bbmaj9, and Eb9. The bass line starts with a pedal point on the first measure and continues with a sequence of notes. The melody in the right hand is composed of eighth and quarter notes.

Fuente: Transcripción del autor

Podemos percibir que la mano izquierda no marca los tres tiempos en todos los compases, a veces marca más los dos tiempos del 6/8. Esos intervalos compuestos en el bajo también ha sido utilizado por Oscar Cardozo Ocampo, quien

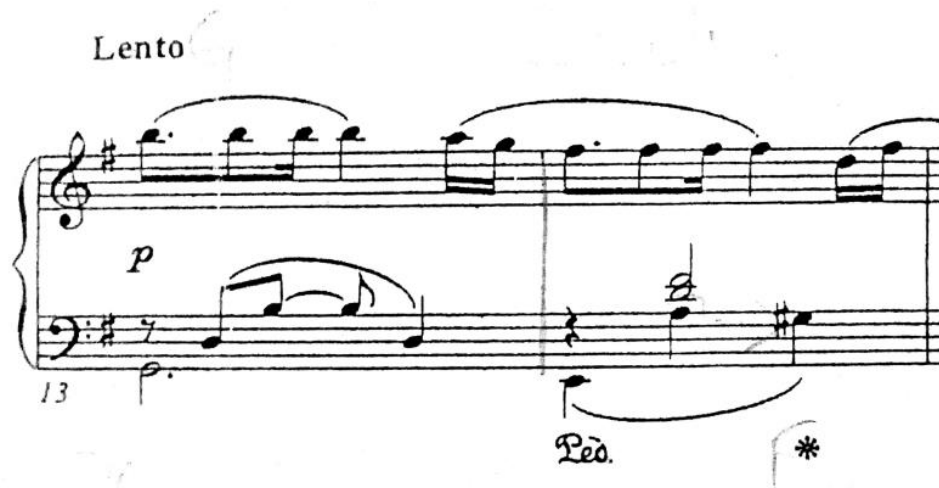
³² *In Your Own Sweet Way*, interpretado por Miles Davis en el disco *Workin' With The Miles Davis Quintet*. Improvisación al final de la sección sobre acordes de dominantes, a partir del minuto 01:09 al 01:24. Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=EJQv0dT_6Ls. Acceso en 28 de noviembre de 2019, 11:52.

³³ *Maiden Voyage* de Herbie Hancock en el disco titulado *Maiden Voyage*. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=hwmRQ0PBtXU> Acceso en 29 de noviembre de 2019, 11:32.

³⁴ Los *shell voicings* utilizan la Fundamental y la 3ra (o 10ma) o la 7ma de un acorde para el acompañamiento de la mano izquierda en el *jazz*.

así como Lobito, tenía un aire jazzístico en sus interpretaciones y se puede notar en su arreglo de la música *Mis Noches sin Ti* del compositor Demetrio Ortíz.

Figura 19: *Mis Noches Sin Ti*, ejecutado por Oscar Cardozo Ocampo



Fuente: PIANO PARAGUAYO, 2013, p.28

Además de las variaciones en el bajo y en el acompañamiento, Lobito hace variaciones rítmicas en la melodía como podemos ver en la **figura 20** y **figura 21**. Los cuatro compases de la parte A en distintos momentos, son ejecutados de maneras diferentes, como Lobito mismo lo decía en una entrevista a la Revista Noticias en 1992:

Yo siempre estoy cambiando mis temas, incluso ya recibí críticas de los amigos que me dicen por qué nunca tocas igual. Yo creo que la música tiene que crecer. La madurez musical que tengo ahora es totalmente distinta a la que tenía en el 88. Pero el concepto sigue siendo siempre el mismo para mí: la música es creación y como tal ocurre en el tiempo y en el espacio. No se puede seguir tocando siempre de la misma manera.³⁵

³⁵ "LOBITO" MARTÍNEZ Y SU VUELTA. *Revista Noticias*, Asunción, p. 15, 19 jul. 1992.

Figura 20: Compás 25-28 de *Avy'a Jave*

23 **A** Fmaj7 Cm7 C°7 Bbmaj9 Eb7
Ped.

Fuente: Transcripción del autor

Figura 21: Compás 41-44 de *Avy'a Jave*

39 **A** F6/9 Cm7 F7 Bbmaj7 Eb7
Ped.

Fuente: Transcripción del autor

Tras terminar la parte A con pedal en la nota *Do* Lobito sigue la sección B con varios acordes con bajo en *Do*. Utiliza un acorde Diminuto de Preparación³⁶ en el compás 21 y termina la *pi* con una Dominante Secundaria.

³⁶ GUEST, Ian. **Harmonia: Método Práctico**. Rio de Janeiro: *Lumiar Editora*, 2006. p.68

Figura 22: *pi* de la Parte B

B FUNCIÓN FINAL

parte inicial

17 ^{2.} C⁹sus⁴ C⁹sus⁴ C⁷b¹³ C⁶/₉ A^b°

V7sus V7 V6 (V7/V7)
Dim. de preparación

22 C⁷sus⁴(add3) C⁹sus⁴ C⁷(13) F⁷sus⁴ F⁷

V7sus V7 (V7sus/IV) V7/IV)

Fuente: Transcripción del autor

Algunos acordes pueden parecer un poco ambiguos debido a esa utilización del bajo en *Do* en varios compases, por ejemplo, el tercer compás de la parte B **Figura 23** es un acorde de *C6/9* pero da la sensación de una resolución como si fuera el acorde de *F6/9/C*, sin embargo, la Fundamental no aparece en el acorde. Lo mismo ocurre en el quinto compás con el acorde *C9sus4*, que en el siguiente compás se vuelve un *C7* y resuelve en el acorde de *F7*. Se puede considerar el *C9sus4* como un *Gm7/C*, lo que configuraría con el siguiente acorde un *IIm7-V7* de *Fa mayor*, solo que con bajo pedal en *Do*.

Figura 23: Ejecución de la *pi* de la parte B

B

55 C⁹(13)sus⁴ C⁷b¹³ C⁶/₉ A^b°

Ped.

Fuente: Transcripción del autor

Las dos últimas frases (*pf*) de la parte B retoman la idea melódica de las dos últimas frases (*pf*) de la parte A, utilizando pequeñas alteraciones melódicas y rítmicas, sin embargo con otras armonías, como vemos en la **figura 24** y **figura 25**. Así como en la sección anterior, termina acompañada de bajo pedal y resuelve en el penúltimo compás, dejando el último como puente para empezar el *chorus* nuevamente y así repetir el ciclo.

Figura 24: *pf* de la parte B

Fuente: Transcripción del autor

Figura 25: *pf* de la parte A

parte final

9 Cm7(11) F7 Bm7(b5) Bb13(#11)

IIIm7/V V7/IV IIIm7(b5) (SubV7)

13 A7(b13) D7#9 G7b9 C7sus4 F/C 1. C9sus4 C7b9

(V7/VIIm7) (V7/IIIm7) (V7/V7) V7sus I/5 V7sus V7

PED

-Secuencial
-Mayor Ritmo Armónico

Fuente: Transcripción del autor

En la grabación del disco, Lobito improvisa sobre la forma (A A B) y luego extiende la parte A, improvisando seis veces sobre ella y una vez sobre la parte B. El ciclo armónico de la música nos permite repetir la música infinita veces, lo que resulta muy satisfactorio para improvisar. De ésta manera se puede improvisar solamente sobre los acordes de la parte A o también sobre la parte B, ya que tienen la misma cadencia. Ese concepto de ciclo se conoce en el jazz como *chorus*.

Los conceptos de forma del jazz se derivan de la música africana, donde la improvisación ocurre dentro de un ciclo. En África, el ciclo es rítmico. En jazz, el ciclo se conoce como *chorus*, e involucra dos dimensiones: ritmo y armonía. Cada composición tiene una duración rítmica fija (doce o dieciséis compases, por ejemplo) y tiene su propia progresión armónica. Además, los dos están interconectados. Los cambios de acordes ocurren en momentos específicos dentro del *chorus*.³⁷ (DEVEAUX, Scott. GIDDINS, Gary, p.31, 2009)

En su improvisación Lobito utiliza un acompañamiento más libre y de manera bien rítmica. Durante su ejecución es muy común además de marcar los bajos en la mano izquierda, hacer el bajo y fragmento de acorde, a veces solo el fragmento del acorde con notas guías, o el uso de *shell voicings* en la mano izquierda. El ritmo del

³⁷ Traducción del autor

acompañamiento no es constante y en varios momentos toca solo los tiempos débiles, lo que deja el ritmo “roto” y resulta a veces difícil de acompañar, pero no pierde la pulsación y el tiempo constante en su interpretación. En sus melodías utiliza muchas aproximaciones cromáticas, notas de tensiones y en algunos puntos hace citas de la melodía como en la cadencia en los compases 87-89 por ejemplo.

Figura 26: Fragmento del solo de improvisación de Lobito Martínez

A Improvisación

73 Fmaj⁹ Cm⁹ F7/C Bbmaj⁹ Eb⁹

77 A^{7alt} D^{7alt} G^{7(b9)} C⁷

81 Cm⁹ F⁷ Bm^{7(b5)} Bb^{7(#11)}

85 A^{7#9} D^{7#9} G^{7b9} C^{9sus4} Fmaj⁷/C C^{9sus4} C⁷

Fuente: Transcripción del autor

En la Coda Lobito utiliza el *turnaround* en un ciclo de cuatro compases donde queda improvisando sobre esos acordes 17 vueltas, eventualmente rearmoniza, es

decir, utiliza otra progresión en ciclos, pero la mayor parte del tiempo el *turnaround* está formado por los acordes *G7*, *C7*, *A7*, *D7*. El *turnaround* es muy usado en el jazz ya sea para iniciar una música, ir de una sección a otra, o para finalizar una música, por ejemplo como lo hace Kenny Barron para finalizar la música *There Is No Greater Love*³⁸, donde improvisa sobre *turnaround*.

Figura 27: Fragmento del *turnaround* en la Coda

Turnaround

283 G⁹ Db⁷ C⁷sus⁴ A⁷([#]₅) Dadd⁹

287 G⁹ C⁷sus⁴ Am⁷(b⁵) Eb⁹/Bb D⁷#⁹

291 G⁹(13) C⁹sus⁴ A⁷alt D⁷

295 G⁷ Cm⁹(11) A⁷#⁹ D⁷

Fuente: Transcripción del autor

³⁸ *There Is No Greater Love*, en el disco *Green Chymneys* de *Kenny Barron Trio with Buster Williams and Ben Riley*. Improvisación sobre *turnaround* a partir del minuto 09:45. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=X48GDFij3Lw>. Acceso en 13 de diciembre de 2019, 13:54.

Para terminar utiliza una progresión de dominantes descendiendo cromáticamente, desde la dominante C7 hasta la Tónica. Utiliza *shell voicings* en la mano izquierda con Fundamental y 7ma, y tres notas en la mano derecha, generalmente con 5ta o 3ra y dos tensiones (9, 13). Ese tipo de disposición de acordes es conocido en el jazz como *Five Voice Shell Extensions*³⁹.

Figura 28: Últimos compases de la Coda de *Avy'a Jave*

Fuente: Transcripción del autor

2.4 Juego de Niños

Juego de Niños es la composición que da nombre al disco. Es una pieza autoral inspirada y dedicada a los niños del barrio Chacarita, en Asunción. Dicha inspiración vino cuando Lobito caminando por la costanera de Asunción vio a unos niños de la Chacarita. Él observaba cómo jugaban en el barro llenos de inocencia y felicidad; e imaginaba cómo sería cuando aquellos niños crecieran.

"Al verlos me puse a pensar: esto no va a durar. Es una dicha circunstancial, efímera. Luego sus vidas, cuando salgan de ese lugar, cuando sean más grandes, cuando se casen y cuando tengan hijos y tengan que educarlos, se van a convertir en tragedias. En un segundo yo

³⁹ DEGREG, Phil. *Jazz Keyboard Harmony*. Jamey Aebersold Jazz, Inc. New Albany, p.104-131, 1994.

los saqué de donde estaban, los proyecté al futuro, ya adultos. Me quedó eso y me fui a mi casa", recuerda el pianista y compositor, hijo de Eladio Martínez, reconstruyendo ese instante de 1994 (MARTÍNEZ AYALA, apud ÁLVAREZ, 2003).⁴⁰

Figura 29: Análisis Formal de *Juego de Niños*

Juego de Niños

Polca Canción Jorge "Lobito" Martínez

A FUNCIÓN INICIAL

parte inicial

parte final

FUNCIÓN FINAL

parte inicial

parte final

Dim. de preparación

⁴⁰ JUEGO DE NIÑOS: Melodía de JORGE LOBITO MARTÍNEZ. In: ÁLVAREZ, Mario Rubén. **Las voces de la Memoria:** Historia de canciones populares paraguayas. Tomo I. Asunción: Mario Rubén Álvarez y Julián Navarro Vera, 2003. Disponible en: http://www.portalguarani.com/1562_jorge_lobito_martinez/16195_juego_de_ninos_melodia_de_jorge_lobito_martinez.html . Acceso en: 6 mayo 2019, 10:21.

B FUNCIÓN INICIAL

parte inicial

36 *frag.* *frag.* *frag.* *frag.*

Gm7(b5) C7 Fm Fm/Eb Gm7(b5)/Db C7 Fm

Fm: II^o V7 Im Im/7 II^o/5 V7 Im

parte final

44 *frag.* *frag.* *frag.* *frag.*

Fm/Ab Gm7(b5) C7 Fm Fm/Ab Bbm7 Eb7 Ab7sus9

Im/3 II^o V7 Im Im/3 Ab: IVm7 IIIm7 V7 (V7/IV)

C FUNCIÓN FINAL

parte inicial

51 Ab7 Dbmaj7 Cm7 F7 Bbm7 Eb7 Ab7sus4

Ab: (V7) IV IIIm7 V7 IIIm7 V7 (V7)

parte final

59 Ab7 Db G7 Cm7(b5) F7 Bbm7 Eb7 Ab

V7) IV V7 II^o V7 IIIm7 V7 I

CODA

68 ♩ Eb7sus4 EMaj7 AMaj7 EMaj7 AMaj7

a tempo bVI bII bVI bII

74 E A E A Ab

bVI bII bVI bII I

Fuente: Jorge "Lobito" Martínez, 1994

La música *Juego de Niños* está en la tonalidad de *La bemol Mayor*. La forma de la música tiene tres partes que llamamos de A, B, C y lo finaliza con una Coda. La parte A está en la Tónica, es decir en *La bemol Mayor*. Tiene un carácter más alegre, agitado y representa al juego. En el B hay una modulación para el sexto grado menor, es decir *Fa menor*. Tiene un carácter más dramático. En la parte C vuelve a *La bemol Mayor*, representando una reflexión, sobre realidades distintas que pueden hacer parte de la vida de una persona dependiendo del destino que lleven⁴¹.

"Dos días después de lo sucedido, me senté al piano y comenzó a fluir una melodía en 6 x 8, una polca-canción. Anoté en una partitura para no olvidar. Pensé que aquello debía ser lo que viví. Después, fui desarrollando lo que llamé JUEGO DE NIÑOS. Tiene tres partes. La primera es el juego propiamente dicho, en una tonalidad mayor. La segunda es el drama, es honda e introspectiva, en tonalidad menor. La empalmo con la tercera y es mi reflexión: hay gente que del barro sube a las estrellas. Es la metáfora de la esperanza. Allí termina" (MARTÍNEZ AYALA, apud ÁLVAREZ, 2003).⁴²

En la grabación del disco Lobito tocó sobre la forma *A A' B C A' B C' A CODA*. La parte A tiene una FI de 16 compases y una FF de 16 compases. La FI se subdivide, tiene 8 compases de *pi* y *pf*. Lo mismo ocurre con la FF. De esta manera la parte A tiene 32 compases. Esto solamente en la parte A de la música, que normalmente se desarrollaría en el A y B de las polcas paraguayas más tradicionales.

La parte B tiene FI de 16 compases (8 compases de *pi* y 8 de *pf*) y la parte C tiene FF de 16 compases (8 compases de *pi* y 8 de *pf*), juntos formando así lo que ocurre en un A y B de la polca paraguaya. Llegamos a esa conclusión visto que el B y el C de la pieza están conectados, tanto es que el B termina con un acorde dominante *Ab7* y resuelve en el acorde *DbMaj7* que se encuentra en la parte C, otro motivo que nos lleva a ese pensamiento es que la parte C, es decir FF, tiene acordes muy similares de la FF de la parte A. Adelante hablaremos con más detalles

⁴¹ Disponible

en:http://www.portalguarani.com/1562_jorge_lobito_martinez/16195_juego_de_ninos_melodia_de_jorge_lobito_martinez.html . Acceso en: 6 mayo 2019, 10:21.

⁴² Disponible

en:http://www.portalguarani.com/1562_jorge_lobito_martinez/16195_juego_de_ninos_melodia_de_jorge_lobito_martinez.html . Acceso en: 6 mayo 2019, 10:21.

sobre estos recursos. Finaliza la música con una coda que contiene acordes de préstamo modal y pequeños motivos melódicos.

Figura 30: FI de la parte A

Juego de Niños
Polca Canción
Jorge "Lobito" Martínez

A FUNCIÓN INICIAL

parte inicial

parte final

Fuente: Jorge "Lobito" Martínez, 1994

Como mencionamos anteriormente, la parte A tiene FI y FF. La FI tiene 8 compases (*pi*) que se repiten (*pf*), solo que en la repetición Lobito modifica la melodía. En el capítulo 2.2, vimos que la polca paraguaya tiene la misma repetición melódica, pero cuando es cantada tiene una nueva letra. Como *Juego de Niños* es una música instrumental Lobito encontró una manera, que substituye la letra, de variar la repetición. Repitió los ocho compases con una melodía diferente, como una paráfrasis de la primera frase melódica.

La progresión armónica es I-V-V-I, como exposición y respuesta, visto en las polcas analizadas en el capítulo 2.2, es una progresión muy frecuente. Con respecto a su melodía tiene modelo de entrada Acéfalo⁴³.

Se puede sentir el ritmo característico del tres contra dos también. El bajo con ritmo ternario y la melodía binaria. Utiliza un bajo pedal en la nota *La bemol* como acompañamiento clave en la primera frase **figura 31**. El acorde *Ab* es ejecutado por

⁴³(...)cuando su ataque o pulsación ocurre inmediatamente después del ictus inicial o sea, luego del valor de una corchea del compás 6/8(...). GIMÉNEZ, 1997,p. 58-59

la famosa secuencia “Fundamental- 3ra- 5ta” en la mano izquierda y lo toca en una región media, no en el grave como el bajo. Además agrega la 9na entre la Fundamental y la 3ra. Cuando va para *Eb7* toca la nota *La bemol* en la cabeza del compás, lo que va a configurar como un bajo pedal, seguido de la 5ta, la 7ma y la Fundamental. No incluye la 3ra en la figura del bajo como es tradicional en la polca paraguaya, pero aparece en el fragmento de acorde en la mano derecha.

Figura 31: Compás 1-4 de *Juego de Niños*

Fuente: Jorge “Lobito” Martínez, 1994

La FF que normalmente está en la parte B de la música es desarrollada todavía en la parte A. Así tenemos la misma estructura que normalmente se da en el B, que son 8 compases de *pi* y ocho compases de *pf* con cadencia más fuerte, es decir, termina con la Fundamental en la melodía. La *pf* es casi como una paráfrasis de la *pi*, manteniendo en ese sentido correspondencia con la primera parte del tema (frase 1-[frase 2 paráfrasis] / frase 3-[frase 4 paráfrasis]).

Figura 32: FF de la parte A

FUNCIÓN FINAL

parte inicial

parte final

Fuente: Jorge “Lobito” Martínez, 1994

El ritmo armónico es más intenso, un acorde por compás, se mueve bastante por ciclo de quintas. Lobito utiliza acordes de dominantes secundarias y diminutos auxiliares. Algunos acordes de V7 son sustituidos por acordes diminutos con función dominante (diminutos de preparación)⁴⁴, que a veces interrumpen el ciclo de quintas, conectando los acordes con pasajes por grado conjunto en el bajo, pero la esencia de acordes que van girando se mantiene, similar a lo que ocurre en *Avy'a Jave*.

En ciertos momentos la melodía es ejecutada en dos voces con intervalo de sexta y en otros momentos con intervalo de tercera **figura 33**, algo muy común en la música paraguaya en general, principalmente en la polca paraguaya.

Figura 33: Compás 9-15 de *Juego de Niños*

Fuente: Jorge "Lobito" Martínez, 1994

El acompañamiento es más libre en relación a la disposición del bajo, no solo siguiendo el patrón característico del bajo en la música paraguaya⁴⁵. Utiliza intervalo de 10ma, así como vimos anteriormente. En ciertas ocasiones durante su ejecución toca los acordes con *voicings* sin fundamental, como en *Avy'a Jave*, tres notas en la mano izquierda sin la fundamental en los acordes.

Figura 34: *Voicings* sin Fundamental

Fuente: Jorge "Lobito" Martínez, 1994

⁴⁴ GUEST, Ian. **Harmonia: Método Práctico**. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 2006. p.68

⁴⁵ El patrón de "Fundamental, Tercera, Quinta".

Si observamos bien podemos notar que los *voicings* de los acordes dominantes sugieren acordes diminutos, como si fueran el séptimo de cada acorde de resolución. Es muy frecuente este tipo de uso de *voicings* en acordes dominantes en el *jazz*.⁴⁶

En el A' Lobito toca nuevamente la melodía del A utilizando aproximaciones diatónicas en el bajo, algo más común en acompañamientos del bajo en *standards* de *jazz* que en la música paraguaya. El comienzo tiene bajo pedal igual a la parte A. En el compás 40 y 41 hace una escala pentatónica asemejándose a un arpa paraguaya⁴⁷. En el compás 42 vemos un bajo descendiente a partir del acorde de *Ab*, pasando por algunos acordes hasta llegar al *Eb9*. De manera similar lo hace en el compás 46 para llegar ir del *Bbm* al acorde de *Ab*. Es interesante notar en el compás 43 que al pasar de *Fm7* al acorde de *Eb9* toca la nota *Mi natural* en el bajo que, considerando la melodía, podría entenderse como un *E#5*, es decir un SubV del *Eb9*, pero Lobito lo hace de forma contrapuntística.

Figura 35: parte A' de *Juego de Niños*

⁴⁶ Por ejemplo en la introducción de *There Is No Greater Love*, del disco *Green Chymneys*, Kanny Barron utiliza la misma disposición de voces. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=X48GDFij3Lw>. Acceso en 13 de diciembre de 2019, 13:54.

⁴⁷ Perez Cardozo, Llegada. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=UcrDuRZbp70> Acceso en: 5 de noviembre. 2019, 11:00.

Fuente: Jorge "Lobito" Martínez, 1994

En la parte A la *pi* de la FF terminaba con el primer grado y luego en el siguiente compás le agregaba una séptima al acorde transformándolo en dominante secundaria, un $Ab7$ que se resolvía en Db . En la parte A' Lobito ya termina la *pi* de la FF con un $Ab7$ en lugar de un Ab como primer grado, y el siguiente compás utiliza un Dominante Sustituto para llegar al Db , es decir, utiliza el acorde de $D7$, como podemos ver en los compases 56-57. Las inversiones de los acordes son diferentes de la parte A. Como podemos ver en la **figura 36** Lobito hace un bajo descendiente cromático hasta llegar en $Ab7$ con la séptima en el bajo. Termina la parte A' con cadencia conclusiva, al igual que la parte A, y agrega una sección de cierre en los compases 64-65.

Figura 36: FF de la parte A'

61 Fm7 Bbm7 Eb7sus4 Eb7 Ab Eb7

65 Ab Gm7(b5) C7

a tempo softer

Sección de Cierre

Fuente: Jorge "Lobito" Martínez

La parte B de la música está en la tonalidad de *Fa menor*. Como mencionamos al comienzo la parte B y la parte C aunque son dos secciones distintas, juntas parecen formar un *chorus* de 32 compases, que normalmente ocurre en el A y B de la polca paraguaya.

En la parte B las ideas musicales son más fragmentadas, tiene un aire más introspectivo. La armonía es constituida por la progresión más conocida del jazz, el "II-V-I". Aunque en ésta sección siga básicamente solo una progresión armónica, varía en la forma del acompañamiento, en las disposiciones e inversiones de los acordes, haciendo que el bajo de los acordes se conecten. Además, el acompañamiento en esta sección es más *legato* y melodioso. En los primeros compases hay una respuesta (verde) a la melodía (amarillo) y a partir del compás 75 hay un desenvolvimiento de ese contracanto.

Figura 37: parte B de *Juego de Niños*

The image displays four systems of musical notation for the piano accompaniment of 'parte B de Juego de Niños'. Each system consists of a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of three flats (B-flat major/C minor). The systems are numbered 65, 69, 73, and 77. Chord symbols are placed above the treble clef staff. Performance markings such as 'a tempo' and 'softer' are present. The notation includes various rhythmic values and articulation marks. Some notes in the treble clef are highlighted in yellow and green.

System 65: Chords: $A\flat$, $Gm7(\flat 5)$, $C7$. Markings: *a tempo*, *softer*.

System 69: Chords: $Fmadd9$, $Fm/E\flat$, $Gm7(\flat 5)/D\flat$, $C7$.

System 73: Chords: $Fmadd9$, $Fm/A\flat$, $Gm7(\flat 5)$, $C7$.

System 77: Chords: $Fmadd9$, $Fm/A\flat$, $B\flat m7$, $E\flat 7$.

Fuente: Jorge "Lobito" Martínez, 1994

La parte B termina con un $A\flat 7$ que resuelve en la siguiente sección, la parte C de la música. Como dijimos, ésta última tiene FF y podemos notar que su armonía es muy similar a la FF de la parte A, llena de dominantes secundarias y II V secundarios, cómo podemos comparar en la **figura 38** y **figura 39**.

Figura 38: FF, parte C

C FUNCIÓN FINAL

parte inicial

51 Ab7 Dbmaj7 Cm7 F7 Bbm7 Eb7 Ab7sus4
 (V7) IV IIIm7 V7 IIIm7 V7 (V7)

parte final

59 Ab7 Db G7 Cm7(b5) F7 Bbm7 Eb7 Ab
 V7 IV V7 II⁰ V7 IIIm7 V7 I

Fuente: Jorge "Lobito" Martínez, 1994

Figura 39: FF de la parte A

FUNCIÓN FINAL

parte inicial

17 Ab7 Db D°7 Ab/Eb F7 Bbm7 Eb7 Ab
 V7 IV dim. pas. I/5 (V7) IIIm7 (V7) I ³

parte final

25 Ab7 Db D°7 Cm7 Fm Bbm7 Eb7sus Eb7 Ab
 V7 IV vii°7/3 IIIm7 VIIm7 IIIm7 V7sus4 V7 I

Dim. de preparación

Fuente: Jorge "Lobito" Martínez, 1994

Después de esta sección Lobito ejecuta nuevamente la parte A, con la melodía en un registro bien agudo y un acompañamiento escalar ascendente, utilizando la escala pentatónica de los respectivos acordes y así como vimos anteriormente, nos remite a un sonido de arpa, aún más ahora que suena en el registro agudo.

Figura 40: Acompañamiento escalar ascendente en el registro agudo con escala pentatónica

The musical score consists of four systems of piano accompaniment. Each system shows the right and left hands. The right hand plays an ascending pentatonic scale, which is highlighted in green. The left hand provides a bass line, also with green highlights. Chords are indicated above the staff: A^b , E^b7/A^b , A^b , A^b/G , $Fm7$, E^b9 , B^bm , B^bm/A , B^bm/A^b , and E^b9/G . Performance markings include '8' (octave), 'crescendo', and '4' (quartic).

Fuente: Jorge "Lobito" Martínez, 1994

Luego sigue las partes B y C de la música, de manera similar a la primera presentación. En la parte C, Lobito hace una rearmonización en la *pf*. El acorde $G7$ que antes era el $V7$ del VIm , ahora se convierte en un dominante sustituto, es decir, el $SubV7$ de G^b7 , que es el séptimo grado ($bVII$) por préstamo modal. Al $SubV$ le antecede el $SubIIIm7$, el acorde $Dm7$.

El acorde $F7$ que antes era el $V7$ del $IIIm7$ ($Bbm7$), también se convierte en $SubV7$, acompañado del $SubII$ ($Cm7$), como dominante del $E7$, que a su vez es Dominante Sustituto del $V7$ ($Eb7$). Si al $E7$ lo consideramos como un sustituto del $Bb7$, podríamos decir que el acorde es seguido de un acorde interpolado, el Bbm , que es a la vez el $IIIm$ de la progresión "II-V-I".

Figura 41: Rearmonización de la *pf* de la parte C

C FUNCIÓN FINAL

parte inicial

51 $Ab7$ $Dbmaj7$ $Cm7$ $F7$ $Bbm7$ $Eb7$ $Ab7_{sus4}$

$Ab:$ (V7) IV $IIIm7$ V7 $IIIm7$ V7 (V7)

parte final

59 $Ab7$ Db $Dm7$ $G7$ $Gb7$ $Cm7(b9)$ $F7$ $Bbm7$ $Eb7$ Ab

V7) IV V7 II^0 V7 $IIIm7$ V7 4 I

SubIIIm SubV bVII SubIIIm SubV SubV/V $IIIm7$ V7 I

Fuente: Jorge "Lobito" Martínez, 1994

Sobre la disposición de los voicings, Lobito hace *Shell Voicings* con la mano izquierda, Fundamental y 7ma o 10ma. En la mano derecha complementa a la melodía con notas de tensiones que dan más color a los acordes. Los *shell voicings* "se usan comúnmente como acompañamiento de la mano izquierda en los estilos de piano de Bud Powell, Horace Silver, Sonny Clark y otros que tocan principalmente en el idioma "be-bop" ". (DeGREG, 1994, p.22)⁴⁸.

⁴⁸ Traducción del autor.

Figura 42: Utilización de *Shell Voicings* en la *pf* de la parte C

The musical score for Figure 42 shows a piano part starting at measure 157. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The chords and their shell voicings are: Dm11 (D, F, A, B-flat, D), G7b9#11 (G, B-flat, D, F, G), Gb13 (G, B-flat, D, F, G), Cm11 (C, E-flat, G, B-flat, C), F7b9#11 (F, A-flat, C, E-flat, F), and E13 (E, G, B, D, E). The voicings are spread across the piano's range, with the bass line providing a steady accompaniment.

Fuente: Jorge "Lobito" Martínez, 1994

Figura 43: *Shell Voicings* en el Compás 29-32 de *Get Happy* interpretado por Bud Powell

The musical score for Figure 43 shows a piano part for measures 29-32. The key signature has one flat (B-flat). The chords and their shell voicings are: F (F, A, C), Bb7 (B-flat, D, F, A-flat), E7 (E, G, B, D), A7 (A, C, E, G), D7 (D, F, A, C), G7 (G, B, D, F), and C7 (C, E, G, B-flat). The voicings are spread across the piano's range, with the bass line providing a steady accompaniment.

Fuente: Transcripción de Gene Rizzo, 2002, p. 27.

Lobito vuelve a ejecutar la parte A antes de ir a la coda. Toca la los ocho primeros compases una octava arriba, y en el compás 193 **figura 44** retrasa la resolución del acorde *Eb7sus4* ejecutando una escala pentatónica predominantemente ascendente, para luego ir a la coda donde utiliza acordes de préstamo modal bVI (*EMaj7*) y bII (*AMaj7*) extendiendo esos acordes hasta llegar en *Ab*.

Figura 44: Coda de Juego de Niños

193 $E_b^7sus^4$
pp

195 **a tempo**
 E_{maj}^7 A_{maj}^7 E_{maj}^7 A_{maj}^7
mf *p*

200 E_{maj}^7 A_{maj}^7 E_{maj}^7 A_{maj}^7
sempre cresc.....

204 A_b
fp *mp* *pp*

Fuente: Jorge "Lobito" Martínez, 1994

Consideraciones Finales

Juego de Niños es un disco que reúne músicas autorales, músicas tradicionales y que abrió espacio para nuevos compositores, donde dos músicas del disco son de compositores que eran alumnos de Lobito. Un trabajo como éste, de Conclusión de Curso, nos proporcionó la oportunidad de hacer una investigación sobre éste compositor paraguayo y acercarnos más a su música, pero un trabajo de ésta magnitud requiere mucho cuidado y detallamiento con las informaciones, ya que se corre el riesgo de hacer exaltaciones o desvirtuaciones al momento de exponerlas.

Ésta investigación nos permitió no solo hacer un análisis musical de las obras de Jorge “Lobito” Martínez, sino que también nos abrió caminos para una investigación biográfica, buscando entender el contexto en el que vivía Lobito Martínez.

Desde muy joven Lobito estuvo en contacto con diversos estilos y ámbitos musicales, como el de la música paraguaya, música erudita, músicaailable, el jazz, etc. Eso permitió que Lobito tuviera varias influencias y experiencia para ejecutar diferentes estilos musicales, pudiendo hibridarlos con la música paraguaya. Esas influencias se refuerzan más aún cuando reside en el exterior, pues vuelve dispuesto a hacer algo nuevo en la música de su país, darle nuevas sonoridades a la música paraguaya. Según Canclini:

¿Cómo funciona la hibridación estructuras o prácticas sociales discretas para generar nuevas estructuras y nuevas prácticas? A veces esto ocurre de modo no planeado, o es resultado imprevisto de procesos migratorio, turísticos y de intercambio económico o comunicacional. Pero a menudo la hibridación surge de la creatividad individual y colectiva. No solo en las artes, sino en la vida cotidiana y en el desarrollo tecnológico. (CANCLINI, 2001, p. 16)

Lobito no tenía problemas con la diversidad de estilos presente en los distintos ámbitos musicales que le rodeaba, según él “[...] en música hay infinidad de

estilos. No creo que haya ninguno malo, ni siquiera uno mejor que el otro. Lo que sí existe es el parámetro entre un buen músico y un mal músico”⁴⁹.

Tras el análisis de las músicas *Juego de Niños* y *Avy’a Jave*, pudimos percibir cosas comunes y distintas entre ambas músicas. Entre las comunes se percibe principalmente la influencia del jazz en su música. Los acordes jazzísticos son uno de los recursos que utiliza para dar un aire más moderno a la música folclórica. El uso de sustituciones de acordes, de rearmonizaciones, de acordes sin Fundamental, de acordes rellenos con notas de tensiones, es muy frecuente en su ejecución y dan esa sonoridad jazzística.

La melodía de ambas músicas, por lo general, son diatónicas, pero Lobito utiliza los acordes para transformar esas melodías en notas de tensiones en los acordes⁵⁰ (p.26). El acompañamiento de la mano izquierda no se da únicamente por la marcación del tres en el bajo, sino que varía la rítmica, la pulsación, y agrega acordes en la mano izquierda, en momentos incluso con bajo y fragmentos de acordes (p.26, 28, 35, 36, 44, 45). Así mismo, también es muy frecuente el uso de Fundamental dirigiéndose a la 7ma en el bajo, o dirigiéndose a la 10ma, o el uso de ambas simultáneamente como *shell voicings* (p.30, 44, 52), que son formas de acompañamiento común en el *jazz*.

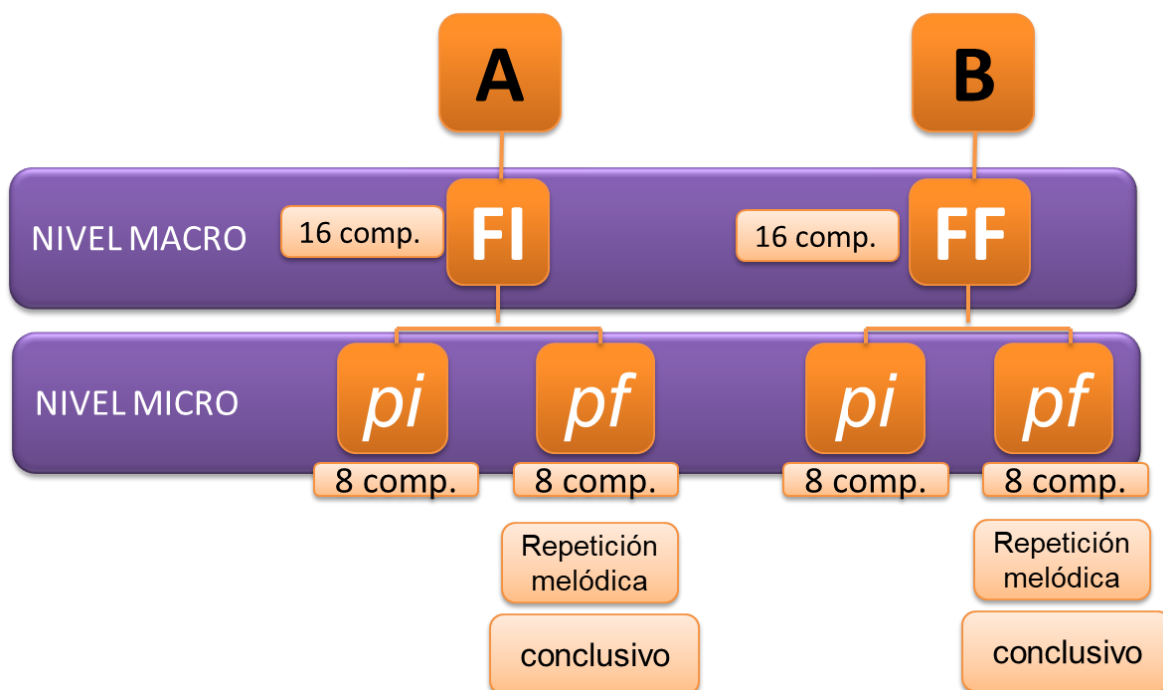
También vimos que la forma musical de sus composiciones es un poco diferente de las polcas paraguayas tradicionales que analizamos, aunque se puede percibir que se basa en ella, solo que normalmente las partes de las músicas de Lobito son más extensas y con variación de la melodía. Por ejemplo, en *Juego de Niños* la repetición melódica en la segunda frase (*pf*) no es igual a la primera frase (*pi*) (p.42, 43), sino que repite con paráfrasis melódica. En *Avy’a Jave* la paráfrasis se da tanto en la melodía como en la armonía (p. 21, 22).

A continuación veremos las distinciones formales entre una polca paraguaya tradicional y las dos músicas de Jorge “Lobito” Martínez.

⁴⁹ UN “LOBITO” QUE SE... *La Opinión*, Asunción, p. 16, 24 jul. 1992.

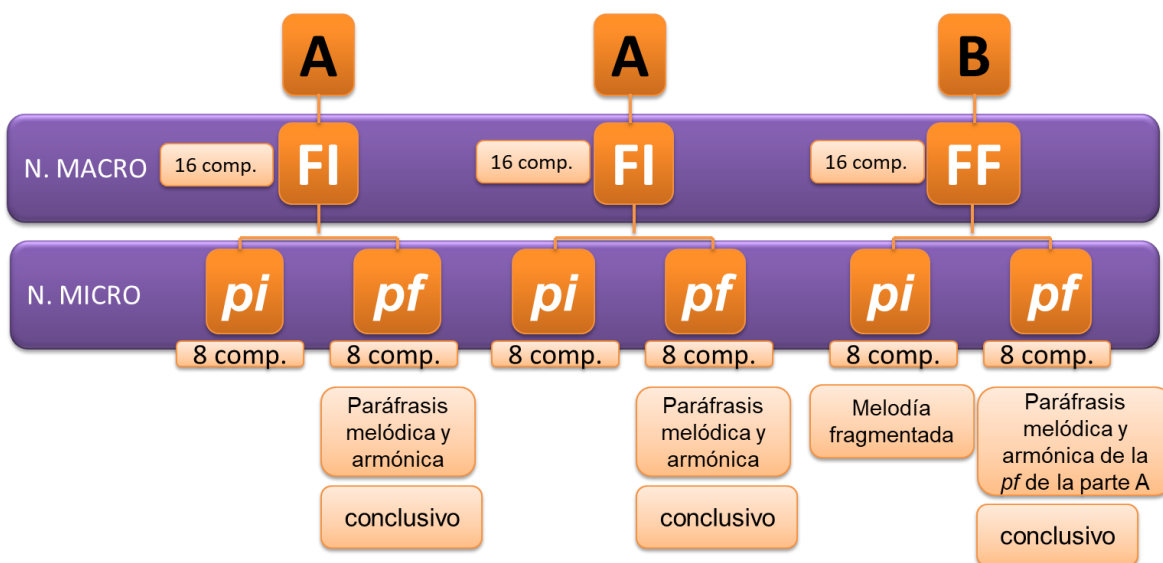
⁵⁰ Es importante notar que esa práctica se dio en otros géneros musicales influenciados por el jazz en latinoamérica. Por ejemplo, en *Samba de uma nota só* de Tom Jobim, el compositor mantiene la misma nota de la melodía mientras cambia los acordes, sugiriendo armonías como SubV7 y tensiones como #11.

Figura 45: Organización formal de *Bendito Sea*



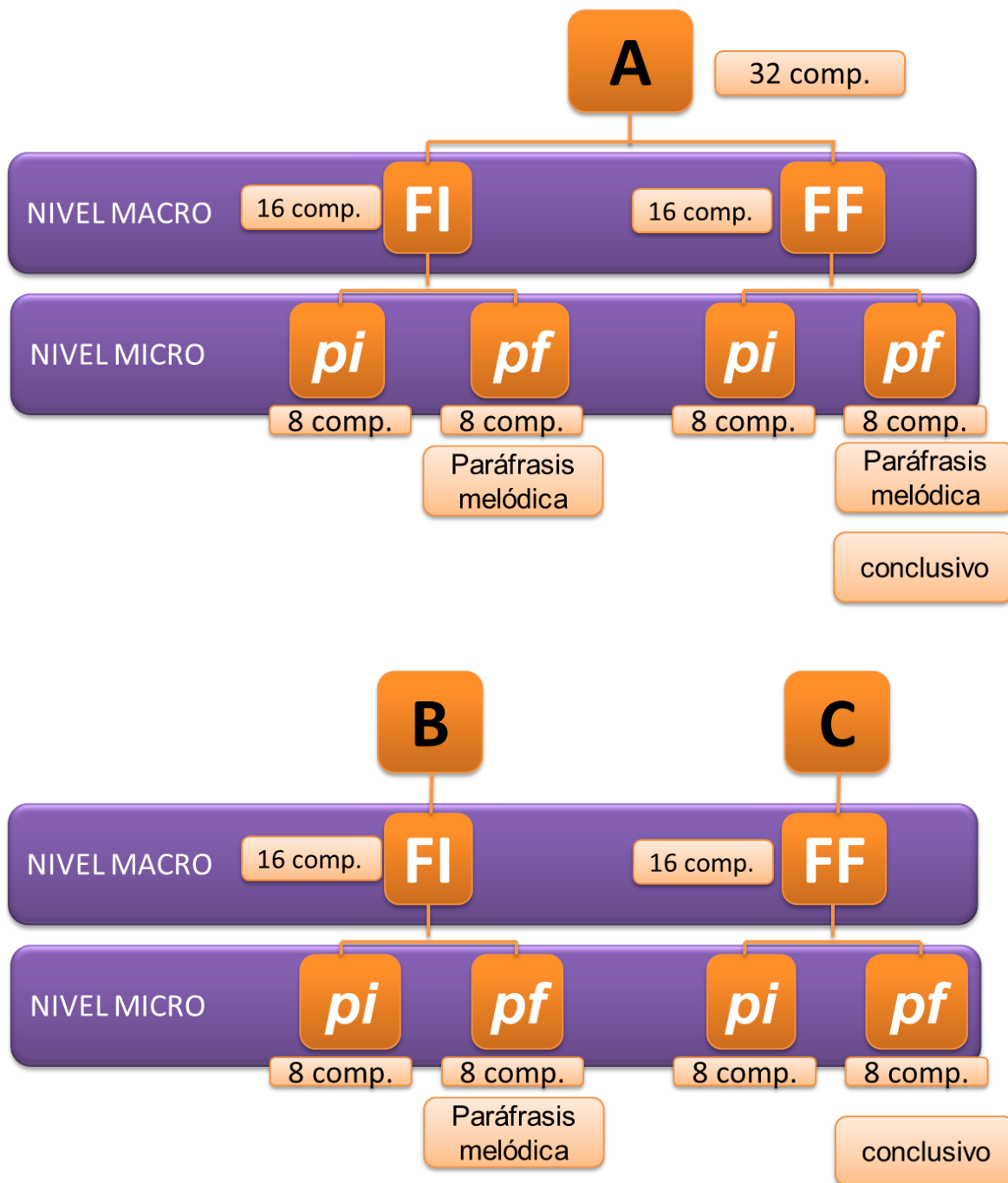
Fuente: El autor

Figura 46: Organización formal de *Avy'a Jave*



Fuente: El autor

Figura 47: Organización formal de *Juego de Niños*



Fuente: El autor

Pero también vimos algunas cosas distintas entre las dos músicas analizadas. En *Avy'a Jave*, Lobito generalmente utiliza la séptima mayor en el primer grado "IMaj7" (p. 30, 36, 38), que dan un aire más jazzístico, ya en *Juego de Niños*, el primer grado aparece con triadas, sin el uso de la séptima mayor (p. 44, 47, 53),

quizás por una evocación musical a la simplicidad infantil. Además en *Avy'a Jave* hace más rearmonizaciones y parece tener más libertad para la improvisación, incluso con secciones exclusivas para ello (p. 35, 36, 37).

Las armonías sofisticadas que se asemejan a las armonías de *jazz*, la estructura y la manera como fue concebida la música, abre espacio para el intérprete ejecutarla a su estilo, improvisando, variando la melodía, re armonizando, haciendo cosas que vienen de la práctica del *jazz*. Así es que *Avy'a Jave* hace parte del repertorio de músicos de la escena jazzística actual en Paraguay, como por ejemplo Giovanni Primerano, Riolo Alvarenga, Nene Salerno⁵¹ y otros nombres conocidos como Carlos Schvartzman y su trío, que en el *Festival Jazz al Este*, en el año 2014, hicieron una versión con aire de bossa nova⁵².

La música *Juego de Niños* sigue una forma musical que repite secciones, sin un espacio o una sección específica para la improvisación. En las primeras frases, utiliza únicamente la progresión armónica I-V-I, pero en ciertos momentos también tiene armonías sofisticadas, con alteraciones que dan más color a la música y que provienen del *jazz*.

La transcripción del manuscrito de *Juego de Niños* se difundió y abrió sus puertas para la interpretación y enseñanza en los conservatorios del país, llegando a alcanzar interpretaciones, incluso, en salones internacionales, como el del *Conservatorio Municipal de Música de Barcelona (CMMB)*⁵³.

Cabe reflexionar aquí la importancia de la grafía musical, ya que a pesar de Lobito Martínez influenciar jóvenes músicos paraguayos en el ámbito del *jazz* también tiene contenido interesante a ser estudiado en la práctica más tradicional de la música, la práctica de la lectura musical, en el cual, la partitura tiene singular importancia.

⁵¹Avy'a Jave, interpretado por Primerano, Alvarenga y Salerno. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=215oK96hXb4&t=6s> Acceso en: 05 de abril de 2019, 20:07

⁵² Avy'a Jave, interpretado por Carlos Schvartzman Cuarteti. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=dKncD0Azkg0&list=PLat-L6WiYI4KhrerrTlvSvnlVtRySUDTc&index=7&t=751s> Acceso en: 05 de abril de 2019, 20:28

⁵³ *Juego de Niños*. interpretado por Pamela Colmán en su recital de graduación en el CMMB. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=ipXKrx7qLJQ&list=PLat-L6WiYI4KhrerrTlvSvnlVtRySUDTc&index=15&t=0s> Acceso en 14 de octubre de 2019, 14:35

No debemos menospreciar la riqueza musical obtenida por los jóvenes que sacan música de oído y la gran cantidad de contenido que se puede extraer por ese medio. Resaltamos nuevamente la importancia de esa práctica musical, principalmente para quien quiere sumergirse en el mundo de la improvisación, pero sabemos la importancia de la grafía musical, ya sea en papel o por medio virtual, ya que además de un registro musical se puede utilizar como medio de estudio, de análisis y también para la interpretación.

Como dijimos, gracias a la notación en partitura, la música de Lobito Martínez además de influenciar a improvisadores también alcanzó a músicos concertistas, como comentamos en el capítulo 1.2, por ejemplo los concertistas Carlos Barboza-Lima, Berta Rojas y Chiara D'Odorico, que grabaron la música *Juego de Niños*, en una versión que se puede decir “erudita”.

Aunque la música *Juego de Niños* tenga ese carácter de ejecución más erudito, Lobito mezcla con armonías de *jazz* y el sincopado paraguayo. Ella fue interpretada de una manera más jazzística, con variaciones melódicas, armónicas, sección de improvisación, etc., por el pianista paraguayo Giovanni Primerano y el saxofonista español Perico Sambeat, en el festival internacional de jazz *ASUJAZZ*⁵⁴, realizado en el año 2018, en la ciudad de Asunción - Paraguay. Edición en la cual el festival realizó un homenaje a Jorge “Lobito” Martínez.

Este trabajo de investigación buscó hacer un análisis llevando en cuenta que no hay un método sistematizado para el análisis musical de la música paraguaya. Propusimos un método de análisis y una interpretación que nos pareció adecuada, pero llevamos en consideración que la interpretación que se puede hacer es infinita.

La primera cosa que salta a la vista en el fenómeno de la interpretación es su infinidad: la interpretación es infinita en cuanto a su número y a su proceso. Por un lado, no hay interpretación definitiva ni proceso de interpretación que, alguna vez, pueda decirse verdaderamente terminado. [...] toda propuesta de interpretación es pasible de revisión, integración, profundización, y hay siempre alguna nueva circunstancia que la desmiente, o limita, o corrige [...] Por otro lado, las interpretaciones son muchas, tantas como las personas que se acercan a una obra en particular, y aún más, si pensamos en los cambios a los que, en el curso de su vida, la persona se

⁵⁴ *Juego de Niños*. Interpretado por Giovanni Primerano y Perico Sambeat. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=mqT3FYIDIOY&list=PLat-L6WiYI4KhrerrTlvSvnlVtRySUdTc&index=2> Acceso en 02 de septiembre de 2019

somete, al estímulo de nuevas circunstancias y nuevos puntos de vista: [...] la interpretación es, generalmente, calificada por el posesivo, "mi, tu, su interpretación" [...] por eso múltiple, o mejor, infinita. (PAREYSON, 1989, p. 165-166, apud FREITAS, 2010, p. 27).⁵⁵

Sabemos que aún hay mucho por investigar, no solo sobre Jorge "Lobito" Martínez pero sobre la música y los músicos de Paraguay en general. Espero que éste trabajo sea un estímulo para futuras investigaciones.

⁵⁵ Traducción del autor

Referências:

Libros, Tesis, Artículos:

CAPLIN, William Earl. **Analyzing Classical Form: an approach for the classroom.** New York: *Oxford University Press*, p.33-194, 2013.

CARDOZO, OSCAR. **Álbum Piano Paraguayo.** Asunción, Paraguay. Pág. 28, 2013.

DEGREG, Phil. **Jazz Keyboard Harmony.** New Albany: *Jamey Aebersold Jazz, Inc.*, p.160-187, 1994.

DEVEAUX, Scott.; GIDDINS, Gary. **JAZZ.** New York, London: *W. W. Norton & Company, Inc.*, p.642, 2009.

FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. **Que acorde ponho aqui? Harmonia, práticas teóricas e o estudo de planos tonais em música popular.** Campinas, SP, 2010, 817 páginas.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad.** Edición actualizada 2001. Primera Edición México D.F, 1989. Segunda Edición Buenos Aires, 2001.

GIMÉNEZ, Florentín. **La Música Paraguaya.** Asunción: *Editorial El Lector*, 1997.

GUERRERO, Juliana. **Fusión e innovación en la música de proyección folclórica: sobre el estilo de Eduardo Lagos.** Buenos Aires: *Revista Argentina de Musicología*, 2017, 18 páginas.

GUEST, Ian. **Harmonia: Método Prático.** Rio de Janeiro: *Lumiar Editora*, 2006. 163 páginas.

LEZCANO VERÓN, Elisa Mercedes. **Piano Paraguayo: El lenguaje de Oscar Cardozo Ocampo.** Foz de Iguazú, 2016, 61 páginas.

LOMBARDO, Carlos. **Folklore Guaraní Interpretación: Desquite de guarania.** Asunción: El lector.

MARTÍNEZ PINO, Pedro Daniel. **La Guaranía: Sistematización de los elementos estructurales presentes en la práctica musical.** Foz de Iguazú, 2017, 95 páginas.

MOREIRA, Gabriel Ferrão; NAVIA, Gabriel Henrique Bianco. **Período, sentença ou híbridos? Aplicações da teoria das funções formais no estudo da forma do choro.** *MUSICA THEORICA*, v. 4, p. 159-181, 2019.

NETTLES, Barrie. **Harmony 1.** *Berklee College of Music*, 1987.

NETTLES, Barrie. **Harmony 3.** *Berklee College of Music*, 2006.

RIZZO, Gene. **The Bud Powell Collection: Piano Transcriptions (Artist Transcriptions).** *Hal Leonard*, Estados Unidos, 2002.

SZARÁN, Luis. **Diccionario de la música paraguaya.** Ed. De la Jesuitenmission Nurnberg, Gisela Von Thumen, representante en Paraguay. Alemania, 2007.

Partituras

MARTÍNEZ AYALA, Jorge Eladio. *Juego de Niños*. Manuscrito de arreglo. 24 de febrero de 1994. Recopilación 09 de mayo de 2019.

MARTÍNEZ AYALA, Jorge Eladio. *Juego de Niños*. Manuscrito de Leadsheet. sf. Recopilación 09 de mayo de 2019.

Entrevistas

ACEVEDO, Juan Manuel. Entrevista de Bruno Lermen Argenta en 08 de mayo de 2019. Asunción, Paraguay. Registro en audio. Havanna Café.

ALVARENGA, Riolo. Entrevista de Bruno Lermen Argenta en 07 de mayo de 2019. Asunción, Paraguay. Registro en audio. CONAMU.

ALVAREZ, Luis. Entrevista de Bruno Lermen Argenta en 10 de mayo de 2019. Lambaré, Paraguay. Registro en audio. Estudio de Grabación Luis Alvarez Studio.

CÁCERES, Jorge. Entrevista de Bruno Lermen Argenta en 07 de mayo de 2019. Asunción, Paraguay. Registro en audio. Residencia de Jorge Cáceres.

MARTÍNEZ, Jacqueline. Entrevista de Bruno Lermen Argenta en 09 de mayo de 2019. Lambaré, Paraguay. Registro en audio. Residencia de Jacqueline Martínez.

MARTÍNEZ, Rubén Darío. Entrevista de Bruno Lermen Argenta en 06 de mayo de 2019. Lambaré, Paraguay. Registro en audio. Residencia de Rubén Darío Martínez.

MENDOZA, José Carlos. Entrevista de Bruno Lermen Argenta en 10 de mayo de 2019. Asunción, Paraguay. Registro en audio. Residencia de José Carlos Mendoza.

MOREL, Toti. Entrevista de Bruno Lermen Argenta en 09 de mayo de 2019. Asunción, Paraguay. Registro en audio. Residencia de Toti Morel.

SCHVARTZMAN, Carlos. Entrevista de Bruno Lermen Argenta en 07 de mayo de 2019. Asunción, Paraguay. Registro en audio. Sabores del Café.

Discografía

JUEGO DE NIÑOS. Jorge “Lobito” Martínez (Compositor), Juan Manuel Acevedo (Compositor), José Carlos Mendoza (Compositor), Federico Riera (Compositor), Agustín Barboza (Compositor). Jorge “Lobito” Martínez (Intérprete, piano). Asunción, Paraguay: Tommy Centurión, 1995. CD. “Little Wolf” Studios.

LOS SONIDOS DE LA LUZ. Jorge “Lobito” Martínez (Compositor), John Coltrane (Compositor), Thelonious Monk (Compositor), Leonard Bernstein (Compositor). Jorge “Lobito” Martínez (Intérprete, piano). Impresión de CDs: Laserdisc, Argentina, 2001. CD. Grabado en “Little Wolf” Studios, Asunción, Paraguay, Febrero de 2001.

UN ESTILO PARA EL FOLKLORE. Jorge “Lobito” Martínez. Asunción, Paraguay, 1984. Estudio de Grabación “Discos Elio”.

Archivos, Documentos:

LOBITO MARTÍNEZ: homenaje. Bruno Masi. Archivos de Bruno Masi. Video, 10:50 min. Asunción: Bruno Masi Centro de Comunicación. 26 de enero de 2018.

Sitios Web:

ASUJAZZ. **JORGE "LOBITO" MARTÍNEZ**. Asunción, 2018. Disponible en: <http://asuJazz.webflow.io/homenaje/>. Acceso en: 8 de noviembre. 2018, 10:00.

ASUJAZZ. **ASUJAZZ: Día 1 – Música en vivo en la Terminal de Ómnibus y exposición homenaje a “Lobito” Martínez en la Manzana**. Asunción, 28 sep. 2018. Disponible en: <http://cultura.asuncion.gov.py/direccion-general/asuJazz-dia-1-musica-vivo-la-terminal-omnibus-exposicion-homenaje-lobito-martinez-la-manzana>. Acceso en: 08 de noviembre. 2018, 10:25.

PORTAL GUARANÍ. **JORGE (LOBITO) MARTÍNEZ**. Asunción. Disponible en: http://www.portalguarani.com/1562_jorge_lobito_martinez.html/ . Acceso en: 8 de noviembre. 2018, 11:00.

JUEGO DE NIÑOS: Melodía de JORGE LOBITO MARTÍNEZ. In: ÁLVAREZ, Mario Rubén. **Las voces de la Memoria: Historia de canciones populares paraguaya**. Tomo I. Asunción: Mario Rubén Álvarez y Julián Navarro Vera, 2003. Disponible en: http://www.portalguarani.com/1562_jorge_lobito_martinez/16195_juego_de_ninos_melodia_de_jorge_lobito_martinez.html . Acceso en: 6 de mayo 2019, 10:21.

Diez años sin Lobito Martínez, navegante de los sonidos de la luz. Asunción, 12 ene. 2013. Disponible en: <https://www.ultimahora.com/diez-anos-lobito-martinez-navegante-los-sonidos-la-luz-n592003.html> . Acceso en: 6 mayo 2019, 09:38

JUEGO DE NIÑOS: Melodía de JORGE LOBITO MARTÍNEZ. In: ÁLVAREZ, Mario Rubén. **Las voces de la Memoria: Historia de canciones populares paraguaya**. Tomo I. Asunción: Mario Rubén Álvarez y Julián Navarro Vera, 2003. Disponible en: http://www.portalguarani.com/1562_jorge_lobito_martinez/16195_juego_de_ninos_melodia_de_jorge_lobito_martinez.html . Acceso en: 6 mayo 2019, 10:21.

Suplemento Cultural, diario *ULTIMA HORA*. Sábado, 12 de enero del 2013. Fuente en Internet: *ULTIMA HORA DIGITAL / PARAGUAY*. Acceso en: 08 de noviembre. 2018, 11:30

Periódicos:

“LOBITO” MARTÍNEZ Y SU VUELTA. *Revista Noticias*, Asunción, p. 14-15, 19 jul. 1992.

ABC Revista, Asunción, p. 31, 19 jul. 1992.

UN “LOBITO” QUE SE... *La Opinión*, Asunción, p. 16, 24 jul. 1992.

“LOBITO” Feroz... *Revista Noticias*, Asunción, n. 465, p. 6-8, 1 ago. 1993.

ENCUENTROS DE AMIGOS HABRÁ EN EL MARISCAL LÓPEZ SHOPPING. *ABC, Asunción*, p. 38, 21 jul. 1999.

EN LA BÚSQUEDA DE REVALORIZAR NUESTRA MÚSICA: LOBITO MARTÍNEZ
CIERRA CICLO EN CASA PUEBLO. *ABC*, Asunción, p. 49, sf.

MÚSICA DE ACÁ Y DE ALLÁ: “LOBITO” MARTÍNEZ ESTRENANDO EN
USA. *Diario...*, Asunción, sf.

Anexos

Avy'a Jave

Jorge "Lobito" Martinez
Trancipción de Bruno Lermen Argenta

Piano

A

F $\%$ Cm7 F $^9(13)$ B \flat maj 7_6 E \flat^9

5 A $^7(13)$ D $^7(\#9)$ G $^7(13)$ C 9 C $^7b^9$

8 Cm $^7(11)$ F $^{13}(\#11)$ Bm $^7(b5)$ B $\flat^{13}(\#11)$ rit.

13 A $^7(\flat^{13})$ D $^7(\flat^{13})$ G $^7b^9$ C $^7sus^4$ F/C a tempo

16 C 9 F/C C $^9sus^4$ F/C

Ped. _____

Ped. _____

Ped. _____

Ped. _____

Bruno Lermen Argenta

20 **rit.** C⁹sus⁴ C⁷b⁹

A

23 Fmaj⁹ Cm⁷ C^o7 Bbmaj⁹ Eb⁹

27 A⁷(¹³) A⁷(^b₉¹³) D⁷b⁹ G⁷(¹³₉) C⁹sus⁴ C⁷

31 Cm⁷(¹¹) F⁷ F⁹ Bm⁷(^b₅) Bb¹³([#]₁₁)

35 A⁷(^b₉¹³) D⁷#⁹ G⁷b⁹ C⁷sus⁴ F/C C⁹sus⁴ C⁷b⁹b¹³ Gb⁷(add⁹)

Bruno Lermen Argenta

39 **A** F \flat 6 Cm7 F7(\flat 9) Bbmaj 9 (13) Eb7

43 A7(13) D7b9 G 9 G 9 (13) C 9 C7

47 Cm7(11) F7 Bm7(\flat 5) Bb13(#11)

51 A7(\flat 13) D7#9 G7b9 C7sus4 F/C Csus4

B 55 C 9 (13)sus4 C7b13 C 6 9 A $^{\flat}$ o

59 C7sus4(add3) C9sus4 C7(13) F7sus4 F7

63 Bm7(b5) Bbm6 F/A Abm9(11) 8va

67 G9 Db7 C7sus4 F/C

70 C9sus4 accel. rit. C7alt

A Improvisación

73 Fmaj9 Cm9 F7/C Bbmaj9 Eb9

77 A7alt D7alt G7(b9) C7

Bruno Lermen Argenta

81 Cm⁹ F⁷ Bm^{7(b5)} Bb^{7(#11)}

85 A^{7#9} D^{7#9} G^{7b9} C^{9sus4} Fmaj^{7/C} C^{9sus4} C⁷

A

89 Fmaj⁷ Cm⁷ F⁷ Bbmaj⁹ Eb⁷

93 A^{7(b5)} D^{7(#11)} G^{7(b5)} C^{7alt}

97 Cm⁹ F⁹ Bm^{7(b5)} Bbm⁶ Bb⁹

101 A^{7(b13)} D^{7(9#9)} G⁹⁽¹³⁾ C⁹ F/C C⁹⁽¹³⁾ C^{9(b13)}

Bruno Lermen Argenta

B

105 C⁷(13) C⁹sus⁴ C⁷ C⁶ F⁹/C

109 C⁹sus⁴ C⁹ F⁹(#11)/C F⁷

113 Bm⁷(b5) Bbm⁶ F/A 4 Abm⁹ Abm⁹(11)

117 G⁹ C⁹sus⁴ F/C C⁷

A

121 Fmaj⁷ C⁷ B⁹(omit3) Bb⁷ Eb⁹sus⁴ Eb⁹(13)

125 A⁷(#13) D⁷(#13)/F# G⁷#5/F C¹³(#11) C⁷b9

Bruno Lermen Argenta

129 Cm⁹ F⁷ B^bmaj⁷ B⁷([#]11) E⁷^b5

133 A⁷[#]9 D⁷[#]9 G⁷(^b13) C⁷alt F C⁹sus⁴

A

137 F C⁹(omit3) B⁷alt B^bmaj⁷ E^b7sus⁴ E^b9(13)

141 A¹³([#]11) D⁷alt G¹³ C⁷(^b13)

145 C⁷sus⁴ F⁷ B^bmaj⁷ Bm⁷ E⁷

Bruno Lermen Argenta

149 A⁷ D⁷ G⁷ C⁶ Fmaj⁷(add6/9)/C C⁹sus⁴ C⁷

A

153 F⁶/C Cm⁹ F⁷^{b9} B^bmaj⁹ Eb⁹(#11)

157 A⁷^{b5} D⁷ D⁷^{#11} G⁷ C⁷alt

161 Cm⁷ F⁷ Bm⁷(b5) B^b7

165 A⁷^{#9} D^b7 C⁹ F/C C⁷sus⁴

A

169 Fmaj⁹ Cm⁷ F B^b7 B^bmaj⁹ Eb⁷sus⁴ Eb⁷ A⁷

Bruno Lermen Argenta

173 D⁹ G⁷ C⁷#⁹

177 C⁷#⁹ C^m7 F⁷ B^b7 B^m7#¹¹ E⁷

181 A^m7 D^m G⁷ C⁷ F^{maj}7/C C⁷sus⁴

A

185 F^{maj}7 C^m7 F⁷ B^bmaj⁹ E^b7

189 A⁷(#⁹/₅) D⁷#⁹(add13) G⁷(#¹¹/₁₁) C⁷

193 C⁷#⁹sus⁴ F⁷ B^m9(¹¹) B^b13([#]11)

Bruno Lermen Argenta

197 Am⁷ D⁹ G^{7b9} C^{7sus} F/C C^{6sus4}

A

201 Fmaj⁷/C Cm⁷ B⁷ Bbmaj⁷ Eb⁹

205 A^{7#11(13)} D⁷ G^{7alt} C^{7(#11)}

209 Cm⁹ Bm^{13(#11)} Dm^{7/F} Bbmaj^(#11) Bb^{9(#11)}

213 A^{7(#5)} D⁷ G^{7(#11)} C^{9sus4} Fmaj⁹/C C^{6/9}

B C⁹sus⁴ C⁹ C⁶9 F[#]maj⁷(b⁵)

217

C⁹sus⁴ C⁹ C⁷#⁹ Cm⁷(b⁵) D⁹ F⁷(¹³_{b⁹})sus⁴ F⁷(¹³_{b⁹})

221

Bm⁷(b⁵) Bbm⁶ F/A Abm⁷

225

G⁹ C⁹sus⁴ F/C

229

C⁹sus⁴ Fmaj⁷/C C⁹sus⁴ C⁷b⁹

232

Bruno Lermen Argenta

A

235 F $\frac{9}{\flat}$ Cm7 B7($\sharp 9$) B \flat maj 9 Eb 9

239 A7($^{\flat 13}$) D7 $^{\flat 9}$ G 9 ($^{\flat 13}$) Csus 4 C7

243 Cm7(11) F7sus 4 F7 Bm7($^{\flat 5}$) B $^{\flat 13}$ ($\sharp 11$)

247 A7($^{\flat 13}$) D7($^{\flat 13}$) G7 $^{\flat 9}$ C7sus 4 F/C C 9 C7 $^{\flat 9}$

A

251 Fmaj 7 Cm7 F7 B \flat maj 7 Eb 7

255 Aadd 13 D7 $^{\flat 9}$ G 9 ($^{\flat 13}$) C 9 C7 $^{\flat 9}$

Bruno Lermen Argenta

259 Cm¹¹ F⁹(#11) Bm⁷(b⁵) Bm¹³(#11)

263 A⁷(b¹³) D⁷(b¹³) G⁷ C⁷sus⁴ F/C C⁶sus⁴

B

267 C¹³(9) C⁷b¹³ C⁶ Ab^o

271 C⁹ C⁷(13) F⁷

275 Bm⁷(b⁵) Bbm⁶ F/A Abm⁹(11)

279 G⁹ G^{7b9} Db7 C⁷ A7^{#9(13)} D7^{#9}

Turnaround

283 G⁹ Db7 C^{7sus4} A7^(#9) Dadd9

287 G⁹ C^{7sus4} Am^{7(b5)} Eb^{9/Bb} D7^{#9}

291 G⁹⁽¹³⁾ C^{9sus4} A7^{alt} D⁷

295 G⁷ Cm⁹⁽¹¹⁾ A7^{#9} D⁷

299 G⁷ C^{9(13)sus4} A7^{#9(13)} D7^{#9(13)}

Bruno Lermen Argenta

303 G⁷ G^{#07} F/A D⁷(^{#11}/₉)

307 Gm⁹ G^{#0} F⁶/A D⁷(^{#9}/_{b5})

311 Gm⁹ G^{#07} F/A D⁷alt

315 G⁷alt C⁹sus⁴ A⁷(b⁵) D⁷alt

319 G⁷alt C⁷alt

Bruno Lermen Argenta

321 A⁷alt D⁷alt

323 G⁷ C⁷sus⁴ B^b7 A^b9 B^b7/D

327 G⁷b⁹ C⁹(13)sus⁴ A⁷(b13) D⁷alt

331 G⁷b⁹ C⁹(#11 b13) A⁷(#5) D⁷(#9)

335 G⁷alt C⁷b13 A⁷(#5) D⁷(#9)

Bruno Lermen Argenta

339 G⁹ C⁹(13) A¹³(#11) B^b/D

343 G⁹ D^b7 C⁷sus⁴ B^bm⁹ E^b7sus⁴ E^b7

347 G⁹ G⁷(^b13/_b9) C⁹ C⁷sus⁴ B⁹(13b5) B^b9(13)A⁹(13) A^b9(13) G⁹(13) F[#]9(13) Fmaj⁷(add6/9)

351

Bruno Lermen Argenta

Juego de Niños

♩. = 104

Jorge "Lobito" Martínez

Polca Paraguaya
with innocence

Piano

The first system of music is for Piano. It consists of a treble and bass clef staff. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 6/8. The melody in the treble clef starts with a quarter rest, followed by eighth notes G4, A4, B4, C5, and a repeat sign. The bass clef has a whole rest followed by eighth notes G3, A3, B3, C4. Chords are indicated as A-flat and Eb7/Ab. Dynamics include mp and hairpins.

Pno

The second system of music is for Piano. It continues the melody from the first system. The treble clef has eighth notes G4, A4, B4, C5, and a repeat sign. The bass clef has eighth notes G3, A3, B3, C4. Chords are indicated as A-flat. Dynamics include hairpins.

Pno

The third system of music is for Piano. It features a more complex melody in the treble clef with eighth notes and chords. The bass clef has eighth notes G3, A3, B3, C4. Chords are indicated as A-flat6, A-flat, and Eb7/Bb. Dynamics include mf and hairpins.

Pno

The fourth system of music is for Piano. The treble clef has chords and eighth notes. The bass clef has eighth notes G3, A3, B3, C4. Chords are indicated as Eb7 and A-flat. Dynamics include hairpins.

Pno

The fifth system of music is for Piano. The treble clef has chords and eighth notes. The bass clef has eighth notes G3, A3, B3, C4. Chords are indicated as A-flat7, D-flat, D-flat7, and A-flat/Eb. Dynamics include hairpins.

Bruno Lermen Argenta

21 F^{7b9} Bbm^9 Eb^{7b9} Ab

Pno

25 Ab^7 $D^b6/9$ D^o7 Cm^7

Pno *f*

29 Fm^7 Bbm^7 Eb^7sus^4 Eb^7 Ab

Pno

33 Ab Eb^7/Ab

Pno *mf*

37 Ab

Pno

41 Ab Ab/G Fm^7 Eb^9

Pno *mf*

Bruno Lermen Argenta

45 *Bbm Bbm/A Bbm/Ab Eb⁹/G Ab*

Pno

49 *Ab⁷ Db D^{o7} Ab/Eb*

Pno

53 *F7b⁹/A Bbm⁷/Ab Eb^{7b9}/G Ab/Gb*

Pno

57 *D⁹ Db^{6/9} D^{o7} Cm⁷*

Pno

61 *Fm⁷ Bbm⁷ Eb^{7sus4} Eb⁷ Ab Eb⁷*

Pno

Bruno Lermen Argenta

65 A^{\flat} $Gm^{7(b5)}$ C^7

Pno

softer

69 $Fm^{(add9)}$ Fm/E^{\flat} $Gm^{7(b5)}/D^{\flat}$ C^7

Pno

73 $Fm^{(add9)}$ Fm/A^{\flat} $Gm^{7(b5)}$ C^7

Pno

77 $Fm^{(add9)}$ Fm/A^{\flat} $B^{\flat}m^7$ $E^{\flat}7$

Pno

81 $A^{\flat 9sus^4}$ $A^{\flat 13}$ **rit.** $D^{\flat 6}$ **a tempo**

Pno

f *f* *f*

85 Cm7 F7 Bbm7 Eb7

89 Ab7sus4 Ab Db G7

93 Cm7(b5) F7 Bbm7 Eb7

97 Ab 8va

101 Eb7/Ab

Bruno Lermen Argenta

105 ⁽⁸⁾-----|
 Ab

Ab Ab/G Fm⁷

Pno *sempre crescendo*

109 Eb⁹ Bbm Bbm/A Bbm/Ab Eb⁹/G

113 Ab Ab⁷ Db D^{o7}

117 Ab/Eb F^{7b9} Bbm⁷ Eb^{7b9}

121 Ab/Gb D⁹ Db D^{o7}

Pno *f*

Bruno Lermen Argenta

125 Cm⁷ F⁷ B^bm⁷ Eb⁷sus⁴ Eb⁷

Pno

129 Ab Eb⁷ Ab Gm⁷(b5)

Pno

softer

133 C⁷ Fm(add9) Fm/Eb Gm⁷(b5)/Db

Pno

137 C⁷ Fm(add9) Fm/Ab Gm⁷(b5)

Pno

141 C⁷ Fm(add9) Fm/Ab B^bm⁷

Pno

Bruno Lermen Argenta

145 $E\flat^7$ $A\flat^9sus^4$ $A\flat^{13}$ *rit.* $D\flat^{6/9}$

Pno

149 *a tempo* Cm^7 F^7 $B\flat m^7$

Pno

153 $E\flat^7$ $A\flat^7sus^4$ $A\flat$ $D\flat^6(\sharp^{11})$

Pno

157 Dm^{11} $G^7(\sharp^{11})$ $G\flat^{13}(\sharp^{11})$ Cm^{11} $F^7(\sharp^{11})$ $E^{13}(\sharp^{11})$

Pno

161 $B\flat m^{11}$ $E\flat^7$ $A\flat$ $A\flat$

Pno

Bruno Lermen Argenta

165 (8) Eb7

169 (8) Ab

173 Eb7/Bb Eb7

177 Ab Ab7 Db

181 D°7 Ab/Eb F7 Bbm7

185 Eb7 Ab D7 Db

Bruno Lermen Argenta

189 *D*^{o7} *Cm*⁷ *Fm*⁷ *Bbm*⁷

Pno

193 *Eb*^{7sus4}

Pno

pp

9 9

195 **a tempo** *Emaj*⁷ *Amaj*⁷ *Emaj*⁷ *Amaj*⁷

Pno

mf *p*

200 *Emaj*⁷ *Amaj*⁷ *Emaj*⁷ *Amaj*⁷

Pno

sempre cresc.....

204 *Ab*

Pno

fp *mp* *pp*