



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA  
DE MEXICO**

---

---

**ESCUELA NACIONAL DE MUSICA**

**“CUATRO SONATAS LATINOAMERICANAS DEL  
SIGLO XX PARA GUITARRA”**

**N O T A S A L P R O G R A M A  
QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:  
LICENCIADO INSTRUMENTISTA  
E N G U I T A R R A  
P R E S E N T A:  
ISRAEL JACOB GALINDO VIVEROS**

**ASESOR DE RECITAL:  
MTRO. MARCO IVAN LOPEZ MIRANDA**

**ASESOR DE NOTAS AL PROGRAMA:  
MTRO. LUIS ARIEL WALLER**

**XICOTENCATL NO. 126, COL. DEL CARMEN, COYOACAN, MEXICO,  
D.F., 2012**





Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

**A mi madre, a mi padre, a mi hermano  
a Briseida por apoyarme  
a mis maestros y amigos  
Que nunca dejaron de creer  
en mi.**

## Programa

### **SONATINA**

Manuel M. Ponce

Allegro non troppo

(1882-1948)

Andante

Vivace

### **SONATA TRANSFIGURADA (In memoriam F. Chopin)**

Julio César Oliva

Plenilunio

(n. 1964 )

Idilio

Umbral

Hacia la eternidad

### **SONATA PARA GUITARRA**

Antonio Lauro

Allegro

(1917-1986)

Canción

Bolera

### **SONATA PARA GUITARRA SOLA**

Juan Leovigildo Brouwer

Fandangos Y Boleros

(n. 1939 )

Sarabanda de Scriabin

La Toccata de Pasquini

## Contenido

<b>Agradecimientos</b>	2
<b>Programa</b>	3
<b>Introducción</b>	5
<b>La sonata</b>	6
<b>1. Manuel María Ponce Cuellar</b>	18
1.1 Vida y contexto histórico	19
1.2 Sonatina	12
1.3 Cambios efectuados Allegro non tropo	25
1.3.1Análisis armónico-formal Allegro non tropo	29
1.3.2Cambios efectuados Andante	34
1.3.3Análisis armónico-formal Andante	35
1.3.4Cambios efectuados Vivace	38
1.3.5Análisis armónico-formal Vivace	40
1.3.6 Conclusiones	44
<b>2. Julio César Oliva</b>	47
2.1 Vida y contexto Histórico	48
2.2 Sonata Transfigurada	52
2.3 Análisis Armónico-formal	53
2.3.1 Plenilunio	53
2.3.2 Idilio	59
2.3.3 Umbral	62
2.3.4 Hacia la eternidad	67
2.4 Conclusiones	72
<b>3. Antonio Lauro</b>	74
3.1 Vida y contexto histórico	75
3.2 Análisis armónico-formal	78
3.2.1Allegro	78
3.2.2Canción	85
3.2.3Bolera	89
3.3 Conclusiones	96
<b>4. Juan Leovigildo Brouwer</b>	98
4.1 Vida y contexto histórico	99
4.2 Análisis armónico-formal	109
4.2.1Fandangos y Boleros	109
4.2.2Sarabanda de Scriabin	117
4.2.3Tocatta de Pasquini	120
4.3 Conclusiones	127
<b>Conclusiones generales</b>	129
<b>Bibliografía</b>	132
<b>Anexo I</b>	134
<b>Anexo II</b>	143

## Introducción

### La sonata

El término sonata fue usado desde el siglo XVI, hasta la época actual, el significado y la forma de estructurar una partitura con este nombre fue cambiando, quizá evolucionando o tomando nuevos causes; hasta llegar a Latinoamérica, cuyos compositores, en pleno siglo XX hicieron obras con este vocablo, por lo cual me interesé por algunas de ellas, analizarlas y conocer así que elementos utilizaban, si era posible saber si compartían de algunas de las corrientes estéticas contemporáneas, la armonía que utilizaron o cualquier otro recurso musical.

*Sonata* es el participio femenino del verbo italiano *sonare*, es decir, sonar; de la misma forma que Toccata lo es de *toccare* o cantata de *cantare*<sup>1</sup>. Desde el siglo XIII la palabra *sonnade* fue empleada en la literatura para referirse a una pieza instrumental, implicaba también el que una obra fuera interpretada por un solista o un conjunto pequeño; el término sonata no era utilizado con tanta rigurosidad. Existen algunas sonatas que incluían voces, entre estas podemos citar la **Sonata Sopra Sancta María** de las Vísperas de Monteverdi<sup>2</sup> (1610)<sup>3</sup>.

La sonata podía ser en un solo movimiento o en varios; como sucede con las sonatas de Scarlatti en un movimiento o las sonatas *da camera*, como las Johann Sebastian Bach que tenían varios movimientos bailables, que pueden confundirse con la suite. Encontraremos que según las diferentes nacionalidades y los distintos autores, la sonata se reconocía con diferentes vocablos como: *sonnade*, *sonetta*, *sonetto*, *sonatella*, *sonatilla* y *sonatina*<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> DAUFI, Xavier. "La sonata". Ediciones Daimon, Manuel Tamayo. Barcelona, España. 1987. Pp. 9, 10 y 11.

<sup>2</sup> MONTEVERDI, Claudio Giovanni Antonio (15 de mayo de 1567, en Cremona - 29 de noviembre de 1643, en Venecia) fue un compositor, gambista y cantante italiano. Marcó la transición entre la tradición polifónica y madrigalista del siglo XVI y el nacimiento del drama lírico y de la ópera en el siglo XVII. En 1613 fue maestro de coro y director de la catedral de San Marcos de Venecia, ciudad en la que compuso la mayoría de su obra sacra. En su música religiosa utilizó gran variedad de estilos, que iban desde la polifonía de su Misa de 1610 a la música vocal operística de gran virtuosismo y las composiciones corales antifonales de sus *Vísperas de la beata Virgen*, también de 1610, tal vez su obra hoy más famosa. Monteverdi falleció el 29 de noviembre de 1643 en Venecia, dejando una extensa obra que influiría en toda la música posterior. Tras celebrarse simultáneamente solemnes exequias en la Catedral de San Marcos y en Santa Maria dei Frari, sus restos fueron enterrados en esta última.

<sup>3</sup> The Oxford Dictionary of Music

<sup>4</sup> DAUFI, Xavier. "La sonata". Ediciones Daimon, Manuel Tamayo. Barcelona, España. 1987. Pp. 9, 10 y 11.

En el siglo XVII, el uso frecuente de la sonata fue una expresión genérica para cubrir todas las piezas en un solo volumen, como una etiqueta de género y compitió con la *canzone*, sinfonía, toccata, capricho, concierto, fantasía, *ricercare* y sólo a mediados del siglo XVII se utilizó el vocablo para obras instrumentales<sup>5</sup>. Para Brossard (*Diccionario* 1703), *la sonata es a los instrumentos, como la cantata es a la voz y fue diseñada según el capricho del autor, libre de las limitaciones impuestas por la danza el texto o las reglas del contrapunto*<sup>6</sup>. Otra definición que podremos encontrar para 1732, es la de J. G. Walther (*Musicalisches Lexicon*) *la sonata es una pieza para instrumentos, especialmente el violín, de carácter grave e ingenioso, adagios y allegros alternativos*<sup>7</sup>.

La *canzona* instrumental, que se había desarrollado en Italia, se modificó a partir de los arreglos instrumentales de las *chansons* de importación y ha sido considerada en lo general precursora de la sonata barroca, esto debido a las similitudes que entre ambas se daban; para Michael Praetorius sonatas y *canzonas* estaban tan íntimamente relacionadas, que citó *canzonas* y *sinfonías* de Giovanni Gabrieli en la descripción de la sonata, señaló que las sonatas estaban compuestas de una manera imponente y magnífica como los motetes, pero las *canzonas* tienen muchas notas negras y se mueven, alegre y rápido.<sup>8</sup>

En el ocaso del siglo XVII y principios del XVIII, existieron dos clasificaciones para la sonata: la primera era llamada *sonata da chiesa*, música para la iglesia, esta partitura iniciaba con un movimiento grave, apropiado para la solemnidad de los templos, posteriormente, aparecía un movimiento alegre y animado de fuga. El segundo tipo era llamado: *Sonata da camera* o de la corte; esta composición era realmente una suite con diferentes movimientos bailables, todos ellos escritos en la misma tonalidad, a veces alguno de ellos estaba en una tonalidad vecina, pero en seguida se escribía un movimiento para regresar al tono original; generalmente comenzaba con un preludio<sup>9</sup>; los compositores austriacos y alemanes fueron los que escribieron en esta forma, la suite

---

<sup>5</sup> The Oxford Dictionary of Music

<sup>6</sup> The Oxford Dictionary of Music

<sup>7</sup> The Oxford Dictionary of Music

<sup>8</sup> The Oxford Dictionary of Music

<sup>9</sup> DAUFI, Xavier. "La sonata". Ediciones Daimon, Manuel Tamayo. Barcelona, España. 1987. Pág. 12

sonata<sup>10</sup>. Compositores como Corelli<sup>11</sup> adoptaron una introducción lenta (raro antes de los años 1680); el modelo de cuatro movimientos es normalmente atribuido a él, aunque esto sólo esta presente en la mitad de sus sonatas publicadas<sup>12</sup>.

Después de 1700, los italianos continuaron produciendo sonatas para los mercados nacionales e internacionales, Vivaldi<sup>13</sup>, Albinoni<sup>14</sup>, y los Marcello<sup>15</sup> en Venecia, Veracini<sup>16</sup> en Florencia, Somis<sup>17</sup> en Turin y Tartini<sup>18</sup> en Padua, ellos fueron algunos de los principales contribuyentes del virtuosismo italiano; otros italianos emigraron a países europeos como es el caso de Locatelli<sup>19</sup> quien fue a Amsterdam, Geminiani<sup>20</sup> viajó a

---

<sup>10</sup> The Oxford Dictionary of Music

<sup>11</sup> **CORELLI, Arcangelo.** Nació en Fusignano (provincia de Rávena, Italia) el 17 de febrero de 1653. En 1666 viajó a Bolonia, donde estudió con Giovanni Benvenuti y Leonardo Brugnoli. En 1670 pasa a ser miembro de la Academia Filarmónica de Bolonia. Cinco años más tarde se estableció en Roma, donde fue adoptado y alojado por el cardenal Pietro Ottoboni, sobrino del papa Alejandro VIII. Falleció en Roma el 8 de enero de 1713 y fue enterrado en el panteón de la iglesia de Santa María *ad martires* (el Panteón de Roma). Corelli es considerado como uno de los más grandes precursores de la sonata preclásica y el representante por excelencia del concierto grosso. La música de Corelli ejerció una gran influencia en los compositores alemanes, especialmente en Bach y Händel. Después de las de Franz Joseph Haydn, las obras de Corelli fueron las más publicadas y reeditadas de su tiempo.

<sup>12</sup> The Oxford Dictionary of Music.

<sup>13</sup> **VIVALDI, Antonio Lucio** (Venecia, 4 de marzo de 1678 - Viena, 28 de julio de 1741), más conocido como **Antonio Vivaldi**, fue un compositor y músico del Barroco tardío. Compuso unas 770 obras, entre las cuales se cuentan 477 conciertos y 46 óperas. Tiene importancia capital por suponer la ruptura del paradigma del *Concerto Soli*, establecido por el mismo Vivaldi. Hasta entonces, el *Concerto Soli* era un concierto en el que el instrumento solista llevaba todo el peso de la melodía y la composición, y el resto de la orquesta se limitaba a ejercer el acompañamiento según las reglas de la armonía. Al morir en Viena cae en el olvido, y es tanta la ingratitud que Italia tuvo con él, que no aparece en los libros de música de la época.

<sup>14</sup> **ALBINONI, Tomaso Giovanni** (Venecia, 8 de junio de 1671 - ibídem, 17 de enero de 1751) fue un compositor italiano del Barroco. Alrededor de 1740, escribió una colección de sonatas para violín y se publicó en Francia como una obra póstuma, los eruditos supusieron durante mucho tiempo que ello significaba que Albinoni había muerto para entonces. Sin embargo, parece que siguió viviendo en Venecia en la oscuridad. Un archivo de la parroquia de San Bernabé indica que Tomaso Albinoni falleció en 1751 a la edad de 84 años de diabetes.

<sup>15</sup> **MARCELLO, Benedetto** (1686-1739) y **MARCELLO, Alessandro** (1669-1747) miembros de una familia noble, Marcello Benedetto en sus obras musicales frecuentemente firmó como «Patrizio Veneto» y a pesar de estudiar música con Antonio Lotti y Francesco Gasparini, Marcello fue influenciado fuertemente por su padre para seguir la carrera de leyes. Su hermano Alessandro Marcello fue también un compositor de cierto reconocimiento. A veces las obras de su hermano le eran atribuidas a él.

<sup>16</sup> **VERACINI, Francesco Maria** (Florencia, 1 de febrero de [1690] - Florencia, 31 de octubre de 1768) fue un compositor y violinista italiano del Barroco, famoso por sus sonatas para violín. Perteneció a una familia de músicos.

<sup>17</sup> **SOMIS, Giovanni Battista** (Turín, 25 de diciembre de 1686 – Turín, 14 de agosto de 1763) fue un violinista y compositor italiano del periodo barroco. Perteneció a una familia de músicos que prestaban sus servicios en la corte de Turín.

<sup>18</sup> **TARTINI, Giuseppe** (8 de abril de 1692 – 26 de febrero de 1770) fue un compositor y violinista italiano del Barroco. Diabolo.

<sup>19</sup> **LOCATELLI, Pietro Antonio** (Bérgamo, 3 de septiembre de 1695 - Ámsterdam, 30 de marzo de 1764), fue un compositor y violinista italiano.

<sup>20</sup> **GEMINIANI, Francesco:** Compositor, violinista, teórico y pedagogo musical italiano, nació el 5 de diciembre de 1687 en Lucca (Italia) y falleció el 17 de septiembre de 1762 en Dublín (Irlanda). Encuadrado en el periodo barroco, tuvo como maestros a Alessandro Scarlatti y Arcángelo Corelli. Tras el fallecimiento de Henry Purcell a finales del siglo XVII, Inglaterra se quedó sin figuras destacables en el ámbito musical, por lo que fueron compositores extranjeros los que a lo largo del siglo XVIII, marcaron la evolución musical: Giovanni Bononcini en la ópera, Händel en la música religiosa, y Giuseppe Sammartini y -especialmente- Francesco Geminiani en la música instrumental.



Londres, todos ellos llevaron la sonata a todos los confines de Europa. En esta época la sonata tenía un esquema por lo regular de cuatro movimientos; así mismo se compusieron partituras en las que participaban uno o varios solistas; poco después, desaparece la distinción entre la sonata de cámara y la de iglesia, pues en los movimientos finales introducen a la Sarabanda y a la Giga en algunas de las sonatas como sucede con Corelli quien colocó danzas en los dos últimos de sus movimientos (Sarabanda y giga); mientras que Vivaldi empleó en los primeros movimientos formas binarias<sup>21</sup>

El teclado, uno de los instrumentos olvidados por los compositores de sonata, comenzó a tener cierta presencia con músicos como Domenico Scarlatti<sup>22</sup> y Benedetto Marcello; entre los franceses destacó Leclair l'aîné<sup>23</sup>, precedido por Blavet e incluso Couperin<sup>24</sup>, quien escribió tres sonatas en 1690<sup>25</sup>.

La sonata para instrumento solista se asocia particularmente a compositores austriacos y alemanes como Biber<sup>26</sup>, Bach<sup>27</sup> y Telemann<sup>28</sup>, y a pesar de que la música relacionada a un programa es frecuentemente más asociada a la música romántica, algunos compositores austriacos y alemanes dieron nombres programáticos a sus obras, como Bibier con su

---

<sup>21</sup> The Oxford Dictionary of Music.

<sup>22</sup> **SCARLATTI, Giuseppe Domenico** (Nápoles, 26 de octubre de 1685 - Madrid, 23 de julio de 1757) fue un compositor italiano de música barroca afincado en España, donde compuso casi todas sus sonatas para clavicémbalo, por las que es universalmente reconocido. Nació en Nápoles (Italia), en ese momento perteneciente a la Corona Española, y fue el sexto de diez hijos y hermano menor de Pietro Filippo Scarlatti, también músico. Domenico Scarlatti murió en Madrid, a la edad de 71 años. Su residencia en la calle Leganitos tiene designada una placa histórica, y sus descendientes viven aún hoy en Madrid.

<sup>23</sup> **LECLAIR, Jean-Marie** (Lyon, 10 de mayo de 1697 - París, 22 de octubre de 1764) fue un violinista y compositor francés del Barroco. Se le considera el fundador de la escuela francesa de violín. **Leclair** abandonó Lyon su ciudad natal para estudiar danza y violín en Turín.

<sup>24</sup> **François Couperin** (París, 10 de noviembre de 1668- París, 11 de septiembre de 1733) compositor, organista y clavecinista francés del barroco. Se le llama *Couperin le Grand* (Couperin el Grande) para distinguirlo de otros miembros de su familia, también músicos. Es el más destacado de todos ellos, por su inmenso virtuosismo al órgano y al clave.

<sup>25</sup> publicadas más tarde como **preludios de las naciones unidas**.

<sup>26</sup> **FRANZ VON BIBER, Heinrich Ignaz** (12 de agosto de 1644 – 3 de mayo de 1704) fue un compositor y violinista austro-bohemio. Biber nació en Wartenberg (actualmente Stráž pod Ralskem, República Checa). Primero fue violinista en el castillo de Kroměříž y en la corte de Salzburgo.

<sup>27</sup> **BACH, Johann Sebastian** (Eisenach, Turingia, 21 de marzo de 1685 – Leipzig, 28 de julio de 1750) fue un organista, clavecinista y compositor alemán de música del Barroco, miembro de una de las familias de músicos más extraordinarias de la historia, con más de 35 compositores famosos y muchos intérpretes destacados. Su reputación como organista y clavecinista era legendaria, con fama en toda Europa. Aparte del órgano y del clavecín, también tocaba el violín y la viola de gamba, además de ser el primer gran improvisador de la música de renombre. Su fecunda obra es considerada como la cumbre de la música barroca.

<sup>28</sup> **TELEMANN, Georg Philipp** (Magdeburgo, Alemania, 14 de marzo de 1681 - Hamburgo, Alemania, 25 de junio de 1767) fue un compositor barroco alemán. Autodidacta en música, estudió leyes en la Universidad de Leipzig. Le sucedió su ahijado Carl Philipp Emanuel Bach.

sonata **misterio** o las sonatas **bíblicas** de Kuhnau<sup>29</sup>, también podríamos mencionar *Gran sonade en trio Le parnasse* o *L'apothéose* de Corelli.

Durante estos primeros 150 años desde la aparición de la sonata, se pueden apreciar ciertas características, de entre las que destacan el énfasis del contrapunto, la textura dominada por los agudos; las voces dieron paso a los dúos y tríos, que a su vez precedieron a las sonatas a solo y cuartetos, el énfasis en las sonatas para cuatro movimientos que después bajaron a tres o menos movimientos, las diferencias entre las sonatas de iglesia y las de cámara (esta última era más una suite adecuada para bailar) desapareció con el uso de danzas entre los movimientos dentro de la sonata de iglesia; un enfoque en el violín creció y luego fue atenuado por el interés en otros instrumentos como los de teclado; el éxito de la sonata fuera de Italia y la influencia Austro-alemana marco cierta tendencia en la composición de la sonata (que se vera posteriormente en el periodo clásico); por su parte los franceses dieron cierta relevancia a la ornamentación<sup>30</sup>.

Para mediados del siglo XVIII las definiciones que aportaron teóricos como Jean Jaques Rousseau<sup>31</sup> (1755), en la *Encyclopédie de Diderot* ( 1751-1772) dice:

*...una pieza instrumental consiste en tres o cuatro movimientos consecutivos de carácter diferente. La sonata es a los instrumentos lo que la cantata es a las voces.*

*La sonata está generalmente compuesta para un solo instrumento que toca acompañado de un basso continuo; y en dicha pieza el compositor se concentra en todo lo favorable para mostrar las características del instrumento escogido, el contorno de las líneas melódicas, las tonalidades que mejor se acomoden a ese tipo de instrumento o la*

---

<sup>29</sup> **KUHNAU, Johann** (6 de abril de 1660 en Geising - 5 de junio de 1722 en Leipzig) fue un compositor alemán del Barroco, intérprete del órgano y el clave. Nació en Geising. Obtuvo el puesto de cantor en la iglesia de Santo Tomás de Leipzig y precedió en este cargo a Johann Sebastian Bach.

<sup>30</sup> The Oxford Dictionary of Music

<sup>31</sup> **ROUSSEAU, Jean-Jacques** (Ginebra, Suiza, 28 de junio de 1712 - Ermenonville, Francia, 2 de julio de 1778) fue un escritor, filósofo y músico franco-helvético, definido como un ilustrado, a pesar de las profundas contradicciones que lo separaron de los principales representantes de la Ilustración. Las ideas políticas de Rousseau influyeron en gran medida en la Revolución francesa, el desarrollo de las teorías republicanas y el crecimiento del nacionalismo. Su herencia de pensador radical y revolucionario está probablemente mejor expresada en sus dos más célebres frases, una contenida en *El contrato social*: «El hombre nace libre, pero en todos lados está encadenado»; la otra, contenida en su *Emilio, o De la educación*: «El hombre es bueno por naturaleza», de ahí su idea de la posibilidad de una educación.

*dificultad de la ejecución. Existen también Sonatas a trío, que los italianos denominan comúnmente Sinfonie; pero cuando exceden las tres partes o una de ellas es a solo, las sonatas son denominadas concertó<sup>32</sup>.*

Otro teórico, J. A. P Schulz<sup>33</sup>, con un artículo referente a la sonata y que apareció en el libro de Johann Georg Sulzer titulado *Allgemeine Theorie der Schönen Künste (Teoría General de las Bellas Artes)*, publicado entre 1773 y 1775, define la sonata como:

*Pieza instrumental que consiste en dos, tres o cuatro movimientos sucesivos de diferente carácter, que poseen una o más partes melódicas, con tan sólo un instrumentista en cada parte. Dependiendo del número de concertantes, partes melódicas que posee, la sonata será a solo, à due, à trè, etc.*

*Claramente, no existe ninguna otra forma musical instrumental, fuera de la sonata, que nos proporcione una mejor oportunidad para mostrar sentimientos sin la ayuda de la palabra. La sinfonía y la obertura tienen un carácter más fijo. La forma del concierto parece diseñada más bien para proporcionar a un experto instrumentista una oportunidad de ser oído contra una base de varios instrumentos, que para llevar a cabo la presentación de emociones violentas...*

*Para los instrumentistas, las sonatas son los más corrientes y mejores ejercicios. Además, hay muchas, fáciles y difíciles, para todo tipo de instrumentos. Tras las piezas vocales, las sonatas sostienen el primer puesto de la música de cámara. Y como sólo requieren un interprete por cada parte, pueden ser interpretadas en las mas pequeñas sociedades musicales sin demasiadas ceremonia. Un simple artista puede entretener a toda una sociedad con sonatas para teclado mejor y más eficazmente de lo que podría hacerlo la mayor agrupación<sup>34</sup>.*

Por el momento la definición de Rousseau no había cambiado sensiblemente en relación con el periodo anterior, pero en la definición de Schulz, notamos que la sonata era una

---

<sup>32</sup> Citado en Xavier Daufi. “**La sonata**”. Edit. Daimon, Manuel Tamayo. Barcelona (España). 1987. Pp. 50 y 51.

<sup>33</sup> **SCHULZ. Johann Abraham Peter** (31 de marzo de 1747-Junio 10, 1800). Músico alemán y compositor. Schulz escribió óperas, música escénica, oratorios y cantatas, así como piezas para piano y canciones populares. Escribió artículos sobre la teoría de la música de Johann Georg Sulzer 's (1720-1779) *Allgemeinen Theorie der Künste schönen* en cuatro volúmenes.

<sup>34</sup> Citado en Xavier Daufi. “**La sonata**”. Edit. Daimon, Manuel Tamayo. Barcelona (España). 1987. Pp. 52 y 53.

obra para ser interpretada por un sólo músico y, en donde encontraremos distintas partes melódicas. Para finales del siglo XVIII, teóricos como Heinrich Christoph Koch y Johann Nikolaus Forkel, también proporcionaron definiciones de la sonata<sup>35</sup>. D. G. Türk hizo una comparación entre sonata y oda, específicamente sobre la regulación de la estructura por la adhesión a una secuencia de ideas bien definidas<sup>36</sup>.

Otro factor importante para la diseminación de la sonata, fue su asociación pedagógica, idea mencionada por Schulz; el diminutivo “*sonatina*” fue particularmente relacionado con la pedagogía del teclado, destacando el opus 36 de Clementi<sup>37</sup> (sonatinas de 1797); Haydn<sup>38</sup> también compuso sonatas al igual que Mozart<sup>39</sup>, como *La sonata para piano en do mayor* K. 309/284b que fue compuesta para Rosa Cannabich<sup>40</sup> de quien Mozart fue maestro. Otro notable compositor fue Johann Christian Bach<sup>41</sup> quien también contribuyó con esta noble tarea con *Las sonatas* opus 5<sup>42</sup>.

Durante el periodo clásico, la sonata podría ser una obra frecuentemente escrita para piano solo, instrumento que se convertiría en el más significativo durante el periodo clásico, cuyo primer movimiento adquirió lo que hoy en día se conoce como allegro de sonata, a veces inicia con introducción lenta como sucede con la sonata número 8 de Beethoven conocida como **La Patética**, seguido por un movimiento lento contrastante y

---

<sup>35</sup> **FORKEL, Johann Nikolaus** (22 de febrero de 1749 - 20 de marzo de 1818) fue un músico, musicólogo y teórico musical alemán.

<sup>36</sup> The Oxford Dictionary of Music

<sup>37</sup> **CLEMENTI, Muzio** (Roma, 24 de enero de 1752 – Evesham, 10 de marzo de 1832) fue un compositor clásico, y reconocido como el primero que escribió específicamente para piano. Es más conocido por su colección de estudios para piano *Gradus ad Parnassum*.

<sup>38</sup> **HAYDN, Franz Joseph** (31 de marzo de 1732 – 31 de mayo de 1809). Fue un compositor austriaco y uno de los máximos representantes del periodo clasicista, además de ser conocido como el *padre de la sinfonía* y el *padre del cuarteto de cuerda*; gracias a sus importantes contribuciones a ambos géneros. También contribuyó en el desarrollo instrumental y en la evolución de la forma sonata.

<sup>39</sup> **MOZART, Wolfgang Amadeus**, cuyo nombre completo era Johannes Chrysostomus Wolfgangus Theophilus Mozart, (Salzburgo, Austria; 27 de enero de 1756 – Viena, Austria; 5 de diciembre de 1791), fue un compositor y pianista austriaco, maestro del clasicismo, considerado como uno de los músicos más influyentes y destacados de la historia. La obra mozartiana abarca todos los géneros musicales de su época y alcanza más de seiscientos creaciones, en su mayoría reconocidas como obras maestras de la música sinfónica, concertante, de cámara, para piano, operística y coral, logrando una popularidad y difusión universales.

<sup>40</sup> **CANNABICH, Rosa**. Hija de Christian Cannabich, maestro de capilla de Mannheim, fue discípula de Mozart, a la edad de 15 años.

<sup>41</sup> **BACH, Johann Christian** (1735 –1782) Fue el menor de los veinte hijos del compositor alemán Johann Sebastian Bach. También conocido como "el Bach milanés" o "el Bach londinense".

<sup>42</sup> The Oxford Dictionary of Music

un final con frecuencia en forma de rondo o rondo sonata, el uso de la danza disminuyó considerablemente, aunque Beethoven<sup>43</sup> utilizó un tema de danza en el primer movimiento del op. 54, además del enfoque pedagógico.

A continuación proporcionaré la definición que Charles Rosen<sup>44</sup> escribió, descripción tradicional a lo que en esa época significó la sonata:

*El termino “forma sonata”, tal como se presenta más frecuentemente, hace referencia más bien a la forma de un solo movimiento y no al conjunto constituido por una sonata, una sinfonía o una obra de cámara de tres o cuatro movimientos. Se le llama a veces forma de primer movimiento o forma de allegro de sonata<sup>45</sup>.*

Esta definición se desprende de las elaboradas principalmente por Antonin Reicha en el segundo volumen (1826) de su *Traité de Haute Composition Musicale*; por Adolph Bernhard Marx en el tercer volumen (1845) de *Die Lehre Von der Musikalischen Komposition*; y por ultimo Carl Czerny en su *Escuela de Composición Práctica*, de 1848<sup>46</sup>. Los títulos de estas obras no tienen por objetivo entender la música del pasado, si no plantear un modelo para la producción de nuevas obras. Estos tres autores tuvieron en común el hecho de haber tenido contacto con Beethoven, Reicha fue amigo íntimo de

---

<sup>43</sup> **BEETHOVEN, Ludwig van** (1770-1827). Fue un compositor, director de orquesta y pianista alemán. Su legado musical abarca, cronológicamente, desde el período clásico hasta inicios del romanticismo musical. Es uno de los compositores más importantes de la historia de la música y su legado ha influido de forma decisiva en la música posterior. Considerado el último gran representante del clasicismo vienés (después de Christoph Willibald Gluck, Joseph Haydn y Wolfgang Amadeus Mozart), Beethoven consiguió hacer trascender la música del romanticismo, influyendo en diversidad de obras musicales del siglo XIX. Su arte se expresó en numerosos géneros y aunque las sinfonías fueron la fuente principal de su popularidad internacional, su impacto resultó ser principalmente significativo en sus obras para piano y música de cámara. Su producción incluye los géneros pianísticos (treinta y dos sonatas para piano), de cámara (dieciséis cuartetos de cuerda, siete tríos, diez sonatas para violín y piano), vocal (*lieder* y una ópera: *Fidelio*), concertante (cinco conciertos para piano y orquesta, uno para violín y orquesta) y orquestal (nueve sinfonías, oberturas, etc.), entre las que se encuentra el ciclo de las *Nueve Sinfonías*, incluyendo la *Tercera Sinfonía*, también llamada *Eroica*, en mi<sup>b</sup> mayor, la *Quinta Sinfonía*, en do menor y la *Novena Sinfonía*, en re menor (cuyo cuarto movimiento está basado en la *Oda a la Alegría*, escrita por Friedrich von Schiller en 1785).

<sup>44</sup> **Charles Rosen** (n.1927) es un pianista y teórico musical estadounidense. Rosen ha llevado adelante una doble carrera. Como pianista virtuoso apareció en numerosos recitales y presentaciones con orquesta por todo el mundo, y grabó varias obras del siglo XX invitado por los compositores, en los que se incluyen obras de Ígor Stravinski, Elliott Carter y Pierre Boulez. Rosen también es autor de muchos libros sobre música ampliamente admirados. Quizás el más famoso de todos es *The Classical Style* (El estilo clásico), que analiza la naturaleza y la evolución del alto estilo clásico como fue desarrollado por Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart y Ludwig van Beethoven. *Formas de Sonata* es en cierto modo una continuación de *The Classical Style*; es un análisis intensivo de la forma musical primaria usada en la era clásica. *The Romantic Generation* cubre la obra de la primera generación de compositores románticos, entre ellos Frédéric Chopin, Franz Liszt, Robert Schumann y Felix Mendelssohn. El polifacético Rosen también publicó en áreas de humanidades: *Romanticism and Realism: The Mythology of Nineteenth-Century Art* y *Romantic Poets, Critics, and Other Madmen*.

<sup>45</sup> **ROSEN**, Charles L. “**Formas de sonata**”. Edit. Idea Books, S.A E.U. pag. 13

<sup>46</sup> Citado en **ROSEN**, Charles L. “**Formas de sonata**”. Edit. Idea Books, S.A E.U. pag. 15.

Beethoven cuando eran jóvenes, ambos tocaron en la orquesta de Bonn, Czerny fue el alumno más famoso de Beethoven y Marx dedicó su vida a la deificación de Beethoven<sup>47</sup>.

La forma sonata encontró una creciente demanda en los salones aristocráticos debido a la proliferación de las sonatas asociadas a la pedagogía, pero también halló vías para su diseminación en el establecimiento de los conciertos públicos. La venta de billetes para conciertos instrumentales que poco a poco se vio instaurado en el siglo XVIII, con un incremento consecutivo de una clase media urbana y relativamente pudiente, deseosa de comprarse el acceso a la cultura y ansiosa de apreciar el exhibicionismo del virtuosismo técnico<sup>48</sup>.

No cabe duda que las sonatas de Beethoven ejercieron una gran influencia sobre la composición y la pedagogía, las cuales destacaron en los recitales de piano; el auge de la sonata de concierto, relacionada con el aumento en la longitud de las partituras y la avanzada dificultad técnica además del color armónico y el uso del cromatismo abrieron la puerta a la sonata romántica.

Posterior a Beethoven, los principales pilares de la sonata romántica fueron Schubert<sup>49</sup>, Chopin<sup>50</sup>, Schumann<sup>51</sup> y Brahms<sup>52</sup>, este último probablemente el más importante desde Beethoven. Para finales del siglo XIX, comenzó una creciente contradicción entre el contenido musical que se quería transmitir y la forma sonata que había llegado de los

---

<sup>47</sup> ROSEN, Charles L. “Formas de sonata”. Edit. Idea Books, S.A E.U. pag. 15

<sup>48</sup> ROSEN, Charles L. “Formas de sonata”. Edit. Idea Books, S.A E.U. p.p. 21 y 22.

<sup>49</sup> SCHUBERT, Franz Peter (1797-1828). Compositor austriaco, considerado introductor del Romanticismo musical y la forma breve característica pero, a la vez, también continuador de la sonata clásica siguiendo el modelo de Ludwig van Beethoven. Fue un gran compositor de *lieder* (breves composiciones para voz y piano, antecesor de la moderna canción), así como de música para piano, de cámara y orquestal.

<sup>50</sup> CHOPIN, Fryderyk Franciszek. (1810-1849). Compositor y virtuoso pianista polaco considerado como uno de los más importantes de la historia. Su perfecta técnica, su refinamiento estilístico y su elaboración armónica han sido comparadas históricamente con las de Johann Sebastian Bach, Franz Liszt y Ludwig van Beethoven por su perdurable influencia en la música de tiempos posteriores. La obra de Chopin representa el Romanticismo musical en su estado más puro.

<sup>51</sup> SCHUMANN, Robert (1810 - 1856) Fue un compositor alemán y un crítico de la música de la época del romanticismo. Es visto como uno de los más grandes y representativos compositores del romanticismo. Tanto en su vida como en su obra refleja su máxima expresión la naturaleza del romanticismo, siempre envuelta en la pasión, el drama y, finalmente, la alegría.

<sup>52</sup> BRAHMS, Johannes (1833 - 1897). Fue un pianista y compositor alemán de música clásica del Romanticismo. A Brahms se le considera el más clásico de los compositores románticos, manteniéndose fiel toda su vida al clasicismo romántico y conservador influenciado por Mozart, Haydn y en especial Beethoven. Fue posiblemente el mayor representante del círculo conservador en la “Guerra de los románticos”. Sus oponentes, los progresistas radicales de Weimar, estaban representados por Franz Liszt, los miembros de la posteriormente llamada Nueva Escuela Alemana, y por Richard Wagner.

compositores clásicos la cual ya no era capaz de transmitir las necesidades estéticas del momento, por lo que comenzó a darse una disolución de la estructura clásica de la sonata.

Los compositores a menudo emplearon una terminología más precisa; etiquetas descriptivas como *brillante*, *dramatique*, *érotique* entre otras, se adjuntaron a los títulos de sonatas publicadas por compositores o editores, para denotar el carácter o simplemente para mejorar el atractivo comercial; esta idea de colocar nombres distintivos a las obras, fue utilizado con más notoriedad por los músicos románticos, aunque no era la primera vez en la historia de la música que era empleado.

Dentro de las características de la sonata romántica se podría mencionar: un manejo más fluido en la línea melódica, la simetría es sacrificada, la paleta tonal y armónica es más rica, continuando con el cromatismo aunque mas profundamente utilizado; cambios bruscos de carácter y velocidad, exploración de los motivos, una tendencia cíclica donde cada movimiento se basa en la transformación de los temas de los movimientos precedentes, como el opus 5 de Brahms, estructura de cuatro movimientos en una amalgama y notable en Liszt<sup>53</sup> en su sonata en B menor; el segundo movimiento ofreció un espectro de posibilidades formales y expresivos, los diseños típicos fueron formas binarias y ternarias; los terceros movimientos fueron generalmente animados con Scherzos, mientras que los movimientos finales tendían a tener una construcción de rondo, ya empleado en el clasicismo. Los arreglos o transcripciones de solos de sonata, para dos o más instrumentos fueron gestados para aumentar las posibilidades de conjuntos instrumentales y de mercado, citando por ejemplo *la marcha fúnebre* opus 35 de Chopin que apareció en más de 100 formatos diferentes<sup>54</sup>.

Finalmente para principios del siglo XX, la sonata aún no había abandonado la escena musical, compositores como Fauré<sup>55</sup> dio vida a la Sonata para violín n ° 2 de la Op.108

---

<sup>53</sup> **LISZT, Franz** (1811 –1886) Fue un compositor húngaro, romántico, un virtuoso pianista y profesor. Su nombre en húngaro era **Liszt Ferencz**, según el uso moderno **Liszt Ferenc** y desde 1859 hasta 1865 fue conocido oficialmente como **Franz Ritter von Liszt**. Liszt se hizo famoso en toda Europa durante el siglo XIX por su gran habilidad como intérprete. Sus contemporáneos afirmaban que era el pianista técnicamente más avanzado de su época y quizás el más grande de todos los tiempos.

<sup>54</sup> The Oxford Dictionary of Music

<sup>55</sup> **FAURÉ, Gabriel Urbain** (1845 - 1924). Fue un compositor, pedagogo, organista y pianista francés. Se lo considera uno de los principales compositores franceses de su generación, su estilo musical influyó a muchos compositores del siglo XX. Dentro de sus obras más conocidas destacan sus nocturnos para piano, las canciones «Après un rêve» y «Clair de lune» y sus composiciones *Pavane* y *Réquiem*.

(1916-1917), la Sonata para violonchelo n ° 1 op.109 (1917), y la Sonata para violonchelo n ° 2 op.117 (1921). Inclusive compositores como Debussy<sup>56</sup> compusieron tres sonatas entre 1915-1917, sonatas en las que se hace poca referencia a los arquetipos formales, en estas obras Debussy hace una aclaración de su propia técnica individual, eliminando de ella cualquier forma de asociación literaria o pictórica (aunque nombró **Pierrot enojado con la luna** como el subtítulo oficial de la Sonata para violonchelo), en la segunda sonata Debussy abandonó la instrumentación de la sonata convencional, al escribir la obra para flauta, viola y arpa, innovación que abre el camino para dotaciones instrumentales no convencionales como las sonatas de Ravel para violín y cello (1920-22) y de Poulenc<sup>57</sup> para dos clarinetes (1918), clarinete y fagot (1922) y el trío de bronce (1922).

Si las sonatas de Debussy aluden mucho más a trabajos propios que a cualquier otra tradición, las sonatas de Scriabin e Ives son igualmente obras de carácter personal. Las sonatas para piano de Scriabin (la última, no.10, data de 1913) son estructuras de un solo movimiento en las que la modulación tonal no tiene casi ninguna parte funcional, en términos de expresión que se refiere a **Misterio**, cataclismo nunca completado. Ives, compuso cuatro sonatas numeradas para violín y piano y dos para piano, la sonata utiliza reminiscencias de la música popular. Los cuatro movimientos de la sonata para piano **Concordia** n° 2 (c1914-19), por ejemplo, incluye un scherzo como el segundo y un movimiento lento como el tercero<sup>58</sup>.

Las obras de estos tres compositores para principios de siglo XX ya habían roto casi todas las normas convencionales de la escritura de la sonata. En la siguiente década Stravinsky<sup>59</sup> ha afirmado que en su sonata para piano de 1924 utilizó el sentido original,

---

<sup>56</sup> **DEBUSSY, Claude-Achille** (1862 - 1918). Fue un compositor francés. Junto con Maurice Ravel, fue una de las figuras más prominentes de la música impresionista, aunque al propio compositor no le gustaba este término cuando se aplicaba a sus composiciones. Debussy es uno de los más importantes compositores franceses y una figura central en la música europea de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX. Fue nombrado Caballero de la Legión de Honor en 1903.

<sup>57</sup> **POULENC, Francis Jean Marcel**. (1899-1963). Fue un compositor francés y miembro del grupo francés *Les Six*. Compuso la música en todos los grandes géneros, entre ellos la canción de arte, la música de cámara, oratorio, ópera, música de ballet y la música orquestal. El crítico Claude Rostand, en Julio de 1950, en un artículo del Paris-Presse, describe a Poulenc como "mitad hereje, mitad monje" ("Le moine et le voyou"), una etiqueta que se adjunta a su nombre para el resto de su carrera.

<sup>58</sup> The Oxford Dictionary of Music

<sup>59</sup> **STRAVINSKY, Ígor Fiódorovich** (1882 –1971). Fue un compositor y director de orquesta ruso, uno de los músicos más importantes y trascendentes del siglo XX. Murió cuando iba a cumplir los 89 años su larga existencia le permitió conocer gran variedad de corrientes musicales. Resultan justificadas sus protestas contra quienes le tildaban como un músico del porvenir: "Es algo absurdo. No vivo en el pasado ni en el futuro. Estoy en el presente". En su presente compuso una gran cantidad de obras clásicas



quizá una tendencia de recuperar la tradición, en esa época en que apareció el movimiento denominado neoclasicismo; Stravinsky estudió las Sonatas de Beethoven, así como la obra del barroco, lo cual le permitió usar la forma sonata y variaciones en sus trabajos<sup>60</sup>.

Las tres sonatas de Bartók<sup>61</sup> de la década de 1920 abre con movimientos en forma de sonata, así como la Sonata para dos pianos y percusión (1937), la Sonata para violín solo (1944), donde la influencia de la sonata de Bach es más fuerte. Los compositores como Stravinsky y Bartók, miraron hacia atrás un siglo o más para escribir sonatas. Para compositores como Poulenc, Martinu<sup>62</sup> y Hindemith<sup>63</sup>, la mayoría de sus obras en el género de sonata se encuentran en el estilo neoclásico, esta forma musical se utilizó en instrumentos como el arpa, tuba y corno Inglés.

Otros compositores como Carter<sup>64</sup> y Cage<sup>65</sup> en los estados Unidos, Prokofiev<sup>66</sup> y Shostakovich<sup>67</sup> en la Rusia Soviética, Pierre Boulez<sup>68</sup> en Francia, György Ligeti<sup>69</sup>

---

abordando varios estilos como el primitivismo, el neoclasicismo y el serialismo, pero es conocido mundialmente sobre todo por tres obras de uno de sus períodos iniciales —el llamado *período ruso*—: *El pájaro de fuego* (*L'Oiseau de feu*, 1910), *Petrushka* (1911) y *La consagración de la primavera* (*Le sacre du printemps*, 1913). Para muchos, estos ballets clásicos, atrevidos e innovadores, prácticamente reinventaron el género. Stravinski también escribió para diversos tipos de conjuntos en un amplio espectro de formas clásicas, desde óperas y sinfonías a pequeñas piezas para piano y obras para grupos de jazz.

<sup>60</sup> The Oxford Dictionary of Music

<sup>61</sup> **BARTÓK, Béla Viktor János**, conocido como **Béla Bartók** (1881- 1945). Fue un músico húngaro que destacó como compositor, pianista e investigador de música folclórica de la Europa oriental. Bartók fue uno de los fundadores de la etnomusicología.

<sup>62</sup> **MARTINU, Bohuslav** (1890 –1959) fue un compositor checo. Estudió brevemente en el Conservatorio de Praga y continuó sus estudios por su cuenta. Se fue de Checoslovaquia a París en 1923, donde se convirtió en pupilo de Albert Roussel. Cuando el ejército alemán tomó París en la Segunda Guerra Mundial huyó al sur de Francia y después, en 1941, a Estados Unidos, donde se asentó en Nueva York con su esposa francesa. En los años siguientes vivió en Suiza donde murió, en la ciudad de Liestal el 28 de agosto de 1959.

<sup>63</sup> **HINDEMITH, Paul** (1895 –1963) fue un compositor y musicólogo alemán.

<sup>64</sup> **CARTER, Elliott Cook, Jr.** (n. 1908) dos veces ganador del Premio Pulitzer, compositor americano nació y vive en Nueva York . Estudió con Nadia Boulanger en París en la década de 1930, luego regresó a los Estados Unidos. Después de una fase neoclásica, se dedicó a escribir música atonal, rítmicamente compleja. Sus composiciones, que han interpretado en todo el mundo, incluye orquesta y música de cámara , así como trabajos en solitario de instrumental y vocal.

<sup>65</sup> **CAGE, John Milton Jr.** (1912 - 1992) Fue un compositor, instrumentista, filósofo, teórico musical, poeta, artista, pintor, aficionado a la micología y a su vez recolector de setas estadounidense. Pionero de la música aleatoria, de la música electrónica y del uso no estándar de instrumentos musicales, Cage fue una de las figuras principales del avant garde de posguerra. Los críticos le han aplaudido como uno de los compositores estadounidenses más influyentes del siglo XX. Fue decisivo en el desarrollo de la danza moderna, principalmente a través de su asociación con el coreógrafo Merce Cunningham

<sup>66</sup> **PROKÓFIEV, Serguéi Serguéievich** (1891 –1953) Fue un compositor y pianista ruso. Serguéi Prokófiev nació en Sónstovka (actualmente la ciudad de Krásnoye, en la Óblast de Donetsk), Ucrania.

<sup>67</sup> **SHOSTAKÓVICH, Dmitri Dmítrievich** (1906 –1975). Fue un compositor ruso que vivió durante el período soviético, y uno de los más reconocidos compositores del siglo XX. Shostakovich obtuvo fama en la Unión Soviética bajo el patrocinio del jefe de personal de León Trotsky, Mijail Tujachevski.

compositor húngaro que residió en Austria, por mencionar algunos que han continuado con la tradición musical al continuar recurriendo al vocablo sonata, quizá desde su filosofía de la expresión personal y si nos extendemos aún más, podremos apreciar que en pleno siglo XX y XXI, compositores latinoamericanos como: Manuel M. Ponce, Julio César Oliva, Antonio Lauro, Leo Brouwer (estos primeros cuatro compositores, de los que decidí revisar algunas de sus partituras), Eberto Gismonti, entre otros, compusieron sonatas.

---

<sup>68</sup> **Pierre Boulez** (1925) Es un compositor, pedagogo y director de orquesta francés. Su influencia ha sido notable en el terreno musical e intelectual contemporáneo.

<sup>69</sup> **György Sándor Ligeti** (1923 - 2006) Fue un compositor húngaro de origen judío (que residió en Austria y luego se naturalizó), considerado uno de los más grandes compositores del siglo XX. No sólo es conocido en los círculos musicales clásicos, sino también por el gran público, sobre todo gracias a que el director de cine Stanley Kubrick quien usó sus obras como parte de la banda sonora de varias de sus películas: *2001: Una odisea en el espacio*, *El resplandor* y *Eyes Wide Shut*.



**Manuel María Ponce Cuellar**

**(1882-1948)**

La inestable vida política de México durante el siglo XIX situó el nacimiento de Manuel María Ponce Cuellar el 8 de diciembre de 1882 en el Estado de Zacatecas. Decimo segundo hijo del matrimonio de Felipe de Jesús Ponce y María de Jesús Cuellar quienes provenían de Aguascalientes; Don Felipe había servido a Maximiliano en tiempos del imperio, nada conveniente para los gobiernos y ayuntamientos liberales: debido a esto la familia Ponce se vio obligada a abandonar dicha ciudad para refugiarse en Fresnillo, Zacatecas. A pesar de la circunstancia política, Don Felipe regresó a la ciudad de Aguascalientes a los dos o tres meses, bajo la protección del entonces gobernador Francisco Rangel.

Manuel creció en el seno de una familia acomodada económicamente, situación que permitió que Ponce desarrollará su potencial; además, a la caída de Maximiliano, México entró en una etapa de relativa estabilidad política (casi un siglo de conflictos e invasiones extranjeras durante el siglo XIX), que duraría hasta 1910<sup>70</sup>.

Su hermana Josefina fue quien le dio sus primeras lecciones de música a la edad de 4 años, su inclinación hacia la composición se dejaría ver en sus primeras obras<sup>71</sup>. Posteriormente el licenciado Cipriano Ávila<sup>72</sup> fue su primer maestro formal de piano y más tarde a la edad de dieciocho años, Manuel M. Ponce decidió trasladarse a la capital en busca de mejores horizontes; ingresó al Conservatorio, el cual abandonó un año mas tarde, pues no cumplió con las expectativas deseadas; estudió con el pianista madrileño Vicente Mañas<sup>73</sup> y tomó clases de armonía con Eduardo Gabrielli<sup>74</sup>, quien más tarde le entregaría una carta de recomendación para estudiar en el Liceo Rossini de Bolonia.

Para finales de 1904, Ponce se encontraba en Nápoles y a principios de enero viajó hasta Bolonia, para estudiar en el Liceo Rossini, avalado con la carta de recomendación que le había entregado el Maestro Eduardo Gabrielli; deseaba estudiar con Marco Enrico Bossi<sup>75</sup>

---

<sup>70</sup> MALMSTÖM, Dan. *“Introducción a la música mexicana del siglo XX”*. Fondo de cultura económica, México, 1998, segunda reimpresión., PP. . 21, 22, 23

<sup>71</sup> Pablo Castellanos sugiere que Manuel compuso una polka a los seis años de edad y la marcha del sarampión a los ocho años de edad, Ricardo Miranda esta de acuerdo en que su primera obra fue la marcha del sarampión a los ocho años. Corazón Otero en cambio escribe que su primera obra fue creada a los cinco años, y era la danza del sarampión.

<sup>72</sup> Abogado y maestro local de piano.

<sup>73</sup> Reconocido maestro de piano en el México de principios de siglo, autor de un celebre método para piano publicado por la casa Wagner y Levin, el método Mañas para tocar el Piano. Mantuvo una estrecha amistad con José Braulio Ponce hermano de Manuel.

<sup>74</sup> Eduardo Gabrielli uno de los maestros mejor preparados que había en México.

<sup>75</sup> BOSSI, Marco Enrico. Nació en Saló un pueblo de la provincia de Brescia, Lombardía, en una familia de músicos. Su padre, Pietro, fue organista en la catedral de Saló, que tiene un órgano construido por Fratelli Serassi de 1865, que fue restaurado en 2000- 2001. Recibió su formación musical en el Liceo Musicale de Bolonia y en el conservatorio de

pero este lo rechazó; finalmente Ponce pudo estudiar con Cesare Dall'Olio<sup>76</sup> quien fuera alumno de Puccini<sup>77</sup> y de quien sólo recibiría algunas lecciones debido a su muerte. Después del deceso del maestro Dall'Olio, estudió con Luigi Torchi<sup>78</sup>. Posteriormente se trasladó a Berlín donde ingresó en la cátedra del pianista Martín Krause<sup>79</sup>, profesor del Conservatorio Stern, célebre alumno de Liszt y futuro maestro de Claudio Arrau<sup>80</sup>. De esta primera estancia en Europa, recibiría la influencia de los representantes italianos del romanticismo y la herencia del virtuosismo Lisztiano que se verá reflejado en su obra para piano<sup>81</sup>. Debido a la mala situación económica que Ponce comenzó a padecer, se vio obligado a regresar a México y a su regreso se hizo cargo de la cátedra de piano del conservatorio<sup>82</sup>, entre sus discípulos más destacados figuró Carlos Chávez<sup>83</sup>.

Se le considera como uno de los precursores del Nacionalismo en México, esta no fue una idea que surgió de su primer viaje a Europa, pues ya antes había estilizado algunas canciones mexicanas<sup>84</sup>; entre 1902 y 1903 con el pintor Saturnino Herrán y el poeta

---

Milán, donde sus profesores incluyeron a: Francesco Sangalli (piano), Amilcare Ponchielli (composición) y Polibio Fumagalli (órgano).

<sup>76</sup> **DALL'OLIO**, César. Compositor italiano, nació en Bolonia en septiembre de 1849. Fue alumno del Prof. Alessandro Bussi; enseñó contrapunto y composición en el mismo Liceo Musicale di Bologna. Compuso música sinfónica y dramática, se le recuerda su colaboración con Gislanzoni para “**El hijo de la selva**”, una obra que nunca fue representada.

<sup>77</sup> **PUCCHINI**, Giacomo Antonio Domenico Michele Secondo María (22 de diciembre de 1858 - 29 de noviembre de 1924) fue un compositor italiano de ópera, considerado entre los más grandes, de fines del siglo XIX y principios del XX. Nació en Lucca, localidad Toscana. Es uno de los pocos compositores de ópera capaces de usar brillantemente las técnicas operísticas alemana e italiana. Se le considera el sucesor de Giuseppe Verdi. Algunas de sus melodías como "O mio babbino caro" de *Gianni Schicchi* y "Nessun Dorma" de *Turandot* forman parte hoy día de la cultura popular. Su primera ópera fue *Le Villi* (1884) y su primer triunfo *Manon Lescaut* (1893). Además de doce óperas, Puccini escribió otras obras notables, como una Misa solemne, un Himno a Roma, un capricho sinfónico, dos preludios sinfónicos y tres minués para cuarteto de cuerda.

<sup>78</sup> **TORCHI**, Luigi ( Bolonia , 07 de noviembre 1858 - Bolonia , 18 de septiembre 1920 ) fue un musicólogo italiano. Torchi estudió composición en " Academia Filarmónica de Bolonia , en el Conservatorio de Nápoles con Pablo Serrano y más tarde en Francia y en Alemania , donde por supuesto se beneficiaron de Salomon Jadassohn y Reinecke Carl en Leipzig .

<sup>79</sup> **KRAUSE**, Martin (Lobstädt, Sajonia, 17 de junio de 1853 — Plattling, Baviera, 2 de agosto de 1918), fue un concertista de piano, compositor y pedagogo alemán. Hijo menor del organista y maestro concertador Johann Carl Friedrich Krause. Siguió estudios de magisterio en Berna y completó sus estudios con las enseñanzas de Franz Liszt. Se estableció en Leipzig como profesor y compositor de piano, y allí fundó el Franz-Liszt-Verein de la ciudad. Desde 1901 fue profesor en la Real Academia de las Artes de Múnich, pasando luego al conservatorio de Berlín. Falleció a los 65 años, durante una estancia vacacional. Entre sus alumnos se destaca el pianista chileno Claudio Arrau.

<sup>80</sup> **ARRAU LEÓN**, Claudio (Chillán, Chile, 7 de febrero de 1903 - Müzzzuschlag, Austria, 9 de junio de 1991) fue un célebre pianista chileno famoso en todo el mundo por sus interpretaciones profundas de un repertorio extenso que atravesaba desde la música del barroco hasta los compositores del siglo XX. Se le considera uno de los pianistas más grandes del siglo pasado, avalado por sus múltiples galardones. Arrau fue estudiante prodigio del maestro alemán Martin Krause, quien dijo sobre el chileno: "*Este niño ha de ser mi obra maestra*".

<sup>81</sup> **CASTELLANOS**, Pablo. “*Manuel M. Ponce*”. Difusión cultural, UNAM, México, 1982, pág. 25.

<sup>82</sup> **MALMSTÖM**, Dan. “*Introducción a la música mexicana del siglo XX*”. Fondo de cultura económica, México, 1998, segunda reimpresión. Pág. 52.

<sup>83</sup> **CHÁVEZ** y **RAMIREZ**, Carlos Antonio de Padua (Popotla cercanías de la Ciudad de México, 13 de junio de 1899 - Ciudad de México, 2 de agosto de 1978), fue un compositor, director de orquesta, profesor y periodista mexicano. Fue también fundador de la Orquesta Sinfónica de México. De sus seis sinfonías, la segunda, llamada *Sinfonía India*, que utiliza instrumentos de percusión Y aquí, es quizás la más conocida. Chávez fue, además de pianista, compositor y director de orquesta, hombre público, funcionario, educador y político.1 Con Carlos Chávez se consolida definitivamente el movimiento musical nacionalista de México.

<sup>84</sup> **CASTELLANOS**, Pablo. “*Manuel M. Ponce*”. Difusión cultural, UNAM, México, 1982, pág. 25.

Ramón López Velarde, parece haber tenido reuniones en las que estos tres artistas se ilusionaban con realizar un arte nacional<sup>85</sup>

De este periodo podemos destacar dos de sus obras fundamentales: el **Trío romántico con piano** (1905-1912), y el **Concierto para piano y orquesta** (1910), esta última obra compuesta a la manera de Liszt, formando un solo movimiento de tipo “*sonata*”; consta de cuatro movimientos: *allegro*, *andante*, *scherzo* y *allegro*. Entre otras de sus obras cabe mencionar **Estampas nocturnas para orquesta**, obra en forma de suite.

Los movimientos políticos y sociales que ocurrían para finales de 1914, provocaron que algunos intelectuales, entre ellos Ponce, creyeran que la presencia de Victoriano Huerta acarrearía una mínima estabilidad; Ponce quien además cometió el error de aceptar un salario mínimo mensual de manos del gobierno huertista<sup>86</sup>, fue objeto de persecución política, situación que lo orilló a abandonar México en marzo de 1915.

Se dirigió a la Habana en compañía de otros artistas e intelectuales<sup>87</sup>. Durante su estancia en Cuba, se dedicó a escribir reseñas y artículos. Se distingue la influencia de la música cubana por inconfundible aire antillano en: **Tres Rapsodias cubanas, Suite Cubana 1. Plenilunio, 2. Serenata Marina, 3 Paz de ocaso), Elegía de la Ausencia, Sonata no. 2, Suite Cubana**, además las dos piezas para guitarra **Rumba y Trópico; entre otras**<sup>88</sup>.

Para 1923 el guitarrista Andrés Segovia<sup>89</sup> se encontraba de gira en México, causa por la que conoce a Ponce, quien queda impresionado por el sonido de su guitarra. Segovia le propuso componer una obra para este instrumento, Ponce accedió a la petición y compone lo que sería su primer obra para guitarra, un *Allegretto quasi serenata*, que posteriormente sería el tercer movimiento de su primer **Sonata para guitarra**. Es a partir de esta amistad, compositor e interprete, que inició su aportación al repertorio para guitarra.

---

<sup>85</sup> MIRANDA, Ricardo. “*Manuel M. Ponce Ensayo sobre su vida y obra*“. Ríos y Raíces, Teoría y Práctica del arte, México, 1988, Primera edición, pp. 15 y 16.

<sup>86</sup> MIRANDA, Ricardo. “*Manuel M. Ponce Ensayo sobre su vida y obra*“. Ríos y Raíces, Teoría y Práctica del arte, México, 1988, Primera edición, Pág. 33

<sup>87</sup> MIRANDA, Ricardo. “*Manuel M. Ponce Ensayo sobre su vida y obra*“. Ríos y Raíces, Teoría y Práctica del arte, México, 1988, Primera edición, Pág. 35.

<sup>88</sup> MIRANDA, Ricardo. “*Manuel M. Ponce Ensayo sobre su vida y obra*“. Ríos y Raíces, Teoría y Práctica del arte, México, 1988, Primera edición, Pp. 38 y 39.

<sup>89</sup> SEGOVIA, Andrés, I Márquez de Salobreña, (Linares, Jaén, 21 de febrero de 1893 - Madrid, 3 de junio de 1987) fue un guitarrista clásico español, considerado como el padre del movimiento moderno de la guitarra clásica. Muchos estudiosos creen que, sin los esfuerzos de Segovia, la guitarra seguiría estando considerada como un instrumento de campesinos, válida para los bares pero no para las salas de concierto.

A fin de ampliar y revisar su técnica de composición, decide viajar a París en 1925, donde se integró a la clase de Paúl Dukas<sup>90</sup>.

Gracias a la colaboración del poeta Mariano Brull<sup>91</sup> apareció el primer número de la “Gaceta musical”, publicación en castellano de la que Ponce fue editor.

En 1932 se graduó en composición; dueño absoluto de su oficio enriqueció el catálogo de sus composiciones con obras como: la **Sonata breve para violín y piano, cuatro miniaturas para cuarteto de cuerdas, Diferencias y fuga sobre las folias de España**, obra para guitarra que figura como una de las más importantes.

En 1933 regresó a México, recibió el puesto de consejero, la cátedra de piano e historia de la música en el conservatorio; compone “**Canto y danza de los antiguos mexicanos**”, estrenada durante un concierto por la Orquesta del Conservatorio.

El interés de Ponce por el folklore nacional lo llevó a escribir artículos, dictar conferencias, inclusive fundar en 1934 la Cátedra de folklore musical en la Escuela Universitaria de Música.

Mucho se ha escrito acerca de si Ponce fue el iniciador del Nacionalismo Mexicano, no entrare en polémica y sólo me remitiré a decir que fue una figura clave para el desarrollo del nacionalismo musical mexicano y que en muchas de sus obras ha quedado impreso.

Manuel María Ponce Cuellar muere en la Ciudad de México el 24 de abril de 1948.

---

<sup>90</sup> **DUKAS**, Paul Abraham compositor francés de la escuela impresionista, nacido en París el 1 de octubre de 1865 y muerto en la misma ciudad el 17 de mayo de 1935. Una de las obra más populares del compositor francés Paul Dukas fue El aprendiz de brujo. Empezó a tocar el piano a los 5 años pero no sintió verdaderamente su vocación hasta los 14. En 1881 ingresó en el Conservatorio de París en la clase de armonía de Théodore Dubois. De esta época proceden algunas páginas inéditas: un *Air de Clytemnestre* (1882) y una *Ouverture du Roi Lear* (1883). En 1884 escuchó por primera vez en la orquesta su *Ouverture pour Götz von Berlichingen*. Al año siguiente fue admitido como alumno de composición de Ernest Guiraud y en 1886 obtuvo el 1º Premio de contrapunto y fuga. En 1888 consiguió el primer segundo Premio de Roma por su Cantata *Velléda*, pero le negaron el primer Gran Premio al año siguiente, entonces abandonó el conservatorio y se dedicó seriamente a su trabajo.

<sup>91</sup> **CABALLERO**, Brull Mariano (24 de febrero de 1891- 8 de junio de 1956) fue un poeta cubano por lo general asociado con el movimiento simbolista francés. Dos simbolistas que le influenciaron fuertemente fueron Stéphane Mallarmé y Paul Valéry. Entre los poetas cubanos de la primera mitad del siglo XX fue el más destacado de los que escribieron poesía por amor a la poesía, en oposición a la poesía centrada en cuestiones sociales o a la poesía que se inspiraba en la cultura de los cubanos de ascendencia africana. Debido a su interés en los sonidos de las palabras, se le conoce por un tipo de poesía llamado "jitanjáfora" donde las palabras virtualmente no tienen sentido pero dan mucha importancia a los sonidos. Diplomático de profesión, vivió muchos años en varios países de Europa y las Américas.

## Sonatina

La sonatina fue un trabajo realizado en la década de los años treinta, a petición de Andrés Segovia que deseaba una obra de menores dimensiones y mediana dificultad.

Andrés Segovia le escribió a Manuel M. Ponce para decirle que en el año 1932, estrenaría la sonatina. Segovia realizó la publicación con Schott en 1939, con el título de *Sonatina Meridional*, y le agregó subtítulos programáticos a cada uno de los movimientos. De esta manera el primer tiempo *Allegro non troppo* se llamó *Campo*, el segundo *Andante, Copla* y el tercero *Allegro con brío* en Fiesta.

Miguel Alcázar publicó el manuscrito original<sup>92</sup> de esta obra, mismo que comparé con la publicación de Schott en el cuadro comparativo de la página 14, no omito que únicamente me remito a presentar los cambios que fueron hechos por Andrés Segovia, sin embargo no tengo la seguridad que todos estos hayan sido realizados por Segovia o que algunos sean errores de edición.

En la versión de Segovia, en el tercer compás se agregó: Eb5, B5 y el E6 del tercer tiempo fue prolongado hasta el siguiente compás. Ésta modificación quizá esta más cerca de la idea original de Segovia, de una sonatina de carácter español; esas notas permiten un rasgueo con mayor fuerza dentro de las raíces hispanas. La prolongación del sonido E6 enriquece la armonía y no deja que el arpeggio de la otra voz quede sola.

En el octavo compás, el G6 del último tiempo se sustituyó por un A6; en el noveno compás se agregó un A6, el A que se prolonga hacia el décimo compás fue eliminado, dejando la ligadura suelta. Las notas agregadas favorecen nuevamente la invitación al rasgueo, sin embargo, el G6 que se modificó, cambia la línea melódica de Ponce.

En el compás 25, Segovia coloca el acorde de séptima sobre el primer grado de H, esto nuevamente permite el rasgueo dentro del ámbito ibérico y modifica la composición de Manuel M. Ponce. En el compás 29 de la versión de Segovia, el C7, es un C#, mientras que en el manuscrito es un C natural.

---

<sup>92</sup> ALCÁZAR, Miguel. "Obra completa para guitarra de Manuel M. Ponce" De acuerdo a los manuscritos originales. Ediciones Étoile. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. 2000. Pág. 171-181.



En el compás 33 y 35 la disposición de los bajos fue alterada por Segovia, al intercalar el acorde de I grado de E en posición de primera inversión entre dos E4, lo cual da mayor fluidez en el ritmo, es más guitarrístico, que repetir simplemente el E4.

Desde el compás 79 hasta el 120 que aparece en el cuadro 1, se encuentra el desarrollo, ésta sección fue ampliamente modificada; se continúa la idea del rasgueo añadiendo más notas a las secciones de acordes, e igualmente se modifica la rítmica de algunos pasajes con corcheas transformándolos en semicorcheas. Muy diferente a la proposición de Ponce.

Del compás 144 al 152 encontramos la reexposición, contiene los mismos cambios, y en el compás 150 es modificada la apoyatura que originalmente es un C7 que resuelve a un H6.

La idea de el compás 176 y 178 es exactamente la misma de los compases 33 y 35, por lo tanto es el mismo diseño.

Un cambio en la notación, se presenta en el compás 180, Manuel M. Ponce escribió un A4, mientras que en la edición de Segovia aparece un Bb; el mismo tipo de cambio se da en el compás 182, el original es un G5 y en la edición de Schott es un F5.























En los compases 196 a 201 se encuentra la reexposición del tema secundario en la tónica, el bajo en D4 se intercala con un D5.

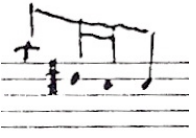








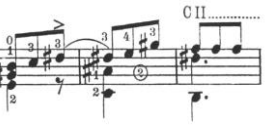




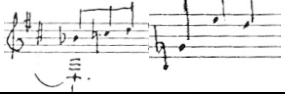

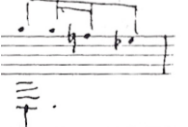



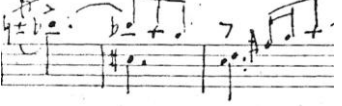



Finalmente en el compás 210 comienza la cadencia; el bordado original que aparece aquí es A6, B6, A6, Segovia lo dejó como: F#6, G6, F#6. Y en el compás 212 sucede lo mismo: C7, D7, C7 (original), A6, B6, A6(cambio).





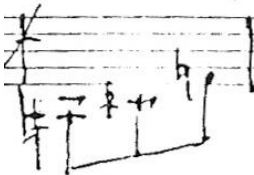



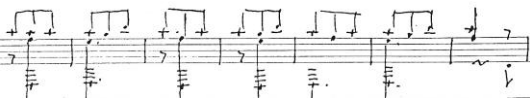

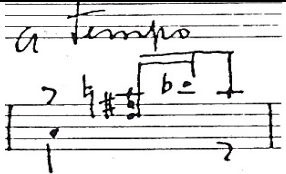

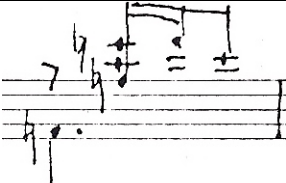

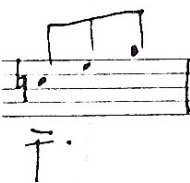



Para finalizar, en los acordes de Am7, Segovia colocó G5.




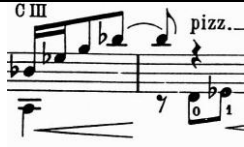
Cambios efectuados del primer movimiento *Allegro non troppo*.

D

Manuscrito publicado por Miguel Alcázar	compás (es)	Edición Schott
	1, 2	
	8, 9, 10	
	14	
	25	
	28	
	29, 31	
	33, 35	
	70, 74	
	79	
	80	
	82	

Manuscrito publicado por Miguel Alcázar	compás (es)	Edición Schott
	84	
	86	
	88	
	94, 95	
	99, 100, 101	
	102	
	113-115	
	116, 120	
	144	
	145	
	150-152	
	168	

Manuscrito publicado por Miguel Alcázar	<u>compás(es)</u>	Edición Schott
	171	
	176, 178	
	180	
	182	
	196- 201	
	210	
	212	
	215	
	217	

Manuscrito publicado por Miguel Alcázar	compás (es)	Edición Schott
	219	
	221, 222	

# Allegro non troppo

## Análisis armónico-formal

El primer movimiento comienza con un acorde de tónica en DM en los primeros dos compases, en el tercer compás utiliza un segundo grado disminuido Eb, también llamado sexta napolitana o sexta de Scarlatti, que será recurrente en este primer movimiento. La primera frase de la exposición se encuentra en el compás 8, el C# en este compás es una apoyatura al estilo Scarlatti.

**D**

**Introducción**

*Sonatina*

*Allegro non troppo*

**Tema I**

*Manuel M. Ponce.*

I IIb V I IV

En el compás 17 el A # nos indica una modulación hacia h aunque finalmente modula hacia H.

**Exposición temática**

**h**

VII V V VI IV V V IV V

Ya en H, utiliza el segundo grado descendido para modular hacia C, pasa por e y finaliza en E.

**H**

**C**

**e**

**E**

IV V I IIb/I V VI/IV I V V I IIb I IIb I

Posteriormente se teje un puente que conecta el segundo tema.

**Puente**

I IIb

El segundo tema comienza de forma anacruzica y en la dominante; utiliza nuevamente el segundo grado disminuido esta vez en H.

**Tema II**

rit... a tempo

V I V I V I

I VI V IIb/I VII I

I Ib/VI V VI/Ib I V I V I

Durante el desarrollo se modula a: h, C#, E, H, F y d.

**h** Desarrollo **C#**

V V V IV V IV V V V

V I V

**E**

V I II I IV V V V V II

**F**

IV V II III V VI I/V III I VI

**A**

VI III III III I IIb I IIb

Finaliza el desarrollo con una progresión politónica con acordes en segunda inversión y comienza la reexposición en el compás 141 con una ligera variante en la introducción y en la segunda frase del tema I

**D**

Reexposición

Tema I

I I IIb



I**II** I**II** I**II** V I VI VII

h

V V VI IV V V IV V

E

A

E

C

V V V I I**II**/IV VI II VI

Nuevamente un puente que conecta con el tema II que aparece en el compás 192 en anacrusa, pero esta vez en la tónica como en la forma sonata clásica.

VII VII/I**II** I I**II** I I**II** I

D  
Tema II

I V I V I V I

V VI I II IIb I

Ya en la tónica, utiliza el acorde IIb de manera cadencial en la sección conclusiva de la sonata.






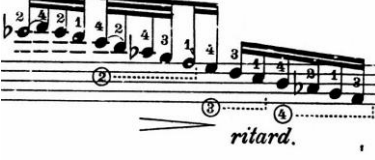
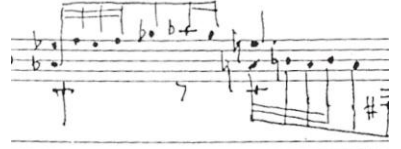
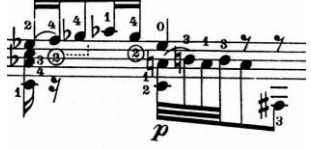
*Cadencia*

IIb I IIb I V I V I IIb

I IIb I IIb I IIb I I

## Cambios efectuados del segundo movimiento andante

Dm

Manuscrito publicado por Miguel Alcázar	compás (es)	Edición Schott
	4	
	7, 8	
	16	
	18	

## **Andante**

El Andante esta basado en forma de canción ternaria ABA, su división es simétrica, de tal forma que la sección A puede considerarse del compás 1 hasta el 7, la sección B del compás 8 hasta el 21 y A del 22 al 28.

Menos cambios fueron realizados en este segundo movimiento, el primero de ellos aparece entre el compás 3 y 4, el último A6 del tercer compás es prolongado hacia el cuarto compás, el G6 del tercer tiempo es prolongado hacia el cuarto y quinto tiempo, el A6, H6 y G6 pasan a ser semicorcheas.

En el compás 7 es agregado un A5 en el primer tiempo, y en el compás 8 se adhiere un A4 en el bajo reforzando la sonoridad.

En el compás 16 solo es eliminado el D4. Finalmente en el compás 18 son modificados los dos primeros tiempos, Segovia coloca fusas en lugar de semicorcheas.

## Andante

La sección A comienza con la dominante y un A en el bajo que tiene la función de pedal y que presenta varios cambios rítmicos. El compás es de 6/8 pero, debe interpretarse como si fuera un compás de 3/4.

dm

Andante

V7 V7 I V IIb V7

III IIb V IIb I IIb I

Eb B

IIb I IV V7









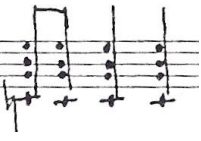











Db G



V7 V7 III II I/IV



## Cambios efectuados del tercer movimiento Allegro con Brío

D

Manuscrito publicado por Miguel Alcázar	compás (es)	Edición Schott
	2, 3, 4	
	14	
	17	
	107, 108, 109	
	113	
	120, 121	
	124, 125	
	126	
	128, 129, 130	
	134	

<u>Manuscrito publicado por Miguel Alcázar</u>	<u>compás (es)</u>	<u>Edición Schott</u>
	<p>Los siguientes cuatro compases fueron agregados por Segovia para la edición de Schott</p>	



## Allegro con Brío

El último movimiento es una forma libre, la estructura es ABA y coda. Segovia modificó la obra desde el segundo compás, aparentemente Ponce colocó un rasgueo desde el primer tiempo, este rasgueo se da hasta el segundo tiempo. En el tercer compás se da un rasgueo en el primer tiempo, que no aparece en el original; en el cuarto tiempo el rasgueo es alterado con una figura de tresillos.

Del compás 14 sólo es eliminado el A4; lo mismo sucede en el compás 17, es eliminado el bajo esta vez en D4.

En el compás 107 y 113, nuevamente se alteran las corcheas del rasgueo, colocando un tresillo posiblemente para dar un rasgueo triple, típico de la música española.

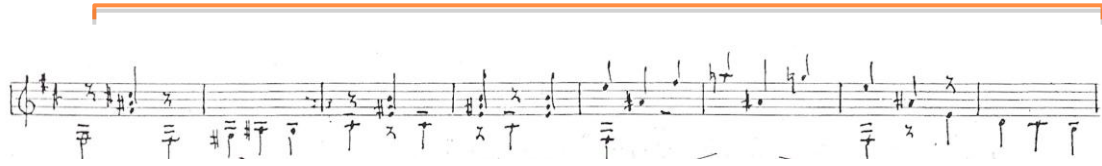
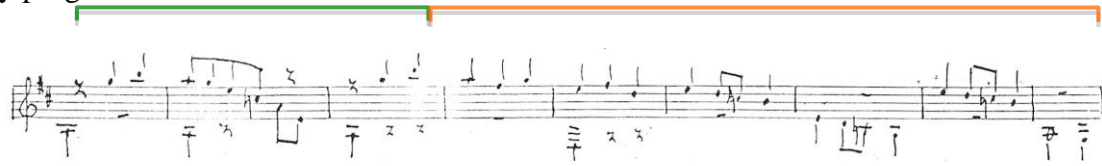
En los compases 120, 121, 124 y 125 Ponce quería colocar rasgueos, pero Segovia hizo de los rasgueos, arpeggios; esta misma idea se da en los compases 126, 128, 129 y 130. En el compás 134 los tresillos del segundo tiempo se pasan al primer tiempo.

Finalmente en la edición Schott, son agregados 4 compases desde el 140 al 144, estos compases no fueron escritos por Ponce.

La primera frase es de 16 compases, es recurrente el uso del rasgueo que al mismo tiempo se forma un pedal con el acorde de D, hay una sobreposición, la dominante de la dominante, la estructura rítmica de este periodo será utilizada en el transcurso de la obra.

The image displays two staves of musical notation for guitar. The top staff is in treble clef, 3/4 time, and features a 'Vivace' tempo marking. It includes a 'III' section and a 'con allegrezza (rasgueado)' instruction. A red bracket spans the first 16 measures. Above the staff, a chord diagram shows a circled 'e' (E) chord, followed by I, IV, V7, and V chords. The bottom staff is in bass clef, also in 3/4 time, and features a 'D' chord diagram circled in red, with the instruction 'I Pedal de D'. A red bracket spans the first 16 measures, and a green bracket spans the final 4 measures.

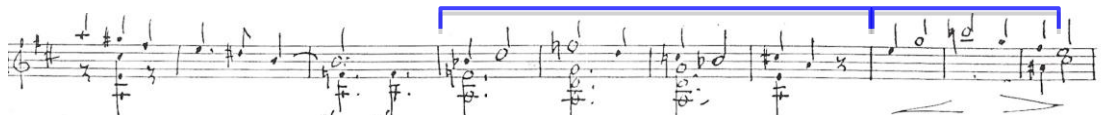
La segunda sección aparece en el compás 21 esta sección esta compuesta por imitaciones y progresiones de los motivos.



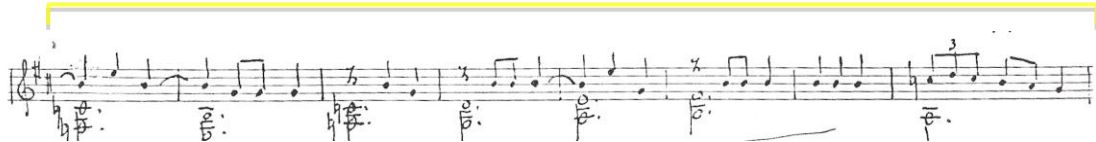
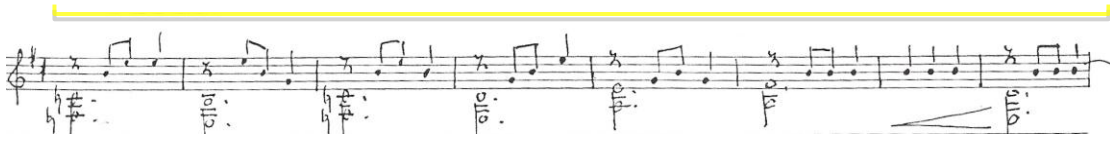
continúa la sección y en el compás 49, utilizando recursos rítmicos de la primera sección y un pedal de A hasta el compás 68.



En el compás 69 aparece una frase a manera de canon a dos voces, y de forma imitativa.



Un puente que conecta con la última sección aparece en el compás 88, tiene una prolongación de 16 compases, la estructura rítmica es similar al primer compás de la obra, el bajo esta formado por quintas.



En la última sección, esta conformada por elementos de las dos anteriores partes, en el compás 110 tenemos una progresión.



Una sección conclusiva que se encuentra en el compás 144, en la edición de Segovia, son agregados 4 compases. En la coda hay una progresión con elementos de la última sección finalizando en D.

The image displays a musical score for guitar, consisting of four staves of music. The first staff shows a melodic line with a trill and a grace note, followed by a series of eighth notes. The second staff continues the melodic line with a triplet of eighth notes. The third staff features a series of chords, with dynamic markings *sf* (sforzando) and *ff* (fortissimo) indicating increasing intensity. The fourth staff concludes the section with a melodic line featuring triplets of eighth notes and a final chord.

## Conclusiones

Manuel M. Ponce vivió entre el Porfiriato, la Revolución y un México posrevolucionario. Con el ingenio particular que desarrolló durante sus viajes, creó un extenso catálogo de composiciones, donde abarcó casi todas las formas musicales. De su primer viaje a Europa entró en contacto con la escuela Italiana a través de Luigi Torchi, además recibió clases de piano de Martín Krause, ambos descendientes de la escuela de Franz Liszt.

En Cuba asimiló el folklore de la música local y compuso: **La Suite Cubana, Elegía de la Ausencia, Sonata para Cello y Piano**, por mencionar algunas; su inquietud y capacidad lo llevaron a realizar un segundo viaje, esta vez a París, Francia, donde practicó la politonalidad, además de familiarizarse con los recursos instrumentales del impresionismo.

El nacionalismo musical probablemente no haya iniciado con Ponce, ya que compositores como Julio Ituarte y Felipe Villanueva habían utilizado anteriormente recursos de la música popular. Pablo Castellanos expresó que hubo algunos brotes de expresión nacionalista anteriormente, pero a falta de una doctrina nacional estos brotes no encontraron una vía para su desarrollo<sup>93</sup>.

Su relación con el guitarrista Andrés Segovia, quien estaba en la tarea de renovar la guitarra como un instrumento de concierto, sembró un interés en Ponce por este instrumento, que sin saber tocarla, dejó un legado a la literatura guitarrística y figura como una de las más importantes en el repertorio de dicho instrumento.

La *Sonatina Meridional* como se ha mencionado, es una obra que fue creada a petición de Andrés Segovia, quien deseaba una obra de mediana dificultad y con un carácter español; para la creación de esta obra Manuel M. Ponce utilizó la tradicional forma sonata, que podemos apreciar en el primer movimiento; para darle ese carácter español recurrió a la sexta de Scarlatti y en varias secciones empleó al rasgueo, recurso guitarrístico característico en la música española.

---

<sup>93</sup> CASTELLANOS, Pablo. “*Manuel M. Ponce*”. Difusión cultural, UNAM, México, 1982, pág. 26.

Diversas secciones de la obra fueron modificadas por el guitarrista Andrés Segovia; no puedo precisar si estos cambios fueron aceptados por Manuel M. Ponce, aunque tampoco es esto el eje central de mi investigación; sin embargo, algunos de estas alteraciones parecen ser errores, no se si de edición o errores al revisarla Segovia; estos cambios han sido criticados al grado de hablar de una mutilación a la obra de Ponce y no quiero dar un juicio de opinión, pero a mi parecer algunos cambios le dan a la composición un carácter más Ibérico, más guitarrístico pero algunos otros no son tan significativos y otros no eran tan necesarios, como se expresa en los párrafos siguientes.

Entre los diferentes cambios esta el agregar títulos programáticos a cada movimiento; de los tres tiempos de la sonata, el que más sufrió transformaciones fue el *Allegro non topo* al que cabe agregar en la edición de Schott también se tituló Allegretto; en la introducción podemos apreciar dos notas que Andrés Segovia agregó para resolverlo con un rasgueo, rasgueo que Ponce no indicó pero recurso técnico que Segovia agrega en varias secciones de la composición. Dado el carácter español solicitado por Segovia, estos cambios logran un buen resultado sobre el temperamento de la composición; remarco que si bien algunos cambios logran un buen resultado, sólo en esta obra en particular y debido a estilo hispánico de Segovia, habría que analizar las partituras de Manuel M. Ponce que Andrés Segovia interpretó y averiguar como estos cambios alteran el resultado.

En el compás 29 tenemos una alteración, en el manuscrito original Ponce coloca un becuadro en el C6 y en la edición de Schott se deja sostenido, lo cual a ciencia cierta no puedo afirmar si es un error de edición o un cambio de Segovia.

En el desarrollo del Allegro, para darle homogeneidad continua la idea de acordes en forma de rasgueo y cambia la figura de dieciseisavos y octavos por dieciseisavos, esto quizá dinamiza el desarrollo, pero hace más difícil la ejecución por que en la composición original la última nota es un octavo y permite cierta claridad en el vaivén de la mano izquierda.

En la reexposición unas apoyaturas también son agregadas sin más contratiempos; casi idénticos los cambios de la exposición son encontrados en esta reexposición y otros cambios importantes como en los compases 180 y 182 en donde Segovia se tomo la libertad de dirigir la melodía del bajo.

En la reexposición del tema secundario el bajo que fue alterado aunque la armonía no fue alterada debido a que sólo se octavo, a diferencia de lo que hizo en los compases 210 y 212 donde cambio la dirección de la voz del canto.

El segundo movimiento casi pudo permanecer en su totalidad sin ningún retoque por parte de Segovia, sólo en los compases 4 y 18 las líneas melódicas y rítmicas fueron alteradas; los cambios realizados no metamorfosean la composición en un resultado diferente.

El *Allegro con Brío* fue modificado en menor consideración que el *Allegro*, desde los primeros compases los cambios resaltan por ibéricos; Ponce no indica rasgueos pero la cantidad de notas que coloca los obvia; en el cuarto compás donde Segovia colocó un tresillo de octavos, estaba escrito sólo octavos, este tresillo yo resuelvo técnicamente con un rasgueo triple y esta sección aparece en varias partes de la composición.

Desde los compases 120 al 130 Ponce escribió una sección en forma de bloques, quería que fuera un rasgueo, pero Segovia modifica para interpretarla como arpegio; para finalizar Segovia agrega 4 compases.

Decidí interpretar la versión de la sonatina de Segovia, no por que esta sea una mejor versión, eso es algo que yo no puedo decir o aseverar, únicamente considero como lo dije, la sonatina fue una obra por encargo con características ibéricas, Segovia siendo español pudo agregar ciertas particularidades que sí modificaron la obra pero algunas de estas características le dan un carácter peninsular.

La sonatina que Manuel M. Ponce compuso por encargo de Andrés Segovia es una composición que trasciende por la calidad de su escritura; es una obra con la forma sonata del clasicismo; pero es un claro ejemplo de la capacidad de Manuel M. Ponce que aun sin saber tocar la guitarra supo asimilar un estilo y crear con su inigualable imaginación, determinación y originalidad, una composición que forma parte fundamental del repertorio creado en el siglo XX para la guitarra.



**Julio César Oliva**

**(n. 1947)**

**Sonata Transfigurada ( in memoriam Chopin)**



Julio César Oliva, figura representativa de la guitarra clásica en México, nació el 16 de enero de 1947; él relata que proviene de una familia modesta de la colonia Portales, a la que llegaron sus padres provenientes de Guadalajara; recibió sus primeras lecciones de música de su hermana, quien le enseñaba a tocar el piano, instrumento al que le dedicaba todo su entusiasmo; desafortunadamente la familia Oliva tuvo que vender el piano debido a penurias económicas, decisión que afectó considerablemente el ánimo de Julio César Oliva pero que también lo orilló a acercarse a la guitarra, instrumento para el cual ha compuesto la mayoría de sus obras.

Su padre, guitarrista aficionado que interpretaba muy bien la guitarra, hombre de carácter fuerte a la usanza de esa época y quien le colocó en las manos una guitarra por primera vez y le dio sus primeras clases de una forma un tanto rudimentaria, la música que su padre le enseñaba eran piezas populares de autores como María Grever, Guty Cárdenas, Agustín Lara y trovadores yucatecos entre otros. Desafortunadamente estas clases no durarían mucho tiempo.

Posteriormente a las enseñanzas de su padre, Julio César Oliva es temporalmente instruido por su hermano mayor, quien estudió para ingeniero y tocaba la guitarra en su tiempo libre, sin embargo, cuando este partió a los Estados Unidos de Norteamérica, Julio César quedó sin guía, por lo que decidió continuar sus estudios de manera autodidacta; él comentó al respecto: “...y pasaba ese programa de guitarristas donde se presentaba David Moreno, en la música española, no flamenca española, Claudio Estrada que era el Bohemio digamos al equivalente al Agustín Lara de la guitarra, Antonio Bribiesca en la música folclórica mexicana, y Ramón Donadío cubano pero radicado de muchos años en México... entonces de ahí me pesqué digamos, eran.. se convirtieron en mis cuatro maestros invisibles, eran mi clase cada ocho días, los viernes me acuerdo...”.

Poco tiempo después Julio César Oliva ingresó en la Escuela Superior de Música, institución que se ubicaba en esa época, en la calle Republica de Cuba, su director era Jesús Silva, guitarrista famoso de su tiempo. En aquel entonces, bajo ideas estereotipadas, el nacionalismo popular se mostraba con el charro cantor, el mariachi con su guitarra y en los barrios bajos los tríos con sus boleros, que hacían alarde de un cierto virtuosismo, sin embargo, la guitarra como profesión con reconocimiento académico, casi era nula.

Había muchos aficionados, la gente tocaba este instrumento a base de conocer los círculos tonales, “*tocar en el círculo de la o de do*”; participar en un grupo de rock significaba ser baterista o ejecutar la guitarra eléctrica o el bajo, sin mediar estudios musicales. Julio César comentó que la partitura más difícil que se interpretaba en un examen de ingreso a una escuela profesional era la “romanza anónima”; el estudio de la música se convirtió en una obsesión para Julio César Oliva, dejó de asistir a la Escuela Superior de Música y presentó sólo exámenes extraordinarios, poco después ingresó al Conservatorio Nacional de Música, institución con planes y programas de estudios más formales que la Escuela Superior de Música, cuya función era enseñar el arte musical a trabajadores, posterior a sus actividades laborales, a manera de *loisir* .

Julio César Oliva se inició en la composición de forma autodidacta, primero transcribió obras originales con su puño y letra para interpretarlas en la guitarra, ejercicio que lo ayudaría a analizar la música; su primera obra original para guitarra fue la **Suite Montmartre**, homenaje Toulouse Lautrec (1976), partitura con la cual ganó el primer lugar, en el primer Concurso Nacional de Obras para Guitarra, en ese mismo año.

A partir de esta primera composición no ha cesado su trabajo de creación, a la fecha suman más de trecientas partituras originales para guitarra, entre arreglos para duetos, tercetos, composiciones para guitarra sola y varios tipos de ensambles; los cuales se han interpretado en diversos festivales y concursos internacionales, además, de haber sido publicados por: *Guitar International*, *Gendai Guitar*, *Soundboard*; por las editoras *Henry Lemoine*, *Ricordi*, *Ediciones Yólotl* y *GSP Publications* y arreglos de música popular en Mundo América y Toca rock. el catálogo de su obra puede ser consultado en el anexo.

Julio César Oliva comenta estar completamente atraído por lo que conocemos como etapa romántica e impresionista en la música, él mismo dice respecto al romanticismo: ...“ *sin lugar a dudas es la época de la humanidad más bella...* ” , su obra esta influenciada por estas corrientes musicales.

Su carrera como interprete es prolífica, con casi más de tres mil conciertos realizados en su actividad musical; desde 1970 fue el primer guitarrista en interpretar un programa completamente de Bach en México, en 1976 es el primer músico solista invitado a

inaugurar la sala Nezahualcóyotl, además de haberse presentado en diversas salas importantes de México y el extranjero como Italia, Francia y Costa Rica<sup>94</sup>.

Julio César Oliva grabó los discos en CD: *Guitarra Mexicana; La Guitarra en el mundo, Terceto de Guitarras de la Ciudad de México*, con los guitarristas Gerardo Taméz<sup>95</sup> y Antonio López; para la Marca Urtext Digital Classics: *Plenilunio, México Mágico, Qué Bonita es mi tierra y su último CD, La Guitarra del amor. La Guitarra de Cristal*, considerado como un disco de cinco estrellas en el catálogo New Releases Classical y en Tower Records (Inglaterra).

Oliva ha recibido críticas dentro de las publicaciones más distinguidas como: *Guitar Player, Classical Guitar, Gendai Guitar, Les Cahier de la Guitarre, Seicorde, Soundboard*; además de los músicos Paco de Lucía, Leo Brouwer, David Grimes, Paquito D’Rivera, Ernesto Cordero, Carlos Barbosa Lima, Pavel Steidel, Zoran Duckich, Manuel López Ramos, Víctor Pellegrini, Juan Helguera, Guillermo Flores Méndez, Berta Rojas, Corazón Otero, Cristóbal López, Roberto Aymes, entre otros.

En 2003 cumplió 40 años de actividad musical y fue homenajeado en el 6° Concurso y Festival Nacional de Guitarra de Taxco, así como en otras ciudades del país. Ese mismo año, *Guitar Foundation of America* le encargó componer una obra para el *International Guitar Competition*.

Su nombre figura en la *Enciclopedia de México, Diccionario de Compositores de México, Cincuenta años del Palacio de Bellas Artes, Enciclopedia de la Chitarra, Diccionario Enciclopédico de la Música*, de Gabriel Pareyón editado en Guadalajara por

---

<sup>94</sup> Entrevista a Julio Cesar Oliva.

<sup>95</sup> TAMÉZ, Gerardo. Compositor y guitarrista mexicano. Estudió en el **Conservatorio Nacional de Música**, la **Escuela Nacional de Música** (UNAM), el **Centro de Investigación y Estudios Musicales** (CIEM) y en el **California Institute of the Arts**. Fue miembro fundador del grupo *Los Folkloristas* con el cual recibió en 1972 el Premio de la Unión de Cronistas de Teatro y Música en Radio y Televisión. Como compositor ha creado obras para guitarra y otros instrumentos solistas así como de cámara y sinfónicas. Obras suyas forman parte del plan de estudios del Conservatorio de París y publicadas por las editoriales francesas **MAX ESCHIG** y **SALABERT**. Entre su producción se incluye música para cine, teatro, danza y televisión. Es arreglista para solistas y grupo de cámara y sinfónicos como la *Camerata de las Américas*, *Orquesta Sinfónica de Oaxaca*, *Filarmónica de Acapulco*, entre otras. En calidad de concertista se ha presentado en las principales salas del país así como en Estados Unidos, América Latina, Europa y Asia. Ha grabado para Discos Pueblo como solista y con el *Terceto de Guitarras de la Ciudad de México* del cual es fundador. Actualmente es director del *Ensamble Tierra Mestiza*. Ha sido maestro de guitarra de la **Escuela Nacional de Música** y del **CIEM**. Actualmente imparte Composición, Folklore y Guitarra en la **Escuela de Música del Estado de Hidalgo**. En 2002 se le hizo un homenaje en el **50. Concurso y Festival Nacional de Guitarra de Taxco** y en el **Encuentro Nacional Guitarrístico 2006** de Tultepec, Edo. de México. Es miembro del **Sistema Nacional de Creadores de Arte** (FONCA).

la Universidad Panamericana, *Diccionario de Compositores del siglo XX*, editado por el Fondo de Cultura Económica<sup>96</sup>.

---

<sup>96</sup> El autor de este diccionario es el compositor Eduardo Soto Millan

## **.I-**

### **Plenilunio**

#### **(In memoriam F. Chopin)**

La sonata transfigurada fue escrita en 1992, creada en tan solo cuatro días como según nos cuenta el maestro Julio César Oliva<sup>97</sup>; es una obra dedicada al compositor Polaco Frideric Chopin y es por esta razón que encontraremos ciertas similitudes con la sonata romántica. Fue escogida la tonalidad de D debido a la etapa estable de Chopin, ya que Oliva compuso otra sonata también dedicada a Chopin pero en modo menor por la etapa trágica de Chopin. Es una obra de 4 movimientos, contienen títulos programáticos, Oliva nombra este trabajo con títulos programáticos rememorando una tendencia romántica de aquella época, así mismo es una composición de extensas dimensiones, como sucedía en el romanticismo tardío.

---

<sup>97</sup> Entrevista realizada al maestro Julio Cesar Oliva

## Plenilunio

El primer movimiento es el más extenso (125 compases), Javier Daufi menciona que Chopin da menos importancia a la sección del desarrollo, quizá por esto la exposición es tan amplia, comienza con la presentación de uno de los temas con un acorde de subdominante, que abarca hasta el compás cincuenta y dos.

**(B)** Introducción

6<sup>a</sup> Re

*f*

IV7 II7 V7

II IV II

Allegretto

VI7 VII7 V I VI

En el compás 29 tenemos la presentación del tema I , comenzando con un acorde de G7.

Musical score for the first system, measures 29-36. The score is written for guitar and includes four staves. The first staff begins with a circled measure 29 labeled "Piu mosso" and "Tema I". The second staff has a circled measure 30 labeled "Tema I". The third and fourth staves show guitar techniques like bends and vibrato. Chords V7, IV, V9, and I are indicated. Dynamics include *p*, *mf*, and *poco a poco* markings.

En el compás 45, un puente que se encuentra en E y que conecta con el segundo tema B

Musical score for the second system, measures 45-52. The score is written for guitar and includes two staves. The first staff has a circled measure 45 labeled "Riturnello --- 3". The second staff shows guitar techniques like bends and vibrato. Chords V7, I, II, and IV are indicated.

En el compás 49 encontramos una progresión politónica que conectará con el tema II, esta progresión comienza con la dominante de E y conduce a D.

**E** *a tempo (molto appassionato)* *p*

**D** Un segundo tema esta en la tonalidad de D.  
tema II

*f* *a tempo (molto appassionato)* *p*



El segundo tema finaliza en el compás sesenta, donde tenemos una extensión de este que se funde con la presentación con la reexposición de la introducción.

The image shows a handwritten musical score for a piano piece, consisting of five staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Key markings include 'sfz.', 'cresc.', 'poco ten.', 'a tempo', 'Tpo. >', 'poco rit.', and 'sfz.'. A red box highlights a section of the third staff labeled 'Reexposición'. A circled 'b' is placed above the first measure of the third staff. The score is annotated with orange and red lines and numbers (e.g., 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100).

En esta parte de la Partitura deberíamos encontrar el desarrollo, pero tenemos nuevamente la introducción; cada uno de los temas has sido desarrollados posteriormente a su presentación.

En el compás 102, después de un puente, tenemos la reexposición del segundo tema en el tono original.

Posteriormente una sección conclusiva elaborada, en donde se puede apreciar una idea que aparece en el desarrollo pero esta vez en G.

Finalmente en el compás 116 comienza la coda, en G, que es la subdominante de la obra, y tonalidad en la cual concluye, rasgo característico de las composiciones del periodo romántico que conducen a la subdominante.

The image displays a musical score for a piano piece, likely in G major, spanning measures 116 to 124. The score is organized into six systems, each with specific annotations:

- System 1 (Measures 116-117):** Features a circled 'H' above the staff. Dynamics include *p* and *allarg.* Chord symbols *C2* and *VII* are present.
- System 2 (Measures 118-119):** Includes a circled 'G' below the staff. Dynamics range from *mf* to *f*. Tempo markings include *ten.* and *a tempo*. Chord symbols *IV7*, *VII*, *V7*, and *I* are indicated.
- System 3 (Measures 120-121):** Dynamics include *f* and *ten.* Chord symbols *V7* and *I* are shown.
- System 4 (Measures 122-123):** Marked *p* and *allegro poco a poco*. Includes fingering numbers (1, 2, 3) and articulation marks.
- System 5 (Measures 124-125):** Marked *leggero*. Includes fingering numbers (1, 2, 3, 4) and articulation marks.
- System 6 (Measures 126-127):** Dynamics include *ff*. Chord symbols *C1*, *C3*, *C7*, *I*, and *V7* are present.

## II-

### Idilio

El segundo movimiento es un Lied de forma ternaria ABA hecho a la manera de una *barcarolle*<sup>98</sup>. La obra guarda un equilibrio con respecto a la longitud de las dos secciones, la primera consta de 28 compases, mientras que la segunda tiene 26. Dos compases de introducción que definen la tonalidad de D. El primer periodo contiene dos secciones: la primera sección inicia con una indicación dinámica: *delicatissimo*, y concluye en el compás 10.

Introducción

**D** Romance: Larghetto  
(Quasi barcarolle)

I      V7    I      V7    I      V7

La segunda sección tiende a ser como un pequeño desarrollo de la primera y concluye en el compás 28 con un acorde inestable que conduce al periodo B.

<sup>98</sup> . La *barcarolle* era el nombre que se daba a las piezas que imitaban o sugerían las canciones cantadas por los gondoleros venecianos que impulsaban a su barcos a través del agua. Estas canciones fueron ampliamente conocidas en el siglo XVIII. Una característica básica de la barcarola es el compás de 6 / 8, con un ritmo marcado cadencioso que representa el movimiento del barco.

En esta sección B la indicación de tiempo es de un andante, y el compás es de  $\frac{3}{4}$ . La tonalidad es F.

La segunda sección concluye modulando con una acorde de A (V-I), repitiendo completamente toda la primera sección y finalizando con una cadencia simple V-I.

The musical score is handwritten and consists of seven staves. It begins with a circled 'd' in the top left corner. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The first staff contains a melodic line with slurs and a triplet. The second staff continues the melody with a slur and a triplet. The third staff shows a melodic line with a slur and a triplet. The fourth staff features a melodic line with a slur and a triplet, and a dynamic marking of 'p'. The fifth staff contains a melodic line with a slur and a triplet, and a dynamic marking of 'p'. The sixth staff shows a melodic line with a slur and a triplet, and a dynamic marking of 'p'. The seventh staff concludes the piece with a double bar line and the instruction 'molto rit.-----'.

### III-

### Umbral

El tercer movimiento es el segundo en cuanto a las dimensiones pues consta de 117 compases, ocho compases menos que el primer movimiento; una introducción de trece compases que comienza con un acorde de subdominante y que reafirma la tonalidad de F de la pieza.

The image shows the musical score for the Introduction of 'Umbral'. It consists of two staves. The top staff is in treble clef and contains a sequence of chords with triplets. Above the staff, there are markings for '3' (triplets) and '5/2.' (quintuplets). The bottom staff is in bass clef and contains a sequence of chords with triplets. Above the staff, there are markings for '3' (triplets) and 'c2' (chords). The tempo marking 'il tempo poco a poco' is written between the staves. The introduction is marked with a circled 'F' at the beginning and ends with a circled 'A'.

Cada una de las secciones esta bien definida por Julio Cesar Oliva, quien además agregó las barras de finalización en cada módulo como se puede apreciar entre el compás trece y catorce, en este ultimo tenemos el comienzo del tema I con un acorde de dominante con séptima de F.

The image shows the musical score for Tema I of 'Umbral'. It consists of two staves. The top staff is in treble clef and contains a sequence of chords with triplets. Above the staff, there are markings for 'V7', 'Andantino', 'c1', 'V7', and 'c3'. The bottom staff is in bass clef and contains a sequence of chords with triplets. Above the staff, there are markings for 'II7', 'c2', 'ff', 'sempre cresc.', 'VII', and 'IV'. The theme is marked with a circled 'F' at the beginning and ends with a circled 'A'.

Como se podrá apreciar en la figura siguiente, la sección “A” atraviesa por las siguientes tonalidades: F, C, F, D, C, F, g, F, d, E, y e.

The musical score for section A consists of six staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It features a series of chords: IV, V7, and IV. Dynamics include *p.* (piano), *poco ten.* (poco tenuto), and *a tempo*. The second staff continues with chords C, V7, F, and II7. Dynamics include *p.* and *cresc.* (crescendo). The third staff features chords C7, D, C5, and C3. Dynamics include *f* (forte). The fourth staff includes chords V7, V7, I, and VII7. Dynamics include *dim.* (diminuendo) and *mf* (mezzo-forte). The fifth staff shows chords G, C3, F, and II7. Dynamics include *rit.* (ritardando) and *a tempo*. The sixth staff concludes with chords V7, I/V, and I.

Una pequeña progresión politónica nos conduce claramente a un desarrollo de A que comienza en el compás 25 en G

The musical score shows a polytonal progression starting in G major. It consists of two staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). It features a series of chords: V7, VII, V7, and I. Dynamics include *p.* (piano) and *#p.* (piano sharp). The second staff continues with chords C2, C2, and I. Dynamics include *p.* (piano). The progression is marked with *rit.* (ritardando) and *a tempo*.





Un pequeño frase de cinco compases que comienza en C, pasa por d y finaliza en D para dar comienzo a la reexposición utilizando nuevamente la introducción ligeramente variada al igual que el tema A también variado.

Umbral . . . 5

The musical score consists of three staves. The first staff begins with a circled 'C' above it. The second staff has a circled 'd' below it. The third staff has a circled 'D' below it. The notation includes chords like VII7 and V7, dynamics such as *mf*, and various rhythmic and melodic figures.

Una reexposición se encuentra en el tono principal F.

The musical score is divided into three systems, each with a red horizontal line above it. The first system is marked with 'C2' above and 'sfz' below. The second system is marked with 'C3' above, 'ff' below, and 'il tempo poco a poco' below. The third system is marked with 'C3' above and 'C1' above. The notation includes chords, dynamics, and various rhythmic and melodic figures.

En último lugar en el compás ciento uno tenemos la coda, en donde en ocasiones el F tiene la función de subdominante pues el C aparece con un B; pero que finaliza en el compas 117 en F.

The image shows a handwritten musical score for three staves. The title "Umbral...8" is written at the top left. The score is annotated with various musical notations and labels:

- Staff 1:** Features a melodic line with slurs and a piano accompaniment. Labels include "C2" above the first measure, "F" in a circle above the fourth measure, "ten." below the fifth measure, and "C" in a circle above the eighth measure. A yellow bracket spans the first two staves.
- Staff 2:** Continues the piano accompaniment. Labels include "C3" above the second, fourth, and sixth measures.
- Staff 3:** Continues the piano accompaniment. Labels include "C2" above the first measure, "V7" below the first and third measures, "C3" above the fourth and sixth measures, and "I" below the eighth measure.

IV-

Hacia la eternidad

El último movimiento, es una forma libre inspirada en uno de los estudios de Chopin, concretamente hablando del estudio que tiene como subtítulo: “El océano”. Esta pieza cuenta dos secciones A y B, las cuales se repiten y finaliza en una coda utilizando la tercera de picardía La obra pasa por las siguientes tonalidades: d, D, H, d y D.

The image displays a musical score for the piece "Hacia la eternidad". It consists of six staves of music, each separated by a red horizontal line. The first staff begins with a circled 'd' in a red circle, indicating the key signature of D minor. The music is written in a treble clef with a 6/8 time signature. The first staff includes a forte (f) dynamic marking and chord annotations 'I' and 'VII 7'. The second staff has a circled 'C5' above it and 'VII 7' and 'I' below. The third staff has a circled 'C3' above it and 'VII 7' and 'I' below. The fourth staff has a circled 'I' below it. The fifth staff has a circled 'C5' above it and 'II' and 'IV' below. The sixth staff begins with a circled 'D' in a red circle, indicating the key signature of D major. It includes dynamics 'sfz' and 'ff', and chord annotations 'I', 'II B', and 'V'. The score is annotated with various musical symbols such as accents, slurs, and dynamic markings.

De: Sonata Transfigurada.

Musical score for section D, consisting of three staves of music. The first staff is marked with a circled 'D' and a red bracket. The second and third staves are also bracketed in red. The music features various chords and dynamics, including 'mf' and 'f'.

La sección B tiene origen en el compás 20 en la tonalidad de H se puede apreciar en la siguiente figura con color azul.

Musical score for section H, consisting of four staves of music. The second, third, and fourth staves are bracketed in blue. The first staff is marked with a circled 'H'. The music features various chords and dynamics, including 'mf', 'p', and 'f'.

continúa la sección B pero en d.

**d**

VI *cresc.* IV

*ff* V7 VI *sfz.* V7

VII 7 VI VI *sempre cresc.* VI

VI VII 7 VI V7

*mf* V7 VI V7 *sfz.* rit. *rit.* *rit.*

Finalmente una progresión politónica conduce a la repetición de A y B.

Hacia la eternidad...3

*cresc.*

*mf* *f* *sfz.* rit.

Una sección es agregado, y este conduce a la coda.

The image displays a musical score for guitar, consisting of eight staves of music. The score is annotated with various musical notations and chord diagrams. The first two staves are highlighted with a purple bar, and the remaining six staves are highlighted with a yellow bar. The score includes the following annotations:

- Staff 1:** Chord diagrams for  $\phi_2$  and  $C_5$ . Chords are labeled  $V_7$ ,  $VII_7$ ,  $I$ , and  $V_7$  *cresc.*
- Staff 2:** Chord diagrams for  $C_5$  and  $\phi_3$ . Chords are labeled  $I/IV$  and  $I$ . A circled **D** is present below the staff.
- Staff 3:** Chord diagrams for  $C_5$  and  $\phi_2$ . Annotations include *sfz.*, *poco rit.*, and *ff*. Chords are labeled  $V_7$  and  $I$ .
- Staff 4:** Chord diagrams for  $\phi_2$  and  $\phi_2$ . Chords are labeled  $I$ ,  $V_7$ , and  $I$ .
- Staff 5:** Chord diagrams for  $\phi_2$  and  $\phi_2$ . Chords are labeled  $I$  and  $V_7$ .
- Staff 6:** Chord diagrams for  $\phi_2$  and  $\phi_2$ . Chords are labeled  $IV$  and  $IV$ .
- Staff 7:** Chord diagrams for  $\phi_2$  and  $\phi_2$ . Chords are labeled  $VI$  and  $I$ .

La coda se aprecia en color amarillo, la cual retoma el arpeggio que aparece en la sección B que esta en la tonalidad de D.

The image shows a musical score for a coda section. It features a single five-line staff with a treble clef on the left. A thick yellow horizontal bar is drawn above the staff, extending across its entire width. The staff itself is empty, with no notes or rests written on it. To the right of the staff, the name and birth year of the composer are written in a cursive hand: "JULIO CÉSAR OLIVA." followed by "(MÉXICO-1992)". On the left side of the staff, there is a red vertical line with a small 'I' above it and a '0' below it, indicating the first measure of the section.



## Conclusiones

Julio César Oliva es uno de los guitarristas más destacados en la escena actual de México, su trabajo ha sido galardonado en diversas partes del mundo y sus obras han sido interpretadas por grandes guitarristas dentro de festivales importantes dedicados a la guitarra.

Su intuición musical ha generado diversas críticas entre la comunidad, por una parte la utilización del piano en su proceso compositivo, da como resultado piezas difíciles en su interpretación, pues las extensiones que se generan en la obra dificultan el mantener las voces del canto y esto a su vez hace que su música sea considerada antiguitarrística; comento que su música persiste en el romanticismo a pesar de nuevas tendencias musicales.

Julio César Oliva ha escrito diversas Sonatas para guitarra y ensambles con guitarra. Entre las varias Sonatas que ha compuesto, dos fueron dedicadas a uno de los mas grandes románticos: “Chopin”; la primera de ellas compuesta en 1992 y titulada **Sonata Transfigurada**, la segunda fue compuesta en 1993 y lleva por titulo **Sonata Trágica**.

La **Sonata transfigurada** es un homenaje en donde Julio César Oliva utilizó recursos propios del periodo romántico; el término sonata en esta etapa, era aplicado a una determinada forma musical y no solamente a una obra puramente instrumental; es además una construcción transparente en su armonía y estructura. Composición de cuatro movimientos como las cuatro sonatas de Chopin y la mayor parte de las Sonatas de los compositores románticos como: Schubert, Schumann y Brahms; cada movimiento contiene títulos programáticos también una tendencia de la época; se habla además de un equilibrio entre las tonalidades mayores y menores en el siglo XIX, cualidad que también posee este trabajo de Julio César Oliva<sup>99</sup>.

El primer movimiento que comienza con una introducción en b y posteriormente en la exposición en D (que es el tono principal), enfatiza en la coda, la tonalidad de G, que es la subdominante y semeja el esquema armónico durante el siglo XIX.

---

• <sup>99</sup> DAUFI, Xavier. “*La Sonata*” Edit. Daimon, Manuel Tamayo, España, 1987 pág. 118.

La sonata transfigurada de Julio César Oliva es producto de la devoción por un época y más específicamente por el trabajo de un compositor que escribió partituras de una notable calidad; posee características que la hacen totalmente romántica como la presencia de cuatro movimientos, el cambio del minueto por el scherzo, los nombres de los movimientos con títulos, mayor extensión de los movimientos, presencia de más de dos temas, el allegro de sonata no siempre está en el primer movimiento, se presentan introducciones, interludios y postludio, riqueza armónica; escrita en la última década del siglo XX esta partitura nos remite a un neoromanticismo o a un postmodernismo, pues Frederick Chopin nunca escribió para la guitarra y este trabajo nos alude la sonoridad del piano de Chopin en la guitarra.



**Antonio Lauro**

**(1917-1986)**

**Sonata para guitarra**

El 18 agosto de 1918, en ciudad Bolívar Venezuela, nació Antonio Lauro, compositor y guitarrista, hijo de Antonio Lauro Ventura, barbero y músico nacido en Pizzo Calabri, Italia; y Armida Cutroneo nacida en Marate, un pueblo al sur de Italia, quien fue la inspiración para la pieza musical que lleva ese nombre: *Armida*.

Cuando Antonio Lauro apenas cumplió 5 años de edad, murió su padre, lo cual cambió la vida para él y sus hermanos; su madre se trasladó a Caracas en donde a los 9 años ingresó a la Academia de música y declamación, hoy la Escuela Superior de Música "José Ángel Lamas". Fue discípulo de Vicente Emilio Sojo<sup>100</sup>, músico que nació en una familia relacionada con el arte de Euterpe, dado que los abuelos de Sojo eran Maestros de capilla.

Otros de sus profesores que le impactaron fueron Salvador Llamozas y Raúl Borges<sup>101</sup> quien fue su maestro de guitarra entre 1930 y 1940.

Las necesidades económicas de Antonio Lauro, lo llevaron a trabajar para la Broadcasting Caracas, hoy Radio Caracas Radio, decana de la radio difusión venezolana, fundada por el pionero de la radio difusión venezolana: Edgar J. Anzola<sup>102</sup>.

---

<sup>100</sup> **SOJO** Emilio. Inició sus estudios de música 1896, bajo la tutela del profesor Régulo Rico, en 1906 se mudó a Caracas, ingresó en 1910 a la Escuela de música y declamación, a la vez que continuó su autoaprendizaje de Humanidades; en estos años se inició en la composición, en 1921 fue nombrado profesor en su *Alma Mater*, continuó su labor de composición de obras de diverso estilo para diferentes arreglos instrumentales y vocales, hacia 1928, en ocasión de la fundación del Orfeón Lamas, escribió su primera obra polifónica y en 1930 fue director de dicho Orfeón.

En ese mismo año fundó la Orquesta Sinfónica de Venezuela, de la que no sólo fue director musical y fundador, sino además, su principal impulsor, en 1940 junto a otros compositores, preparó su primer libro con obras para niños venezolanos, en 1944 se graduó la primera promoción de compositores que estudiaron bajo la tutela de Sojo en la escuela de música José Ángel Lamas. Sojo también participó en política, fue miembro fundador del partido Acción Democrática, en 1958 fue elegido senador por el Estado Miranda, y reelegido en 1963.

A Vicente Emilio Sojo se le atribuye la creación de la escuela moderna de música en Venezuela. Para el Orfeón Lamas compiló y armonizó más de 200 canciones populares y del folclore venezolano, logró un rescate significativo de las tradiciones musicales del país. Entre sus obras más importantes podemos mencionar: *Misa cromática* (1922-1933) y *Hodie super nos fulgebit lux* (1935). En 1951 recibió el Premio Nacional de Música de Venezuela en reconocimiento a toda su obra. Sus restos reposan en una cripta debajo del Templo Parroquial de la ciudad de Guatire, su ciudad natal. En su honor se creó la "Fundación Vicente Emilio Sojo", instituto de investigación y difusión de la música venezolana y latinoamericana.

<sup>101</sup> **REQUENA, Borges** Raúl (4 febrero 1882 a 24 noviembre 1967) fue un renombrado venezolano pedagogo , guitarrista y compositor , maestro de varias generaciones de guitarristas de Venezuela.

<sup>102</sup> **ANZOLA, Edgar J.** Fue pionero en diversos campos del entretenimiento y las comunicaciones en la Venezuela de comienzos del siglo XX, tales como el periodismo, la fotografía, el cine, la discografía (trajo al país uno de los primeros fonógrafos) y la radiodifusión. Asimismo, introdujo el primer automóvil de marca Ford en Venezuela. También fue caricaturista ocasional del

Antonio Lauro fue integrante del grupo Orfeón Lamas, fundado en 1928 por Vicente Emilio Sojo quien lo dirigió por 9 años; en algunas ocasiones Lauro interpretaba el bajo; en 1935 fundó el grupo “Los cantores del trópico”, donde comenzó a destacar como compositor y arreglista. Ya para 1940, Lauro recibió su título de maestro compositor.

Entre las diferentes ocupaciones que Lauro realizó, esta la dirección del coro de madrigalistas de Venezuela, agrupación que en dos años de vida interpretó más de 300 obras del repertorio universal; también dirigió el trío Raúl Borges, integrado Flaminia Montenegro de Sola, Antonio Ochoa y el propio Lauro.

Este personaje asumió importantes labores gremialistas, ocupó los cargos de secretario general del Sindicato de Compositores (SIPAC); delegado de cultura de la asociación musical; secretario de trabajo y reclamos del sindicato de músicos y en varias oportunidades llegó a ser presidente de la Asociación Venezolana de Autores y Compositores.

Su fervor por el vals lo hace ser creador de diferentes joyas musicales inspiradas en mujeres de su afecto: “**María Luisa**” dedicada a su esposa, “**Natalia**”, “**Tatiana**”, “**Adeina**” y “**Juana**” a cada una de sus hijas.

En 1947 compuso una de sus primeras obras importantes: **Poema Sinfónico**, obra por la que recibió el premio *Vicente Emilio Sojo* en su ediciones de 1948, en 1955 por la **Suite sinfónica Giros Negroides** y en 1956 por su concierto para **guitarra y orquesta**; entre otros premios y reconocimientos también recibió el premio del *Concurso Anual de Música* en 1947 (**Cuarteto de cuerdas “Leonardo”** dedicado a su hijo), 1948 con una

---

semanario Fantoche. Fueron sus padres el abogado y escritor Juvenal Anzola y Ercila Anzola. Con apenas 16 años de edad fue contratado por el empresario William H. Phelps, quien lo envió a los Estados Unidos, para que realizara estudios de mecánica automotriz, logrando especializarse en el diseño y funcionamiento de los automóviles Ford. Además de cursar estudios de mecánica automotriz en Estados Unidos, Anzola adquirió sólidos conocimientos de electrónica, lo que le permitió fundar a su regreso a Venezuela, la radio emisora Broadcasting Caracas, ubicada en ese entonces en la planta alta del Almacén Americano, propiedad de Phelps. Dicha emisora hizo su primera transmisión al aire, el 9 de diciembre de 1930, identificada con las siglas 1BC, convirtiéndose luego en la actual Radio Caracas.

En 1913, formó parte de la filmación del primer largometraje silente venezolano que llevó como título *La dama de las cayenas*, de Enrique Zimmernann y Lucas Manzano. En 1924, junto con Jacobo Capriles, produjo la película *La trepadora*, basada en la novela de Rómulo Gallegos, y 2 años después participó también con Capriles en la producción de *Amor tú eres la vida*, bajo el sello de Triunfo Films; luego del cual ambos realizaron numerosos documentales, entre los cuales destacan: *La visita del general Pershing*; *Viaje a la Riviera*; *El dique de Petaquire*; *El ciclo vital del Schistosoma mansoni*; *La carretera Trasandina* y *La inauguración del puente Internacional*. En 1932, produjo el largometraje *Corazón de mujer*, dirigido por José Fernández y fotografiado por Juanito Martínez Pozueta. Además de su labor en el campo cinematográfico, Anzola escribió cuentos, monólogos y fue actor de radio, así como colaborador de las revistas *Élite* y *Billiken*, de los diarios *Ahora*, *El Nacional* y *La Esfera*, y caricaturista ocasional en el semanario *Fantoche*. En 1937 viajó a Estados Unidos en donde se desempeñó como subgerente de la compañía RCA. Víctor y locutor de programas en español. De nuevo en el país, ingresó en los Laboratorios Nacionales donde trabajó con otros pioneros de la cinematografía, ensayando, por primera vez con el color y el sonido. Años después filmó un documental sobre la vida y obra del pintor Armando Reverón, la cual donó en 1977 a la Cinemateca Nacional. El 27 de marzo de 1993 su hijo, el cineasta Alfredo Anzola, estrenó la película *El misterio de los ojos escarlatas*, en la que relata parte de la vida de su padre.

**Pavana** al estilo de los vihuelistas y en 1949 con **Canción y bolera al estilo** criollo (de la suite venezolana para piano).

Pero ya por la década de los 40s Venezuela atravesaba por una etapa dictatorial con el general y político venezolano Marcos Pérez Jiménez; los vínculos que Antonio Lauro tenía con altos dirigentes del partido le valió cárcel y exilio; periodo durante el cual compuso obras como: “**Suite venezolana**” y la “**Sonata para guitarra**” partituras que enriquecieron el acervo musical venezolano.

Antonio Lauro: fue un compositor perteneciente a la escuela nacionalista; sus primeras obras para guitarra se concentraron en valsos venezolanos, que lo hicieron ser admirado por el guitarrista australiano John Williams<sup>103</sup> quien lo llamó el “Strauss de la guitarra”. Lauro se distinguió como compositor y guitarrista, aunque su fama se difundió también de sobremanera debido a la incorporación de sus composiciones al repertorio de los guitarristas como Andrés Segovia, el ya mencionado John Williams y el guitarrista venezolano Alirio Díaz; quien fue el primero en grabar el concierto para guitarra de Lauro en el año de 1980, dirigido por Felipe Izcaray, cuyo padre, Eduardo Izcaray, había sido uno de los fundadores del grupo Orfeón Lamas y quien fue amigo de Lauro en sus tiempos de juventud.

Además de los premios ya mencionados Lauro recibió el reconocimiento de: Hijo ilustre de la ciudad de Bolívar en 1977; premio casa de las Américas Cuba en 1978 y el Premio Nacional de Música en 1985, pero el 20 de abril de 1986 Venezuela sufre la pérdida de este eximio artista, lo cual suscitó una multitudinaria manifestación de dolor en todo el país.

---

<sup>103</sup> **WILLIAMS, John Christopher** (Melbourne, Australia, 24 de abril de 1941) guitarrista clásico australiano. Hijo de un guitarrista de jazz inglés que le inculcó el amor a la guitarra. Aprendió y dominó la guitarra desde muy pequeño, tildándole algunos de superdotado de la guitarra. En 1952 se traslada con su familia a Londres, donde estudia en la Royal College of Music y posteriormente con el guitarrista Andrés Segovia. Normalmente toca en solitario pero también ha formado su propio grupo *John Williams and Friends* y ha colaborado en varios discos con otros como con el grupo chileno Inti-Illimani y, al también guitarrista clásico, Julian Bream. A finales de los años 70, formó junto a otros músicos el grupo SKY.

I-

“Allegro”

El primer movimiento es el que posee la forma sonata; no tiene introducción y comienza directamente con el tema; un acorde de d y su dominante en el mismo primer compás a manera de sobre posición; esta misma célula se repite de forma exacta y en el tercer compás se utiliza un segundo grado descendido o sexta de Scarlatti Fig. 1

En el tercer compás podemos apreciar el movimiento del bajo de forma cromática, cualidad que se manifiesta en la sonata; desde el sexto compás hasta el noveno tenemos una progresión politónica; los motivos rítmicos y melódicos que Antonio Lauro utilizó para desarrollar la obra en su totalidad han sido tomados del primer movimiento, por ejemplo: Lauro utilizó el octavo con puntillo y el dieciseisavo que se puede visualizar en varias partes de la sonata. Fig. 2

En el compás 9 y 10 tenemos una progresión politónica, este pequeño puente enlaza la tonalidad de e y nuevamente una de las voces específicamente la del tenor se mueve cromáticamente en el décimo compás, al igual que en el treceavo en el bajo y en el quinceavo compás la voz de la contralto. Fig. 3

Fig. 3

en el compás dieciocho finaliza el tema I; posteriormente un puente de seis compases con una secuencia arpegiada en seisillos le prosigue para enlazar el tema II. Fig. 4

Fig. 4



El tema II comienza en la tonalidad de la dominante y se puede apreciar como se mueve cromáticamente la voz de tenor

**A Tema II**

The score for Tema II consists of four staves. The first staff is the vocal line, marked with a circled 'A' and 'Tema II'. It features a melodic line with fingerings (e.g., 2, 3, 4) and dynamics like *p*. The second staff shows guitar accompaniment with chords V9, I, IV, V7, and p V7. The third staff continues the accompaniment with chords V7/I, Puente, and VII 7/I, and includes the instruction 'sobre el puente'. The fourth staff is labeled 'Progresión politónica' and shows a sequence of chords: VII 7, V7, VII 7, VII 7, and V7. A circled 'Bb' and 'Eb' are placed above the VII 7 chords, indicating a chromatic shift in the bass line.

En los dos últimos compases comienza un puente con el motivo rítmico del primer tema y el movimiento cromático del bajo (arriba).

**E**

The bridge section consists of three staves. The first staff is marked with a circled 'E' and 'cresc.'. It shows a rhythmic pattern with chords III, I, III, IV, and V. The second staff continues the rhythmic pattern with fingerings (e.g., 3, 2, 4, 5, 6, 5) and a circled '6' below. The third staff is marked with a circled 'G' and 'Sobreposición de acordes', showing a sequence of chords with fingerings (e.g., 3, 4, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 5, 4, 3, 2, 1).

también elementos del primer compás se encuentran presentes en este pasaje; finalmente los puntillos nos indican repetir todo una vez más, para posteriormente dar inicio con el desarrollo.

El desarrollo de los temas comienza claramente en el compás 45, esta primera parte del desarrollo utiliza elementos del tema I.

desarrollo

Una progresión politónica conduce a otra sección del desarrollo en arpeggio de semicorcheas que comienza en el compás 63

### Progresión politónica

Posteriormente a los arpeggios tenemos la reexposición que comienza con el tema secundario en el compás 81 y con el tono original de A, con unas ligeras variantes; una progresión de corcheas con puntillo conducen a la reexposición del tema I.

**A** Tema II

*a tempo*  
II  
*p*

VII

V III I

Progresión Politécnica

VIII V V

**d** Reexposición tema I

Arms.  
12 12  
*f*

La reexposición del tema principal se localiza en el compás 94, con algunas variantes.

Arms. 12 12

d

2

4

3

f

Arms. 12 VI VI VI VI

Progresión politónica

3

2

3

2

4

4

En el compás 113 tenemos la reexposición de ambos temas como un desarrollo para poder concluir la obra.

Arms. gdo.

rall.

a tempo

2

3

4

4

1

1

2

III I

3 1

4

2

1

4

1

III VI

2

3

5

3

5

5

5

Arms. 7

El siguiente puente es tomado exactamente igual que el que aparece en los compases 16, 17 y 18; este puente conecta con la coda.

La coda esta construida con la idea del puente que esta entre el tema I y II, utilizando los seisillos para finalizar en la tonalidad de e.

## II-

### “Canción”

Su estructura es una forma libre; no tiene armadura, pero el F# nos sugiere la tonalidad de e, en los dos primeros compases, posteriormente se presenta la subdominante; en el cuarto compás tenemos una estructura muy similar a la que aparece en el tema II del primer movimiento (compás 28), que está en F; también tiene giros melódicos cromáticos en el bajo.

The musical score is written in treble clef, 4/4 time, and is in the key of E major (indicated by a circled 'e'). The tempo is marked 'Moderato'. The score is divided into four systems, each enclosed in a red bracket. The first system (measures 1-4) features a circled 'e' above the first measure and chords I, I, and IV. The second system (measures 5-8) includes chords v9, V7, VIII, and IIb. The third system (measures 9-12) starts with a circled 'a' and includes chords I/V7, e, I/V7, and VII 7. The fourth system (measures 13-16) includes chords III/IV, V7, and V7, ending with the tempo marking 'rall.'.

En los compases 7, 8 y 9 (arriba), se toma una idea que aparece en el tema II del primer movimiento (compases 31, 32 y 33 del primer movimiento).

Posteriormente hay un puente elaborado con elementos rítmicos del tema I del primer movimiento, se trata de un octavo con puntillo y un dieciseisavo, que se acompaña con una progresión de acordes de dominante.

(Eb)

Esta progresión conduce de nueva cuenta al periodo A; en el compás 34 abajo, tenemos la sección B, nuevamente esta sección fue creada con elementos del primer movimiento.

En el compás 51 tenemos un pequeño desarrollo de las ideas expuestas.

e

The musical score consists of six staves of music for guitar, spanning measures 51 to 60. The notation includes various fretting techniques and dynamics. The first staff (measures 51-52) features a melodic line with a vibrato (v) and a second ending bracket (2). The second staff (measures 53-54) includes a triplet (3), a first ending bracket (1), a second ending bracket (2), a ninth fret (IX), and a vibrato (v). The third staff (measures 55-56) shows a triplet (3) and a red 'e' marking above a note. The fourth staff (measures 57-58) is marked with a red 'F' and includes fretting techniques III, X, VIII, and VII. The fifth staff (measures 59-60) is marked with 'poco rall.' and includes a triplet (3) and a second ending bracket (2). The score is written in a key with one flat and a 4/4 time signature.



Hasta el compás 81 donde encontramos A<sup>4</sup>, utilizando cromatismo nos llevan hacia un acorde de dominante para terminar la obra en el tono cual empezó.

e

The musical score consists of five staves of music. The first staff begins with a circled 'e' above it. The first measure of the first staff is marked with a circled '4'. The first staff has a blue bracket above it labeled 'poco rall.' and a red bracket above it labeled 'a tempo'. The second staff has a red bracket above it. The third staff has a circled '2' above it and a circled '2' above it, with 'rall.' written below the staff. The fourth staff has 'a tempo' written above it. The fifth staff has 'rall.' written above it, 'Arms. 12' written above it, and a circled '2' above it. The music is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p.' (piano).

### III- “Bolera”

El tercer movimiento que lleva por subtítulo Bolera, tiene en su estructura formal una forma sonata, pero al tener un estribillo que se repite constantemente nos da la referencia de un *rondo sonata*; no tiene armadura pero por las alteraciones: F#, C#, G# y D# argumentan la tonalidad de E; el estribillo: B6, A6, G#6, A6, G#6, F#6, G#6, F#6, E6 D6, C6 y B5, comienza de forma anacruzica en la nota de la dominante y al igual que en el primer movimiento, podemos apreciar una sobre posición de acordes.

Tema I

The image displays three systems of musical notation for the piece "Bolera".

- System 1:** Features a treble clef and a 2/4 time signature. It is marked *Allegro moderato* and *f*. The first measure is circled in red and labeled with a circled 'a'. The music includes a key signature change to one sharp (F#) and contains several chords: I, V9, and VII7. A red bracket spans the first two systems.
- System 2:** Continues the melody with chords IV, II, III, V7, and I/V. A circled 'a' is placed above the final measure of this system. A red bracket spans the second and third systems.
- System 3:** Shows further melodic development with chords V9, V7, IV, and V7. Fingerings are indicated with circled numbers 1, 2, 3, and 4. A red bracket spans the third system.

el compás 10 comienza un puente que conduce a lo que fungiría como segundo tema.

Puente

Idea tomada del puente en el primer movimiento compás 23.

El tema secundario da inicio en el compás 19, con un acorde de novena con generador omitido de la tonalidad de Gb, pero que no es una tonalidad estable, ya que cruza por: Ab, e, b, e. En el compás 27 nuevamente aparece el estribillo, las notas melódicas son las mismas en la armonía tenemos un acorde de dominante de la tonalidad de F.

Tema II

The musical score for Tema II consists of five staves of music. The first staff is labeled 'Tema II' and contains three measures with chords (GB), (Cb), and (Ab) circled in red above the notes. Below the staff are the chord symbols VII 7, V7, and VII 7. The second staff contains three measures with notes circled in red: 'e' above the first measure and 'Bb' above the third. Below the staff are the chord symbols V9, V7, and VII7. The third staff contains four measures with notes circled in red: 'e' above the first measure and 'Estribillo' above the fourth measure. Below the staff are the chord symbols V, V, V, and V. The fourth staff contains four measures with notes circled in red: 'F' above the first measure and 'Estribillo' above the first measure. Below the staff are the chord symbols VII7 and I. The fifth staff contains four measures with notes circled in red: 'Estribillo' above the first measure. Below the staff are the chord symbols VII7, I, and VII7.

Posteriormente una coda que pone fin a la exposición (ambos tienen Reexposición), y también cumple con su función de puente para llegar al desarrollo donde ambos temas con sus distintas cualidades armónicas y rítmicas serán tratados.

Musical score for the first system, featuring a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The score is divided into three staves. The first staff has a circled 'e' at the beginning and a circled 'F' later. The second staff has a circled 'V7' at the beginning. The third staff has a circled 'VII7' at the beginning. The music includes various rhythmic values, accidentals, and fingering numbers (1-5).

El desarrollo comienza en el compás los temas anteriormente expuestos, pero también hasta este punto cada uno de los movimientos contiene elementos rítmicos, melódicos y armónicos que han sido ya expuestos en el primer movimiento de la *sonata* y son utilizados en la totalidad de la obra.

Musical score for the second system, featuring a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The score is divided into four staves. The first staff has a circled 'e' at the beginning and a circled 'C' later. The second staff has a circled 'E' at the beginning. The third staff has a circled 'E' at the beginning. The fourth staff has a circled 'E' at the beginning. The music includes various rhythmic values, accidentals, and fingering numbers (1-5).

El estribillo también es tratado dentro del desarrollo.

A musical score snippet in treble clef. It features a sequence of chords: VIII, VI, V, III, and I. The V chord has a circled '2' above it. The III and I chords have circled '3' and '1' above them. A section of the score, including the III and I chords, is circled in brown and labeled 'estribillo'. The first measure has a dynamic marking 'f' and a '0' below the staff.

Finalmente con elementos de el primer movimiento Antonio Lauro ideó una cadencia que lleva a la Reexposición en la tonalidad original.

A musical score snippet in treble clef, divided into three staves. The first staff shows a cadence with chords IV, X, VII, VI, and IV. The IV chord has circled '2' and '3' above it. A section of the score, including the VII, VI, and IV chords, is circled in brown and labeled 'Estribillo'. The second staff has a circled section labeled 'Reexposición' in red. The third staff has a dynamic marking 'p' and a circled section labeled 'Reexposición' in red. The chords in the third staff are X, VII, VI, and IV.

Un puente tejido con escalas conduce al segundo tema en la tonalidad de d.

The musical score consists of three systems of music. The first system, labeled "puente", contains measures 1 through 4. The second system contains measures 5 through 8, with measure 7 marked "VII" and measure 8 marked "IX". The third system contains measures 9 through 12, with measure 9 marked "V". The score is written for guitar, featuring treble and bass staves. It includes various musical notations such as chords, scales, and fingering numbers (1-4). A red line highlights the first system, and blue and orange lines highlight the second and third systems respectively.

Finalmente la coda esta construida con una sección que aparece en el primer movimiento, concretamente hablando del arpeggio de seisillos en la tonalidad de e, que une el tema principal con el segundo tema y que aquí es utilizado como coda en la misma tonalidad de e.

La obra concluye con una escala que culmina en la tonalidad de e.



## Conclusiones

El mundo de la guitarra tuvo una gran contribución a su desarrollo gracias al trabajo del guitarrista y compositor Antonio Lauro, conocido como el Strauss de la guitarra, debido a su gusto por la forma musical del Vals, que Lauro cultivó arduamente; la *sonata para guitarra*, es una partitura dentro de su catálogo, creada en los años 40s durante una etapa dictatorial que atravesaba Venezuela.

Es una obra de tres movimientos (Rápido, Lento y Rápido), en su estructura formal posee la tradicional *forma sonata* en el primer movimiento, un *lied* en el segundo movimiento y un *rondo sonata* en el último movimiento; los temas que Antonio Lauro utiliza para crear el primer movimiento son utilizados para desarrollar el resto de la obra dándole una unidad temática, Javier Daufi define esto como una sonata totalmente unitaria y esto es una idea de las sonatas del periodo romántico<sup>104</sup>.

El trabajo de Antonio Lauro a diferencia de las anteriores sonatas que hemos analizado, no posee una armadura, lo cual no la hace una obra atonal, ya que en el análisis propuesto podemos ver que si conserva una tonalidad central que es e y E.

En su tratamiento de las melodías y las modulaciones el recurso cromático es ampliamente aprovechado lo que produce una sensación de inestabilidad y razón por la que atribuyo el hecho de no colocar una armadura, quizá esto puede significar un intento de Antonio Lauro por dejar la tonalidad, algo tardío tomando en cuenta la fecha de composición y el grado de desarrollo musical que había en el mundo hasta entonces pero que concuerda con el atraso musical que Venezuela poseía para ese momento.

La sonata para guitarra de Antonio Lauro es una composición difícil de interpretar, tanto por su lenguaje como por los recursos técnicos que se necesitan para su ejecución; el *leggato* de las voces se dificulta por los saltos de posición pero mantener esas voces es vital para el entendimiento de la obra.

Composición realmente poco conocida e interpretada por los estudiantes de guitarra y los guitarristas en general; es un trabajo interesante pues la armonía que se escucha no nos remite a las composiciones de Antonio Lauro ya que su obras más conocidas, los valeses,

---

<sup>104</sup> DAUFI, Xavier. “*La Sonata*” Edit. Daimon, Manuel Tamayo, España, 1987 pág. 118.

tiene un carácter más folklórico y esta sonata sobresale por su ideas musicales un tanto más experimentales.



**Juan Leovigildo Brouwer**

(n. 1939)

**Sonata para guitarra sola**

Juan Leovigildo Brouwer Mesquida es uno de los principales compositores cubanos de música para guitarra; nació el miércoles 1° de marzo de 1939, en la paz que aparentemente reinaba en América, pero sabemos como pocos días después el mundo entero se volcaba en una guerra fratricida, ya no en las trincheras que habían devorado a la juventud europea; ahora las divisiones panzer avanzaban con su *blitzkrieg*, dejando las campañas regadas con la sangre de las nuevas generaciones, pero sobre todo se manifestó una aparente raza aria, que practicó el genocidio y crímenes de *lesa humanidad*.

Hijo de Mercedes de la Esperanza Mesquida González (Mercy) y Juan Bautista Teodoro Brouwer Lecuona (Juanito); a los cuatro años vivía con su abuela Ernestina Lecuona hermana mayor del pianista y compositor Ernesto Lecuona autor de *las danzas cubanas*, *La comparsa* entre otras y tío abuelo de Leo Brouwer, de esto él mismo Brouwer comenta: (...)“ *...había piano por todos lados, Ester Borja llegaba a cantar, yo la veía desde...desde no se la veía haya arriba por que yo tenía cuatro años; después llegaba un tal Fernando Albuérne, después venía... bueno en fin, era un trasiego de artistas valiosos en la historia de la música cubana, por todos lados; y el piano era el gran centro, ese piano sonaba... sonaba bien, me gustaba pero no era nada especial, era como parte de ese entorno que no era especial, era simplemente mi vida que transcurría entre pedazos de la cocina; el patio, que era lo que más me gustaba para jugar y corretear... y ese instrumento raro que lo tocaba nada más que la abuela con todos sus amigos, que no eran nada famosos, unos eran feos, otros eran lindos, otros eran simpáticos y otros no*”<sup>105</sup>.

En febrero de 1951 muere su madre, quien practicaba la música, le tocó la flauta y el saxofón, pero en forma destacada interpretaba el clarinete. Otra persona que a la muerte de su madre le apoyó y cuidó fue su tía Caridad Mesquida González, de quien recibió de manera un tanto informal sus primeras lecciones de teoría y solfeo y seguramente de canto, a lo que ella se dedicaba. Su padre era un guitarrista aficionado y apasionado del estilo español llamado flamenco, pero su calidad interpretativa lo hizo relacionarse con importantes guitarristas de esa época, fue de él quien recibió sus primeras lecciones de

---

<sup>105</sup> BROUWER, Leo. “Homoludens” *Un documental de Ángel Alderete*.

guitarra, mostrándole desde la posición correcta hasta la interpretación de oído de obras del repertorio guitarrístico<sup>106</sup>; Brouwer menciona: (...) “ ...cuando yo tenía diez, once, o doce por ahí, un día encuentro a mi padre tocando la guitarra tocaba muy bien de aficionado, y ese instrumento me hechizó no se por qué, era el sonido, era la dulzura pegada al cuerpo, era un instrumento sensorial por excelencia; y así fue ”<sup>107</sup>.

A la edad de trece años Brouwer aún aprendía de su padre; sin embargo, el destino lo llevó en los últimos meses de 1952 a conocer a Ramón Ibarra, que era amigo de la familia y por entonces uno de los más reconocidos guitarristas que había en Cuba; fue a través de este músico que se puso en contacto con Isaac Nicola<sup>108</sup> y de quien el mismo Brouwer menciona: (...) “ ...gracias a Isaac Nicola yo soy músico ”.<sup>109</sup> Isaac Nicola afirma que Leo tenía condiciones excepcionales para la guitarra<sup>110</sup>. Isaac Nicola, también fue un músico sobresaliente, que como muchos otros inició sus primeros pasos en la música en el núcleo familiar; se inició con su madre, Doña Clara Romero, poco después tiene la oportunidad para viajar a París, Francia, y estudiar con el guitarrista español, Emilio Pujol. Este artista, alumno de Tárrega, escribió uno de los primeros métodos de técnica guitarrística.

Para febrero de 1955 Leo se presentó a unas pruebas de suficiencia de conocimiento del conservatorio Carlos A. Peyrellade para examinar algunas asignaturas básicas, como: teoría, solfeo y apreciación musical; fue a intentar aprobar algunas asignaturas pero sus conocimientos sobrepasaban el nivel de cualquier graduado y sólo fueron suficientes algunas pruebas para denotar sus capacidades; el 16 de marzo presentó su examen de

---

<sup>106</sup> HERNANDEZ, Isabelle. “ Leo Brouwer ” .Editorial musical de Cuba, pág. 9

<sup>107</sup> BROUWER, Leo. “ Homoludens ” Un documental de Ángel Alderete.

<sup>108</sup> NICOLA, Isaac viajó por varias ciudades de Europa y América como en París, Madrid, Nueva York, Londres y Barcelona; con Emilio Pujol estudió a los vihuelistas del siglo XVI. En 1951 fue designado como profesor del Conservatorio Municipal de La Habana, del que llegó a ser director. Dedicó más de 50 años a la enseñanza académica de la guitarra y presidió el Consejo Técnico de la Enseñanza de la Música. Fue maestro de varios renombrados guitarristas, el más reconocido de ellos fue el cubano Leo Brouwer.

Isaac Nicola, realizó un método de guitarra que recoge toda su experiencia pedagógica desarrollada a partir de la escuela de Tárrega, que recibió del maestro catalán Emilio Pujol. Su método es el vigente como material de estudio en la enseñanza académica de la guitarra en Cuba. Fue miembro del comité organizador de diversos festivales de guitarra celebrados en la ciudad de La Habana y fundador de la Escuela Nacional de Arte, La Escuela Cubana de Guitarra y del Instituto Superior de Arte.

<sup>109</sup> HERNANDEZ, Isabelle. “ Leo Brouwer ” .Editorial musical de cuba. Pág. 11

<sup>110</sup> HERNANDEZ, Isabelle. “ Leo Brouwer ” .Editorial musical de cuba. Pág. 10

guitarra y una vez graduado a la edad de 16 años comenzó a dar conciertos; según lo que describe su segunda esposa, Isabelle Hernández, la que seguramente exagera en sus aseveraciones.

Su debut profesional lo realizó el 22 de julio de ese año en el Lyceum Lanw Tennis Club, el concierto fue organizado por Juventudes Musicales de Cuba (Cuba forma parte de la Fundación desde el año de 1953; Leo Brouwer es miembro de honor junto con Harold Gramatges<sup>111</sup>), es a partir de este momento que comienza otra de las importantes facetas de Brouwer como concertista; su participación con orquestas sinfónicas fue en 1957, presentación donde interpretó **El concierto para guitarra y orquesta** de Luis Abraham Delgadillo; el 16 de octubre de 1965 estrenó en Cuba el **Concierto de Aranjuez**, hubiese querido interpretar **el concierto de Villalobos** pero en esa época era difícil conseguir esas partituras.

En el verano de 1954 Brouwer realizaba los últimos exámenes de la escuela primaria superior (el equivalente a la secundaria), fue por este periodo que estudio la carrera de “maestro de obra en la escuela de artes y oficios”, la cual realizó hasta el segundo curso, llegó a graduarse como técnico en publicidad grafica, esta especialidad lo introdujo en el mundo de la pintura y el diseño, dicho acercamiento al arte pictórico es importante para la creación y el trabajo compositivo de Leo Brouwer.

El particular interés de Brouwer por la composición se dio a partir de sus encuentros con las primeras obras que interpretaba, pues el creía de una manera un tanto pretenciosa que

---

<sup>111</sup> **GRAMATGES**, Harold. Nació en Santiago de Cuba el 26 de septiembre de 1918 y falleció el 16 de diciembre de 2009. Pianista, compositor y pedagogo. Fue miembro del Grupo de Renovación Musical, presidió desde su fundación en 1951 hasta 1961 a la Sociedad Cultural Nuestro Tiempo. Cursó estudios en el Conservatorio de su ciudad natal con la profesora Dulce María Serret; posteriormente amplió sus estudios en el Conservatorio Municipal de La Habana con la profesora Flora Mora. En 1942 viajó a Estados Unidos donde completa su formación en el Berkshire Music Center con los maestros Aaron Copland y Serge Koussevitzky. En 1945 fundó y dirigió la orquesta del Conservatorio Municipal de la Habana, donde ejerció como profesor de Armonía, Composición, Estética e Historia de la Música. Años más tarde, en 1958 recibió el Premio Reichold del Caribe y Centroamérica, otorgado por la Orquesta de Detroit, por su Sinfonía en mi. Al triunfo de la Revolución cubana en 1959, creó el Departamento de Música de la Casa de las Américas, desde entonces trabajó en la reforma y desarrollo de la enseñanza de la música en Cuba con una importante y fecunda labor como pedagogo y en la creación de la Orquesta Sinfónica Nacional. Entre 1961 y 1964 fue embajador de Cuba en Francia; Integró el Consejo de Asesores Técnicos del Ministerio de Cultura y presidió la esfera de la música; impartió clases de composición en el Instituto Superior de Arte y dirigió la Comisión de Escritores y Artistas del Movimiento por la Paz y la Soberanía de los Pueblos en Cuba. Gran parte de su obra ha sido interpretada y editada en Cuba y el extranjero. Su catálogo comprende música sinfónica, de cámara, coral, vocal e incidental para teatro y cine significándose entre ellas: la música sobre textos de Juan Ramón Jiménez, Góngora, Rafael Alberti y Justo Rodríguez Santos; Ícaro, para percusión y piano, Ballet por encargo de Alicia Alonso; Sonata para piano; Dúo para flauta y piano; Trío para clarinete, violoncello y piano; Preludio para el ballet Mensaje al futuro; Sinfonía en mi; Capricho para flauta, clarinete, viola y violoncello; Concertino para piano e instrumento de viento; Serenata para orquesta de cuerdas; Dos danzas cubanas (Montuna y Sonera); Sinfonietta para orquesta; Tríptico para voz y piano, con textos de José Martí; Quinteto de viento; Divertimento para cuarteto de metales; Tocata para bandoneón; In Memoriam homenaje a Frank País; La muerte del Guerrillero para recitante y orquesta; Móvil I para piano; Móvil II para flauta, corno, piano-celesta, vibráfono, xilófono y percusión; Cantata para Abel; Concierto para guitarra y orquesta y Diseños; entre otras muchas obras. Entre las numerosas distinciones que posee. sobresalen el Premio de Reconocimiento a su obra total, otorgado por la Unión de Escritores y Artistas de Cuba y la Medalla Alejo Carpentier conferida por el Consejo de Estado de la República de Cuba.

había deficiencias en el repertorio; y que era pobrísimo lo que hasta ese momento existía, de esta manera, Brouwer comenzó por recrear algunas obras, cosa que originó diferencias con su maestro Isaac, pues le mencionaba a Leo Brouwer que no tenía porque cambiar nada, esto sólo fue en un principio, ya que el estreno de la **Danza característica** a principios del año 1957 y en el último concierto que ofrecería el maestro Isaac, fue una muestra de confianza hacia el alumno<sup>112</sup>. Brouwer se acercó a la composición de forma autodidacta, él menciona: “(...) *muchas veces la orquestación la aprendíamos oyendo radio. Nos enterábamos de la obras que iban a transmitir y nos reuníamos para analizarlas*<sup>113</sup>”.

La **Danza característica** es una obra de forma tripartita; la primera sección, rápida, de aire *allegro*, basada en formas celulares básicas para el desarrollo de toda la obra; se pueden apreciar elementos de la música popular cubana, como la conga; algunos ritmos y percusiones provenientes del flamenco, estilo con el cual el maestro tuvo contacto desde sus orígenes; una sección central elaborada contrapuntísticamente, con polifonía imitativa monotemática a dos voces; la reexposición aparece luego de una preparación de dos compases; ligeramente reducida, sintetiza los elementos antes expuestos y los desarrolla, presenta sus partes con figuras en reducción.

Entre sus primeras obras que compuso con mayor seriedad podemos mencionar: La **Suite N°1, al estilo antiguo** (obra perdida) y la **Suite N°2, en D** (obra recuperada recientemente por el musicólogo Richard Stower), escritas a finales de 1954 y principios de 1955 cuando Leo tenía quince años de edad. Una de sus primeras obras en donde emplea a la guitarra en función concertante y una orquesta de cuerdas fue: **Música para guitarra, cuerdas y tímpani**.

En 1956 se dio un vínculo entre Leo Brouwer y Cine Club Visión, un ambiente que no sólo era musical, sino pictórico, teatral y hasta político; el 17 de abril de 1956 el CCV dio su primera función en el cine-teatro Apolo, presentando dos filmes: *Y se hizo justicia* de A. Layette y *Peluquero de señoras* de J. Duvivier. Para Brouwer el CCV significó un campo abierto para su desarrollo, fundamentalmente como interprete, que además lo

---

<sup>112</sup> HERNANDEZ, Isabelle. “Leo Brouwer”. Editorial musical de Cuba. Pág. 19

<sup>113</sup> HERNANDEZ, Isabelle. “Leo Brouwer”. Editorial musical de Cuba. Pág. 16

conduciría también a crear música para el ICAIC( Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica), de ésta relación con el mundo del cine y la música que compone Brouwer comenta: (...) “...las formas musicales, son cerradas en si mismas como las formas, como la plástica se guía por el número de oro de Fibonacci Leonardo<sup>114</sup> o se guía por las formas griegas de la perfección del arco, todas estas cosas que son estructuras importantísimas, en la música han llegado a convertirse en una especie de Corcett, de cárcel, de.. de.. prisión y... yo encontré dese hace muchos años, muchas cosas fuera de la música que me motivaron con su maravillosa estructura interna, lo mismo puede ser una hoja de un árbol que una ecuación matemática, pero sobre todo la realización cinematográfica, una película que deviene en el tiempo (lo mismo que la música), a parte le añade a la imagen y tiene una serie de elementos: el traveling, el zoom, el zoom back, el stop motion, el flash back, el pensamiento retrotraído es decir: caramba se me olvido que tenía que llamar a fulano, estoy hablando contigo pero me acorde que tenía que llamarle a fulano, eso es un flash back y eso mismo lo hago yo en la música”<sup>115</sup>. De esta relación se produjeron los siguientes trabajos: 1960, **Historias de la revolución**, 1961 **Una escuela en el campo**, **La montaña nos une** y **El joven rebelde**, 1963, **Palmas cubanas** y **El retrato**, 1964, **La decisión**, 1965, **Vaqueros del Cauto**, **La estructura** y **Oro de Cuba**; esto sólo por mencionar unos cuantos de sus trabajos en estos años y para el ICACI, pues también realizó música para teatro y ballet; cabe mencionar que **Hanoi, martes 13**, es un documental que recibió la Paloma de Oro y Premio de la crítica Cinematográfica de la RDA en el X Festival de Cine Documental y Cortometraje de Leipzig en 1967, así como el gran premio del festival Prades en Francia en 1968 y el mejor cortometraje cubano exhibido en 1967.

En 1957 inició actividades en la Sociedad Cultural Nuestro Tiempo y en ese mismo año compone su primer concierto para guitarra y orquesta. A partir de esos años Brouwer inició con una producción musical que aún no ha finalizado; el catalogo de sus obras puede ser consultado en el anexo.

---

<sup>114</sup> En matemáticas, la sucesión de Fibonacci es la siguiente: 0,1,1,2,3,5,8, 13, 21, 34, 55, 89, 144....., la sucesión inicia con 0 y 1, y a partir de ahí cada elemento es la suma de los dos anteriores. A cada elemento de esta sucesión se le llama número de Fibonacci. Esta sucesión fue descrita en Europa por Leonardo de Pisa, matemático italiano del siglo XIII también conocido como Fibonacci. Tiene numerosas aplicaciones en ciencias de la computación, matemáticas y teoría de juegos. También aparece en configuraciones biológicas, como por ejemplo en las ramas de los árboles, en la disposición de las hojas en el tallo, en la flora de la alcachofa y en el arreglo de un cono.

<sup>115</sup> **BROUWER, Leo. “ Homoludens” Un documental de Ángel Alderete.**



El 20 de agosto de 1959 Brouwer ofreció su último concierto antes de partir hacia los Estados Unidos a raíz de una beca que le fue otorgada por el Consejo Nacional de Cultura (CNC), esta beca fue concedida a diferentes artistas e intelectuales; Leo Brouwer decidió estudiar Juilliard School of Music de Nueva York donde tuvo la oportunidad de estudiar composición con Vincent Persichetti,<sup>116</sup> dirección coral con Bennet, música antigua con Joseph Iadone gran laudista; primer hombre que hizo una grabación comercial de las Cantigas del rey Alfonso, el sabio; quien además fomentó el interés en Brouwer por el fascinante universo de la música antigua, en particular por la música renacentista y barroca; entre la tareas que le encomendó a Brouwer, estuvo el de llevar de tablatura a notación moderna la música de John Dowland, el isabelino inglés, gran personaje del repertorio de la guitarra; posteriormente fue a Hartford en Connecticut, donde se le ofreció dar clases en la universidad, en ese tiempo también estudió con Isadore Freed<sup>117</sup>. Las contradicciones entre Cuba y los Estados Unidos estaban declaradas para mediados de los años 60s, es por esto que Leo Brouwer tuvo que regresar, sobre estos momentos de su vida el menciona: “ *No hubo otra opción, no lo pensé dos veces a pesar de los jugosos contratos que tenía y las posibilidades enormes de desarrollo, pero en un mundo que no era el mío, y regresé a Cuba.*”. Durante su estancia en los Estados Unidos inició algunas obras consideradas por él como ejercicios de composición, entre esos trabajos esta la elaboración del **Trío para instrumentos de arco**, (dos violines y viola), que compuso a partir de su **Sonata de cámara, para dos violines y viola que data** de fines de 1958, esta obra consta de tres movimientos; de regreso en Cuba Brouwer escribió esta obra para el Concurso de Composición Amadeo Roldán de Música de Cámara, con el cual obtuvo el segundo lugar; otra obra fue el **Rondó para clarinete y cello**.

Brouwer tuvo en esa época unos alumnos en E.U.A. debido a que tenía necesidades económicas, ellos le inspiraron a escribir unos estudios para guitarra, Brouwer recuerda: (...) “*etapa muy difícil que fueron los pocos meses de estudios míos en los Estados Unidos, en New York, donde tenía que dar algunas clases privadas (...) entonces tuve una alumna, entre otros, adulta con unas condiciones descomunales que jamás había*

---

<sup>116</sup> **PERSICHETTI**, Vincent Luis. Nació el 6 de junio de 1915, falleció el 14 de agosto de 1987. Fue un compositor, pianista, educador, y escritor. Persichetti era un nativo de Filadelfia. Era conocido por su integración de diversas ideas en composición musical, en su propio trabajo y la enseñanza. Algunos de sus mas destacados estudiantes son: Philip Glass, Michel Jeffrey Shapiro, Kenneth Fuchs, Richard Danielpour, Robert Dennis...

<sup>117</sup> **LIBERADOS**, Isadore. Nació el 26 de marzo de 1900 en Brest-Litovsk, ahora Bielorrusia; la familia de Liberados emigró a los Estados Unidos cuando Isadore tenía tres años de edad, en donde se establecieron en Filadelfia, su padre fue propietario de una tienda de música.

*tomado una guitarra, realizó perfectamente una escala cromática y fraseo de la mano derecha con registro completo de las cuerdas (...)*<sup>118</sup>, estos estudios, del 11 al 20, abarcan un tiempo de composición bastante extenso, desde 1959 hasta 1961 con excepción del 12 dedicado a su alumna Sharon Pryor, perdido por un tiempo y luego al parecer se incluyó como el segundo de la tercera serie o lo que es lo mismo como el estudio N° 12, cuando lo editó la Editora Musical Cubana en 1985. Leo Brouwer comenta que sus estudios fueron creados con toda intención, para separar diferentes problemas técnicos. Estos estudios se han incluido en los planes de enseñanza de muchos conservatorios en el mundo.

Algunos otros de sus trabajos en esos tiempos fue **Fuga Cervantina**, una obra para piano, terminada en marzo de 1960 y dedicada a Jorge Guerra y su **Sonata para cello solo**, terminada pocos días antes de su regreso a Cuba. Al respecto de este viaje a los Estados Unidos, Isabelle Hernández en su biografía opina que Brouwer no aprendió nada de composición ni de guitarra, pues según dice no había nadie en los Estados Unidos que sobrepasara su nivel guitarrístico y que de Isadore Freed y Persichetti no aprendió nada de composición, debido a su capacidad de ser autodidacta, lo cual puede ser algo dudoso pues esta biografía es algo tendenciosa, estos juicios son emitidos por una mujer que lo admiró y que logró ser la esposa de Leo Brouwer.

A su regreso a Cuba, a finales de 1960 comenzó a dar clases en el Conservatorio Amadeo Roldán, lo cual no sería una de sus únicas ocupaciones, en 1963 fue nombrado como asesor musical en el Instituto Cubano de Radio y Televisión, puesto que dejó en 1969, al mismo tiempo dio inicio sus labores en el Teatro Musical de la Habana, creado oficialmente en marzo de 1962; Cuba tenía un teatro incipiente, pero para 1957 llegó a Cuba Carlos Alfonso Arau procedente de México, quien años más tarde tendría a su cargo la Fundación del Teatro Musical de la Habana (TMH), en su concepción quería lograr un teatro sintetizando las últimas tendencias modernistas con los ya establecidos patrones del teatro music-hall y las tradiciones del bufo cubano. El claustro estuvo integrado por Walden de Valencia, profesora de danza; Rodolfo Valencia, de actuación; Joaquín Vanegas daba las clases de ballet; Federico Smith enseñaba las materias musicales; Tony Taño, conducía la orquesta y Brouwer era el maestro de todos, quienes entre otros alumnos tenía como alumno a Chucho Valdés.

---

<sup>118</sup> HERNANDEZ, Isabelle. "Leo Brouwer". Editorial musical de Cuba. Pág. 49

El TMH creó un antecedente de lo que posteriormente fue el Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC, los trabajos realizados para el TMH aparecen en el anexo.

Para 1964, Brouwer compuso un solo de guitarra para un ballet, que más tarde se convertiría en una de las obras más tocadas de Brouwer, el **Elogio de la Danza**, pasarían cuatro años más, para que Brouwer escribiera para guitarra, para dar vida a *Canticum*; el célebre profesor español Emilio Pujol, expresó en una carta enviada al compositor mexicano Javier Hinojosa: (...) “desde el **Homenaje a Debussy de Manuel de Falla no había escuchado una obra para guitarra como *Canticum* de Leo Brouwer, que se convirtiera, igualmente, en otro punto de partida (...)**<sup>119</sup>. Pero no fue sino hasta 1972 que se estrenaría en el teatro Amadeo Roldán el **Concierto para guitarra y pequeña orquesta**, la primera obra que el maestro estructura como concierto para instrumento solista.

Durante los años sesenta la realidad de la música ligera de entretenimiento, sin un contexto social y por consiguiente, sin vínculo alguno con la realidad social que por supuesto era otra, dio origen al Grupo de Experimentación Sonora (GESI). La era parió una nueva canción, canción de protesta, el primero de su tipo, base y génesis directa de todo un núcleo homogéneo y coherente que años después, en 1972 se constituiría como el Movimiento de la Nueva Trova; entre otros, sus integrantes eran: Pablo Milanés, Martín Rojas, Eduardo Ramos, Noel Nicola, Vicente Feliú y Silvio Rodríguez. Entre otras disciplinas que eran impartidas en el GESI, Brouwer impartía composición de música para el cine; de entre los frutos que esto originó, el 14 de mayo de 1969 Brouwer y los muchachos del GESI grabaron la música del documental **Despegue a las 18:00** de Santiago de Álvarez, el cual ganó ese mismo año el primer premio Pavo Real de Oro en el IV festival de cine de Nueva Delhi, India.

En 1970 Brouwer tiene su primer gran encuentro con el mundo musical europeo, esta vez sus viajes lo trasladan a: Inglaterra, Escocia, Alemania, Francia e Italia, en los festivales de: Aldeburgh, Edimburgo, Avignon, y Due Mondi de Spoleto, además de participar en un simposio que se hizo en la Academia Musical Chigiana de Siena. En París es invitado por la ORTF (Organización de Radio-Televisión Francesa) para presenciar un concierto

---

<sup>119</sup> HERNANDEZ, Isabelle. “Leo Brouwer”. Editorial musical de Cuba. Pág. 112

de su música interpretada por el guitarrista Turbio Santos<sup>120</sup>. Estos meses fueron un enriquecimiento cultural e intelectual para Brouwer.

Luego de dos años de no escribir para guitarra, surge **La espiral eterna**, de la cual el maestro explica: “ *La espiral... comienza con tres notas que son el centro, y se van expandiendo una por una, desde un registro central como si estuviéramos flotando, nunca llega a estallar. Ella se expande, vuelve a recogerse, va y viene y se concentra en una nota. Baja y sube, pero no demasiado. Hay un área de espacio que se expande y se contrae continuamente y cuando llega a esa nota termina con una intensidad que conduce a otra lectura, que es el símbolo del átomo. Mi espiral sube y vuelve a centrarse y da pie a la figura atómica y todo va desde el sonido organizado gradual hasta el sonido desorganizado. Mi fiesta va de arriba hacia abajo, como una pirámide infinita*”<sup>121</sup>.

La imparable vida profesional de Brouwer lo llevó a pasar casi todo el año de 1971 en Europa; durante ese tiempo ofreció conciertos en la sede central de la UNESCO en París y en la tercera semana internacional de guitarra que produce Robert Vidal en colaboración de la ORTF, en donde Brouwer realizó el estreno mundial de su adaptación de **El Cimarrón**, obra original de Henze<sup>122</sup>. Se destaca su participación en La Semana Latinoamericana de Música del Festival de Straaburg y es en esta gira cuando realizó grabaciones para el sello *Erato* de Francia; el disco *Les classiques* de Cuba como número 10 de una colección titulada: *Panorama de la guitarra*, este mismo fonograma ganó en 1972 el premio del disco en Francia; la vida de Brouwer se ve alterada debido a que muere su esposa Yolanda el 17 de abril de 1971.

---

<sup>120</sup> **SANTOS, Soares Turibio**, (nació el 07 de marzo 1943) es considerado uno de los mejores guitarristas vivos del Brasil. Se estableció con un amplio repertorio de obras de Heitor Villa-Lobos , Ernesto Nazareth y acompañando a músicos como Clara Sverner , Paulo Moura y Olivia Byington en muchos CDs.

A la edad de 10 se sintió atraído por la guitarra clásica, siendo su primer maestro Antonio Rebello y Cáceres más tarde Oscar. En 1962 dio su primer recital en Río de Janeiro, seguido por una serie de conciertos por todo Brasil. Al año siguiente debido a su primera audiencia pública, el Museo Villa-Lobos lo invitó a interpretar al compositor brasileño con sus "Doce estudios para guitarra" y "El Sexteto místico"; 1964 marcó la formación de un dúo con Cáceres Oscar y varias giras por América del Sur. Turbio Santos decidió establecerse en Europa en 1965, año en que ganó el primer premio en el Concurso Internacional de Guitarra de la ORTF en París.

Sus apariciones en programas de la ORTF y la BBC , así como su primera grabación mundial en el disco de Heitor Villa-Lobos "Doce estudios" han dado a conocer a la opinión pública europea. Muchas orquestas lo han acogido como solista, tales como la Orquesta Filarmónica de Montecarlo , l ' Orquesta Filarmónica de Radio France , la Orquesta de Cámara de Inglés y la Royal Philharmonic Orchestra . En 1974 se unió a Yehudi Menuhin y Mstislav Rostropovich en el concierto de apertura para la creación de fondos internacionales para la colaboración musical organizado por la UNESCO . Turbio Santos es Director del Museo Villa-Lobos en Río de Janeiro .

<sup>121</sup> **BROUWER, Leo**. “ *Homoludens*” *Un documental de Ángel Alderete*.

<sup>122</sup> **HERNANDEZ, Isabelle**. “ *Leo Brouwer* ” .Editorial musical de Cuba. Pág.

Su inquietud por la composición, nunca dejó a Leo Brouwer y para la década de los 70s, Leo compuso entre otras cosas: **Concierto para guitarra y pequeña orquesta**, al mismo tiempo escribió **Concierto para flauta, cuerdas y piano obligado**, para el cuarteto de saxofones de Carlos Averhoff compuso **Ludus Metallicus**, también la música del ballet **Edipo rey, Es el amor quien ve** obra para conjunto instrumental y voz, **Exaedros II, Un día de noviembre** obra para guitarra que nació del Film que lleva el mismo nombre, **El gran zoo**, obra con textos de Nicolás Guillén, para agosto de 1972 concluyó su partitura de **Sonograma IV** para dos orquestas y dos directores, en ese mismo año el pianista Roger Woodward grabó **la Sonata Pian e Forte** escrita en 1970 y dedicada a Roger Woodward, **Parábola** fue otra obra para guitarra escrita en el 72, **El asalto al cielo** con subtítulo de **Leniniana**; así mismo el Instituto Cubano del Libro le publicó un tratado de armonía del siglo XX; esto sólo por menciona algunas de las obras que fueron escritas en dos años.

A partir del los años 70s, sus actividades artísticas se concentraron en las facetas que hacen de Leo Brouwer un artista completo: guitarrista, compositor, arreglista, conferencista, profesor; actividades que hasta el momento no han sido interrumpidas; quizás por su edad actual, su desempeño como concertista ha cesado, aunque no en los escenarios, pues también podemos agregar a esta lista la dirección orquestal.

## I-

### “Fandangos y Boleros”

Antes de abordar el análisis de esta partitura, es indispensable la descripción de los dos estilos que remite el título bajo el que esta programado el primer movimiento.

El fandango es una danza de compás ternario en tiempo vivo, que se acompaña con guitarra, castañuelas o palmas, es considerado una de las danzas tradicionales españolas, es cantado en dos partes, una introducción fundamental (o variaciones) y una sección que consta de cuatro o cinco versos octosílabos (coplas) o frases musicales (tercios), a veces seis si un verso (generalmente el primero) se repite. Es asociado con el bolero y la seguidilla; inicialmente era escrita en 6/8, posteriormente se utilizó el compás en 3/8 o 3/4<sup>123</sup>.

El bolero es una danza o canción popular española, escrito en compás ternario, algunas de las etimologías posibles derivan del verbo volar y de las boleras, nombre dado a las mujeres gitanas de la época que utilizaban galones de oro o bolitas de pasamanería. El bolero típico se compone de tres secciones iguales (coplas); el bolero español es por lo general en forma AAB. Puede estar compuesto rítmicamente de la siguiente manera<sup>124</sup>:



---

123 The Oxford Dictionary of Music

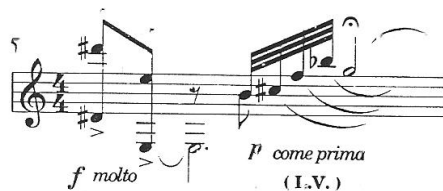
124 The Oxford Dictionary of Music

El primer movimiento de la sonata comienza con una introducción que va desde el primer compás hasta el 12º compás. En esta introducción Brouwer presenta los elementos que utilizará a lo largo de toda la obra.

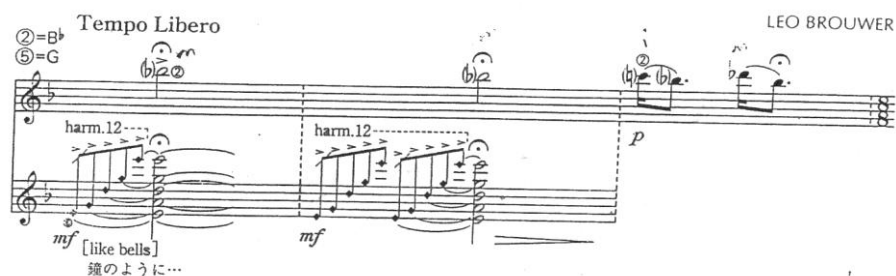
En los primeros compases de la introducción hay una estructura pentátona E, F, G, B, C#



En el compás cinco, hay una célula de octavas de **D#5** a **D# 7** al igual de **E5** a **E7**, esta célula de octavas será recurrente.



En el compás 7 aparece un arquetipo melódico que Leo Brouwer usa recurrentemente en sus obras, una segunda descendente, en este caso de **G#4** hacia **F#4**, seguido de otro de tercera mayor también descendente, **B4** hacia **G4** este prototipo melódico aparece en la obra Hika en el tercer compás de introducción.

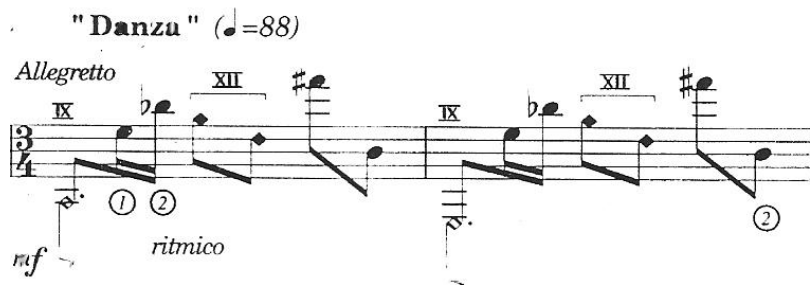


En el tercer compás de la obra Hika podemos apreciar el prototipo aunque en este caso la tercera es menor.

En los tres últimos compases de introducción, finaliza con la célula de octavas que aparece en el quinto compás, utiliza en la rítmica elementos que desarrollará en el segundo tema.



A partir del compás 13vo. comienza lo que se podría interpretar como exposición, con un título programático "Danza", en esta sección podemos apreciar la alusión rítmica del bolero.





Utilizando el recurso rítmico de la Danza, por secuencias de cuatro células, en los compases 17, 18, 20 y 22 aparece el arquetipo melódico con notas de dieciseisavo y octavo.

17 *appena poco meno*  
*f*  
*p molto articolato*

18  
*f*  
*p*

20  
*f*  
*p*

22  
*f*  
*p*

La exposición de los elementos que Brouwer utilizará a lo largo de toda la sonata finaliza en el compás 28, con patrones de la célula rítmica de la danza y las octavas.

24 *Alta Danza (♩=88...100)*  
*f*  
*mp come prima*

27  
*f sub*  
*mp*

El segundo tema comienza en el compás 29, con corcheas y semicorcheas de la sección final de la introducción (compás 10, 11 12). El pedal en G# da la sensación de tonalidad, hasta que cambia el pedal a F, que finaliza la exposición de el tema secundario, en el compás 40, en esta sección podemos intuir por el compás, la reminiscencia del fandango, la cual concluye hasta el compás 72 donde nuevamente la rítmica del bolero se hace presente.



En el compás 42 se teje (con elementos de la introducción) un puente que conduce hacia el desarrollo, que además de contener los elementos ya citados en la introducción y exposición, el desarrollo esta ampliamente marcado por cambios constantes compás.

En el compás 44 se puede apreciar la escala pentátona.

Como se menciono anteriormente la rítmica del bolero se haya en el compás 72, en ella hay elementos minimalistas como el principio del valor agregado. Esta dividida en seis secciones ya marcadas desde A hasta F, cada sección contiene dos prototipos diferentes de células, la primera que aparece se repite tres veces en cada sección de igual forma, agregándole una parte nueva cada vez, de la misma manera la segunda célula es modificada.

The musical score consists of six sections, A through F, written in 3/4 time. Section A (measures 72-76) is marked 'Alla danza (♩ = 112)' and 'come prima', with a dynamic of *mp*. Section B (measures 77-81) is marked 'pos. ord.' and *mp*. Section C (measures 82-86) is marked 'pos. ord.' and *mp*. Section D (measures 87-91) is marked '(6+7)' and '(un poco) met.', with a dynamic of *p*. Section E (measures 92-96) is marked '(met.)' and *p*. Section F (measures 97-101) is marked '(met.)', 'son. ord.', 'meno sonoro', and *f*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

### Segundo prototipo

The musical score for the second prototype consists of three staves. The first staff (measures 1-4) is marked 'metálico', 'verso il tasto', and '(s. tasto)', with a dynamic of *p*. The second staff (measures 5-8) is marked 'met.' and *p*. The third staff (measures 9-12) is marked '(simile)' and *f*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

96 *met.* *ff* *resonante* *son. ord.* *(simile)* *mf* *dim.*

98 *XII* *p*

90 *(simile)* *metalico* *f sub.* *verso il tasto* *p*

107 *met.* *ff* *f dim.*

109 *f* *f*

En el compás 113 encontramos una cita de Beethoven, esta cita hace referencia a la sinfonía numero seis (pastoral) y esta ligada por nota común, utiliza de igual manera entre fragmentos de la cita, células rítmicas del segundo tema.

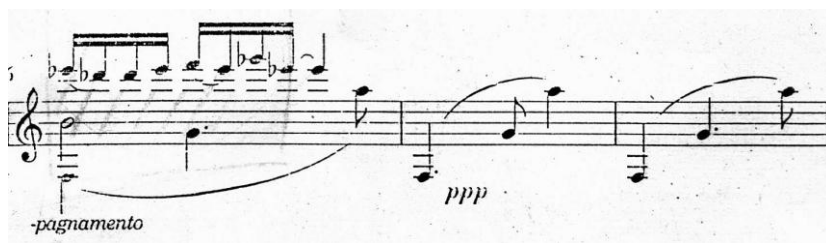
**CODA ( Beethoven visita al Padre Soler )**

*f* *un poco pesante* *lunga* *pp* *evocation*

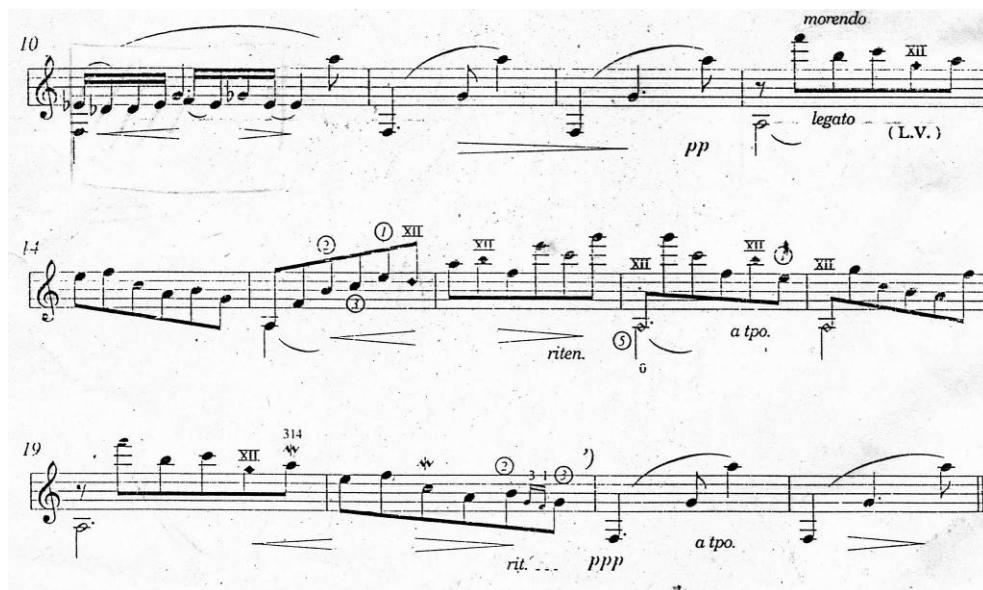
Finaliza la obra con elementos de la introducción (en el 127 y 128) de igual forma una sección del desarrollo del tema principal (129 y 130) finalizando la obra en C.

The image shows a musical score for guitar, consisting of three staves of music. The first staff, starting at measure 25, features a melodic line with a 'riten.' marking and a 'f' dynamic. It includes a 'L.V.' (Liquido Vibrato) effect and a circled '0' indicating a natural harmonic. The second staff, starting at measure 28, shows a melodic line with a '5' fingering, a 'mp' dynamic, a 'rit.' marking, and a 'pp' dynamic. The third staff, starting at measure 30, features a melodic line with a 'GP' (Grave Pedal) marking and a circled '0' indicating a natural harmonic. The score is written in treble clef and includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.





Una segunda frase en corcheas, de ocho compases.



En la siguiente frase vuelve a reexponer el prototipo melódico. Se produce una relación de cuartas, por ejemplo en el compás 23 de C a F y de G a C, armonía ideada por Scriabin, esta sección finaliza en el compás 37 en C, suponiendo una cadencia V-I.



Finalmente en el compás 38 hay una sección conclusiva que reexpone dos fragmentos de la primera y segunda frase, la obra culmina con el ostinato rítmico que se sugirió al principio de la obra.

5

sfz

rit.

p

come prima

L.V.

39

dolce

ppp

43

movendo

XII

legato

L.V.

47

XII

riten.

Poco meno

XII XII XII

morendo

3



### III-

#### La tocata de Pasquini

La tocata es una pieza instrumental regularmente era para teclado, independiente de la danza, el canto o cualquier modelo vocal, apareció por primera vez en el siglo XV en manuscritos de origen alemán, como la tablatura de Adam Ileborgh; pieza destinada como una muestra de la destreza manual; a menudo en forma libre e incorpora elementos como la fuga<sup>127</sup>.

La tocata de Pasquini comienza con un arpeggio rápido, utilizando acordes de dominante con séptima: F#7, dos acordes E7 y finaliza en B.

*Allegro vivace* (♩.=88...96)

*f*

4 1 0

2 3

3 0 0 0

4

Un puente en el compás 12, conduce a la siguiente sección que comienza en el compás 16 y finaliza en el 40 (donde comienza el arpeggio de la primera parte), para desarrollar esta sección, Brouwer utiliza el arquetipo melódico que aparece en cada uno de los movimientos de la Sonata; también se elabora con ideas minimalistas (como lo describiría Isabelle Hernández) a la Brouwer; al final, de esta sección, se difumina con un puente que conduce nuevamente al arpeggio del principio de la pieza.

<sup>127</sup> The Oxford Dictionary of Music

16 *f marc.* *p legato* *f marc.*

19 *p* *f*

21 *p* *f*

23 *p* *f*

Otro puente conduce a la reexposición del arpeggio de la primera sección, que no es completamente igual y en donde aparece una célula que se trabajará casi al final de la obra:



A partir del compás 63 Brouwer desarrolla la idea de octavas expuesta en el décimo compás y la sección del primer movimiento de la sonata; las octavas de G#4 y G#6, tiene una relación tonal que es tomada del primer movimiento de la sonata: G#m y F (compás 29 al 38 del primer movimiento)



A diferencia del primer movimiento, escrito en corcheas con puntillo y semicorcheas, esta sección del tercer movimiento fue diseñada con semicorcheas que le dan fluidez; en el compás 67 y 68 (arriba) podemos apreciar la idea rítmica de las octavas que aparecen en el primer movimiento de la obra.

Tenemos un puente (compás 70), en el bajo el G4 (corchea con puntillo), G#5 y C#6 se produce una sensación rítmica cubana, además de que nuevamente en el tercer tiempo (compás 70), tenemos lo que hemos denominado como arquetipo melódico o también motivo celular, que Brouwer recurre constantemente.

70

72

*f* *marcato e veloce*

El compás 73 (arriba), aparece un motivo celular que ha sido utilizado en el compás 62. Abajo continúa la sección, con el centro tonal en F.

74

*f* *p* *simile*

77

*f* *dim.*

A partir del compás 78, comienza a desarrollar la idea propuesta anteriormente en el compás 52 y 53; elementos minimalistas como el principio del valor agregado a la Brouwer; utilizando diferentes recursos de composición en una obra.

79 *mp*

81 *pp*

84 *crescendo poco a poco*

86

Esta sección tiene su clímax en el compás 88; en el compás 90 tenemos el motivo celular que aparece anteriormente en los compases 62 y 73, que además conecta hacia un puente escrito con el motivo celular empleado en el compás 52, este puente nos lleva a una sección lenta.

88 *f molto* *rallentando e diminuendo*

90 *pp a tempo*

92 *pp* *ritenuito*

La sección lenta de la Toccata, esta construida con la introducción y el motivo celular que utilizó en la Sarabanda de Scriabin (segundo movimiento), finalmente un puente minimalista con la idea de principio del valor agregado introduce nuevamente al arpeggio del principio de la obra, repitiéndose la obra hasta el compás 27.

94 *Tempo di Sarabanda*

98

100 *lento accelerando poco a poco*

103

105 *Tempo primo (alla Toccata)*

The image shows a musical score for a section of a Toccata, spanning measures 94 to 105. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. Measure 94 is marked 'Tempo di Sarabanda' and begins with a piano (p) dynamic. It features a melodic line with a dotted quarter note followed by an eighth note, and a bass line with a dotted quarter note followed by an eighth note, both with a slur. The measure is marked with 'XIX'. Measure 98 shows a continuation of the melodic line with a slur and a bass line with a dotted quarter note followed by an eighth note, also marked with 'XIX'. Measure 100 features a melodic line with a slur and a bass line with a dotted quarter note followed by an eighth note, marked with 'XIX'. Below the staff, there is a dynamic marking 'lento' and a tempo change 'accelerando poco a poco'. Measure 103 shows a melodic line with a slur and a bass line with a dotted quarter note followed by an eighth note. Measure 105 is marked 'Tempo primo (alla Toccata)' and features a melodic line with a slur and a bass line with a dotted quarter note followed by an eighth note, marked with '5/4'.

Para terminar la obra, Brouwer recurre a diversos elementos, que han aparecido a lo largo de la partitura, nuevamente el puente que apareció en los compases 70, 71 y 72 aparece en el compás 110; otro elemento que apareció en el 12, lo utiliza en el 113 como progresión; y el motivo celular de los compases 62, 73 y 90, aparece en el 116 y conduce hacia un acorde de G#m7°, para volver a utilizar esta célula hasta el 122, finalizando la obra con una serie de ligados con dedos 1 y 4 y rematando con un E4 ejecutado con pizzicato Bartok.

110  $\Theta$

112

114

116

119

122

VIVACE (PRESTISSIMO)

(ad lib)

Dur. : 5' 15"

## Conclusiones

La obra de Leo Brouwer representa un nuevo periodo para la guitarra; en su música conviven estilos musicales diversos: serialismo, aleatorismo y minimalismo; sistemas o tendencias composicionales que coexisten con su inconfundible tradición musical cubana.

Su vida es clasificada en tres etapas: de 1955 a 1962 su obra tiene una marcada tendencia nacionalista y utiliza formas musicales tradicionales, además de la utilización de raíces tonales convencionales. Posteriormente se plantea una renovación para la guitarra que da inicio en 1958 con la creación de las **Danzas concertantes**; abandona las formas musicales usuales y adopta formas extramusicales: como figuras geométricas, colores etc., emplea entre otras cosas motivos celulares de cuatro o cinco notas, de entre los cuales Leo Brouwer tiene ciertos motivos celulares que utiliza recurrentemente en varias de sus obras a manera de tema obsesivo tal como lo hace Héctor Berlioz en la sinfonía fantástica.

En la última etapa podemos apreciar un retorno a la tonalidad, que nace de la necesidad entre reposo y movimiento; el mismo Leo Brouwer define esta etapa como nueva simplicidad, él dice nunca abandonar una forma composicional, si no que al contrario podemos ver como en una de sus obras conviven diferentes sistemas composicionales, tal como sucede en la obra que aquí analizamos, la *sonata*, donde podemos distinguir minimalismo, tonalidad y el uso de la célula fundamental como núcleo generador.

Ésta composición es interesante ya que desde el punto de vista composicional no posee la forma tradicional de la sonata, no tiene temas tal cual aparecen en la forma sonata; es una composición basada en motivos celulares que desarrolla a lo largo de toda la composición, la idea de desarrollar los elementos a lo largo de la composición la hace una sonata cíclica, como en el periodo romántico tal cual la define Javier Daufi<sup>128</sup>; esto no quiere decir que es una sonata romántica, pero si tiene esta característica a pesar de su estilo que la enmarcaría en el postmodernismo.

---

<sup>128</sup> DAUFI, Xavier. “*La Sonata*” Edit. Daimon, Manuel Tamayo, España, 1987 pág. 118.



La sonata es la conjunción de diversos elementos nuevos y no tan nuevos, no tiene la forma sonata, considero que la partitura es un miramiento hacia la sonata, ya que su influencia a la música puramente instrumental fue muy importante, esto podríamos apoyarlo con la cita que Leo Brouwer hace al final del primer movimiento de la sonata, cita de Beethoven, personaje que contribuyó ampliamente al desarrollo de la forma sonata.

## Conclusiones generales

Desde sus orígenes, *la sonata* ha expuesto diferentes ideas; tras lo cual hubo un proceso de cambio constante que continúa en pleno siglo XXI. Primeramente el vocablo sonata tuvo relación con las piezas compuestas para instrumentos sin voces humanas, aunque hubo sus excepciones como se ha mencionado en la introducción; posteriormente el término entre suite y sonata no tuvo una diferencia notable, pues ambos vocablos derivaban del uso de danzas para su elaboración; a mediados el siglo XVIII la sonata comenzó a tener una notable influencia debido a la creación de partituras con fines pedagógicos; algunos de los compositores en recurrir a esto fueron Haydn y Mozart quienes además contribuyeron en transformar el término sonata para dar origen a la forma sonata clásica, en cuyo primer movimiento *Allegro de sonata*, se podía apreciar tres partes, exposición, desarrollo y reexposición.

El *sordo de Bonn* abrazó esta forma musical no solamente en sus treinta y dos sonatas, si no esta presente en las sinfonías y la extensa música de cámara que escribió, en muchas de ellas apreciamos modificaciones en el Allegro; en algunas partituras, lo apreciamos en el primer movimiento, en otras el allegro de sonata es el último movimiento de la sonata como sucede en la *sonata quassi una fantasía*, mejor conocida como “Claro de Luna” de sonata, en otras sonatas, este allegro se ve interrumpido por el ritmo patético que nos hace recordar una marcha fúnebre como sucede con la pequeña introducción, interludio y postludio que tiene la sonata número ocho de Beethoven conocida como *patética*; en este periodo histórico muchos compositores trataron de emular a Ludwig Van Beethoven. Algunos compositores impregnaron sus rasgos de fina melodía como es el caso de Franz Schubert; y a mediados del siglo XIX tanto sonatas como sinfonías tomaron otro derrotero como sucedió con el advenimiento del poema sinfónico en un solo movimiento y en la música de Franz Liszt, pero otros en forma tardía tomaron otro camino, al desarrollar partituras extraordinariamente grandes como ocurrió con Mahler y su sinfonía Titán o aquellas sinfonías en varios movimientos y que para su interpretación se requieren varias horas y un desarrollado virtuosismo que pocos consagrados llegan a tener, emulando al romanticismo tardío literario como podemos ver en los miserables de

Víctor Hugo, y en búsqueda del tiempo perdido de Marcel Proust; en el primer caso fue necesario contar con tres volúmenes y el segundo con seis.

Los compositores mexicanos no pudieron sustraerse a la influencia de la sonata. Manuel M. Ponce dentro de su catálogo de obras para guitarra (editado por Miguel Alcázar) se pueden apreciar seis *sonatas* y una *sonatina para guitarra*, todas ellas revisadas por Andrés Segovia, las cuales casi son obligatorias a la interpretación de los instrumentistas de guitarra por ser uno de los compositores con mayor reconocimiento mundial. En el estudio que se presentó en líneas anteriores podemos aseverar la importancia de este compositor.

En el siglo XX, otro compositor mexicano ha caracterizado su composición por la elaboración de sonatas, Julio César Oliva, al tener más de diez sonatas para guitarra sola o ensambles de guitarra. Sus Sonatas se caracterizan por la marcada influencia romántica, me atrevería a encuadrar dentro de una tendencia postmodernista en la que sus melodías recuerdan algunos giros artísticos en la música de Frederick Chopin.

Antonio Lauro escribió solo una sonata que fue escrita a mediados del siglo XX, tras el análisis hecho podemos apreciar una visión clásico-romántica; es una obra de tres movimientos, el primero de ellos posee la forma sonata y el último es un rondo sonata ideas que ya habían sido trazadas durante el periodo clásico; el lenguaje en el compositor venezolano, no deja de ser tonal, pero modula a tonalidades lejanas; sus melodías poseen movimientos cromáticos y saltos, lo cual contribuye con la inestabilidad tonal; considero que en esta composición, Lauro experimentó con la armonía, la cual presenta una tendencia más romántica y es por estos argumentos que me atrevo a decir que la sonata de Antonio Lauro, mira hacia el clásico por su forma y romántico en su armonía.

Leo Brouwer en cambio con su nuevo simplismo, creó una obra que deja la forma Sonata, para crear una sonata más personal, tendencia que había comenzado con Debussy, Scriabin e Ives, a principios del siglo XX; en esta partitura encontramos una cantidad de elementos en su construcción tales como: *minimalismo*, *motivos celulares*, *tonalidad* y elementos provenientes de su tradición musical cubana.

La composición de Leo Brouwer recurre a diversos elementos y corrientes estéticas desde el romanticismo; sus títulos programáticos, una tendencia de la época romántica, esta idea podría remitirnos al siglo XIX, pero las diferentes tendencias arriba mencionadas engloban una partitura que recurre a diversos elementos, no sólo románticos sino también fundamentos que tuvieron lugar en el siglo XX; por estas características la obra se concentra en un postmodernista, idea que nos conlleva a un neoconservadurismo que acrece las virtudes del pasado<sup>129</sup>.

Las obras que son presentadas en esta investigación, requirieron de un largo proceso de desarrollo, tanto para su ejecución como para la interpretación; el sí tiene sentido o no seguir componiendo esta fórmula musical pasa a un segundo plano, mientras la necesidad por expresar una idea musical retoma las virtudes del pasado, esta se moldea según sea la necesidad que nos motive a elaborar un trabajo de esta naturaleza.

---

<sup>129</sup> BEUCHOT, Mauricio "Posmodernidad, Hermenéutica y Analogía". Edición: Universidad Intercontinental y Miguel Ángel Porrúa México, 1996. Pag. 71

## Bibliografía

- BAL Y GAY, Jesús. “*Chopin*”.  
Fondo de cultura Económica, México, Quinta reimpresión, 1993.
- CASTELLANOS, Pablo. “*Manuel M. Ponce*”.  
Difusión cultural, UNAM, México, 1982.
- HERNANDEZ, Isabelle. “*Leo Brouwer Gajes del Oficio*”.  
Letras cubanas. 2000.
- LANZA, Andrea. “*Historia de la Música, El Siglo XX Tercera parte*”.  
Edición Española, D.G.E / Turner Libros, Consejo Nacional Para la Cultura y las Artes, 1999.
- LLACER PLA, Francisco. “*Guía analítica de Formas Musicales*”.  
Real Musical, España, 2001.
- MALMSTRON, Dan. “*Introducción a la Música Mexicana del siglo XX*”.  
Fondo de cultura Económica. México, 1977.
- MAYER-SERRA, Otto. “*El Estado Presente de la Música en México*”.  
División de Música, Unión Panamericana, Washington, D.C. 1946.
- MIRANDA, Ricardo. “*Manuel M. Ponce ensayo sobre su vida y obra*”.  
Ríos y Raíces, Teoría y Practica del arte, 1988 primera edición.
- OTERO, Corazón. “*Manuel M. Ponce y la guitarra*”.  
EDAMEX, México, 1997.
- ROSEN, Charles. “*Formas de Sonata*”.  
Edit. IDEA BOOKS, S.A.
- RUTTER, John. “*The Sonata Principle*”  
The open University Press Walton Hall, Milton Keynes 1977
- XAVIER, Daufi. “*La Sonata*”.  
Edit. Daimon, Manuel Tamayo, España, 1987.

- SALVETTI, Guido. “*Historia de la Música, El Siglo XX primera parte*”. Edición Española, D.G.E / Turner Libros, Consejo Nacional Para la Cultura y las Artes, 1999.
- SHEPTAK, Miroslava. “*Diccionario de términos musicales*”. UNAM, 2008.
- VINAY, Gianfranco. “*Historia de la Música, El Siglo XX primera parte*”. Edición Española, D.G.E / Turner Libros, Consejo Nacional Para la Cultura y las Artes, 1999.
- WIKIPEDIA, La enciclopedia libre.
- The Oxford Dictionary of Music on line

**Anexo I**  
**Notas al programa**  
**Reseña**

**Israel Jacob Galindo Viveros**

Nació en Zumpango estado de México, aunque la mayor parte del tiempo radicó en el Distrito Federal; desde temprana edad tuvo contacto con la música, pero no fue hasta los diecisiete años que tuvo su primer acercamiento con la guitarra. En el año 2001 ingreso al ciclo propedéutico de la Escuela nacional de Música y en 2004 a la Licenciatura en la misma Institución. Entre sus profesores se encuentran David Reyes Medero, Eloy Cruz Soto, Marco Iván López Miranda y Luis Ariel Waller. Ha tomado cursos de perfeccionamiento guitarrístico con Uriel Alatraste, Pablo Garibay y Julio César Oliva. Participo en la cuarta edición de el concurso de música de cámara del Centro Cultural Ollin Yoliztli llegando a semifinales.

### **Manuel M. Ponce**

La guitarra en el mundo vio engrosar las paginas de su repertorio, con partituras de notable calidad y de la pluma de compositores mexicanos del siglo XX, como es el caso de Manuel M. Ponce, compositor que nació el 8 de diciembre de 1882 en el Estado de Zacatecas. De su primer viaje a Europa, recibiría la influencia de los representantes italianos del romanticismo y la herencia del virtuosismo Lisztiano. Su relación con el guitarrista Andrés Segovia en 1923, dio comienzo a la producción de obras para guitarra, con su primer obra, *Allegretto quasi serenata*, que posteriormente sería el tercer movimiento de su primera **Sonata para guitarra**. En 1925 viaja a Paris, centro de vanguardia de la época, integrándose a la clase de composición de Paúl Dukas. El interés de Ponce por el folklore nacional lo llevó a escribir artículos, dictar conferencias e inclusive fundar en 1934 la Cátedra de folklore musical en la Escuela Universitaria de Música. Ponce fue una figura clave para el desarrollo del nacionalismo musical mexicano y que en muchas de sus obras ha quedado impreso. Manuel María Ponce Cuellar murió en la Ciudad de México el 24 de abril de 1948.



## Sonatina

La sonatina fue un trabajo realizado en la década de los años treinta, a petición de el guitarrista Andrés Segovia que deseaba una obra de menores dimensiones y mediana dificultad. Segovia realizó la publicación con Schott en 1939, con el título de *Sonatina Meridional*, también agregó subtítulos programáticos a cada uno de los movimientos, *Campo*, *Copla* y *Fiesta*. Manuel M. Ponce utilizó la forma sonata del clasicismo en el primer movimiento; para darle carácter español, recurrió a la sexta de Scarlatti y en varias secciones Andrés Segovia agregó rasgueos, recurso guitarrístico característico en la música española. Las secciones modificadas por Andrés Segovia, lograron un buen resultado sobre el temperamento ibérico de la composición. La sonatina es una composición que trasciende por la calidad de su escritura y es un claro ejemplo de la capacidad de Manuel M. Ponce que sin tocar la guitarra, supo asimilar un estilo y crear con su inigualable imaginación, determinación y originalidad, una composición que forma parte fundamental del repertorio creado en el siglo XX para la guitarra.

## Julio César Oliva

Nació el 16 de enero de 1947; proviene de una familia modesta de la colonia Portales. Ingresó en la Escuela Superior de Música, poco después ingresó al Conservatorio Nacional de Música. Se inició en la composición de forma autodidacta, la mayor parte de su obra esta influenciada por las corrientes romántica e impresionista; su primera partitura original para guitarra fue la **Suite Montmartre**, homenaje Toulouse Lautrec (1976), partitura con la cual ganó el primer lugar, en el primer Concurso Nacional de Obras para Guitarra, en ese mismo año. En 2003 cumplió 40 años de actividad musical y fue homenajeado en el 6° Concurso y Festival Nacional de Guitarra de Taxco, así como en otras ciudades del país. Ese mismo año, *Guitar Foundation of America* le encargó componer una obra para el *International Guitar Competition*.

## **Sonata Transfigurada**

La sonata transfigurada fue escrita en 1992, es una obra dedicada al compositor Polaco Frideric Chopin; Julio César oliva utilizó características de la sonata romántica. Es una composición de cuatro movimientos como las cuatro sonatas de Chopin y cada movimiento llevan los títulos **Plenilunio, Idilio, Umbral y Hacia la eternidad**, aludiendo la época romántica; es una composición de extensas dimensiones, como sucedía en el romanticismo tardío en las Sonatas de los compositores románticos como: Schubert, Schumann y Brahms. En el primer movimiento cuenta con la presencia de más de dos temas además de Semejar el esquema armónico durante el siglo XIX. Esta partitura nos remite a un neoromanticismo o a un postmodernismo, pues Frederick Chopin nunca escribió para la guitarra y este trabajo nos alude la sonoridad del piano de Chopin en la guitarra.

## Antonio Lauro

El 18 agosto de 1918, en ciudad Bolívar Venezuela, nació Antonio Lauro, compositor y guitarrista. A los 9 años ingresó a la Academia de música y declamación. Fue discípulo de Vicente Emilio Sojo, Salvador Llamozas y Raúl Borges. Fue integrante del grupo *Orfeón Lamas*, fundado en 1928 por Vicente Emilio Sojo y además fundó el grupo *Los cantores del trópico*. Estuvo a cargo de la dirección del coro de madrigalistas de Venezuela, agrupación que en dos años de vida interpretó más de 300 obras del repertorio universal. Lauro Recibió a lo largo de su carrera los premios *Vicente Emilio Sojo* en varias de sus ediciones, en 1947 por el **Poema Sinfónico**, 1955 por la **Suite sinfónica Giros Negroides** y en 1956 por su concierto para **guitarra y orquesta**, y el premio del *Concurso Anual de Música* en diversas ediciones en 1947 por el **Cuarteto de cuerdas "Leonardo"** dedicado a su hijo, 1948 con una **Pavana** al estilo de los vihuelistas y en 1949 con **Canción y bolera al estilo** criollo. Antonio Lauro fue un compositor perteneciente a la escuela nacionalista; sus primeras obras para guitarra se concentraron en vales venezolanos, que lo hicieron ser admirado por el guitarrista australiano John Williams quien lo llamó *el Strauss de la guitarra*. Antonio lauro murió el 20 de abril de 1986.

## **Sonata para guitarra.**

En la década de los 40s Venezuela atravesaba por una etapa dictatorial con el general y político venezolano Marcos Pérez Jiménez, situación por la cual Antonio Lauro permaneció en el exilio; durante este periodo compuso la **Sonata para guitarra** la cual consta de tres movimientos; en su estructura formal el primer movimiento *Allegro* posee la *forma sonata* en, el segundo movimiento *canción* es *lied* y el tercer movimiento *Bolera* es *rondo sonata*; los temas que Antonio Lauro utiliza para crear el primer movimiento son utilizados para desarrollar el resto de la obra dándole una unidad temática. No posee una armadura, pero no es una obra atonal, ya que en el análisis propuesto podemos ver que si conserva una tonalidad central que es e y E. En su tratamiento de las melodías y las modulaciones el recurso cromático es ampliamente aprovechado lo que produce una sensación de inestabilidad. La sonata de Antonio lauro es una partitura poco conocida en comparación con los valeses, los cuales tienen un carácter más folklórico y esta sonata sobresale por su ideas musicales un tanto más experimentales.

## Juan Leovigildo Brouwer Mesquida

Nació el miércoles 1º de marzo de 1939, recibió de su padre sus primeras lecciones de guitarra pero tiempo después estudió con Isaac Nicola. En 1959 partió hacia los Estados Unidos donde estudió en Juilliard School of Music de Nueva York donde estudio composición con Vincent Persichetti, dirección coral con Bennet y música antigua con Joseph Iadone. Su interés en la música lo llevó por dos vertientes, la de interprete y compositor. Su vida es clasificada en tres etapas: de 1955 a 1962 su obra tiene una marcada tendencia nacionalista y utiliza formas musicales tradicionales. Posteriormente se plantea una renovación para la guitarra que da inicio en 1958 con la creación de las **Danzas concertantes**; abandona las formas musicales usuales y adopta formas extramusicales: como figuras geométricas, colores etc., emplea entre otras cosas motivos celulares de cuatro o cinco notas. En la última etapa podemos apreciar un retorno a la tonalidad, que nace de la necesidad entre reposo y movimiento; el mismo Leo Brouwer define esta etapa como nueva simplicidad, él dice nunca abandonar una forma composicional, si no que al contrario podemos ver como en una de sus obras conviven diferentes sistemas composicionales, tal como sucede en la obra que aquí analizamos, la *sonata*, donde podemos distinguir minimalismo, tonalidad y el uso de la célula fundamental como núcleo generador.

## Sonata para guitarra sola

La sonata de Leo Brouwer, es una partitura de características personales; concepto gestado a principios del siglo XX; consta de tres movimientos: *Fandangos y boleros*, *Sarabanda de Scriabin* y *la tocata de Pasquini*; cada uno de los cuales esta dedicado a diferentes personajes de la música Beethoven, Scriabin y Pasquini; los epítetos aluden a la idea romántica de los títulos programáticos. En el primer movimiento utiliza la rítmica del bolero y del fandango, además motivos celulares que desarrolla a lo largo de los tres movimientos, el segundo recurre al ritmo de la Sarabanda y una mezcla de sus motivos celulares hasta la armonía por cuartas concepción ideada por Scriabin, finalmente el tercer movimiento posee el carácter de la tocata donde fluyen las ideas que esquematizaron los movimientos precederos. La sonata es la conjunción de diversos elementos como el minimalismo, motivos celulares, tonalidad y su indiscutible tradición musical cubana, además de ciertas tendencia románticas.

## Anexo II

### Catálogo de la producción musical que incluye las partituras para guitarra, música de cámara y composiciones en general de las partituras de Julio César Oliva<sup>130</sup>.

Año	Obras
1976	-Suite Montmartre Homenaje a Toulouse Lautrec para guitarra sola I Preludio Le jockey II Vals Moulin Rouge III Soliloquio La Lavandière IV Danza Jane Avril -Suite Montparnasse Homenaje a Modigliani para guitarra sola I Preámbulo Escultura II Canto Lunia Czechowska II Boceto de Liorna Desnudo rojo IV Danza Cariátide
1977	-Dos estampas españolas Homenaje a Paco de Lucia para guitarra sola De Cádiz En Algeciras
1979	-Catorce estudios a través de la escala para guitarra sola Primera serie                      Segunda serie I Pavana                              VIII Sarabanda II Vals                                IX Variaciones III Minueto                        X Tango IV Fantasía                        XI Nocturno V Alla polaca                      XII Bourrée VI Gavota                            XIII Giga VII Danza                            XIV Tocatta
1983	-Epitafio a García Lorca Bodas de sangre dedicado a Antonio Gades para guitarra sola I Danza de la tragedia II Danza del amor III Danza de la muerte  -Lauriana, vals Homenaje a Antonio Lauro para guitarra sola -Debussyana Homenaje a Debussy para guitarra sola
1984	-El retrato de Dorian Grey sobre una lectura de Oscar Wilde para guitarra sola -Serenata Póstuma A la memoria de Francisco Tárrega para guitarra sola -Abismos Aeterno In memoriam Remedios Varo para guitarra sola
1985	-El juego de Avalorios Sobre una lectura de Hermann Hesse para guitarra sola I Preludio II Nocturno III Quasi una fuga -Necronomicon In memoriam H. P. Lovecraft para guitarra sola
1986	-Raveliana Homenaje a Ravel para guitarra -Variaciones sobre una canción catalana “El Noi de la mare” para guitarra -Siddhartha sobre una lectura de Hermann Hesse para terceto de guitarras I El Hijo del Brahmán II Con los samanas II Buda IV Despertar V Kamala VI Om -El hijo del Brahmán de Siddhartha Hermann Hesse para guitarra sola

<sup>130</sup> Catálogo entregado por el maestro Julio Cesar Oliva.



Año	Obras
1988	-Laberintos sobre poemas de Jorge Luis Borges para guitarra sola I Fervor de Buenos Aires II Luna de enfrente III El hacedor IV Para la seis cuerdas V Elogio de la sobra VI La sombra profunda VII Historia de la noche
1989	-Caballo d Troya sobre lecturas de J. J. Benítez para dúo de guitarras I Enigma sagrado II Mensaje mesiánico III Revelación - Blues of light para guitarra sola - Mantra Estelar Homenaje a Ravi Shankar para guitarra sola -La pietá para dúo de guitarras
1991	- Suite Montebello versiones para guitarra sola, dúo de guitarras, terceto y cuarteto de guitarras y violín y guitarra. I Una flor en la laguna II Tisú III Floresta - Los amorosos sobre un poema de Jaime Sabines para soprano, guitarra, flauta y violonchelo
1992	-Sonata Transfigurada (in memoriam F. Chopin para guitarra sola I Plenilunio II Idilio III Umbral IV Hacia la eternidad
1993	-Sonata Trágica in memoriam F. Chopin para guitarra sola I Crepúsculo II Réquiem III Un corazón destrozado IV La otra realidad -Sonata de la muerte in memoriam Ludwing van Beethoven para guitarra sola I Dolor II Agonía III Muerte

Año	Obras
1994	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Romeo y Julieta sobre una lectura de William Shakespeare para guitarra sola</li> <li>- Sonata enigmática para guitarra sola</li> <li>I El enigma de la vida</li> <li>II Resignación</li> <li>III El misterio del amor</li> <li>IV La fuerza del destino</li> <li>- Sonata del destino para guitarra sola</li> <li>I Predestinación</li> <li>II Una luz en el sendero</li> <li>III Ya todo está escrito</li> <li>IV La gran mentira</li> <li>- El hechizo de la sirenas para flauta y guitarra</li> <li>I El canto de la sirenas</li> <li>II El sueño de las sirenas</li> <li>III La muerte de las sirenas</li> <li>-Tres instantes de amor para guitarra sola</li> <li>I Aparición</li> <li>II Te contemplo desde mi ventana</li> <li>III Obsesión</li> <li>-Sonata del amor para guitarra sola</li> <li>I Arcoíris</li> <li>II Romance</li> <li>III Atardecer de amor</li> <li>IV Plenitud</li> <li>-Variaciones sobre una canción de cuna “ Duérmeme mi niño” para guitarra sola</li> <li>-Tres plegarias místicas</li> <li>I Dios mío ¿ Por qué me has olvidado?</li> <li>II ; Oh, Jesús! Lleva mi súplica a tu padre</li> <li>III Señor, muéstrame tu rostro</li> </ul>
1995	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Tres poemas de amor sobre Amado Nervo y Manuel Acuña para soprano y guitarra</li> <li>I Cobardía</li> <li>II Gratia plena</li> <li>III Nocturno a Rosario</li> <li>-Cuadros mágicos Sobre obras de Fernando Pereznieto para guitarra sola</li> <li>I Vengo a decirte que te quiero</li> <li>II La guitarra de cristal</li> <li>III Homenaje a Chopin</li> <li>IV Los designios de mi corazón</li> <li>V El pescador de ilusiones</li> <li>VI El laúd encantado</li> <li>VII Desde que te vi te entregue mi corazón</li> <li>VIII Dúo de amor en Florencia</li> <li>IX Te protegeré siempre</li> <li>X el punto de partida para llegar al infinito</li> <li>XI El nacimiento de la música</li> <li>XII La pluma del poeta</li> <li>XIII Presentimiento</li> <li>XIV La voz de la conciencia</li> <li>XV los secretos de la media luna</li> <li>XVI Hacia mundos más luminosos</li> <li>XVII La venus del sonido</li> <li>XVIII Transfiguración</li> <li>XIX Romanza</li> <li>XX Fantasía</li> <li>XXI En la soledad y el silencio</li> <li>XXII Evocación</li> <li>XXIII Toccata ( versiones para guitarra sola, dueto y terceto de guitarras</li> <li>XXIV Apasionadamente</li> <li>XXV El amor a la música</li> </ul>

Año	Obras
1995	-Recuerdos de infancia sobre el libro “En la penumbra del Tapanco” de Corazón Otero I La mecedora II La estrella III El encuentro IV El abuelo V Belinda VI La liberación VII En la penumbra del Tapanco
1996	-Sonatina mágica I El perfume de la pradera II El lago de cristal III El bosque encantado -Cascadas de agua azul para guitarra sola, dueto y terceto de guitarras -Pedro Paramo y el Llano en llamas sobre el libro de Juan Rulfo para terceto y sexteto de guitarras
1997	-Tres ofendas a Nervo para soprano y guitarra I Quedamente II En paz II ¿Quién sabe por que? -Rumba esmeralda para terceto de guitarras -La media luna para terceto de guitarras -Embeleso para terceto de guitarras -Luna mar para terceto de guitarras -Por siempre Sabines para soprano y guitarra I Yo no lo sé de cierto II No es que muera de amor III Me doy cuenta de que me faltas -Suite España Nueva de 1997 a 1999 para cuarteto de guitarras I El peñón de Gibraltar II Murmullos de Guadalquivir III Costa dorada IV El embrujo de Alhambra V Las estrellas de Santander VI Luna Llena de Toledo VII Cantábrica -Variaciones sobre “ Can’t help fallig in love” sobre un canción francesa del S. XVIII <i>Plaisir D’amour</i> para guitarra sola -La espera para guitarra sola -Wednesday para guitarra sola -En la soledad de la montaña -Siete piezas infantiles I Tus ojos, dos estrellas guitarra sola II Zafiro guitarra sola III Tu alma blanca como una perla guitarra sola IV Géminis dueto de guitarras V Trébol terceto de guitarras VI La rosa de los cuatro vientos cuarteto de guitarras VII Juntos alcanzaremos una estrella sexteto de guitarras
1998	-Sol del verano para terceto de guitarras -Turquesa rumba flamenca para terceto de guitarras -Crepúsculo rumba flamenca para terceto de guitarras -Grijalva bulería para terceto de guitarras

Año	Obras
1999	-Añoranza sobre vals mexicanos para guitarra sola -Ponciana Homenaje a Manuel M. Ponce para cuarteto de guitarras I Allegro moderato II Andante III Allegro -Tres instantes del mar para violonchelo y guitarra -Lagunas de Montebello para guitarra sola I Laguna esmeralda II Laguna ensueño III Laguna Montebello -Canción de cuna para guitarra sola
2000	-Tres momentos de Ensenada para guitarra sola I Alba II Atardecer III Luna de mar -Sonatango versiones para guitarra sola, dueto, terceto y cuarteto de guitarras I Pasión II Te perdono III Vuelvo a creer IV Tengo el alma destrozada -Sonata in blues versiones para guitarra sola, dueto y terceto de guitarras. I Life is not easy II Our terrible solitude III Please God, don't be late to much
2000	-Sonata in Jazz versiones para guitarra sola, dueto y terceto de guitarras I Evening of love II Your face in the horizon III The full moon kiss -Tres delirios para guitarra sola I Te vi II Te ame III Te vi partir -Tres paráfrasis para guitarra sola I Paráfrasis 1 II Paráfrasis 2 III Paráfrasis 3
2001	-Tangomanía versiones para guitarra sola, dueto, terceto y cuarteto de guitarras. I Infortunio II Te esperaré siempre III Vagando en la soledad IV Te llevo en mis venas -20 Estampas de México para guitarra sola I La zona del silencio II Los volcanes III El Tepeyac IV Acapulco V Teotihuacán VI Puerto escondido VII Yucatán IX Lagunas mágicas X Ensenada XI Flor de Culiacán XII Guanajuato XIII Puerto Vallarta XIV La Rumorosa XV Cancún XVI Tijuana XVII Tenochtitlán XVIII Tzintzuntzan XIX Jaranas XX Trompetas

Año	Obras
2002	-México de mis sueños para guitarra sola y cuarteto de guitarras I El canto del sol II Romance de los volcanes III El canto de la luna IV tierra de amor y magia -Flor de Nazuna para guitarra sola -Santa Prisca para guitarra sola -Balada para guitarra sola
2003	-Concierto del destino para guitarra sola y cuarteto de guitarras I Predestinación II Un luz en el sendero III Ya todo esta escrito IV La gran mentira -Réquiem para guitarra sola -Rompiendo las viejas ataduras para guitarra sola -Concierto del amor par guitarra sola y cuarteto de guitarras I El amor es así II Una carta de despedida III Me duele no verte IV Te llevaré siempre en mi corazón -Tres ensueños de amor para flauta y guitarra I Ve tus ojos II Oír tu voz III Estar contigo -Un destello de amor -Ensoñación para guitarra sola
2004	-Tres paisajes de China para guitarra sola I L gran muralla II Río amarillo III Manchuria -Los cuatro elementos para guitarra sola I Tierra II Agua III Aire IV Fuego -Jazzmanía para guitarra sola -Los reinos sobrenaturales para cuarteto de guitarras I Lemuria II Atlántida III Sedona
2004	-Música para amarte para terceto de guitarras I Pavana para la amada II Pacto de amor III Soñando contigo -Nostalgias I, II, III para guitarra sola
2005	-Tres piezas I Tarde de invierno II Luna de marfil III Noche de ensueño -Tú mirada bolero para dueto de guitarras -Tres piezas de Jazz para dueto de guitarras I Red rose rag II Melancholy blues III Blues sky swing -Suite mexicana para guitarra sola I Tierra azteca II Montañas y ríos III Canción para la amada IV México en mi corazón

Año	Obras
2006	-Luna llena en Yokohama para guitarra sola -Tres lunas para guitarra sola I Luna perla II Luna nácar III Luna plata -Te lo dije salsa rumba para dueto de guitarras -Fantasía-Nocturno para dueto de guitarras -Esculturas amorosas sobre esculturas de Anabel Fuentes para guitarra sola I Pasión por la música II Un beso III Serenata
2007	-Fanny salsa-rumba para dueto de guitarras -Así juntitos danzón para dueto de guitarras -Te quiero ver salsa para dueto de guitarras -Dos valsos para guitarra sola I María Soledad II María Fernanda -Canción de cuna con variaciones para guitarra sola -Variaciones y final sobre un villancico mexicano del s. XVI para guitarra sola -La rueda de la vida para guitarra sola I Nada permanece igual II Todo es por algo III La vida cotidiana -Madera de zopilote para guitarra sola -Cumbres Borrascosas sobre novela de Emily Bronte para guitarra sola -Tres momentos mágicos para dueto de guitarras I Amanecer de mar sobre tu rostro II Tu silueta en el crepúsculo III Amarte e plenilunio
2008	-Siempre serás mía para flauta y guitarra
2009	-Tres instantes de México versiones para flauta sola y flauta y guitarra I Un beso en Xochimilco II Luna llena en Teotihuacán III Paseando por la antigua Tenochtitlán -Mañana será distinto para guitarra sola
2010	-Cuatro arrullos para guitarra sola
2011	-2012 I El quinto sol II El regreso de Kukulcán III Nueva tierra y nuevos cielos

**Catálogo de las partituras para: guitarra, piano, música de cámara y Orquesta de Antonio Lauro.**

<b>Año</b>	<b>Obras</b>
1930	Morenita vals para guitarra
1936	Petronila vals para guitarra
1938	Andreina vals para guitarra
1939	Tatiana vals para guitarra Morenita, joropo para tres voces y guitarra
1940	El Marabino vals para guitarra Natalia vals para guitarra Merengue vals para guitarra
1945	Canciones infantiles y fuga a dos voces obra para guitarra Allá va un encobijao para guitarra
1944	Madrigales para coro a capella: crepuscular y sembrador.
1946	Cuarteto de cuerdas "Leonardo" música de cámara Vals para guitarra que después sería un movimiento de la suite venezolana para piano
1947	El cucarachero joropo para canto y piano
1948	Pavana al Estilo de los Vihuelistas obra para guitarra Madrigales para coro a capella: Endecha Cantaclaro (poema sinfónico con solistas y coro, inspirado en la obra homónima del escritor venezolano Rómulo Gallegos.
1949	Bolera y Canción, movimientos de la suite venezolana para piano Marisela para arpa
1950	Registro, movimiento de la suite venezolana para piano.

Año	Obras
1952	Suite venezolana prelude, danza, canción y vals Sonata Misterio de Navidad con coro, narrador y solistas
1954	Endecha para guitarra
1955	La Gatica vals para guitarra Giros Negroides suite sinfónica
1956	Concierto para guitarra y orquesta Quinteto para instrumentos de viento
1960 1961	Tres canciones para barítono y órgano; algunas con guitarra
1963	Angostura vals para guitarra Carora vals para guitarra dedicado a Alirio Díaz María Luisa vals para guitarra dedicado a su esposa
1967	Variaciones sobre una canción infantil para guitarra Seis por derecho al estilo del arpa llanera
1971	El niño vals para guitarra
1975	Momoti Vals para guitarra
1977	Pavana y Fantasía para guitarra y clavecín
1983	María Carolina vals para guitarra
1984	El negrito vals para guitarra



**Catálogo de la producción musical que incluye las partituras para teatro, cine, guitarra, música de cámara y composiciones en general de las partituras de Leo Brouwer.**

Año	Obras
1954	Suite N° 2 en D Mayor para guitarra Amalgama para guitarra Recitativo para guitarra
1955	Música para guitarra, cuerdas y tímpani
1956	Preludio en conga para guitarra Preludio para guitarra Pieza sin título N°1, para guitarra Danza característica para guitarra
1957	Fuga N°1, para guitarra Pieza si título N°2, para guitarra Dos aires populares cubanos para guitarra -Guajira criolla -Zapateo cubano Dos temas populares cubanos para guitarra -Canción de cuna -Ojos brujos Pregones de Tata Cuiengue, para quinteto de viento (inconclusa) Finale, para cuarteto de cuerdas y guitarra Cinco micropiezas (Homenaje a Milhaud) para dos guitarras Quinteto para fl., ob., cl., vc. y guitarra
1958	Tres danzas concertantes, para orquesta de cuerdas y guitarra Homenaje a Manuel de Falla, para fl., Ob., Cl. Y guitarra Sonata de cámara, para dos violines y viola
1959	Tres apuntes, para guitarra Dos canciones, para voz media y guitarra -Poema -Madrigalillo Auto Sacramental, para orquesta de cámara (ballet) Sonoridades, para orquesta de cámara (música incidental para teatro guignol) Ritual, boceto coreográfico para orquesta sinfónica (ballet) Tres tonadas campesinas, para voz media y guitarra -Normas de la vida ha sido -No se si la gloria existe -Adiós Chinitica Estudios sencillos para guitarra (cuaderno I) Trío, para dos vls y vla
1960	Rondó, para dos clarinetes y vc Estudios sencillos, para guitarra (cuaderno I (cont) y II) Fuga cervantina, para piano Sonata, para chello solo Pequeñas piezas para piano I- Preludio III- Cantilena IV- interludio II- Danza IV- Coral V-Contrastes Historias de la revolución (Cine ICAIC) Santa Clara (tercer cuento del film) Música instrumental para niños (LD así cantan los niños) Sonata, para vla. (o vl)

Año	Obras
1961	Una escuela en el campo (Cine ICAIC) La montaña nos une (Cine ICAIC) Estudios sencillos, para guitarra (cuaderno II (cont.)) Dos bocetos para piano Fanfarrias de celebración, para conjunto de metales y percusión Música para marionetas Cuarteto de cuerdas N°1 Homenaje a Bela Bartok Sonata, para flauta El joven rebelde (Cine ICAIC) Son mercedes, para coro mixto a cuatro voces
1962	Tres piezas latinoamericanas, para guitarra -Danza del altiplano -Triste argentino Tango Elegía a Jesús Menéndez, para orquesta sinfónica y coro I- Prólogo                      III- Danza del Capitán                      V- Segundo interludio-verso II- Interludio-verso                      IV- Son de la paloma herida                      VI- Postludio Variantes para un percusionista, para set de percusión Pieza sin título N°3, para guitarra Música incidental, para fl., vla. y guitarra
1963	Sonograma I, para piano preparado Nueve nuevos juglares, para el teatro musical de la Habana Solo de trompeta (Ballet Orfeo Antillano) Palmas cubanas (Cine ICAIC) El retrato (Cine ICAIC) Balada, para flauta y orquesta de cuerdas Conflictos (ballet)
1964	Segundo Trío (breve), para ob., cl., y fagot Elogio de la danza, para guitarra El fantasma (teatro ICR) posteriormente convertido en música incidental campesina Sonograma II, para orquesta Canciones amatorias, para coro mixto - Amor yo he de enseñarte el camino - Balada de un día de julio El cofre (dibujos animados ICR) La decisión (Cine ICAIC)
1965	Vaqueros del cauto (Cine ICAIC) La estructura (Cine ICAIC) Homenaje a Charles Mingus "Arioso", para conjunto de jazz y orq. Aleluyas criollas - El pequeño músico - El pequeño pregonero - El pequeño filósofo Dibujos humorísticos (dibujos animados ICR) Tema de presentación "Grandes novelas", ICR Dos conceptos de tiempo, conjunto de cámara Oro de Cuba (Cine ICAIC)
1966	Papeles son papeles (Cine ICAIC) La muerte de un burócrata (Cine ICAIC) La llamada del nido (Cine ICAIC) Conmutaciones, para tres ejecutantes Topografía de un desnudo (música incidental para teatro) Camilo: héroe del pueblo (drama musical ICR) Cocodrilo (documental ICR) Tania (teatro ICR) El corazón acusador (teatro ICR)

Año	Obras
1967	María Antonia ( música incidental para teatro) Guantánamo (Cine ICAIC) La guerra olvidada (Cine ICAIC) Aventuras de Juan Quín Quín (Cine ICAIC) Hanoi, martes 13 (Cine ICAIC) La lechuza (dibujos animados ICR ) Yo no quiero ser un sueño ( Canción) Canción de un día (Balada) Tropos, para orquesta sinfónica
1968	Sonograma III, para dos pianos Epigramas, para cello y piano o violín y piano Lam (Doc) Tema de presentación de “ Sector 40 ” (ICR) Color de Cuba (Cine ICAIC) Memorias del subdesarrollo (Cine ICAIC) Escuela de cadetes Inter-Armas “ Antonio Macedo” (Cine ICAIC) Lucía (Cine ICAIC) Tema de presentación del noticiero nacional de televisión (NTV) (ICR) El reino de este mundo, para quinteto de viento Canticum, para guitarra Una temporada en el Congo (música incidental para guitarra) L.B.J (Cine ICAIC) El desertor (Cine ICAIC)
1969	El habano (Cine ICAIC) La primera carga del machete (Cine ICAIC) Despegue a las 18:00 (Cine ICAIC) Campamento 5 de mayo (Cine ICAIC) El llamado de la hora (Cine ICAIC) La tradición se rompe... pero cuesta trabajo, para orquesta sinfónica Rem tena verba sequentur, para cuarteto de cuerdas Lenin 100 (Doc. ICR) Cantigas del tiempo nuevo, cantata para actores, niños y conjunto de cámara Exaedros I para seis instrumentos o múltiples y banda magnetofónica
1970	Cantos yoruba, para voz media y conjunto de cámara I- Elebwa III- Asokere V- Canto a Obatolá II- Babalú IV- Invocación a Oyá Al asalto al cielo, para banda magnetofónica Memorias del Cimarrón, para guitarra (H. W. Henze/ L. Brouwer) La espiral eterna, para guitarra Una lección para Viet Nam (ballet) Sonata, Pian e Forte, para piano y banda magnetofónica Exaedros II para solista de percusión y dos orquestas Per suonare a tre , para fl., vla. Y guitarra Varias maneras de hacer música con papel, para actores y diversos tipos de papel Julio César (música incidental para teatro)
1971	Los días del agua (Cine ICAIC) Una pelea cubana contra los demonios (Cine ICAIC)
1972	Tres estudios en sonoridades, para guitarra Concierto para guitarra y pequeña orquesta Ludus Metallicus, para cuarteto de saxofones Edipo Rey (Ballet Cine ICAIC) Concierto para flauta y orquesta de cuerdas Un día de noviembre (Cine ICAIC) Basso continuo I, para clarinete bajo y banda magnetofónica o dos cl. bajo El gran zoo, para narrador, solistas, coro y orquesta I- Aviso III- La pajarita de papel V- Guitarra II- El Caribe IV- El Aconcagua VI- Oradores Sonograma IV, “ Controversia” o “ La guerra de guerrillas”, para dos orquestas con dos directores Es el amor quien ve, para voz aguda y conjunto de cámara

Año	Obras
1973	Per suonare a due, para dos guitarras Parábola, para guitarra El extraño caso de Rachel K (Cine ICAIC) Asamblea de producción y servicios (Cine ICAIC) El hombre de Maisinicú (Cine ICAIC) ...Y el cielo fue tomado por asalto (Cine ICAIC) Ustedes tienen la palabra (Cine ICAIC) Simparelé (Cine ICAIC) Panorama de la música cubana (ballet) I- Preludio III- Contradanza II- Fanfarria IV- Música electrónica Esteban Salas ha venido " Lachrimae antiquae" para once instrumentos de percusión
1974	Tarantos , para guitarra El otro Francisco (Cine ICAIC) XV aniversario (Cine ICAIC) Arrecifes (Cine ICAIC) La quinta frontera (Cine ICAIC) She`s living home (dos gtrs. O gtr. y playback ) Beatles-Brouwer Penny Lane The fool on the hill Metáfora del amor, para guitarra y banda magnetofónica Oda a la alegría, para guitarra, piano y percusión (ballet)
1975	Abril de Viet Nam en el año del gato (Cine ICAIC) El primer delegado (Cine ICAIC) Cantata de Chile (Cine ICAIC) Música para tres pianos (ballet) Controversia II, para dos orquestas de guitarras
1976	El tiempo es el viento (Cine ICAIC) Lo dragones de Ha Long (Cine ICAIC) Una herencia (Cine ICAIC) Voleibol en los Ángeles (Cine ICAIC) La última cena (Cine ICAIC) Mina, viento de libertad (Cine ICAIC) Rancheador (Cine ICAIC) Concierto para violín y orquesta
1977	Anima Latina ("Madrigali guerrieri ed amorosi") para orquesta sinfónica La sexta parte del mundo (Cine ICAIC) Mi hermano Fidel (Cine ICAIC) Granma, alma y arma (Cine ICAIC) El rey del joropo (Cine ICAIC) Son ... o no son (Cine ICAIC)
1978	¿ Que dice usted? (Cine ICAIC) Patria libre o morir (Cine ICAIC) Siempre puede evitarse (Cine ICAIC) El recurso del método (Cine ICAIC) Los sobrevivientes (Cine ICAIC) Cecilia Valdés. Roig-Brouwer-Guerrero Final (ballet) posteriormente convertido en toccata para orquesta de guitarras Canción de gesta, para orquesta de viento, arpa, piano y percusión
1979	Wilfredo Lam (Cine ICAIC) No hay sábado sin sol (Cine ICAIC) Leo-Irakere (Cine ICAIC) Acerca del cielo, el aire y la sonrisa, para orquesta de guitarras
1980	La viuda de Montiel (Cine ICAIC) Maritza y Suazo (Cine ICAIC) Concierto de Lieja. " Quasi una fantasía" N° 2 para guitarra y orquesta Cecilia (Cine ICAIC) La guerra necesaria (Cine ICAIC) Orquestación de dos preludios para piano de George Gershwin En tierra de Sandino (Cine ICAIC)



1985	Tiempo de morir (Cine ICAIC) Paisaje cubano con rumba, para <i>recordings</i> (y cuatro <i>tracks</i> pre-grabados) ( tres versiones, para cuarteto de saxofones, para percusión y para guitarras) Concierto para arpa y orquesta (terminado de orquestar en febrero del 2000) Los negros brujos se divierten, para conjunto de cámara La huella del hombre (Cine ICAIC)
------	--

Año	Obras																				
1986	<p>Concierto Elegiaco N°3, para guitarra y orquesta  Paisaje cubano con campanas, para guitarra  Doble crimen abordo ( Serial ICRT)  Visa USA (Cine ICAIC)  Carta de un hombre (documental ICRT)  <i>From yesterday to Penny Lane</i>, para guitarra y orq. De cuerdas (Beatles-Brouwer)</p> <table border="0" style="width: 100%;"> <tr> <td style="width: 50%;">I-</td> <td style="width: 50%; text-align: right;"><i>Eleanor Rigby</i></td> </tr> <tr> <td>II-</td> <td style="text-align: right;"><i>Yesterday</i></td> </tr> <tr> <td>III-</td> <td style="text-align: right;"><i>She`s leaving</i></td> </tr> <tr> <td style="text-align: center;">home</td> <td></td> </tr> <tr> <td>IV-</td> <td style="text-align: right;"><i>A ticket to ride</i></td> </tr> <tr> <td>V-</td> <td style="text-align: right;"><i>Go to get you in</i></td> </tr> <tr> <td style="text-align: center;">to my life</td> <td></td> </tr> <tr> <td>VI-</td> <td style="text-align: right;"><i>Here, there and</i></td> </tr> <tr> <td style="text-align: center;">averywhere</td> <td></td> </tr> <tr> <td>VII-</td> <td style="text-align: right;"><i>Penny Lane</i></td> </tr> </table>	I-	<i>Eleanor Rigby</i>	II-	<i>Yesterday</i>	III-	<i>She`s leaving</i>	home		IV-	<i>A ticket to ride</i>	V-	<i>Go to get you in</i>	to my life		VI-	<i>Here, there and</i>	averywhere		VII-	<i>Penny Lane</i>
I-	<i>Eleanor Rigby</i>																				
II-	<i>Yesterday</i>																				
III-	<i>She`s leaving</i>																				
home																					
IV-	<i>A ticket to ride</i>																				
V-	<i>Go to get you in</i>																				
to my life																					
VI-	<i>Here, there and</i>																				
averywhere																					
VII-	<i>Penny Lane</i>																				
1987	<p>Concierto de Toronto N° 4 para guitarra y orquesta  Esta es mi alma (Cine ICAIC)  Para un representación de Eurídice (revisión de la opera Eurídice de Peri)</p>																				
1989	<p>Paisaje cubano con ritual, para clarinete bajo y percusión ( Versión para flauta y percusión)</p>																				
1990	<p>Divertimento. <i>Menuetto</i> “Mozartiana”, para dos flautas, tímpani y arco  Sonata, para guitarra</p>																				
1991	<p>Canciones remotas (versión para cuarteto de cuerdas)</p>																				
1992	<p>Concierto flamenco para un marinero en tierra V. Amigo-Leo Brouwer  Concierto de Helsinki para guitarra y orquesta  Wagneriana, para cuerdas  Trío Sones y Danzones para violín, cello y piano  Como agua para chocolate (cine)</p>																				
1993	<p>Rito de los Orishas, para guitarra  Eco y Narciso (ballet)  Iberia (tres partes orquestadas para guitarra) Albéniz-Brouwer</p>																				
1994	<p>Sonata para cello solo (revisión)</p>																				
1995	<p>Doble concierto “Omaggio a Paganini” para violín, guitarra y arcos  Triple concierto para violín, cello, piano y orquesta</p>																				
1996	<p>Un día de noviembre (versión para flauta y cuarteto de cuerdas)  Lamento por Rafael Orosco, para clarinete y cuarteto de cuerdas  Hoja de álbum “La gota de agua” para guitarra  Hika; In memoriam Toru Takemitsu, para guitarra  Paisaje cubano con tristeza</p>																				

1997	Concierto de Volos N°5 para guitarra y orquesta de cuerdas Cuarteto de cuerdas N°3 Wesendok lieder (versión para cello y orquestas) Wagner-Brouwer Paisajes, retratos y mujeres (trío para flauta, viola y guitarra) Un padre nuestro latinoamericano, para recitador y orq. Benedetti-Favero-Brouwer
<b>Año</b>	<b>Obras</b>
1998	Concierto de la Habana N°7 para guitarra y orquesta
1999	Passacaglia para Eli, para guitarra Concierto de Perugia (concierto-Cantata) La vida misma, para violín, cello, piano y percusión
2000	Viaje a la semilla, para guitarra

Los catálogos publicados en el presente trabajo, hacen referencia a la importancia que pudiera tener en lo futuro la consulta de estos, ya que en ocasiones se desconocen los trabajos realizados por los compositores y, la publicación de los repertorios de sus obras en ocasiones es escasa o nula.