

Análisis formal funcional de las guaranias de José Asunción Flores

Formal functional analysis of the guaranias of José Asunción Flores

Ricardo Ramón Arriola Fretes¹ 

¹ Universidad Iberoamericana, Facultad de Postgrados. Asunción, Paraguay.

Correspondencia: ricar.arriola@gmail.com

Este artículo es parte de la Tesis de Maestría con el mismo nombre, presentada en el 2020, en el marco de la Maestría en Metodología de la Investigación Científica, en la Universidad Iberoamericana.

RESUMEN

Se abordaron las carencias previas en el análisis de las obras del destacado compositor de guaranias, José Asunción Flores. La investigación se centró en describir las funciones formales funcionales en las Guaránias desde tres perspectivas: armónica, motivica y etiquetas formales. Se empleó un enfoque cualitativo con alcance descriptivo y diseño hermenéutico, utilizando las partituras de Flores como unidad de análisis y la observación documental como técnica de recolección de datos, con una guía de análisis documental como instrumento. Las guaranias examinadas incluyeron obras con textos de Manuel Ortiz Guerrero, Félix Fernández, Rigoberto Fontao Meza y Carlos Federico Abente. Los resultados revelaron las preferencias armónicas de Flores, incluyendo progresiones cadenciales perfectas y otras variaciones, así como un uso limitado de disonancias y ausencia de modulaciones. Se destacó su inclinación hacia modelos rítmicos acéfalos, haciendo uso de recursos de repetición, variación y contraste. Además, se evidenció su predilección por las formas binarias y el empleo de funciones de encuadre.

Palabras clave

guaranias, José Asunción Flores, análisis formal, música paraguaya, funciones formales.

ABSTRACT

Previous gaps in the analysis of the works of the prominent guaranias composer, José Asunción Flores were addressed. The study focused on describing the formal functional functions in guaranias from three perspectives: harmonic, motivic, and formal labels. A qualitative approach with a descriptive scope



and hermeneutic design was used, taking Flores' scores as the unit of analysis and documentary observation as the data collection technique, with a documentary analysis guide as the instrument. The analyzed Guaranias included works with texts by Manuel Ortiz Guerrero, Félix Fernández, Rigoberto Fontao Meza, and Carlos Federico Abente. The results revealed Flores' harmonic preferences, including perfect cadential progressions and other variations, as well as a limited use of dissonances and the absence of modulations. His inclination towards headless rhythmic models, along with the use of repetition, variation, and contrast, stood out. Additionally, his preference for binary forms and the use of framing functions were evident.

Keywords guaranias, José Asunción Flores, formal analysis, paraguayan music, formal functions.

1. INTRODUCCIÓN

La guarania, “canción popular urbana” según Szarán (1997), surgió en Asunción alrededor de 1925 de manos de José Asunción Flores. Mauricio Cardozo Ocampo (1988) la describe como “música de esencia auditiva” y destaca su nombre como un neologismo en guaraní, adoptado por Flores debido a su conexión con la literatura paraguaya. Para Gaona (2013), sin embargo, el nombre proviene del poema Canto de la Raza, del poeta Guillermo Molinas Rolón (p. 155).

Aunque es una parte importante de la cultura musical paraguaya, no ha sido objeto de análisis formal funcional, es decir, el “estudio de las formas musicales desde sus funciones internas” (Arriola, 2020, p. 11). El análisis, según Julio Bas (1981), sirve para el “discernimiento de los elementos constitutivos” (p. 2). La investigación actual busca llenar el vacío en éste aspecto, empleando la técnica mencionada y recursos bibliográficos nacionales sobre compositores de guarania. Esta propuesta se diferencia de otras posturas teóricas, como la Kühn (2003), que describe las formas desde “el plano general de las ideas formales” (p. 7), o la de Zamacoís (1985) el autor aclara: “El presente libro no es un Tratado de Composición” (p. 1), a pesar de ser un libro de formas.

Se propone una descripción teórica y técnica de las funciones formales en las composiciones de José Asunción Flores, con textos de varios poetas, siendo Ortiz Guerrero el autor predominante. Las composiciones analizadas son *India*, *Nde Rendape Aju*, *Panambí Vera*, *Paraguaype*, *Buenos Aires: ¡Salud!*, y *Kerasy*, con letras de Manuel Ortiz Guerrero. “La influencia de Ortiz Guerrero es decisiva. Fue un

verdadero mentor para Flores” (Boettner, 2008). Además de otras composiciones con letras de Félix Fernández, Rigoberto Fontao Meza y Carlos Federico Abente.

El análisis abarca aspectos relacionados a la armonía, que es la relación jerárquica entre un acorde a otro en relación con la tónica (Francoli, 2003), la melodía, que es la “combinación sucesiva de sonidos” (Williams, 1984, p. 5), y motivo, que es un “fragmento musical breve con personalidad definida” (Gaona, 2016, p. 27), o como diría Giménez (1997), célula mínima (p. 27), categorizando las funciones formales según la literatura sobre análisis formal funcional. Se contribuye al entendimiento profundo del género guarania al ofrecer un análisis detallado de las obras de su creador, Flores, e indirectamente, de la música popular paraguaya en su conjunto.

2. METODOLOGÍA

Enfoque cualitativo, de tipo descriptivo, ya que busca “especificar las propiedades, características y los perfiles” (Hernández Sampieri et al., 2014, p. 92). La técnica es el análisis documental (específicamente análisis formal funcional), y el instrumento, guía de análisis documental construida para el efecto. Las partituras son utilizadas como unidad de análisis. Las categorías incluyen análisis armónico, motivos: melódicos y rítmicos, y etiquetas formales funcionales. Se crean gráficos de armonía y cuadros descriptivos de motivos para visualizar los resultados. El estudio asegura respeto a los derechos intelectuales de Flores, no involucra seres humanos y se limita a describir objetivamente los elementos formales funcionales de las guaranias. Se garantiza la veracidad y objetividad en la descripción, sin emitir juicios de valor sobre el estilo compositivo de Flores.

3. RESULTADOS

Esta investigación sobre guaranias aporta una comprensión completa de sus características armónicas, motivicas y funciones formales, que Caplin (2013) considera central en la teoría y el análisis. Facilita la etiquetación de funciones internas, ofreciendo elementos para una interpretación descriptiva y destacando su utilidad teórica y musical en el contexto de la composición de José Asunción Flores y la pedagogía musical. Representa una exploración, esencial para entender los géneros folklóricos y populares paraguayos.

La guarania *India*, en “Re” menor, inicia con una introducción que combina un movimiento lento y grave seguido de un allegro, resaltando el segundo grado “disminuido”. La primera sección, marcada por el canto, prolonga la tónica con acordes de vecino. Un interludio transiciona a Re Mayor, donde la segunda sección se desarrolla con progresiones cadenciales perfectas. La composición regresa abruptamente a Re menor antes de concluir.

Motívicamente, la introducción tiene dos partes: “Lento Grave” con desarrollo gradual ascendente y “Allegro” con un motivo tético. La primera sección sigue un modelo acéfalo con contratiempos y síncopas. El interludio fusiona motivos de la introducción. La segunda sección presenta motivos téticos y una melodía diatónica con variaciones rítmicas en el bajo. La coda incorpora elementos de ambas secciones.

En cuanto a la forma, consta de cinco secciones: Introducción, sección “A”, Interludio, sección “B” y Coda. La Introducción tiene dos motivos contrastantes, cada uno con 24 y 18 compases. La sección “A” se divide en dos segmentos con similitudes armónicas y melódicas. El Interludio abarca 11 compases con un solo motivo de acompañamiento. La sección “B” presenta dos segmentos con contenido similar, pero variaciones armónicas (“b” y “b1”). La Coda incorpora elementos de la sección “B” y se etiqueta como “b2”.

La guaranía *Nde rendape aju*, en “Re” mayor, comienza con una “introducción lenta” que crea un efecto dramático con un movimiento semicadencial que resuelve a la tónica, seguido de tres segmentos que prolongan la armonía tónica. Un cuarto segmento introduce una “cadencia quebrada” antes del interludio, que presenta fragmentos melódicos respaldados por la prolongación de la armonía tónica. Tras el interludio, se repite la estructura, excluyendo la introducción.

Motívicamente, la obra inicia con una introducción dividida en dos partes: la primera, “Introducción Lenta”, incorpora motivos rítmicamente distintos, y la segunda presenta motivos de acompañamiento. La primera sección, con modelo acéfalo, incluye síncopas y movimiento melódico gradual. El interludio fusiona tres motivos melódicos basados en la prolongación de la armonía tónica. La segunda sección sigue un modelo acéfalo con movimientos mixtos y dirección alternada, culminando con una breve sección de cierre que utiliza motivos derivados de la introducción.

La forma se organiza en cinco secciones: Introducción (“X” y “Y”), sección “A” (“a” y “a1”), interludio (“Z”), sección “B” (“b” y “b1”), y cierre (“Y2”). La estructura refleja una cuidadosa organización de motivos y tonalidades a lo largo de la composición.

Panambi Vera, se encuentra en “Mi bemol” mayor”, comenzando con una introducción en tempo de guaranía y una progresión cadencial auténtica perfecta. La primera sección consta de tres segmentos, cerrando con una cadencia quebrada, una progresión semicadencial y la prolongación de la armonía tónica, repitiendo esta estructura antes de concluir con una coda que retoma elementos de la introducción.

Motívicamente, comienza con una breve introducción de dos partes de un compás, destacando variaciones melódicas y direcciones. La primera sección sigue

un modelo anacrúsico con síncopas y un bajo ostinato de tres negras, mientras que la sección “b” presenta un modelo tético melismático con arpeggios y dirección alternada. La repetición de la introducción y la sección “A” conduce a una coda extensa, principalmente basada en elementos del segmento “b” y etiquetada como “b1”.

En términos formales, la composición consta de cinco partes: Introducción (“X”), sección “A” (segmentos “a” y “b”), repetición de la introducción, repetición de la sección “A” y coda.

Paraguaype, en “Re” mayor, inicia con una introducción en cuatro partes respaldadas por progresiones cadenciales perfectas. Aunque inicialmente ambigua con un acorde de tónica en primera inversión, la cadencia se aclara con la progresión. La guaranía continúa con dos segmentos, apoyados armónicamente en progresiones cadenciales con final quebrado, repitiendo casi textualmente estos segmentos y el interludio. La obra presenta nuevamente la progresión armónica cadencial perfecta del primer y segundo segmento, con pequeñas modificaciones cromáticas sin alterar la funcionalidad.

Motívicamente, inicia con una introducción basada en un solo motivo anacrúsico, con movimiento melódico mixto y dirección alternada. La primera sección utiliza el modelo acéfalo con síncopas y blancas con puntillo para finalizar el motivo. Melódicamente, la sección “A” desarrolla un movimiento mixto y dirección alternada. El interludio presenta motivos de acompañamiento basados en un motivo de tres corcheas y una negra con puntillo. Tras la repetición de la sección “A” y el interludio, se presenta una última sección con una leve variante melódica, manteniendo los mismos motivos rítmicos.

Formalmente se organiza en seis partes: Introducción (“b”), sección “A” (dos segmentos “a”), interludio (sin etiqueta funcional), repetición de la sección “A” e interludio, seguida por una variación de la sección “A” llamada “A1”, que concluye la obra.

La guaranía *Buenos Aires ¡Salud!*, en “Mi” menor, comienza con una introducción dividida en dos partes. La primera parte, en compases simples, crea una atmósfera ambigua con las notas “Mi y Fa” seguidas de un acorde en inversión, repitiéndose dos veces. La segunda parte, en tempo de guaranía, concluye con una idea armónica semicadencial. Los segmentos iniciales presentan progresiones cadenciales perfectas y movimientos cromáticos, mientras que la sección conclusiva se apoya en una progresión cadencial perfecta.

Motívicamente, la introducción presenta dos motivos intercalados: uno en compás de 2/2 y otro en compás de 4/4. La primera sección tiene un motivo acéfalo con movimiento melódico gradual y dirección alternada. La segunda sección utiliza motivos de manera variada, tomando elementos de la introducción y presentando

un bajo “Alberti”. La tercera sección incorpora motivos de la segunda sección, utilizando un bajo arpegiado y negras con puntillo.

La estructura formal consta de cuatro partes: Introducción (X, Y, Y1), sección “A” (dos segmentos “a” y “a1”), sección “B2” y sección “B1”. La introducción es intensa, con la segunda parte breve y pesadamente acentuada, y la última como variación en tempo de guaranía. La primera sección presenta variaciones melódicas y armónicas, mientras que la segunda tiene dos segmentos etiquetados como “b” y “b1”, con elementos contrastantes. La última sección utiliza elementos variados de “B” y se divide internamente en segmentos (b2 y b3) con derivados de la sección anterior.

Kerasy, en “La” mayor, comienza con una introducción en tempo de guaranía, dividida en dos partes. La primera presenta una progresión cadencial auténtica perfecta, mientras que la segunda prolonga la función dominante con acordes de paso, vecinos y armonías sustitutas. En un giro curioso, el segundo segmento momentáneamente se desarrolla en la armonía del sexto grado, Fa sostenido menor, antes de regresar a la tonalidad principal. La introducción se repite de forma textual, seguida por un segmento que nuevamente se apoya en la relativa menor con el mismo respaldo armónico. La obra retoma la introducción, la repite y continúa con el segmento en la relativa menor. La repetición de la introducción agrega variaciones y refuerza la conexión con el siguiente segmento. Para concluir, Flores introduce una sección conclusiva compuesta por pequeños segmentos respaldados por progresiones cadenciales auténticas, funcionando armónicamente como codettas.

Motívicamente, presenta en la introducción dos motivos alternados: uno acéfalo y vivaz con dirección alternada y otro más estático formado por negras y corcheas con movimiento arpegiado. El primer segmento de la primera sección presenta dos motivos contrastantes: uno estático de una blanca con puntillo y otro más inquieto formado por corcheas. El segundo segmento de la primera sección está compuesto por dos motivos: un acéfalo formado por negras y corcheas, y otro solo de negras. Melódicamente, hay estabilidad con movimientos graduales y lineales, y dirección medianamente alternada.

En cuanto a la forma, se organiza en cinco partes: Introducción, sección “A”, Introducción, sección “A”, y “Coda”. La introducción y la sección “A” presentan motivos contrastantes tanto armónica como motívicamente y son repetidas parcialmente. La “Coda”, basada en la variación del segundo segmento de la primera sección, finaliza la obra.

Ñemity, en “Mi” mayor, inicia con una introducción que utiliza una progresión de prolongación, extendiéndose a lo largo de la sección y respaldándose en la región de la tónica. Los segmentos internos de la sección “A” también se

sustentan en progresiones de prolongación, moviéndose entre tónica, dominante y regreso a la tónica. La sección “B” consta de dos segmentos, siendo el primero respaldado por una progresión de prolongación y el segundo, además de prolongar, finaliza con una cadencia auténtica perfecta. Un interludio compuesto por dos progresiones cadenciales auténticas perfectas sigue a la sección “B”. Luego, hay una repetición textual de todas las secciones, seguida de una breve coda que se apoya en la armonía de la tónica.

Motívicamente, la introducción presenta dos motivos que trabajan juntos: un motivo melódico acéfalo, de movimiento arpegiado y dirección alternada, y un motivo de acompañamiento típico de guarania, compuesto por una blanca con puntillo y tres negras. La sección “A” inicia con un motivo melódico acéfalo con dirección ascendente y movimiento gradual. Estos motivos rítmicos y melódicos se repiten en el segundo segmento de la sección “A”. En la sección “B”, hay un cambio, utilizando tres motivos sucesivos: uno tético con dirección ascendente y movimiento mixto, uno acéfalo formado por corcheas con dirección alternada y movimiento mixto, y otro tético con dirección descendente y movimiento mixto. El interludio presenta motivos melódicos similares y un motivo de acompañamiento típico de guarania.

Formalmente se divide en cinco partes: una introducción, una sección “A”, una sección “B”, un interludio y una coda. La introducción, sin motivos melódicos estables, tiene un propósito rítmico para prolongar la tónica y agregar vitalidad. La sección “A” se divide en dos segmentos idénticos en melódica y armónicamente, etiquetados como “a” y “a”. La sección “B” también se divide en dos segmentos, ambos etiquetados como “b” debido a la similitud melódica. Después del interludio, se repiten las secciones “A” y “B”, y finalmente, la obra concluye con una coda etiquetada como “b1”, compuesta por motivos derivados de la introducción y la sección “B”.

La guarania Ñasaindype, está compuesta en “Fa” menor. La introducción, con dos progresiones cadenciales auténticas, establece el tono y presenta motivos melódicos acéfalos y téticos de manera llamativa. La sección “A” tiene dos segmentos con movimiento armónico idéntico, marcados por la prolongación de la función de dominante y la ausencia de cadencias claras.

El motivo principal, acéfalo, con corcheas sincopadas y puntos de inflexión, se repite en ambos segmentos. En la sección “B”, los dos segmentos exhiben progresiones cadenciales ampliadas y quebradas, aportando variación armónica. El motivo acéfalo adopta un movimiento arpegiado y dirección alternada, ofreciendo contraste. La transición introduce progresiones cromáticas que dificultan el análisis vertical y funcional de los acordes, apuntando a llevar la música de vuelta a Fa menor. La repetición textual de las secciones “A” y “B” mantiene la identidad melódica y

armónica, resaltando la cohesión.

Desde una perspectiva formal funcional, se organiza en cinco partes: introducción (“X”), sección “A” con dos segmentos idénticos (“a” y “a”), sección “B” con dos segmentos también idénticos (“b” y “b”), transición sin etiqueta funcional específica, y coda compuesta por motivos de acompañamiento.

Ka’aty, se compuso en “Do” mayor. La introducción establece el tono con una progresión de prolongación de la tónica mediante un acorde vecino. La sección “A” se divide en dos segmentos: el primero con una progresión cadencial auténtica imperfecta y el segundo con una auténtica perfecta, proporcionando una clara finalización.

Motívicamente, inicia con una introducción que desarrolla dos motivos: uno acéfalo de dirección ascendente y movimiento arpegiado, y otro tético con movimiento arpegiado y dirección alternada. La sección “A” utiliza el primer motivo de la introducción, mientras que la sección “B” introduce un motivo acéfalo con dirección ascendente y movimiento gradual. La sección “C”, a pesar de tener un solo segmento, trabaja con dos motivos: uno acéfalo con dirección ascendente y movimiento gradual, y otro tético lineal mayormente. La obra concluye con una sección de cierre que emplea motivos derivados de las secciones “A” y “B” con dirección descendente y movimiento gradual.

Formalmente, consta de cinco partes: una introducción (“A2”), una sección “A” con dos segmentos idénticos (“a” y “a”), una sección “B” con dos segmentos similares (“b” y “b”), una sección “C” con un segmento (“c”), y una sección de cierre sin una etiqueta específica. La repetición de secciones “A” y “B” mantiene la identidad melódica y armónica, destacando la cohesión. La sección “C” aporta un contraste con un movimiento armónico más complejo y cromático. La inclusión de una breve repetición de la sección “A” como “A1” refuerza la estructura. La sección de cierre, sin una estructura melódica coherente, evoca características de funciones de encuadre, proporcionando un final con cierta ambigüedad.

Arribeño Resay, en “Mi bemol” mayor, comienza con una introducción que utiliza una progresión cadencial media, seguida por una breve introducción temática que prolonga la armonía tónica. La primera sección está respaldada por una progresión cadencial auténtica imperfecta, mientras que la segunda sección presenta dos progresiones auténticas, la primera imperfecta y la segunda perfecta. Luego de estas secciones, se repite la introducción como un interludio, utilizando una cadencia auténtica imperfecta, seguida de la reintroducción temática con motivos de acompañamiento prolongando la armonía tónica. Las secciones “A” y “B” se repiten, seguidas por una coda dividida en dos partes. La primera parte presenta tres progresiones cadenciales auténticas imperfectas, mientras que la segunda está respaldada por una progresión de prolongación de la tónica.

Motívicamente, presenta una introducción con dos motivos rítmicos que se desarrollan durante la misma. El primero, de carácter tético y dirección ascendente, se entrelaza con el segundo motivo acéfalo, con dirección melódica ascendente y movimiento gradual. Estos motivos se alternan, con el primero anticipando al segundo. Antes de la primera sección, se presenta una breve introducción temática compuesta por motivos de acompañamiento. La primera sección utiliza un motivo anacrúsico que se prolonga entre compases, con figuras de larga duración, y un segundo motivo compuesto por figuras de menor duración, con entrada acéfala, dirección ascendente con movimiento alternado. La segunda sección presenta un motivo similar al segundo de la primera sección, compuesto por figuras de corta duración, entrada acéfala, dirección alternada mayormente y movimiento arpegiado.

Formalmente se estructura en cuatro partes: introducción (“a1”), sección “A” (etiquetada como “A” con un solo segmento “a”), sección “B” (etiquetada como “B” con dos segmentos “b” y “b1”), y una coda dividida en dos partes (“x” y “y”). La repetición de la introducción con una etiqueta similar sugiere una continuidad temática. Las secciones “A” y “B” son contrastantes, y su repetición contribuye a la coherencia formal. La coda, dividida en dos partes contrastantes, añade un elemento de conclusión a la obra.

La guarania *Nde Ratypykuá*, en “Re” menor, inicia con una tonicización ocasional del tercer grado mayor, Fa mayor, exhibe una estructura armónica y motívica única. La introducción, dividida en dos partes, presenta una ambigüedad tonal inicial que se aclara hacia una prolongación de la tónica en la segunda parte. La primera sección utiliza una progresión cadencial auténtica perfecta que toniciza Fa mayor, seguida por un interludio respaldado principalmente por una progresión cadencial auténtica perfecta. La segunda sección, especialmente su primer segmento, es armónicamente compleja, con una melodía que se desarrolla sobre una progresión secuencial cromática descendente de intervalo de segunda. El segundo segmento concluye con una progresión cadencial auténtica perfecta, cerrando la obra.

Motívicamente, la introducción presenta dos partes con motivos distintos: uno tético de corcheas con dirección alternada y movimiento gradual, y otro desarrollado a lo largo de la primera sección con entrada acéfala, ligaduras entre compases y puntos de inflexión formados por figuras de mayor duración, con dirección alternada y movimiento mayoritariamente gradual.

En términos formales, consta de cuatro partes: introducción, sección “A” (etiquetada como “a”), interludio y sección “B” (con dos segmentos “b” y “b1”). La introducción carece de elementos motívicos estables o progresiones cadenciales definidas. La sección “A” es extensa y se etiqueta como “a”. La sección “B” se subdivide en dos segmentos, “b” y “b1”, destacando la diferencia armónica y el

parecido motivico entre ellos. La obra destaca por su complejidad armónica y la variación motivica a lo largo de sus secciones.

4. DISCUSIÓN

El análisis de las guaranias de Flores destaca elementos cruciales que revelan su lenguaje compositivo. El estudio resalta sus preferencias armónicas arraigadas en progresiones cadenciales perfectas y la limitada utilización de disonancias. Además, se destaca la importancia de modelos rítmicos acéfalos y técnicas como repetición, variación y contraste, como diversidad compositiva en las guaranias y planteando preguntas sobre la relación entre forma y expresividad en este género musical.

En términos de estructura compositiva, la persistencia de formas binarias y la identificación de funciones de encuadre revelan la coherencia interna de las obras de Flores, proporcionando nuevas perspectivas para investigaciones futuras sobre la evolución del género. La inclusión de guaranias con letras de diversos autores agrega complejidad, planteando interrogantes sobre la interacción entre las decisiones formales de Flores y la expresión lírica.

Es esencial reconocer las limitaciones del estudio, como la selección específica de obras y la concentración en las partituras de Flores, abriendo oportunidades para investigaciones futuras que amplíen la muestra y aborden aspectos aún no explorados, ya que como menciona Arriola (2014) “el estudio y transmisión del acervo cultural paraguayo de manera sistematizada, partiendo de su contenido hasta su enseñanza, parte de la elaboración de documentos académicos que aborden las diferentes temáticas” (p. 2).

5. CONCLUSIONES

El análisis formal funcional de las guaranias de José Asunción Flores revela la complejidad interna de estas obras, especialmente cuando se acompañan de textos de diversos autores. Destacan aspectos armónicos, como la diversidad de recursos, desde progresiones de prolongación hasta cadenciales y secuenciales, sin establecer una norma fija. Decisiones armónicas únicas, como cadencias quebradas y giros inusuales, resaltan la singularidad de Flores.

En el ámbito motivico, se evidencia la versatilidad del compositor con el predominio del modelo rítmico acéfalo y el desarrollo motivico basado en repetición, variación y contraste. La variedad en el acompañamiento del bajo agrega complejidad y originalidad. En términos de etiquetado formal funcional, se observa una preferencia por la estructura binaria, introducciones comunes y la conclusión con códigos y coda, indicando el hábil uso de funciones de encuadre para cohesionar las guaranias de Flores.

Las recomendaciones incluyen la expansión del análisis a obras de otros

compositores y poetas, la exploración de las obras sinfónicas de Flores en el género de guaranía, y propuestas prácticas como la creación de un manual de análisis formal funcional y un archivo histórico musical. Estas sugerencias buscan enriquecer el estudio y fomentar futuras investigaciones en el ámbito de la música paraguaya.

CONFLICTO DE INTERÉS

El autor declara no tener conflicto de interés.

FINANCIAMIENTO

La investigación es completamente autofinanciada.

REFERENCIAS

- Arriola, R. (2020). *Análisis Formal Funcional de las guaranias de José Asunción Flores* [Tesis de Maestría]. Universidad Iberoamericana.
- Arriola, R. (2014). *Misa Folclórica Paraguaya de Florentín Giménez: Un Análisis Formal* [Tesis de Grado]. Universidad Nacional de Asunción.
- Bas, J. (1981). *Tratado de la Forma* (9ª ed.). Ricordi Americana SAEC.
- Boettner, J. M. (2008). *Música y Músicos del Paraguay*. BGS/FA- RE- MI.
- Caplin, W. (2013). *Analysing Classical Form*. Oxford.
- Cardozo, M. (1988). *Mundo Folklórico Paraguayo*. Editorial Cuadernos Republicanos.
- Francoli, M. A. (2003). *Harmony in Context*. McGraw-Hill.
- Gaona, S. (2013). *La Creación Musical en el Paraguay*. EDICIONES FADA.
- Gaona, S. (2016). *Morfología Musical*. Ed. FADA.
- Giménez, F. (1997). *La Música Paraguaya*. El Lector.
- Hernández Sampieri, R., Fernández, C., y Baptista, M. (2014). *Metodología de la Investigación* (6ª ed.). McGraw-Hill.

Kühn, C. (2003). *Tratado de la Forma Musical*. Idea Books.

Szarán, L. (1997). *Diccionario de la Música Paraguaya*. Szarán La Gráfica.

Williams, A. (1984). *Teoría de la Música*. “La Quena” Casa de Música.

Zamacoís, J. (1985). *Curso de Formas Musicales*. Labor.

SOBRE EL AUTOR

Ricardo Ramón Arriola Fretes es Doctorando en Educación, Magister en Metodología de la Investigación, Licenciado en Ciencias de la Educación Musical, Licenciado en Música con énfasis en Dirección Coral y Orquestal, Profesor Superior en Viola, Profesor Superior en Canto Lírico. Docente de la Universidad Nacional de Asunción y del Conservatorio Nacional de Música.

COMO CITAR

Arriola Fretes, R. R. (2023). Análisis formal funcional de las guaranias de José Asunción Flores. Año 2021. *Rev. cient. estud. investig.*, 12(2), 56-67. <https://doi.org/10.26885/rcei.12.2.56>