



Smithsonian Folkways



Smithsonian Folkways Recordings

Smithsonian Folkways Recordings | Washington DC 20560-0520
SFW CD 40548 © 2009 Smithsonian Folkways Recordings
www.folkways.si.edu

Maiteí América: *Harps of Paraguay*

Maiteí América: Harps of Paraguay

1. **Llegada (Arrival)** 3:40
(Félix Pérez Cardozo / SADAIC Latin Copyrights Inc., APA)
2. **Piririta (Piririta)** 3:57
(Félix Pérez Cardozo / SADAIC Latin Copyrights Inc., APA)
3. **Isla Saká (Isla Saká)** 3:25
(Santiago Cortesi / SADAIC Latin Copyrights Inc., APA)
4. **Cajita de arpa / Sueño de Angelita (Little Harp Music Box / Angelita's Dream)** 2:56
(Santiago Cortesi / Félix Pérez Cardozo / SADAIC Latin Copyrights Inc., APA)
5. **Ykuá Potrero (Ykuá Potrero)** 2:09
(Lorenzo Leguizamón, APA)
6. **Tres de mayo (The Third of May)** 3:07
(Julián Alarcón / SADAIC Latin Copyrights Inc., APA)
7. **Tren lechero (The Milk Train)** 4:39
(Félix Pérez Cardozo / SADAIC Latin Copyrights Inc., APA)
8. **Jeroky popó (Vivacious Dance)** 2:35
(Herminio Giménez / SADAIC Latin Copyrights Inc., APA)
9. **Pájaro campana (The Bell Bird)** 4:02
(arr. Félix Pérez Cardozo / SADAIC Latin Copyrights Inc., APA)
10. **Caturí Abente (Caturí Abente)** 3:04
(Prudencio Giménez / SADAIC Latin Copyrights Inc., APA)
11. **Coronel Martínez (Coronel Martínez)** 2:52
(Félix Pérez Cardozo / SADAIC Latin Copyrights Inc., APA)
12. **Paraguarí (Paraguarí)** 2:40
13. **Ángela Rosa (Ángela Rosa)** 3:00
(Félix Pérez Cardozo / Latin American Music Co., Inc., APA)
14. **Unión (Unión)** 2:24
(Alejandro Villamayor / SADAIC Latin Copyrights Inc., APA)
15. **Ykuá Satí (Ykuá Satí)** 2:55
(Félix Pérez Cardozo / SADAIC Latin Copyrights Inc., APA)
16. **Maiteí América (Greetings, America)** 3:39
(Kike Pedersen)
17. **Carretaguy (Under the Cart)** 3:01
(Félix Pérez Cardozo / Latin American Music Co., Inc., APA)
18. **Cascada (Waterfall)** 7:07
(Digno García / SADAIC Latin Copyrights Inc., APA)
19. **El boyerito (The Little Oxcart Driver)** 3:04
(Enrique Samaniego, APA)
20. **Recuerdos de Ypacaraí / Mis noches sin ti (Memories of Ypacaraí / My Evenings without You)** 3:58
(Zulema de Mirkin and Demetrio Ortiz / María Teresa Márquez and Demetrio Ortiz / SADAIC Latin Copyrights Inc., APA – Wixen Music Publishing, ASCAP)

SFW CD 40548 © © 2009 SMITHSONIAN FOLKWAYS RECORDINGS

This project has received federal support from the Latino Initiatives Pool, administered by the Smithsonian Latino Center
Este proyecto recibió apoyo federal del Fondo para Iniciativas Latinas, administrado por el Centro Latino del Smithsonian.



The Paraguayan Harp and Its Music

By Alfredo Colman

The Paraguayan harp is a cultural emblem, which represents not only the nation of Paraguay and its traditional music, but also the ideals that contribute to a collective notion of *paraguayidad*—Paraguayanness. It is a touchstone for Paraguayans' pride in their national territory, collective historical memory, Guaraní-Spanish bilingual reality, landmarks of the natural environment, and rich legacy of folk traditions. The melodies, harmonies, rhythms, lyrics, and even song titles associated with it evoke in Paraguayan listeners notions of self-identity and sentiments of endearment for the heritage and values that constitute their *paraguayidad*.

Rooted in a centuries-old colonial past, the harp's identity as a repository of Paraguayan culture at the local, regional, and international levels issues from 20th-century historical and social developments. The most notable of these include the successful musical career of Paraguayan harpist Félix Pérez Cardozo, who rose to international renown between the 1930s and the mid-1940s; the creation of Paraguayan folk-music ensembles (*conjuntos*) between the 1940s and the 1980s and the tours these groups made in Latin America, Europe, North Africa, and Asia; the creation and promotion of traditional music festivals in Paraguay since the 1960s; the systematic instruction of the instrument in conservatories, schools, and private lessons; the promotion of the harp and Paraguayan traditional music through recordings and radio and television broadcasts; and the enormously favorable international reception of the image, sound, and virtuosity of the instrument. All these developments contributed to the standing of the Paraguayan harp as one of the most renowned and iconic of Latin American folk-music traditions. Today, hundreds of professional Paraguayan harpists regularly perform in countries throughout the Americas, Europe, Japan, and beyond, and thousands of non-Paraguayans have taken up the instrument and its music. The five harpists heard on this recording—Nicolás

Caballero, Kike Pedersen, Martín Portillo, Marcelo Rojas, and Miguel Ángel Valdez—represent several generations of Paraguay's leading harpists as they display a deep grounding in Paraguayan tradition and virtuosic creativity.

History

Present-day Paraguayan harps are local adaptations of the instruments brought from Europe by Jesuit missionaries during the 17th and 18th centuries. The earliest references to the presence of the harp in Paraguay date back to the 16th century: Martín Niño, one of Spanish explorer Pilot Sebastián Gaboto's crewmen, was a harpist (Cardozo Ocampo 1972:237), and in a 1590 account, Hernando Suárez de Mejía describes the auction of a harp in the Río de la Plata region (Furlong 1945:131). The diatonic harp (*diatonic* means 'tuned to a simple, nonchromatic scale, like the white keys of a piano') and several other transplanted European instruments were associated with the accompaniment of liturgical singing in Jesuit missions, where the harp primarily functioned as a *continuo* instrument (Ayestarán 1953:15; Nawrot 2000:45; Stevenson 1959:204), filling in the harmonies that accompany the main melody. Music became a useful tool in evangelizing the natives. In 1618, four European Jesuit musicians—Pietro Comentali (1591–1664) from Naples, Claude Royer (1582–1648) from France, Jean Vaisseau (1583–1623) from Tournai, and Louis Berger (1587–1639) from Belgium—sailed to the New World in response to a petition for music teachers made by the provincial superior of the Jesuit order. They were later joined by Anton Sepp von Reinegg (1655–1733), from Kaltern, in Tirol. Among multiple accomplishments in the New World, Father Sepp established a music school and instrumental workshop in the town of Yapeyú (in the region of present-day northeastern Argentina), built the first pipe organ in the Jesuit missions, and introduced the double harp (*arpa doppia*) to the region. After the expulsion of the Jesuits in the third quarter of the 18th century, some mission Indians kept their

learned professions and gathered in towns, contributing to the colonial *mestizaje*—cultural and biological mixing—that resulted in the Paraguayan people of today. Some of these educated Guaraní Indians decided to work in colonial towns as artisans, blacksmiths, carpenters, and instrument makers; others returned to their ancestral habitats.

Aside from the national capital, Asunción, most cities and towns were established in the Eastern Region (Región Oriental) of Paraguay, where fertile soil eased the development of agriculture and cattle herding. Although some documented references indicate the presence and use of the harp in the Río de la Plata area during the 18th and 19th centuries, very little information sheds light on harp luthiers or harp construction techniques. From the last quarter of the 19th century, a period of restoration in the wake of the Triple Alliance War (1865–1870), through the middle of the 20th century, the Guairá area, located in the central portion of the Región Oriental, produced many artists, intellectuals, luthiers, and musicians (Franco Preda: 1972). Among these were performer and composer Félix Pérez Cardozo (1908–1952), the first Paraguayan harpist to gain local and regional recognition, and Epifanio López (1912–2001), a luthier who established the first guitar and harp workshop in Asunción. Typically, these musicians, composers, and instrument makers acquired and passed on their knowledge and skills by oral tradition.

Performance Techniques

The Paraguayan diatonic harp serves as a melodic, harmonic, and rhythmic instrument. Its primary function is to provide a harmonic and rhythmic foundation to *conjunto* music, but short melodic passages—usually harmonized in thirds or sixths—may ornament or interact with vocal lines by imitation, juxtaposition, or the introduction of new material. When the harp is featured as a solo instrument, it is often accompanied by one or two guitars—and in today’s recordings, by an electric or

acoustic bass. (Acoustic string bass is utilized on this recording.) This accompanying ensemble affords the harpist the freedom to perform virtuosic passages using both hands, without having to provide a harmonic or rhythmic foundation. Overall, no rigid performance guidelines prescribe what harpists must or must not do. When it comes to technique or playing style, Paraguayan harp players may be extremely inventive: they often observe and borrow ideas from one another.

Most Paraguayan harpists play both melody and accompaniment, using a combination of the pads of the fingers and the fingernails. When the right hand plays melodic passages, the left hand usually accompanies with broken chords. The right hand typically plays the melody in octaves and harmonizes it by adding intervals of thirds or sixths, or a combination of thirds and sixths within the octave. Occasionally, the right hand will play chords, either as a bridge between melodic sections, or as an accompaniment when a singer or another instrument is involved. A unique feature of right-hand technique is the tremolo (*trino*, *trémulo*), which uses a continuous back-and-forth motion of the fingers against the strings. Usually the tremolo is performed in parallel thirds with the fingernails, producing a seemingly sustained sound that is rapid and constant. Although the left hand generally provides accompaniment by playing broken chords in octaves, the thumb of the left hand quickly at times returns to the strings, emphasizing the bass line and producing a punctuated staccato effect. This trait of Paraguayan harp music is known as *bordoneado*, and it results in a type of energetic “walking bass,” where the *bordonas* and *bordonillas* (bass strings) are located. To achieve this effect, the thumb remains parallel to the other fingers and to the palm, which faces the strings. Then the thumb is placed between two strings, with all the fingers serving as an anchor for the hand by making contact with the other strings. As the thumb “walks” up or down the strings punctuating the bass line, the palm works in conjunction, producing a quick and consistent rhythmic muting after each thumbstroke. Another salient feature unique to the Paraguayan harp-playing tradition is the ornamentation of the melody through the use of long *glissando*

patterns, frequently employed irrespective of the speed of the piece. In many cases, particularly those involving the use of melodic repetition, the performer will play entire sections accentuating the melodic line with *glissandi*. Sometimes, ascending or descending short *glissandi* are used to embellish a melodic passage—in which case, the harpist may decide to use the muting technique.

Repertoire

At the heart of Paraguayan harp repertoire are *polcas paraguayas* and *guaranias*, genres within the body of musical expressions in Paraguay. When accompanying singing, the harpist plays steady harmonic and rhythmic patterns, and has occasional melodic interactions with the vocal or instrumental lines. Other musical genres in which the combination of harp and guitar play an essential accompaniment role are the *compuesto*, the *rasguido doble*, and the *vals* (or *valseado*). In addition to the *polca* and the *guarania*, Paraguayan harpists since the 1940s have expanded their repertoire to include traditional songs from Latin America and internationally recognized popular and classical compositions. Commonly called *música internacional*, this music consists of compositions borrowed and adapted to fit the technical capabilities and stylistic conventions of the instrument. This recording focuses on the two core traditional musical genres, the *polca* and the *guarania*.

Perhaps the best-known and most cultivated of all musical forms in Paraguay is the *polca*, a song and dance in compound duple (6/8) meter, characterized by a lively rhythmic drive. Its name derives from the Bohemian polka, which became popular in Paraguay and the continent during the second half of the 19th century; however, apart from its name, the Paraguayan *polca* is sharply distinct from the dance of European origin. Its melodic phrases are short and highly syncopated, usually connecting the last beat of one measure with the first of the next. In general, tonal harmonies in parallel thirds or sixths, frequently following a I–V–I–IV–I–V–I harmonic

sequence, accompany the melodic line. Bolstering the steady rhythmic propulsion characteristic of the Paraguayan *polca* is an accompaniment pattern typically consisting of broken chords in the bass with the support of strumming patterns (guitar) and/or arpeggiated chords (harp).

The *guarania* is a vocal and instrumental urban musical genre created by composer José Asunción Flores (1904–1972). It shares similar melodic and harmonic features with the *polca*, but the slowness of its tempo offers the possibility of creating longer musical phrases and variations in melodic accentuation and syncopation. Originally conceived as an instrumental genre, it quickly became known as a songform. Throughout the 1940s and 1950s, other Latin American musical genres and styles, such as the bolero and the bossa nova, influenced its harmonic language and vocal performance. Nowadays, Paraguayan harp is the instrument par excellence for the musical accompaniment of *guaranias*. Its melodic and harmonic capabilities provide ample possibilities of playing delicately while accompanying a vocal soloist or improvising during introductory musical passages and interludes. Since harpist Luis Bordón's arrangement of *India* for his 1959 *Harpa Paraguáia* recording, instrumental versions of *guaranias* showcasing the harp as a solo instrument have been featured regularly in folk-music festivals, recitals, and recordings.

In general, Paraguayan traditional music shares three traits of the musical traditions found in other Latin American countries: a primarily diatonic harmonic vocabulary, the use of short melodic phrases, and improvised harmonies in parallel thirds or sixths. A feature distinctive of Paraguayan traditional music is the rhythmic syncopation frequently found between the last beat of a measure and the first beat of the following, in which the melody anticipates the beat, creating a sense of forward motion. Most traditional compositions use 6/8 (compound duple) meter with *sesquiáltera* or *hemiola* rhythms. The *sesquiáltera* rhythm results in an aural ambivalence felt by the listener when the performer combines duple and triple groupings of rhythmic pulses. An interesting rhythmic effect common to Paraguayan



Alfredo Grycink



Kike Pedersen



José José Gayoso



Victor Carlos Yrala



Nicolás Caballero



Miguel Ángel Valdez



Alejo Benítez



Martin Portillo



Marcelo Rojas



Félix Pérez Cardozo



(L to R) Marcelo Rojas and Alfredo Gryciuk

traditional music include the rapid exchange between compound duple (6/8) or simple duple (2/4) meter and triple (3/4) meter, as well as a more sparingly used pattern, consisting of the pairing of eight beats (two groups of four, known as *cuatrillos*) against the six beats of the 6/8 compound duple meter. In regard to form, traditional compositions tend to be songs, which typically consist of several stanzas and a refrain. Either a short instrumental introduction and a bridge or recurrent instrumental interludes are performed before and between stanzas. Regardless of the rhythmic energy and pace of a song, compositions in the old performance tradition frequently ended with a *rallentando*-like effect, in which the harp and the guitar emphasize the tonic area by playing ascending broken chords at a slow tempo in three or more octaves—a practice that most contemporary performers have opted to replace with a fast and vivacious ending, borrowed from the Argentine tango.

The Artists

Nicolás Caballero (b. 1949) grew up in Asunción, where his father started him on harp when he was three years old. Many consider “Nicolásito,” as he is affectionately known, to be the greatest living Paraguayan harpist. He expanded the harp technique, allowing the instrument to play all manner of chromatic music and international repertoire. After living in Spain for twenty years, he returned to Asunción, where he devotes his time to playing, arranging, conducting, and teaching.

Born 1984 in Villa Florida, Misiones, **Kike Pedersen** studied harp with his father from the age of eleven. He emerged as a leader in the Arpa Roga Paraguayan music school, started by his mother. Fond of reaching out to international musics and developing new techniques, he shines in his own composition, “Maiteí América” (track 16).

Martín Portillo (b. 1970), from the town of San Fernando de la Mora, Central Department, began formal musical studies when he was seven and took up the harp when he was twelve. His international touring began in 1987, with extensive stays in Italy, Japan, and Mexico, and on tourist cruise ships. He has earned many awards and competitions and is a favorite at the annual International Harp Festival in Asunción.

Marcelo Rojas (b. 1976), from Yuty, Caazapá Department, began studying the harp with his father at age ten. He eventually relocated to Asunción, playing with groups such as Los Mensajeros del Paraguay and Los Ojeda, and eventually as a soloist. He has toured Europe, Japan, Mexico, Central America, and the Caribbean. His impeccable technique and creative spirit place him at the forefront of the latest generation of master *arpistas*.

Harpist **Miguel Ángel Valdez** hails from Santa Rosa, Misiones. He took up the harp and the guitar when he was twelve. He and his brothers Ramón and Lino comprise the Trío Los Hermanos Valdez. He brings to this recording a style intended less for concert halls and more for social occasions. Accompanied by his regular companions “**Víctor Carlos**” Yrala on guitar and “**José José**” Gayoso on a locally made string bass, his music adds stylistic breadth to the album.

Accomplished guitarist, arranger, and bandleader **Alejo Benítez** provides the rhythmic drive and harmonic framework for Martín Portillo and Kike Pedersen. Guitarist and university scientist **Alfredo Gryciuk** accompanies Marcelo Rojas. Classically trained acoustic string bassists **Ariel Burgos** and **Sebastián Ortiz** supply the resonant acoustic bottom end for all of the album’s harp soloists.

Track Notes

1. **Llegada (Arrival)** *polca*

(Marcelo Rojas, harp; Alfredo Gryciuk, guitar; Ariel Burgos, bass)

A staple of the instrumental solo repertoire for the Paraguayan harp, Félix Pérez Cardozo's "*Llegada*" was originally performed at the beginning of his musical shows in Argentina. The repetitive melody and steady harmonic and rhythmic accompaniment of the piece allow the performer to improvise melodic variations and present continuous short *glissandi*, in which the melody is emphasized with great virtuosity.

2. **Piririta (Piririta)** *polca*

(Martín Portillo, harp; Alejo Benítez, guitar; Ariel Burgos, bass)

Inspired by bird calls, harpist Alejandro Villamayor composed this Paraguayan *polca* in an onomatopoeic and programmatic style. Notice the contrast between the delicate, short melodic phrases and the sharply pulsating accompanimental chords, which at times combine with *bordoneado* (bass-line) passages.

3. **Isla Saká (Isla Saká)** *polca*

(Marcelo Rojas, harp; Alfredo Gryciuk, guitar; Ariel Burgos, bass)

Dedicated to his hometown (Isla Saká, in Caazapá Department), harpist Santiago Cortesi's composition presents a slow and short arpeggiated introduction with tremolo, which precedes a lively Paraguayan *polca*. Cortesi, recognized as the first harpist to conceive of a systematic pedagogical method for the Paraguayan harp, challenges the performer of this piece to play variations of the melody in continuous virtuosic passages using parallel thirds and sixths, ornamented with *glissandi*.

4. **Cajita de arpa / Sueño de Angelita**

(Little Harp Music Box / Angelita's Dream) *polcas*

(Martín Portillo, harp; Alejo Benítez, guitar; Ariel Burgos, bass)

In this medley of two Paraguayan *polcas*, Martín Portillo combines compositions by harpists Santiago Cortesi ("*Cajita de arpa*") and Félix Pérez Cardozo ("*Sueño de Angelita*"). After a balladlike introduction, the steady and simple rhythmic accompaniment of both pieces evokes the typical accompaniment of a sung *polca-canción*. "*Cajita de arpa*" portrays the delicate sounds of a music-box, and "*Sueño de Angelita*" is the composer's musical reflection as he watches his sleeping baby daughter, Ángela Rosa.

5. **Ykuá Potrero (Ykuá Potrero)** *polca*

(Miguel Ángel Valdez, harp; "Victor Carlos" Yrala, guitar; "José José" Gayoso, bass)

Composed by harpist Lorenzo Leguizamón, this lively Paraguayan *polca* is a tribute to a natural body of water (*ykuá* 'water that springs up') located in Ybytymí, Paraguari Department.

6. **Tres de mayo (The Third of May)** *polca*

(Marcelo Rojas, harp; Alfredo Gryciuk, guitar; Ariel Burgos, bass)

Composed by violinist Julián Alarcón, this Paraguayan *polca* is a celebration of the Day of the Cross (Día de la Cruz), a Roman Catholic feast observed in Paraguay on the third of May. The jubilation of the music is related to the festivities associated with this religious tradition.

7. **Tren lechero (The Milk Train)** *polca*

(Nicolás Caballero, harp and guitar; Ariel Burgos, bass)

“*Tren lechero*” (The Milk Train) is a Paraguayan *polca* composed by harpist Félix Pérez Cardozo. The programmaticism of this composition displays the capabilities of the Paraguayan diatonic harp, as well as the abilities of the performer, to achieve sound effects that mimic a bell, a train whistle, and the turning of the wheels of a locomotive steam engine. “*Tren lechero*” is among Pérez Cardozo’s best-known and most performed instrumental pieces, as is his arrangement of “*Pájaro campana*” (track 9). “*Tren lechero*” is said to have been inspired by the train that brought milk to Asunción every day from the countryside.

8. **Jeroky popó (Vivacious Dance)** *polca*

(Martín Portillo, harp; Alejo Benítez, guitar; Ariel Burgos, bass)

One of the most accomplished and renowned Paraguayan musicians, popular and academic composer Herminio Giménez was inspired by the performance of lively Paraguayan traditional dances (*jeroky* ‘dance’, *popó* ‘vivacious’) to name this *polca* “*Jeroky popó*.” Although, as an accomplished *bandoneón* player, he first conceived the piece for a folk orchestra (*orquesta típica*), the liveliness of the composition allows the harpist to explore the capabilities of the instrument and the melodic and rhythmic intricacies of the piece.

9. **Pájaro campana (The Bell Bird)** *polca*

(Martín Portillo, harp; Marcelo Rojas, harp; Alfredo Gryciuk, guitar; Ariel Burgos, bass)

Of anonymous authorship, “*Pájaro campana*,” was first introduced on the Paraguayan harp by legendary performer Félix Pérez Cardozo. Since then, his arrangement has

become the model for other versions of this piece, one of the most widely recognized Paraguayan harp pieces. For many listeners, it is the prototypical Paraguayan “national song” and their introduction to Paraguayan traditional music. With three stanzas and a recurrent refrain, this instrumental Paraguayan *polca* showcases the virtuosity of the performer, who systematically ornaments the melody and introduces distinctive Paraguayan harp-performance techniques, such as the use of *glissandi* and *bordoneado* bass-register figures. The onomatopoeia and programmaticism of this music is based on the bell-like call of the national bird of Paraguay, the bell bird. On this track, harpists Martín Portillo and Marcelo Rojas alternate phrases and complement one another in a “dueling harp” rendition of the classic *polca*.

10. **Caturí Abente (Caturí Abente)** *polca*

(Marcelo Rojas, harp; Alfredo Gryciuk, guitar; Ariel Burgos, bass)

While living and working in Buenos Aires in the 1950s, guitarist and composer Prudencio Giménez dedicated this Paraguayan *polca* to his goddaughter, María Estela “Caturí” Abente. Although it was conceived for the guitar, Paraguayan harpists include it in their repertoires. The simple repetitive melodic phrases, laced with *cuatrillos*, and the driving *polca* rhythm are key ingredients of this highly acclaimed popular composition.

11. **Coronel Martínez (Coronel Martínez)** *polca*

(Martín Portillo, harp; Alejo Benítez, guitar; Ariel Burgos, bass)

Composed by harpist Félix Pérez Cardozo, this Paraguayan *polca* is a tribute to the town of Coronel Martínez in the Guairá Department.

12. Paraguairí (Paraguairí) *polca*

(Marcelo Rojas, harp; Alfredo Gryciuk, guitar; Ariel Burgos, bass).

Of anonymous authorship and associated with popular festivities in the town of Paraguairí, Paraguairí Department, this traditional Paraguayan *polca* is often performed by dance groups to the accompaniment of a *banda folclórica*. As with most Paraguayan *polcas*, the repetitiveness of both melody and harmony allows the harpist to display his technique and virtuosity.

13. Ángela Rosa (Ángela Rosa) *polca*

(Martín Portillo, harp; Alejo Benítez, guitar; Ariel Burgos, bass)

Composed by harpist Félix Pérez Cardozo on the occasion of the birth of her daughter Ángela Rosa, this Paraguayan *polca* fittingly exhibits a celebratory and festive melody. The melodic syncopation and use of *cuatrillos* (two groups of eight notes against a background of six beats) typify the classic style of Paraguayan *polca*.

14. Unión (Unión) *polca*

(Nicolás Caballero, harp and guitar; Sebastián Ortiz, bass)

Dedicated to the town of Unión, in San Pedro Department, this piece was composed by harpist Alejandro Villamayor following the traditional harmonic and rhythmic patterns of the Paraguayan *polca*.

15. Ykuá Satī (Ykuá Satī) *polca*

(Miguel Ángel Valdez, harp; “Victor Carlos” Yrala, guitar; “José José” Gayoso, bass).

In the Paraguayan *polca* “Ykuá Satī” (*ykuá* ‘water that springs up’; *satī* ‘clear, clean’), the harpist pays musical tribute to a natural body of water located in the Central Department.

16. Maiteí América (Greetings, America) *polca*

(Kike Pedersen, harp; Alejo Benítez, guitar; Ariel Burgos, bass)

In “*Maiteí América*,” young harpist Kike Pedersen combines elements from the traditional Paraguayan *polca* with a contemporary harmonic vocabulary and a series of special percussive effects achieved on the harp. *Maiteí* means “greetings” in the Guaraní language.

17. Carretaguy (Under the Cart) *polca*

(Marcelo Rojas, harp; Alfredo Gryciuk, guitar; Ariel Burgos, bass)

“Under the Cart”—“*Carretaguy*” in the Guaraní language (the majority of Paraguayan musicians are bilingual in Spanish and Guaraní)—celebrates the Paraguayan countryside and life outdoors during the times when convoys of wagons traveled throughout the eastern region of the country. Composed by folk harpist (*arpero*) José del Rosario Diarte, this Paraguayan *polca* showcases a repetitive melody and a steady harmonic and rhythmic accompaniment. The combination of these musical elements allows the performer to improvise highly virtuosic passages while playing the melody in parallel thirds and sixths.

18. Cascada (Waterfall) *polca*

(Nicolás Caballero, harp and guitar; Ariel Burgos, bass)

Along with “*Pájaro campana*” and “*Tren lechero*,” harpist Digno García’s “*Cascada*” is one of the most frequently performed instrumental compositions for the Paraguayan harp. Inspired by the sounds and motion of a waterfall, it exhibits clear melodic lines, a programmatic approach, and onomatopoeic sounds within the framework of a Paraguayan *polca* in 6/8 meter. The combination of García’s programmatic title and idiomatic writing for the instrument has become a source of inspiration to

Paraguayan harp performers, who often present their own version of it with a high degree of virtuosity.

19. El boyerito (The Little Oxcart Driver) *polca*

(Martín Portillo, harp; Alejo Benítez, guitar; Ariel Burgos, bass)

A tribute to the life of an oxcart driver (*boyero*), harpist Enrique Samaniego's Paraguayan *polca* “*El boyerito*” celebrates the nation's countryside and life outdoors.

20. Recuerdos de Ypacaraí / Mis noches sin ti

(Memories of Ypacaraí / My Evenings without You) *guaranias*

(Nicolás Caballero, harp and guitar; Ariel Burgos, bass)

“*Recuerdos de Ypacaraí*,” by Zulema de Mirkin and Demetrio Ortiz, and “*Mis noches sin ti*,” by María Teresa Márquez and Demetrio Ortiz, are among the most widely known and performed *guaranias*. Mirroring the emotional content of lyrics charged with nostalgia and melancholy, harpist Nicolás Caballero's medley of these *guaranias* showcases the performance capabilities of the diatonic harp as the Paraguayan melodic instrument par excellence. To produce the semitones written as part of the melodic material of these *guaranias*, Caballero uses a brass key (*llave*) to press the appropriate strings as he plays the melodic passages.

Notas en español

El arpa paraguaya y su música

por Alfredo Colman

El arpa paraguaya es un emblema cultural que representa no solamente al Paraguay como nación y a su música tradicional, sino que también a los ideales que contribuyen a una noción colectiva de paraguayidad. El arpa se constituye en un aspecto fundamental del orgullo que los paraguayos sienten hacia el territorio nacional, la memoria histórica colectiva, la realidad bilingüe de los idiomas Guaraní y Español, los paisajes naturales, y el rico legado de las tradiciones folclóricas. Las melodías, las armonías, los ritmos, los textos de poesía, e inclusive los títulos de las canciones, en conjunción con el arpa, evocan en el oyente paraguayo nociones de identidad y de sentimientos de afecto por los valores y tradiciones que constituyen su paraguayidad.

Si bien el instrumento se encuentra arraigado a un pasado colonial, la identidad del arpa como referente de la cultura paraguaya a nivel local, regional, e internacional, se deriva de un conjunto de factores históricos y sociales desarrollados en el siglo veinte. Entre los más notables de éstos citamos: la exitosa carrera musical internacional del arpista paraguayo Félix Pérez Cardozo entre los 1930 y mediados de los 1940; la formación de conjuntos musicales paraguayos entre los 1940 y los 1980, grupos que realizaron presentaciones artísticas en Latinoamérica, Europa, Norte de Africa y Asia; la creación y promoción de festivales musicales en el Paraguay desde los 1960; la enseñanza sistemática del instrumento en conservatorios, escuelas y lecciones privadas; la promoción del arpa y de la música tradicional paraguaya a través de grabaciones y programas de radio y televisión; la enormemente favorable recepción internacional de la imagen, sonido y virtuosismo del instrumento. Todos estos acontecimientos contribuyeron al hacer

el arpa paraguaya una de las tradiciones musicales más reconocidas e icónicas de Latinoamérica. Hoy día, cientos de arpistas profesionales paraguayos se presentan regularmente a través de Latinoamérica, Europa, Japón y otros países, y miles de ciudadanos del mundo cultivan a este instrumento y a su música. Los cinco arpistas que se presentan en esta grabación—Nicolás Caballero, Kike Pedersen, Martín Portillo, Marcelo Rojas y Miguel Ángel Valdez—representan varias generaciones de arpistas paraguayos que demuestran un arte arraigada en la tradición paraguaya y en el virtuosismo creativo.

Historia

Las arpas paraguayas de hoy en día son el resultado de la adaptación local de los instrumentos traídos de Europa por medio de los misioneros jesuitas durante los siglos XVII y XVIII. Las referencias más tempranas a la presencia del arpa en el Paraguay se remontan al siglo XVI. Así, Martín Niño, miembro de la tripulación del piloto y explorador Sebastián Gaboto, es mencionado como arpista (Cardozo Ocampo 1972:237) y en un relato del año 1590, Hernando Suárez de Mejía describe la subasta de un arpa en la región del Río de la Plata (Furlong 1945:131). El arpa diatónica (*diatónica* significa afinada a una simple escala no-cromática, como en el caso de las notas blancas del piano) y otros instrumentos europeos transplantados al Nuevo Mundo, estuvieron asociados al acompañamiento del canto litúrgico en las misiones jesuíticas, donde el arpa funcionaba como instrumento continuo (Ayestarán 1953:15; Nawrot 2000:45; Stevenson 1960:204), añadiendo las armonías que acompañaban a la melodía principal. Debido a que la música llegó a ser considerada una herramienta importante en la evangelización de los nativos, en 1618, cuatro músicos jesuitas europeos—Pietro Comentali (1591–1664) de Nápoles, Claude Royer (1582–1648) de Francia, Jean Vaisseau (1583–1623) de Tournai, y Louis Berger (1587–1639) de Bélgica—partieron al Nuevo Mundo en respuesta al llamado del

Superior de la Provincia, quien había pedido la designación de maestros de música para las misiones. Más adelante, Anton Sepp von Reinegg (1655–1733), originario de Kaltern, en la región del Tirol, se unió al grupo de instructores de música. Entre sus múltiples logros en el continente, el Padre Sepp estableció una escuela de música y un taller de instrumentos en el pueblo de Yapeyú (en la actualidad, la región noreste de Argentina), construyó el primer órgano a tubos en las misiones jesuíticas, y asimismo introdujo el *arpa doppia* europea en la región. Luego de la expulsión de los misioneros jesuitas en el tercer cuarto del siglo XVIII, algunos de los indígenas de las misiones conservaron sus oficios aprendidos y se concentraron en los pueblos que fueron parte del proyecto colonial de mestizaje biológico y cultural, el cual resultó en el habitante paraguayo de hoy. Mientras que algunos de estos indígenas guaraníes decidieron trabajar como artesanos, herreros, carpinteros, y luthiers en los asentamientos y pueblos coloniales, otros retornaron a su hábitat natural.

Además de Asunción, capital de la nación, la mayoría de los pueblos y ciudades en el Paraguay fueron establecidos en la Región Oriental, donde el suelo fértil promovió el desarrollo de la agricultura y la cría del ganado. Aunque algunas referencias en documentos de la época indican la presencia y uso del arpa en el Río de la Plata durante los siglos XVIII y XIX, muy poca información se ha registrado en cuanto a las actividades de los luthiers o a las técnicas de fabricación de arpas. No obstante, desde el último cuarto del siglo XIX, el cual fue marcado por el período de reconstrucción y restauración que siguió a la Guerra de la Triple Alianza (1865–1870), y a través de la mitad del siglo XX, la región del Guairá, ubicada en la parte central de la Región Oriental, ha producido un número significativo de artistas, intelectuales, luthiers y músicos (Franco Preda 1972). Este ha sido el caso del intérprete y compositor Félix Pérez Cardozo (1908–1952), arpista paraguayo de notable reputación y propulsor del instrumento a nivel local y regional, y de Epifanio López (1912–2001), luthier quien estableció el primer taller de fabricación de arpas y guitarras del siglo XX en Asunción. Típicamente, los artesanos, compositores y

músicos de la región adquirirían y transmitirían sus conocimientos y oficios por medio de la tradición oral.

Técnicas de interpretación

El arpa paraguaya es un instrumento melódico, armónico y rítmico. Si bien su función principal ha sido proveer el fundamento armónico y rítmico a conjuntos musicales vocales, pasajes melódicos en terceras o sextas paralelas pueden así también adornar o interactuar con líneas melódicas vocales por medio de técnicas de imitación, yuxtaposición, o introducción de nuevo material melódico. No obstante, cuando el arpa paraguaya se presenta en carácter de instrumento solista, es frecuente que el instrumento sea acompañado por una o dos guitarras y, especialmente en sesiones de grabación, un bajo eléctrico. (Para esta grabación ha sido utilizado un contrabajo.) Este tipo de ensamble instrumental le permite al arpista ejercitar amplia libertad en la ejecución de pasajes de virtuosismo con ambas manos sin necesidad de proveer el necesario fundamento armónico o rítmico. En líneas generales, no existen guías rígidas de interpretación en relación a lo cual los arpistas pueden hacer o no al ejecutar el arpa. Parecería ser que en términos de técnica o estilo de ejecución, en la mayoría de los casos, los arpistas paraguayos demuestran creatividad e invención, a menudo observando y utilizando ideas de otros colegas.

La mayoría de los arpistas paraguayos ejecutan la melodía y el acompañamiento utilizando una combinación de las yemas y uñas de los dedos. Mientras que la mano derecha ejecuta pasajes melódicos, la mano izquierda generalmente la acompaña con acordes quebrados. Típicamente la mano derecha presenta la melodía en octavas y la armoniza agregando intervalos de tercera y sexta, o por medio de una combinación de terceras o sextas dentro de la octava. Ocasionalmente la mano derecha ejecuta acordes como puente entre frases

melódicas o como acompañamiento cuando un cantante u otro instrumento participa de la pieza musical. Un aspecto único de la técnica utilizada por la mano derecha es el trino, trémulo o tremolo, el cual es ejecutado usando el movimiento constante de los dedos contra las cuerdas. En general, el tremolo es presentado en terceras paralelas, las cuales producen un sonido rápido y constante. Aunque generalmente la mano izquierda está encargada de apoyar a la melodía con el acompañamiento de acordes quebrados, en ciertos casos, el pulgar de esa mano vuelve rápidamente a las cuerdas, enfatizando la línea del bajo y produciendo un efecto de tipo staccato. Esta característica de la música paraguaya en el arpa es conocida como técnica de *bordoneado*, resultando en un tipo de bajo articulado y saliente en las bordonas y bordonillas (cuerdas del bajo). Con el fin de lograr este efecto particular, el pulgar permanece en forma paralela a los demás dedos y a la palma de la mano, la cual se adhiere a las cuerdas. Seguidamente, el pulgar se ubica entre las cuerdas mientras que los demás dedos funcionan como ancla por medio del contacto que éstos tienen con la mano. Al mismo tiempo que el pulgar “camina” en forma ascendente o descendente enfatizando la línea melódica del bajo, la palma de la mano se mueve en conjunción y acompaña el movimiento del pulgar. El resultado final es un efecto rítmico de sordina logrado por la palma de la mano luego de cada “toque” hecho por el pulgar. Otro efecto único en la interpretación del arpa paraguaya es el adorno o la decoración de la melodía por medio del uso de extensos *glissandi*, los cuales son frecuentemente introducidos sin necesidad de estar relacionados a la velocidad de la pieza musical. En muchos casos, particularmente en aquellos donde el intérprete encuentra pasajes con repeticiones de la melodía, el arpista puede optar por la ejecución de secciones enteras acentuando la línea melódica con *glissandi*. Algunas veces, *glissandi* ascendentes o descendentes de corta extensión son usados para adornar un pasaje melódico, el cual puede también ser interpretado con la técnica de sordina.

Repertorio

El repertorio principal del arpa paraguaya está constituido por las polcas paraguayas y las guaranias, géneros dentro de las expresiones musicales del Paraguay. Al acompañar al canto, el arpista ejecuta patrones armónicos y rítmicos repetitivos, y ocasionalmente interactúa con las líneas vocales o instrumentales. Otros géneros musicales donde la combinación de arpa y guitarra cumplen un rol esencial son el compuesto, el rasguido doble, y el vals o valseado. Además de la polca y de la guarania, desde la década del 1940 los arpistas paraguayos han expandido su repertorio musical incluyendo canciones tradicionales de Latinoamérica y composiciones populares y clásicas de reconocimiento internacional. Este repertorio denominado “música internacional” incluye composiciones adaptadas a la capacidad técnica y al estilo convencional del arpa paraguaya. Esta grabación en particular se enfoca en dos de los géneros musicales más tradicionales, la polca y la guarania.

Caracterizada por su vivaz ritmo sesquiáltero en 6/8, la polca paraguaya es el género musical de canto y danza más conocido y cultivado en el Paraguay. Aunque su nombre deriva de la polka de Bohemia, la cual fue transplantada al Paraguay y al continente americano en la segunda mitad del siglo XIX, el género tradicional paraguayo denominado polca no corresponde a la danza de origen europeo en cuanto a su estructura rítmica. Sus cortas frases melódicas son sincopadas y generalmente ligadas entre el último tiempo del compás y el primero del siguiente. Frecuentemente, la armonía es presentada en terceras o sextas paralelas siguiendo la secuencia I-V-I-IV-I-V-I que acompaña a la línea melódica. Enfatizando el constante y vivaz ritmo de la polca paraguaya, el típico acompañamiento de la guitarra y del arpa es presentado con acordes quebrados en el bajo y pulsaciones armónicas recurrentes en patrones de rasgueo (guitarra) o acordes arpegiados (arpa).

La guarania es un género musical urbano creado por el compositor José Asunción Flores (1904-1972). Si bien la guarania comparte características melódicas

y armónicas con la polca paraguaya, su ritmo lento en 6/8 ofrece la posibilidad de presentar frases musicales de mayor extensión, así como también variaciones en la acentuación melódica y en el uso de síncopa. Originalmente concebida como un género instrumental, la guarania rápidamente se transformó en un género vocal. A través de la década de los 1940 y 1950, otros géneros y estilos musicales latinoamericanos como son el bolero y la bossa-nova, influenciaron el lenguaje armónico y la práctica de interpretación vocal de la guarania. Hoy en día el arpa diatónica paraguaya es el instrumento musical por excelencia en el acompañamiento e interpretación solista de guaranias. Su capacidad melódica y armónica le otorga amplias posibilidades en la ejecución delicada de la melodía mientras que acompaña a un solista vocal, presenta el tema principal de un pasaje musical, o improvisa durante una introducción o interludio. A partir del arreglo para arpa paraguaya de “India” por el arpista Luis Bordón para su disco *Harpa Paraguáia* (1959), versiones instrumentales de guaranias interpretadas en el arpa como instrumento solista se oyen regularmente en recitales, festivales de música folclórica y en grabaciones locales e internacionales.

En términos generales, la música tradicional paraguaya comparte tres similitudes con otras tradiciones musicales encontradas en Latinoamérica: un predominante vocabulario armónico diatónico, el uso de frases melódicas de corta extensión, y la improvisación armónica en terceras y sextas paralelas. Una particularidad de la música paraguaya tradicional es el uso frecuente de síncopa en la melodía. Generalmente la síncopa es ubicada entre el último tiempo del compás y el primer tiempo del siguiente, creando así la sensación auditiva de que la melodía es continuamente presentada en forma anticipada. La mayoría de las composiciones musicales tradicionales utiliza el compás de 6/8 (binario con subdivisión ternaria) con características de hemiola o ritmo sesquiáltero. Este efecto rítmico resulta en una ambivalencia auditiva percibida por el oyente cuando el intérprete combina los compases de dos y tres tiempos simultáneamente. Otros efectos rítmicos

encontrados en la música paraguaya tradicional incluyen el cambio rápido de acentuación entre los compases binario con subdivisión ternaria (6/8) o binario [con subdivisión binaria] (2/4) y ternario [con subdivisión binaria] (3/4), así como también el patrón que combina ocho tiempos (dos grupos de cuatro, designados *cuatrillos*) contra los seis tiempos del compás binario con subdivisión ternaria (6/8). En cuanto a forma o estructura, las composiciones tradicionales tienden a ser clasificadas como “canción”, con varias estrofas y un refrán. Por lo general, una corta introducción y/o una serie de interludios instrumentales puede acompañar a cada estrofa. Sin perjuicio al ritmo constante y enérgico de algunas canciones, en la tradición interpretativa de la “vieja guardia”, la mayoría de las composiciones frecuentemente concluían con un efecto de *rallentando*, en el cual el arpa y la guitarra enfatizaban la tónica de la pieza musical, ejecutando lentamente acordes quebrados ascendentes por tres o más octavas— práctica que arpistas contemporáneos han optado por reemplazar con una cadencia final rápida y enérgica, inspirada en el estilo del tango argentino.

Los artistas

Nicolás Caballero (n. 1949) creció en Asunción, donde se inició estudiando el arpa a los tres años de edad con su padre. Muchos consideran a “Nicolásito”, como es conocido afectuosamente, el arpista paraguayo contemporáneo de mayor trascendencia. Expandiendo la técnica del arpa, ha logrado ejecutar en el instrumento todo tipo de pasajes cromáticos y de música internacional. Luego de haber vivido en España por veinte años, retornó a Asunción. Hoy día se dedica a la ejecución del arpa, a la dirección y al arreglo musical, y a la enseñanza.

Kike Pedersen nació en 1984 en Villa Florida, Misiones, donde desde los once años de edad estudió arpa con su padre. Kike ha trascendido como figura líder en la

escuela de música paraguaya Arpa Rôga, la cual fue fundada por su madre. Cultor de la música internacional y de desarrollar nuevas técnicas de ejecución, brilla en esta grabación de su propia composición, “Maiteí América” (pista 16).

Martín Portillo (n. 1970), de la ciudad de Fernando de la Mora, Departamento Central, inició sus estudios musicales a los siete años de edad y el estudio del arpa a los doce. En 1987 viajó ofreciendo recitales en Italia, Japón y México, así como también en cruceros internacionales. Martín, quien ha participado en competencias y ha recibido numerosos premios, es uno de los favoritos del festival internacional del arpa en Asunción.

Marcelo Rojas (n. 1976) de Yuty, Departamento de Caazapá, inició sus estudios de arpa a los diez años de edad con su padre. Tras mudarse a Asunción, se unió a grupos como Los Mensajeros del Paraguay y Los Ojeda, y más tarde se constituyó en intérprete solista. Marcelo ha ofrecido recitales en Europa, Japón, México, América Central, y el Caribe. Su impecable técnica y creatividad lo ubican al frente de la última generación de arpistas maestros paraguayos.

El arpista **Miguel Ángel Valdez** es originario de Santa Rosa, Misiones. A la edad de doce años se instruyó en el arpa y la guitarra. Junto con sus hermanos Ramón y Lino han formado el Trío Los Hermanos Valdez. En esta grabación, Miguel Ángel introduce un estilo típico de ejecución que se encuentra en celebraciones y ocasiones sociales. Acompañado por sus compadres musicales “**Víctor Carlos**” Yrala en la guitarra y “**José José**” Gayoso en el contrabajo, su música añade una riqueza estilística al álbum.

El destacado guitarrista, arreglista y director de orquesta **Alejo Benítez** ofrece la propulsión rítmica y el marco armónico en las interpretaciones de Martín Portillo y Kike Pedersen. El guitarrista y científico universitario **Alfredo Gryciuk** acompaña a

Marcelo Rojas. Finalmente, los contrabajistas profesionales **Ariel Burgos** y **Sebastián Ortiz** añaden el resonante bajo acústico a todas las interpretaciones de los solistas de este álbum.

Notas

1. Llegada, polca paraguaya

(Marcelo Rojas, arpa paraguaya; Alfredo Gryciuk, guitarra; Ariel Burgos, contrabajo)

Uno de los solos instrumentales emblemáticos en el arpa paraguaya, “Llegada”, del arpista Félix Pérez Cardozo, era ejecutado al inicio de los espectáculos musicales y recitales del artista en Argentina. El carácter repetitivo de la melodía y el continuo acompañamiento armónico y rítmico de la pieza permite al intérprete la improvisación de variaciones melódicas, así como también la introducción de una serie de *glissandi*, donde la melodía es enfatizada con gran virtuosismo.

2. Piririta, polca paraguaya

(Martín Portillo, arpa paraguaya; Alejo Benítez, guitarra; Ariel Burgos, contrabajo)

Inspirado en el canto o llamado de las aves (en este caso la piririta) el arpista Alejandro Villamayor compuso esta polca paraguaya de carácter onomatopéyico y naturaleza programática. Note el contraste entre las delicadas y breves frases melódicas y los acordes que son pulsados enfáticamente y que en ciertas instancias son combinados con pasajes de bordoneado.

3. Isla Saká, polca paraguaya

(Marcelo Rojas, arpa paraguaya; Alfredo Gryciuk, guitarra; Ariel Burgos, contrabajo)

En esta composición musical el arpista Santiago Cortesi rinde un homenaje musical a su pueblo natal, Isla Saká, en el Departamento de Caazapá. Luego de una corta

introducción arpegiada, el compositor presenta una vivaz polca paraguaya. Cortesi, quien es reconocido como el primer arpista que ha concebido un sistema didáctico de enseñanza para el arpa paraguaya, requiere que el intérprete de esta pieza ejecute variaciones de la melodía en pasajes de alta virtuosidad, utilizando terceras y sextas paralelas y adornados con *glissandi*.

4. Cajita de arpa/Sueño de Angelita, polcas paraguayas

(Martín Portillo, arpa paraguaya; Alejo Benítez, guitarra; Ariel Burgos, contrabajo)

En este arreglo de dos polcas paraguayas, el intérprete ha combinado composiciones de los arpistas Santiago Cortesi (“Cajita de arpa”) y Félix Pérez Cardozo (“Sueño de Angelita”). Luego de una introducción que se asemeja a una balada, el continuo y sencillo patrón rítmico de ambas piezas musicales evoca el típico patrón de acompañamiento de una polca-canción. Si bien “Cajita de arpa” imita los delicados sonidos de una cajita de música, “Sueño de Angelita” presenta la reflexión musical del compositor mientras éste vela el sueño de su hija, Ángela Rosa.

5. Ykuá Potrero, polca paraguaya

(Miguel Ángel Valdez, arpa paraguaya; “Víctor Carlos” Yrala, guitarra; “José José” Gayoso, contrabajo)

Compuesta por el arpista Lorenzo Leguizamón, esta vivaz polca paraguaya es su tributo a una fuente de agua que brota naturalmente (*ykuá*) ubicado en Ybytymí, Departamento de Paraguarí.

6. Tres de mayo, polca paraguaya

(Marcelo Rojas, arpa paraguaya; Alfredo Gryciuk, guitarra; Ariel Burgos, contrabajo)

Compuesta por el violinista Julián Alarcón, esta polca paraguaya celebra el Día de la Cruz, festividad católica observada el tres de mayo. El espíritu de júbilo representado por medio de los sonidos de esta pieza musical refleja el carácter de los festejos populares asociados con esta tradición religiosa.

7. **Tren lechero**, *polca paraguaya*

(Nicolás Caballero, arpa paraguaya y guitarra; Ariel Burgos, contrabajo)

“Tren lechero” es una polca paraguaya compuesta por el arpista Félix Pérez Cardozo. La naturaleza programática de esta pieza musical permite apreciar la capacidad del arpa diatónica paraguaya en la producción de efectos sonoros y asimismo la particular habilidad del intérprete. Estos efectos imitan sonidos de una campana, el silbato del tren, y el movimiento de las ruedas de la antigua locomotora a vapor. Además de su arreglo musical para arpa de “Pájaro campana” (pista 9), “Tren lechero” es una de las piezas instrumentales más conocidas del arpista Félix Pérez Cardozo. Dícese que la inspiración para “Tren lechero” se encuentra en el tren diario que traía leche a la ciudad de Asunción desde el interior.

8. **Jeroky popó**, *polca paraguaya*

(Martín Portillo, arpa paraguaya; Alejo Benítez, guitarra; Ariel Burgos, contrabajo)

Inspirándose en el ritmo y en la vivacidad de la danza paraguaya tradicional, Herminio Giménez, uno de los músicos paraguayos de mayor reconocimiento en las esferas académica y popular, compuso esta pieza denominada “*Jeroky popó*” (*jeroky*, ‘baile’, *popó*, ‘bullicioso, vivaz’). Si bien Giménez, también un bandoneonista de gran trayectoria, compuso esta obra para los instrumentos de una orquesta típica, la naturaleza vivaz de esta composición permite que el intérprete del arpa explore la capacidad del instrumento y las particularidades melódicas y rítmicas de la pieza.

9. **Pájaro campana**, *polca paraguaya*

(Marcelo Rojas y Martín Portillo, arpas paraguayas; Alfredo Gryciuk, guitarra; Ariel Burgos, contrabajo)

Clasificado como “motivo popular de autor anónimo,” “Pájaro campana” fue originalmente interpretado en el arpa paraguaya a través del arreglo instrumental del legendario arpista Félix Pérez Cardozo. Desde entonces, el arreglo de Pérez Cardozo

ha servido como modelo de otras versiones de esta celebrada pieza musical. “Pájaro campana”, una de las piezas musicales más reconocidas en el arpa paraguaya, se ha constituido en el prototipo de una canción “nacional” paraguaya y en una introducción a las tradiciones musicales del Paraguay. Siguiendo la estructura de tres estrofas y un refrán, esta polca paraguaya exhibe la virtuosidad de los intérpretes, quienes presentando un diálogo musical a dos arpas, continuamente adornan la melodía e introducen algunas de las técnicas distintivas de interpretación del arpa paraguaya, como son el uso de *glissandi* y el típico bordoneado. El carácter onomatopéyico y la naturaleza programática de esta pieza musical se basan en el canto o llamado del ave nacional del Paraguay, el pájaro campana. En esta grabación, los arpistas Marcelo Rojas y Martín Portillo alternan frases y literalmente compiten en un “duelo de arpas”.

10. **Caturí Abente**, *polca paraguaya*

(Marcelo Rojas, arpa paraguaya; Alfredo Gryciuk, guitarra; Ariel Burgos, contrabajo)

Mientras vivía y trabajaba en Buenos Aires en la década de los 1950, el guitarrista paraguayo Prudencio Giménez compuso y dedicó esta polca paraguaya a su ahijada María Estela “Caturí” Abente. Aunque la pieza musical fue originalmente compuesta para la guitarra, los arpistas paraguayos la han elegido como parte del repertorio tradicional para el instrumento. Las sencillas frases melódicas presentadas en cuatrillos y el constante ritmo de la polca paraguaya son los principales ingredientes musicales de esta aclamada composición.

11. **Coronel Martínez**, *polca paraguaya*

(Martín Portillo, arpa paraguaya; Alejo Benítez, guitarra; Ariel Burgos, contrabajo)

Compuesta por el arpista Félix Pérez Cardozo, esta polca paraguaya es un tributo al pueblo Coronel Martínez en el Departamento del Guairá.

12. **Paraguarí, polca paraguaya**

(Marcelo Rojas, arpa paraguaya; Alfredo Gryciuk, guitarra; Ariel Burgos, contrabajo).

Relacionado a las festividades populares en el pueblo de Paraguarí, Departamento de Paraguarí, este “motivo popular de autor anónimo” es frecuentemente interpretado por grupos de danza con el acompañamiento de una banda folclórica. Como es el caso con la mayoría de las polcas paraguayas, la naturaleza repetitiva de melodía y armonía permite al intérprete la improvisación y la demostración de su técnica particular de virtuosidad.

13. **Ángela Rosa, polca paraguaya**

(Martín Portillo, arpa paraguaya; Alejo Benítez, guitarra; Ariel Burgos, contrabajo)

Compuesta por el arpista Félix Pérez Cardozo con motivo del nacimiento de su hija Ángela Rosa, esta polca paraguaya presenta una melodía festiva que celebra la feliz ocasión. La síncopa melódica y el uso de cuatrillos (dos grupos de cuatro corcheas contra seis negras) ejemplifican el estilo clásico de la polca paraguaya.

14. **Unión, polca paraguaya**

(Nicolás Caballero, arpa paraguaya y guitarra; Sebastián Ortiz, contrabajo)

Como homenaje al pueblo Unión, en el Departamento de San Pedro, el arpista Alejandro Villamayor compuso esta pieza musical basándose en las características armónicas y rítmicas de la polca paraguaya tradicional.

15. **Ykuá Satī, polca paraguaya**

(Miguel Ángel Valdez, arpa paraguaya; “Víctor Carlos” Yrala, guitarra; “José José” Gayoso, contrabajo).

En la polca paraguaya “*Ykuá Satī*” (*ykuá*, ‘fuente de agua que brota naturalmente’;

satī, ‘claro, limpio’), el compositor rinde un tributo musical a este manantial ubicado en el Departamento Central.

16. **Maiteí América, polca paraguaya**

(Kike Pedersen, arpa paraguaya; Alejo Benítez, guitarra; Ariel Burgos, contrabajo)

En “*Maiteí América*” el arpista Kike Pedersen fusiona elementos de la polca paraguaya tradicional con un lenguaje armónico contemporáneo y una serie de efectos especiales de percusión en el arpa. *Maiteí* significa “saludos” en Guaraní.

17. **Carretaguy, polca paraguaya**

(Marcelo Rojas, arpa paraguaya; Alfredo Gryciuk, guitarra; Ariel Burgos, contrabajo)

“Bajo la carreta” o “*Carretaguy*” celebra la vida del campo en el Paraguay en la época en que grupos de carretas viajaban a través de la Región Oriental. Compuesta por el *arpero* popular José del Rosario Diarte, esta polca paraguaya presenta una melodía repetitiva y un sistemático acompañamiento armónico y rítmico. La combinación de estos elementos musicales permite que el intérprete improvise pasajes de alto virtuosismo mientras que la melodía es presentada en terceras y sextas paralelas.

18. **Cascada, polca paraguaya**

(Nicolás Caballero, arpa paraguaya y guitarra; Ariel Burgos, contrabajo)

Junto con “Pájaro campana” y “Tren lechero”, “Cascada”, del arpista Digno García, es uno de los solos instrumentales más frecuentemente interpretados en el arpa paraguaya. Inspirado en los sonidos y en el movimiento de una cascada natural, García presenta líneas melódicas de gran claridad, así como también un subtexto programático y sonidos onomatopéyicos en conjunción con el típico ritmo 6/8 de la polca paraguaya. La combinación del título programático de esta obra y de la

escritura idiomática para el instrumento ha servido como fuente de inspiración a intérpretes del arpa paraguaya quienes acostumbran a presentar versiones de esta pieza con un alto grado de virtuosismo.

19. El boyerito, polca paraguaya

(Martín Portillo, arpa paraguaya; Alejo Benítez, guitarra; Ariel Burgos, contrabajo)

Presentando un tributo musical a la vida del boyero, el arpista Enrique Samaniego celebra en su polca paraguaya “El boyerito” el paisaje y la vida del campo en Paraguay.

20. Recuerdos de Ypacaraí/Mis noches sin ti, guaranias

(Nicolás Caballero, arpa paraguaya y guitarra; Ariel Burgos, contrabajo)

“Recuerdos de Ypacaraí” de Zulema de Mirkin y Demetrio Ortiz, y “Mis noches sin ti” de María Teresa Márquez y Demetrio Ortiz se han constituido en las guaranias de mayor reconocimiento en el Paraguay y en el extranjero. Reflejando el contenido nostálgico y melancólico de estas canciones paraguayas, la versión en popurrí del arpista Nicolás Caballero exhibe la capacidad del arpa diatónica como el instrumento melódico paraguayo por excelencia. Con el fin de lograr los semitonos que forman parte del material melódico y armónico de estas dos guaranias, Caballero utiliza llaves manuales de metal con las cuales presiona las cuerdas del arpa, al mismo tiempo que ejecuta los correspondientes pasajes musicales.

Bibliography / Bibliografía

Arzamendia Párriz, Dionisio. 2003. *Manual Didáctico del Arpa Sin Pedales o Diatónica*. Asunción: Editora Litocolor S.R.L.

Ayestarán, Lauro. 1953. *La música en el Uruguay*. Vol.1. Montevideo: Servicio Oficial de Difusión Radio eléctrica.

Boettner, Juan Max. 1997. *Música y Músicos del Paraguay*. Reedition by Bernardo Garcete Saldívar, editor. Asunción: Imprenta Salesiana.

Cardozo Ocampo, Mauricio. 1972. *Mis bodas de oro con el folklore paraguayo: Memorias de un Pychái*. Asunción: Comuneros S.R.L.

———. 1988. *Primera parte: Paraguay Folclórico*. Mundo Folclórico Paraguayo. Asunción: Editorial Cuadernos Republicanos.

Colman, Alfredo. 2005. “The Diatonic Harp in the Performance of Paraguayan Identity.” Ph.D. dissertation, University of Texas at Austin.

———. 2007. “El arpa diatónica paraguaya en la búsqueda del *tekorã*: representaciones de paraguayidad.” *Latin American Music Review* 28(1):125–149.

Encina, Luis Carlos Lupo. 2000. *Arpa Paraguaya: de Kaundy a Vietnam*. Asunción: Imprenta Makrografic.

Franco Preda, Artemio. 1972. *El Guairá y su aporte a la cultura paraguaya: Historia cultural del Guairá*. Asunción: n.p.

Furlong, Guillermo. 1945. *Músicos Argentinos Durante la Dominación Hispánica*. Buenos Aires: Huarpes.

———. 1969. *Historia Social y Cultural del Río de la Plata 1536–1810. El Transplante Cultural: Arte*. Buenos Aires: Tipográfica Editora Argentina.

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

Grenón, Pedro, S. J. 1929. *Nuestra primera música instrumental, datos históricos*. Buenos Aires: Librería “La Cotizadora económica.”

Insrán, Roquelino. 1999. *Curso de Arpa Paraguaya en Solfeo: Método para aprender el Arpa en Solfeo*. Asunción: Ministerio de Educación y Cultura, Vice Ministerio de Cultura.

McGuckin, John Newell. 1979. “Music and Mission among the Jesuits in Argentina, 1585–1767.” Ph.D. dissertation, Southwestern Baptist Theological Seminary.

McNaspy, Clement, S. J. 1982. *Lost Cities of Paraguay*. Chicago: Loyola University Press.

Nawrot, Piotr, SVD. 2000. *Indígenas y Cultura Musical de las Reducciones Jesuíticas: Vol. 1: Guaraníes, Chiquitos, Moxos*. La Paz: Editorial Verbo Divino.

Ortega, Armando B. 1974. *Método para arpa paraguaya*. Asunción: Edición del autor.

Ortiz, Alfredo Rolando. 1979. *Latin American Harp Music and Techniques for Pedal and Non-Pedal Harpists*. Corona, California.

Pérez Bugallo, Rubén. 1996. *El Chamamé: Raíces coloniales y desorden popular*. Biblioteca de Cultura Popular, 22. Buenos Aires: Ediciones del Sol S.R.L.

Riveros, Nicolás T. 1995. *Dos Almas Musicales: Agustín Pío Barrios y José del Rosario Diarte (Misioneros)*. San Juan Bautista de las Misiones: n.p.

Rodríguez, Miguel Ángel. 1992. *Semblanzas Biográficas de creadores e intérpretes populares paraguayos*. Asunción: Ediciones Compugraph.

Ruiz Rivas de Domínguez, Celia. 1974. *Danzas tradicionales paraguayas: Método de enseñanza: Reseña histórica de la danza en el Paraguay y nociones sobre el folklore*. Asunción: Imprenta Makrografic.

Sánchez Haase, Diego. 2002. *La Música en el Paraguay: Breve compendio de su historia, acontecimientos y características más importantes*. Hacia un país de lectores, 5. Asunción: Editorial El Lector.

Schechter, John. 1992. *The Indispensable Harp: Historical Development, Modern Roles, Configurations, and Performance Practices in Ecuador and Latin America*. Kent, Ohio, and London, England: Kent State University Press.

Stevenson, Robert Murrell. 1960. *The Music of Peru: Aboriginal and Viceroyal Epochs*. Washington, D.C.: Pan American Union.

Szarán, Luis. 1997. *Diccionario de la Música en el Paraguay*. Asunción: Szarán la Gráfica.

———, and Jesús Ruiz Nestosa. 1996. *Música en las Reducciones Jesuíticas. Colección de Instrumentos de Chiquitos, Bolivia*. Asunción: Imprenta Makrografic.

Talavera, José Fernando. 1987. *Herminio Giménez*. Asunción: Editorial Histórica.

Credits

Produced by Carlos Rojas Hernández and Daniel E. Sheehy
Annotated by Alfredo Colman
Photographs by Daniel E. Sheehy
Engineered by Pete Reiniger at LA Studio, Asunción, Paraguay
Assistant engineer: Horacio Cáceres
Mixed by Pete Reiniger at Smithsonian Folkways
Mastered by Charlie Pilzer, AirShow Mastering, Springfield, Virginia
Executive producers: Daniel E. Sheehy and D. A. Sonneborn
Production manager: Mary Monseur
Editorial assistance by Jacob Love
Art direction, design and layout by Steve Cooley, www.cooleydesignlab.com

Additional Smithsonian Folkways staff: Richard James Burgess, director of marketing and sales; Betty Derbyshire, financial operations manager; Laura Dion, sales; Toby Dodds, technology director; Spencer Ford, fulfillment; León García, new media content producer; Henri Goodson, financial assistant; Mark Gustafson, marketing; David Horgan, e-marketing specialist; Helen Lindsay, customer service; Keisha Martin, manufacturing coordinator; Margot Nassau, licensing and royalties; Jeff Place, archivist; Ronnie Simpkins, audio specialist; John Smith, sales and marketing; Stephanie Smith, archivist.

Special thanks to: Luiz Álvarez

About Smithsonian Folkways

Smithsonian Folkways Recordings is the nonprofit record label of the Smithsonian Institution, the national museum of the United States. Our mission is the legacy of Moses Asch, who founded Folkways Records in 1948 to document music, spoken word, instruction, and sounds from around the world. The Smithsonian acquired Folkways from the Asch estate in 1987, and Smithsonian Folkways Recordings has continued the Folkways tradition by supporting the work of traditional artists and expressing a commitment to cultural diversity, education, and increased understanding.

Smithsonian Folkways recordings are available at record stores. Smithsonian Folkways Recordings, Folkways, Collector, Cook, Dyer-Bennet, Fast Folk, Monitor, and Paredon recordings are all available through:

Smithsonian Folkways Recordings Mail Order
Washington, DC 20560-0520
Phone: (800) 410-9815 or 888-FOLKWAYS (orders only)
Fax: (800) 853-9511 (orders only)

To purchase online, or for further information about Smithsonian Folkways Recordings go to: **www.folkways.si.edu**. Please send comments, questions, and catalogue requests to **smithsonianfolkways@si.edu**.