



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE
ARTE, CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

MÚSICA

“PIANO PARAGUAYO: EL LENGUAJE DE OSCAR CARDOZO OCAMPO”

ELISA MERCEDES LEZCANO VERÓN

Foz de Iguazú

2016



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE
ARTE, CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

MÚSICA

“PIANO PARAGUAYO: EL LENGUAJE DE OSCAR CARDOZO OCAMPO”

ELISA MERCEDES LEZCANO VERÓN

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 Bacharel en Música.

Orientadora: Prof. Doctora María
Beatriz Cyrino Moreira

Co-orientador: Prof. Doctor Gabriel
Ferrão Moreira.

Foz de Iguazú

2016

ELISA MERCEDES LEZCANO VERÓN

“PIANO PARAGUAYO: EL LENGUAJE DE OSCAR CARDOZO OCAMPO”

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 Bacharel en Música.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Doctora María Beatriz Cyrino Moreira
UNILA

Prof. Máster Marcelo Corrêa
UNILA

Prof. Máster Félix Ceneviva Eid
UNILA

Foz do Iguazú, ____ de _____ de _____.

Dedico este trabajo a mis familiares y amigos por su constante apoyo y cariño. Dedico también a los músicos difusores e investigadores de la hermosa y dulce música paraguaya.

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar agradezco a Dios y a mi familia, especialmente a mí madre Zulma por ser el pilar que me sostuvo durante todo el transcurso de mi carrera, por estar conmigo a pesar de la distancia dándome su apoyo, comprensión y cariño incondicional.

Agradezco a mi amigo y colega Pedro Martínez por sus consejos y enseñanzas acerca de la música paraguaya y en especial por haberme aproximado a la obra “Piano Paraguayo” de Oscar Cardozo, tema de mi investigación.

Agradezco también a la profesora María Beatriz Cyrino por su orientación, por proporcionarme su paciencia, apoyo y exigencia en el trabajo, demostrando su confianza y fé en que yo podría llegar a realizar una buena investigación. Al profesor Gabriel Ferrão por su valiosa ayuda durante el proceso de análisis de las músicas. También a los profesores Marcelo Corrêa y Félix Eid quienes amablemente colaboraron conmigo en el proceso de la investigación.

Un agradecimiento especial a mi primera profesora de piano en la UNILA, Irene Porzio Zavala, quien me extendió su mano y me brindó su ayuda en el momento en el que más necesitaba, demostrando su calidad humana y profesional.

Doy gracias por tanta demostración de cariño y constante apoyo a Fátima, Belén, Melanie, Eugenio e Iván, amigos a quienes considero como hermanos.

Agradezco a todas las personas, colegas, docentes y amigos que me brindaron su apoyo y ayuda durante mi estadía en la ciudad de Foz de Iguazú como estudiante extranjera del curso de Música en la UNILA.

En fin, gracias a la música por ser parte de cada uno de mis días durante los últimos 4 años.

LEZCANO, Elisa Mercedes. **PIANO PARAGUAYO: EL LENGUAJE DE OSCAR CARDOZO OCAMPO**. 2016. 61 pág. Trabajo de Conclusión de Curso (Graduación en Música) – Universidad Federal de la Integración Latinoamericana, Foz de Iguazú, 2016.

RESUMEN

Este proyecto de pesquisa pretende realizar un estudio del *Álbum Piano Paraguayo* de Oscar Cardozo Ocampo. Fueron escogidas cuatro músicas para el análisis. Cada una de estas fue analizada en la búsqueda de posibles relaciones o semejanzas entre ellas extrayendo características peculiares utilizadas por el compositor en la escrita e interpretación, teniendo en cuenta el contexto en el que se desarrolló musicalmente y los géneros por los cuales transitó. Además de los análisis, la pesquisa también se volvió al estudio apreciativo e histórico sobre el compositor y la música paraguaya.

Palabras llave: Análisis; Polca; Guaranía; América Latina; Música Popular; Proyección Folclórica.

ABSTRACT

This research project aims to conduct a study of the album "Piano Paraguayo" by Oscar Cardozo Ocampo. Four tunes were chosen for analysis. Each of these were analyzed in the search for possible relationships or similarities between them, extracting peculiar characteristics used by the composer in writing and interpretation, given the context in which he musically developed and genres for which he transited. In addition to the analysis, the research also turned to the appreciative and historical study of the composer and Paraguayan music.

Keywords: Análisis; Polca; Guaranía; Latinoamérica; Música Popular; Proyección Folclórica.

LISTA DE ILUSTRACIONES

Figura 1 – Fórmula de la guarania.....	10
Figura 2 – Introducción “Mis noches sin ti”.....	12
Figura 3 – Ejemplo de formación de acordes con 6 notas.....	12
Figura 4 – 2 do Sistema “Sección Improvisativa”	13
Figura 5 – Tercera frase de la melodía de la canción.....	14
Figura 6 – Utilización de 10ma em el bajo del acompañamiento.....	15
Figura 7 – Comparación de motivos.....	15
Figura 8 – Sechs Lieder ohne Worte Op 85 de Félix Mendelssonhn.....	16
Figura 9 – Acordes Cuartales.....	17
Figura 10 – Reexposición de la parte A.....	17
Figura 11 – Error en la edición de la partitura.....	18
Figura 12 – Variación en el desenvolvimiento de las voces.....	19
Figura 13 – Semejanzas y variaciones melódicas.....	19
Figura 14 – Compás 17-18.....	20
Figura 15 – Compás 48-49.....	20
Figura 16 – Sección Cadencial.....	21
Figura 17 – Introducción “Renacer”.....	22
Figura 18 – Primer Tema.....	23
Figura 19 –Doblamiento de voces.....	24
Figura 20 – Modulación a la tonalidad de Do mayor.....	24
Figura 21 – Ejemplo del acompañamiento del bajo(1ra- eta5- 10ma).....	25
Figura 22 – Modulación del tercer a la tonalidad de Re bemol mayor.....	26
Figura 23 – Cadencia Final.....	27
Figura 24 – Cloches a travers les feuilles” Images, Book 2 N°1, de Claude Debussy.....	28
Figura 25 – Introducción “Meditación”	29
Figura 26 – Variaciones en el acompañamiento.....	30
Figura 27 – Sección Contrastante.....	31
Figura 28 – Cadencia Final.....	31
Figura 29 – Introducción “Ahendú nde Sapukái”	33
Figura 30 – Variación en la textura de la introducción.....	34
Figura 31 – Incremento de planos sonoros.....	35

Figura 32 – Ostinato Motívico	35
Figura 33 – Acordes disonantes	36
Figura 34 – Utilización de cuartas armónicas.....	37
Figura 35 – Trecho de la obra Kankinis de Heitor Villa-Lobos.....	37
Figura 36 – Utilización de grado conjunto.....	38
Figura 37 – Ostinatos en el bajo.....	38
Figura 38 – Trecho de la obra Teirú de Villa-Lobos.....	38
Figura 39 – Reexposición del tema A.....	39
Figura 40 – Ejemplo de la fórmula rítmica de la polca paraguaya.....	40
Figura 41 – Región Contrastante. (Polca Paraguaya).....	40
Figura 42 – Modulación a Mi bemol.....	41
Figura 43 – Sección rítmica.....	41
Figura 44 – Sección “Sonoridad Arpística”	42
Figura 45 – Sección final de la tonalidad de Mi bemol.....	43
Figura 46 – Utilización de cuartas armónicas.....	43
Figura 47 – Cadencia final.....	44

SUMÁRIO

INTRODUCCIÓN.....	1
1. PIANO PARAGUAYO.....	3
2. BREVE BIOGRAFÍA.....	5
2.1 OSCAR CARDOZO OCAMPO Y SU PROYECCIÓN MUSICAL.....	6
3. ANÁLISIS.....	9
3.1 MIS NOCHES SIN TI.....	10
3.2 RENACER.....	21
3.3 MEDITACIÓN.....	28
3.4 AHENDÚ NDE SAPUKÁI.....	32
4. CONSIDERACIONES FINALES.....	44
4.1 REFERENCIAS.....	49
4.2 ANEXO.....	51

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo de investigación tiene como objeto el lenguaje musical utilizado por Oscar Cardozo Ocampo en el álbum *Piano Paraguayo*. Basándonos en el hecho de que aún no existen pesquisas realizadas sobre el contenido de dicho material.

Para el desenvolvimiento de esta pesquisa se escogieron cuatro de las quince obras incluidas en el álbum para el análisis musical, teniendo en cuenta el contexto histórico y socio-cultural que envuelven a cada una de las piezas.

Las músicas escogidas han sido: “Mis noches sin ti”, una guarania tipo canción con letra escrita en español y guaraní del compositor Demetrio Ortiz. La segunda es “Ahendú nde Sapukái”¹ una obra sinfónica del músico José Asunción Flores. La tercera, una guarania denominada “Meditación” de los compositores Francisco “Nenin” Alvarenga y Mauricio Cardozo Ocampo y por último la guarania “Renacer” del compositor y arreglador Oscar Cardozo Ocampo, creador del álbum *Piano Paraguayo*.

Todas estas obras fueron adaptadas para piano solo, inicialmente interpretadas por Oscar Cardozo Ocampo y luego transcritas por su hijo Guillermo Cardozo.

El motivo por el cual se eligieron dichas músicas, primeramente parte del hecho de que fueron creadas por músicos en diferentes períodos y lugares con una determinada influencia dentro del repertorio musical paraguayo. Como son los casos de José Asunción Flores considerado como el creador de la guarania², Mauricio Cardozo compositor de la obra tan reconocida

¹ Expresión del guaraní traducida al español que significa “Escucho tu grito”. (PIANO PARAGUAYO, 2013. Pág.33)

² La Guarania es un tipo de canción popular creada por José Asunción Flores en 1925. Esta música de corte sentimental y forma de música de singulares características, según Mauricio Cardozo Ocampo “hija del Purahéi asy”, pues conserva su espíritu”. A comienzos de la década de 1920 los músicos paraguayos buscaban afanosamente la forma de escribir en partitura los complejos ritmos de la polca y sus derivados. Los pocos músicos eruditos eran italianos o españoles y tenían dificultad con el ritmo sincopado y la polirritmia, propios a de nuestra música. Flores, aprendiz en la Banda de Músicos de la Policía, por entonces, comenzó a experimentar con la polca canción, Maerapa reicuase de Rogelio Recalde, interpretada con

internacionalmente “La Galopera”, Demetrio Ortíz que con su música “Mis noches sin ti” consiguió trascender fronteras geográficas y el propio Oscar Cardozo calificado como un importante arreglador, pianista y orquestador.

Aún existen carencias considerables dentro del estudio de la música popular en Paraguay. El autor Rodolfo Elías confirma este presupuesto afirmando que Paraguay es poseedor de una vasta y compleja historia cultural sin embargo poco investigada.

Un aspecto central en la relación entre producción de conocimiento en Paraguay es la ausencia de una tradición de investigación en el ámbito de la música y, como parte de mismo problema, la falta de una estructura institucional y promoción de investigadores. Asimismo, no se cuenta con un centro de documentación que haya organizado de manera exhaustiva y actualizada la producción de investigación musical. (Elías, 2015, p.13)

A través del proceso de investigación de este proyecto se pudo comprender la importancia de ver a las obras musicales no sólo como un acontecimiento artístico- estético, sino como un punto de convergencia de varios eventos históricos y sociales como por ejemplo el hecho de que la obra nostálgica “Meditación” haya sido creada por Francisco “Nenin” Alvarenga estando en exilio y soñando con volver a su país natal Paraguay. (Piano Paraguayo, 2013, p. 93).

Es de suma importancia estudiar a la música latinoamericana en una estrecha relación con la historia económica, social y política del continente, con sus desplazamientos de centros políticos y rutas comerciales, sus guerras y migraciones económicas, sus luchas sociales y de liberación. De ignorar estas coordenadas históricas, la música seguirá presentándose como un don del cielo. (...).”(Acosta, 1982, p. 163).

Por otra parte el autor Félix Eid expone que en América Latina, a partir del encuentro entre diferentes culturas, principalmente la indígena, la africana y la europea occidental, se fueron constituyendo nuevas prácticas y expresiones sonoras, las llamadas músicas mestizas o híbridas. Con esto surgió una vasta fuente de elementos musicales que podían ser utilizados para crear formas y sonoridades nuevas, y tal vez más importantes, propias. (Eid, 2012,p.4).

movimientos lentos para facilitar su lectura. De este modo, al volverse canción más delicada, encontró un camino para nuevas formas de expresión. Las tres primeras creaciones oficiales

Basándonos en las palabras de Eid, podemos decir que el *Álbum Piano Paraguay* se catalogaría como un compendio de músicas mestizas ya que incluye músicas paraguayas tradicionales de diversos períodos, sin embargo la versión para piano se encontraría dentro de una clasificación de música actual o contemporánea a causa de la sonoridad, de la armonía utilizada y por los diversos géneros musicales presentados.

1. PIANO PARAGUAYO

Piano Paraguay es la creación de Oscar Cardozo Ocampo grabado por él mismo en el Centro Paraguayo-Japonés de Asunción el martes 12 de junio de 2001, como homenaje a la música, a los músicos paraguayos y a su padre.

Según las palabras de Doris, la esposa del músico, él estaba con poca actividad laboral y ella le instó a aprovechar ese momento para grabar el disco el cuál era una obligación según lo había expresado el propio Oscar Cardozo. La misma manifestó, "Si no lo haces ahora, te vas a morir y el Paraguay se va a perder de algo importante". (PIANO PARAGUAYO, 2013, p. 3).

Oscar dialogó con las autoridades del Centro Paraguayo-Japonés de Asunción y coincidentemente, el 12 de junio, Feriado Nacional por la Paz del Chaco, el piano y el teatro estaban disponibles. (PIANO PARAGUAYO, 2013, p.3)

Este disco responde a los pedidos de amigos y colegas de Doris mi esposa, de Jorge Garbett, desde aquel concierto inolvidable en la iglesia Trinidad, Carlos Melero, quien me programó en un ciclo del Teatro San Martín de Buenos Aires, y que denominé "La música de mis mayores", y de los entusiastas y anónimos espectadores que al final del concierto me preguntan: ¿No hay un disco suyo de piano solo?

Pero por otra parte es la expresión sí, muy natural, de una tarea a desempeñar sin muchas vueltas. ¡"Cardozo, a los hechos, Vamos!"

¡Usted puede, usted debe!, haga lo que tiene que hacer.

Pero si usted tuvo una vida privilegiada. Déjese de macanear. Toque... Y toque bien.

Para eso sus padres lo mandaron a estudiar.

Trate de tocar con fundamento ya que por su casa natal pasaron casi todos estos autores.

¿Necesita información, Cardozo? Agarre los libros de su papá. No muerden. Y no se olvide de las giras como pianista de la orquesta de su viejo, cuando se puso los pantalones largos. O las noches de Solas Guaraní. O cuando tocaba la guitarra con José Asunción Flores en la República Argentina en 1959. Vamos, junte todo eso y toque... y grabe. Así de simple y de imperioso, un verdadero mandato que anuncia dentro de mí y que hoy fluye naturalmente, como cuando toca lo que le

dicta su historia. ¿Vio? Parece fácil y en verdad no es tan difícil si se lo impregna de un elemento fundamental.: Pasión. (CARDOZO; OSCAR apud PIANO PARAGUAYO, 2013, p. 3)

En este disco se encuentran composiciones de José Asunción Flores como “Pyhare Pyte³”, “Purahéi Paha⁴” y “Ka’aty⁵”. Cardozo convierte en una sola pieza la cual lleva por nombre “Tres Melodías de José Asunción Flores”, además otras obras como “Ahendú nde Sapukái⁶”, “Mburika’o⁷” y “Cholí” hacen parte del disco.

Una obra muy reconocida de Agustín Pío Barrios “Danza Paraguaya” escrita originalmente para guitarra, también forma parte de este álbum. También están presentes “Che trompo arasá⁸” de Herminio Giménez y “Mis noches sin ti” de Demetrio Ortíz.

Las composiciones de Mauricio Cardozo Ocampo que integran parte del disco son “Añoranza”, “Pueblo Ybycuí”, “Meditación”, “Guavirá Poty⁹”, “Che Morenami¹⁰” y “Ndaipokuaai ko ne pore’y¹¹”, a estas tres últimas Oscar Cardozo las convierte en una sola pieza y las denomina como “Tres Purahéi de Mauricio Cardozo Ocampo”.

Del arpista y maestro Félix Pérez Cardozo se encuentra la obra “Ángela Rosa” y del compositor Maneco Galeano una representativa obra del *Nuevo Cancionero*¹² bastante cantada en 1980 durante la dictadura en el Paraguay “Despertar” siendo en este disco adaptada para piano solo.

³ Traducción del idioma guaraní al español: Noche Profunda.

⁴ Traducción del idioma guaraní al español: Canto Final

⁵ Traducción del idioma guaraní al español: Yerbal

⁶ Traducción del idioma guaraní al español: La voz del Pasado.

⁷ Es el nombre en guaraní de un arroyo de la ciudad de Asunción- Paraguay.

⁸ Traducción del idioma guaraní al español: Mi trompo de guayabo.

⁹ Traducción del idioma guaraní al español: Flor del Guavirá.

¹⁰ Traducción del idioma guaraní al español: Mi morenita.

¹¹ Traducción del idioma guaraní al español: No sé vivir sin tu ausencia.

¹² (...) “Surgen movimientos de resistencia cultural en la literatura, en el teatro, las artes visuales y la música. En esta línea se encuentra El Nuevo Cancionero Paraguayo, cuyas letras reflejaba la otra realidad del pueblo: opresión, pobreza, lucha. En este marco se formaron varias agrupaciones musicales como Juglares, Vocal Dos, Sembrador, Ñamandu. Estos grupos también difundían el repertorio del cancionero latinoamericano del que formaban parte artistas como Mercedes Sosa, Silvio Rodríguez, Pablo Milanés, entre otros. Se organizaban festivales,

Cardozo realiza una composición llamada “Homenaje a Teodoro S. Mongelos” basada en cuatro obras de este músico las cuales son “Ha Pilincho”¹³, “Nde resa kuarahy’äme”¹⁴, “Che Mbo’eharepe”¹⁵ y “Musiqueada Jazmín Guype”¹⁶.

El álbum encierra con la música “Renacer” la única obra presentada de autoría del propio Oscar Cardozo Ocampo.

2. BREVE BIOGRAFÍA

Oscar Cardozo Ocampo nació en la ciudad de Buenos Aires en 1942. Hijo mayor del músico folclorista Mauricio Cardozo Ocampo, promotor de su temprana inmersión en el mundo musical. Estudió teoría musical y piano con la profesora María de Satcht y composición con Pedro Sáenz Amadeo y se desarrolló en diversas áreas del arte como la música, cine, teatro y televisión.

Dentro de sus actividades laborales se encuentran la producción de materiales discográficos, bandas sonoras para películas y musicalización de programas de televisión y teatro tanto en Paraguay como en Argentina. Por otra parte se desempeñó como dirigente de la sociedad argentina de autores y compositores de la música (SADAIC). También realizó el ciclo “Encuentros el Alma”, en la ciudad de Asunción- Paraguay, en donde se presentaban varios artistas paraguayos y argentinos.

A partir de 1960 participó de varios festivales y teatros en América y Europa, así como también de proyectos junto a H. Molina, Elena Walsk, Mercedes Sosa, Ariel Ramírez y Eduardo Falú, músicos argentinos importantes en la escena musical del país¹⁷

con un estricto control policial. Uno de los festivales más importantes fue Manduara, realizado en los ochenta”. (Elías, 2015, p. 8).

¹³ Traducción al español: Oh Pilincho.

¹⁴ Traducción al español: A la sombra de tus ojos

¹⁵ Traducción al español: La que me enseñó.

¹⁶ Traducción al español: Serenata bajo el jazminero.

¹⁷ SZARAN, LUIS. Oscar Cardozo La música callada.: Artículos y notas, 2007. Disponible en <<http://www.luisszaran.org/Articulos.php?articuloID=8&lang=es>>. Acceso en: 27 de junio. 2016, 16:30

Transcurriendo los años 1980 comenzó a integrar a sus arreglos y creaciones nuevas sonoridades utilizando la tecnología electrónica, con innovaciones tímbricas como se demuestra en sus composiciones “*Cielo Dórico*” y “*Con la muerte y la vida*”. En varias composiciones se observan elementos eruditos y recursos provenientes de la música popular latinoamericana, music hall y jazz.

Dentro de sus producciones se encuentran un musical cantado sobre poemas de Hamlet Lima Quintana que trataba sobre un *Diario imaginario de la vida del Che Guevara* y materiales discográficos como *Pájaros en el Aire* (1997), *Sin Límites* (1987) y el álbum *Piano Paraguay* (2001) caracterizados por contener diversos ritmos latinoamericanos.¹⁸

Este último fue el único disco de piano solo creado por Oscar dedicado exclusivamente a músicas folclóricas paraguayas compuestas por diversos autores. Él tenía la intención de viajar por todo el interior del Paraguay, acompañado de su piano para realizar presentaciones de las músicas de dicho álbum. (PIANO PARAGUAYO, 2013, p.4)

La primera edición del disco de Piano Paraguay fue en el 2001, sin embargo solo en el 2013 fueron incorporadas las partituras transcritas al álbum. (PIANO PARAGUAYO, 2013, p.4).

2.1 OSCAR CARDOZO OCAMPO Y SU PROYECCIÓN MUSICAL

Mauricio Cardozo Ocampo padre de Oscar Ocampo fue exiliado del Paraguay a causa de la persecución y represión recibida durante el periodo de dictadura del presidente Alfredo Stroessner, con duración de 35 años (1954 a 1989). Este acontecimiento provoca considerables cambios en destino de su familia.

Mauricio era músico folclorista empírico, guitarrista, compositor de reconocidas obras musicales y uno de los pioneros de la música nacionalista

¹⁸ SZARAN, LUIS. Oscar Cardozo La música callada.: Artículos y notas, 2007. Disponible en <<http://www.luisszaran.org/Articulos.php?articuloID=8&lang=es>>. Acceso en: 27 de junio. 2016, 16:30

paraguaya. Siempre estuvo deseoso de mayor conocimiento teórico musical. Mauricio Ocampo no solo trabajó en el campo artístico sino también políticamente dentro del Paraguay.

Ya radicado en la ciudad de Buenos Aires, Argentina, nace su hijo mayor Oscar a quien apoyó e impulsó en sus estudios musicales teóricos y prácticos. Oscar de nacionalidad argentina, compartió desde temprana edad con músicos como Félix Pérez Cardozo¹⁹ considerado la figura más relevante en el Paraguay en campos de interpretación, desarrollo de técnica y composición de música para arpa y José Asunción Flores, reconocido como el creador de la guarania paraguaya.²⁰

Todos estos relatos me permiten entender y poder diferenciar el contexto histórico y social que vivieron Mauricio y Oscar Ocampo Cardozo “hijo de asfalto”, ya que el hecho de vivir en otro país, convivir de manera muy cercana con músicos argentinos, paraguayos exiliados y tener acceso a un estudio musical con maestros argentinos pudieron marcar de manera muy diferente el estilo musical de la familia Ocampo.

La musicalidad presentada por Oscar Cardozo está expresada en varios materiales discográficos como en el álbum *Sin Límites y Piano Paraguayo*, en donde se exponen una serie de combinaciones de sonoridades provenientes de varios géneros como por ejemplo la utilización de armonías jazzísticas junto con la polirritmia de la música paraguaya y los cromatismos utilizados en el tango.

¿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

¹⁹ BENÍTEZ, LUIS. Breve historia de grandes hombres, 1986. Apud Portal Guaraní. Disponible en < http://www.portalguarani.com/1203_felix_perez_cardozo.html > Acceso en: 7 de julio de 2016, 18:03.

²⁰ RODRÍGUEZ HIGA, EVANDRO. Polca Paraguaia, Guaranía e Chamamé. Estudos sobre três gêneros musicais em Campo Grande- MS. Campo Grande, Br, 2010. pág. 153.

individual y colectiva. No solo en las artes, sino en la vida cotidiana y en el desarrollo tecnológico.²¹

Según Juliana Guerrero, Oscar Cardozo Ocampo se sitúa en un periodo llamado “proyección folclórica” o “música de fusión”, que inició en 1960 y se caracteriza por ofrecer nuevas transmutaciones, fusiones de géneros musicales y desligación de la danza. Unas particularidades importantes serían la utilización de armonizaciones provenientes del jazz y los cambios tecnológicos en los procedimientos de grabación, como la utilización de multipistas.

Guerrero menciona que las músicas de “proyección folclórica” están compuestas por elementos de las primeras folclóricas que contienen marca de autor, circulación en medios masivos urbanos y con el paso del tiempo difundida en radios y discos. Diferenciándose de las músicas folclóricas por ser de carácter anónimos, de circulación rural y a las que se le atribuían un origen remoto o desconocido.

A principios de la década de 1960, Buenos Aires fue el escenario propicio para que se desarrollara un fenómeno denominado indistintamente por sus protagonistas “música de proyección folclórica”, “música de fusión” o “Música Popular Argentina”. Por esa época, el tango, fuertemente asociado a la ciudad, había perdido público, el rock alcanzaba una distribución masiva puesto que las agrupaciones locales eran cada vez más numerosas y el llamado “folclore vocal” atravesaba un período de auge junto con la proliferación de la actividad coral. En medio de este escenario, la música de proyección folclórica ofreció nuevas transmutaciones y fusiones de géneros musicales. Ello se vio reflejado en la libertad con la que los músicos modificaron las formas de los géneros populares y, a la vez, los desligaron de la danza. Entre los recursos compositivos que se emplearon, la novedad fundamental fue la utilización de armonizaciones provenientes del jazz. Ello produjo, además, una mayor extensión de cada uno de los temas musicales, que en lugar de ceñirse a los tres o cuatro minutos de duración característicos, podían alcanzar más de diez minutos. (Guerrero, 2014, p.60)

²¹ CANCLINI, NÉSTOR. Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad. pág.16, 2001.

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.

3. ANÁLISIS

Para realizar un estudio analítico de las obras escogidas, es posible emplear varios métodos que presentan diferentes perspectivas.

Primeramente realizamos un análisis armónico de las cuatro piezas, ya que este tipo de análisis vertical ayuda a reconocer las progresiones armónicas presentadas. Este tipo de repertorio cuenta con un ritmo armónico más estandarizado. Por otra parte, también se utilizó como herramienta de análisis a la “Teoría de las Tópicas”.

Para Leonard Ratner éstas serían “temas de un discurso musical que aparecen como figuras características representados por el contacto de la música con prácticas relacionadas con el trabajo, poesía, teatro, entretenimiento, danza, ceremonias, actividades militares, de caza y actividades vitales de las clases bajas” (López, 2005, p.6).

Rubén López Cano expresa que la semiótica musical defiende a las tópicas como una especie de signo musical “El tópico remite intertextualmente a otras clases de músicas diferentes a la pieza donde aparece y luego desde ahí a otros significados”. (López, 2005, p. 6).

Por otra parte, Acacio Piedade expresa que las tópicas son topológicas y que el efecto de tónica se realiza por la posición de su articulación en la disertación musical. Piedade también menciona que la buena construcción de una tónica, adecuada para un discurso musical, no provoca sorpresa o distanciamiento en el oyente, de ese modo dicho texto puede ser interpretado y analizado. (Piedade, 2013, p.8).

Este tipo de herramienta analítica se basa en percibir a la música como un discurso en donde se presenten figuras de la retórica musical. En donde elementos de ese discurso ya sean motivos, padrones rítmicos, progresiones armónicas o frases, presenten una significación semiótica más allá de solo desenvolver un rol funcional.

3.1 MIS NOCHES SIN TI.

Mis noches sin ti es una guarania perteneciente al compositor Demetrio Ortíz (1916-1975) y la letra fue creada por María Teresa Márquez (1918-2000). Oscar Cardozo dice con respecto a esta obra: “Bellísima guarania, de las más famosas y amadas, y a pesar de mi intro “jazzera”, creo que el resto lo toqué bien paraguayo”. (CARDOZO OCAMPO, OSCAR APUD PIANO PARAGUAYO, 2013, p.33)

Para comprender un poco más detalladamente sobre el origen del género guarania, nos basamos en las palabras del autor Diego Sánchez Haase donde expresa que la guarania es una canción popular caracterizada por ser nostálgica creada por el músico José Asunción Flores. (SÁNCHEZ HAASE, 2002, p.363)²²

Evandro Higa formula con el siguiente ejemplo el ritmo de la *Guarania*. (HIGA, 2010)²³

Figura 1: Fórmula de la guarania.



Fuente: HIGA, 2010

Ortíz compuso “Mis noches sin ti” en la ciudad de Concepción en la República del Paraguay en 1946, en aquel entonces la obra aún no poseía letra sin embargo en el siguiente año la cantora argentina María Teresa Márquez la escribiría y la titularía “Mis Noches sin Ti”. Dicha música fue dedicada a la memoria de la madre de Demetrio Ortíz siendo su primera obra en obtener fama internacional.²⁴

²³ RODRÍGUEZ HIGA, EVANDRO. Polca Paraguaia, Guarania e Chamamé. Estudos sobre três gêneros musicais em Campo Grande- MS. Campo Grande, Br, 2010.pag. 155.

²⁴ Ortíz, Demetrio. Biografía. Disponible en<www.musicaparaguaya.org.py/demetrio_ortiz.htm>. Acceso en 1 de julio de 2016, 19: 45.

Existieron varias controversias entre los contemporáneos de Flores por considerarlo como el “creador” de la guarania paraguaya. Por tal acontecimiento con el fin de respaldar a Flores, Mauricio Cardozo Ocampo realizó una carta publicada en el Diario “ABC Color” el día 15 de octubre de 1968, con las siguientes declaraciones: Fui testigo del nacimiento de la Guarania y ello se produjo en el año 1925. La primera guarania escrita por José Asunción Flores no tuvo letra y lleva por título “Jejuí”, la cual fue escrita para violín, violonchelo y piano. Luego compuso “Arribeño resy”, “India”, Ca’aty”, con versos de Rigoberto Fontao Meza. Estos versos Fueron publicados en 1928, por “Oca Poty Cue –mí”.Hasta ese momento no se había

Esta obra originalmente²⁵ contiene una forma canción de 4 estrofas estructurada en dos secciones con la forma de: Intro- Parte “A”- Parte “B”- Parte “B” y finaliza en Parte “A”.

El primer sistema de *Mis noches sin ti* es una introducción que escapa complementemente a lo que sería una tradicional entrada de una guarania, otorgándole a esta obra una cara jazzera. En esta sección el compositor consigue crear una sonoridad diatónica ambigua, utilizando la melodía en la voz aguda, que corresponde a la tercera frase de la primera estrofa de la canción en la versión original basada en la armonía “Dm – G7 – C”. En la recreación de *Piano Paraguayo* el compositor extiende dicha progresión y le otorga un carácter armónico diferente aplicando acordes disonantes.

La sección marcada como región modal en la **figura 2**, puede ser entendida como una sección que escapa del tonalismo, en donde cada acorde puede utilizar un modo diferente. El autor Frank Mantooth expone algunas informaciones que pueden ser utilizadas como referencia del estilo de música modal.

Empezando con el jazz en 1960 los compositores comenzaron a escribir progresiones armónicas donde la armonía no era estática (...). Este estilo de escritura es a veces llamada de “modal”, lo que implica que el improvisador podría escoger materiales melódicos derivados directamente de escalas y modos. Este estilo de escritura es claramente demostrado en canciones como “Impressions” de John Coltrane, “Maiden Voyage” de Herbie Hancock o “Little Sunflower” de Freddie Hubbard. (Mantooth, 1986, p. 15).

De acuerdo con mi interpretación entiendo al G del primer compás como pedal que continua sonando durante todo el primer sistema. A partir del segundo compás hasta la primera mitad del tercer compás se

establecido contacto alguno entre José Asunción flores y Manuel Ortiz Guerrero. La creación de Flores trasciende fuera de los ámbitos de la Banda de la Policía donde se desempeñaba como trombonista y surgen dos grupos antagónicos que se enfrentan en discusiones y polémicas, unos a favor y otros en contra de la Guarania. Todos estos antecedentes y otros documentos importantes, elevare a la Dirección General de Turismo, solicitando un Simposio sobre la Guarania, con la participación de representantes del Ministerio de Educación y otras de investigación cultural, a fin de que nuestro pueblo, nuestros profesores y nuestros alumnos, aprendan la verdad histórica de hechos que atañen a nuestro Folclore. (OCAMPO CARDOZO, MAURICIO, 1972)

²⁵ Para una demostración de las diferencias existentes en cuestión de armonía entre una versión tradicional y ésta, se recurrió a un análisis armónico de la versión de *Mis noches sin ti*, ejecutada por el “Grupo Tradiçao”.

desenvuelven acordes paralelos que van ascendiendo, dejando claro que no tienen un centro tonal.

Figura 2: Introducción “Mis noches sin ti”.

Región Modal
Cada acorde un modo diferente
acel. rall.
Sol Mixolidio

E7(#11) B7(#5,b9,#9)
Bb7(#11) F7(9,#11,13)
C7(#5,9) EbMaj7(#5,#11,1) Gm7(hA)
F#7(#5,9) A7(b5,9,11)/Eb Eb add 9

Fuente: PIANO PARAGUAYO, 2013

D dórico E eólio F lídio

En la segunda mitad del tercer compás se realiza una bordadura en la escala de G mixolidio, el tipo estructura de acorde presente en dicho compás es bastante utilizado en el lenguaje del jazz. Este tipo de acorde está compuesto por una formación de acordes de seis voces de estructura similar a los encontrados en el libro Keyboard Harmony de Phil DeGreg. “Six Voice Rootless Extensions”. (Degreg, 1994, p. 215).

Figura 3: Ejemplo de formación de acordes con 6 notas.

2. Gm9 C13 F#9

Fuente: DEGREG, 1994

Uno de los pianistas que utiliza la sonoridad de acordes cuartales es Bill Evans. Colocamos como ejemplo su versión de “See Saw” de Cy Coleman’s en el minuto 0:22.²⁶

El cuarto compás presentado en la **figura 2** se caracteriza por tener tres acordes ambiguos que dan diferentes posibilidades según la

²⁶COLEMAN’S, Cy. See Saw. Intérprete: Bill Evans trio at the Village Vanguard. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=93JtDuWx7zM>>. Acceso en: 18 de octubre de 2016 a las 18:25.

interpretación de cada oyente. Creo en la probabilidad de que el compositor a propósito decidió dejar abiertas esas posibilidades para cada intérprete. Sustento esta opinión en el hecho de que realiza una formación de acordes poco tradicionales, en donde utiliza en el bajo de la estructura del acorde tensiones como #11 en vez de colocar notas estructurales (3ra- 7ma). Dicho evento proporciona una sonoridad diferente y ambigua al encontrarse esa tensión en el bajo.

Es posible entender que en la sección correspondiente al segundo sistema de la partitura demostrado en la **figura 4**, finaliza todo el procedimiento desarrollado en el primer sistema, llegando así hasta el IV donde se utiliza también la escala de G Mayor pentatónica. En el compás 6 realiza un acorde de F7 con función de bVII7 de G, y realiza un padrón improvisativo sobre la escala de F mixolidio #4 con notas de aproximación diatónica y cromática.

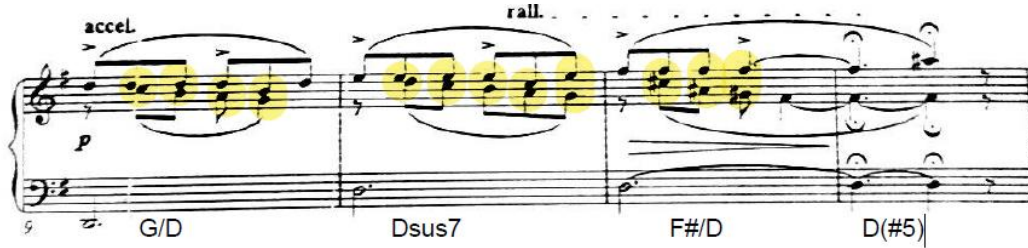
Figura 4: 2do Sistema “Sección Improvisativa”.

Fuente: PIANO PARAGUAYO, 2013

En la sección correspondiente a los compases 9 al 12 presentada en la siguiente figura la frase melódica armonizada es parte de la melodía de la canción y es utilizada como un material constructor de la propia forma del arreglo. Es de importancia destacar la nota pedal en Re presente de principio a fin en esta sección.

La utilización del doblamiento de voces por 3ras y 6tas es una particularidad de la música paraguaya, sin embargo Oscar realiza doblamiento utilizando notas de los acordes de Re/Sol- Re/Do y Re/Fa sostenido. Entendiendo como una superposición de tríadas apareciendo como una especie de estructura armónica. También es importante destacar el bajo pedal en Re.

Figura 5: Tercera frase de la melodía de la canción.



Fuente: PIANO PARAGUAYO, 2013

En la **figura 6** es posible observar que en el compás 13 se utiliza de un tipo de acompañamiento específico para la mano izquierda, incorporada por Oscar Cardozo. Éste se formula de los acordes con la estructura de tónica, quinta y decima. Considerando que el acompañamiento del piano en la música paraguaya normalmente utiliza la fórmula del bajo constituida de la tónica, tercera y quinta.

Este procedimiento reformula el tipo de acompañamiento característico adaptándolo al contexto del piano.

Figura 6: Utilización de 10ma en el bajo del acompañamiento.



Fuente: PIANO PARAGUAYO, 2013

En la sección correspondiente a los compases 19 y 20 se realiza un cromatismo ascendente en el bajo, con motivos semejantes a los utilizados en el repertorio pianístico romántico, con relación a las figuras arpegiadas divididas en las dos manos con un relleno armónico total en la textura del acompañamiento.

Figura 7: Comparación de motivos.

Fuente: PIANO PARAGUAYO, 2013

Figura 8: Sechs Lieder ohne Worte Op 85 de Félix Mendelssohn

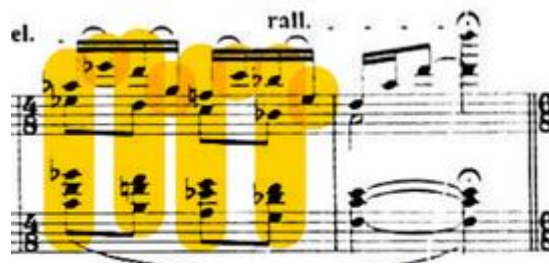
Fuente: INTERNATIONAL MUSIC LIBRARY SCORE PROJECT

De acuerdo con mi interpretación, el final de la sección A correspondiente a los compases 29 y 30 presentado en la **figura 9** es un “quiebre” en el desenvolvimiento del arreglo donde utiliza acordes dominantes en lugar del Re7 presentado en la versión original.

Otra característica que la hace mostrar como una irrupción es la utilización de acordes de estructura total o predominantemente cuartal en este pequeño trecho proporcionando una sonoridad contrastante a la línea sonora que se producía hasta ese momento. En el bajo realiza una escala descendente a partir de Do y en la clave de Sol realiza un ciclo de quintas con La bemol- Sol – Fa- Mi bemol.

El autor Frank Mantoonth, en su libro “Voicings for Jazz Keyboard”, identifica el primer acorde del trecho a seguir como “Miracle Voicing II”, formados por cinco íntegramente en 4tas perfectas. (Mantoonth, 1986, p.15)

Figura 9: Acordes Cuartales.



Fm7(11), G7(9), F7(9), Eb7(9) D7(9)

Fuente: PIANO PARAGUAYO, 2013

En esta sección se reexpone la parte A del tema, variando la textura del acompañamiento con mudanzas de tiempo ternario a binario y pequeños cambios motivicos en la melodía, priorizando una tesitura más amplia.

Figura 10: Reexposición de la parte A.

35

Ped. * *Ped.* * *Ped.* *

Fuente: PIANO PARAGUAYO, 2013

Al realizar un estudio apreciativo de la grabación junto a la partitura, pudimos percibir que existe un error en la edición de esta última, ya que en el compás 42 se encuentra escrito exactamente igual al compás 24 sin embargo estas difieren en la grabación en relación a la cantidad de notas .

Figura 11: Error en la edición de la partitura.

21

Ped. * *Ped.* * *Ped.* *

24

Ped. *

Fuente: PIANO PARAGUAYO, 2013

Fuente: PIANO PARAGUAYO, 2013

En la sección correspondiente a los compases 43 al 45 presentado en la siguiente figura Oscar Cardozo utiliza nuevamente la melodía final de la parte A de la música, la misma empleada en los compases 9-12 (primera exposición). Sin embargo realiza una modificación rítmica en la melodía principal (soprano) y una línea contrapuntística que se destaca en el contralto por medio de arpeggios contruidos en torno a las mismas notas presentadas en la primera exposición de la parte A.

Figura 12: Variación en el desenvolvimiento de las voces.

Fuente: PIANO PARAGUAYO, 2013

En la sección correspondiente a los compases 52 y 53 se presenta una reexposición de la parte A de la música, la melodía se encuentra en la voz aguda, armonizada y con variaciones rítmicas en comparación con la primera exposición de la parte A, siendo éstas correspondientes a los compases 13 al 18.

Figura 13: Semejanzas y variaciones melódicas.

The image shows a musical score for piano accompaniment. It consists of three systems of music. The first system is marked 'accel.' and features a complex rhythmic pattern in the right hand with many beamed notes and slurs. The left hand has a simpler accompaniment. Below the first system, there are five chords: Ped , * Ped , * Ped , * Ped , and * . Below these are the chord names: Bm/D , G7/D , A/D , and D7(b9) . The second system starts with a piano (P) dynamic and shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Below it are two chords: Ped and * . The third system continues the melodic and bass lines, with two more chords: Ped and * .

Fuente: PIANO PARAGUAYO, 2013

Fuente: PIANO PARAGUAYO, 2013

Otra característica importante de este arreglo, que se encuentra presente de principio a fin de la obra es la polirritmia característica de gran parte de la música latinoamericana, incluyendo la música paraguaya. Esas características rítmicas pueden ser percibidas en los compases 17-18 y 48-49.

Figura 14: Compás 17-18.

The image shows a musical score for piano accompaniment, specifically measures 17 and 18. It features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Below the score, there are four chords: Ped , * , Ped , and * .

Fuente: PIANO PARAGUAYO, 2013

Figura 15: Compás 48-49.



Fuente: PIANO PARAGUAYO, 2013

En la sección final de la obra el compositor se expresa con mayor virtuosismo, pudiendo hacer de ésta un paralelo con la sonoridad brillante del arpa paraguaya. Realizamos una comparación con la grabación de *Mis noches sin ti* ejecutada con dicho instrumento por Friedrich M. Hacheney²⁷ en donde pudimos observar en la sección final de la obra semejanzas armónicas, sonoras e interpretativas con la interpretación de Oscar Cardozo

²⁷ ORTÍZ, Demetrio. *Mis noches sin ti*. Interprete: Friedrich M. Hacheney. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=t4SledavPIk> Acceso en: 18 de octubre de 2016 a las 19:00 hs.

Figura 16: Sección Cadencial.²⁸

The image displays a musical score for the cadential section of the piece 'Renacer'. It is organized into three systems of piano accompaniment. The first system, starting at measure 62, features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Chords are indicated above the staff: Bb°(b13), Am7, rit. D7(b9), D7(b9), GMaj7, and G7sus 9. The second system, starting at measure 68, includes a section marked 'A/G' and 'accel. G7', with a note 'escala de C menos melódica' (C minor scale, less melodic) written below the staff. The third system, starting at measure 71, includes a section marked 'G7' and 'loco', with a 'rall.' (ritardando) marking above the staff. The score uses standard musical notation, including treble and bass clefs, a key signature of one flat, and various dynamic and articulation markings.

Fuente: PIANO PARAGUAYO, 2013

3.2 RENACER.

Renacer es una guarania del compositor Oscar Cardozo Ocampo (1942-2001) con letra de la cantante argentina Lilia Lavazza. Esta obra es la única de su autoría que se encuentra dentro del álbum Piano Paraguayo.

Se observan características ya utilizadas en otras obras como “Meditación” y “Mis noches sin ti”, como el uso del bajo pedal, acompañamiento de la mano izquierda (1ra-5ta y 10ma) en vez de la tríade en posición fundamental (1ra- 3ra- 5ta). En esta pieza no fue escrita la colocación exacta del pedal como lo es en el caso de las músicas mencionadas anteriormente. Posee una forma de: Intro- Parte A- Parte A- Parte B- Parte B.

²⁸ Para mí estudio práctico de la obra Mis noches sin ti, fue fundamental la división de la intensidad del bajo de la mano izquierda con la de la melodía en la mano derecha. Otra cuestión importante fue el de pensar en tiempo binario a la hora de tocar

En el primer tema de “Renacer” hasta el compás 39 se desenvuelve como una sección más melódica y poco percusiva, contrastándola en el segundo tema desde el compás 40.

El primer tema se encuentra en la tonalidad de Do menor. En los primeros 8 compases lo desenvuelve como una pequeña introducción con el uso de pocas notas. Se crea en este trecho tres planos diferentes, la voz aguda, la intermedia (donde se produce como un diálogo) y el bajo.

Figura 17: Introducción “Renacer”.

The musical score for the introduction of "Renacer" is presented in two systems. The first system covers measures 1-5, and the second system covers measures 6-8. The key signature is C minor (two flats). The tempo is marked as quarter note = 46. The score includes a piano introduction with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Chords are indicated above the staff: Cm, C°, BbMaj7(#5), C7(9), Ab(#5), Fm5/Ab, IVm, G7sus, V7, G7, Cm, Im, and C°. The bass line has green circles under the notes, and the right hand has yellow circles under the notes.

Fuente: PIANO PARAGUAYO, 2013

En la sección que incluye desde el compás 10 hasta el término del primer tema se presenta una particularidad como sería la variación de coloración de una armonía (Ej. Cm > C°), y de la figura de cuartinas, demostrado en el ejemplo de la **figura 18**. Se puede destacar que en la sección del primer tema se producen pequeñas tonicisaciones al IV menor y V7.

Figura 18: Primer Tema.

The musical score consists of four systems of piano notation. Each system includes a treble and bass clef staff with a grand staff. Chords are indicated above the treble staff, and fingerings are shown with numbers 1-5. Some notes are highlighted in yellow, and some bass notes are circled in green.

System 1 (Measures 11-14): Chords: Bb(#5), C7(9), Ab, Ab(b5). Fingerings: 4, 3, 3, 3.

System 2 (Measures 15-18): Chords: Fm, Bbm/Db, IVm, C7(b9), V7, Fm, Im, G(9), Cm. Fingerings: 4, 3, 3, 3.

System 3 (Measures 19-24): Chords: Cm7/ Bb, Am(b5), Im(b5), D7, V7/V7, G7(b9), V7, G7(b9). Fingerings: 3, 4, 4, 4.

System 4 (Measures 25-28): Chords: Cm, Im, C°, Bb Maj7(#5), C7(9), Ab(9). Fingerings: 4, 4, 4, 4.

Fuente: PIANO PARAGUAYO, 2013

En la sección correspondiente a los compases 33 al 35 nuevamente se presenta el doblamiento de voces por 3ras y 6tas característica de la música paraguaya. A partir del compás 34- 39 se produce un continuo bajo pedal en Sol.

Figura 19: Doblamiento de voces.

Musical score for Figure 19, showing voice doubling. The score is in two systems. The first system (measures 30-34) has a red box around measures 33-34, which are highlighted in yellow. The second system (measures 35-39) has a red box around measures 35-37, which are also highlighted in yellow. Chord symbols are written above the staff: Fm, G7(9), Cm, Cm/G, Am7(b5), G7(9), G7, C, C.

Fuente: PIANO PARAGUAYO, 2013

En la sección del segundo tema a partir del compás 40 se produce una modulación a la tonalidad de Do mayor siendo ésta bastante contrastante, mismo por ser interpretada un poco más percusiva.

Figura 20: Modulación a la tonalidad de Do mayor.

Musical score for Figure 20, showing modulation to C major. The score is in two systems. The first system (measures 35-39) has a red box around measures 35-37, which are highlighted in yellow. The second system (measures 40-44) has a red box around measures 40-44, which are also highlighted in yellow. Chord symbols are written above the staff: Cm, Cm/G, C, C, C, C/E, E#5, F, A7/E Vlim, Dm lim.

Fuente: PIANO PARAGUAYO, 2013

En esta sección colocamos como ejemplo del uso del acompañamiento característico de Oscar Cardozo, también presentado en la versión de *Mis noches sin ti* analizado anteriormente. Podemos decir que la implementación de las 10mas como parte del acompañamiento pertenece al lenguaje propio de Cardozo.

Figura 21: Ejemplo del acompañamiento del bajo (1ra-5ta-10ma)



Fuente: PIANO PARAGUAYO, 2013

De acuerdo con mi interpretación en estos tres compases también es posible percibir la variación rítmica en el bajo, generando un constante interés, ya que capta la atención del oyente por ser creativo y se puede decir que también genera una cierta expectativa de lo que vendrá más adelante porque no lo hace estático ni muy repetitivo

En la sección del tercer tema correspondiente a los compases 77 al 87, se produce una modulación a la región de Re bemol mayor, sin embargo rítmicamente posee una semejanza con los primeros nueve compases del segundo tema.

Figura 22: Modulación del tercer tema a la tonalidad de Re bemol Mayor.

Segundo tema a partir del compás 40.

Musical score for the second theme, measures 35-49. The score is in 3/4 time and features a key signature of one flat (Bb). The melody is written in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The piece includes several chords and a triplet in measure 49. The chords are: Cm, Cm/G, C, C, C, C/E, E, F, A7/E, V7/Im, Dm, Im, G7, V7, Am(b5)/C, Am7/C.

Tercer tema a partir del compás 77.

Musical score for the third theme, measures 71-84. The score is in 3/4 time and features a key signature of one flat (Bb). The melody is written in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The piece includes several chords and a triplet in measure 84. The chords are: Dm, G, Gsus, C7, Db7/Ab, Db7, Db7/F, Db7(b5), Gb, Bb7/F, Eb m, Ab7, Bb7(9), Bb7, G7, G.

Fuente: PIANO PARAGUAYO, 2013

En la sección final de la obra que corresponde a los compases 100 al 104 es realizada una interesante progresión armónica sobre la escala de tonos enteros, específicamente la escala a partir de La bemol, utilizando la 7 menor como bajo y la tónica en la voz aguda. Esta formación remite a una sonoridad impresionista. Podemos realizar una comparación con el inicio de la obra “Cloches a travers les feuilles” Images, Book 2 N°1, de Claude Debussy²⁹

Figura 23: Cadencia final.

Fuente: PIANO PARAGUAYO, 2013

²⁹ DEBUSSY, Claude. Images, Book °2. Cloches a travers les feuilles. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=wIXclMa7spU>. Acceso en: 18 de octubre de 2016 a las 20:32.

Figura 24: Cloches a través les feuilles” Images, Book 2 N°1, de Claude Debussy

Cloches à travers les feuilles



3.3 MEDITACIÓN

Meditación es una guarania del compositor Francisco “Nenín” Alvarenga, ésta fue creada durante su residencia en Argentina y el motivo principal fue la añoranza que sentía por su país natal. Posteriormente la letra fue escrita por Mauricio Cardozo Ocampo. (PIANO PARAGUAYO, 2013, p.93).

Bella, desgarrante y muy paraguaya, especialmente en el modo mayor, es esta obra poco conocida del inspirado compositor de Chokokue Purahéi y Carne de cañón. Estimado Nenín, deseo que esta interpretación pueda expresar mi sincera admiración por su música y mi afecto hacia su persona. (CARDOZO OCAMPO, OSCAR apud PIANO PARAGUAYO, 2013, p.93)

La música posee la forma de: Intro- Parte A- Parte B- Parte A- Parte B. La introducción de la obra inicia con la melodía principal del tema ejecutada con un carácter recitativo y cantado en tonalidad menor sin acompañamiento del bajo. Se podría decir que desde el inicio de la obra se genera una sensación de tristeza o nostalgia.

La música es tonal y posee dos secciones contrastantes por poseer una mudanza de centro tonal de La menor para su homónimo La mayor.

Figura 25: Introducción “Meditación”.

Fuente: PIANO PARAGUAYO, 2013

A partir del compás 17 al 30 se repite la melodía de la introducción con variaciones en la parte final, lo más destacado de esta sección es la variación que utiliza en el acompañamiento de la mano izquierda, iniciando en el compás 18 con la célula rítmica de la guarania. Enseguida ésta sufre una variación tanto en la rítmica como en el contorno melódico marcado en el siguiente ejemplo.

Esta sección posee menor ritmo armónico, éste y la estaticidad armónica son compensados por la alteración de los bajos en los acordes y sus inversiones. Nuevamente aparece la utilización de la 10ma en el acompañamiento, tal como se presentaron en las obras analizadas anteriormente.³⁰

³⁰ Esta célula rítmica se asemeja al ejemplo presentado en la figura xx. Podemos oír un ejemplo de esta figuración en la grabación de la música *Mi Patria Soñada* interpretada por el

Figura 26: Variaciones en el acompañamiento.

Am Am Am/C E7/B E E7
A tempo

E/G# Am A7(b9)/G A7(b9)/E A/C#

Dm G7 C F E7(b9) A6 F#m E D
rall. A tempo

Fuente: PIANO PARAGUAYO, 2013

A partir del compás 31 se produce una modulación a la tonalidad de La mayor creando un contraste con la utilización de doblamiento de la melodía en 3ras y 6tas característico de la música paraguaya. En el acompañamiento se presentan variaciones de tiempo binario y ternario, continuando con el uso de 10ma en la fórmula del acompañamiento.

Figura 27: Sección Contrastante.

The musical score for Figure 27 is presented in two systems. The first system covers measures 28 to 32. Above the staff, the chords are Dm, G7, C, F, E7(b9), A6, F#m, E, and D. The tempo marking 'rall.' is placed above the E7(b9) chord, and 'A tempo' is placed above the F#m chord. The second system covers measures 33 to 37. Above the staff, the chords are E7, E7, F#, F#7, A, Bm, and E7. The tempo marking 'rall.' is placed below the staff, with asterisks indicating specific measures. The score includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and various musical notations such as notes, rests, and slurs.

Fuente: PIANO PARAGUAYO, 2013

En la sección final la música finaliza en la tonalidad mayor realizando arpeggios con las notas del acorde de La en rallentando, proporcionando así una sonoridad conocida ya que durante toda la obra mantuvo en la misma línea armónica y melódica. También podemos realizar una comparación con el final de la obra analizada Mis noches sin ti que también finaliza la música con arpeggios sobre un acorde mayor en rallentando.

Figura 28: Cadencia Final.³¹

The musical score for Figure 28 shows the final cadence, starting at measure 75. The score is in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#). It features a 'rall.' (rallentando) marking above the staff. The music concludes with a final chord in the treble clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.

Fuente: PIANO PARAGUAYO, 2013

³¹ Para mi interpretación de esta pieza fue de suma importancia realizar una diferenciación en la intensidad de la mano izquierda y la mano derecha, atendiendo a las constantes mudanzas del acompañamiento.

3.4 AHENDU NDE SAPUKAI.

Ahendú nde Sapukái que traducido del guaraní al español significa “Escucho tu grito”, es una obra del compositor José Asunción Flores. Fue grabada primeramente en Buenos Aires- Argentina en 1959 con la Sinfónica de la Asociación del Profesorado Orquestal de Buenos Aires.

En la contratapa de un trascendental LP, muy poco conocido en el Paraguay, grabado por Flores en el 59 en la RCA Víctor de la calle Bartolomé Mitre con la Sinfónica de la Asociación del Profesorado Orquestal de Buenos Aires, el maestro nos relata: “ Dos cazadores, remando escuchan un rumor lejano, raro e interesante. Atraídos por estas resonancias, descubren en aquel lugar un verdadero museo de antigüedades. Y entre malezas y sombras observan un alegre movimiento de danzas. Es la música y la danza que a pesar del tiempo y la lejanía no se han perdido. Es la historia de algo telúrico e indígena que se traduce en festivo ritmo musical paraguayo”. En esta versión se escuchan las voces de chamanes tamáraho (aborígenes del Paraguay), celebrando el Ritual del Origen del Mundo, parte del valioso trabajo de investigación y recopilación del antropólogo, músico y querido amigo Mito Sequera. (CARZODO, OSCAR apud PIANO PARAGUAYO, 2013, p. 33).

Esta versión es una adaptación de orquesta para piano del compositor Oscar Cardozo Ocampo a la cuál denominó como la “Voz del Pasado”. La sonoridad de la pieza remite a ritos de los habitantes originarios del Paraguay.

El registro de los misteriosos sonidos de los Tamáraho, parcialidad indígena de los Chamacoco del Chaco Paraguayo, fue un gran privilegio concedido por el etnomusicólogo Guillermo Sequera. Allí se escuchan voces y danzas antiguas, que Oscar, con suma prolijidad, fue inoculando en la obra de Flores, para configurar un nuevo hechizo musical. (CARDOZO, Aníbal apud PIANO PARAGUAYO, 2013, p.33).

Esta versión está dividida en dos partes contrastantes: en la primera se produce sonoridades cíclicas y es bastante percusiva. Además de que en la grabación es posible escuchar voces (gritos) y sonidos de maracas como remontándose a un rito de una determinada colectividad de grupos de habitantes originarios. En la segunda sección se crea un ambiente festivo y bailable con la sonoridad de una polca paraguaya, que puede remitir a las fiestas patronales tradicionales realizadas en el interior del Paraguay.

Sección A “Ritualístico”

La primera sección de la obra posee dos texturas bastante diferenciadas primeramente el bajo realiza una sucesión de notas en grado conjunto y saltos, por otra parte la voz aguda actúa en contrapulso, con

disonancias de segundas menores. Estos ostinatos tanto de la mano izquierda como la derecha se mantienen a lo largo de la primera sección, añadiéndole a éstas otros elementos.

El padrón rítmico de la mano izquierda se repite hasta el compás 39, provocando así como una direccionalidad cíclica y un ámbito que genera una sensación de que no transcurre en un tiempo real. Toda esta sección se produce sobre la escala de Fa sostenido menor melódica.

Figura 29: Introducción “Ahendú nde Sapukái”.

The image shows a musical score for piano, consisting of two systems of staves. The top system is marked with a tempo of quarter note = 112 and a dynamic of *mf*. The score is in 3/4 time and features a complex rhythmic pattern in the right hand, primarily consisting of eighth and sixteenth notes. The left hand plays a steady, repetitive bass line. The key signature is one sharp (F#), and the piece is in the key of F# minor. The score is divided into measures by vertical bar lines, with some measures containing fermatas. The bottom system continues the same musical material, with a measure number '9' and a circled '8' below the staff.

Fuente: PIANO PARAGUAYO, 2013

En el trabajo del autor Gabriel Ferrão Moreira donde trata temas sobre “tópicas” en la música de Villa-Lobos, expone algunos ejemplos de recursos musicales que remiten a una sonoridad específica de los habitantes originarios. La utilización de esta referencia se justifica por el hecho de que Villa-Lobos y José Asunción Flores eran contemporáneos del periodo de la música nacionalista y sus obras utilizan elementos musicales de los pueblos originarios.

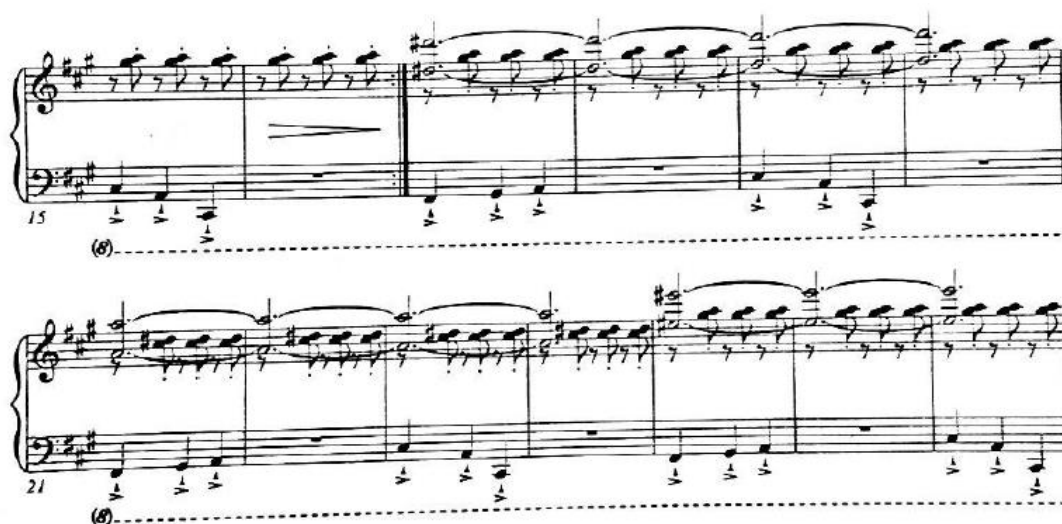
La utilización de grados conjuntos que representa muy bien al índio es la que se puede observar en las transcripciones utilizadas por Villa-Lobos, como Nozani-ná, teirú, Canide loune y Sabath. La melodía basada en grados conjuntos, de pequeño ámbito – como máximo una quinta- es característica de esas transcripciones indígenas utilizadas por el compositor. Más allá de eso, los movimientos y pocos saltos son balanceados y compensados, retornan para un centro modal, una nota de referencia sobre la cual la melodía gravita. (...). Traducción mía. (Moreira, 2010, p. 146)

En la parte de la introducción de la grabación se escuchan voces y ruidos de maracas, a los cuales también podemos entender como elemento que confirma aún más esa sonoridad ritualística. Ya que nos remiten a un cierto ritual pagano, y también forman una ambientación de la selva.

En la sección correspondiente a los compases 17 al 40 el compositor agrega un tercer elemento que es la voz aguda octavada y la utilización de grado conjunto en el bajo manteniéndose por bastante tiempo. De este modo crea una nueva textura.

Nuevamente podemos basarnos en la tesis de Gabriel Ferrão Moreira haciendo referencia en el repertorio de Villa-Lobos la utilización de grados conjuntos y motivos para la construcción de texturas. (Moreira, 2010, p.146).

Figura 30: Variación en la textura de la introducción.



Fuente: PIANO PARAGUAYO, 2013

A partir del compás 42 el compositor adiciona a la composición una melodía intermedia compuesta por dos notas en grado conjunto Do# y Re#, creando así una nueva textura y diálogo entre los elementos (bajo y disonancia de la mano derecha).

Una característica importante a ser destacado es la escrita de dos tipos de acentos diferentes, utilizados para el bajo y para la voz intermedia (Do sostenido- Re sostenido). Teniendo como referencia la grabación de Oscar Cardozo podemos oír una diferencia entre el acento de la mano izquierda en la

cual el realiza un toque más seco y corto y en la mano derecha un acento que proporciona una mayor intensidad en la melodía.

Figura 31: Incremento de planos sonoros.

The image displays three systems of piano accompaniment. The first system starts at measure 46, the second at measure 53, and the third at measure 60. Each system shows a right-hand melody and a left-hand accompaniment. The right-hand part features a rhythmic motif that evolves across the systems. The left-hand part consists of a steady eighth-note accompaniment. The third system includes a red rectangular box highlighting a specific melodic phrase in the right hand and a blue rectangular box highlighting a corresponding phrase in the left hand.

Fuente: PIANO PARAGUAYO, 2013

El ostinato motívico de la mano derecha presente en la introducción de la obra sufre de transformaciones tal como lo demuestra en la figura. Esta sección se encuentra dentro de la escala pentatónica de Fa#.

Figura 32: Ostinato Motívico.

The image shows a single system of piano accompaniment starting at measure 12. The right-hand part features a prominent, repetitive rhythmic motif (ostinato) in the upper register, while the left hand provides a steady eighth-note accompaniment in the lower register.

Fuente: PIANO PARAGUAYO, 2013

La región marcada en esta sección se encuentra dentro de la escala octatónica, (Tono- Semitono: D – E – F – G – G # - A # - B – C #).

Figura 33: Acordes disonantes.

The image shows two staves of musical notation for piano. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music is in a key with two sharps (D major or F# minor). The top staff contains a series of chords, with the last two chords highlighted by an orange box. The bottom staff contains a series of chords, with the first two chords highlighted by an orange box. The highlighted chords are dissonant, featuring intervals of a tritone and a major second.

Fuente: PIANO PARAGUAYO, 2013

A partir de la sección correspondiente a los compases 114 al 121, aparece una formación de acordes repetitivos primeramente sobre intervalo armónico de cuartas, que se encuentra entre las dos voces más graves. Enseguida el bajo se altera de dos notas armónicas a una línea melódica. La rítmica se mantiene.

Moreira también expresa la utilización de intervalos armónicos de cuartas como una tónica de la sonoridad de los grupos originarios. Así como lo demuestra a través de un trecho de la obra *Kankinis* del compositor Heitor Villa-Lobos. (MOREIRA, 2013, p.151)

Figura 34: Utilización de cuartas armónicas.



Fuente: PIANO PARAGUAYO, 2013

Figura 35: Trocho de la obra *Kankinis* de Heitor Villa-Lobos



Fuente: MOREIRA, 2010

En la sección que abarca los compases 122 al 139 podemos destacar nuevamente la utilización de grados conjunto con saltos de 3ra y 5ta en la melodía de la mano derecha. En la mano izquierda podemos enfatizar la utilización de una sola nota durante toda la sección. A causa de la región tocada en el piano produce una sonoridad bastante grave y provoca una aglomeración de sonidos.

Figura 36: Utilización de grado conjunto



Fuente: PIANO PARAGUAYO, 2013

Ostinatos en contrapulsos manteniendo en el bajo la misma nota. Realizamos una comparación con el ejemplo presentado por el autor *Teirú* de Villa-Lobos. (Moreira, 2010, p.144).

Figura 37: Ostinatos en el bajo.



Fuente: PIANO PARAGUAYO, 2013

Figura 38: Trecho de la obra *Teirú* de Villa-Lobos.



Fuente: MOREIRA, 2010

A partir del compás 146 se reexpone nuevamente la primera parte del tema A de la música con variaciones en la rítmica y en la melodía preparando la entrada de la segunda sección la parte.

Figura 39: Reexposición del tema A.

Fuente: PIANO PARAGUAYO, 2013

Sección B “Ambiente Festivo”.

En esta sección el compositor realiza un contraste ya que lo convierte en una polca paraguaya, este género se caracteriza por ser una danza y canción de movimiento rápido con ritmo sincopado que resulta al combinar el carácter binario de la melodía y el ternario del acompañamiento. La polirritmia es un elemento importante dentro de este género. (SZARAM, 1997).³²

Conforme a Evandro Higa esta sería la fórmula de la polirritmia de la polca paraguaya (HIGA, 2010)³³.

³²Este género también posee algunos tipos variaciones denominados como: Polca kyre'ý (alegre y animosa), polca popo (ligera), polca saraki (instrumental y de movimiento rápido), polca galopa, polca yekutu, y otras. (SZARAM, 1997).

³³ RODRÍGUEZ HIGA, EVANDRO. Polca Paraguaia, Guaranía e Chamamé. Estudos sobre três gêneros musicais em Campo Grande- MS. Campo Grande, Br, 2010.pag. 149.

Figura 40: Ejemplo de la fórmula rítmica de la polca paraguaya



Fuente: HIGA, 2010

Al inicio de la sección B a partir del compás 166 para caracterizar el contraste el compositor torna a esta región tonal realizando el acompañamiento en tiempo binario con la melodía en terceras.

En la frase correspondiente a los compases 172 al 175 utiliza la variación rítmica de tiempo ternario a binario con las voces en unísono, conformando estas notas parte de la pentatónica de Fa# mayor.

Figura 41: Región Contrastante. (Polca Paraguaya).



Fuente: PIANO PARAGUAYO, 2013

A partir del compás 184 realiza una modulación a la tonalidad de Eb, utilizando la tónica como bajo y la quinta como melodía repetitiva percusiva

en donde se acelera el tiempo, tal como se encuentra indicado en la partitura. En esta sección teniendo como referencia a la grabación de Oscar Cardozo, aquí se vuelven a escuchar gritos y varias voces junto con el sonido de maracas, dando una impresión de que personas están bailando.

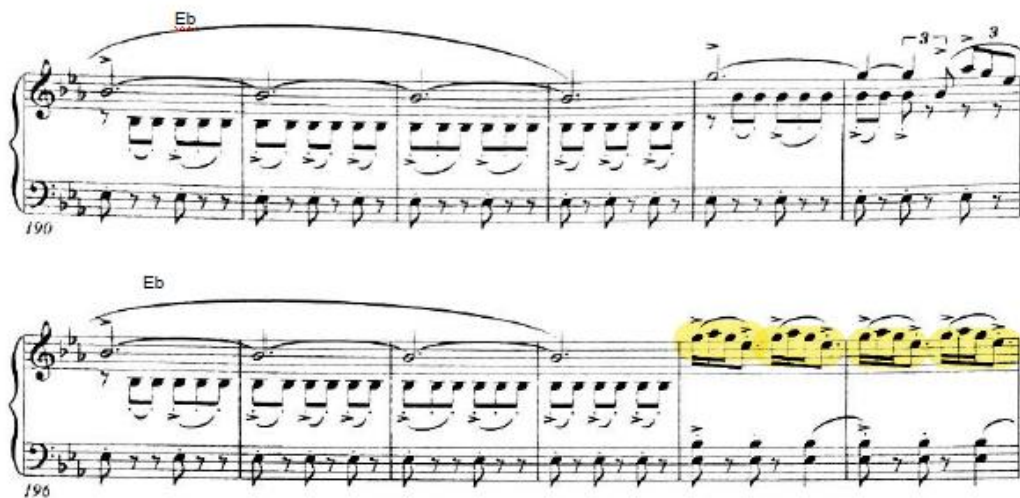
Figura 42: Modulación a Mi bemol.



Fuente: PIANO PARAGUAYO, 2013

En esta sección se marca constantemente la polirritmia. Las frases marcadas con color remiten a adornos motivicos realizados por el arpa paraguaya.

Figura 43: Sección rítmica.



Fuente: PIANO PARAGUAYO, 2013

En varias secciones de la parte B de la obra se asemejan a las características propias de la sonoridad arpística, como por ejemplo en la obra Cascada del compositor Digno García en el minuto 3:20 de la interpretación de Daniel Jordán.³⁴

³⁴GARCÍA, Digno. Cascada. Intérprete: Daniel Jordan .Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=vw8c5FP5gTs>. Acceso en: 18 de octubre de 2016 a las 19: 45.

Figura 44: Sección “Sonoridad Arpística.”³⁵

Fuente: PIANO PARAGUAYO, 2013

Fuente: PIANO PARAGUAYO, 2013

En el compás 238 realiza una escala pentatónica de Cm representando a una sección cadencial ya que en el compás 243 nuevamente modularía a la tonalidad de A mayor.

³⁵ Un importante aspecto de la técnica performativa de arpa en el Paraguay es la falta de padronización. Los arpistas aprenden a través de la experimentación y la observación, esto resulta en una amplia variación de técnicas y efectos especiales, las cuales se tornan parte de la tradición. Técnicas como “abafamento” Miffling y glisandos son especialmente importantes en las piezas de arpa como “Pájaro campana”, “Cascada” y el “Tren lechero” y son basadas ampliamente en sonidos naturales o sonidos humanos. También se caracterizan por producir un sonido “brillante” y los glisandos. (Olsen, 2000, p. 375)

Figura 45: Sección final de la tonalidad de Mi bemol.

The image displays a musical score for Figure 45. The top system features a violin part with a Cm7 chord indicated above it. The bottom system shows a piano accompaniment with chords labeled Ab7(9), Db(b9 11), and F#Maj7(9). The piano part includes a bass line with a '241' fingering and a treble line with a '4' fingering. The score is in a key signature of two flats (B-flat major/C minor).

Fuente: PIANO PARAGUAYO, 2013

En la figura a seguir la utilización de cuartas en la mano derecha con bajo pedal en D, remitiendo un poco a la sonoridad creada en la parte A de la obra específicamente al bajo de los compases 114- 117, demostrados anteriormente.

Figura 46: Utilización de cuartas armónicas.

The image displays a musical score for Figure 46. The top system shows a piano part with a 'p' dynamic marking and a violin part. The bottom system shows a piano part with a '276' measure number. The score is in a key signature of two sharps (D major/E minor). The piano part features arpeggiated chords in the right hand and a steady bass line in the left hand.

Fuente: PIANO PARAGUAYO, 2013

En la sección final de la obra el compositor realiza una sucesión de tercinas sobre la escala de Fa# pentatónica. Una característica a ser destacada en la cadencia es la conducción de las notas en la mano izquierda por grado conjunto sin embargo llega por cromatismo a la tónica Fa#.

Figura 47: Cadencia Final.

Fuente: PIANO PARAGUAYO, 2013

4. CONSIDERACIONES FINALES.

Actualmente aún es poco conocido el Álbum Piano Paraguayo mismo por los propios habitantes del país, y creo que es una herramienta de estudio fundamental para todo músico paraguayo y aquellos que se interesen por la música paraguaya tanto pianísticamente como composicionalmente.

Por tanto en este trabajo intentamos encontrar las conexiones de elementos que nos puedan remitir a la musicalidad paraguaya. Entendemos a la musicalidad como una construcción de la memoria. Según el autor Acacio Piedade, la musicalidad es una especie de memoria musical y cultural, la cual se compone por un conjunto cubierto de elementos musicales y significaciones asociadas compartidas por determinado grupo. (Piedade, 2013, p. 3).

Históricamente, cabe recordar que los recientemente recuperados documentos que atestiguan el desarrollo musical de las misiones, nos recuerdas las nobles destrezas de los indígenas para cantar, ejecutar e inclusive fabricar instrumentos musicales. Esta particular musicalidad del paraguayo ha sido "alimentada" por diversos factores que van desde el privilegiado ecosistema que nos rodea, (en el que "todo sonido es música", como fielmente lo ha retratado Herminio Giménez en su "Canto a mi selva" o Pérez Cardozo en su recopilación del "Pájaro

Campana” y tantos otros creadores), hasta la cadenciosa melodía del guaraní. Así mismo, el “hablar cantado” en algunas zonas del Paraguay es bien notorio. (Colman, 2002, p. 129).

La musicalidad paraguaya nos remite a la sonoridad de los instrumentos más utilizados dentro del repertorio popular paraguayo que son el arpa paraguaya, la guitarra y el requinto. (Colman, 2002). Durante el proceso de análisis se encontraron recursos que nos remiten a la sonoridad del arpa paraguaya tal como se presenta en la **figura 44** y la célula rítmica del acompañamiento de la guitarra registrada en la **figura 26**.

Dentro de las 4 piezas paraguayas escogidas para esta investigación fue posible encontrar por medio del análisis musical del material escrito y auditivo, elementos que nos remiten también a otros géneros musicales. Dicho análisis posibilitó el reconocimiento de células armónicas o rítmicas provenientes de diversos géneros musicales como el jazz o el tango. En las **figuras 2 y 9** se presentan estructuras armónicas que provienen del lenguaje del jazz y en la **figura 47** es posible identificar un camino cromático bastante utilizado dentro del repertorio del tango. Aparentemente Oscar Cardozo realiza sofisticaciones en secciones tonales en donde utiliza sonoridades del piano romántico como por ejemplo en la **figura 7**, y cuando quiere trabajar con música de vanguardia utiliza sonoridades y texturas del impresionismo expuesto en la **figura 23**.

En las cuatro obras fue posible identificar elementos semejantes entre ellas. Primeramente en la obra *Mis noches sin ti* se presenta una característica general y sumamente importante como lo es la utilización del pedal en la grabación de Oscar Cardozo que proporciona un sonido seco al final de cada compás. De ese modo evita la aglomeración de sonidos y destaca un carácter propio de la pieza. En recurridas ocasiones en la partitura hay indicaciones del pedal al inicio de cada compás, o junto al cambio de cada acorde.

También se puede destacar que la música *Renacer* posee un arreglo más homogéneo. No contiene contrastes bruscos de rítmica, sin embargo tiene cambios de sonoridad a causa de las mudanzas de tonalidad. Con respecto

a la interpretación de Oscar Cardozo es bien romántica. Utiliza bastante rubato en casi toda la canción, sin embargo no se encuentra escrito en la partitura.

Con relación al arreglo de *Meditación* es posible identificar la utilización del pedal que Oscar Cardozo realiza, con la cual proporciona una sonoridad un tanto percusiva. Esto se debe a que por lo general realiza cambios al iniciar cada compás y de esta manera evita la aglomeración de sonidos y transmite un cierto toque de danza. Es posible acentuar que esta obra posee una identidad un tanto operística, en la que se presenta un constante uso del rubato y exageración en las dinámicas. La nota más aguda de la pieza se encuentra sobre un acorde diminuto, de esta manera resalta una sonoridad dramática.

Por otra parte, en la última obra analizada *Ahendú nde Sapukái* al realizar una apreciación auditiva y una comparación de esta versión con la original del compositor José Asunción Flores, fue posible percibir que Flores no ejecuta una división de secciones contrastante. Dentro de la obra entera él utiliza elementos que remiten a una sonoridad ritualística y sobre ellas coloca elementos característicos de la música paraguaya.

En comparación con la versión de Oscar Cardozo, él la plasma más oscura, percusiva y destaca dos secciones bastante contrastantes, una ritualística y la otra tonal dentro del género de la polca paraguaya.

Oscar utiliza elementos que se encuentran distribuidos en varios instrumentos de la orquesta de Flores, y él las adapta al piano creando varios planos sonoros y con diferentes toques percusivos para diferenciarlos. También la implementación de gritos y los sonidos de las maracas crean un ambiente más libre y selvático en comparación con la versión de Flores.

Personalmente creo que el arreglo y adaptación a piano más renombrada dentro de los cuatro elegidos fue la obra *Ahendú nde Sapukái* del compositor José Asunción Flores. Considero a ésta de suma importancia por la exposición de ideas y de particularidades propuestas como son las diversas texturas, el diálogo entre las voces, el aprovechamiento de las sonoridades que son posibles realizar únicamente en el piano, la utilización de voces humanas y maracas que ayudan a imaginar un determinado escenario y los contrastes bruscos de secciones que exponen una riqueza de información musical.

Podemos señalar también que dentro del lenguaje propio de Oscar Cardozo se encuentran recursos como: la reformulación del bajo en el acompañamiento utilizando notas del acorde (1ra- 10ma- 5ta y sus variaciones), la utilización del pedal como recurso percusivo y las notas pedales. Éstas son características que se destacan y se presentan como elementos referentes al lenguaje musical particular de Oscar Cardozo.

La implementación de elementos de varios géneros latinoamericanos, de jazz y música erudita también forman parte de este material, ubicándolo dentro del contexto de música “mestiza” y contemporánea. Esto nos permite identificar un diálogo realizado entre varios géneros musicales que hacen referencia a otros países o culturas, podemos llamarlo a este fenómeno como “hibridismo”.

Acacio Piedade hace referencia a un hibridismo contrastante, un proceso congénito e inevitable en la música:

Se puede hablar de **A** y **B** en **AB** no como sus secciones formales pero si como motivos o frases específicas en modos determinados, progresiones armónicas típicas ritmos padronizados, timbres denotativos o combinaciones de todo eso en estructuras cortas. Donde se destaca la importancia de la retórica musical como ejemplo: En **AB** el elemento **A** esta allí para ser oído en cuanto **A** y el elemento **B** también se presenta como **B** para el oyente. Cada uno de ellos tiene un papel en la expresión musical y por eso son creados para ser reconocidos. (Piedade, 2011, p.104)

Podemos partir del hecho de que el autor Oscar Cardozo Ocampo residió en la ciudad de Buenos Aires- Argentina. A causa de que su padre Mauricio Cardozo Ocampo fue exiliado por la dictadura del presidente del Paraguay de aquel entonces, Alfredo Stroessner. Este hecho afectó su vida musical ya que convivió con músicos paraguayos y argentinos escuchando repertorio popular de ambos países.

Acontecimientos como el exilio, persecución política, pobreza y falta de reconocimiento artístico se encuentran tácitamente incrustados en el *Álbum Piano Paraguayo*, a través de la historia de cada uno de los artistas presentes y sus obras. Algunos de estos hechos formaron parte de la historia de Oscar Cardozo, no solo personal sino que fueron bases para su formación artística.

El autor Ramón Pelinski expone que diversos tipos de mudanzas sean demográficas, ideológicas, etc., afectan el proceso creativo y de reinterpretación de las músicas y de por sí de los artistas.

Los discursos nostálgicos y esencialistas sobre la pureza de estilos olvidan que, más allá de su arraigamiento en un determinado contexto cultural y geográfico las músicas, tradiciones poseen una historia constantemente reinterpretada y adaptada a las exigencias de cada época, exigencias que están en relación coyuntural con los cambios ideológicos, demográficos, mediáticos, económicos (...). (PELINSKI; RAMÓN, 2000 apud GUERRERO, JULIANA, 2014, p.64).

Por otra parte Oscar Cardozo tuvo una formación erudita, sin embargo también transitó por otros géneros musicales latinoamericanos. Todos estos acontecimientos influenciaron en la musicalidad de dicho compositor. Basándonos en lo que expresa Acacio Piedade, de que la musicalidad no se encuentra en el individuo y que no depende de su habilidad. Sino que ésta se encuentra en la comunidad, y es transmitida culturalmente en comunidades estables en el seno de las cuales se posibilita la comunicabilidad en el performance y la audición musical. (Piedade, 2011, p.104)

A través de la recaudación de informaciones retiradas de varias fuentes y fundamentalmente de las partituras y grabación pudimos dimensionar el nivel de transformaciones y modernización en la creación musical realizada por Oscar Cardozo. En donde permanece una aproximación cercana de los caracteres originales de las obras, mismo encontrándose ahora con otro ropaje, recreadas dentro de un determinado contexto y enfatizando una interpretación más próxima al lenguaje romántico del piano.

Considero que con este material el compositor se esmeró en demostrar la calidad de la recreación de la música paraguaya y que es posible actualizar nuestro acervo cultural.

Habiendo tantos recursos estilísticos y de género es muy complicado poder realizar un estudio profundo y más específico para un trabajo de conclusión de curso. Sin embargo, damos una entrada inicial para crear un incentivo a otros estudiosos y músicos interesados en la música paraguaya contemporánea.

4.1 REFERENCIAS

- ACOSTA, LEONARDO. Música y descolonización. 1982, pág. 162-163.
- CANCIONERO: Concierto homenaje a Oscar Cardozo Ocampo, 2013. Disponible en <<http://cancionero.net/concierto-homenaje-a-oscar-cardozo-ocampo/>>. Acceso en: 27 de junio. 2016, 17:50.
- CARDOZO, OSCAR. Álbum Piano Paraguayo. Asunción, Paraguay. Pág.3-101, 2013.
- COLMÁN, Alfredo. El arpa diatónica em busca del tekora: representaciones de paraguayidad, 2007, 128-130pag.
- EID, Félix. Música e Identidade na América Latina: o caso de Agustín Barrios “Mangoré”. São Paulo, Br, pág. 4, 2012.
- DEGREG, Phil. Jazz keyboard Harmony.1994, pág.215-220.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. Culturas híbridas, estratégias para entrar y salir de la modernidad. México D.F, 1989. 82-134.
- GUERRERO, Juliana. Medio siglo de ambigüedad: El problema terminológico-conceptual de la “música de proyección folclórica” argentina. Buenos Aires. 2014, pág.60.
- HIGA, Evandro. Polca paraguaia, guarania e Chamamé: estudos sobre três gêneros musicais em Campo Grande-MS. 2010.
- MANTOOTH, Frank. Voicings for Jazz Keyboard. 1996, pág. 15.
- MOREIRA, Gabriel. O elemento indígena na obra de Villa-Lobos: Observações músico-analíticas e considerações históricas.2010. pag. 125-231.
- LÓPEZ, Raúl. Más allá de la intertextualidad. Tópicos musicales, esquemas narrativos, ironía y cinismo en la hibridación musical de la era global. 2005, pág. 1-15.
- PELINSKI, RAMÓN. Invitación a la etnomusicología. Quince fragmentos y un tango. Madrid, España. Pág.155, 2003.
- PIANO PARAGUAYO. Producción de Oscar Cardozo Ocampo. Asunción, 2001. 1 disco.
- PIEIDADE, Acácio. “A teoria das tópicas e a musicalidade brasileira: reflexões sobre a retoricidade na música”.2003, pág. 5- 18.

PIEIDADE, Acácio. ANÁLISE MUSICAL E MÚSICA POPULAR BRASILEIRA: EM BUSCA DE TÓPICAS. Projeto “Estudos de Música Popular: contribuição para a Musicologia Brasileira. 2009, 1-3.

PIEIDADE, Acacio. Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicas. 2011, pág. 103-110.

SANCHEZ, Diego. La música paraguaya.2002, pág. 361-371.

SZARAN, Luis. Oscar Cardozo La música callada.: Artículos y notas, 2007.

Disponibile en < <http://www.luisszaran.org/Articulos.php?articuloID=8&lang=es>>.

Acceso en: 27 de junio. 2016, 16:30.

SZARAM, LUIS. Diccionario de la música paraguaya. Ed. De la Jesuitenmission Nurnberg, Gisela Von Thumen, representante en Paraguay. Alemania, 2007.

4.2 ANEXO

Mis noches sin ti¹

Intro

C - F - G - Em
Am - D7 - G - D7

G Bm Am Am
Sufro al pensar que el destino logro separarnos
D7 D7 G G
Guardo tan bellos recuerdos que no olvidaré
Dm G7 C F
Sueños que juntas forjaron tu alma y la mía
G Am D7 G
(B7)
Y en las horas de dicha infinita que añoro en mi canto y no han de volver
Em B7 Em Em (Am - D7)
Hoy que en mi vida tan solo quedó tu recuerdo
G7 D7 Dm G7
Siento en mis labios tus besos dulce y vapuru
C F G Em
Tu cabellera sedosa acaricio en mis sueños
Am D7 G G
Y me estrechan tus brazos amantes al arrullo suave de tu cunu'ú
Em B7 Em Em (Am - D7)
Mi corazón en tinieblas te busca con ansias
G7 D7 Dm G7
Rezo tu nombre pidiendo que vuelvas a mí
C F G Em
Porque sin ti ya ni el sol ilumina mis días
Am D7 G G
Y al llegar la aurora me encuentras llorando mis noches sin ti.