



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

CARRERA LICENCIATURA EN MÚSICA

APROBACIÓN DEL TRABAJO FINAL DE GRADUACIÓN MODALIDAD RECITAL, PARA LA OBTENCIÓN DE TÍTULO DE LICENCIADO EN MÚSICA. ENFASIS INSTRUMENTISTA

TEMA:

“MANUAL DE INTERPRETACIÓN MUSICAL PARA EL VIOLÍN DE LA SONATA EN SI MENOR PARA VIOLÍN Y PIANO DE JUAN CARLOS MORENO GONZÁLEZ”.

TÍTULO:

RECONSTRUCCIÓN DE LA SONATA EN SI MENOR PARA VIOLÍN Y PIANO DE JUAN CARLOS MORENO GONZÁLEZ Y APUNTES PARA SU INTERPRETACIÓN AL VIOLÍN.

NOMBRE DEL POSTULANTE: KATHERINE LIDIA LORENZI

CALIFICACIÓN

FECHA

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

TRIBUNAL EXAMINADOR

1.

2.

3.

UNIVERSIDAD NACIONAL DE ASUNCION
FACULTAD DE ARQUITECTURA, DISEÑO Y ARTE
LICENCIATURA EN MUSICA

**“Reconstrucción de la Sonata en Si Menor para
Violín y Piano de Juan Carlos Moreno González y
apuntes para su interpretación al Violín”.**

KATHERINE LIDIA LORENZI

Tutores: Mag. María Azucena Araujo Charruff

Lic. Pedro Valle

San Lorenzo, Julio de 2017

Trabajo Final de Grado presentado como requisito para optar al título de
Licenciado en Música. Enfoque Instrumentista - Mención: Violín.

LORENZI, KATHERINE LIDIA

“RECONSTRUCCIÓN DE LA SONATA EN SI MENOR PARA VIOLÍN Y PIANO DE JUAN CARLOS MORENO GONZÁLEZ Y APUNTES PARA SU INTERPRETACIÓN AL VIOLÍN”.

San Lorenzo, Universidad Nacional de Asunción. 189 p.

Tutores: Mag. Araújo Azucena, Lic. Pedro Valle.

Trabajo Final de Grado.

Licenciatura en Música.

Palabras Claves: 1. Sonata Violín y piano 2. Música de cámara de autores paraguayos. 3. Guía de interpretación para violín. 4. Juan Carlos Moreno González. 5. Oración fúnebre.

AGRADECIMIENTOS

Al señor Rodolfo Gómez Moreno, sin quien este proyecto no hubiera sido posible.

Al profesor Gerardo Gramajo, quien me ayudó a tomar conciencia de la amplitud y de la belleza de esta disciplina sumamente difícil, y que supo enseñarme con su tiempo y dedicación no solamente a valorar el arte de la música, sino también a vencer miedos y a aprender que todo buen resultado es el producto de una continua dedicación.

Al profesor Pedro Valle, por su continua ayuda y amable motivación que fue decisiva para la elaboración del presente trabajo y la culminación de mi carrera.

A la profesora Azucena Araújo, quien me ayudó a dar los primeros pasos en el ámbito de la música y me supo guiar para terminar este trabajo, sabiendo valorar la importancia de este pequeño aporte.

Agradezco a todos los profesores de la carrera que supieron contribuir con sus enseñanzas a mi formación profesional.

A mi familia y amigos.

A Rafael Aquino, quien nunca se movió de mi lado y quien ha sido mi constante apoyo y bendición.

Finalmente, a mi padre a quien estaré eternamente agradecida por sus enseñanzas y preocupación. A su dulce recuerdo de padre, amigo y protector.

Dedicatoria

A mi padre

El arte de la música es el que más cercano se halla de las lágrimas y los recuerdos.

Oscar Wilde (1854-1900) Dramaturgo y novelista irlandés.

RESUMEN

Este trabajo está dirigido a la elaboración de un manual de ejecución para violín de la “Sonata en Si menor para violín y piano” de Juan Carlos Moreno González, dirigido para la interpretación musical académica en general y enfocado a ser lo más cercana a la idea del compositor.

El trabajo está básicamente estructurado en tres partes. La primera parte enfocada al autor, donde se presentará su biografía y las circunstancias en las que compuso la obra. Como segunda parte, se expondrán la estructura y características de la obra en cuestión. La tercera parte está enfocada directamente en la interpretación de dicha Sonata.

Tras una labor de recopilación, edición y análisis, se obtiene como resultado final la posible redifusión de una obra que hasta el día de hoy ha sido numerosas veces nombrada pero no se ha encontrado al alcance del público.

Este trabajo tiene como propósito salvar del olvido la Sonata en Si menor para violín y piano y permitir su ejecución y su difusión siendo ésta, parte del legado de un gran autor paraguayo al patrimonio cultural del país.

Palabras Claves: 1. Sonata Violín y piano 2. Música de cámara de autores paraguayos. 3. Guía de interpretación para violín. 4. Juan Carlos Moreno González. 5. Oración fúnebre.

ABSTRACT

This work's aim is to elaborate an execution manual of the "Sonata in B minor for violin and piano" from Juan Carlos Moreno González". It is addressed to musical academic interpretation and is focused to being the closest to the idea of the composer.

This work's structure is made from three essential parts: a historical one, showing the biography of the composer and the circumstances in which he composed his work, a theoretical one, where the structure and characteristics of this work are exposed and a last one focused on the interpretation of the Sonata.

The final result of this work is to make a broadcasting of this opus possible since the Sonata in B minor is often mentioned in books but cannot be found in a library. To get to this final stage, a summary, an edition work as well as an analytical review have been previously made.

One of the essential goals of this work is to prevent the Sonata in B minor from being lost or forgotten therefore it is of most importance to allow its broadcast as well as its execution since it is the legacy of a great composer to the cultural patrimony of Paraguay.

Keywords: 1. Violin and piano Sonata 2. Chamber music from Paraguayan composers 3. Violin interpretation book 4. Juan Carlos Moreno González 5. Funeral prayer.

LISTA DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1 -Oración fúnebre - versión 1935.	63
Ilustración 2 -Oración fúnebre- versión 1938.	63
Ilustración 3 -Finale- Compases 1 y 2.	80
Ilustración 4 -Finale- Compases 69 y 70.	80
Ilustración 5 -Finale- Compás 5.	81
Ilustración 6 -Finale- Compás 73.	81
Ilustración 7 -Finale- Compás 60.	81
Ilustración 8 -Finale- Compás 13.	82
Ilustración 9 -Finale- Compás 81.	82
Ilustración 10 -Finale- Compases 26 a 33.	84
Ilustración 11 -Finale- Compás 4.	84
Ilustración 12 -Finale- Compás 72.	85
Ilustración 13 -Finale- Compás 87.	85
Ilustración 14 -Finale- Compás 91.	86
Ilustración 15 -Finale- Compás 19.	86
Ilustración 16 -Finale- Compás 23.	86
Ilustración 17 - Scherzo- Compases 6 a 8.	94
Ilustración 18 - Scherzo- compases 22 a 24.	94
Ilustración 19 - Oración fúnebre- Violín 2- versión 1938.	103

LISTA DE TABLAS

Tabla 1 - Resumen esquemático de las secciones del Scherzo	89
Tabla 2 - Resumen esquemático de los motivos del Scherzo	90
Tabla 3 - Resumen esquemático de las secciones- Oración fúnebre	99
Tabla 4 - Resumen esquemático de los motivos- Oración fúnebre	100
Tabla 5 -Resumen esquemático de las secciones- Finale	107
Tabla 6 - Resumen esquemático de los motivos- Finale	108

ÍNDICE

1. Introducción	13
1. Planteamiento del problema	15
1.1. Preguntas de investigación	15
1.1.1. Pregunta general	15
1.1.2. Preguntas específicas	16
1.2. Justificación	16
1.3. Objeto de estudio	17
1.4. Objetivos de la investigación	17
1.4.1. Objetivo general	17
1.4.2. Objetivos específicos	17
2. Marco teórico de la investigación	18
2.1. Los instrumentos musicales	18
2.1.1. Los instrumentos musicales de cuerda frotada	19
2.1.2. El violín, su origen y desarrollo	19
2.1.3. La música para violín en el siglo XVII	20
2.1.4. La música para violín en el siglo XVIII	22
2.1.4.1. La Escuela Italiana de violín	22
2.1.4.2. La Escuela Francesa del violín	23
2.1.4.3. La Escuela Alemana de violín	24
2.1.5. El arco del violín	25
2.1.6. El piano	26
2.2. La música de cámara	26
2.2.1. Binomio: violín y piano. Compositores más resaltantes en la literatura universal	27
2.3. Introducción al estado de la música compuesta en el Paraguay durante el siglo XX	28
2.3.1. Catálogo resumido de obras paraguayas eruditas para el violín del siglo XX	29
2.3.2. Breve referencia a tres compositores paraguayos de música erudita para el violín	30
2.3.3. Acceso a las obras referidas	32
3. Marco Metodológico	34
3.1. Tipo de investigación	34

4. Biografía de Juan Carlos Moreno González	36
4.1. Breve situación histórica sobre la Guerra del Chaco	40
4.2. El autor referente al episodio de la Guerra del Chaco	41
4.3. Vida del autor posterior a la Guerra del Chaco	42
4.4. Resumen de la hoja de vida de Juan Carlos Moreno González	45
5. Análisis formal y armónico	48
5.1. La Sonata en Si Menor para violín y piano de Juan Carlos	48
5.2. Tratamiento según la estructura de la obra	49
5.2.1. Allegro Cómodo	49
5.2.2. Scherzo	50
5.2.3. Oración Fúnebre sobre la Tumba de los Héroe	62
5.1.4. Finale	71
6. Interpretación musical de la Sonata en Si Menor	88
6.1. Movimiento: Scherzo	89
6.2. Movimiento: Oración Fúnebre sobre la Tumba de los Héroe	99
6.3. Movimiento: Finale	107
7. Conclusiones	117
8. Recomendaciones	119
9. Bibliografía	121
APENDICES	123
Apéndice A- Manuscrito de la Sonata en Si Menor para violín y piano	124
Apéndice B- Manuscrito copiado del movimiento Allegro Cómodo	151
ANEXOS	154
Anexo A- Lista de obras paraguayas compuestas para violín	155
Anexo B- Digitalización de la Sonata en Si Menor para violín y piano	158

INTRODUCCION

El tema de investigación hace referencia a la Sonata en Si menor para violín y piano del compositor paraguayo Juan Carlos Moreno González.

Históricamente existe en Asunción un reducido número de intérpretes que cultivan las artes musicales con instrumentos de origen foráneo, como el violín o el piano. Asimismo, pocos compositores paraguayos crearon obras para estos referidos instrumentos.

Es importante destacar que existen escasas ediciones musicales que contengan en sus catálogos obras paraguayas para violín y piano; caso llamativo teniendo en cuenta la amplia popularidad de estos instrumentos a nivel regional y mundial. En consecuencia, resulta difícil obtener partituras de este repertorio.

Es por todo esto que resulta relevante y valioso rescatar las obras que conforman el acervo musical y cultural paraguayo, para facilitar su conocimiento, acceso y posterior difusión entre los estudiantes, profesores y músicos.

En el presente Trabajo Final de Grado se ha buscado rescatar, recopilar y transcribir en formato electrónico o digital la partitura y además ofrecer un breve análisis de la obra. De mismo modo, se ha investigado el contexto histórico en el que vivió el compositor y sus experiencias en ámbitos intelectuales y multiculturales con el fin último de ofrecer una guía interpretativa basada en una propuesta ajustada en cuanto a los aspectos estilísticos y técnicos de la obra. Se espera que esta investigación sea de utilidad como punto de partida a otras investigaciones y que sirva de base para continuar con mejoras al fortalecimiento del acervo musical paraguayo.

La presente investigación se estructura con los siguientes capítulos: En el primero se muestra la contextualización general de la problemática a

“Reconstrucción de la Sonata en Si Menor para Violín y Piano de Juan Carlos Moreno González y apuntes para su interpretación al Violín”- Katherine Lorenzi.

tratar, así como su planteamiento, la unidad de análisis y justificación; además se especifican los objetivos de la investigación.

El segundo capítulo trata sobre los antecedentes relacionados con el tema de estudio dentro del Marco Teórico, que reúne la información nacional e internacional revisada para conocer la temática a tratar, y el Marco Contextual o Área de Estudio, que describe el alcance del trabajo.

En el tercer capítulo se detalla el Diseño metodológico con la presentación de la unidad de análisis y las consideraciones metodológicas que se tomaron en cuenta para el diseño y realización de la presente investigación.

En el cuarto capítulo se presenta una biografía del compositor, las circunstancias e influencias sufridas dentro de su labor musical creativa y un catálogo de sus obras.

En el capítulo quinto se presenta un análisis de la obra; su forma y estructura a partir de una edición revisada.

En el capítulo sexto se expone la propuesta de una posible ejecución para el violín tomando en cuenta todos los puntos anteriores, así como la interpretación, unas posibles digitaciones, los matices, la jerarquía de las voces y las articulaciones con sus respectivos golpes de arco.

En el capítulo séptimo se presenta la conclusión del trabajo de investigación.

En el capítulo octavo se exponen las recomendaciones para futuras investigaciones relacionadas con el tema.

Finalmente, se presentan las referencias bibliográficas, los apéndices y anexos correspondientes.

CAPITULO I

1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

Frecuentemente ocurre que, en el Paraguay, las obras musicales eruditas de autores nacionales no poseen un manual o referencia para su ejecución. La Sonata en Si menor para violín y piano, obra de Juan Carlos Moreno González, tampoco escapa a esa situación.

Se guardan registros de que esta Sonata ha sido estrenada por las hermanas del autor en memoria de los caídos en la Guerra del Chaco en 1935. Sin embargo, la única copia que se conserva es un manuscrito que jamás ha sido publicado ni editado.

El manuscrito no se encuentra completo ya que falta el primer movimiento y se han perdido varias páginas del cuarto. Debido al estado en el que se encuentra esta obra es necesario hacer un trabajo de rescate y edición para ofrecer un aporte enriquecedor al patrimonio cultural del país. Dicho trabajo de rescate se realizará a los efectos de determinar el estado del arte y contribuir a la construcción de una documentación del acervo de la música de cámara y para violín del país. Esta documentación servirá de referencia a nivel nacional sobre emblemáticos y poco investigados compositores nacionales.

1.1. PREGUNTAS DE INVESTIGACION

1.1.1. PREGUNTA GENERAL

¿De qué manera se puede rescatar la obra “Sonata en Si menor para violín y Piano” de Juan Carlos Moreno González para su difusión posterior como un aporte al patrimonio cultural del Paraguay?

1.1.2. PREGUNTAS ESPECÍFICAS

- a) ¿Se puede reconstruir la Sonata en Si menor para violín y piano mediante una recopilación, transcripción y edición digitalizada?
- b) ¿Cuál es el contexto histórico nacional y regional de la época de composición de la obra?
- c) ¿Cuáles son las influencias artísticas del compositor en el momento de creación de la obra?
- d) ¿Cómo es la forma y el contenido armónico de la obra?
- e) ¿Qué enfoque de ejecución de la obra sobre una edición revisada se puede proponer?

1.2. JUSTIFICACION

Esta investigación proporciona información sobre la Sonata en Si menor para violín y piano de Juan Carlos Moreno González, incluyendo una guía interpretativa para el violín.

La investigación se motivó en la necesidad de conocer acerca de las obras de cámara para violín escritas por compositores paraguayos, favoreciendo la futura creación de un catálogo de obras eruditas nacionales. Estas obras, una vez analizadas y clasificadas por su época histórica, nivel de dificultad técnica e interpretativa y estilo, favorecerán el registro de un corpus que aglutine coherentemente estos elementos para el estudio, conocimiento, difusión y proyección de la música de cámara nacional.

Se espera que este trabajo brinde información que pueda servir al desarrollo de futuros proyectos e investigaciones, tanto para obras del mismo autor así como de otros compositores paraguayos que han elaborado obras del mismo género. De esta forma se podrá seguir construyendo factores que favorezcan una mayor divulgación de composiciones eruditas y obras para música de cámara paraguayas.

1.3. OBJETO DE ESTUDIO

El objeto de estudio del presente trabajo de investigación es el rescate, análisis y propuesta de interpretación para el Violín de la Sonata en Si menor del compositor paraguayo Juan Carlos Moreno González, compuesta para Violín y piano (1935).

1.4. OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN

1.4.1.OBJETIVO GENERAL

Reconstruir la Sonata en Si menor para violín y piano de Juan Carlos Moreno González mediante la elaboración de un manual para su ejecución, como un aporte al patrimonio cultural del Paraguay.

1.4.2.OBJETIVOS ESPECÍFICOS

1. Reconstruir la Sonata en Si menor para violín y piano.
2. Obtener el contexto histórico nacional y regional de la época de composición de la obra.
3. Investigar las influencias artísticas del compositor en el momento de creación de la obra.
4. Realizar un breve análisis de la forma y el contenido armónico de la obra.
5. Proponer un posible enfoque de ejecución de la obra, tendiente a una edición revisada de la misma.

CAPITULO II

2. MARCO TEORICO DE LA INVESTIGACIÓN

La música estuvo presente en la vida del ser humano desde los tiempos más remotos favoreciendo la cohesión social de los miembros de la comunidad como un vehículo para expresar ideas, emociones y sentimientos. Existía igualmente cumpliendo diversas funciones como rituales religiosos, continuidad de la cultura, integración social, entretenimiento, entre otros. (A. Gregory 1997)

En la vida de los pueblos la música juega un papel preponderante pues ésta ayuda a individualizar a grupos, pueblos y naciones.

Según (I. Cross 2001): “La música es un fenómeno cultural que tiene una existencia material en los sonidos y en las acciones que hacen que esos sonidos sean producidos. Esta materialidad está condicionada por nuestra biología y neurofisiología”.

“La musicalidad está en el centro de lo que significa ser humano” Donald A. Hodges.

La evolución de la música acompaña la propia evolución del hombre, pasando por diversas etapas históricas hasta llegar a nuestros días.

2.1. LOS INSTRUMENTOS MUSICALES

Un instrumento musical es un objeto compuesto por la combinación de uno o más sistemas resonantes y los medios para su vibración, construido con el fin de reproducir sonido en uno o más tonos que puedan ser combinados por un intérprete para producir música.

Existen muchas divisiones alternativas y subdivisiones de instrumentos. Generalmente se suelen dividir en tres familias; las de viento, cuerda y percusión.

2.1.1.LOS INSTRUMENTOS MUSICALES DE CUERDAS FROTADAS

Los instrumentos de cuerda o cordófonos son instrumentos musicales que producen sonidos por medio de las vibraciones de cuerdas tensadas. Las cuerdas pueden ponerse en vibración por punteo, percusión o frotación (Dos Santos 2016).

El violín, la viola, el violoncello y el contrabajo son aquellos instrumentos que producen el sonido por medio de frotación del arco a la cuerda.

Es importante resaltar el gran desarrollo que tuvieron los instrumentos de cuerda desde el S.XVI, especialmente la familia de las cuerdas frotadas.

2.1.2.EL VIOLÍN, SU ORIGEN Y DESARROLLO

El violín es el más agudo de los instrumentos de cuerda frotada. Tiene un sonido vibrante, fuerte y con unos agudos muy brillantes (Dos Santos 2016). Es muy admirado por su timbre, potencia de sonido así como por la versatilidad a que se presta a pesar de su reducido tamaño.

Es probable que el violín haya nacido de una derivación de varios instrumentos medievales como la lira de brazo o la viola medieval. Las ciudades de Brescia y Cremona, en la Italia del Norte, tenían una rica tradición de “violeros” o constructores de cuerda por lo que se estima que el violín haya nacido ahí en los primeros decenios del siglo XVI, entre 1500 y 1530. Sin embargo, se desconoce quien ha sido el inventor del

notable instrumento. Durante mucho tiempo se creyó que Gasparo da Saló (1540- 1609), constructor de instrumentos en Brescia y fundador de la famosa escuela de dicha ciudad, había sido el inventor de este instrumento. El descubrimiento en 1568 de un documento firmado por él como “maestro de violines” ha sido el elemento que ha sustentado tal creencia, sin embargo, se han encontrado indicios de violines fabricados anteriormente.

Entre los constructores más reconocidos se encuentran los cremoneses, cuyos talleres familiares confeccionaron los instrumentos más preciados hasta la actualidad. Se destacan entre ellos; Andrea Amati (1505- 1578), Giuseppe Guarnerius (1698-1744) y el más célebre Antonio Stradivarius (1644-1737). (Principe 2007)

El violín como se lo conoce en la actualidad es el fruto de innovaciones oportunas como; cambios en sus dimensiones, alteraciones en su estructura y construcción con diversos tipos de maderas (Sachs 2006). Esta serie de mejoras, que se extendió desde la segunda mitad del siglo XVI hasta el siglo XVII, ha llevado poco a poco al perfeccionamiento de su sonoridad.

2.1.3.LA MÚSICA PARA VIOLÍN EN EL SIGLO XVII

Paralelamente a la perfección que el violín ha ido adquiriendo en el siglo XVII, se ha ido desarrollando igualmente un arte de ejecución para este instrumento.

Gracias a su reducido tamaño y escaso peso, la facilidad para los violinistas de tocar notas rápidas, arpeggios y trinos, ha permitido el desarrollo de repertorios acordes a las posibilidades del instrumento (Silvela 2003).

El primer tratado para el violín aparece en 1645 de la autoría de Gasparo Zanetti; *Il scolaro per imparare a suonare di violino ed altri stromenti*. En esta publicación aún no aparecen las formas propias del instrumento como ya se las conoce en la segunda mitad de ese siglo, sin embargo, contiene observaciones precisas sobre el uso del arco y la estética del instrumento (Silvela 2003).

Los italianos Arcangelo Corelli (1653-1713) y Giuseppe Torelli (1658-1709) fueron los creadores de nuevas formas musicales para el violín. Corelli publicó una serie de conciertos y sonatas (estas últimas en la doble modalidad de *da camera* y *da chiesa*¹), que suponen un avance constante en el desarrollo de esas formas instrumentales, especialmente para el violín. Por su parte Giuseppe Torelli se ha destacado por ser el creador de un nuevo tipo de concierto; el *concerto grosso*. En sus primeros conciertos publicados en 1686 todavía la supremacía del violín por encima del *tutti* no aparece claramente definida, sin embargo, el violín encuentra finalmente su lugar de solista a partir de los *Concerti Musicali* del opus 6 en 1698 (Principe 2007).

Paralelamente existía la sonata para instrumento solo que ya a fines del siglo XVII estaba plenamente desarrollada e identificada. Esta consistía en una melodía para el violín con un simple acompañamiento del clavecín. La nula importancia de este acompañamiento viene dada por el hecho de que frecuentemente ni siquiera se le escribía en su integridad, sino que quedaba meramente insinuado con una simple línea del bajo -el acompañamiento continuo-, quedando a discreción del intérprete completar ese acompañamiento con acordes, según la teoría y práctica del continuo. Estas sonatas tenían a finales del siglo XVII, y sobre todo a partir de Corelli y Torelli, una característica muy importante: la mayor

¹ *Sonata da chiesa* (“sonata de iglesia”), es una forma musical que se utilizaba como acompañamiento del servicio religioso. Es una obra del período Barroco, compuesta habitualmente para violín y bajo continuo. Es precursora de la sonata tal como se la concibe día. La palabra “sonata” se refiere aún a una serie de movimientos, no a la forma musical.

preferencia al uso de un lenguaje para el virtuosismo del solista. Estas sonatas varían grandemente de autor a autor, aunque por lo general mantienen el punto común de la preferencia por virtuosismo para el instrumentista (Stowell 2000).

2.1.4.LA MÚSICA PARA VIOLÍN EN EL SIGLO XVIII

El siglo XVIII es el de la gran expansión de la música para violín. Se expone seguidamente una concisa reseña de la conformación de las escuelas para el violín partiendo desde Italia, su lugar de origen y cuna de los mejores instrumentos de la época, hasta llegar su divulgación a Francia y finalmente a Alemania. (Hill 2005)

2.1.4.1. La Escuela Italiana de violín

Las formas, el estilo de composición y de interpretación se mantienen según los cánones establecidos por Torelli, Corelli y Antonio Vivaldi (1678- 1741) gran cultor del violín.

Igualmente, cabe mencionar a los compositores Tartini, Locatelli y Viotti quienes contribuyeron grandemente a la formación de la escuela para el violín.

Aunque Giuseppe Tartini (1692-1770) experimentó una profunda evolución a lo largo de su vida, se puede decir que fue, entre los post-corellianos, el primero que intencionadamente cultivó el virtuosismo para el violín casi como fin a sí mismo, pues era compositor e intérprete.

Pietro Locatelli (1695-1764) fue, a lo que parece, alumno de Corelli y en su tiempo famoso como intérprete virtuoso (Stowell 2000). Se resalta que Locatelli es considerado como el fundador de la escuela moderna del virtuosismo en el violín. En 1735 publicó un tratado teórico-práctico titulado *L'Arte del violino XII concerti, cioe violino solo, con XXIV capricci*

“Reconstrucción de la Sonata en Si Menor para Violín y Piano de Juan Carlos Moreno González y apuntes para su interpretación al Violín”- Katherine Lorenzi.

ad libit-um. Este fue el libro que permitió a Paganini convertirse en el reconocido excelso intérprete del violín.

Giovanni Battista Viotti (1755-1824) fue igualmente un gran representante de la escuela italiana del violín. Un hecho que lo diferencia de gran parte de otros violinistas italianos fue que la parte principal de su vida artística se desarrolló fuera de Italia; primero en París y luego en Londres. (Silvela 2003)

2.1.4.2. La Escuela Francesa de violín

La Escuela francesa de violín surgía en la segunda parte del siglo XVIII del talento y de las ideas innovadoras del referido violinista Viotti, que se trasladó a Francia, donde introdujo un estilo interpretativo y compositivo tan determinante que sentaría las bases para la creación de la Escuela de violín francesa. El mundo musical francés se quedó asombrado tras asistir a su representación del *Concert Spirituel* de París en 1782. La forma en la que Viotti tocaba sus propias composiciones impresionó al público de tal manera que a partir de ese momento, y durante dos décadas, fue la referencia para los músicos violinistas en Europa.

El gran interés y admiración hacia el maestro Viotti fueron marcados de tal manera que el mismo año de su debut en París fueron publicados sus primeros seis conciertos para violín. (Silvela 2003)

Su aporte musical, además de los veintinueve conciertos para violín y numerosos dúos y tríos para cuerda, fue la de asentar las bases técnicas y estilísticas que se reflejan en la Escuela de violín que tuvo su continuación con tres de sus estudiantes y admiradores, Pierre Baillot, Pierre Rode y Rodolphe Kreutzer. Estos violinistas fueron profesores de violín en el recién creado Conservatorio de París en 1795, manteniendo el estilo de Viotti a través de esta institución. En 1803 las enseñanzas e ideas de Viotti fueron plasmadas por estos tres profesores en el *Méthode de Violon*, tratado que consolidaría la Escuela de violín francesa. Tal era

la importancia de los conciertos compuestos por Viotti, que desde el principio fueron el repertorio obligatorio para todos los estudiantes de violín del Conservatorio de París.

No cabe duda de que la Escuela de violín francesa se expandió rápidamente por toda Europa debido a dos factores. El primero por la calidad de los miembros de esta Escuela quienes fueron grandes concertistas, además de pedagogos, y quienes acercaron la música de Viotti a las salas de conciertos más prestigiosas. El segundo se debió al éxito en la publicación de las obras de Viotti en numerosos países, lo que permitió a cualquier músico tener acceso a sus ideas innovadoras, entre ellos compositores como Mozart, Beethoven y Mendelssohn. El estilo compositivo e interpretativo para violín fundado por Viotti fue el más utilizado en Europa hasta finales de 1820, con la incursión de Paganini. (Principe 2007)

2.1.4.3. La Escuela Alemana de violín

Las ideas musicales y estilísticas de la Escuela francesa siguieron presentes en la Escuela de violín alemana, heredera directa de la Escuela francesa, a través de Pierre Rode. La creciente popularidad e influencia de esta última provocó que los alumnos y seguidores de la Escuela francesa fueran catalogados de anticuados. Joseph Joachim, el último gran exponente de la Escuela alemana, consiguió evitar ese epíteto debido a su importancia por ser el violinista que trabajó junto a compositores como Johannes Brahms o Robert Schumann. Tras la muerte de Joachim, en 1907, su escuela de interpretación y de composición para el violín, que influyó notablemente a compositores como Felix Mendelssohn, desapareció.

Como precedentemente se expuso, la expansión de la Escuela de violín francesa en Alemania se debe en gran parte a Pierre Rode, uno de sus mayores exponentes. Nacido en 1774 en Burdeos y alumno de Viotti,

interpretó en sus múltiples giras de conciertos numerosas obras de su maestro, haciéndolas populares por toda Europa. Los conciertos de su maestro Viotti le sirvieron como modelo para sus propias composiciones. Aparte de las exitosas giras que realizó, su labor pedagógica fue determinante en la introducción y mantenimiento de ideas y principios para la Escuela de violín en Alemania. Entre otros violinistas, tuvo una influencia decisiva sobre uno de los músicos alemanes más importantes del siglo XIX, Ludwig Spohr. El arte de Pierre Rode era tal que Spohr, tras oírle en 1803, decidió imitarle hasta llegar a poseer su estilo (Silvela 2003).

2.1.5.EL ARCO DEL VIOLÍN

Es importante señalar que la gran revolución que provocó Viotti a finales del siglo XVIII en el plano interpretativo y compositivo se debió, en gran parte, a su interés por los adelantos técnicos y de construcción del violín. En efecto, Viotti trabajó junto a François Tourte, maestro luthier francés, en la creación de un nuevo tipo de arco, llamado más tarde *arco Tourte*. Éste era más largo que los existentes hasta ese momento y estaba construido con madera de Pernambuco, más ligera y flexible que la utilizada anteriormente. El arco Tourte tenía más peso en los extremos y, debido a la incorporación de piezas en el talón, el punto de equilibrio se hallaba más cerca de la parte inferior del arco. La incorporación de una pieza metálica en el talón posibilitaba que las cerdas mantuvieran una superficie de contacto plana y uniforme sobre las cuerdas, produciendo un mayor volumen de sonido y permitiendo más estabilidad en la ejecución. Todos estos cambios tan significativos facilitaban tocar *legato* y en arcaídas más largas, así como conseguían mayor claridad y rapidez a la hora de ejecutar golpes de arco. (Principe 2007)

Como resultado de estos avances, las posibilidades técnicas y expresivas del violín se multiplicaron y con ello los recursos compositivos.

2.1.6.EL PIANO

El pianoforte o más comúnmente conocido como piano, obtiene esta denominación por su capacidad de lograr matices suaves y fuertes contrariamente al clavecín, considerado como uno de sus antecesores. El piano es clasificado como instrumento de cuerdas percutidas con teclado. Su invención gira alrededor del año 1700, invento del italiano Bartolomeo Cristofori quien diseñó el sistema de martillos independientes así como el mecanismo de los apagadores. (Ingram 1978)

Desde el clasicismo el piano ha ido ganando tal popularidad que hoy en día es uno de los instrumentos musicales más reconocidos. Las composiciones para este instrumento abarcan numerosos géneros. Se destaca la gran cantidad de composiciones de sonatas así como numerosos estudios y conciertos. Entre las obras más importantes figuran los 27 conciertos de Wolfgang Amadeus Mozart, las 32 sonatas de Ludwig van Beethoven, los nocturnos, preludios, mazurcas y conciertos de Frédéric Chopin y la obra maestra “Les années de pèlerinage” de Franz Liszt. Existe una larga lista de grandes compositores, como Robert Schumann, Johannes Brahms, Serguei Rachamaninov, Maurice Ravel, Igor Stravinski entre otros cuyas obras forman parte esencial del repertorio para piano. (Blom 1985)

2.2. LA MÚSICA DE CÁMARA

El término de música de cámara hace referencia a aquella escrita para ensambles musicales pequeños. Su denominación proviene del hecho de

que en sus orígenes era tocada en las cámaras o salas pequeñas e íntimas de los palacios de la aristocracia del periodo clásico, aunque en la actualidad ya se ha trasladado a salas de concierto (Dos Santos 2016).

El género de la música de cámara acepta diversas formaciones instrumentales. Su número de integrantes como la variedad de familias instrumentales bastan para crear un catálogo de posibilidades.

La conformación más elemental es el dúo con piano. Prácticamente se pueden emplear todo tipo de instrumentos para su relación con el piano, si bien es cierto que no todos alcanzan el mismo nivel de calidad (John Rink 2006). John Rink expone lo siguiente: *“La preferencia de los compositores depende del propio desarrollo de los instrumentos y de las modas de época, que no siempre han sido las mismas. En el periodo del clasicismo son preferidos con enorme diferencia las formaciones a dúo de violín o violoncello; en el romanticismo además de los empleados en periodo anterior se suman especialmente clarinete y la flauta. En el siglo XX, además de los dúos ya expuestos se añaden prácticamente la mayoría de los instrumentos, alcanzando su máximo desarrollo con los instrumentos de viento...”*

2.2.1.BINOMIO: VIOLIN Y PIANO. COMPOSITORES MÁS RESALTANTES EN LA LITERATURA UNIVERSAL.

Por lo expuesto anteriormente se destaca la gran literatura existente para el binomio: violín y piano. Los primeros ejemplos más notables pertenecen a Mozart quien escribe numerosas sonatas. Asimismo, Beethoven escribe una decena. En el siglo XIX son importantes las sonatas de Schubert, Schumann y ya en el final del siglo las de Brahms. De Schubert son muy valoradas sus tres sonatinas. Schumann presenta la fuerza en sus dos sonatas, mientras que Brahms aporta una madurez tanto musical como del propio desarrollo de la ejecución para el violín,

que hacen de sus tres sonatas una referencia fundamental en el repertorio para la música de cámara. Ya en el siglo XX, la lista es casi interminable aunque resulta inevitable mencionar las Sonatas de Poulenc, Prokofiev, Debussy o Shostakovich (Principe 2007).

2.3. INTRODUCCIÓN AL ESTADO DE LA MÚSICA COMPUESTA EN EL PARAGUAY DURANTE EL SIGLO XX

Al comienzo del siglo XX numerosos compositores paraguayos han realizado canciones, danzas, himnos, marchas, conciertos, música para bandas de metales, sonatas, scherzos, música de cámara, música para ballet, música para zarzuela, entre otros. Estos aportes enriquecieron aún más la historia y el carácter del pueblo paraguayo.

El Paraguay ha recibido la herencia de varias culturas. La mezcla de las razas autóctonas con la sangre europea es el punto de partida de un nuevo hombre, un hombre que ha sabido guardar y apreciar sus raíces así como amalgamar de la mejor forma el aporte de civilizaciones tan alejadas una de la otra para así convertirse en un nuevo ser, el hombre paraguayo, orgulloso de pertenecer y participar en la creación y en la identidad de su patria

El país no solo se caracteriza por su territorio sino por un sinfín de costumbres, gustos, tradiciones, historias, entre los cuales la música tiene un sitio privilegiado.

La música folclórica del país, con el colorido y alegre ritmo de la *polka paraguaya* así como el *purahey asy* lleno de añoranza, retrata como una pintura el pueblo que la canta. La vida del hombre paraguayo se ve a cada instante acompañada por su música que es un fiel retrato del mismo (Gaona 2013).

“Reconstrucción de la Sonata en Si Menor para Violín y Piano de Juan Carlos Moreno González y apuntes para su interpretación al Violín”- Katherine Lorenzi.

Sin embargo la música folclórica no es la única practicada en el Paraguay. Se entiende por esta, la que suena de generación en generación pasando de oído a oído y dejando en el anonimato a su autor. Los músicos han plasmado en el papel numerosos aires nacionales pudiendo ser estos de carácter erudito como popular. (Ibidem)

Se conoce la experiencia de José Asunción Flores cuando buscando transcribir el ritmo complejo de la polka paraguaya terminó creando un nuevo estilo que es el de la guarania. De ese modo fue avanzando la inspiración de otros numerosos músicos optando unos por la música popular, otros por la música erudita, y también algunos interesados en desarrollar un estilo propio teniendo en cuenta las reglas de la música erudita y el inevitable sello que la música patriótica ha dejado en cada uno de ellos en notables rasgos. (Boettner 2003)

2.3.1.CATALOGO RESUMIDO DE OBRAS PARAGUAYAS ERUDITAS PARA EL VIOLÍN DEL SIGLO XX

Este trabajo inició siendo una búsqueda de repertorio de música erudita o culta para violín que demostró ser más compleja al avanzar ésta. En el “Diccionario de la Música en Paraguay” del maestro Luis Szarán, así como en el libro del Dr. Juan Max Boettner “Música y Músicos en el Paraguay”, es posible encontrar un catálogo ponderable como exhaustivo del repertorio que existe para el violín.

Entre los conciertos para violín de autores paraguayos se pueden citar a unos cuantos de los más emblemáticos como el “*Rabelero*” de Herminio Giménez compuesto en 1944 (Szarán 1997). En el mismo año, Juan Carlos Moreno González compuso un “*Concierto para violín y orquesta en sol menor*”, así como un “*Movimiento de Sonata para violín y piano en sol menor*”

“Reconstrucción de la Sonata en Si Menor para Violín y Piano de Juan Carlos Moreno González y apuntes para su interpretación al Violín”- Katherine Lorenzi.

El compositor Pedro Pablo Vera Ayala también ha dejado su legado con un “*Concierto para violín y orquesta en Do mayor*” compuesto en el año 1979 (Szarán 1997). En el año 1983 Florentín Giménez compuso su “*Concierto para violín y orquesta*” (Szarán 1997).

Del autor contemporáneo Daniel Luzko se debe citar al “*Concierto para violín y orquesta*” estrenado por el violinista norteamericano Iman Khosrowpour acompañado de la Orquesta Sinfónica de la Ciudad de Asunción. Este concierto fue dedicado a su maestro José Luís Miranda (Martínez 2015).

En lo referente a las composiciones para violín solo o violín y piano se deben citar particularmente por sus aportes musicales entre otros a Fernando Centurión, Juan Carlos Moreno González, Remberto Giménez, Alfred Kamprad, Pablo Maldonado, Julio Escobeiro y Luís Szarán.

La búsqueda de este trabajo ha hecho hincapié en los tres primeros músicos citados más arriba, siendo que existe cierta dificultad a la hora de encontrar sus obras escritas para el violín por el hecho de que estos autores que ya dejaron de ser contemporáneos.

2.3.2.BREVE REFERENCIA A TRES COMPOSITORES PARAGUAYOS DE MÚSICA ERUDITA PARA EL VIOLÍN

-Fernando Centurión (1886- 1938): “Primer violinista de verdadera jerarquía del Paraguay” (Boettner 2003). “Sus composiciones contaban con una sólida preparación académica... Se inspiró preferentemente en motivos y leyendas paraguayas”. “Se ha perfeccionado en países como Argentina, Bélgica y Francia y obtuvo el primer premio en un certamen de violinistas en la ciudad de Lieja” (Benítez 1986). Entre sus obras existen arreglos y composiciones para orquesta así como un “Capricho sobre un tema paraguayo para violín”, un “Idilio para violín y piano”, y “Aires

paraguayos” en base a las melodías de las polkas Colorado y 18 de Octubre para violín. Sin embargo las obras de este compositor no son de fácil acceso ya que no se encuentran o han desaparecido. Este hecho es quizá debido a su alejamiento de la actividad musical por la cual optó debido a la falta de reconocimiento y a fuertes críticas de la sociedad asuncena de su época (Benítez 1986).

-Remberto Giménez (1898-1977): Empezó sus estudios musicales en Paraguay con los maestros Pellegrini, Déntice y Vicente Macarone. Luego, viajó a estudiar a Buenos Aires donde obtuvo el grado de profesor superior de violín ganando el primer puesto y una medalla de oro. De regreso al país, obtuvo en 1924 una beca para perfeccionarse en Francia y Alemania. Además de haber sido un excelente violinista, fue igualmente compositor y arreglador. Se lo reconoce especialmente por sus arreglos para orquesta sinfónica basada en aires populares. Entre las composiciones de cámara son regularmente citadas “Piezas breves para violín y piano” (Benítez 1986).

-Juan Carlos Moreno González (1911-1983): Hijo de Fulgencio R. Moreno y Rosario González Filisbert. Nació en una familia de un nivel cultural alto. Durante su niñez el autor sufrió de un terrible accidente que lo dejó en una quietud forzada. Desde ese entonces su camino fue dirigiéndose paulatinamente hacia la música. Empezó sus estudios musicales en Buenos Aires para luego usufructuar de una beca en Sao Paulo, Brasil donde tuvo la ocasión de conocer y tomar clases magistrales con músicos como Arthur Rubinstein y Alejandro Brailowsky.

Juan Carlos Moreno González fue un compositor multifacético. De hecho no solamente escribió obras eruditas o clásicas sino que también compuso tangos, guaranias, canciones y polka. Entre sus obras se

“Reconstrucción de la Sonata en Si Menor para Violín y Piano de Juan Carlos Moreno González y apuntes para su interpretación al Violín”- Katherine Lorenzi.

destacan un poema sinfónico, varias Sonatas, conciertos, música de cámara y zarzuelas que obtuvieron gran aceptación del público. (Benítez 1986)

2.3.3.ACCESO A LAS OBRAS REFERIDAS

El músico, sea profesional o estudiante, que desea abarcar el registro de música de cámara o música erudita para violín se encuentra frente al gran problema expuesto seguidamente. Muchas de las obras citadas anteriormente no se encuentran editadas o en circulación. Numerosas veces siguen en estado de manuscrito, no se encuentran en los archivos o institutos nacionales, o bien son de difícil acceso al público. Ocurre de igual manera que muchas obras se han perdido o no existen copias completas. Acontece del mismo modo, que el músico se encuentre en la difícil situación de haber podido obtener partes fotocopiadas, pero de baja calidad y sin tener la posibilidad de conocer la casa de edición o la cantidad de composiciones que forman parte del opus obtenido.

Como punto de partida de este trabajo se elaboró primeramente un sumario de obras de autores paraguayos que han compuesto para violín, sea en el género de concierto como en el de música cámara (ver Anexo A). Se buscó obtener la mayor cantidad de partituras o documentos referentes a estos géneros y para ello se visitaron numerosas bibliotecas y centros culturales tales como; la Biblioteca Nacional, la biblioteca del Ateneo Paraguayo, la sede de Sonidos de la Tierra, el Centro Cultural de la República El Cabildo, la sede de Autores Paraguayos Asociados, el archivo de la Orquesta Sinfónica de la Ciudad de Asunción. De mismo modo, se logró conseguir numerosas partituras gracias a la amable cooperación de algunos músicos profesionales que comparten el mismo interés y aprecian el valor del arte paraguayo.

“Reconstrucción de la Sonata en Si Menor para Violín y Piano de Juan Carlos Moreno González y apuntes para su interpretación al Violín”- Katherine Lorenzi.

Lastimosamente existen veces en que el investigador puede encontrar una barrera al recurrir a ciertos herederos de estas obras siendo éstos dueños recelosos de su propiedad e impidiendo así la difusión y el justo reconocimiento del arte nacional. Felizmente, éste no ha sido el caso del Señor Rodolfo Gómez, sobrino de Juan Carlos Moreno González, quien gracias a su interés en promover el arte paraguayo, ayudó a dar el primer paso para este trabajo y facilitó la obtención de las copias del manuscrito de la “Sonata en Si menor para violín y piano”, que se encuentra en posesión de la señora Marina Acosta de Moreno, viuda del compositor.

El presente trabajo está orientado a la difusión y al redescubrimiento de obras que son el testimonio de la indiscutible riqueza que forma parte de la cultura del país.

Según el propio Moreno González sentenciaba *“Yo me he influenciado de todos los compositores del Paraguay porque todos ellos son el Paraguay”* (M. R. Gómez 2011)

CAPITULO III

3. MARCO METODOLÓGICO

3.1. TIPO DE INVESTIGACIÓN

La metodología de la investigación de este trabajo se realizó según el paradigma de Hernández Sampieri y asociados. El enfoque que se adopta es el **cualitativo**. Teniendo en cuenta la naturaleza de la investigación, que busca ofrecer una descripción de la obra y su contexto. (Hernandez Sampieri 2010)

Fue escogido el diseño de investigación **no experimental, de corte transversal, descriptivo y exploratorio**. Es **no experimental**, pues los eventos de estudio son observados como se presentan en el contexto natural, sin manipulación de variables, para luego analizarlos. (Hernandez Sampieri 2010)

Se estudia la situación de la obra Sonata en Si menor y se propone una reconstrucción observando la situación real en que se encuentra.

Además de eso, el estudio es de **corte transversal**, porque las partituras son recopiladas en un solo momento, en un tiempo único, con el propósito de describir los eventos relacionados con el tema de estudio como se presenta en la propuesta de interpretación de la obra investigada. (Hernandez Sampieri 2010)

El tipo de investigación corresponde al **exploratorio descriptivo**, porque pretende describir las características que se presenta en cuanto a las metodologías para recopilar, elaborar la guía para sonata, además se

“Reconstrucción de la Sonata en Si Menor para Violín y Piano de Juan Carlos Moreno González y apuntes para su interpretación al Violín”- Katherine Lorenzi.

considera exploratorio porque es la primera vez que se realiza este tipo de estudios en el contexto referido. (Hernandez Sampieri 2010)

CAPÍTULO IV

4. BIOGRAFÍA DE JUAN CARLOS MORENO GONZÁLEZ

Para una correcta comprensión y ejecución de la obra, se debe conocer la biografía del autor con el fin de obtener una idea más acertada en cuanto a su inspiración. Se debe obtener una cierta noción sobre el contexto histórico cultural de sus obras siendo muy probable que la “Sonata en Si menor para violín y piano” lleve ciertas de las influencias que transcurrieron durante la vida del autor.

El 19 de febrero de 1911 nace en Asunción **Juan Carlos Moreno González**, uno de los diez hijos que tuvieron el matrimonio del historiador y diplomático Fulgencio R. Moreno (1872-1933) y la señora Rosario González Filisbert, hija del cónsul chileno en Paraguay; don Nicolás González. El señor Fulgencio R. Moreno, a su vez está emparentado con el gran historiador Juan E. O’Leary (1879 -1969).

Debido a las actividades diplomáticas que debía llevar a cabo su padre, Juan Carlos Moreno González junto con su familia, debió trasladarse numerosas veces durante su niñez a otros países como Chile, Bolivia y Argentina (M. R. Gómez 2011).

La facilidad que demostró desde temprana edad para acostumbrarse a nuevas ciudades, diversas culturas y el roce constante con personalidades de referencia de los países donde residiría, favoreció una visión abierta y cosmopolita al compositor referido, y es probable que ayudara a desarrollar de la mejor manera su inteligencia y creatividad.

En el tiempo en que su padre era Ministro del Paraguay en Bolivia, la familia veía desde la casa donde residía el volcán Illimani al pie del cual se hallaba el Templo del Montículo. Hasta ahí iban llegando los días de fiesta hombres y mujeres desde las poblaciones de Calacoto y el Obraje,

bailando y tocando tambores. Entre los recuerdos que más le llamaron la atención al joven Juan Carlos se encuentran las danzas de los Aimaras por sus costumbres y vestimentas. Cuenta el autor que “las mujeres arrollaban sus largas polleras y bailaban con mucho bullicio” (M. R. Gómez 2011).

Entre otros recuerdos de infancia, pero esta vez en Asunción, Juan Carlos Moreno González comenta sobre los bailes de disfraz o “Fiestas de papel” llamados así debido al atuendo femenino entonces usado (M. R. Gómez 2011).

Alrededor de 1920 toda la familia se muda a Buenos Aires en donde don Fulgencio R. Moreno continúa con sus actividades diplomáticas y culturales además de trabajar en la redacción del diario “La Prensa” (M. R. Gómez 2011).

El arte no era ajeno a la familia; el joven Juan Carlos contaba con aptitudes para el dibujo, la pintura y el modelado en cera. La madre del autor era pianista y dos de sus hermanas ejecutaban el violín y el piano. Una de sus hermanas, María Luisa había culminado sus estudios pianísticos en Bolivia antes de que la familia se mude a Argentina. Se guardan los registros de que María Luisa había dado presentaciones en importantes auditorios y que logró acumular numerosos premios mediante concursos. En cuanto a su hermana Sara, el autor comenta que estudiaba largas horas el violín y que en las reuniones sociales solía ejecutar el instrumento. De ahí se le llamaba la Kreisler femenina del Paraguay (M. R. Gómez 2011).

Un dato importante sobre la personalidad del autor es que se comenta de su carácter como inquieto y vivaz. Sin embargo Juan Carlos Moreno González tenía once años cuando ocurrió el accidente que cambiaría drásticamente su vida. Un salto mal calculado le hace caer sobre los rieles y las ruedas del tren pasaron por sus piernas, que fueron amputadas.

Mientras que el joven Juan Carlos se encontraba en una quietud forzada, su espíritu seguía inquieto y fue así que se convirtió en el asistente predilecto de su padre pasando largas horas en la biblioteca y donde copiaba en la máquina de escribir los manuscritos originales de don Fulgencio R. Moreno. De esa forma fue que transcribió los originales de *La Ciudad de Asunción, La Independencia del Paraguay y Memorándum sobre el litigio paraguayo-boliviano* que consta de tres tomos (M. R. Gómez 2011).

Los sonidos que emitían el violín de su hermana Sara a quien se le llamaba “Sally” y el piano de María Luisa conocida también como “Lucy” no tardaron en llamar la atención del joven Juan Carlos. Poco a poco el joven iba relacionando la altura de las notas en las partes a los sonidos y probando reproducir canciones conocidas no tardaba en componer alguna nueva melodía. Fue como autodidacta que Juan Carlos Moreno González empezó a componer sus primeras canciones como tangos y rancheras sustituyendo unas notas por otras y lanzándose así en una frenética nueva labor. Pronto fue surgiendo la necesidad de un estudio mas forma y decidió tomar sus primeras lecciones de música con su cuñado Jacinto Manuel Benavente esposo de María Lucía y con el maestro Alfredo Luzzati. El joven toma clases de piano y armonía, y siendo un gran admirador de Beethoven asiste a clases magistrales dadas sobre las sonatas del compositor alemán. En el año 1924 se Juan Carlos se incorpora al centro Incahuasi, una sociedad muy de moda en aquella época en Argentina que permitía a sus miembros un acercamiento a la cultura incásica. Ahí el joven entra en contacto con personalidades como el escritor Enrique Larreta, al autor del tango “Caminito” Juan de Dios Filiberto, Gabino Coria Peñaloza con quien compuso varios tangos entre otras personalidades conocidas por ser el centro de la vida intelectual argentina (M. R. Gómez 2011).

Hacia los años 1928 y 1930 Juan Carlos Moreno sigue escribiendo numerosas canciones, pero en 1929, con tan solo 18 años, su

composición del tango “Margaritas” gana el Gran Premio de Honor de Discos Odeón de entre 600 tangos que compitieron. Entre sus demás composiciones cabe destacar a otra obra intitulada “La canción de Vidalita” que musicalizó la película muda “Bajo la linterna” (M. R. Gómez 2011).

Fue bajo tales circunstancias de la vida en las que Moreno González entró en contacto con la cultura musical porteña y que empezaría su incursión en el complejo e interesante mundo que pertenece al arte de la música.

En 1930 conoce al célebre pianista Arturo Rubinstein mientras su padre tenía el cargo de Ministro Plenipotenciario en Brasil. Luego, ese mismo año regresa al Paraguay donde empieza una etapa de composiciones que abarcan piezas para piano, música de cámara para cuerdas y sonatas para violín y piano. El año de 1935 fue uno muy productivo para el compositor ya que compone un “Trío en sol mayor, para piano violín y violoncello”, un “Cuarteto de cuerdas en Do” estrenado por el Cuarteto Argentino de Cámara en el Teatro Odeón de Buenos Aires, un “Trío para piano” que luego el autor convertirá en “Sonata en Sol mayor” para dos pianos y la “Sonata para violín y piano en si menor, en homenaje a la Guerra del Chaco”. Esta Sonata fue estrenada en el mismo año por las hermanas del autor: Sara al violín y Alicia Moreno al piano en el local del Ateneo Paraguayo en presencia del presidente de la República el Dr. Eusebio Ayala. Es importante aclarar brevemente la situación del país para entender la denominación de esta Sonata y para entender el impacto que estos sucesos tuvieron sobre el autor y su manera de expresarlo a través de la música (M. R. Gómez 2011).

4.1. BREVE SITUACIÓN HISTÓRICA SOBRE LA GUERRA DEL CHACO

Los acontecimientos históricos sobre el periodo de la Guerra del Chaco estuvieron estrechamente relacionados con la inspiración de Juan Carlos Moreno González para su Sonata en Si menor, ya que se hace referencia a ella como: “Sonata para violín y piano, en homenaje a la Guerra del Chaco” (M. R. Gómez 2011).

Según Rodríguez (2011), la Guerra del Chaco que enfrentó a Paraguay y Bolivia de 1932 a 1935 fue un suceso mayor en la historia de Sudamérica.

Luego de independizarse de la corona española, las divisiones territoriales de las nuevas naciones habían quedado algo confusas. Los países que formaban parte del territorio del Virreinato de la Plata eran Uruguay, Argentina, Paraguay y Bolivia. Estos tres últimos reclamaron el territorio del Chaco.

Tras el arbitraje del presidente Norteamericano Rutherford Hayes, Argentina no ha podido reclamar como parte de su territorio más lejos que la ciudad de Villa Hayes dejando así el problema de delimitación entre el Paraguay y Bolivia que a pesar de haber llegado a firmar tres tratados llegaron a ser finalmente rechazados, siguiendo así el desacuerdo entre estos dos países.

La comisión de países neutrales logró apaciguar por cierto tiempo las relaciones tensas entre los dos países, sin embargo el enfrentamiento finalmente explota en 1932.

En agosto 1932 ocupaba el mando de la presidencia Eusebio Ayala quien entregó la comandancia de las tropas del Chaco al coronel José Félix Estigarribia. En el bando opuesto, Daniel Salamanca era el entonces presidente de Bolivia con el general Hans Kundt como comandante de las fuerzas bolivianas.

“Reconstrucción de la Sonata en Si Menor para Violín y Piano de Juan Carlos Moreno González y apuntes para su interpretación al Violín”- Katherine Lorenzi.

Las acciones militares llevadas a cabo durante la guerra de Chaco seguían una táctica de movimientos que se desarrollaban principalmente en terrenos cercanos al agua.

Finalmente se llegó el 12 de junio de 1935 a un protocolo de paz. Después de largas negociaciones la cuestión de límites entre los dos países se fijó definitivamente con el tratado del 21 de julio de 1938.

La Guerra del Chaco terminó con una victoria paraguaya, sin embargo, la pérdida de hombres se elevaba a cerca de 30.000 paraguayos y a un número mayor de bolivianos. Entre las numerosas consecuencias de esta batalla, se deben igualmente tener en cuenta como se han visto afectados la economía y el progreso social de los dos países viéndose así atascados y en la dura labor de volver a levantarse.

El presidente Eusebio Ayala ilustró en esta frase la cruda situación referente a este triste capítulo: *“Es lamentable que dos naciones pobres empleen sus limitados recursos en destruirse”* (Rodríguez 2011).

4.2. EL AUTOR REFERENTE AL EPISODIO DE LA GUERRA DEL CHACO

“Cuando estalló la Guerra del Chaco, sentí tanto no poder ir a combatir. Pensaba que desde un avión, por ejemplo, podría defenderme muy bien... Y tengo un recuerdo triste de la vez en que me enteré que cayó prisionero Jimmy Gutiérrez Guerra, hijo del ex Presidente boliviano que nos acogiera en su casa cuando vivimos allá. Fui al Jardín Botánico a llevarle regalos y cigarrillos, pero dijo no conocerme y que no deseaba ser amigo de ningún paraguayo...” (M. R. Gómez 2011).

La amargura que produce en el autor este episodio es una de los tantos tristes resultados de la guerra. En los pensamientos del autor se logra

percibir la frustración de la impotencia, el dolor de las amistades perdidas, además de los sentimientos que marcan la vida de cualquier persona que ha vivido durante un periodo similar. Se entiende perfectamente que el compositor no encontró mejor manera que la de traducir un profundo duelo que dándole el título de “Oración fúnebre a la tumba de los caídos” al movimiento lento de la Sonata en si menor (M. R. Gómez 2011).

4.3. VIDA DEL AUTOR POSTERIOR A LA GUERRA DEL CHACO

En el año 1937, el violinista Mario Canegallo de la orquesta de la Scala de Milán, ejecuta obras de Juan Carlos Moreno González en conciertos obteniendo así el interés del gobierno paraguayo que le otorga una beca para cursar estudios de perfeccionamiento en la ciudad de Sao Paulo - Brasil (M. R. Gómez 2011).

Al año siguiente cursa sus estudios en el Conservatorio del Estado de Sao Paulo con el maestro italiano Furio Franceschini. Permanece en el país hasta 1940, año en que regresa definitivamente al Paraguay y donde continúa sus estudios de orquestación con el maestro checoslovaco Otakar Platil (1891-1959), residente en Paraguay desde 1931 (M. R. Gómez 2011).

En esa época compone obras de diversos géneros como una “Sonata en La menor para piano” (inconclusa) y otra Sonata para piano en Re mayor: “El Amanecer”, un poema sinfónico “Kuarahy mimby” (1943) inspirado en una leyenda sobre temas guaraníes. Un año más tarde compone un “Concierto para violín y orquesta en Sol menor” y el “Movimiento de Sonata en Sol menor para violín y piano” así como varios arreglos para piano de otros compositores y pequeños preludios y fugas.

“Reconstrucción de la Sonata en Si Menor para Violín y Piano de Juan Carlos Moreno González y apuntes para su interpretación al Violín”- Katherine Lorenzi.

En 1945 empieza la composición de un “Concierto en re bemol para piano y orquesta” que quedaría inconcluso, entre otras obras como “Danza nº1” y “Danza nº2” basadas en melodías populares.

De 1946 a 1951 aparecen composiciones de canciones y temas folclóricos paraguayos así como baladas para piano, lieder, preludios. Entre esas composiciones cabe destacar “Tres aires paraguayos” que el autor dedica a su amigo, otro gran artista paraguayo, Remberto Giménez.

Debido a su nombramiento en la Honorable Cámara de Representantes de la Nación en 1951 también compone himnos y marchas para instituciones políticas y educativas, entre las cuales se destacan el Himno del Partido Colorado, el Himno del Instituto Superior de Educación, el Himno del Colegio Immaculée Conception, entre otros. También compone a este año “María Cande” de inspiración folclórica destacando el rasgo alegre y juguetón del autor (M. R. Gómez 2011).

Los años 1953 y 1955 están coronados de honores y distinciones para el compositor estudiado. Durante el gobierno del presidente Federico Chávez, Juan Carlos Moreno es nombrado Secretario General de la Presidencia de la República. Además de haber sido presidente en dos periodos de la Asociación de Músicos del Paraguay, así como fundador y presidente también en Autores Paraguayos Asociados (APA), presidió el cargo de Dirección del Teatro Municipal y fue Asesor Musical del entonces Ministerio de Educación y Culto. Durante este Ministerio le ha sido otorgado un Diploma de Honor “por sus invaluable aportes a la investigación y difusión de la cultura paraguaya”.

De 1956 a 1964 Juan Carlos Moreno compone sobre libreto de Manuel Frutos Pane cinco exitosas zarzuelas paraguayas; “La Tejedora de Ñanduti” (1956), “Las alegres kygua verá” (1957), “Corochiré” (1958), “María Pacuri” (1959), y “Paloma pará” (1964). Todas son estrenadas con gran éxito. Es importante resaltar que se le otorga una Mención de Honor

“Reconstrucción de la Sonata en Si Menor para Violín y Piano de Juan Carlos Moreno González y apuntes para su interpretación al Violín”- Katherine Lorenzi.

del Gobierno paraguayo por la creación de “Las alegres Kygua verá” (M. R. Gómez 2011).

Siguiendo con los honores, en 1965 Juan Carlos Moreno es nombrado director tras la creación del Conservatorio Municipal de Música y Propulsor de la Entidad por Autores Paraguayos Asociados en reconocimiento por sus méritos desde la creación de dicha asociación (1966). En 1969 es designado titular de la Dirección de Institutos Artísticos Municipales. Sigue recibiendo en los siguientes años hasta su muerte numerosos reconocimientos y diplomas como “Testimonio de gratitud del pueblo autorral” por el Honorable Directorio de Autores Paraguayos Asociados en 1974 (M. R. Gómez 2011).

El maestro Luís Szarán (1953-) presenta una serie de discos LP “Música culta del Paraguay” (1979) que reúne varias composiciones de autores paraguayos entre los cuales figuran obras de Juan Carlos Moreno González (M. R. Gómez 2011).

En el año 1981 Autores Paraguayos Asociados publica el libro escrito por Juan Carlos Moreno González intitulado “Apuntes para la historia de la música en el Paraguay”. En el mismo año la Orquesta Sinfónica de la Ciudad de Asunción estrena su poema sinfónico “Kuarahy mimby” bajo la dirección del maestro Luís Szarán (M. R. Gómez 2011).

Juan Carlos Moreno González fallece en Asunción el 30 de enero de 1983 a la edad de 71 años (M. R. Gómez 2011).

4.4. RESUMEN DE LA HOJA DE VIDA DE JUAN CARLOS MORENO GONZÁLEZ

Juan Carlos Moreno González nació en Asunción, (Paraguay), en el año 1911². En su labor como docente y director de instituciones culturales se resaltan: Director del Departamento Musical del Ateneo Paraguayo (1940) y profesor de piano, armonía y composición (1940-1946), fundador y Vice Presidente de Autores Paraguayos Asociados (APA) (1953), Presidente por dos periodos de la Asociación de Músicos del Paraguay(1953) y Asesor del Ministerio de Educación y Culto (1953). Director del Teatro Municipal de Asunción (1953), primer Director del Conservatorio Municipal de Música de Asunción desde su creación (1965) y Director de los Institutos Artísticos Municipales (1969). (Gaona 2013)

Como compositor ha escrito numerosas obras en distintos géneros y formas, tales como: Obras para Orquesta: El Poema Sinfónico “Kuarahy Mimby” (La flauta del Sol) (1944), “Concierto para violín y orquesta en Sol menor” (1944), “Concierto en Re bemol para piano y orquesta” (1945) (inconcluso), “Danza N°1” y “Danza N°2” basadas en melodías populares, “Paraguay Ko´e” para coro y orquesta (1970). (Szarán 1997)

En música de cámara: “Sonata para violín y piano en Si menor” (1935), “Trío en Sol Mayor para piano, violín y violoncello” (1935), “Cuarteto de cuerdas en Do Mayor” (1935), “Movimiento de Sonata en Sol menor” para piano y violín (1944).

En música para piano: “Tres piezas para piano” (1930), editadas en 1939 por el Rotary Club de Asunción, “Sonata para piano El Amanecer” (1942), “Concierto en Re bemol” Para piano y orquesta (inconcluso) (1945).

² Gómez, Rodolfo en *Juan Carlos Moreno González, La sencillez de un grande* (2011), pág. 29. Otros investigadores señalan que nació en 1916, como Gaona pág. 104 en *La creación musical en el Paraguay* (Gaona 2013) y Szaran pág. 326 en *Diccionario de la Música en el Paraguay* (1997).

"Reconstrucción de la Sonata en Si Menor para Violín y Piano de Juan Carlos Moreno González y apuntes para su interpretación al Violín"- Katherine Lorenzi.

Es autor de canciones populares como: "Pobre Pebeta" (1926), "Cuando era Buena" (1928), "Idilio Azul" (1928), "Margarita" (1929), "Mi Casita" (1930), "Con Tarjeta de Cartón" (1931), "María Cande" (1951).

Con libretos de Manuel Frutos Pane compuso las siguientes zarzuelas paraguayas: "La Tejedora De Ñanduti" (1956), "Corochire" (1957), "María Pacurí" (1959), "Las Alegres Kygua Vera" (1961), y "Paloma Para" (1964).

Además su catálogo de obras incluye himnos y marchas para instituciones políticas y educativas como Himno del Partido Colorado (1951), el Himno del Instituto Superior de Educación (1951), el Himno del Colegio Immaculée Conception (1951).

Ha publicado numerosos artículos de música en la revista del Ateneo Paraguayo y diarios de la capital y es autor del libro "*Datos para la Historia de la Música del Paraguay*" editado por Autores Paraguayos Asociados (1981).

Finalmente, se hace referencia a que el compositor estudiado tenía 24 años cuando compuso la Sonata Si menor para violín y piano (1935), objeto de la presente investigación. En ese año vivía en Asunción, ciudad de un país doliente en consecuencia a la Guerra del Chaco. Es importante resaltar que Juan Carlos Moreno González vivió gran parte de su vida hasta ese momento fuera del Paraguay.

A lo largo de su infancia y adolescencia, el autor se ha impregnado de los tangos y de las canciones populares en la década de los años 20 a 30 en la ciudad de Buenos Aires - Argentina, así como de la música clásica, en especial repertorio para piano y violín.

En la biografía del autor se lo describe como gran admirador de las composiciones de Beethoven además de haber sido un estudioso de las formas y armonía clásicas. Esta afición lo ha llevado a estudiar y a

“Reconstrucción de la Sonata en Si Menor para Violín y Piano de Juan Carlos Moreno González y apuntes para su interpretación al Violín”- Katherine Lorenzi.

perfeccionarse en el extranjero conociendo así a maestros como Arthur Rubinstein y a asistir a clases magistrales sobre Beethoven dictadas por el maestro Fernando Rissler (M. R. Gómez 2011).

Juan Carlos Moreno González no se ha estancado en un único género, fue autor de tangos, zarzuelas, canciones o música ligera con influencia de música folclórica paraguaya. Sus composiciones han evolucionado a través de las etapas que ha ido atravesando su vida.

Juan Carlos Moreno González habla del aprendizaje del músico y compositor. Menciona la necesidad de pasar por etapas de aprendizaje como lo son los principios de contrapunto y armonía partiendo de la clásica hasta las nuevas. *“La composición en sí requiere conocer todas las formas musicales, que a su vez se extrajeron del folklore.* (M. R. Gómez 2011)

CAPÍTULO V

5. ANALISIS FORMAL Y ARMONICO

5.1. LA SONATA EN SI MENOR PARA VIOLÍN Y PIANO DE JUAN CARLOS MORENO GONZÁLEZ

Este trabajo está enfocado en la “Sonata en si menor” para violín y piano de Juan Carlos Moreno González cuyo estudio y análisis tiene lugar a continuación.

Se tiene conocimiento de que esta Sonata, compuesta de un *Allegro cómodo*, un *Scherzo*, una *Oración Fúnebre* y un *Finale*, ha sido estrenada por las hermanas del autor; Sara al violín y Alicia Moreno al piano en 1935 en presencia del presidente de la República el Dr. Eusebio Ayala en el Ateneo Paraguayo, institución que presidiría Juan Carlos Moreno González de 1940 a 1964 como director. (R. Gómez 2011).

Al comienzo de esta labor, la sonata en Si menor ha sido transcrita con el programa de edición musical *Sibelius* para facilitar su lectura, siendo que la copia de este manuscrito no es fácilmente legible. Existen numerosas tachaduras, manchas y demás alteraciones que deben de ser minuciosamente analizadas para lograr un proceso de edición más cercano a la intención del autor.

Del estado actual de este rico legado surge el interés y la preocupación de salvarlo y evitar que el paso del tiempo o el olvido sean impedimentos para que esta obra vuelva a ser escuchada, recuperada y atendida por los músicos y melómanos del Paraguay. Se espera que esta labor sea el comienzo de un redescubrimiento del arte y la cultura del país, que como se ha visto previamente en la introducción, necesita ser reencontrado y difundido.

5.2. TRATAMIENTO SEGÚN LA ESTRUCTURA DE LA OBRA.

En el presente trabajo se recurrirá al análisis estructural de la obra; la relación entre los distintos tres últimos movimientos que se han logrado rescatar en este trabajo: un *Scherzo*, una *Oración fúnebre* y un *Finale*. Dentro de cada uno serán tratados su morfología, su estructura armónica y sus aspectos temáticos. Se analizarán las posibles influencias musicales del compositor presentes en la obra tanto rítmicas, como armónico-melódicas.

La “Sonata Clásica” tiene como particularidad la adopción de la construcción ternaria dejando atrás la forma binaria de la Suite. Zamacois igualmente explica que la mayoría de las Sonatas constan de 3 a 4 movimientos que son generalmente: el tiempo vivo inicial, el tiempo lento, el Minué o Scherzo y tiempo final (Zamacois 1990).

El manuscrito de la obra contiene muchas correcciones hechas por el autor. Así mismo, contiene algunas ambigüedades en las notas y ciertas secciones ilegibles. Se anexa una copia del manuscrito y de una edición revisada, producto del presente trabajo.

La Sonata en Si menor para violín y piano de Juan Carlos Moreno González está compuesta de cuatro movimientos:

5.2.1.ALLEGRO CÓMODO

Lastimosamente no se ha logrado recuperar la obra en su totalidad. Este es el caso del primer movimiento y de una sección del cuarto movimiento final. El primer movimiento de esta Sonata es intitulado “Allegro cómodo”. La parte que se ha recuperado para este trabajo es una copia manuscrita exclusivamente de la parte del violín que a su vez ha sido copiada del

“Reconstrucción de la Sonata en Si Menor para Violín y Piano de Juan Carlos Moreno González y apuntes para su interpretación al Violín”- Katherine Lorenzi.

propio manuscrito original. No se ha podido hallar la parte del piano hasta el día de hoy.

Se adjuntará la partitura escaneada al final de este trabajo junto con el manuscrito original. (Ver Apéndice A)

5.2.2.SCHERZO

Definido como el segundo movimiento de la Sonata en Si menor, este Scherzo tiene como particularidad la de preceder el movimiento lento. Zamacois hace referencia a que puede haber algún cambio de ubicación entre los dos movimientos centrales.

El Scherzo de esta Sonata está formado por el esquema clásico derivado del minué de Sonata A-B-A de estructura ternaria. Su tonalidad es la de Mi mayor y tiene como medida de compás el $\frac{3}{4}$.

Posee la indicación de Allegretto pero ninguna especificación de tempo de metrónomo ni posee anotación de *trío*. Contiene un total de 103 compases.

SECCIÓN I

La sección I se extiende de los compases 1 al 32. Está compuesta de un:

-Tema principal o Tema A:

The image shows a musical score for Violín and Piano. The Violín part is in the upper staff, and the Piano part is in the lower staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The Violín part begins with a pizzicato (pizz) section in measures 1-6, marked with a '4' above the first measure. In measures 7-8, it transitions to arco (arco) playing. The Piano part provides harmonic support with chords and bass lines. Chords are labeled: E, B7, E, E. Fingerings are indicated: 4, 1, 6, 5, 4, 3, 5, 3.

El Tema A se extiende de los compases 1 con anacrusa a 8 en la tonalidad principal de Mi Mayor y está formada los cuatro primeros compases de un antecedente y de los compases 4 a 8 por su consecuente.

El motivo del Tema principal es ejecutado por el piano y consiste en la sucesión de dos negras y silencio que permite que las voces del piano y del violín se alternen. El violín forma el arpeggio descendiente de Mi mayor por medio de una negra en el segundo tiempo complementando así el motivo del piano y creando un contratiempo.

El violín finaliza el Tema Principal en una conclusión melódica en los compases 7 y 8 abandonando los pizzicatos para pasar a la técnica del arco.

“Reconstrucción de la Sonata en Si Menor para Violín y Piano de Juan Carlos Moreno González y apuntes para su interpretación al Violín”- Katherine Lorenzi.

-Motivo A

Allegretto pizz

Violín

Allegretto

Piano

Ejemplo de final de frase melódico:

arco

Violín

Piano

-Respuesta 1

Violín

Piano

La Respuesta 1 al Tema Principal se extiende de los compases 9 con anacrusa a 16. Está compuesta por dos semi frases y se encuentra en la

“Reconstrucción de la Sonata en Si Menor para Violín y Piano de Juan Carlos Moreno González y apuntes para su interpretación al Violín”- Katherine Lorenzi.

Dominante de Mi mayor, es decir en Si mayor. El Motivo B aparece por primera vez en el canto del violín.

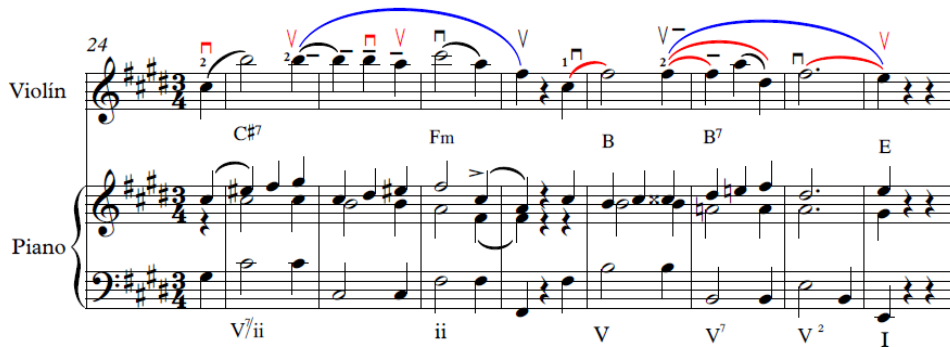
-Motivo B



-Repetición del Tema A o Frase principal.

El Tema A reaparece en los compases 17 con anacrusa a 24 en la tonalidad principal del movimiento. Es armónicamente idéntico al primer Tema con acordes más simplificados para el piano.

-Respuesta 2

Musical score for Respuesta 2, starting at measure 24. The Violín part is on a single staff in treble clef, key signature of three sharps, and 3/4 time. The Piano part consists of two staves (treble and bass clefs). The Violín part features a sequence of eighth notes with various fingerings (1, 2, 3) and slurs. The Piano part provides harmonic support with chords: C#7, Fm, B, B7, and E. Roman numerals are indicated below the piano part: V7/ii, ii, V, V7, V2, and I. The Violín part has a 'V' above it at the end of the phrase, indicating a dominant function.

La Respuesta 2 es algo similar a la Respuesta 1 y se extiende de los compases 25 a 32. La parte armónica sin embargo difiere sensiblemente. En el compás 27 aparece un giro armónico hacia el segundo grado (Fa# menor) a través de su quinto grado respectivo. La segunda semifrase de la Respuesta 2 se encuentra en la dominante V y resuelve en la tónica.

“Reconstrucción de la Sonata en Si Menor para Violín y Piano de Juan Carlos Moreno González y apuntes para su interpretación al Violín”- Katherine Lorenzi.

La Sección I finaliza en el compás 32. El autor no ha indicado signo de repetición alguno para esta sección.

A diferencia del Scherzo occidental definido en estructura por Zamacois, este movimiento consta de un bloque temático y una respuesta a ese bloque. Esto se repite con una variación armónica al final de esta sección. Este movimiento no posee ningún “Episodio” que usualmente conduce la música desde el bloque temático hacía una segunda sección. En el caso de este scherzo se interrelacionan el “Tema A”, “Respuesta 1”, “Tema A” y una última “Respuesta 2”. La Sección II se presenta directamente a continuación.

SECCIÓN II

La Sección II se extiende desde los compases 33 con anacrusa a 65.

El violín presenta el Tema B entonando el Motivo C. Este motivo consiste en una negra seguida de dos corcheas formando una progresión melódica ascendente.

El acompañamiento del piano consiste en tres negras por compás en la mano derecha y en la izquierda el de una blanca seguida de una negra.

-Motivo C

The image shows a musical score for Violín and Piano. The Violín part is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. It begins with a quarter note (G4), followed by two eighth notes (A4 and B4) beamed together, and then a quarter note (C5) with a fermata. The Piano part is written in grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature and time signature. The right hand plays three quarter notes (G4, A4, B4) in the treble clef. The left hand plays a half note (G3) followed by a quarter note (A3) in the bass clef.

-Primera parte de la Sección II

La primera parte de la Sección II que tiene función de desarrollo se extiende de los compases 33 con anacrusa a 48. A lo largo de esta parte aparecen modulaciones pasajeras como Sol # Mayor en el compás 33, Do # menor en el compás 35, Mi Mayor en el compás 39 y así consecutivamente Re # Mayor, Sol # menor...

Esta primera parte resuelve en el tercer grado en el compás 48 y posee una casilla de repetición.

-Segunda parte de la sección II

La segunda parte de la sección II se extiende de los compases 49 a 65.

A partir de la segunda casilla, el violín ejecuta el Motivo D. Éste consiste en dos compases ejecutados por negras seguido de un compás de blanca con puntillo ligada a una corchea. Este motivo se repite tres veces de seguido siempre precedido de entradas anacrúsicas.

El piano ejecuta un acompañamiento y complementa el canto del violín. El juego de corcheas que anteriormente tenía el violín, esta vez recae al piano.

“Reconstrucción de la Sonata en Si Menor para Violín y Piano de Juan Carlos Moreno González y apuntes para su interpretación al Violín”- Katherine Lorenzi.

Motivo D

Musical score for Motivo D, showing Violín and Piano parts. The key signature is B minor (three sharps: F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The Violín part starts with a quarter note G4, followed by a quarter rest, then a quarter note B4, and a quarter note A4. The Piano part starts with a quarter note G3, followed by a quarter note B3, and a quarter note A3. The dynamic marking *mf* is present below both staves.

Ejemplo gráfico de la segunda parte de la sección II:

Musical score for the second part of section II, starting at measure 49. The key signature is B minor and the time signature is 3/4. The Violín part starts with a quarter note G4, followed by a quarter rest, then a quarter note B4, and a quarter note A4. The Piano part starts with a quarter note G3, followed by a quarter note B3, and a quarter note A3. The dynamic marking *mf* is present below both staves. A red 'E:' is written below the piano staff. A G#7 chord is indicated above the piano staff. A first ending bracket is shown above the violin staff, and a second ending bracket is shown above the piano staff.

En toda esta segunda parte sigue el desarrollo armónico en una progresión armónica ascendente formada por el Motivo D. Este desarrollo insiste sobre la función de dominante de duración de siete compases preparando así a la reaparición del Tema Principal en la Sección III.

SECCIÓN III

La Sección III equivale a la Reexposición que se extiende de los compases 66 a 103 donde concluye finalmente este Scherzo. Dicho final posee una coda de siete compases.

-El Tema A'

El Tema A' de la Sección III se extiende de los compases 66 a 73 y tiene como particularidad de iniciar con un pianísimo súbito contrastante con la sección precedente.

La armonía es idéntica a la del principio en la misma tonalidad principal.

Existen ciertos cambios en cuanto a la disposición y distribución de los acordes, es decir, ciertas notas que forman parte de los acordes del Tema A del inicio son omitidas. En un breve ejemplo se puede citar al bajo del piano que entona el contratiempo con una diferencia de octava en el registro.

-Respuesta 1 al Tema A'

En la Respuesta 1 al Tema A' que se extiende de los compases 74 con anacrusa a 81. El piano reemplaza al violín entonando la Respuesta mientras que el violín lo acompaña ejecutando staccatos en corcheas.

-Tema A'

La reintroducción del Tema A' se extiende de los compases 82 con anacrusa a 89.

“Reconstrucción de la Sonata en Si Menor para Violín y Piano de Juan Carlos Moreno González y apuntes para su interpretación al Violín”- Katherine Lorenzi.

En esta frase el violín tiene el papel principal del Tema ejecutado en dobles cuerdas en la tonalidad inicial.

Para el piano, la repetición del Tema A' incluye ciertas variaciones ya que éste no ejecuta el Motivo A sino el contratiempo hasta el compás 87 hasta luego concluir melódicamente la frase en el compás 89 en la tonalidad de Mi Mayor.

-Respuesta 2 del Tema A'

La Respuesta 2 se extiende de los compases 90 con anacrusa a 96. La melodía de es interpretada por el violín de manera idéntica a la Respuesta 2 de la primera sección. El piano sin embargo difiere a la Sección I en su acompañamiento formado de corcheas en la mano derecha y de tres negras por compás en la mano izquierda.

-La Coda

La Coda se extiende de los compases 97 con anacrusa a 103 y está formado de los acordes de quinto grado y primero concluyendo en una cadencia auténtica.

Ejemplo gráfico de la coda:

Violín

Piano

96

N.P. N.P. N.P. N.P.

B⁷ E B⁷ V^{#4} I

V⁷ I V⁷ V^{#4} I

sus 9 - 8

sus 4

Ant.

Sobre la influencia de un Scherzo de forma clásica europea

Luego de este breve análisis de forma y armonía se pueden encontrar ciertas similitudes con otros Scherzos clásicos. Sin embargo, las particulares propias de la música paraguaya son las que se reflejan mayormente en este movimiento.

Sobre la influencia de la música paraguaya en el Scherzo

A simple vista se observan las características típicas de la música europea por su escritura en $\frac{3}{4}$, así como en su forma compositiva. Sin embargo, la estructura polirítmica de la música paraguaya se encuentra evidente. Este Scherzo posee numerosos rasgos propios de la música autóctona del compositor. El musicólogo Juan Max Boettner explica la existencia del sincopado típico en la música paraguaya que consiste en la simultaneidad del ritmo ternario en el acompañamiento y del binario en la melodía. Esto es llamado poliritmia simultánea.

Se entiende por síncope que es el sonido que se articula en parte débil y se prolonga sobre la parte fuerte de un compás o de un tiempo (Williams 1984).

Cuando Boettner se refiere al "sincopado paraguayo", explica que consiste en que la melodía tiene un anticipo o un retraso de una corchea sobre el ritmo.

Este Scherzo contiene estas características propias a la música paraguaya ya que contiene dichas sincopas y que la poliritmia simultánea se encuentra latente. Si este Scherzo fuese escrito en $\frac{6}{8}$ cada una de estas características serían aún más recalcadas. Incluso hasta facilitarían la lectura y su ejecución.

“Reconstrucción de la Sonata en Si Menor para Violín y Piano de Juan Carlos Moreno González y apuntes para su interpretación al Violín”- Katherine Lorenzi.

Ejemplo gráfico del Scherzo escrito en 6/8:

The image shows two systems of musical notation for Violin and Piano in 6/8 time. The first system features a Violin staff with a 'pizz' (pizzicato) marking over the first measure and an 'arco' (arco) marking over the second measure. The Piano staff has a treble and bass clef. The second system features a Violin staff with a '5' marking above the first measure and a 'V' marking above the second measure. The Piano staff continues with treble and bass clefs.

De mismo modo se puede apreciar gráficamente ciertas semejanzas con el ejemplo 1 de guarania extracto del libro de “Músicos y música en el Paraguay” de Juan Max Boettner.

Motivo original del Scherzo

The image shows a short musical motif for Piano in 3/4 time, marked 'Allegretto'. The score is written on a grand staff with treble and bass clefs. The melody in the treble clef consists of a series of chords and single notes, with an 'E' marking below the first measure. The bass clef has a few notes and rests, with an 'I' marking below the first measure.

Motivo del Scherzo en 6/8

The image shows a short musical motif for Piano in 6/8 time. The score is written on a grand staff with treble and bass clefs. The melody in the treble clef consists of a series of chords and single notes. The bass clef has a few notes and rests.

Motivo de guarania 1



Quizá el autor haya optado el $\frac{3}{4}$ para este movimiento debido a su forma clásica, sin embargo, la esencia de este Scherzo denota claramente origen la música autóctona del compositor.

Sobre la escrituración de la música paraguaya:

Es de notar que el proceso de la escrituración de la música paraguaya no siempre ha sido claramente definido ya que a comienzos del siglo XX ésta solía escribirse en $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$ o $\frac{6}{8}$ lo que producía un real distanciamiento entre la partitura y la música grabada. (Gaona 2013)

Dudas sobre la escritura y anotaciones del manuscrito.

-El compás 48 figura en el manuscrito original como la primera casilla de repetición. Sin embargo, no existe marcación alguna de parte del compositor para ubicar al intérprete sobre el lugar en donde dicha repetición se retoma. No es una opción factible que la repetición volviera al inicio del Scherzo ya que existiría una incompatibilidad armónica y técnica. En efecto, el violín posee la anacrusa de una nueva idea musical en la casilla 48 anotada con arco. En una repetición Da Capo, el violín no posee anacrusa.

De igual manera, la casilla 48 concluye en Sol# menor y esta pieza comienza en Mi mayor, por lo cual, uno puede suponer que el compositor

se refería a una repetición que empezaría a partir de la segunda Sección, es decir en el compás 33 con anacrusa.

-En la Sección III el autor omite especificar en el manuscrito si el violín debe retomar el Tema A del compás 66 con pizzicato. Es muy probable que esto haya sido un simple descuido ya que esta parte es una fiel repetición al Tema Principal del inicio. Se mantendrá por lo tanto la técnica del pizzicato para la ejecución de la Sección III.

5.2.3. ORACIÓN FÚNEBRE SOBRE LA TUMBA DE LOS HÉROES

Definido como el tercer movimiento de la Sonata en Si menor, éste contiene 64 compases. Su tonalidad se encuentra en Mi menor y está compuesto en un compás binario de 2/4 con la designación de tempo "Lento doloroso".

La forma de este movimiento es ternaria considerando que es formada de tres secciones:

La Sección I que consta de 14 compases, la sección II que empieza en el compás 15 hasta el 42 y la última que parte del compás 43 hasta terminar el movimiento en el compás 64.

Se tomará para este movimiento la partitura revisada por el mismo autor en el año 1938. Esta elección se debe a que el autor decidió realizar mínimas modificaciones y correcciones sin ser éstas unos cambios significativos. Queda constar que para la segunda versión el autor compuso un acompañamiento para un violín 2º.

Uno de los pequeños cambios realizados que se pueden citar a modo de ejemplo en la partitura, pueden ser que el autor optó para la segunda

“Reconstrucción de la Sonata en Si Menor para Violín y Piano de Juan Carlos Moreno González y apuntes para su interpretación al Violín”- Katherine Lorenzi.

versión de este movimiento por concluir en el compás 64 y no en el 65 como ocurre en la versión anterior.

Juan Carlos Moreno González optó en su versión posterior terminar este movimiento en un acorde de duración de negra y silencio de negra, mientras que la versión anterior contenía un pedal y un arpeggio ascendente de Mi Mayor en el piano y dos blancas ligadas en el violín.

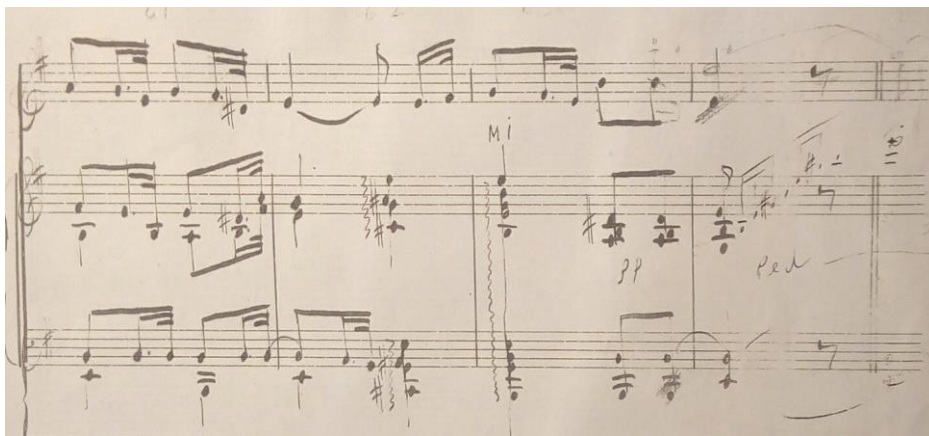


Ilustración 1 -Oración fúnebre - versión 1935.

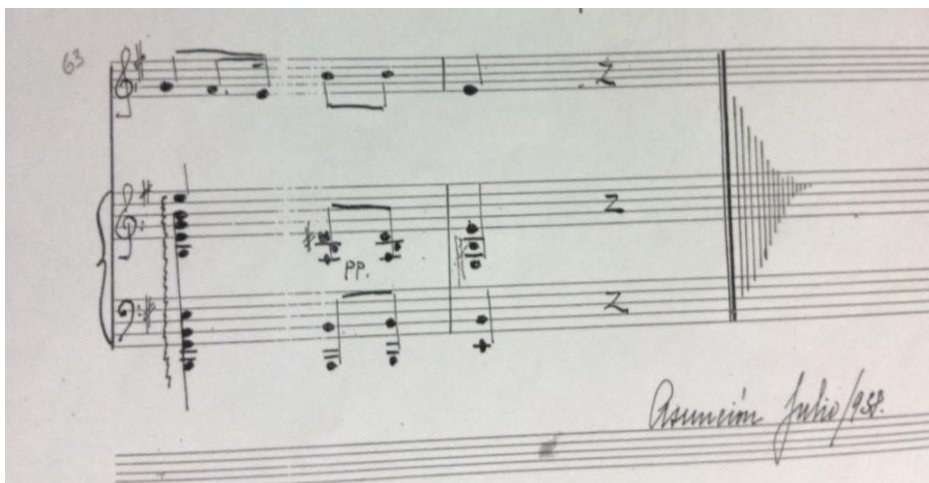


Ilustración 2 -Oración fúnebre- versión 1938.

Sección I - Menore.

La Sección I se extiende de los compases 1 a 14 y una Frase Principal y una Respuesta. La **Frase Principal** se extiende de los compases 1 a 8 y contiene el Motivo A de entrada anacrúsica y de carácter rítmico que será utilizado a lo largo de toda la Sección I.

Gráfico de la Frase Principal

Lento doloroso

Violin

Piano

5

Vln.

Pno.

Em: i V i iv V

Em B7 C C#o B F#7 C#m7 F#7 B B7

i v7 VI ii°/V Bm:I ii7 v7 I Am: V 6/5

Gráfico del motivo A

Violín

p

-La **Respuesta 1** a la Frase Principal se entiende de los compases 9 al 14. Esta Frase no comprende un nuevo motivo ni motivo secundario. La Frase episódica se dirige por medio de modulaciones pasajeras directamente a la sección II sin repetir la Frase Principal de vuelta como

“Reconstrucción de la Sonata en Si Menor para Violín y Piano de Juan Carlos Moreno González y apuntes para su interpretación al Violín”- Katherine Lorenzi.

suele ocurrir en el Lied ternario, forma de la cual se asemeja este movimiento.

Gráfico de la Respuesta 1

Violín

Piano

8

12

Vln.

Pno.

Am: vii^{o7} i V₆ V⁷ i Bm: vii^{o7} i

A#^{o7} Bm G C#^{o7} F#

vii^{o7} i VI ii⁷ V V⁷

Sección II - Maggiore.

La Sección II se extiende de los compases 15 a 42. Aquí, el carácter se ve cambiado debido a la tonalidad de Si Mayor más jocosa y cantábil en contraste a la tonalidad de inicio. Ésta es formada de pequeños episodios y periodos modulatorios de ocho compases cada uno.

-La **Frase Secundaria** se extiende de los compases 15 a 22. Aparece únicamente durante ocho compases en todo el movimiento y será llamada como tal por su carácter temático independiente sin aparente relación con el resto del movimiento.

El carácter melódico de esta Frase Secundaria contrasta con el de la Frase Principal de carácter rítmico. Su armonización es bastante sencilla y

“Reconstrucción de la Sonata en Si Menor para Violín y Piano de Juan Carlos Moreno González y apuntes para su interpretación al Violín”- Katherine Lorenzi.

se desarrolla en torno a la tonalidad de Si Mayor. La voz del violín se ve “liberada” del doloroso motivo de marcha fúnebre inicial mientras que el piano contesta con el mismo motivo que el violín en el bajo y un acompañamiento de seisillos con la mano derecha que denota ligereza en contraposición a los cargados acordes de la sección I. El motivo que aparece en este episodio será llamado **Motivo B**.

Gráfico del motivo B



Gráfico de la Frase Secundaria

Maggiore

Violin

Piano

18

Vln.

Pno.

21

Vln.

Pno.

“Reconstrucción de la Sonata en Si Menor para Violín y Piano de Juan Carlos Moreno González y apuntes para su interpretación al Violín”- Katherine Lorenzi.

-Un **Pequeño desarrollo armónico** se extiende de los compases 23 a 30. En este pequeño desarrollo ocurren modulaciones transitorias que se dirigen de vuelta a la tonalidad de Si Mayor en el compás 30. Un nuevo **Motivo C** aparece en la voz del violín mientras que el piano sigue ejecutando el Motivo B.

Gráfico del motivo C



Gráfico del pequeño desarrollo armónico.

The score shows the following chord progressions and figured bass notation:

- Measures 23-25 (Piano):** B, A#7, A#7, D#m, G#7, F#m, G#7. Figured bass: I, V7/iii, D#m: V7, i, C#m: V 6/5, iv, V6/5, V7.
- Measures 26-27 (Piano):** G#7, C#m, E7, A#o7, E, D#, D#7. Figured bass: V7, i, III 4/3, vi7, III 6, G#m: V 6, V7.
- Measures 28-30 (Piano):** D#7, G#m, C#7, B, F#7, B. Figured bass: V7, i, B: V7/V, I 6/4, V7, I.

“Reconstrucción de la Sonata en Si Menor para Violín y Piano de Juan Carlos Moreno González y apuntes para su interpretación al Violín”- Katherine Lorenzi.

-Un **Periodo modulatorio cadencial** aparece de los compases 31 a 38. Éste inicia en Si Mayor y termina en una tónica pasajera en Re Mayor. Durante este proceso, el autor opta por una resolución interesante en Si menor en lugar de Si Mayor el compás 34.

En este periodo aparece un nuevo **Motivo C'** (por ser derivado del motivo C) ejecutado por el violín a excepción del compás 37 en donde este motivo aparece en el bajo del piano.

Gráfico del motivo C'



Gráfico del Periodo modulatorio cadencial

Violin

Piano

34

Vln.

Pno.

37

Vln.

Pno.

“Reconstrucción de la Sonata en Si Menor para Violín y Piano de Juan Carlos Moreno González y apuntes para su interpretación al Violín”- Katherine Lorenzi.

-Un **Puente modulatorio** que se extiende de los compases 39 a 42 dirige esta sección a la de la tonalidad principal en Mi menor donde aparece la Sección III.

Gráfico del Puente modulatorio.

The image shows a musical score for a modulatory bridge, measures 39-42. It is written for Violín (Violin) and Piano. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. The score is divided into two systems. The first system covers measures 39 and 40. The Violín part has a whole note chord of F# in measure 39 and a whole note chord of Bm in measure 40. The Piano part has a sixteenth-note accompaniment in the right hand and a whole note chord of V/vi in measure 39 and a whole note chord of vi in measure 40. The second system covers measures 41 and 42. The Violín part has a half note chord of D#7 in measure 41 and a half note chord of Em in measure 42. The Piano part has a sixteenth-note accompaniment in the right hand and a whole note chord of V7/vi in measure 41, a whole note chord of ii6 in measure 42, and a whole note chord of B7 in measure 42. The score ends with a double bar line and a sharp sign.

Sección III - Menore

La Sección III se extiende de los compases 43 a 64.

-La **Recapitulación de la Frase Principal** se dirige de los compases 43 a 50 con anacrusa. La distribución armónica es idéntica a la Frase Principal del inicio. En esta sección el papel de las voces entre los instrumentos es el único cambio aparente con la Sección I. Esta vez el piano ejecuta con la mano izquierda la Frase episódica mientras la mano derecha sigue con el acompañamiento.

Gráfico de la Recapitulación de la Frase Principal.

Menore

The score is divided into three systems, each with a Violin (Vln.) and Piano (Pno.) part. The key signature is G minor (one flat) and the time signature is 2/4.

System 1 (Measures 43-45):

- Violin:** Melodic line with slurs and accents.
- Piano:** Accompanying figure with sixteenth-note patterns and slurs. Dynamics include *f*.
- Chords:** Em, B7, Em, Am, F#7.
- Roman Numerals:** Em: i, V7, i, iv, V7/V.

System 2 (Measures 46-48):

- Violin:** Continuation of the melodic line.
- Piano:** Continuation of the accompaniment.
- Chords:** B7, Em, B, C, C#o.
- Roman Numerals:** V7, i, V, VI, ii°/V.

System 3 (Measures 49-52):

- Violin:** Melodic line ending with a fermata.
- Piano:** Accompaniment with slurs and accents.
- Chords:** B, F#7, B, marcado, B7.
- Roman Numerals:** V, V7/V, B: I, Am: V7/V.

“Reconstrucción de la Sonata en Si Menor para Violín y Piano de Juan Carlos Moreno González y apuntes para su interpretación al Violín”- Katherine Lorenzi.

-La **Respuesta 1'** se extiende de los compases 51 a 55. Esta Respuesta se dirige a una Cadencia ejecutada por el piano solo en el compás 56.

Gráfico de la Respuesta 1'.

Violín

Piano

53

Vln.

Pno.

Bm: vii₂

-La **Frase Principal** vuelve a aparecer de los compases 57 a 64 esta vez idéntica al comienzo. Esta nueva aparición de la Frase Principal comienza en Mi menor y concluye en Mi Mayor utilizando el autor de este modo la tercera de picardía.

5.1.4. FINALE

El último movimiento de esta Sonata, intitulado Finale, posee como indicación de tempo la anotación de Allegro con brío. Su tonalidad es la de Si menor, está compuesta en 4/4 y tiene una totalidad de 144 compases.

La estructura de este Finale corresponde a la forma clásica de rondó donde estribillos y coplas se alternan.

La copia manuscrita de este movimiento ha llegado hasta el día de hoy incompleta, se supone por la numeración existente que se perdieron en total 24 compases, lo que requiere de un trabajo de restauración para posibilitar su ejecución.

A modo de que esta labor no carezca de sentido y tampoco se aleje de la intención del autor, se mantiene la misma cantidad de compases como se supone que fue compuesto originalmente y teniendo en cuenta que la estructura de este movimiento es la del rondó, forma generalmente utilizada para el último movimiento en las Sonatas clásicas, se ha tomado la iniciativa de copiar y transcribir los compases pertenecientes a la Copla II con el fin de reconstruir la Copla I que se encuentra actualmente incompleta.

A medida que el trabajo de análisis y transcripción ha ido avanzando, han surgido numerosas dudas en lo que se refiere a la escritura de este movimiento final. En efecto, la copia del manuscrito que se ha logrado recuperar no siempre es claramente legible. Fuere la explicación que el autor ha ido agregando ideas nuevas o mejoras en ciertos pasajes, el hecho es que la lectura podría hasta llegar a ser casi subjetiva, hecho que ha dificultado sensiblemente la tarea de transcripción de este opus. Para ello se ha tenido que analizar las posibles opciones y encontrar una justificación para cada duda.

Se puede citar en estos casos notas escritas y tachadas con inscripciones superpuestas de notas diferentes, valores de duración de notas cambiados a las que estaban originalmente anotadas, ligaduras agregadas en una sección pero omitidas en secciones paralelas, tachaduras en ciertas alteraciones de notas, secciones en donde el compositor agregó un pentagrama para facilitar la legibilidad de un instrumento dada la dificultad de lectura luego de varios cambios hechos en un mismo compás, entre otros...

Por lo tanto, se propone más abajo un breve análisis de la forma, de la armonía, y de la anotación de este movimiento a modo de facilitar su lectura y obtener una mejor comprensión para una óptima ejecución.

Estribillo I

Este primer estribillo que se extiende de los compases 1 al 26 introduce el Tema principal 1 de este movimiento compuesto por el siguiente motivo:

Gráfico del Motivo A:



El Tema Principal está compuesto por dos periodos; de los compases 1 a 8 y de los compases 9 a 16. El violín y el piano se intercalan para presentar el Tema donde se repite una y otra el motivo en diferentes alturas. La primera frase empieza en la tonalidad principal de Si menor y termina en la tónica en modo Mayor. Para la segunda frase ya se considera Si Mayor como dominante con séptima y novena de una nueva tónica pasajera, la de Mi menor. Esta segunda frase concluye en dominante en el compás 16.

Ejemplo de los compases 1 a 8:

The musical score for measures 1-8 consists of two systems. The first system (measures 1-3) shows the Violin part with a melodic line and the Piano part with chords. Chords are labeled Bm, E#07, and Bm. Fingerings are marked with 'i' and 'vii07/V'. The second system (measures 4-6) shows the Violin part with a melodic line and the Piano part with chords. Chords are labeled F#, V, and V7. The third system (measures 7-8) shows the Violin part with a melodic line and the Piano part with chords. Chords are labeled V7, V7, and I.

De los compases 17 con levare hasta el 26 el violín entona el Motivo B mientras el piano continúa el motivo A del Tema principal:

Gráfico del Motivo B:

The musical notation for Motivo B shows a melodic line in 4/4 time. It consists of two phrases. The first phrase starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and then a quarter note B4. The second phrase starts with a quarter note C5, followed by a quarter note D5, and then a quarter note E5. Fingerings are indicated by 'v' and 'i'. Accents are placed over the notes G4, A4, and C5.

Este nuevo motivo tiene carácter transitorio sin por lo tanto ser un Elemento de Transición. Está compuesto por dos semi-frases de los compases 17 con levare a 20 y por otra semi-frase que se extiende de los

“Reconstrucción de la Sonata en Si Menor para Violín y Piano de Juan Carlos Moreno González y apuntes para su interpretación al Violín”- Katherine Lorenzi.

compases 21 con levare a 24 en donde la Dominante se ve acentuada en cada tempo por su sensible y resolución formando así acordes de paso.

Ejemplo de los compases 24 a 26:

The musical score shows measures 24 to 26. The Violin part (top staff) has a melodic line starting on G4, moving to A4, B4, and then a half note on C5. The Piano part (bottom staff) has a rhythmic accompaniment with chords. The chords are: F# (measure 24), E#o7 (measure 24), F# (measure 25), E#o7 (measure 25), F# (measure 26), and A7 (measure 26). Dynamics include *f*, *ff*, and *p*. The bass line of the piano part has a *mf* dynamic in measure 25.

El compás 26 con la alteración de la sensible anuncia una nueva tónica que dará inicio a la Copla I.

Copla I

La Copla I se extiende de los compases 27 a 52. Por la formación del acorde de La Mayor séptima, esta Copla I se define en una nueva tónica en Re mayor.

El piano entona el Tema Principal 2 con el Motivo C. Nuevo motivo de carácter rítmico y marcial. El autor utiliza el recurso de la tonalidad mayor para introducir en esta Copla un humor diferente y contrastante del paisaje un tanto melancólico del motivo del Tema Principal.

Gráfico del Motivo C:

The musical notation for Motivo C is a short melodic phrase in 4/4 time. It starts on G4, moves to A4, B4, and then a half note on C5. The rhythm is quarter, quarter, quarter, quarter.

Durante 8 compases el piano presenta la Copla I sin interacción de parte del violín. Esta frase inicia en el compás 27 en la nueva tónica de Re Mayor y concluye en el compás 34 en la misma tónica.

De los compases 34 a 57 se ha tomado la iniciativa de reconstruir esta lamentable pérdida del material original tomando como medida la de copiar de la Copla II exactamente el mismo texto transcripto a la tonalidad de Re Mayor, con la misma cantidad de compases de modo a lograr encajar la idea musical con la dirección armónica de esta sección.

Se habla de transcripción de la Copla II a la Copla I porque esta segunda Copla se encuentra en la tonalidad de Si Mayor. De este modo se ha debido transponer las voces una tercera menor ascendente. Igualmente, a modo de evitar una entonación innecesariamente alta para el registro habitual de los instrumentos, se ha previsto descender ciertas secciones de una octava.

Así mismo, se tiene en cuenta que los compases 34 a 57 son paralelos a los compases 102 a 125.

Del compás 35 con levare 52 el violín entona el Tema Principal 2 con el mismo carácter rítmico con el cual el piano hizo su introducción sin embargo con cierta variación melódica que permite al canto dirigir la armonía a un desarrollo variado. Por ejemplo, en el compás 46 se considera a la tonalidad de Sol menor como tónica pasajera y a partir del compás 50 a Re menor como tal. El piano acompaña el proceso melódico del violín con un soporte armónico basado en tresillos en el bajo y seisillos en la mano derecha.

“Reconstrucción de la Sonata en Si Menor para Violín y Piano de Juan Carlos Moreno González y apuntes para su interpretación al Violín”- Katherine Lorenzi.

De los compases 53 (2º tiempo) a 69 el autor utiliza un Elemento de Transición con el mismo motivo del Tema Principal 1 para ingresar al Estribillo II. Esta transición empieza y termina en la tonalidad de Re menor.

Estribillo II

El Estribillo II se extiende de los compases 69 a 94 y está compuesto igualmente que el primer Estribillo. Es armónicamente semejante a él.

En los compases 72, 76 y 80 existe cierta diferencia con el estribillo I en cuanto a la duración de algunas notas. En esta parte no aparecen en los compases 72, 76 y 80 en el violín las redondas ligadas por una corchea al compás siguiente. Podría existir la duda de que haya sido la intención del autor copiar los mismos cambios en el Estribillo II. Sin embargo, estos cambios jamás aparecen en el manuscrito. Se considerará por lo tanto que el compositor habrá querido buscar cierta variación entre los dos Estribillos.

“Reconstrucción de la Sonata en Si Menor para Violín y Piano de Juan Carlos Moreno González y apuntes para su interpretación al Violín”- Katherine Lorenzi.

De mismo modo, existe igualmente cierta alteración en este segundo Estribillo en comparación al primero en los compases 87 y 91 donde el autor corrige el manuscrito y cambia la duración de la blanca entonada por el violín, por una blanca con puntillo y negra. En el estribillo I. El compositor no modificó los compases 17 y 22 sugiriendo de esta manera que no deseaba la exacta repetición de los dos Estribillos.

Copla II

La Copla II se extiende de los compases 95 con anacrusa al compás 121. Una vez más ocurre cierto cambio de ánimo entre Estribillo y Copla, pero esta vez en una tonalidad diferente a la de la primera copla. En esta nueva parte el compositor elige la tonalidad de Si Mayor.

Aquí el autor elige presentar el Tema Principal 2 con ambos instrumentos. Se podría deducir que esta pequeña modificación opta en resaltar la tonalidad nueva que sería la tónica principal en modo mayor.

The image shows a musical score for Copla II, measures 95-121. The score is in 4/4 time and D major. It features Violin and Piano parts. The Piano part includes chords: B, F#7, G#7, C#m, F#7, B, B#7, C#m. The Violin part includes chords: I, I, V2, V5/ii. The score starts with an anacrusis at measure 95.

Parte final

-Primera Parte:

De los compases 121 a 134 aparece una fase moduladora. En efecto, a partir del compás 121 el autor alterna los acordes de tónica y dominante repetitivamente durante siete compases lo que deja adivinar el final de este movimiento. Sin embargo, en el compás 128 opta por una nueva modulación que lleva a Mi menor en el compás 132 para luego resolver a Sol Mayor en el compás 134. El violín entona los motivos A y B.

-Segunda Parte:

La última parte de este movimiento es una fase cadencial que va de los compases 135 con levare hasta el final. El autor decide regresar a la tónica principal en el compás 137 a partir del cual irá alternando los acordes de tónica y dominante para concluir en una cadencia auténtica. En esta parte final el autor otorga el Motivo C al violín.

En cuanto a la escrituración del manuscrito:

Más abajo se citarán unos cuantos ejemplos sobre dudas de anotaciones percibidas en el manuscrito. Estas son:

Dudas referentes a las notas:

-Los compases 1 y 2 contienen nombres de notas diferentes agregadas encima a las que están escritas anotadas en la partitura. Se guardarán las

“Reconstrucción de la Sonata en Si Menor para Violín y Piano de Juan Carlos Moreno González y apuntes para su interpretación al Violín”- Katherine Lorenzi.

notas escritas originalmente sin tener en cuenta las agregadas ya que éstas coinciden con las que aparecen en la repetición del Tema Principal en el Estribillo II.

Ejemplo de los compases 1 a 2 y comparación de los compases 69 y 70:

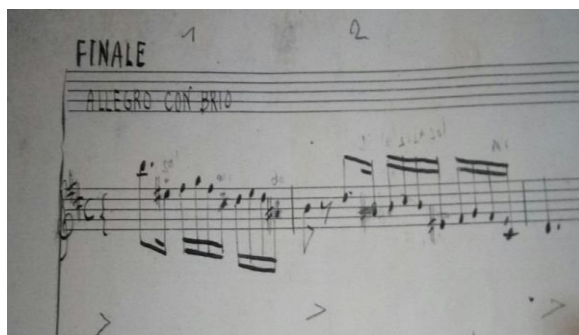


Ilustración 3 -Finale- Compases 1 y 2.

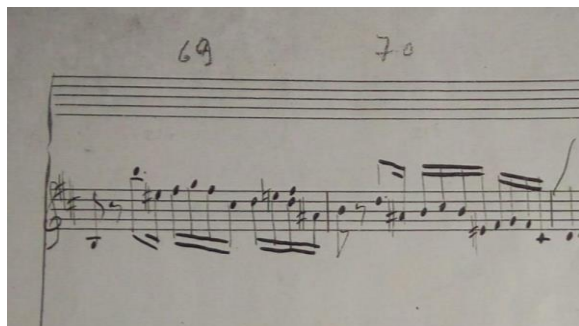


Ilustración 4 -Finale- Compases 69 y 70.

-En el compás 5 el autor anota una corrección de alteración en la primera nota del cuarto tiempo. Esta modificación deberá ocurrir igualmente en el compás 73 que es la repetición exacta de este motivo.

“Reconstrucción de la Sonata en Si Menor para Violín y Piano de Juan Carlos Moreno González y apuntes para su interpretación al Violín”- Katherine Lorenzi.

Ejemplo de los compases 5 y 73:

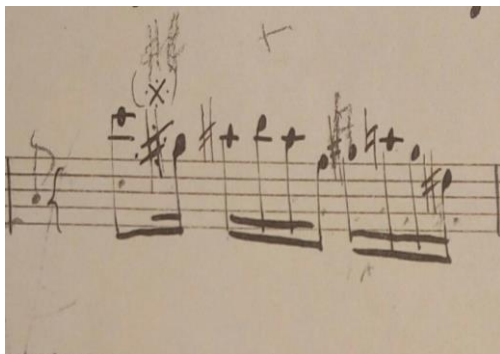


Ilustración 5 -Finale- Compás 5.

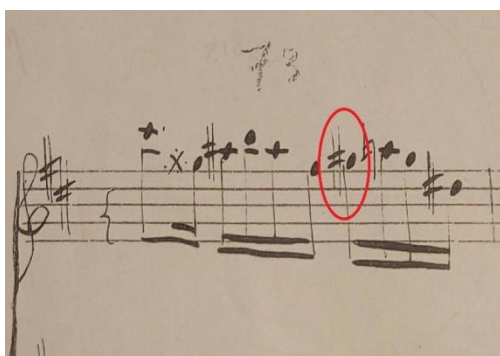


Ilustración 6 -Finale- Compás 73.

-En el compás 60 se deberá agregar un becuadro en el Si del cuarto tiempo para evitar una segunda aumentada, intervalo que no concordaría con el motivo ya conocido.

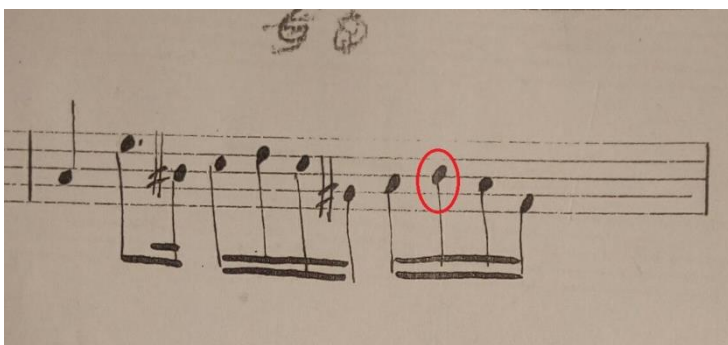


Ilustración 7 -Finale- Compás 60.

Dudas referentes a las notas debido a la superposición de sistemas:

-En el compás 13 existe un sistema agregado al lápiz encima del sistema del violín. Luego de comparar el compás 13 al 81 se guardarán las anotaciones originales sin tener en cuenta las notas en el sistema agregado.

Ejemplo de los compases 13 y 81:

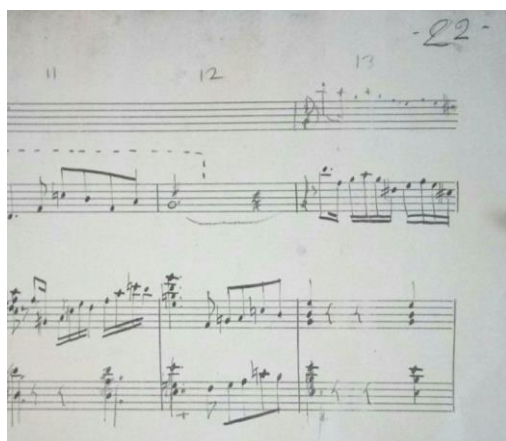


Ilustración 8 -Finale- Compás 13.

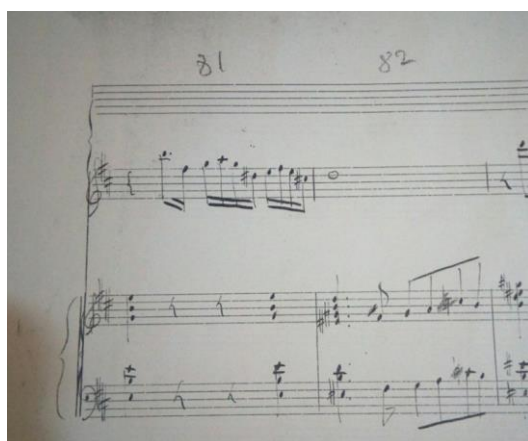


Ilustración 9 -Finale- Compás 81.

Dudas referentes a la escritura de las notas, a la superposición de sistemas, y la poca claridad de la copia del manuscrito original:

-De los compases 26 a 33 existe el mismo problema de superposición de sistemas. En esta sección el violín no tiene participación y aparentemente el autor ha optado por volver a escribir la parte derecha del piano en los compases de espera del violín. La dificultad de lectura reside en numerosas tachaduras sobre las notas, cambios en los valores de figuras y compases tachados.

Para este trabajo de transcripción se tomará en cuenta la parte escrita como opción en el sistema del violín ya que mantiene la misma idea musical y que es de ejecución más accesible para el pianista. En efecto, el autor prefiere optar por la simplificación de la parte, es decir, por la utilización de acordes de tres notas en vez de cuatro como fue originalmente su idea. Se tomarán en cuenta igualmente las correcciones agregadas para la mano izquierda del piano.

Sin embargo, en los tiempos tres y cuatro del compás 33 se deberá hacer una excepción ya que el compositor al corregir la partitura cambia el acorde original de La Mayor por el de Mi Mayor. Su corrección demuestra que quiso modular muy probablemente hacía La Mayor y no hacía Re Mayor como fue su primera idea. Ya que a partir de ese compás no se guarda ningún registro hasta el compás 68 se seguirá el mismo proceso armónico que en el segundo Estribillo como ya fue aclarado más arriba. Por lo tanto, se deberá resolver a la tónica de Re Mayor para concluir naturalmente con una cadencia autentica en el compás 34.

Se aclara igualmente, que se guardará el esquema corregido de los acordes formados de tres notas para obtener más continuidad para este trabajo.

“Reconstrucción de la Sonata en Si Menor para Violín y Piano de Juan Carlos Moreno González y apuntes para su interpretación al Violín”- Katherine Lorenzi.

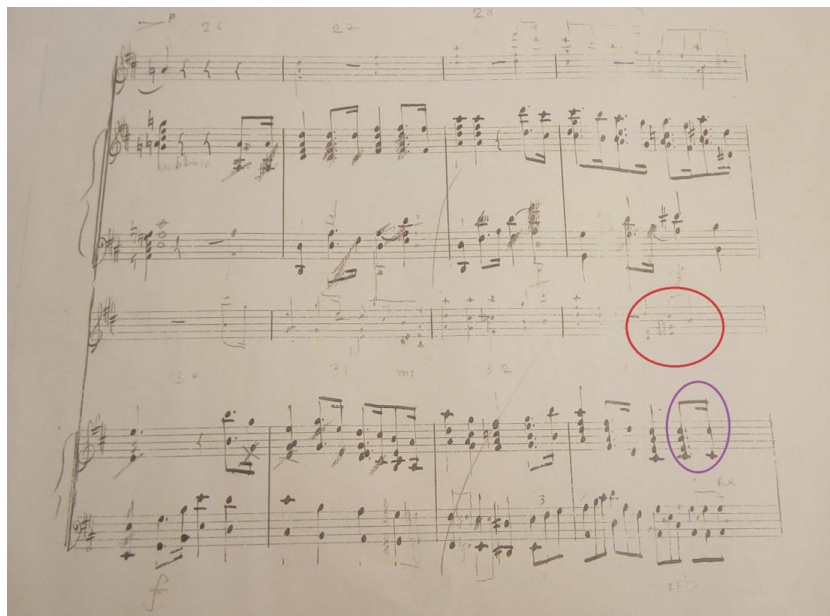


Ilustración 10 -Finale- Compases 26 a 33.

Dudas sobre la duración de figuras:

-En los compases 4, 8 y 12 el autor ha marcado unas correcciones en cuanto a la duración de tiempo de la voz del violín. Agregó a la redonda una ligadura de prolongación agregando un tiempo de corchea al compás siguiente. Sin embargo, los compases 72, 76 y 80 quedan sin esos cambios.

Ejemplo de los compases 4 y 72:

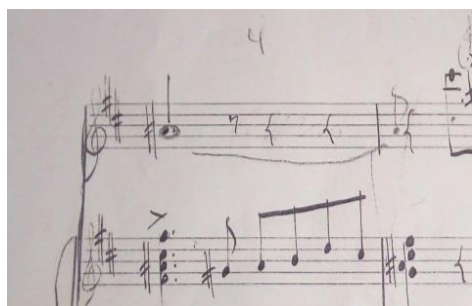


Ilustración 11 -Finale- Compás 4.

“Reconstrucción de la Sonata en Si Menor para Violín y Piano de Juan Carlos Moreno González y apuntes para su interpretación al Violín”- Katherine Lorenzi.

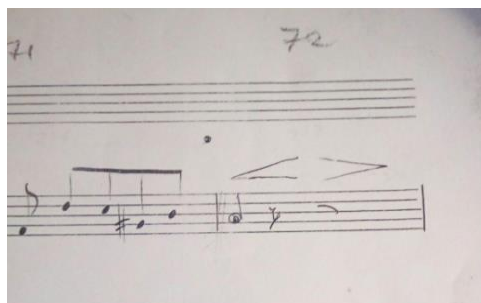


Ilustración 12 -Finale- Compás 72.

-El autor opta por un cambio de duración de notas en los compases 87 y 91 agregando un puntillo a la blanca y cambiando la segunda nota por una negra. Estos cambios sin embargo no aparecen antes en los compases 19 y 23 durante la presentación del primer Estribillo. Naturalmente, estos cambios se tomarán en cuenta.

Ejemplo de los compases 87 y 91:

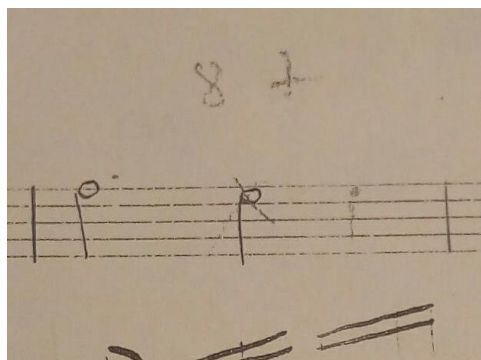


Ilustración 13 -Finale- Compás 87.

“Reconstrucción de la Sonata en Si Menor para Violín y Piano de Juan Carlos Moreno González y apuntes para su interpretación al Violín”- Katherine Lorenzi.

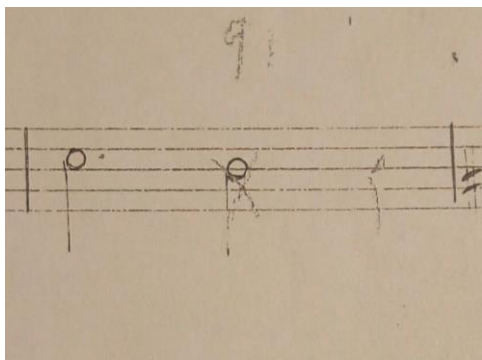


Ilustración 14 -Finale- Compás 91.

Ejemplo de los compases 19 y 23:

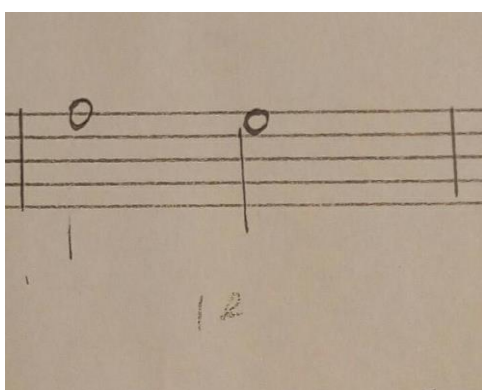


Ilustración 15 -Finale- Compás 19.

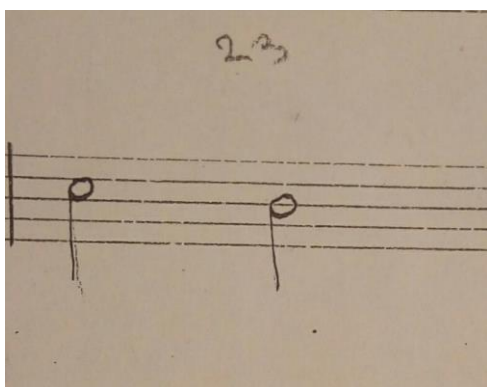


Ilustración 16 -Finale- Compás 23.

Correcciones en la parte del piano:

- Es necesario para una correcta armonía agregar una alteración en el compás 82 en los La #.
- En el compás 134 es necesario bajar de una octava los adornos y figuras del segundo al cuarto tiempo para la posible ejecución del dicho pasaje.

Gráfico de la cadencia y Frase Principal.

The image displays three systems of musical notation for Violin and Piano. The first system is labeled 'cadenza' and shows measures 82-84. The second system starts at measure 59 and shows measures 60-62. The third system starts at measure 62 and shows measures 63-65. Each system includes a Violin staff and a Piano staff. Chord diagrams are provided above the piano staff, and fingering is indicated below the piano staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

System 1 (Measures 82-84):
Violín: *cadenza*
Piano: Chords: Em, B7, Em. Fingering: i, V7, i.

System 2 (Measures 59-62):
Vln.: Am, B, Em, B7
Pno.: Chords: Am, B, Em, B7. Fingering: iv, V, i, V7.

System 3 (Measures 62-65):
Vln.: Em, A#°7, Em, B7, E
Pno.: Chords: Em, A#°7, Em, B7, E. Fingering: i, vii°7/V, i, V7, i.

CAPÍTULO VI

6. INTERPRETACIÓN MUSICAL DE LA SONATA EN SI MENOR

El análisis musical relacionado con la interpretación puede dividirse en dos categorías (Rink 2006):

1. Análisis previo a una interpretación determinada (que probablemente servirá de base para esta)
2. Análisis de la interpretación misma.

En el caso de este trabajo no se puede contar con la ayuda de un registro de interpretación previa, por lo cual una vez recopilados, analizados y estudiados todos los aspectos anteriormente descritos, se deberá partir de una base sólida para la creación de una teoría para el análisis, estudio, preparación y posterior interpretación de la Sonata siendo que todos estos parámetros convergen entre sí a la hora de la ejecución idónea de una obra musical. Del mismo modo, se definirán ciertos puntos en lo referente al sonido, al fraseo, al ritmo, a la digitación y a los posibles golpes de arco.

La mayoría de los intérpretes considerarán que se debe de ser fiel a la obra, descubrir su contenido emocional e intentar respetar las intenciones del compositor (Walls 2006). Al valorar la imaginación y originalidad del intérprete, Peter Walls comenta (Walls 2006): “Por lo general, no nos gusta mucho que la imaginación del intérprete distorsione o disfrace la música que está ejecutando”

John Rink (Rink 2006) argumenta que “los intérpretes emplean continuamente un proceso de “análisis”. El análisis musical es un “componente del proceso interpretativo”. El mismo autor también se

refiere al término de la “intuición instruida” que “reconoce la importancia de la intuición en el proceso interpretativo” (Rink 2006). Así como reconoce que “la intuición no necesariamente surge de la nada, ni tampoco es caprichosa” sino que “implica bastante conocimiento y experiencia” (Rink 2006).

Seguidamente se propone una guía de interpretación para el violín de la obra estudiada.

6.1. MOVIMIENTO: SCHERZO

SECCIÓN	COMPÁS	TEMA	Tonalidad: Inicio- fin	OBSERVACIONES
Sección I	1-8	Tema A	E- E	Con anacrusa
	9-16	Respuesta 1	B7- B	Con anacrusa
	17-24	Tema A	E- E	Con anacrusa
	25-32	Respuesta 2	C#7- E	Con anacrusa
Sección II	33-48	Tema B	G#- G#m	Con anacrusa
	49-66	Tema B segunda parte	G#7- B7	Con anacrusa
Sección III	67-73	Tema A	E- E	Con anacrusa
	74-81	Respuesta 1	B7- B7	Con anacrusa
	82-89	Tema A	E- E	Con anacrusa
	90-96	Respuesta 2	C#7- E	Con anacrusa
	97-103	Coda	B7- E	Con anacrusa

Tabla 1 - Resumen esquemático de las secciones del Scherzo.

SECCIÓN	MOTIVOS	GRÁFICOS	COMPASES
Sección I	Motivo A		1- 8 17 - 24
	Motivo B		9 - 16 25 - 32
Sección II	Motivo C		33 - 48
	Motivo D		49 - 66
Sección III	Motivo A		67 - 73 82 - 89
	Motivo B		74 - 81 90 - 96

Tabla 2 - Resumen esquemático de los motivos del Scherzo.

Indicación de tiempo

El compositor no ha determinado un valor de tiempo de metrónomo para este movimiento, sin embargo, tiene la indicación de Allegretto³.

Por definición el allegretto no es un tiempo tan ligero como el allegro, sin embargo, se propone para la interpretación de este scherzo sentir el pulso en uno.

Una interpretación en uno facilitaría dar a este movimiento el carácter ligero de scherzo⁴. Pensarlo en tres podría hasta resultar un tanto pesante y alejarse por ende de la intención del compositor. En consecuencia, se propone aproximadamente: $\theta_k = 66$.

Este movimiento contiene grados de dificultad que se estructurarán en estos tres puntos:

- 1- Dificultades de lectura debido a las alteraciones accidentales que requieren una digitación eficiente para evitar dudas de lectura, posiciones incómodas y demás desajustes al momento de ejecutar el movimiento.
- 2- Dificultades en lo que refiere a la elección adecuada y justificada para los golpes de arco y para la articulación.
- 3- Dificultades a la hora de ejecutar matices adecuados según la jerarquía de las voces de cada instrumento.

Seguidamente se tratarán las indicaciones y recomendaciones propuestas para cada dificultad señalada.

³ (It. Diminutivo de allegro). Algo rápido, esto es, no tan rápido como el allegro. (Diccionario de la música Eric Blom)

⁴ El **scherzo** es el nombre que se da a ciertas obras musicales o a algunos movimientos de una composición más grande como una sonata o una sinfonía. Significa "broma" en italiano.

1. A modo de evitar desafinaciones, cambios de cuerdas innecesarios, lograr diferentes sonidos, evitar cambios bruscos de posiciones y mantener el carácter y estilo de la pieza se requiere el uso de una digitación adecuada. Se darán unos cuantos ejemplos de propuestas para la digitación de este movimiento a fin de evitar dichas dificultades:

Recomendaciones para las posiciones agudas:

-La primera nota que ejecuta el violín es el pizzicato de un Sol agudo. Se recomienda empezar este movimiento con la mano preparada previamente en la sexta posición.

-Para ejecutar el arpeggio ascendente del compás 65 se recomienda pasar a la sexta posición con los dedos 1 2 3 (Re, Fa, La). El Sol agudo del siguiente compás puede ubicarse muy fácilmente estando a medio tono de distancia del último La ejecutado.

-En el compás 74 para ubicar la afinación del Re se sigue el mismo principio ya comentado. Se debe preparar la mano con antelación en la quinta posición.

Recomendaciones para evitar cambios de cuerdas:

-Generalmente es necesario evitar cualquier corte en el sonido optando para eso por un cambio de posición o extensión. De mismo modo se busca mantener así el timbre de la misma cuerda. En el compás 29 se recomienda ejecutar el Do en segunda posición y en el tercer tiempo cambiar la cuarta posición en el Fa. Es preferible regresar a la tercera posición por medio de una extensión con el primer dedo para la nota Re.

-En el compás 97 se recomienda utilizar el mismo esquema de extensión del cuarto dedo para evitar un cambio de cuerda que podría afectar el color del timbre de la nota.

Recomendaciones para facilitar la dificultad de lectura y posiciones incómodas:

-Se recomienda para evitar errores de lectura utilizar la media posición en los compases 45 y 46. La escala ascendente del compás 46 puede resultar más evidente si se piensa en la posición de la mano al ejecutar la escala de Mi bemol Mayor.

2. Las anotaciones de ligaduras que figuran en el manuscrito en la Sección I son líneas de expresión probablemente agregadas posteriormente a la conclusión de este movimiento. Estas anotaciones no vuelven a figurar las veces en que se repiten las mismas ideas musicales. Por lo tanto, se requiere de parte del instrumentista unas propuestas justificadas para unificar la ejecución de estas ideas estudiando y comparando metódicamente las posibles opciones.

-Las ligaduras de expresión y de articulación anotadas de los compases 6 a 16 para el violín no vuelven a estar escritas en las repeticiones del Tema A ni de las Respuestas en la Sección III. Se propone para esto guardar las ligaduras de expresión propuestas al comienzo del Scherzo y agregarlas cada vez que repiten las mismas ideas musicales para obtener una idea unificada en todo el movimiento.

-Se propone para cada final de frase del Tema A mantener la unidad de la línea de expresión y una ejecución en tres arcos:

“Reconstrucción de la Sonata en Si Menor para Violín y Piano de Juan Carlos Moreno González y apuntes para su interpretación al Violín”- Katherine Lorenzi.

Gráfico de la anotación en el manuscrito de los compases 6 a 8 y 22 a 24:

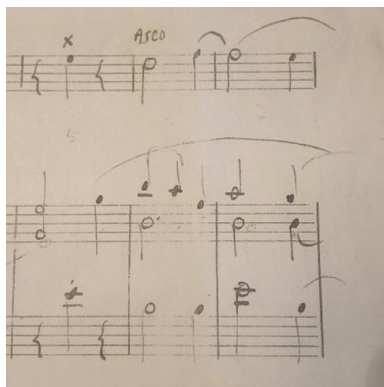


Ilustración 17 - Scherzo- Compases 6 a 8.

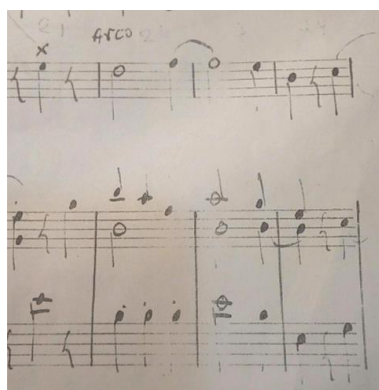
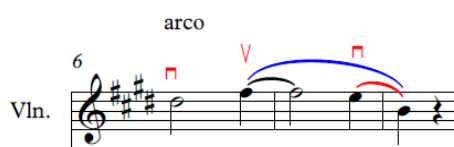


Ilustración 18 - Scherzo- compases 22 a 24.

Gráfico de la propuesta para los finales de frase del Tema A:



*color azul: ligaduras de expresión

*color rojo: articulación propuesta

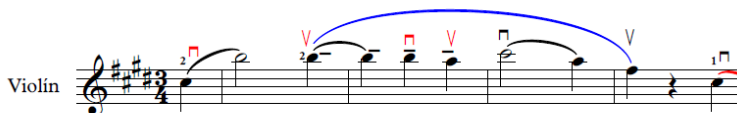
-Se propone para las apariciones de las Respuestas 1 y 2 unificar los mismos criterios de arcos en toda la partitura. En efecto en el manuscrito ciertas ligaduras figuran anotadas mientras que en otras secciones de mismo motivo están omisas. Se puede citar como ejemplo la formación de la sincopa en el compás 14 con anacrusa. Dicha anotación no figura en el compás 10 con anacrusa siendo este un motivo idéntico. Por tanto, se propone a cada aparición de un motivo similar el siguiente esquema:

Gráfico de propuesta para las Respuestas 1 y 2:

Extracto de Respuesta 1:



Extracto de Respuesta 2:



-Se desconoce la intención del autor al agregar ligaduras a las corcheas en el compás 33, inicio del Tema B, ya que la partitura solo contiene dichas anotaciones en los tres primeros compases de este nuevo Tema. Es muy probable que tales anotaciones hayan sido agregadas posteriormente por lo tanto se desconoce si fueron anotaciones hechas por el autor mismo. Se propone a continuación una posible opción:

A fin de evitar una ejecución pesante e indeseada del Motivo C, se propone ligar el arco a partir del segundo tiempo hasta el primer tiempo del compás siguiente. En caso de encontrarse solamente corcheas por compas, se ligará a partir de la segunda corchea del primer tempo hasta

la negra o corchea que se encuentre en el compás siguiente a modo de no crear una acentuación indeseada por el arco en cada primer tiempo. Con esta propuesta de ligaduras, el desarrollo permitirá enfatizar una cierta inestabilidad armónica, así como la tensión creciente de esta progresión.

Gráfico de propuesta para el Motivo C:



-El autor omite especificar en el manuscrito si el violín debe retomar el Tema A en el compás 66 con pizzicatos, de modo a que se propone que la repetición sea fiel al Tema del inicio.

3. Este movimiento no posee anotaciones de matices desde el comienzo hasta el compás 50, comienzo de la segunda casilla. Por lo tanto, el intérprete debe analizar pausadamente cada sección de este movimiento y proponer opciones viables para realizar la ejecución en acuerdo con el carácter del movimiento y la jerarquía de cada instrumento.

Sección I:

- Para la introducción del Tema A se propone que se ejecuten los pizzicatos del violín en fuerte. Esta propuesta tendría como explicación el sonido más débil y apagado del recuso del técnico del pizzicato en un instrumento de cuerda, así como el registro en cual está escrito. En efecto, debido a la altura de las notas, los pizzicatos suenan de por sí menos que si se encontrasen en un registro más grave.

-Siempre que suena la Frase Principal, merece ser destacado contra canto de parte del violín en el segundo tiempo ya que el Motivo A está compuesto de este juego entre las voces.

-El violín tiene el papel de acompañamiento durante toda la presentación del Tema A, sin embargo, en el sexto compás la introducción del arco es una interesante propuesta ya que el final de la frase se torna más delicado y cantabile. Sin embargo, que el violín pase de los pizzicatos a la técnica del arco no significa que debe interrumpir al piano. En efecto debe seguir manteniendo un rol de acompañamiento hasta el final de la frase en el compás 16.

-En el compás 9 con anacrusa el violín entona la Respuesta al Tema A mientras el piano pasa al segundo plano.

Sección II:

-Las indicaciones de matiz que aparecen por primera vez en esta sección se encuentran después de la segunda casilla en el compás 49. Desde dicho compás hasta el final de la Sección II existe un crescendo que culmina en fortísimo en el compás 65. Con estas indicaciones y la ayuda de la armonía se vuelve evidente la intención del compositor de crear un aumento de tensión gradual hasta resolver en la tonalidad principal al comienzo de la Sección III.

El intérprete deberá lograr que el crescendo de 16 compases se construya paulatinamente sin perder el interés del oyente durante este desarrollo. Por lo tanto se debe lograr un aumento de volumen en acuerdo con la dirección de las voces y conformemente se produzcan las modulaciones pasajeras. Para lograr un mayor efecto se sugiere empezar el compás 49 en piano. 65 sigue la progresión armónica del desarrollo que permite intercalar el plano de las voces entre el violín, que forma la

progresión con arpeggios de negras y descansa en una blanca, y el piano, que toma protagonismo por medio de corcheas. Esta idea se repite cada cuatro compases hasta el compás 61 para concluir la sección II en conjunto para ambos instrumentos.

-Volviendo un poco antes, de los compases 33 a 48 se produce una idea semejante con la diferencia de que el manuscrito no contiene indicación alguna de matiz en dichos compases. El violín tiene el protagonismo mientras que el piano acompaña rítmicamente esa progresión respaldándolo y creando por medio de arpeggios de negras la armonía.

En esta primera parte de la segunda Sección la progresión armónica ascendente con el motivo de corcheas tiene una duración de 16 compases sin contar la repetición. Esto indica que para cada dos compases, a cada modulación armónica, se cree el efecto de un grado más de tensión. Se propone con el fin de lograr esto la misma idea de crescendo que aparece después de la segunda casilla.

Sección III:

-La reintroducción del Tema A' se produce en el compás 81 con el matiz de fortísimo. Esta repetición se produce sin nuevos elementos.

-En la Respuesta 1 de los compases 74 con anacrusa a 81, el piano figura en el primer plano a diferencia de la primera sección donde el violín obtenía el papel principal. Esta vez el violín ejecuta un acompañamiento de corcheas punteadas, lo que se traduce por un saltellato.

-La Coda que se extiende de los C. 97 a 103 no tiene indicación de matices ni de rallentando final. La armonización insiste sobre el quinto y primer grado por lo tanto la ejecución debe tener un carácter conclusivo y determinado.

6.2. MOVIMIENTO: ORACIÓN FÚNEBRE SOBRE LA TUMBA DE LOS HÉROES

SECCIÓN	COMPASES	TEMA	Tonalidad: Inicio- Fin	OBSERVACIONES
Sección I	1-8	Frase Principal	Em- B	Con anacrusa
Menore	9-14	Respuesta 1	G#dis- F#7	Con anacrusa
Sección II Maggiore	15-22	Frase Secundaria	B- B	Sin anacrusa
	23-30	Pequeño desarrollo armónico	B-B	Sin anacrusa
	31-38	Periodo moduladorio cadencial	B- D	Sin anacrusa
	39-42	Puente moduladorio	F#- B7	Sin anacrusa
Sección III Menore	43-50	Reexposición de la Frase Principal	Em- B7	Con anacrusa
	51-55	Respuesta 1	G#dis- G	Sin anacrusa
	56	Cadencia		Piano solo
	57-64	Repetición de la Frase Principal	Em- E	Con anacrusa

Tabla 3 - Resumen esquemático de las secciones- Oración fúnebre.

SECCIÓN	MOTIVOS	GRÁFICOS	COMPASES
Sección I Menore	Motivo A		1- 14
Sección II Maggiore	Motivo B		15- 22
	Motivo C		23- 30
	Motivo C'		31- 38
Sección III Menore	Motivo A		43- 64

Tabla 4 - Resumen esquemático de los motivos- Oración fúnebre.

Indicación de tiempo

El título de Oración fúnebre es bastante claro sobre el contenido emocional de este movimiento. Su espíritu contrasta con los demás por su tono solemne típico de una marcha fúnebre. El compositor opta por la tonalidad de mi menor y agrega la designación de tiempo de Lento doloroso.

Se recomienda a la hora interpretar este movimiento pensarlo en cuatro tiempos por más que la designación figure en dos cuartos. No se querrá apresurar la interpretación y así perder la esencia de su contenido.

No habiendo designación de tempo de metrónomo se podrá presentar como opción una interpretación en: ϵ 60.

No existe indicación de cambio de tempo en el manuscrito en la parte del Maggiore.

Se recomienda sin embargo un tempo más ligero por el cambio de carácter operado en esta nueva sección. Esta propuesta es subjetiva y a elección del intérprete. Dicho cambio de tempo es sugerido desde el compás 15, comienzo del Maggiore, al compás 57 con anacrusa en la repetición de la Frase Principal idéntica a la del inicio.

Este movimiento contiene grados de dificultad que se estructurarán en estos tres puntos:

- 1-** Este movimiento no posee dificultades de posiciones agudas ni incómodas. Sin embargo, la digitación adecuada es esencial para lograr los timbres y colores sonoros deseados.
- 2-** Por ser un movimiento lento el canto y la articulación de la mano son unas de las dificultades que se deben tener en cuenta, por lo tanto, se analizarán los golpes de arco y las articulaciones para cada motivo.

3- Dificultades a la hora de mantener el rol de cada instrumento y la jerarquía de cada voz.

Seguidamente se tratarán las indicaciones y recomendaciones propuestas para cada dificultad señalada.

1- Las Secciones I y III están formadas por la repetición del Motivo A. Es necesario buscar un sonido más opaco por lo tanto se recomienda evitar de utilizar la primera cuerda. las digitaciones deben proponerse con esa intención.

Búsqueda del sonido:

-Se recomienda empezar la Frase Principal en tercera cuerda para obtener un sonido opaco característico en las cuerdas más graves. Este movimiento requiere el uso de un vibrato amplio y controlado. La misma digitación reaparece en repetición de la Frase Principal en la Sección III en el compás 57 con anacrusa.

-Para los compases 23 a 25 dentro de sección II se sugiere el uso de la cuarta cuerda ya que aparece un nuevo motivo, el Motivo C que recuerda el espíritu solemne con el cual empezó el movimiento.

2- Sugerencias para golpes de arcos y Articulación:

En el manuscrito original no existen indicaciones de ligaduras de arco, sin embargo, en la revisión de este movimiento del año 1938, el compositor ha dejado indicaciones al componer la parte del violín 2. Se retomarán las ideas del autor para las sugerencias de arco en este trabajo.

“Reconstrucción de la Sonata en Si Menor para Violín y Piano de Juan Carlos Moreno González y apuntes para su interpretación al Violín”- Katherine Lorenzi.

Ejemplo gráfico del manuscrito para violín 2º la Oración:



Ilustración 19 - Oración fúnebre- Violín 2- versión 1938.

Tema Minore - Secciones I y III:

-A modo de obtener un sonido ligado en las Secciones minore, el dominio del arco es esencial. Mientras que la mano izquierda ejecuta un amplio vibrato, la mano derecha debe ajustarse a lo contrario. Ahorrar arco y mantener el control y la pureza del sonido es el desafío de este movimiento.

-Se recomienda unificar el golpe de arco en todas las veces que se encuentre el Motivo A.

Ejemplo de golpe de arco para el Motivo A:



Tema Maggiore - Sección II

-En la Sección II se deberán igualmente unificar los golpes de arcos a para cada nuevo motivo.

El motivo B se hará la primera la primera vez con el arco empujando por la nota que lo precede. Luego siempre que se repita seguirá el mismo modelo.

Ejemplo de golpe de arco para el Motivo B:



Ejemplo de golpe de arco para el Motivo C:



Ejemplo de golpe de arco para el Motivo C':



3- En cuanto a la Jerarquía de las voces y matices:

Sección I Menore:

-De los compases 1 a 8 el violín y piano no solo se complementan, sino que enfatizan juntos la Frase Principal. El papel de la voz principal es entregado al violín que por su sonoridad y recursos técnicos puede ofrecer un sonido amplio, vibrado y cantado. El piano entona igualmente el mismo motivo una tercera más grave al igual que brinda un apoyo rítmico y armónico al canto.

-En el segundo tiempo del compás 6 y 7 sin embargo el canto del piano se encuentra por encima de la voz del violín. Este cruce de voces vuelve a aparecer en el segundo tiempo del compás 11 y 12.

-Existe una indicación de matiz en el compás 6 con un fortísimo y en el compás 9 con un súbito piano. Estos cambios de matices radicales enriquecen la obra y facilitan la ejecución aportando un mayor sentido musical. En efecto la armonía inestable que existe en la Respuesta 1 es apoyada con el uso de matices de un extremo a otro.

-Existe de los compases 11 a 14 una transición entre la primera y segunda sección. Se recomienda cierta preparación para la entrada al Maggiore con un crescendo gradual dada la disposición ascendente de la línea melódica. Esta recomendación es opcional dado que no existe anotación de matiz en el final de la Sección I.

Sección II Maggiore:

La Sección II deja de lado la solemnidad por unos cuantos compases para entonar una idea algo heroica, como la reminiscencia de un pasado alegre y glorioso. Este cambio está marcado por la nueva tonalidad de Si

mayor. Por lo tanto se recomienda entonar el inicio de esta Sección II en forte o mezzo forte.

-De los compases 15 a 20 el manuscrito contiene reguladores de intensidad en cada dos compases. Sin embargo, no existe anotación alguna de matiz.

-A lo largo de esta sección el piano utiliza seisillos para el acompañamiento, lo que denota un cambio de carácter muy contrastante de la Sección I.

-Durante la sección II el violín mantiene el papel principal entonando los motivos: B, C y C'.

Sección III Menore:

-La Sección III se repite con la Frase Principal sin embargo el piano mantiene su acompañamiento de seisillos hasta la cadencia. El motivo A reaparece en la mano izquierda del piano a partir del compás 51 con anacrusa.

-Del compás 57 con anacrusa hasta el final se repite la Frase Principal idéntica a como fue expuesta al principio.

6.3. MOVIMIENTO: FINALE

SECCIÓN	COMPASES	TEMA	TONALIDAD:	OBSERVACIONES
			Inicio- Fin	
Estribillo I	1- 26	Tema Principal 1	Bm- A7	El violín entona el motivo B a partir del compás 17
Copla I	27- 52	Tema Principal 2	D- A7	El violín entona el Tema principal 2 a partir del compás 35
Elemento de transición	53- 69		Dm- Bm	Aparecen los motivos A y B
Estribillo II	69- 94	Tema principal 1	Bm- F#	El violín entona el motivo B en el compás 85
Copla II	95- 121	Tema principal 2	B- G	Tema Principal 2 es presentado por ambos instrumentos
Parte Final: Fase moduladora	121- 134	Fase moduladora	Bm- D#7	El violín entona los motivos A y B
Fase cadencial	135- 144	Fase cadencial	G- Bm	El violín entona el motivo C

Tabla 5 -Resumen esquemático de las secciones- Finale.

SECCIÓN	Motivos	Gráficos	Compases
Estribillo I y II	Motivo A		1- 16 53- 84 121-128
	Motivo B		17 (con anacrusa)- 23 85 (con anacrusa)- 91
Copla I y II	Motivo C		35 (con anacrusa)- 51 95- 121 135 (con anacrusa)- 140

Tabla 6 - Resumen esquemático de los motivos- Finale.

Sobre la conexión entre el repertorio clásico y el Finale de la Sonata en Si menor.

Como ya fue expuesto con anterioridad, Juan Carlos Moreno ha sido un estudioso de la forma clásica. Su admiración por Beethoven se refleja en sus obras como es el caso en este último movimiento. Se debe de mencionar que el motivo del Tema Principal se asemeja mucho con el cuarto movimiento de la sexta sinfonía de Beethoven, conocida igualmente como la “Pastoral”.

“Reconstrucción de la Sonata en Si Menor para Violín y Piano de Juan Carlos Moreno González y apuntes para su interpretación al Violín”- Katherine Lorenzi.

Aquí se dejará un fragmento gráfico de la cuarta sinfonía donde se puede apreciar ciertas similitudes.

Gráfico un extracto del cuarto movimiento de la sexta sinfonía de Beethoven.



Gráfico de un extracto del Tema Principal del cuarto movimiento de la Sonata en Si menor de Moreno González.



Este punto de comparación puede servir de aquí en adelante para obtener una idea más clara del tempo de la articulación y del carácter para la ejecución de este Finale.

Moreno González ha anotado para este último movimiento la indicación de “Allegro con brío”. Sin embargo, un tiempo de metrónomo muy vivo ya no permitiría una ejecución limpia ni propia a su espíritu clásico. La indicación de Allegro con brío en este caso se refiere a la definición del carácter de este movimiento.

Se propone para este Finale el tempo aproximado de: $\theta = 90$.

Las dificultades con las cuales se encuentra el violinista a la hora de interpretar este movimiento son:

- 1- Dificultades de lectura. En efecto este movimiento está compuesto con numerosas alteraciones accidentales lo que requiere el uso de una digitación adecuada para agilizar y superar las dificultades técnicas como

lo son los cambios de cuerda y los cambios de posición. Igualmente surgen dificultades en las posiciones agudas por lo tanto es necesario ubicar mentalmente el sonido y la altura de la nota para alcanzar las posiciones altas eficazmente. Dado que no existen marcaciones como trastes o teclas en el mango del violín, es necesario el uso de ayudas como las notas de paso para una mejor e inmediata ubicación.

-La digitación es igualmente un recurso importante para lograr diferentes texturas en el sonido ya que el grosor de las cuatro cuerdas difiere. Por ejemplo, el mismo La ejecutado en la primera cuerda y en la segunda posee un diferente “color”.

-Dificultades en posiciones agudas.

2- Dificultades en encontrar alternativas para los golpes de arco y recomendaciones para las articulaciones a utilizar en acorde al carácter de la pieza.

3- Dificultades en mantener la jerarquía de las voces y el uso de los matices.

Por lo tanto, se ofrecerán unas recomendaciones técnicas a continuación para agilizar la ejecución:

1- La digitación debe ser escogida justificadamente a modo de mantener el carácter y el tempo de cualquier obra. Ocurre numerosas veces que el intérprete tiende a modo de evitar desafinar colocar el dedo en una posición fija y conocida como sería la primera o tercera posición. Ya que este movimiento comprende numerosas alteraciones accidentales, sin una digitación previamente analizada y estudiada, se pueden producir cruces de digitaciones, pérdida del tempo y del carácter. Así también un

cambio de posición o de cuerda incoherente provocaría cortes en el sonido o ciertos glissandos fuera de contexto en este movimiento.

Para evitar los cambios de cuerda:

-En el compás 6 a modo obtener continuidad para esta segunda semi frase se propone ejecutar el motivo completo en la cuerda II y así evitar diferentes colores de sonido de cuerda si esto se aplicara en primera posición. Se empezaría en tercera posición y para ejecutar el Si # se haría un cambio por extensión del primer dedo.

Para cambios de cuerda y de posición en bloque por medio de extensiones:

-En el compás 2 a modo de evitar ejecutar el Si y el La # con el mismo dedo, se recomienda cambiar de primera posición a media posición a primera de vuelta por medio de cambios de extensión. Un cambio en bloque aquí no sería necesario siendo que las distancias a recorrer son muy chicas. Se recomienda utilizar la muñeca y no el antebrazo.

-En el compás 13 se pueden evitar numerosos cambios entre la cuerda Mi y La optando por ubicar la mano en cuarta posición. El dedo 1 por lo tanto haría el trabajo de extensión dos veces para ejecutar el Re# y el Do# sostenido sin la necesidad de hacer cambios por bloques.

-En el compás 15 existe una vez más un ejemplo de cambio de posición por extensión. Para que no ocurran cambios de cuerda, se opta en este compás ejecutar este motivo completo en la cuerda Mi, empezando en tercera posición, el dedo 1 utiliza la técnica de extensión para el Sol doble sostenido y luego para el Mi#

- Se sugiere a modo de crear un efecto de sonido contrastante ejecutar los compases 22 y 23 en las cuerdas Re y La y luego la repetición de este motivo en la cuerda Re.

El uso de las notas de paso en posiciones agudas:

En los Estribillos I y II el motivo del Tema Principal puede empezar desde la primera hasta la quinta posición, por lo tanto se sugiere para un estudiante de nivel inicial o intermedio tener en cuenta en las posiciones más agudas utilizar una nota de paso, sin que esta suene, sino para ubicar efectivamente y rápidamente el dedo en la afinación correcta y luego ejecutar la nota aguda deseada.

Ocurre lo mismo en las Coplas I y II donde la nota más aguda a ejecutar es un Sol en sexta posición y que se logrará con mayor precisión con la ayuda de la misma técnica de nota de paso.

Ejemplos:

-En el compás 9 el motivo empieza por un Fa agudo. Por lo tanto, es necesario ubicar primeramente la mano en quinta posición y el primer dedo en la ubicación del Do # para que los demás dedos se ubiquen automáticamente, evitando así recorrer el mango de instrumento sin que la mente tenga una idea clara de donde ubicar el Fa#.

-En los compases 48 y 119 se utiliza la nota de paso Re en sexta posición para ubicar el Sol agudo.

Sin buscar ser redundante, para cualquier pasaje que comprenda cambios de posición alejadas, el estudio con el recurso de la nota de paso optimiza. Primeramente se obtiene un esquema más claro de la ubicación y se mejora notablemente la afinación.

2- La técnica del arco es esencial para evitar perder el carácter de este movimiento:

Recomendaciones sobre la cantidad, velocidad y repartición del arco:

-En los Estribillos I y II se recomienda para la ejecución del motivo A utilizar en las semi corcheas la parte del arco entre el medio y el talón. Con el fin de evitar perder el tempo y provocar acentuaciones indeseadas se recomienda usar una cantidad mínima de arco. Con la velocidad se podrá notar que la baqueta en un punto justo del arco tiende a saltar sin por lo tanto despegarse la cerda de la cuerda. Esto no es un saltellato.

Las corcheas requieren mayor uso de arco por lo que se opta por el détaché a fin de destacarlas de las semi corcheas y “recuperar” arco para iniciar la redonda en el talón.

Ejemplo gráfico:

En este ejemplo aparece la ilustración de los tres puntos a tener en cuenta; semi corcheas con poco arco, corcheas en détaché (sin por lo tanto irse a la punta del arco) y redonda donde se utiliza todo el arco.



Sugerencias para golpes de arco:

-Para el Motivo A los golpes de arco pueden hacerse todos tirando \geq .

Sin embargo, también existe la alternativa de que la primera vez que suena el Motivo A se ejecute tirando \geq y el en compás siguiente empujando ”.

“Reconstrucción de la Sonata en Si Menor para Violín y Piano de Juan Carlos Moreno González y apuntes para su interpretación al Violín”- Katherine Lorenzi.

Ejemplo de golpes de arco para el Motivo A:



-Para el Motivo B se propone que las dos negras anacrusa se hagan con el arco empujando para llegar a la negra de inicio de compás al talón.

Ejemplo de golpes de arco para el Motivo B:



-Para el Motivo C se sugiere que la corchea con puntillo y semi corchea se ejecuten empujando para llegar a los tiempos fuertes y semi fuertes tirando en la negra todas veces que se repita el motivo.

Ejemplo de golpes de arco para el Motivo C:



3- El manuscrito original contiene anotaciones de matices a lo largo de todo este movimiento. Sin embargo, muchos de estos figuran anotados en la parte del piano sin especificar la parte del violín. Por lo tanto, se recomienda tenerlos en cuenta pero también saber reconocer la jerarquía de las voces, sean la de la melodía o la del acompañamiento.

Estribillos I y II:

-El motivo A suena a lo largo del estribillo como un juego entre los dos instrumentos. Por lo tanto es necesario destacarlo por encima del acompañamiento.

-En el compás 17 con anacrusa aparece el Motivo B en el violín mientras que el piano sigue entonando el Motivo A. En este caso, es necesario destacar el Motivo B ya que éste suena por primera vez mientras que el oído ya está acostumbrado al Motivo A.

-En el Estribillo II el autor anota con los compases 70 y 76 reguladores de dinámica sobre la redonda sin embargo omite escribirlos en los compases 80 y 82. Siendo que los compases 80 y 82 siguen la misma idea musical se sugiere unificar la misma idea que en los compases 70 y 76.

En el Estribillo I no aparecen reguladores por lo tanto el deseo del autor se nota claramente en que decidió emplear un efecto contrastante para el segundo Estribillo.

Coplas I y II:

-El inicio de la Copla I en el compás 27 no posee anotación de matiz. El piano es solista y entona el Motivo C por primera vez lo que supone un sonido presente y fuerte. El matiz para la entrada del violín en el compás 35 con anacrusa será copiada del compás paralelo 103 igualmente con un forte.

-El compositor anotó un cambio contrastante de matices que se debe tener en cuenta al inicio de la Copla II en el compás 95 con un sorpresivo piano.

“Reconstrucción de la Sonata en Si Menor para Violín y Piano de Juan Carlos Moreno González y apuntes para su interpretación al Violín”- Katherine Lorenzi.

-Por lo general siempre que el violín entona el Motivo C se sugiere destacarlo del piano cuando éste se encuentra acompañándolo con tresillos y seisillos.

CAPÍTULO VII

7. CONCLUSIONES

Se puede discernir del análisis de la Sonata en Si menor para violín y piano que su estructura se adecua según las forma y armonía clásicas. Sin embargo, un mayor acercamiento ha permitido el denotar la influencia de la música paraguaya para la inspiración de Juan Carlos Moreno González. El Scherzo de esta Sonata es el resultado de una interesante mezcla de modelo clásico y de música autóctona.

El trabajo de elaboración de este manual de interpretación ha permitido mediante el análisis de cada movimiento en particular discernir que la Sonata en Si menor es un desafío para el violinista. En efecto, dicho desafío no se encuentra en dificultades técnicas de virtuosismo sino en alcanzar un justo balance entre musicalidad y el estilo adecuado. Esta Sonata puede bien ser abordada por un músico experimentado como también por un alumno de nivel intermedio. En efecto, cada movimiento posee en dificultades de diversas clases:

-El Scherzo se caracteriza por su ligereza y es necesario no perder su espíritu juguetón.

-La Oración por el contexto en que fue compuesta posee un estado de ánimo melancólico lleno de dolorosos recuerdos y es necesario rendir ese movimiento con la solemnidad que lo identifica.

-El Finale por su intrincada línea melódica puede servir como un estudio sistemático de las posiciones fijas, cambios de posición y extensiones para la mano izquierda.

Una de las propuestas que probablemente ya había sido imaginada por el propio autor es la posible ejecución de un movimiento como obra sola. La

versión de 1938 de la Oración y la composición agregada para un segundo violín es uno de los motivos que llevan a esta sugerencia. En efecto, el compositor se ha encargado de revisar y agregar detalles a ese movimiento solo. Por lo tanto, se propone que el Scherzo, siendo un movimiento corto también pueda ser ejecutado tanto como parte de esta Sonata o como movimiento solo o parte de un bis. El Scherzo ha demostrado durante este trabajo que puede ser reescrito en 6/8 por lo tanto, es necesario que prosigan los estudios sobre estas composiciones, así como nuevas sugerencias sobre su posible ejecución.

El trabajo de recopilación y edición de composiciones nacionales es sumamente necesario para la creación en el futuro de una biblioteca musical abierta al público. Esta investigación es no solamente necesaria para la preservación del arte, pero también para su mayor entendimiento y valoración de la riqueza del patrimonio cultural paraguayo.

CAPÍTULO VIII

8. RECOMEDACIONES

El inicio de este trabajo ha sido ciertamente laborioso dado que existen numerosas dificultades a la hora de conseguir partituras de música erudita de autores paraguayos. Esto es un problema actual en el Paraguay y la Sonata en Si menor para violín y piano de Juan Carlos Moreno González no ha escapado a esta generalidad. La música popular puede transmitirse de oído, pero esto no es el caso para las obras eruditas.

Lastimosamente muchas de estas obras están siendo olvidadas, han sido extraviadas o son guardadas sin las precauciones necesarias para su conservación ya que solo existen en estado de manuscrito original y corren el riesgo de no pasar al conocimiento público en el futuro. Por lo tanto, este trabajo es un llamado de concientización para todos los músicos y estudiantes del país dado que es una necesidad rescatar la mayor cantidad posible de obras como ha sido también el caso para esta Sonata.

Se han presentado en este trabajo posibles enfoques para la ejecución, así como una alternativa de reconstrucción en el último movimiento del cual se han perdido ciertas páginas. Sin embargo, todavía queda mucho por descubrir de esta obra. Se conoce la parte para violín del primer movimiento de esta Sonata, pero el acompañamiento para el piano y el manuscrito original siguen extraviados hasta el día de hoy.

Se espera por lo tanto que el aporte de este manual de ejecución de la Sonata en Si menor para violín y piano sirva como el primer paso para una posible continuación y total reconstrucción de la obra original. Se espera igualmente que este trabajo llame la atención a los futuros estudiantes e investigadores y que se abran nuevas posibles líneas de

“Reconstrucción de la Sonata en Si Menor para Violín y Piano de Juan Carlos Moreno González y apuntes para su interpretación al Violín”- Katherine Lorenzi.

investigación, así como nuevos puntos de vista en lo referente a esta Sonata como a otras obras de grandes maestros paraguayos.

CAPÍTULO IX

9. BIBLIOGRAFIA

- Benítez, Luis. *Breve Historia de Grandes Hombres*. Asunción: Industrial Gráfica Comuneros S.A., 1986.
- Blom, Eric. *Diccionario de la Música*. Buenos Aires Argentina: Editorial Claridad, 1985.
- Boettner, Juan Max. *Música y Musicos del Paraguay*. Asunción: Bernardo Garcete Saldívar, 2003.
- Cross, Isaac. «Música, Cognición, Cultura y Evolución.» *Psicología de la Música*, 2001: 95-102.
- Dos Santos, Juan Carlos. *Glosario de Terminos Musicales 1.0*. Madrid: Esc Navarro Lara, 2016.
- Gaona, Saul. *La creación musical en el Paraguay*. San Lorenzo: FADA/UNA, 2013.
- Gómez, Rodolfo. *Juan Carlos Moreno Gozález: La sencillez de un grande*. Asunción Paraguay: Centro Cultural de la República El Cabildo., 2011.
- Gregory, Albert. «Los roles de la música en la sociedad: la perspectiva etnomusicologica.» *La Psicología social de la Música*, 1997: 123-140.
- Hernandez Sampieri, Roberto y otros. *Metodología de la Investigacion*. 5ta. Mexico D.F.: Mc.Graw Hill, 2010.
- Hill, Peter. *Música barroca. Música en europa 1580-1750*. Nueva York: WW Norton & company, 2005.
- Ingram, Jaime. *Historia, Repertorio y compositores del piano*. San José. Costa Rica.: Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, 1978.
- Martínez, Mavi. «Daniel Luzko estrena composición y la dedica al maestro José L. Miranda.» *ABC Color*, 05 de julio de 2015.

"Reconstrucción de la Sonata en Si Menor para Violín y Piano de Juan Carlos Moreno González y apuntes para su interpretación al Violín"- Katherine Lorenzi.

Principe, Pasquali y. *El violín, manual de cultura y didáctica violinística*. Buenos Aires: Ricordi americana, 2007.

Rink, John. «Análisis e interpretación.» En *La interpretación musical*, de John Rink. Madrid, España: Alianza Editorial, 2006.

Rodríguez, Guido. *www.cultura.gov*. 28 de 05 de 2011.
<http://www.cultura.gov.py/lang/es-es/2011/05/la-guerra-del-chaco-1932-1935/> (último acceso: julio de 2016).

Sachs, Carl. *La historia de los instrumentos musicales*. Nueva York: Dover Ediciones, 2006.

Silvela, Antonio. *Historia del Violín*. Madrid: Entrelineas Editoriales, 2003.

Stowell, John. *El Violín y la Viola*. Cambridge: Cambridge University, 2000.

Szarán, Luis. *Diccionario de la Música en el Paraguay*. Asunción: Talleres Gráficos de SZARAN, 1997.

Walls, Peter. «La interpretación histórica y el intérprete moderno.» En *La interpretación musical*, de John Rink. Madrid, España: Alianza Editorial, 2006.

Williams, Alberto. *Teoría de la Música*. Buenos Aires: "La QUENA" Casa de Música, 1984.

Zamacois, Joaquín. *Curso de Formas Musicales*. Barcelona, España: Editorial Labor, 1990.

“Reconstrucción de la Sonata en Si Menor para Violín y Piano de Juan Carlos Moreno González y apuntes para su interpretación al Violín”- Katherine Lorenzi.

APÉNDICES

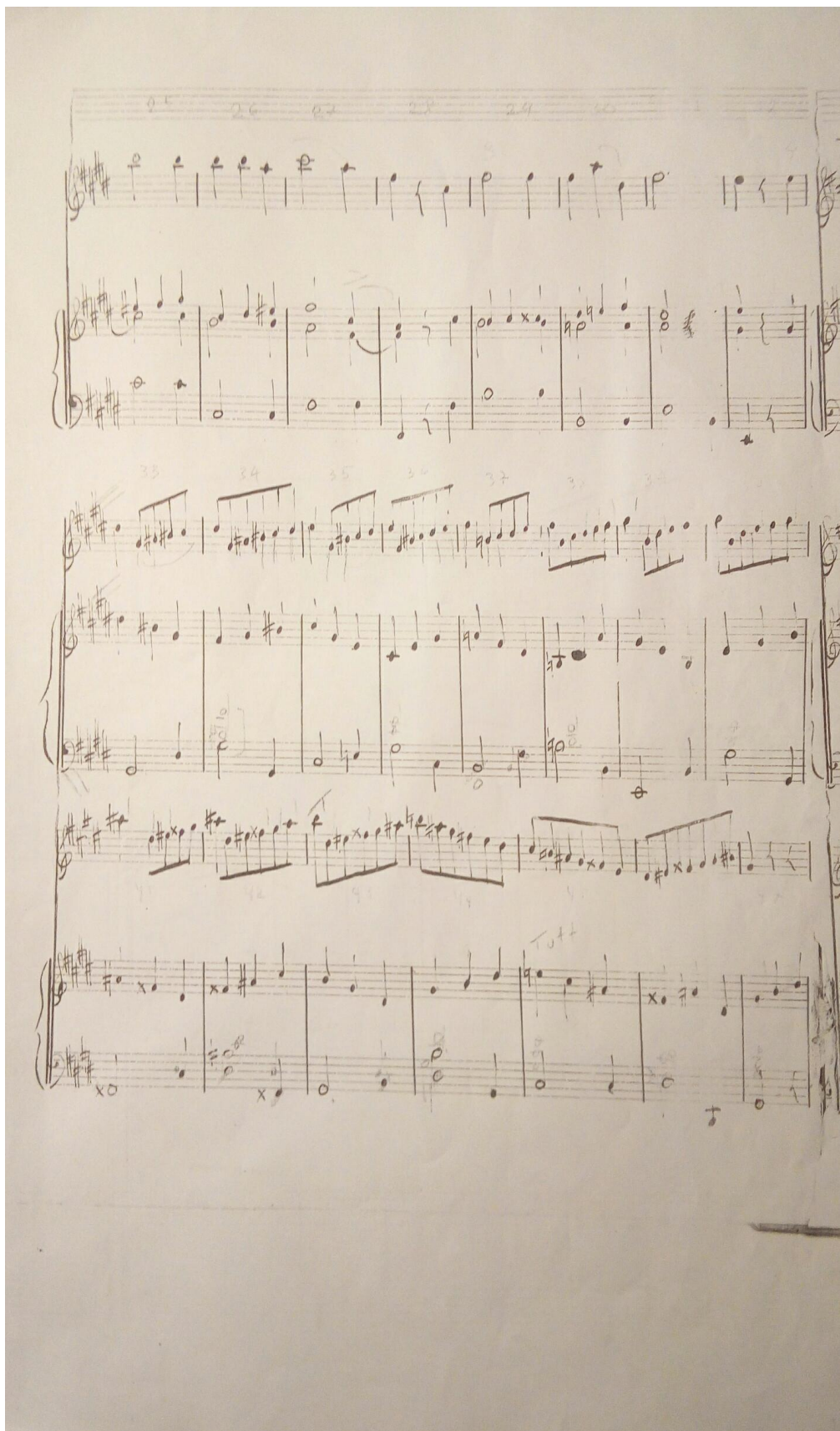
"Reconstrucción de la Sonata en Si Menor para Violín y Piano de Juan Carlos Moreno González y apuntes para su interpretación al Violín" - Katherine Lorenzi.

APÉNDICE A

Manuscrito de la Sonata en Si Menor para Violín y Piano

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Scherzo" in B minor, marked "ALLEGRETTO". The score is written for Violin and Piano. The key signature is B minor (two sharps: F# and C#). The time signature is 3/4. The score is divided into measures, with some measures numbered (1, 2, 3, 4, 5, 8, 9, 10, 11, 12, 16, 17, 18, 19, 20, 21). The Violin part includes performance instructions such as "Pizz. X" (pizzicato) and "Arco" (arco). The Piano part features a steady accompaniment with some dynamics like "p" (piano) and "f" (forte). The handwriting is clear and legible.

"Reconstrucción de la Sonata en Si Menor para Violín y Piano de Juan Carlos Moreno González y apuntes para su interpretación al Violín" - Katherine Lorenzi.

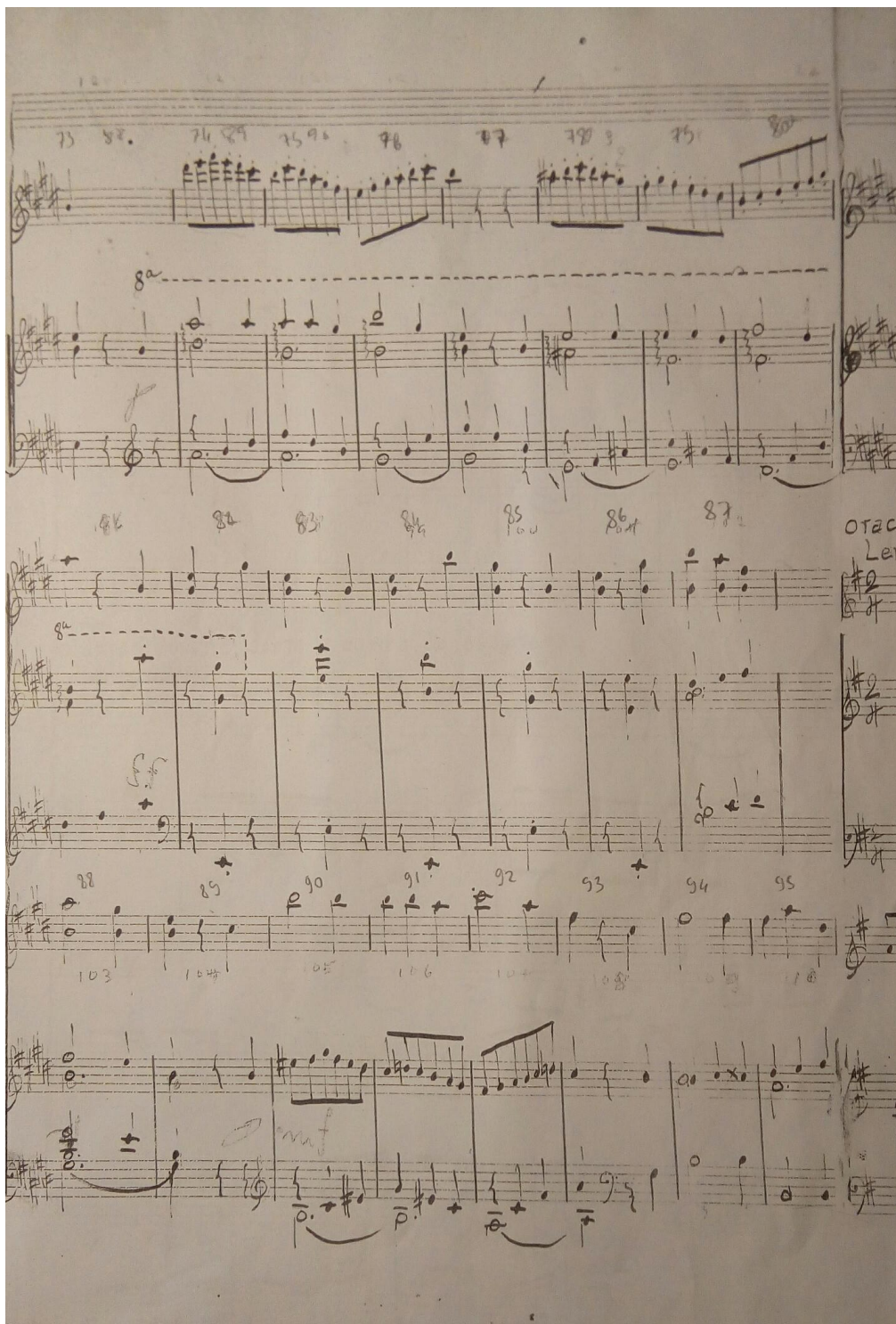


FADA/UNA- Licenciatura en Música con énfasis en Instrumento, Medio de Expresión - Violín.

"Reconstrucción de la Sonata en Si Menor para Violín y Piano de Juan Carlos Moreno González y apuntes para su interpretación al Violín" - Katherine Lorenzi.

The image shows a page of handwritten musical notation for a violin and piano duo. The score is organized into two systems, each with a violin staff on top and a piano staff on the bottom. The first system covers measures 49 to 56, and the second system covers measures 57 to 72. The music is written in a key signature of two sharps (D major or F# minor) and a 2/4 time signature. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as 'f' (forte) and 'p' (piano). The handwriting is clear and professional, with some corrections and annotations visible. The page is numbered 126 at the bottom.

“Reconstrucción de la Sonata en Si Menor para Violín y Piano de Juan Carlos Moreno González y apuntes para su interpretación al Violín”- Katherine Lorenzi.



FADA/UNA- Licenciatura en Música con énfasis en Instrumento, Medio de Expresión - Violín.

"Reconstrucción de la Sonata en Si Menor para Violín y Piano de Juan Carlos Moreno González y apuntes para su interpretación al Violín" - Katherine Lorenzi.

Handwritten musical score for Violin and Piano, measures 96-113. The score is written on ten staves. The first staff (Violin) shows measures 96-103. The second staff (Piano) shows measures 96-103. The third staff (Violin) shows measures 104-108, with the text "ORACION fúnebre sobre la tumba de los heroes" and "Lento doloroso" written above it. The fourth staff (Piano) shows measures 104-108. The fifth staff (Violin) shows measures 109-113. The sixth staff (Piano) shows measures 109-113. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like *p* and *pp*.

FADA/UNA- Licenciatura en Música con énfasis en Instrumento, Medio de Expresión - Violín.

“Reconstrucción de la Sonata en Si Menor para Violín y Piano de Juan Carlos Moreno González y apuntes para su interpretación al Violín” - Katherine Lorenzi.

The image displays a page of handwritten musical notation for a Violin and Piano arrangement. The score is written on a system of five staves. The top staff is the Violin part, and the bottom four staves are the Piano accompaniment. The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The score is divided into measures, with measure numbers 1140, 1151, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, and 126 clearly marked. The word "Maggiore" is written above measure 119. The word "Firmissimo" is written above measure 117. The word "Lento" is written above measure 122. The score includes various musical notations such as notes, rests, beams, and dynamic markings.

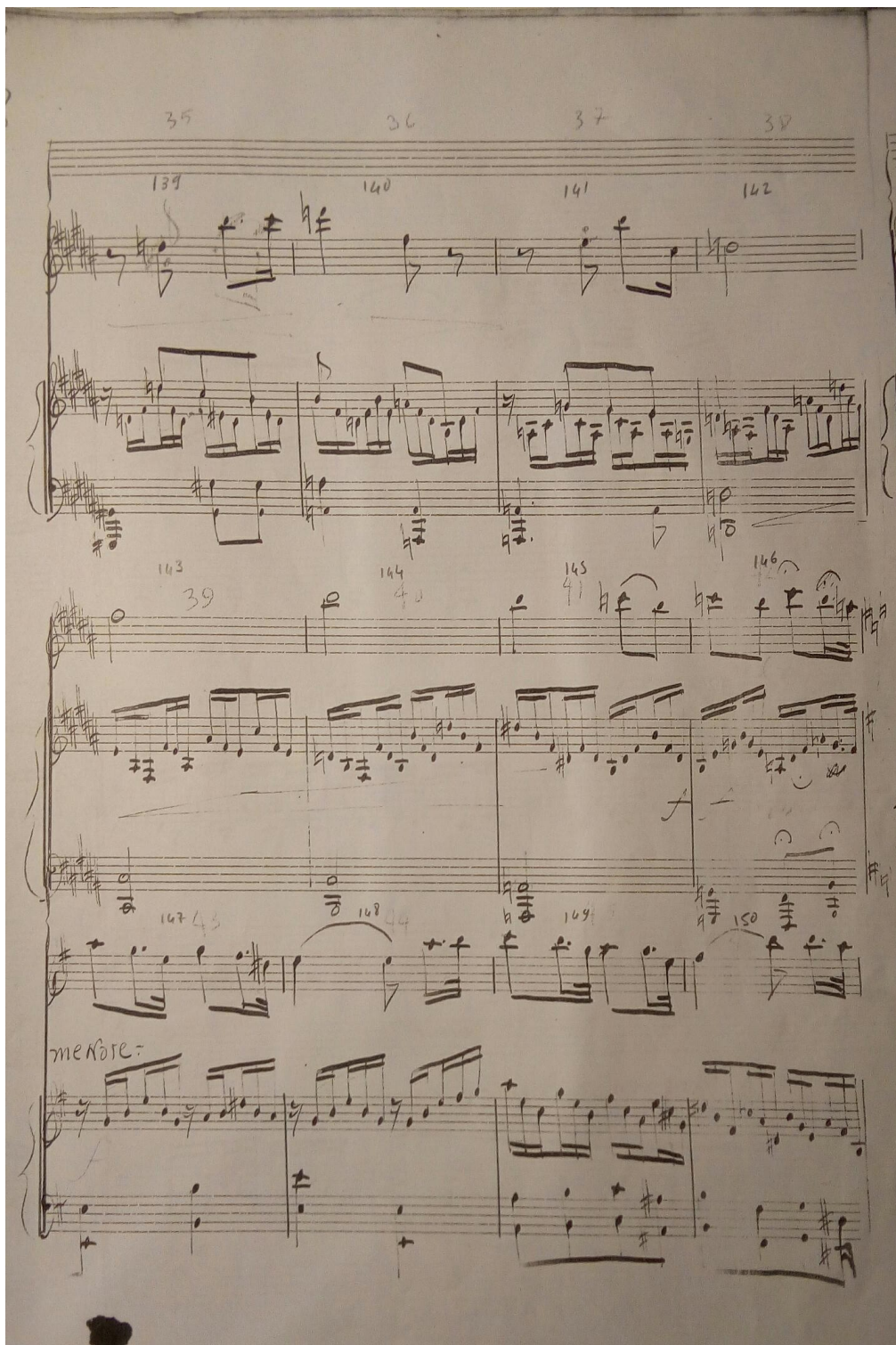
FADA/UNA- Licenciatura en Música con énfasis en Instrumento, Medio de Expresión - Violín.

"Reconstrucción de la Sonata en Si Menor para Violín y Piano de Juan Carlos Moreno González y apuntes para su interpretación al Violín" - Katherine Lorenzi.

Handwritten musical score for violin and piano, measures 127-138. The score is written on a single page of aged paper. It features a violin part on the upper staves and a piano accompaniment on the lower staves. The music is in a minor key, indicated by the key signature of one flat (B-flat). The tempo and meter are not explicitly stated. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte). There are also some handwritten annotations, including a circled 're' above measure 132. The page is numbered 130 in the top right corner.

FADA/UNA- Licenciatura en Música con énfasis en Instrumento, Medio de Expresión - Violín.

"Reconstrucción de la Sonata en Si Menor para Violín y Piano de Juan Carlos Moreno González y apuntes para su interpretación al Violín" - Katherine Lorenzi.



"Reconstrucción de la Sonata en Si Menor para Violín y Piano de Juan Carlos Moreno González y apuntes para su interpretación al Violín" - Katherine Lorenzi.

The image shows a page of handwritten musical notation for a Violin and Piano piece. The score is written on five systems of staves. The first system contains measures 44 and 45. The second system contains measures 46, 47, and 48. The third system contains measures 49, 50, 51, and 52. The fourth system contains measures 53 and 54. The fifth system contains measures 55 and 56. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like *ff* and *f*. A section starting at measure 55 is labeled "cadenza - molto rallentando". The handwriting is in black ink on aged paper.

FADA/UNA- Licenciatura en Música con énfasis en Instrumento, Medio de Expresión - Violín.

"Reconstrucción de la Sonata en Si Menor para Violín y Piano de Juan Carlos Moreno González y apuntes para su interpretación al Violín" - Katherine Lorenzi.

The image shows a page of handwritten musical notation for a Violin and Piano piece. The score is written on a system of five staves. The top staff is the Violin part, and the bottom two staves are the Piano accompaniment. The music is in the key of B minor (one sharp, F#) and appears to be in a 3/4 time signature. The measures are numbered 57, 58, 59, 60, 61, and 62. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *pp* (pianissimo) and *ped* (pedal). There are also some handwritten annotations like "Mi" above a note in measure 60. The handwriting is in black ink on aged, slightly yellowed paper.

FADA/UNA- Licenciatura en Música con énfasis en Instrumento, Medio de Expresión - Violín.

"Reconstrucción de la Sonata en Si Menor para Violín y Piano de Juan Carlos Moreno González y apuntes para su interpretación al Violín" - Katherine Lorenzi.

21-

FINALE

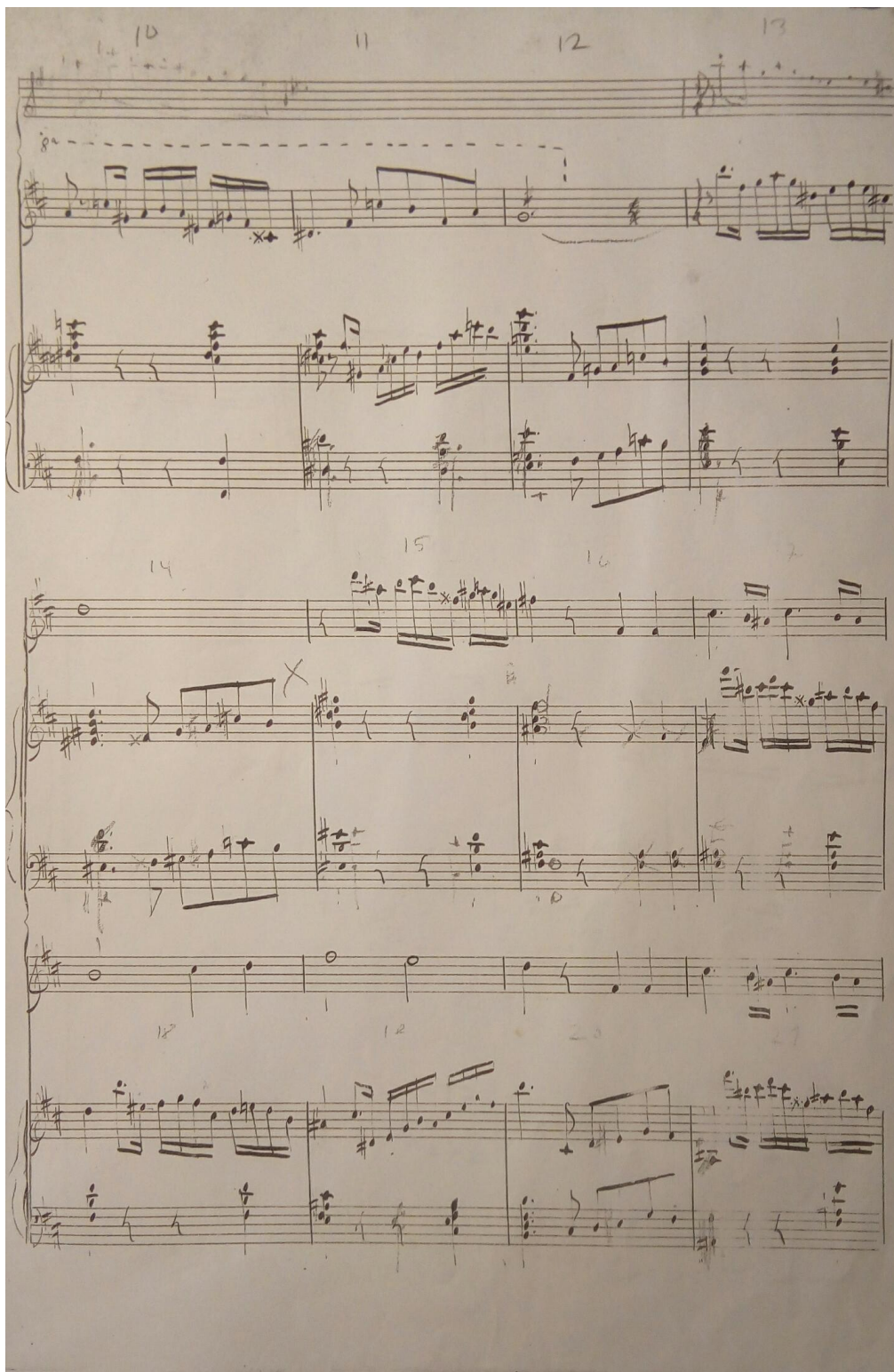
ALLEGRO CON BRIO

1 2 3

4 7 8

FADA/UNA- Licenciatura en Música con énfasis en Instrumento, Medio de Expresión - Violín.

“Reconstrucción de la Sonata en Si Menor para Violín y Piano de Juan Carlos Moreno González y apuntes para su interpretación al Violín” - Katherine Lorenzi.



FADA/UNA- Licenciatura en Música con énfasis en Instrumento, Medio de Expresión - Violín.

"Reconstrucción de la Sonata en Si Menor para Violín y Piano de Juan Carlos Moreno González y apuntes para su interpretación al Violín" - Katherine Lorenzi.

The image shows a page of handwritten musical notation for a violin and piano piece. The score is written on three systems of staves. The first system (measures 22-24) features a single melodic line in the violin part and a piano accompaniment. The second system (measures 25-28) shows more complex piano textures with chords and arpeggios. The third system (measures 29-32) continues the piano accompaniment with some melodic fragments in the violin part. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte). There are also some handwritten annotations and corrections throughout the score.

FADA/UNA- Licenciatura en Música con énfasis en Instrumento, Medio de Expresión - Violín.

“Reconstrucción de la Sonata en Si Menor para Violín y Piano de Juan Carlos Moreno González y apuntes para su interpretación al Violín”- Katherine Lorenzi.

Handwritten musical score for Violin and Piano, page 26. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of six systems of music. The first system (measures 58-60) features a melodic line in the violin and a piano accompaniment. The second system (measures 61-65) continues the melodic development with more complex piano textures. The third system (measures 66-68) shows a continuation of the melodic line with a 'Piano' dynamic marking. The fourth system (measures 69-71) features a more active piano accompaniment. The fifth system (measures 72-74) shows a melodic line with a 'Piano' dynamic marking. The sixth system (measures 75-77) concludes the page with a melodic line and piano accompaniment. The page number '26' is written in the top right corner.

FADA/UNA- Licenciatura en Música con énfasis en Instrumento, Medio de Expresión - Violín.

"Reconstrucción de la Sonata en Si Menor para Violín y Piano de Juan Carlos Moreno González y apuntes para su interpretación al Violín" - Katherine Lorenzi.

The image displays a page of handwritten musical notation, likely a score for Violin and Piano. The page is divided into two systems, each containing two staves (Violin and Piano). The measures are numbered 69 through 80. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. The handwriting is clear and legible, with some corrections and annotations visible. The paper appears aged and slightly yellowed.

FADA/UNA- Licenciatura en Música con énfasis en Instrumento, Medio de Expresión - Violín.

"Reconstrucción de la Sonata en Si Menor para Violín y Piano de Juan Carlos Moreno González y apuntes para su interpretación al Violín" - Katherine Lorenzi.

Handwritten musical score for Violin and Piano, measures 81-92. The score is written on a single page with a page number '-2' in the top right corner. The music is organized into four systems, each with a measure number above it: 81, 82, 83, 84; 85, 86, 87, 88; 89, 90, 91, 92. Each system contains a Violin staff (top) and a Piano staff (bottom). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The handwriting is clear and legible.

FADA/UNA- Licenciatura en Música con énfasis en Instrumento, Medio de Expresión - Violín.

"Reconstrucción de la Sonata en Si Menor para Violín y Piano de Juan Carlos Moreno González y apuntes para su interpretación al Violín" - Katherine Lorenzi.

9

93 94 95 96 97

103 104 105

Piano

98 99 100 101 102

106 107 108 109 110

103 104 105 106

111 112 113 114

FADA/UNA- Licenciatura en Música con énfasis en Instrumento, Medio de Expresión - Violín.

"Reconstrucción de la Sonata en Si Menor para Violín y Piano de Juan Carlos Moreno González y apuntes para su interpretación al Violín" - Katherine Lorenzi.

Handwritten musical score for Violin and Piano, measures 115-128. The score is written on a single page with four systems of staves. The top system (measures 115-118) features a melodic line in the violin part and a piano accompaniment. The second system (measures 119-122) includes dynamic markings such as *mf* and *pp*. The third system (measures 123-126) continues the melodic and harmonic development. The bottom system (measures 127-128) concludes the passage. The handwriting is in dark ink on aged paper.

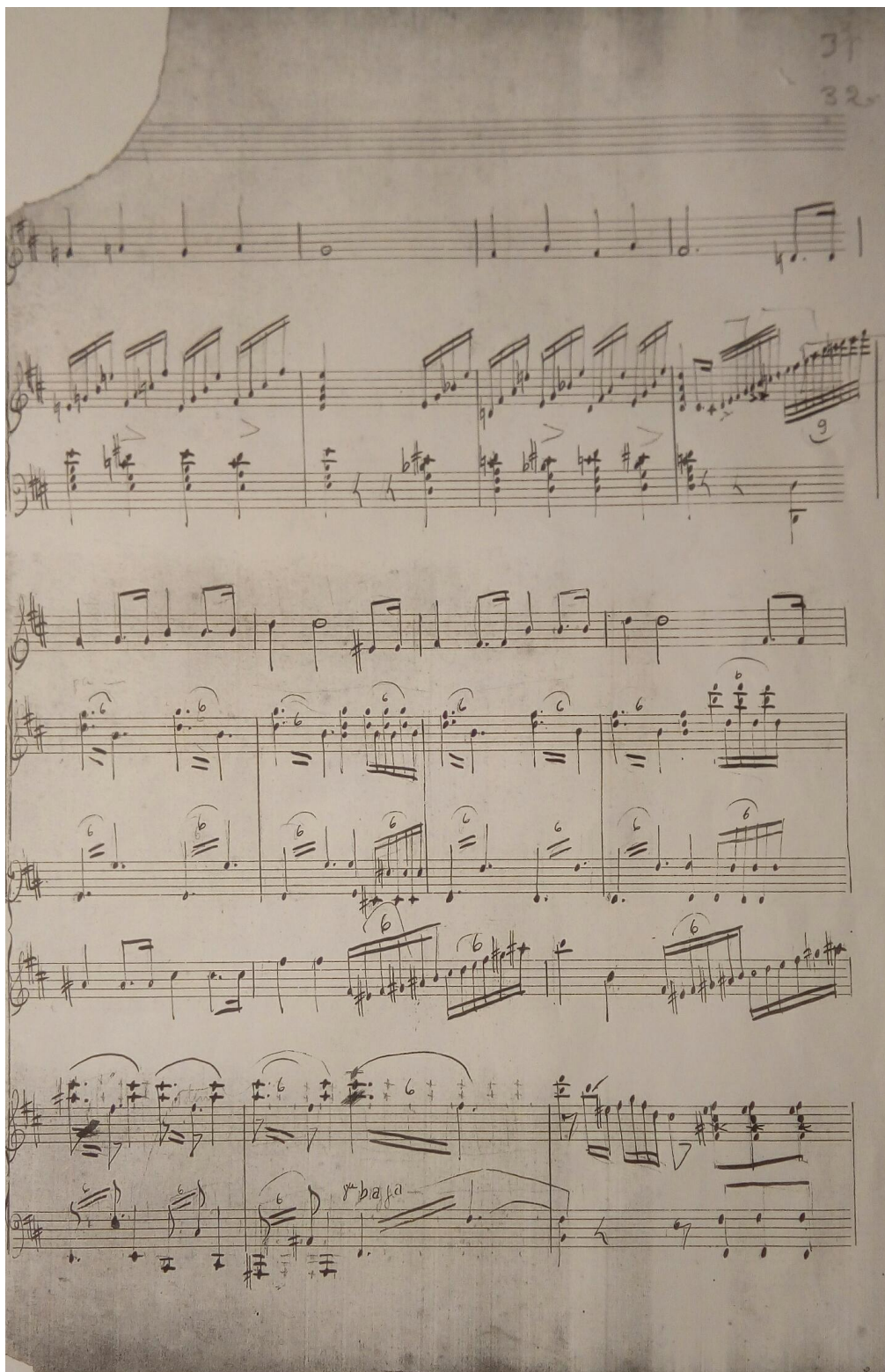
FADA/UNA- Licenciatura en Música con énfasis en Instrumento, Medio de Expresión - Violín.

"Reconstrucción de la Sonata en Si Menor para Violín y Piano de Juan Carlos Moreno González y apuntes para su interpretación al Violín" - Katherine Lorenzi.

The image displays a page of handwritten musical notation for a violin and piano sonata. The score is organized into four systems, each with a system number written above the first staff: 120, 121, 122, 123, 125, 126, 127, 128, 129, and 130. Each system consists of a violin staff (top) and a piano staff (bottom). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'mf' (mezzo-forte). The handwriting is in black ink on aged, slightly yellowed paper.

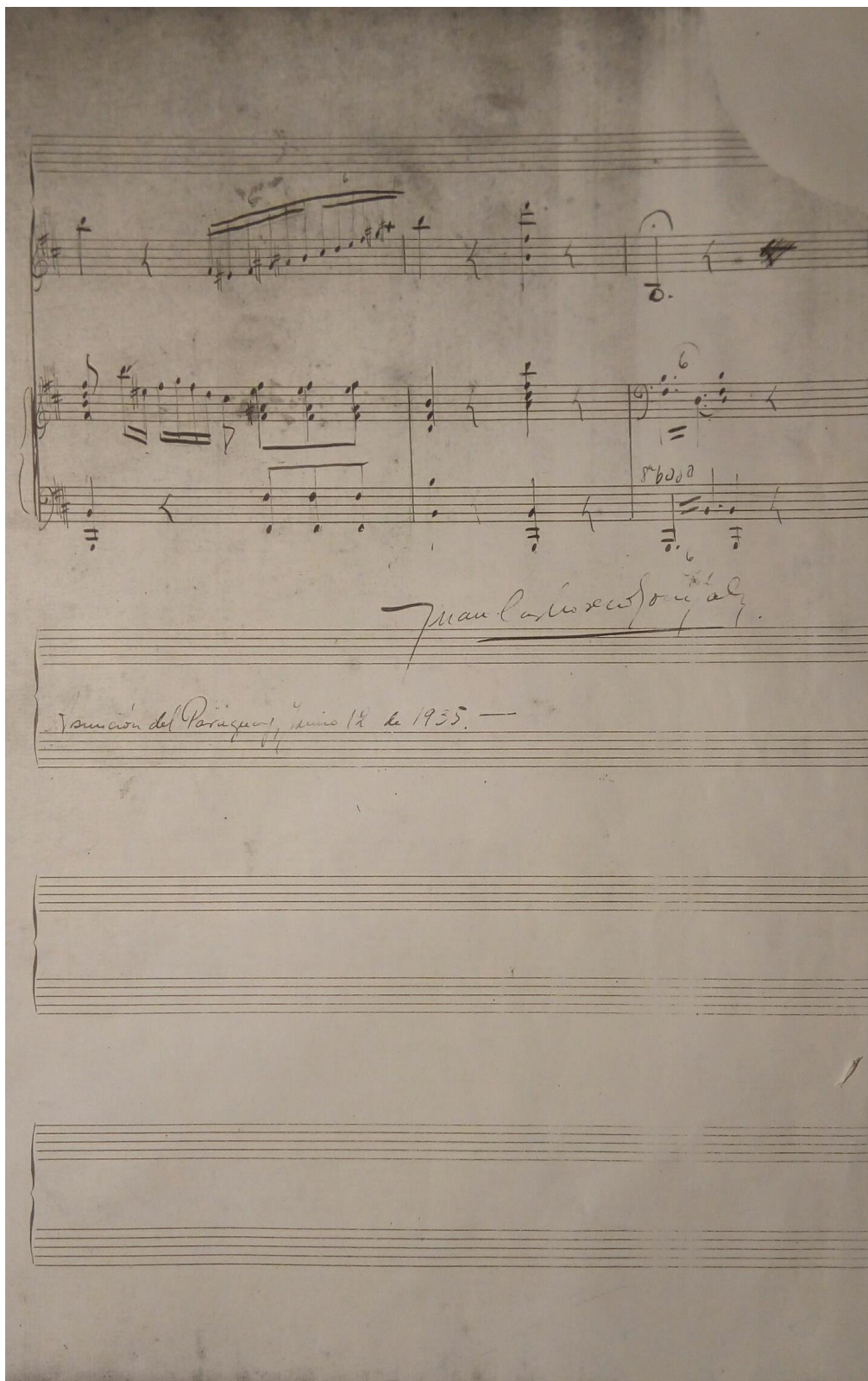
FADA/UNA- Licenciatura en Música con énfasis en Instrumento, Medio de Expresión - Violín.

"Reconstrucción de la Sonata en Si Menor para Violín y Piano de Juan Carlos Moreno González y apuntes para su interpretación al Violín" - Katherine Lorenzi.



FADA/UNA- Licenciatura en Música con énfasis en Instrumento, Medio de Expresión - Violín.

"Reconstrucción de la Sonata en Si Menor para Violín y Piano de Juan Carlos Moreno González y apuntes para su interpretación al Violín" - Katherine Lorenzi.



"Reconstrucción de la Sonata en Si Menor para Violín y Piano de Juan Carlos Moreno González y apuntes para su interpretación al Violín" - Katherine Lorenzi.

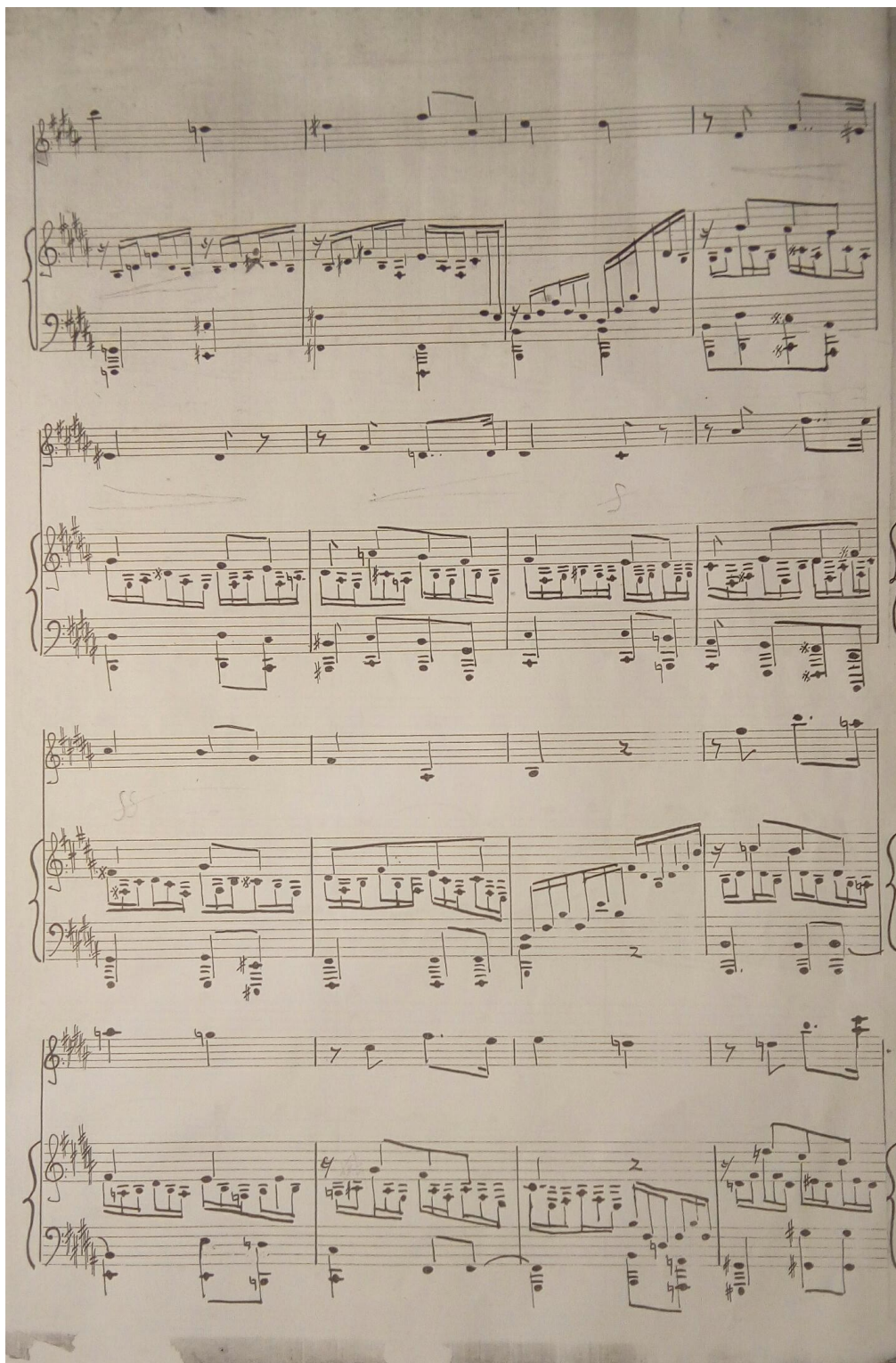
Oración Fúnebre sobre la tumba de los héroes
de Juan Carlos Moreno González

Andante dolente

Maggiore.

FADA/UNA- Licenciatura en Música con énfasis en Instrumento, Medio de Expresión - Violín.

“Reconstrucción de la Sonata en Si Menor para Violín y Piano de Juan Carlos Moreno González y apuntes para su interpretación al Violín” - Katherine Lorenzi.



FADA/UNA- Licenciatura en Música con énfasis en Instrumento, Medio de Expresión - Violín.

“Reconstrucción de la Sonata en Si Menor para Violín y Piano de Juan Carlos Moreno González y apuntes para su interpretación al Violín”- Katherine Lorenzi.

The image displays a handwritten musical score for Violin and Piano, consisting of four systems. Each system includes a Violin staff (top) and a Piano staff (bottom, split into Treble and Bass clefs). The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 7/8 time signature. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The word *meno.* is written in the first system of the Piano part. The handwriting is clear and legible, with some corrections and annotations visible throughout the score.

FADA/UNA- Licenciatura en Música con énfasis en Instrumento, Medio de Expresión - Violín.

"Reconstrucción de la Sonata en Si Menor para Violín y Piano de Juan Carlos Moreno González y apuntes para su interpretación al Violín" - Katherine Lorenzi.

The image displays a handwritten musical score for Violin and Piano, organized into four systems. Each system consists of a Violin staff (top) and a Piano staff (bottom). The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The first system includes dynamic markings such as *pp* and *ppp*, along with the instruction *lento marcado*. The second system features a *f* dynamic marking. The third system begins with a *ff* dynamic marking. The notation includes various rhythmic values, slurs, and articulation marks, characteristic of a detailed musical manuscript.

FADA/UNA- Licenciatura en Música con énfasis en Instrumento, Medio de Expresión - Violín.

"Reconstrucción de la Sonata en Si Menor para Violín y Piano de Juan Carlos Moreno González y apuntes para su interpretación al Violín" - Katherine Lorenzi.

The image shows a page of handwritten musical notation on aged paper. The score is written in ink and consists of two systems of staves. The first system has a single treble clef staff for the violin and a grand staff (treble and bass clefs) for the piano. The second system also has a single treble clef staff for the violin and a grand staff for the piano. The piano part in the second system includes a dynamic marking 'pp.' and a fermata over a measure. A double bar line is present in the middle of the second system. Below the notation, there is a handwritten signature 'Asunción Julio/988' and several empty staves.

“Reconstrucción de la Sonata en Si Menor para Violín y Piano de Juan Carlos Moreno González y apuntes para su interpretación al Violín” - Katherine Lorenzi.

Oración fúnebre sobre la tumba de los caídos
Violín 2^o (Sonata en Si menor)
J. C. Moreno González

lento doloroso

The image shows a page of handwritten musical notation for Violin 2. The title is "Oración fúnebre sobre la tumba de los caídos" and the composer is "J. C. Moreno González". The piece is identified as "Sonata en Si menor". The tempo and mood are marked "lento doloroso". The score consists of ten staves of music. Performance markings include "p" (piano), "pp" (pianissimo), "cresc" (crescendo), and "coda". There is a large blacked-out area on the fifth staff. The handwriting is in ink on aged paper.

APÉNDICE B

Manuscrito copiado del movimiento Allegro Cómodo

The image shows a handwritten musical score for a violin and piano piece. The score is written on ten staves. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is common time (C). The tempo markings "Allegro Cómodo" and "Meno mosso" are clearly visible. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like "p" (piano) and "v" (forte). The title "- SONATA PARA VIOLIN y" is written in the top right corner.

"Reconstrucción de la Sonata en Si Menor para Violín y Piano de Juan Carlos Moreno González y apuntes para su interpretación al Violín" - Katherine Lorenzi.

— Si menor

J.C. Moreno G.
1.935

NO

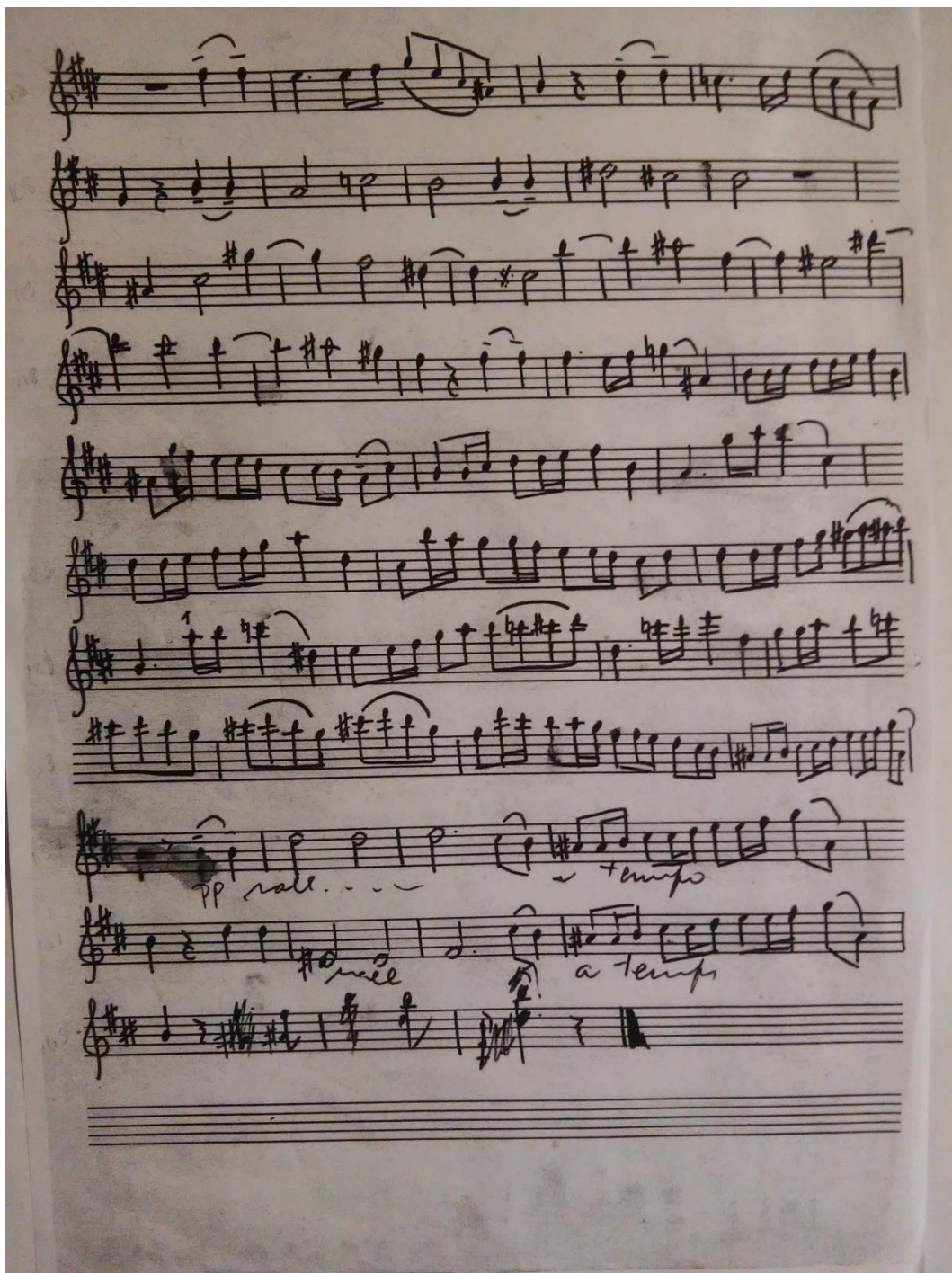
rall

a tempo

Tempo I

Wuelta →

"Reconstrucción de la Sonata en Si Menor para Violín y Piano de Juan Carlos Moreno González y apuntes para su interpretación al Violín" - Katherine Lorenzi.



“Reconstrucción de la Sonata en Si Menor para Violín y Piano de Juan Carlos Moreno González y apuntes para su interpretación al Violín”- Katherine Lorenzi.

ANEXOS

ANEXO A

Lista de obras paraguayas compuestas para Violín

	Autor	Obras	Aspectos generales	Fecha	Observación	Partituras	Fuente
1	Alarcón, Julián	Compositor de 300 canciones			Las obras compuestas pueden ser o no para violín		1,2
2	Alvarenga, Francisco	Compositor de guaranías, canciones y polcas			Las obras compuestas pueden ser o no para violín		1,2
3	Alvarenga, (Chochó) Wilfrido	Compositor de música popular			Las obras compuestas pueden ser o no para violín		1
4	Alvarez, Lorenzo	"Alma y Violín"			Las obras compuestas pueden ser o no para violín	SI	1
5	Aquino, José Antonio	canciones			Las obras compuestas pueden ser o no para violín		1
6	Arnold, Jorge	"Recuerdos del Paraguay" para dos violines		1918?	Violinista norteamericano dedicado dicha obra al doctor Eusebio Ayala		2,3
7	Báez Roa, Jorge				Violinista, ensayista y crítico musical. Autor de monografías como "Aspectos de la música Paraguaya", "El violinista Fernando Centurión" y otras.		1,2
8	Benítez Rojas, Sixto	concierto entre para violín y piano	concierto			SI	1,2
9	Boettner, Dr. Juan Max	Suite Guarani	suite orquestal sinfónica				1
10	Biggi, Emilio	cuarteto de cuerdas	música de cámara	1953	las sinfonías y poemas sinfónicos sacó o dejó?		1
		Poema sinfónico	poema sinfónico	1957	Las obras compuestas pueden ser o no para violín		1
11	Cabrera, Gregorio	Compositor de canciones	Canciones		compuso además poemas		1
12	Cañete, Luis (se lo nombra en M)	Divertimiento para cuerdas	Scherzo?	1938	sinfónicos "Asunción de Antaño"...		1
13	Centurión, Fernando	Aires Paraguayos para violín y piano (Colorado y 18 de Octubre) Capricho sobre un tema paraguayo para violín			Creó una escuela de arcos. Compuso música de cámara y sinfónica. Muchos manuscritos desaparecidos		1,2
		Canto amoroso 2			violinista y compositor las obras compuestas pueden ser o no para violín		1,2
14	Centurión Virgilio						1
15	Echeverría, Miguel Angel	sentimiento	obertura sinfónica				1
16	Escobedo, Julio	Ravel Puroy			compuso además poemas sinfónicos, 6 sinfonías, obras sinfónicas y varios conciertos.		1
19	Giménez, Florentín	Concierto para violín y orquesta		1983	compuso además (suite El Pájaro para arpa y orquesta sinfónica), una obertura sinfónica, canciones, música para filmes...		1
20	Giménez, Hermínio	El Rabelero	Concierto para violín y orquesta	1944		SI	1,2

“Reconstrucción de la Sonata en Si Menor para Violín y Piano de Juan Carlos Moreno González y apuntes para su interpretación al Violín” - Katherine Lorenzi.

22	Giménez, Remberto	Breves piezas para violín y piano				compuso además piezas sinfónicas, canciones y numerosos arreglos de música popular para orquesta sinfónica	1,2
23	Kampfad, Alfred	Aires Lenguar 1 Suite para violín y orquesta Obras para violín y piano			1953		1 1 2
24	Lara Bareiro, Carlos					compuso obras sinfónicas, un concierto para piano, cálices, arreglos sinfónicos...	1,2
25	Luzko, Daniel	Concierto para violín y orquesta Tres piezas para orquesta de cuerdas			1997 1992	http://www.composers21.com/compd/ocs/luzkod.htm http://www.composers21.com/compd/ocs/luzkod.htm	1 1
26	Maldonado, Pablo	Ahoranzas del Pasado para violín y piano Gentileza vals Corazón de oro			1997	las obras compuestas pueden ser o no para violín las obras compuestas pueden ser o no para violín las obras compuestas pueden ser o no para violín	1 1,2
27	Medina, Pedro Belizario					las obras compuestas pueden ser o no para violín	1
28	Mollinas, Libe	Autor de piezas instrumentales y canciones				las obras compuestas pueden ser o no para violín	
29	Moreno González Juan Carlos	Sonata para violín y piano en Si Menor, homenaje a la Guerra del Chaco Movimiento de sonata en sol menor para violín y piano	sonata				1,2,4
30			sonata		1944		
31		Concierto para violín y orquesta en sol menor	sonata		1944		
32		Cuarteto para cuerdas en do Mayor	concierto		1944		
33		Trio en Sol mayor para violín, violoncello y piano			1944		
34	Pellegrini, Nicolino	Ha banera para orquesta Capriccio fantástico para orquesta			1946	no se encuentra mas información sobre una pieza compuesta específicamente para violín. compuso música orquestal, música de cámara y una ópera inconclusa	1,2
35	Platil, Otakar (violoncello)	Trio en do menor Cuarteto para cuerdas canciones y piezas instrumentales					1,2
36	Reyes, Ramón	canciones y piezas instrumentales				las obras compuestas pueden ser o no para violín Reyes Juan Ramón aparece en el libro de J. M. Boethner como violista.	1

“Reconstrucción de la Sonata en Si Menor para Violín y Piano de Juan Carlos Moreno González y apuntes para su interpretación al Violín”- Katherine Lorenzi.

36	Reyes, Ramón	canções y piezas instrumentales			Las obras compuestas pueden ser o no para violín Reyes Juan Ramón aparece en el libro de J. M. Boettner como violista.	1
37	Román, Bonifacio	Broma musical para cuerdas Autor de valses, mazurcas y polcas. Lazos de amor, Flores del Alma, verte es vivir, capricho...			Las obras compuestas pueden ser o no para violín	1,2
38	Sanchez Haase, Diego		scherzo?	1991	Las obras compuestas pueden ser o no para violín	1
39	Spinelli, Ramón	Sonata para violín y piano			Las obras compuestas pueden ser o no para violín	1,2
40	Szarán, Luis	Pequeña suite para violín y cuerdas	sonata	1975	autor de música de cámara, música sinfónica y otras.	1
41	Vera Ayala, Pedro Pablo	Concierto para violín y orquesta en do Mayor autor de canciones	concierto	1979		1
42	Vera Ibarrola, Aniceto	Autor de boleros, fox, marchas...			Las obras compuestas pueden ser o no para violín	1,2
43	Villagra, Carlos				Las obras compuestas pueden ser o no para violín	1,2
Fuentes						
(1) Szarán, Luis. 1997. Diccionario de la Música en el Paraguay. (Editorial Talleres Gráficos de SZARÁN)						
(2) Boettner, Dr Juan Max. 2008(4ª edición) Música y músicos del Paraguay. Edición de Bernardo Garcete Saldívar						
(3) Centurión, Carlos.... http://www.portalguarani.com/372_carlos_r_centurion/4948_historia_de_la_cultura_paraguaya_tomo_ii_1961_obras_de_carlos_r_centurion.html						
(4) Juan Carlos Moreno González la sencillez de un grande.						

"Reconstrucción de la Sonata en Si Menor para Violín y Piano de Juan Carlos Moreno González y apuntes para su interpretación al Violín" - Katherine Lorenzi.

ANEXO B

Digitalización de la Sonata en Si Menor para violín y piano

Scherzo

Allegretto

pizz

Violin

Piano

4

E

I

Detailed description: This system contains measures 1 through 5 of the piece. The Violin part (top staff) begins with a pizzicato instruction and a '4' above the first measure, indicating a fourth finger position. The Piano part (bottom staff) features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. A fermata is placed over the first measure of the piano's right hand. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4.

arco

Vln.

Pno.

6

1

V

1

V

3

B⁷

E

E

B⁷

E

E

V⁷

I

$\frac{6}{4}$

I⁵₃

V⁷

I

I

Detailed description: This system contains measures 6 through 12. The Violin part (top staff) is marked 'arco' and features a melodic line with various ornaments and slurs. The Piano part (bottom staff) includes harmonic accompaniment with several chords labeled: B⁷, E, E, B⁷, E, E. Below the piano part, Roman numerals indicate the harmonic structure: V⁷, I, $\frac{6}{4}$, I⁵₃, V⁷, I, I. The key signature and time signature remain the same as in the previous system.

Vln.

Pno.

13

V

V

V

V

pizz

F^{#7}

B

E

V⁷/V

V

I

Detailed description: This system contains measures 13 through 18. The Violin part (top staff) starts with measure 13 and includes a pizzicato instruction. The Piano part (bottom staff) continues with harmonic accompaniment, with chords labeled: F^{#7}, B, E. Below the piano part, Roman numerals indicate the harmonic structure: V⁷/V, V, I. The key signature and time signature remain the same.

2

21 arco

Vln.

Pno.

B⁷ E C^{#7} F^m

V⁷ I $\frac{6-5}{4-3}$ I V^{7/ii} ii

29

Vln.

Pno.

B B⁷ E G[#] G^{#7}

V V⁷ V^{#4/2} I V/vi V^{7/vi}

35

Vln.

Pno.

C^{#m} B⁷ E

vi V⁷ I

41

Vln. *Tutti* 2 3 2 1 (1) (4) (3) (2)

Pno. *Tutti*

G#m: V₆ V₃⁴ i **E:** iii iv/i

46

Vln. *mf*

Pno. *mf*

V₇/iii iii V₇/vi

52

Vln.

Pno. *vi*

C#m

58

Vln.

Pno.

B7

V7

64

Vln.

Pno.

a tempo

pizz

rall... ff

rall...

a tempo

B7

pp

ff

I

71

Vln.

Pno.

arco

B7

E

8va

B7

V7

I4 - 6

I

p

V2

I6

77

Vln.

Pno.

E F#7 B B7 E

(8)

I V₂/V V₆ V₃⁴ ff i

Detailed description: This system covers measures 77 to 82. The violin part features a melodic line with two slurs labeled '1' and '2'. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands. Chord symbols E, F#7, B, B7, and E are placed above the piano staff. A circled '8' is positioned above the first measure. Roman numeral symbols I, V₂/V, V₆, V₃⁴, and i are placed below the piano staff. A dynamic marking 'ff' is present under the B7 chord.

83

Vln.

Pno.

B7 G#m7(add9) E

V

V⁷ V₃^{7 5} I₆

Detailed description: This system covers measures 83 to 88. The violin part has a melodic line with a slur and a fermata. The piano accompaniment features chords and moving lines. Chord symbols B7, G#m7(add9), and E are placed above the piano staff. Roman numeral symbols V⁷, V₃^{7 5}, and I₆ are placed below the piano staff.

90

Vln.

Pno.

C#7 F#m B B7

V₂ V V V V V₆ V⁷

V₂/ii ii₆

Detailed description: This system covers measures 90 to 95. The violin part has a melodic line with several slurs and a fermata. The piano accompaniment features chords and moving lines. Chord symbols C#7, F#m, B, and B7 are placed above the piano staff. Roman numeral symbols V₂/ii, ii₆, V₆, and V⁷ are placed below the piano staff.

96

Vln.

Pno.

E B⁷ E B⁷ E

I V⁷ I V⁷ V^{#4}₂ I

Detailed description: This musical score is for measures 96 through 101. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The Violin part (Vln.) begins with a half note G#4, followed by quarter notes A4, B4, and C#5. It features several vibrato markings (V) and accents (∩). The Piano part (Pno.) consists of two staves. The right hand plays chords: E4 (measures 96-97), B7 (measures 98-99), and E4 (measures 100-101). The left hand plays a bass line with notes G#2, A2, B2, and C#3. Chord symbols I, V⁷, V^{#4}₂, and I are placed below the piano part. The score concludes with a double bar line.

Oración fúnebre sobre la tumba de los héroes

Juan Carlos Moreno González

Lento doloroso

Violín

Piano

Lento doloroso

p

B Em Am B

Em: i V i iv V

Vln.

Pno.

5

ff *pp*

Em B⁷ C C^{#o} B F^{#7} C^{#m7} F^{#7} B B⁷

i V⁷ VI ii[°]/V Bm:I ii⁷ V⁷ I Am: V⁶/₅

9

Vln.

pp

Pno.

G#^{o7} Am E Am C#⁷ A#^{o7} Bm A#^{o7} Bm

Am: vii^{o7} i V7 > i Bm: vii^{o7} i vii^{o7} i

13

Maggiore

Vln.

Pno.

G C#^{o7} F# B C#m⁷ E

tr

6 6 6 6

VI ii⁷ V V7 I ii⁷ IV 6

17

Vln.

Pno.

C#m⁷ B B

6 6 6 6

ii⁷ I_{6/4} I

20

Vln.

Pno.

G B F# B

VI^N VI⁶Aum I⁶₄ V⁷ I⁷₄ I⁸₃

23

Vln.

Pno.

B A#7 A#7 D#m G#7 F#m G#7

I V⁷/iii D#m: V⁷ i C#m: V⁶₅ iv V⁶₅ V⁷

26

Vln.

Pno.

G#7 C#m E7 A#o7 E D# D#7

V⁷ i III⁴₊₃ vi^{o7} III⁶ G#m: V⁶ V⁷

28

Vln.

Pno.

D#7 G#m C#7 B F#7 B

V7 i B: V7/V I⁶₄ V7 I

31

Vln.

Pno.

B B7 Em C#^o F#

I iv V⁷/iv iv ii^o V

34

Vln.

Pno.

Bm G#^{o7} D

i vi#^{o7} vi#^{o7} III⁶₄

37

Vln.

Pno.

A7 D F#

6 6 6 6 6 6

V⁷/III I V/vi

40

Vln.

Pno.

Bm D#7 Em B7

6 6 6 6 6 6

vi V⁷/vi ii₆ ff V⁷/ii

Menore

43

Vln.

Pno.

Em B7 Em Am F#7

6 6 6 6 6 6

f

Em: i V⁷ i iv V⁷/V

46

Vln.

Pno.

B⁷ 6 Em B C C[°]

V⁷ i V VI ii[°]/V

49

Vln.

Pno.

B F⁷ B B⁷ G^{°7} Am

V V⁷/V B: I Am: V⁷/V vii^{°7} i

marcado

52

Vln.

Pno.

E⁷ Am A^{°7} Bm A^{°7} Bm

V⁶₅ i Bm: vii₂ i vii⁷ i

cadenza -

55 7

Vln. *ff* G

Pno. *fp* 6 6 Em B7

VI i V7

58

Vln.

Pno. Em Am B

i iv V

61

Vln.

Pno. Em B7 Em A#o7 Em B7 E

ppp *pp*

i V7 i vii^{o7}/V i V7 i

Oración fúnebre sobre la tumba de los caídos

Juan Carlos Moreno González

lento doloroso

Violín 2

6 *p*

Vln. 2 *ff* *p*

13 *tr~* Maggiore *pp*

20

Vln. 2

28

Vln. 2

36 Menore *f*

44 *f*

Vln. 2

51 *pp* *ff* *pp* *cadenza -*

59 *pp*

Vln. 2

FINALE

Juan Carlos Moreno González

Violín

Piano

Bm

E#°7

Bm: i i i vii°7/V

Detailed description: This system contains the first three measures of the piece. The Violín part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a grace note in measure 3. The Piano part provides harmonic support with chords and some melodic fragments. Chord symbols Bm and E#°7 are placed above the piano staff. Roman numerals i, i, i, and vii°7/V are listed below the piano staff, with the first 'i' highlighted in red.

4

Vln.

Pno.

F#

V V7 V7

Detailed description: This system contains measures 4 through 6. The Violín part has a melodic line with a slur over measures 4 and 5, and a grace note in measure 6. The Piano part features chords and some melodic movement. Chord symbols F#, V, V7, and V7 are placed above the piano staff. Roman numerals V, V7, and V7 are listed below the piano staff.

7

Vln.

Pno.

Bm B7(add9) F#°

V7 I Em: V7 ii

Detailed description: This system contains measures 7 through 9. The Violín part has a melodic line with a slur over measures 7 and 8, and a grace note in measure 9. The Piano part features chords and some melodic movement. Chord symbols Bm, B7(add9), and F#° are placed above the piano staff. Roman numerals V7, I, Em: V7, and ii are listed below the piano staff, with 'Em: V7' highlighted in red.

10

Vln.

Pno.

B7(add9)

Em

V7

V7

i

13

Vln.

Pno.

E#°7

C#7

i

vii°7/ii°

vii°7/ii°

bm:

V7/V

16

Vln.

Pno.

F#

F#7

Bm

V

V7

i 4

19

Vln.

Pno.

F#7

A°7

Bm

F#7

V2

vii°7

i

V7

22

Vln.

Pno.

Bm, C#7, F# >, E#o7 >, F# >, E#o7 >

i_4^6 V⁶/V f V vii^{o7}/V V vii^{o7}/V

25

Vln.

Pno.

F# >, A7, D

mf V **D:** V⁶₄ I I

ff > *p*

29

Vln.

Pno.

G, D, D#o7, B7, Em, B7, D, A7, D#o7, Em

f

IV I vii^{o7}/ii V⁷/ii ii V⁶₅ I V⁴₃ vii^{o7}/ii $\overset{3}{\text{ii}}$

33

Vln.

Pno.

D, A, A7, D, A7, 6

f

I $\overset{6}{\text{6}}$ V V⁷ I V⁷ *f* $\overset{6}{\text{6}}$

36

Vln.

Pno.

D

A⁷

I

V⁶₄

38

Vln.

Pno.

D[#]0⁷

Em

D⁷

vii^o₇ / ii

ii

V⁷/IV

40

Vln.

Pno.

G

G[#]0⁷

IV

vii^o7/V

piu f

42

Vln.

Pno.

D A⁷ D[♯]o⁷ G[♯]o⁷

I V⁷ vii^{o7}/ii vii^{o7}/V

6 6 6 6

3 3

44

Vln.

Pno.

D A⁷ Gm

I₄⁶ V⁷ gm: I

6 6 6

3 3 3

fp

46

Vln.

Pno.

D⁷ Gm

gm: V² V₆⁵ i

6 6

3 3 3

48

Vln.

Pno.

F7

Bb

6

6

6

6

6

3

3

3

3

3

3

V7/III

III

fp

50

Vln.

Pno.

Bb

Dm

6

6

6

6

3

3

3

3

3

3

dm: VI/i

i⁶₄

52

Vln.

Pno.

A7

Dm

6

6

6

3

3

3

3

V7

i

54

Vln.

Pno.

mf

A7 Dm A7

V7 i V7

Detailed description: This system covers measures 54 to 56. The violin part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a trill in measure 55. The piano accompaniment is in a major key with two sharps (F# and C#). It consists of chords and arpeggiated patterns. Measure 54 has an A7 chord in the right hand and a V7 chord in the left hand. Measure 55 has a Dm chord in the right hand and a first inversion (i) chord in the left hand. Measure 56 has an A7 chord in the right hand and a V7 chord in the left hand. The dynamic marking is mezzo-forte (mf).

57

Vln.

Pno.

Dm A7

i V7 V7

Detailed description: This system covers measures 57 to 59. The violin part continues with a melodic line, featuring a double bar line in measure 58. The piano accompaniment includes triplets in both hands. Measure 57 has a Dm chord in the right hand and a first inversion (i) chord in the left hand. Measure 58 has an A7 chord in the right hand and a V7 chord in the left hand. Measure 59 has an A7 chord in the right hand and a V7 chord in the left hand. The dynamic marking is mezzo-forte (mf).

60

Vln.

Pno.

A7 A7 D#07

V7 V7 vii07/ii

Detailed description: This system covers measures 60 to 62. The violin part continues with a melodic line. The piano accompaniment includes triplets in both hands. Measure 60 has an A7 chord in the right hand and a V7 chord in the left hand. Measure 61 has an A7 chord in the right hand and a V7 chord in the left hand. Measure 62 has a D#07 chord in the right hand and a vii07/ii chord in the left hand. The dynamic marking is mezzo-forte (mf).

63

Vln.

Pno.

vii^{o7}/ii *bm:* *vii^{o7}/iv* *iv*

66

Vln.

Pno.

vii^{o7}/V *V*

68

Vln.

Pno.

p *F#* *F#7* *Bm*

V *V7* *i*

70

Vln.

Pno.

i *Bm* *Bm* *C#7* *F#*

i *V7/V* *V*

73

Vln.

Pno.

A#^{o7} A#^{o7} A#^{o7}

vii^{o7} vii^{o6}₅ vii^{o7}

76

Vln.

Pno.

B D#^{o7} D#^{o7}

I em: vii^{o7} vii^{o9}₇

79

Vln.

Pno.

D#^{o7} Em

vii^{o7} i i

82

Vln.


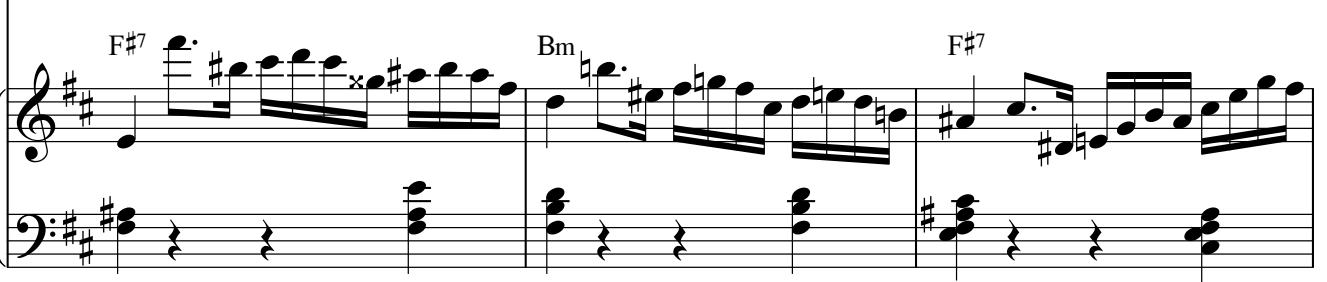
Pno.

E#^{o7} F#

vii^{o7}/ii^o vii^{o7}/ii^o bm: V

10

85

Vln. 
 Pno. 
 F#7 Bm F#7
 V7 i V2


88

Vln. 
 Pno. 
 Em F# F#7 Bm
 i V V7 i

91

Vln. 
 Pno. 
 C#7 F# F#
 V_3^4/V V_5^6/V V V

94

Vln. 
 Pno. 
 B
 p p 3 3 3 3

B: I

I

97

Vln.

Pno.

F#7 G#7 C#m C#m F#7

V² V₅⁶/ii ii ii V⁷ V²

100

Vln.

Pno.

B B#^{o7} C#m B F# B

I vii^{o7}/ii ii I V I

103

Vln.

Pno.

F#7 B

V⁷ *f* I

105

Vln.

Pno.

F#7 6 6 B#07 6 6

V⁶₄ vii^o₇⁹/ii

107

Vln.

Pno.

C#m 6 6 B7 6 6 E 6 6

ii V⁷/IV IV

109

Vln.

Pno.

E#07 6 6 B F#7 6 6

vii^o₇/V *piu f* I V⁷

111

Vln.

Pno.

B[#]07 6 E[#]07 6 B 6 F[#] 6

vii⁰⁷/ii vii⁰⁷/V I⁶₄ V⁷

113

Vln.

Pno.

B 6 B⁷ 6

fp I em: V² V⁵₆

115

Vln.

Pno.

Em D⁷ 6 6

i V⁷/III

117

Vln.

Pno.

fp

III **bm: VI** VI⁶aum/i

119

Vln.

Pno.

Bm F#7

i₄⁶ V⁷

121

Vln.

Pno.

mf

VI i V⁷ i

124

Vln.

Pno.

F#7 Bm F#7

V⁷ i V⁷ 6 6

127

Vln.

Pno.

Bm C#7

i V⁴/V₃ 6 6

129

Vln.

Pno.

F# Em D#o7 Em D#o7

V V iv vii^o 9 iv vii^o 9

7 7

132

Vln.

Pno.

em: i **G:** vii^{o7}/V⁷ V⁷ vii^{o7} V⁷ vii^{o7}

134

Vln.

Pno.

V⁷ I

136

Vln.

Pno.

I **bm:** VI⁶aum i⁶

4

138

Vln.

Pno.

Bm F#7

6 6 6 6 6

i⁶₄ V²

140

Vln.

Pno.

F#7 Bm F#7

6 6 6 6 6

8^{vb}

V⁶₅ V⁷ i V⁷

142

Vln.

Pno.

Bm F#7 Bm Bm

6 6

i V⁷ i i