



GENERALITAT  
VALENCIANA

ISEACV

# *Sonata de Junio* de Javier Iha: Propuesta interpretativa y análisis

## Trabajo fin de grado

Alumno/a: Abel Enrique Figueredo Gómez  
Director/a del TFG: Jesús María Gómez Rodríguez  
Especialidad: Piano

Grado Superior de Música

Curso académico  
2025 – 2026





## RESUMEN

Esta investigación propone un acercamiento a *Sonata de Junio* (2016 rev.2026), obra inédita y aún sin estrenar del compositor y pianista cubano Javier Iha Rodríguez (Isla de la Juventud, Cuba 1991) y dedicada a Abel Enrique Figueredo Gómez. Se realizará un análisis general de la obra, el cual tendrá como basamento la identificación y clasificación de las principales técnicas y elementos armónicos presentes. Dicho análisis hará posible la adecuada localización de los pasajes de mayor dificultad técnico-expresiva. Se elaborará una propuesta performativa, la cual se basará en la proposición de soluciones técnico-musicales lo más cercanas posibles a las intenciones del autor, buscando que los intérpretes puedan comprender, con la mayor claridad posible, los códigos de la música cubana escondidos en la pieza musical.

## Palabras clave

*piano, piano cubano, compositores cubanos, música de concierto cubana, escuela de piano cubana, música del s. XX, música del siglo XX*

## **Abstract**

*This research proposes an approach to Sonata de Junio (2016 rev. 2026), an unpublished, and as yet unperformed work, by the Cuban composer and pianist Javier Iba Rodríguez (Isla de la Juventud, Cuba, 1991), dedicated to Abel Enrique Figueredo Gómez. A general analysis of the work will be carried out, based on the identification and classification of the main techniques and harmonic elements present. This analysis will enable for the proper identification of the areas of greatest technical and expressive difficulty. A performance proposal will be developed, based on proposing technical and musical solutions as close as possible to the composer's intentions, aiming to enhance the performers understanding, with the greatest possible clarity, of the codes of Cuban music hidden within the piece.*

## **Keywords**

*piano, piano cubano, compositores cubanos, música de concierto cubana, escuela de piano cubana,*

## **AGRADECIMIENTOS**

*Al Eterno primeramente y siempre gracias*

*A Lisa por tanta paciencia: “sin ti, demasiado enorme sería el bosque”*

*A mi familia, mis padres Deborah y Abel y mi hermanito Juan*

*A Carlos y Adis mis dos ángeles*

*A mi Maestro, Tutor, colega y amigo Jesús gracias por este fantástico viaje*

*A todo el cuerpo de maestros del CSMA, cantina, conserjes y personal de seguridad y  
limpieza*

*A Edu por su invaluable tiempo, consejos y ayuda*

*A mis amigos verdaderos los que están lejos y más cerca a la vez*

*A mi madre musical Danae Ulacia Oviedo, soy un grano de arena más de su hermosa obra*

*A Javier Iha, gracias por tu música con todo el universo dentro*

*A la Universidad de las Artes de Cuba (ISA) mi alma mater*

*Dedicado a la memoria de mi maestra Lisandra Rodríguez Cantalapiedra, ¡Nos veremos  
pronto profe!*

## ÍNDICE DE ABREVIATURAS Y SIGLAS

*N.A* -> Nota del autor

*N.E* -> Nota del editor

*Bmp.* -> *beats per minute*, pulsaciones por minuto

*no.* -> Número

*c.* -> compás

*cc.* -> compases

ISA -> Universidad de las Artes de Cuba, otrora Instituto Superior de Artes

ENA -> Escuela Nacional de Artes

UNEAC -> Unión Nacional de Artistas y Escritores de Cuba

RAE -> Real Academia de la Lengua Española

## ÍNDICE

|                                                                                                      |     |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| RESUMEN .....                                                                                        | III |
| Palabras clave .....                                                                                 | III |
| Abstract .....                                                                                       | IV  |
| Keywords .....                                                                                       | IV  |
| AGRADECIMIENTOS .....                                                                                | V   |
| ÍNDICE DE ABREVIATURAS Y SIGLAS .....                                                                | VI  |
| ÍNDICE.....                                                                                          | VII |
| 1. INTRODUCCIÓN.....                                                                                 | 1   |
| 1.1 Objeto de estudio .....                                                                          | 1   |
| 1.2 Justificación y génesis .....                                                                    | 2   |
| 1.3. Estado de la cuestión.....                                                                      | 3   |
| 1.3.1 Fuentes utilizadas.....                                                                        | 5   |
| 1.4. Objetivos.....                                                                                  | 8   |
| 1.5. Metodología y procedimientos .....                                                              | 8   |
| 1.5.1 Entrevistas.....                                                                               | 8   |
| 1.5.2 Metodología participativa. Necesidad de un cuarto movimiento como cierre<br>dramatúrgico. .... | 9   |
| 1.6 Estructura .....                                                                                 | 9   |
| 2. Acerca del compositor .....                                                                       | 11  |
| 2.2 Biografía .....                                                                                  | 11  |
| 2.3 Características de su estilo musical .....                                                       | 14  |
| 2.4 Influencias.....                                                                                 | 18  |
| 2.5 Catálogo de sus obras para piano hasta la fecha .....                                            | 20  |
| 3. Análisis de <i>Sonata de Junio</i> .....                                                          | 24  |
| 3.1 Herramientas de análisis utilizadas en <i>Sonata de Junio</i> .....                              | 24  |
| 3.1.1 Consideraciones sobre del análisis armónico .....                                              | 24  |
| 3.1.2 Acerca de las herramientas armónicas empleadas .....                                           | 25  |
| 3.1.2.1 Jerarquía relativa de las tríadas dentro de una escala modal .....                           | 26  |
| 3.1.2.2 Relación de tensión entre los modos modales .....                                            | 27  |
| 3.1.2.3 Relaciones politonales y polimodales e intercambios politonales y polimodales                | 30  |
| 3.1.3 Consideraciones acerca de la forma.....                                                        | 37  |
| 3.1.3.1 Primer movimiento .....                                                                      | 38  |
| 3.1.3.2 Segundo Movimiento.....                                                                      | 45  |

|                                                                                                                                     |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 3.1.3.3 Tercer movimiento.....                                                                                                      | 54  |
| 3.1.3.4 Cuarto movimiento .....                                                                                                     | 56  |
| 4. PROPUESTA INTERPRETATIVA .....                                                                                                   | 63  |
| 4.1 Primer acercamiento a <i>Sonata de Junio</i> .....                                                                              | 63  |
| 4.2 Elementos para la construcción de una <i>imagen musical</i> en <i>Sonata de Junio</i> .....                                     | 65  |
| 4.3. Sugerencias técnico-interpretativas .....                                                                                      | 71  |
| 4.3.1 Primer movimiento .....                                                                                                       | 72  |
| 4.3.1.1 Tempo .....                                                                                                                 | 72  |
| 4.3.1.2 Articulación y digitación .....                                                                                             | 73  |
| 4.3.1.2.1 Dobles notas.....                                                                                                         | 79  |
| 4.3.1.3 Pedalización .....                                                                                                          | 85  |
| 4.3.2 Segundo movimiento .....                                                                                                      | 91  |
| 4.3.2.1 Tempo .....                                                                                                                 | 91  |
| 4.3.2.2 Articulación y digitación .....                                                                                             | 91  |
| 4.3.2.3 Pedalización .....                                                                                                          | 96  |
| 4.3.3 Tercer movimiento.....                                                                                                        | 97  |
| 4.3.3.1 Tempo .....                                                                                                                 | 98  |
| 4.3.3.2 Articulación y digitación .....                                                                                             | 98  |
| 4.3.3.3 Pedalización .....                                                                                                          | 102 |
| 4.3.4 Cuarto movimiento .....                                                                                                       | 102 |
| 4.3.4.1 Tempo .....                                                                                                                 | 103 |
| 4.3.4.2 Articulación y digitación .....                                                                                             | 103 |
| 4.3.4.3 Pedalización .....                                                                                                          | 105 |
| 5 CONCLUSIONES.....                                                                                                                 | 107 |
| 6 BIBLIOGRAFÍA.....                                                                                                                 | 110 |
| 7 ÍNDICE DE ILUSTRACIONES Y TABLAS.....                                                                                             | 115 |
| 8. ANEXOS.....                                                                                                                      | 1   |
| 8.1 Anexo 1: Entrevista no.1 a Javier Iha .....                                                                                     | 1   |
| 8.2 Anexo 2: Entrevista no.2 a Javier Iha .....                                                                                     | 1   |
| 8.3 Anexo 3: Entrevista no.3 a Javier Iha .....                                                                                     | 1   |
| 8.4 Anexo 4: Manuscrito original de <i>Sonata de Junio</i> (2016 Rev. 2024).....                                                    | 1   |
| 8.5 Anexo 5: Video de audición de la clase piano de Jesús María Gómez Rodríguez.<br>Salón de Actos CSMA, 16 de enero de 2026: ..... | 25  |
| 8.6 Anexo 6: Programa de Audición de Piano, 28 de abril de 2026:.....                                                               | 26  |





# 1. INTRODUCCIÓN

## 1.1 Objeto de estudio

El objeto de estudio de esta investigación es la *Sonata de Junio* (2016 rev.2026) –en lo adelante *Sonata de Junio* o *Sonata*. Se hace énfasis en la comprensión y uso de las técnicas armónicas empleadas en orden de fundamentar la propuesta interpretativa. Dicho análisis incluye el conocimiento de la vasta producción pianística y musical del autor, Javier Iha Rodríguez (Isla de la Juventud, Cuba 1991) y sus referentes creativos cubanos y universales.

S o n a t a   d e   j u n i o

(para piano)



Escrita y dedicada a Abel Figueredo Gómez

Javier Iha Rodríguez

La Habana, junio 2016  
Revisada, agosto 2024

*Figura 1. Portada original de Sonata de Junio. Manuscrito cedido por del compositor.*

## 1.2 Justificación y génesis

La creación pianística cubana actual es casi desconocida en la escena musical internacional, aunque goza de una especial vitalidad dentro de la Isla<sup>1</sup>. Quizás el hermetismo de tintes políticos que hubo en la Isla el pasado s. XX sea la causa. Dicho vacío es el pretexto perfecto para investigar sobre la obra y su autor, y de esa manera, arrojar luz sobre la creación de los jóvenes compositores cubanos, sus puntos en común, visiones estéticas, intereses musicales y presupuestos creativos.

Por otro lado, resulta fundamental ampliar las herramientas de análisis con las que cuentan los pianistas en las carreras de interpretación, sobre todo si se trata del repertorio de la segunda mitad del s. XX y del cada vez menos incipiente s. XXI. Por esta razón se apela a las herramientas armónicas sistematizadas y propuestas por compositores y pedagogos de referencia como Arnold Schönberg (1874-1951), Vincent Persichetti (1915-1987) y Leo Brouwer<sup>2</sup> (1939), los cuales, dentro del marco de la enseñanza musical, clasifican y sistematizan la enorme diversidad de técnicas dispares que surgieron y desarrollaron en el pasado siglo.

Por último, resulta enormemente emocionante el estreno absoluto de la pieza, poniendo en consideración la creación cubana actual de vanguardia –la cual goza de oscuridad y vitalidad casi a partes iguales– dentro de la escena musical española y europea. De esa forma, se pretende ampliar el repertorio de piano en los conservatorios superiores de España, sugiriendo la interpretación de obras de compositores cubanos actuales de vanguardia como una opción enriquecedora, y de esta manera contribuir a la difusión de este especial

---

<sup>1</sup> Se refiere aquí a la Isla de Cuba, nombre con que también suele llamársele entre los nacionales. *N.A.*

<sup>2</sup> Juan Leovigildo Brouwer Mezquida (La Habana 1939-) «Compositor, director orquestal, guitarrista, investigador, pedagogo y promotor cultural. Es una de las personalidades más destacadas e influyentes de la música del siglo XX y uno de los compositores más prolíficos en el ámbito de la música académica. Su obra se considera capital y completamente renovadora en lo que refiere a la creación para la guitarra moderna»(Colectivo de autores, 2026e). *N.A.*

repertorio y sus particulares presupuestos interpretativos –muy cerca, aunque no lo parezca, de la esencia musical europea–.

### 1.3. Estado de la cuestión

Sobre la obra que se aborda y sobre la creación circundante, poco se ha escrito. Juan Piñera Infante<sup>3</sup>, importante compositor cubano, imprescindible si se trata de definir la nueva generación de compositores e intérpretes cubanos –además, maestro y tutor de composición de Javier y jefe de *Departamento de Composición de la Universidad de las Artes de Cuba* (otrota ISA, *Instituto Superior de las Artes*)–; escribía en las notas discográficas del fonograma *Retratos y Escenas Peregrinas* (Iha, 2019b) enteramente dedicado a la obra de Javier: «A Javier Iha no se le ha de reprochar esa condición [la de compositor y pianista], en definitiva sello distintivo que le hace diferente de muchos de sus contemporáneos. Mejor expresado, sello que le distingue con excelencia». (Iha, 2019b)

Se trata de un compositor, aunque joven, ya conocido en la escena de la música de concierto cubana. Ya para 2021 podemos leer un artículo dedicado enteramente al último fonograma de ese año en la importante revista del CIDMUC<sup>4</sup>, *Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana*: «No podemos hablar de un creador novel a pesar de su juventud, pues desde sus días como estudiante en el Departamento de Composición de la *Universidad de las Artes* ya mostraba su gran competencia (...) se aprecia claramente la perspicacia y firmeza de la mano ya habituada al oficio.» (Lorenzo, 2021).

---

<sup>3</sup> Juan Manuel Piñera Infante es un importante compositor y pianista cubano; nacido el 18 de enero de 1949 en La Habana. Estudió piano con César Pérez Sentenat, Silvio Rodríguez Cárdenas y más tarde composición con José Ardévol y Enrique Bellver. Sus obras han sido estrenadas y puestas a consideración del público en Cuba, Holanda, Alemania, la disuelta Checoslovaquia, Polonia y Suecia entre otros. (Sardinas & Patrascu, 2011) N.A.

<sup>4</sup> CIDMUC: «Institución subordinada al Instituto Cubano de la Música (...) unidad científica de la Ministerio de Cultura (MINCULT) y asesorado metodológica y científicamente por el Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana "Juan Marinello"» (Colectivo de autores, 2026c). «Entre sus funciones esenciales se encuentran propiciar y alentar el estudio sistemático y el enriquecimiento y desarrollo de la música cubana. (...)» (Frómeta Agüero, 2024). N.A.

Otra prueba de su valía está en su palmarés con su «merecida nominación al *Premio Cubadisco*<sup>5</sup>2021, en el área Música Instrumental/Música de Cámara, la cual fue consecuencia del importante galardón obtenido en 2017: la *Beca Conmutaciones de la Asociación Hermanos Saíz (AHS)*» (Rodríguez Pino, 2021), codiciado galardón donde «(...) artistas menores de 35 años de edad han podido grabar con importantes disqueras, han expuesto en galerías, han visto sus textos publicados y sus obras estrenadas en salas teatrales o de concierto [por toda Cuba]» (Quiroga, 2019). Además, Javier Iha, ha sido reconocido con el *Premio [nacional] de Composición “Harold Gramatges”* por la *Unión Nacional de Escritores y Artistas Cubanos (UNEAC)* en 2013, 2014 y 2015.

---

<sup>5</sup> Cubadisco es la feria internacional más importante de la industria discográfica de la música cubana. Cada año se dedica a un país y a un género musical, además, rinde homenaje a personalidades y artistas con una destacada labor creadora en el campo de la música cubana. (Cubadebate, 2026)

### 1.3.1 Fuentes utilizadas

Para la elaboración de la biografía del compositor se han tomado como referencia los datos encontrados en su web personal (Iha, 2019a), las notas discográficas presentes en *Retratos y Escenas Peregrinas* (Iha, 2019b), a cargo de Juan Piñera Infante y una serie de entrevistas realizadas al artista dentro del marco de esta investigación y una entrevista más hecha en La Habana, Cuba en Estudios Abdala dentro de un ciclo de programas televisivos a artistas cubanos emergentes llamado *EntreNos*, disponible en YouTube, y su transcripción entre los anexos de esta investigación.

Para situar al autor dentro de un contexto creativo fueron utilizadas dos reseñas escritas con motivo del lanzamiento del fonograma *Retratos y Escenas Peregrinas* (Iha, 2019b) y escritas en el blog del CIDMUC<sup>6</sup> (Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana), por las musicólogas cubanas Janet Rodríguez Pino y Brenda Lorenzo. Además, se incluyen los propios artículos escritos por el compositor en importantes revistas dedicadas a la música de concierto en Cuba, las cuales constituyen declaraciones de intenciones y visiones estéticas de los compositores del pasado, además de las proyecciones hacia el futuro de la creación compositiva dentro de la Isla.

Para la identificación y clasificación de las principales técnicas armónicas del s. XX se consultó *Armonía del Siglo XX* del compositor, pianista y pedagogo norteamericano Vincent Persichetti (1915 –1987), traducción al español de 1995 por Alicia Santos Santos y revisada por Antonio Barrera Maraver, catedrático de Armonía del *Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*. Debido a algunas imprecisiones de carácter técnico encontradas en la traducción española, fue necesario contrastar la mencionada versión con el texto original: *Twentieth Century Harmony: Creative Aspects and Practice* por la editorial W. W. Norton

---

<sup>6</sup> Véase página 3.

& Company Copyright. Dicho texto identifica y clasifica exhaustivamente –entiéndase: exhaustivo hasta fecha de publicación del texto original (1961)–, las principales prácticas armónicas del s. XX, para favorecer su posterior uso por estudiantes de música y/o futuros compositores.

*Síntesis Armónica Contemporánea* de 1972, del compositor, guitarrista y pedagogo cubano Leo Brouwer<sup>7</sup> –alumno de Vincent Persichetti en Julliard–, amplía y refuerza la visión de su maestro con nuevos ejemplos y propuestas diversas.

También se consultaron diversas webs de importantes revistas *online*, pertenecientes a importantes órganos de gestión y salvaguarda de los valores musicales cubanos; entre ellas cuentan: *El sincopado Habanero*, *La Jiribilla*, *Blog* de la emisora cubana *Radio Musical Nacional*, *Periódico Granma* –específicamente, su columna cultural, *Universo Cultural Cubano*– y la página web del CIDMUC<sup>8</sup> (Centro para la Investigación y Desarrollo de la Música Cubana).

Con la finalidad sacar a la luz y facilitar la concreción y manejo de las disímiles estructuras melódico-armónicas subyacentes en la obra, se ha utilizado el texto de Allen Forte y Steven F. Gilbert *Análisis musical: Introducción al análisis Schenkeriano*, traducido por Pedro Purroy Chicot en la edición de 2002 por Idea Books. En especial los apartados que tratan sobre las «disminuciones», las relaciones armónicas y los diversos conceptos de prolongación; herramientas muy útiles en el marco de esta investigación.

Encauzan el apartado dedicado a las soluciones performativas y pianísticas los siguientes textos de apoyo: *El Arte del Piano. Consideraciones de un profesor* de Heinrich Neuhaus, publicado por Real Musical en 1985, traducción del original en ruso por Guillermo Gonzáles y Consuelo Colinet; *La interpretación pianística desde edades tempranas: ¡qué fácil es*

---

<sup>8</sup> Véase página 7. N.A.

Sonata de Junio “Javier Iha”. Propuesta interpretativa y análisis.

*tocar el piano!*, tesis presentada en opción al grado científico de Doctor en Ciencias sobre Arte en la Universidad de La Habana, por la pedagoga y pianista cubana Teresita Junco Reyna (1946-2009), en 2006 –sobre todo el apartado que se titula *El ritmo en la interpretación de la música cubana*– ; *Historia de la Técnica Pianística* de Luca Chiantore, publicado por Alianza editorial, S.A, en 2002, y *El pedal pianístico. Técnicas y uso*, por Joseph Banowetz, publicado por Ediciones pirámide en 1999.

Muchas de las notas aclaratorias a pie de página sobre instituciones, autores y obras de la literatura y la música cubanas son extraídas o parafraseadas de *EcuRed*: un proyecto de enciclopedia colaborativa en red del gobierno cubano, apoyado por la *Oficina Nacional para la Informatización* (ONI) y el *Instituto de Información Científica y Tecnológica* (IDICT).

La partitura original de *Sonata de Junio* fue cedida amablemente por el compositor en formato digital (\*.xml) junto con su autorización expresa para modificar y/o editar el contenido original siempre que se le involucrara y mantuviera al tanto del proceso de edición. En calidad de ejemplos, también fueron cedidas en formato PDF las demás obras de su catálogo citados aquí.

## **1.4. Objetivos**

1. Descomponer los aspectos esenciales de la obra.
2. Exponer los rasgos característicos de la pieza musical.
3. Proponer soluciones objetivas a los sitios de mayor complejidad interpretativo-musical dentro del marco de la ejecución pianística.
4. Documentar el proceso de evolución de una pieza entre compositor e intérprete.

## **1.5. Metodología y procedimientos**

La presente investigación tiene un carácter performativo y se hará uso de una metodología cualitativa, siendo la búsqueda documental uno de los principales procedimientos.

Se investigará en la bibliografía disponible acerca de los principales recursos de análisis formal y armónico que puedan definir y clasificar las principales técnicas compositivas empleadas. Luego se aplicarán los conocimientos encontrados para localizar los fragmentos de la obra que suponen una mayor dificultad interpretativa, siempre teniendo en cuenta todo lo disponible que existe acerca del estilo del autor, incluidos sus mismos trabajos para revistas, *blogs* y publicaciones seriadas que puedan aclarar sus posturas estéticas.

### **1.5.1 Entrevistas**

Dentro del marco de la metodología cualitativa, se realizarán varias entrevistas dirigidas al compositor Javier Iba Rodríguez, las cuales buscan arrojar luz sobre la obra y aclarar los

Sonata de Junio “Javier Iha”. Propuesta interpretativa y análisis.

lugares donde exista mayor ambigüedad y/o confusión. Se buscará exponer su universo creativo, necesidades estéticas, apropiaciones musicales y técnicas empleadas.

### **1.5.2 Metodología participativa. Necesidad de un cuarto movimiento como cierre dramático.**

Dentro de una metodología participativa y en concordancia con el carácter performativo de este trabajo, se ha escrito un cuarto movimiento adicional, idea que le fue sugerida al compositor en enero de 2026, luego de una audición de la clase de piano de Jesús María Gómez en el *Conservatorio Superior de Alicante “Música Óscar Esplá”*, en el que se puso en consideración el todo de la obra por primera vez. Al escuchar el compositor la grabación del ciclo de corrido, pudo percatarse que el arco dramático-musical quedaba incompleto. Cada movimiento, anímicamente, va en retroceso hasta que el último es muy lento con armonías estáticas, sin embargo se genera una tensión que justifica la presencia de un cuarto movimiento, el cual debía pasar como una ráfaga (A. Figueredo Gómez, comunicación personal, febrero de 2026, p. 12). La *Segunda Sonata Op.38* de Friedrich Chopin sirvió de ejemplo: tres movimientos iniciales (hasta la célebre *Marcha Fúnebre*), que exponen absolutamente todo el contenido dramático y una coda a modo de epílogo: una sensación más que un movimiento (A. Figueredo Gómez, comunicación personal, febrero de 2026, pp. 11-12). La misma idea se sigue en *Sonata de Junio*.

## **1.6 Estructura**

La investigación tendrá una primera parte sobre el contexto histórico de Javier Iha Rodríguez; el entorno cultural y social que condiciona su creación. Gracias a varias entrevistas realizadas al compositor se elaborará una primera biografía que recorra los principales sucesos de su vida y qué variables condicionaron sus influencias y sus etapas creativas. Se ubicará su creación dentro la producción musical de la Isla.

El siguiente capítulo expondrá las principales características y preocupaciones estéticas de su generación, y se trazará una correspondencia con las cualidades de su obra y estilo. Se mencionarán las apropiaciones de compositores del s. XX cubano, y la vigencia de sus búsquedas pasadas dentro de la obra de Javier, así como la importante influencia de compositores foráneos.

Luego, nos adentraremos en la *Sonata*. Definiremos las principales técnicas armónicas empleadas en la obra y cómo ayudan a esclarecer las nociones sobre la forma y estructura y, sobre todo, ayudan sobremanera a definir la parte más importante de una propuesta performativa: lo que Heinrich Neuhaus llama *imagen artística*<sup>9</sup> (Neuhaus, 1958/1985). Así, conociendo los objetivos en cuanto a interpretación se refiere, será mucho más simple identificar los sitios de mayor complejidad técnico-musical y proponer soluciones para su realización, de forma que puedan ser fácilmente entendidas por intérpretes ajenos a la tradición musical cubana. Se propondrán rutinas de estudio, así como soluciones al fraseo, digitación y agógica.

---

<sup>9</sup> La llamada *imagen artística*, según Heinrich Neuhaus es la idea más abstracta y general de cualquier obra musical. El origen rector de las cualidades expresivas de cada composición musical (Neuhaus, 1958/1985). Dentro de esta investigación los términos *imagen artística*, *imagen estética*, *imagen musical* significan exactamente lo mismo, se usarán dichos sinónimos para evitar la cacofonía. N.A.

## 2. Acerca del compositor

### 2.2 Biografía



*Figura 2. Fotografía de Javier Iha. Cortesía del compositor.*

Javier Iha Rodríguez (1991-) compositor, pianista y pedagogo, nacido en Nueva Gerona, Isla de la Juventud, municipio especial de la República de Cuba. **Figura 2.**

Graduado de Composición en la *Universidad de las Artes* (ISA) en 2016, obteniendo las distinciones de “*Título de Oro*” y *Mejor Graduado por Índice Académico General*. Posee una Maestría en *Gestión del Patrimonio Histórico-Documental de la Música* por el *Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana* (2019) (Iha, 2019a)

Inicia sus estudios con 10 años en la *Escuela Vocacional de Artes (EVA)* “*Leonardo Luberta Noy*” en la especialidad de flauta travesera. Dentro del programa de estudios estaba incluida la asignatura de piano complementario, y fue justo éste el instrumento el cual le apasionó profundamente e hizo cambiar de especialidad a piano básico, para de esa forma dedicar todo el tiempo posible al instrumento. (DUAL Studio, 2022, p. 3)

Mientras preparaba sus exámenes para el ingreso al Nivel Medio –equivalente al nivel profesional en música–, comienza a frecuentar los talleres de composición que Juan Piñera impartía cada sábado en la tarde, en la *Escuela Nacional de Artes (ENA)* y comenzó poco a poco a dedicar cada vez más tiempo a la composición de sus propias obras. Es ésa la razón por la cual ingresa a la ENA no en piano, sino en la especialidad de Asignaturas Teóricas, un perfil especialmente diseñado para formar profesores de música que engrosen el cuerpo pedagógico en las numerosas escuelas de artes en Cuba, para de esa forma tener suficiente tiempo que dedicar a las labores de la composición.

La creatividad ha sido algo muy natural en él, prueba de ello son sus dos primeras composiciones con tan solo 10 años para piano a cuatro manos (A. Figueredo Gómez, comunicación personal, febrero de 2026, p. 1). Su primera obra de trascendencia y primera de su catálogo personal viene a ser sus *24 Preludios para piano*<sup>10</sup> (2012), obra que fue premiada en el *Concurso de Composición Nacional UNEAC* de 2014.

---

<sup>10</sup> Véase el apartado 2.5 Catálogo de sus obras para piano hasta la fecha

Sonata de Junio “Javier Iha”. Propuesta interpretativa y análisis.

Como compositor, ha participado en importantes festivales de música en Cuba, entre ellos el *Festival de Música Contemporánea de La Habana*, el *Festival de las Artes*, el *Festival A tempo con Caturla* y el *Festival de Música de Cámara*. Javier Iha ha sido galardonado con la *Beca de Creación Conmutaciones*, organizada por la *Asociación Hermanos Saíz (AHS)*, así como con el Premio de *Composición Harold Gramatges* de la UNEAC en los años 2013, 2014 y 2015.

En su labor pedagógica, ha impartido asignaturas como Armonía, Análisis y Orquestación. Desde 2014 se desempeña como profesor de Armonía en la Escuela Nacional de Arte (ENA) y, desde 2020, como profesor de Orquestación y Análisis en la Universidad de las Artes. Actualmente ejerce como Supervisor de Yamaha Schools en Medio Oriente. (A. Figueredo Gómez, comunicación personal, febrero de 2026, p. 20)

Su experiencia profesional como compositor incluye obras para piano, voz, coro, ensambles de cámara y medios electroacústicos. Ha dedicado varias de sus obras a intérpretes y agrupaciones cubanas, como el *Dúo Promúsica*, *Trío Emanuel*, *Trío Lecuona* y la *Orquesta de Cámara de Las Tunas*, entre otros. Asimismo, ha colaborado con creadores audiovisuales y con la compañía teatral *Gaia Teatro*.

Parte de su obra ha sido registrada bajo el sello *Colibrí*, incluyendo el CD *Nueva Música* (compilación de Premios de Composición de la UNEAC) y *Retratos y Escenas Peregrinas*, galardonado con el *Premio Cubadisco 2021* en la categoría de *Música de Cámara*. (Iha, 2019a)

## 2.3 Características de su estilo musical



*Figura 3. Madre 2025. Instalación: caramelo derretido, tela y marabú. Ubicación: dentro del Presidio Modelo. Isla de la Juventud, Cuba. Gabriela Reyna. Tomado el Instagram personal de la artista. Cedido amablemente por la artista.*

«Sería prácticamente imposible escribir para piano y renunciar a la vez a todo ese conocimiento y toda esa savia que es la música del s. XIX, sobre todo compositores como es el caso de Chopin, de Rachmaninov (...)» (A. Figueredo Gómez, comunicación personal, febrero de 2026, p. 6)

Su obra, resonante en los oídos de quienes interpretan y/o escuchan sus creaciones, acusa una firma muy personal, debido a una fuerte calidad individual y particularmente elocuente y evocativa. Incluso al primer contacto con ella, resaltan trazos muy personales en contraste con sus apropiaciones artísticas: «como una (re)creación sonora de lo onírico y lo paradójico, transmutada desde la cuentística de Gabriel García Márquez, pudiera definirse el álbum *Retratos y escenas peregrinas*<sup>11</sup>, del compositor y pianista cubano Javier Iha Rodríguez (...) [Una] invitación a elevar el espíritu mediante una cohesión sensible y atinada entre literatura y música.» (Rodríguez Pino, 2021).

El piano es fundamental en su creación; él escribe desde el piano y para el piano, como una prolongación de su ser e imaginación (Iha, 2019b). «Ciertas sonoridades acuáticas en la factura pianística» (Lorenzo, 2021), delatan sus visos franceses; a veces impresionistas, otras veces, en contraposición a dicha estética, más cerca de Francis Poulenc –vivaz y deliciosamente lírico– o de Darius Milhaud, con un fuerte «nervio» politonal. ¿No resulta curioso cómo al cabo de un siglo, dos estéticas contrarias, como la de *Le Six* y la *Escuela Impresionista* terminen confluyendo juntas? ... ¡y en una obra creada totalmente al otro lado del atlántico!:

«Iha reverencia a Debussy, como este en su momento [fue cautivado] por el arte asiático (...) [Usa] frases melódicas claramente enmarcadas en un contexto hexáfono, constantes ascensos del cuarto grado dentro de un ambiente modal mayor y concatenaciones de acordes de quinta mayor con séptima (...)» (Lorenzo, 2021)

Además, hace amplio uso de la pentafonía, no sólo en la *Sonata* que nos ocupa, sino en buena parte de su obra para piano, arpeggios, portamentos y giros escalísticos pueden ser claramente identificados, conceptos de luz y color característicos del maestro francés –Debussy en este caso–, sobre los que «(...) los revuelos de arco y caña hacen deslizarse a la melodía complaciente» (Lorenzo, 2021).

---

<sup>11</sup> *Retratos y escenas peregrinas* está directamente inspirado en *Doce cuentos peregrinos* (Rodríguez Pino, 2021). *Doce cuentos peregrinos* es un compendio de doce cuentos escritos y redactados por Gabriel García Márquez a lo largo de dieciocho años. (García Márquez, 2003)

El contacto íntimo con Bártok –como en buena parte de los grandes compositores latinoamericanos–, es innegable. Tal como al maestro húngaro, a Javier le interesa sobremanera:

«(...) [la] eficaz exploración sobre las cualidades rítmico-tímbricas y expresivas de los instrumentos de cuerda frotada (...). Sin dudas (...) [Béla Bartók] como influencia primigenia en la creación de Javier Iha, con aquella preocupación etnomusicológica por el ritmo, como una de las esencias espirituales de la [su] cultura». (Rodríguez Pino, 2021)

Además, el compositor mismo ha dejado testimonio de su fuerte vínculo con el autor de *El Mandarín Maravilloso* al reseñar *Órficas*, fonograma del año 2019 de su maestro y tutor Juan Piñera:

«(...) recuerda a Béla Bártok y el modo de organizar progresivamente los *Microkosmos*, obra para piano del compositor húngaro que Piñera reelaboró de manera ingeniosa construyendo un atractivo ciclo para violín y piano. Precisamente, este ciclo recibe el nombre de *Bartokianas* –reelaboraciones de algunos *Microkosmos*– (...) construyendo a partir de conexiones intertextuales un discurso propio y original» (Iha, 2020)

Un modo de hacer (el de su maestro) del que se ha apropiado conscientemente y viene muy bien para describir su mismo estilo. Iha ha encontrado conexiones de estéticas y modos de hacer entre compositores cubanos y éste gran maestro húngaro:

«Recuerdo que en la obra de Caturla, por ejemplo, me atraía mucho como Caturla cambiaba los bajos tradicionales de octavas por novenas, porque hacía referencia a los instrumentos [tambores] *Batá*, o quizás te encontrabas séptimas menores en los agudos que reportaran al sonido del cencerro y creo que esa asimilación de los rítmico de la naturaleza del piano era una conexión también fabulosa con la música de Béla Bartók por ejemplo, si vamos a establecer una analogía y ambos compositores en la misma línea que estaban trabajando desde diferentes lugares [me] llegaron a atraer a mí, incluso desde muy joven» (A. Figueredo Gómez, comunicación personal, febrero de 2026, p. 8)

Una de las características de su estilo compositivo es el notable su empeño por desarrollar al máximo las ideas temáticas hasta agotarlas y describirlas con toda plenitud posible, en favor de la «narración» musical; por lo tanto «el desarrollo temático (...) ocurre, generalmente, con grandes espacios temporales sin interponer tensiones que pudieran

violentar (...) las ideas musicales previamente expuestas» (Lorenzo, 2021). Una sola idea temática puede dilatarse en gran manera en el tiempo, hasta tal punto que pudiera parecer que trata de varios orígenes, cuando es sólo uno con diferente ropaje cada vez; dicha técnica fue establecida por otro gran maestro del pasado, Joseph Haydn, que: «(...) economiza [mucho] (...) sus medios, del final de cada frase se infiere lo que va a venir. (...) Los temas nuevos, no precisan ser introducidos, ya están implícitos» (Rosen, 1986, p. 137). La musicóloga cubana Brenda Lorenzo al considerar otra obra de Javier escribía:

«*La Luz...* está justificada por su antecedente y su objetivo pareciera ser el de mantenernos en el bello mundo flotante<sup>12</sup> de los instrumentos solistas. Con una duración de casi cinco minutos, el movimiento parece escurrirse entre nuestros dedos debido a la suavidad con la que son expresados los pensamientos musicales» (Lorenzo, 2021)

Otras veces, un tratamiento más tímbrico que estructural o formal, a la manera de los grandes orquestadores rusos del grupo de *Los Cinco*, nos revela «la maestría de Javier Iha en el manejo de la orquestación, fruto tanto del influjo del compositor ruso Nikolái Rimsky-Kórsakov como del maestro cubano Juan Piñera». (Rodríguez Pino, 2021)

«(...) Javier Iha es en su historia de vida un ejemplo de la tesis de Ortiz. Él mismo es resultado de un proceso de migración violentada, así como de la paralela asimilación de prácticas e identidades de una cultura dominante y la preservación de elementos tradicionales pertenecientes a una cultura, no menos desarrollada, sino diferente; resultando en la creación de una nueva identidad cultural y extensivamente una individualidad artística». (Lorenzo, 2021)

---

<sup>12</sup> El término *mundo flotante* o *ukiyo* es la denominación con la que se caracterizó el estilo de vida del periodo Edo en Tokio, Japón. Basado en la descripción del mundo por el escritor Asai Ryoi en *Cuentos del mundo flotante*, donde expone:

/.../viviendo solo para el momento, saboreando la luna, la nieve, los cerezos en flor y las hojas de arce, cantando canciones, bebiendo sake y divirtiéndose simplemente flotando, indiferente por la perspectiva de pobreza inminente, optimista y despreocupado, como una calabaza arrastrada por la corriente del río. (Vian Herrero, 2012) N.A.

## 2.4 Influencias

Sus influencias son variadas, desde compositores foráneos hasta cubanos; pero siempre con un sostenido interés hacia la creación del s. XX, algo «(...) lo atrae irremediablemente a las sonoridades primeras del s. XX [y] no a las de tiempos pretéritos». (Iha, 2019b), y afincada en la creación de grandes maestros nacidos en su archipiélago antillano: Béla Bartók, Giorgi Ligety, Arvo Pärt, Toru Takemitsu, sin olvidar a Heitor Villa-Lobos, Alberto Ginastera, Astor Piazzola, o Alejandro García Caturla y Amadeo Roldán, paisanos suyos (Iha, 2019b).

En una liviana escucha es posible trazar los paralelos de estilo entre las *Sonata para clarinete y piano FP. 184* o la *Sonata para dos pianos (1953) FP. 156* de Poulenc. Se percibe el mismo manejo tímbrico, cercano también a Messiaen (Rodríguez Pino, 2021), o de la *Sonata para piano Op.33 (1916)* del joven Milhaud en «(...) su etapa más robusta y vigorosa, aunque de sonido más suave (...) [que los] compositores parisinos contemporáneos como Satie, Fauré y Ravel [sonido que] aún se percibe en esta obra temprana» (Ludwig Masters, 2026), y la obra que ocupa esta investigación.

Vale denotar su exotismo oriental –nótese que su apellido Iha, es parte de su ascendencia asiática, la de un abuelo de la isla de Okinagwa al sur del archipiélago japonés (DUAL Studio, 2022, p. 8)–, al igual que Ravel y su ensoñación de épocas antiguas. Pudiera hablarse en los mismos términos de, por ejemplo: el segundo movimiento de su *Sonata de Junio*: una cantinela seductora y dilatada hasta el cansancio como la usada por el maestro en su Bolero, o en las connotaciones narrativas y «cinematográficas» del segundo movimiento de su *Concertino para Piano, Marimba y Orquesta de cuerdas (2016)* (Iha, 2019b), y *Ma'mere L'Oye* –y acaso también la cualidad visual y descriptiva presente en *Don Juan o Der Rosen Kavalier* de Richard Strauss o la monumentalidad de Ottorino Respighi que por momentos se alcanza en el tercer movimiento el mencionado concertino. Sobre esta peculiaridad suya se hace eco la musicóloga cubana Janet Rodríguez al describir una de las piezas del disco: «Musical y retóricamente, cada pieza retrata un afecto distinto (...) denota la sonoridad fantasiosa de una fábula y recuerda el ambiente narrativo [por ejemplo] de cuentos como *Alicia en el país de las maravillas*». (Rodríguez Pino, 2021)

Sonata de Junio “Javier Iha”. Propuesta interpretativa y análisis.

## **2.5 Catálogo de sus obras para piano hasta la fecha**

El Catálogo que se ofrece a continuación ha sido cedido amablemente por el compositor mismo para la elaboración de esta investigación. Es exhaustivo, completo y cronológico. Está enriquecido con datos de interés como intérpretes de la primera versión grabada –casi siempre en su estreno–, la localización y premios. Comprende toda su producción hasta el año 2026. Aclarar que no se incluyen las posteriores revisiones ni las versiones a otros formatos de las mismas obras.

Sonata de Junio “Javier Iha”. Propuesta interpretativa y análisis.

| Obra                                                                                                                                        | Registro sonoro              | Localización                                                            | Premios o reconocimientos                 |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------|-------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------|
| Veinticuatro preludios (2012)<br><i>La Habana, Cuba</i>                                                                                     |                              |                                                                         | Segundo Premio de Composición UNEAC, 2014 |
| Kikirico (febrero, 2012)<br><i>La Habana, Cuba</i>                                                                                          |                              |                                                                         |                                           |
| Berceuse campesina y Final (noviembre, 2012)<br><i>La Habana, Cuba</i>                                                                      |                              |                                                                         |                                           |
| Lo que sucede ... (2013)<br><i>La Habana, Cuba</i>                                                                                          |                              |                                                                         |                                           |
| Hechizos (noviembre, 2013) <br><i>La Habana, Cuba</i>      | Piano: Yoibel Montes de Oca. | <a href="https://youtu.be/YXTsMjIk5V4">https://youtu.be/YXTsMjIk5V4</a> |                                           |
| Historias absurdas (septiembre, 2014)<br><i>La Habana, Cuba</i>                                                                             |                              |                                                                         |                                           |
| Cinco cuentos (mayo, 2014)<br><i>La Habana, Cuba</i>                                                                                        |                              |                                                                         |                                           |
| Arcadas en el agua (mayo 2014)<br><i>La Habana, Cuba</i>                                                                                    |                              |                                                                         |                                           |
| Te convido a que abras a un árbol, para que te piquen las santanillas y así puedas ver las estrellas (mayo, 2015)<br><i>La Habana, Cuba</i> | Piano: Daniela Rosas         | <a href="https://youtu.be/ynNEAZSPv2s">https://youtu.be/ynNEAZSPv2s</a> |                                           |
| Preludios y fugas I (noviembre, 2015)<br><i>La Habana, Cuba</i>                                                                             |                              |                                                                         |                                           |

Tabla 1. Catálogo de las obras para piano de Javier Iha. Cortesía del compositor.

|                                                                                              |                                                                                                                                                                                                                            |                                                                               |                                                                                                                                                  |
|----------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Concertino para piano, marimba y orquesta de cuerdas (abril, 2016)<br><i>La Habana, Cuba</i> | Registrado en el CD Retrato y Escenas Peregrinas.<br>Piano: Abel Figueredo<br>Dirección: José Antonio Méndez<br>Orquesta del ISA adjunta al Lyceum Mozartiano de La HabanaBasilica Menor San Francisco de Asís, La Habana. | <a href="https://on.soundcloud.com/4TyB1">https://on.soundcloud.com/4TyB1</a> | Tercer Premio de Composición UNEAC, 2014<br><br>Premio CUBADISCO 2021. Categoría Música de Cámara por el fonograma Retrato y Escenas Peregrinas. |
| Poema con interrogante (octubre, 2016)<br><i>La Habana, Cuba</i>                             |                                                                                                                                                                                                                            |                                                                               |                                                                                                                                                  |
| Sonata de junio (junio, 2016)<br><i>La Habana, Cuba</i>                                      |                                                                                                                                                                                                                            |                                                                               |                                                                                                                                                  |
| Tres vacas cubanas (2017)<br><i>La Habana, Cuba</i>                                          |                                                                                                                                                                                                                            |                                                                               |                                                                                                                                                  |
| Tres preludios americanos (2014-2017)<br><i>La Habana, Cuba</i>                              |                                                                                                                                                                                                                            |                                                                               |                                                                                                                                                  |
| Diálogos (diciembre, 2017)<br><i>La Habana, Cuba</i>                                         |                                                                                                                                                                                                                            |                                                                               |                                                                                                                                                  |
|                                                                                              |                                                                                                                                                                                                                            |                                                                               |                                                                                                                                                  |
| Tres toccatas (octubre, 2017 - mayo 2018)<br><i>La Habana, Cuba</i>                          | Toccata No.1<br>Piano: Lisa María Blanco                                                                                                                                                                                   | <a href="https://youtu.be/j6luQIQTv3E">https://youtu.be/j6luQIQTv3E</a>       |                                                                                                                                                  |
| Gymnopédies (febrero, 2018)<br><i>La Habana, Cuba</i>                                        |                                                                                                                                                                                                                            |                                                                               |                                                                                                                                                  |
| El niño y el trigal (abril, 2019)<br><i>La Habana, Cuba</i>                                  |                                                                                                                                                                                                                            |                                                                               |                                                                                                                                                  |
| Postales de viaje (mayo, 2019)<br><i>La Habana, Cuba</i>                                     |                                                                                                                                                                                                                            |                                                                               |                                                                                                                                                  |
| Rondó (junio, 2019)<br><i>La Habana, Cuba</i>                                                |                                                                                                                                                                                                                            |                                                                               |                                                                                                                                                  |

Tabla 2. Catálogo de las obras para piano de Javier Iba. Cortesía del compositor.

Sonata de Junio “Javier Iha”. Propuesta interpretativa y análisis.

|                                                                                    |                                           |                                                                         |  |
|------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------|--|
| Preludios y Fugas II (2021)<br><i>La Habana, Cuba</i>                              |                                           |                                                                         |  |
| Vals de Violeta (2022)<br><i>Muscat, Omán</i>                                      |                                           |                                                                         |  |
| Mariachis para piano (2023)<br><i>Muscat, Omán</i>                                 | Mariachi I<br>Piano: Javier Iha           | <a href="https://youtu.be/IAeOE0e0nUk">https://youtu.be/IAeOE0e0nUk</a> |  |
| Dos Nocturnos (2023)<br><i>Muscat, Omán</i>                                        |                                           |                                                                         |  |
| Tango (2023)<br><i>Muscat, Omán</i>                                                |                                           |                                                                         |  |
| Preludios y fugas III (2023)<br><i>Muscat, Omán</i>                                | Prelude and Fuge XVI<br>Piano: Javier Iha | <a href="https://youtu.be/D7CxlCNYU-c">https://youtu.be/D7CxlCNYU-c</a> |  |
| Concertino para piano, flauta, trompeta y cuerdas. (2023-?)<br><i>Muscat, Omán</i> |                                           |                                                                         |  |

Tabla 3. Catálogo de las obras para piano de Javier Iha. Cortesía del compositor.

### **3. Análisis de *Sonata de Junio***

En el prólogo a la primera edición de su *Tratado de Armonía*, Arnold Schönberg escribía: «la comodidad rehúye al movimiento» (Schönberg, 1911, p. XXIV). Éste es el pensamiento que subyace detrás de la insaciable búsqueda de los compositores del s. XX y que perdura hasta el s. XXI.

Nuestra tarea supone encontrar, identificar y, si es posible, sistematizar las prácticas comunes en una obra plagada de referencias a la creación musical del pasado y al mismo tiempo notablemente individual y dinámica.

#### **3.1 Herramientas de análisis utilizadas en *Sonata de Junio***

##### **3.1.1 Consideraciones sobre del análisis armónico**

Para poder abordar el análisis de la obra se hace necesario explicar brevemente los principios que rigen el sistema tonal. ¿Qué es el sistema tonal?, muy resumidamente –y según los intereses que convienen a esta investigación–: se trata un sistema elaborado como consecuencia de la práctica musical empírica durante los muchos siglos de evolución de la música occidental que tiene su fundamentación en el fenómeno físico-armónico presente en la naturaleza vibratoria del sonido.

En medio del fragor de la enseñanza A. Schönberg sentaba las bases de un método de armonía útil a su clase en la *Academia de las Artes de Prusia* en la década de 1910. Justo en las primeras páginas propone que sea el fenómeno físico-armónico, la causa determinante de la atracción que ejercen unos tonos hacia otros dentro de la escala occidental de siete sonidos: «intuición y combinación han cooperado para que la cualidad más importante del sonido, sus armónicos superiores (...) sea trasladada al [plano] horizontal» (1911, p. 19). Luego, sería él mismo quien, atentando contra los cimientos de la tonalidad y creando un

sistema propio, contrariamente, terminara validando la tonalidad más aún, ya que la contraposición, como la lógica indica, supone la existencia de una «posición» anterior, y que por obligación ha de comprenderse a cabalidad, de ahí que su nuevo sistema recibiera el nombre de «atonalidad».

Esta especie de nueva era anárquica –armónicamente hablando–, ha hecho que mucha de la música escrita entre los siglos XX y XXI resulte inclasificable a la luz de los principios armónicos del pasado. Una prueba de ello es, por ejemplo, la total eliminación de la armadura de clave en mucha de la música escrita en el s. XX, la cual «(...) no obedece a [un] capricho (...) Las armaduras [de clave] son en nuestra época un elemento infinitamente menos fundamental que en el s. XIX (...)» (Brouwer, 1972, p. 5). Su eliminación no necesariamente significa un abandono total de los principios tonales, sino, un cambio de paradigma y definición de lo que a tonal se refiere: «la tonalidad no existe como algo absoluto. Es implicada por articulación armónica y por la tensión y relajación de los acordes alrededor de un sonido o acorde [como] base [referencia]», por eso «la música del siglo XX hace uso de diferentes grados de tonalidad y emplea muchos medios para establecerlos». (Persichetti, 1995, p. 251)

Es evidente que, al uso actual, el sistema tonal no es lo que fue antaño: una firme columna rectora, la teoría y filosofía musical de casi cuatro siglos de creación musical. Ha mutado enormemente cuando no se ha abandonado completamente; pero sus principios básicos, como el de tensión-distensión siguen hoy muy vigentes

### **3.1.2 Acerca de las herramientas armónicas empleadas**

El lenguaje armónico de la obra que nos ocupa es variado y fluye con organicidad de una técnica a otra, aunque descansa pormenorizadamente sobre los principios de la modalidad como son definidos en el libro *Armonía del siglo XX* de V. Persichetti, específicamente el *Capítulo 2. Materiales de la escala*; para esta investigación, resultan imprescindibles, cuanto menos, esclarecedores, los conceptos de: modalismo, polimodalidad, politonalidad

(Persichetti, 1995, pp. 36-39), modulación modal e intercambio modal (Persichetti, 1995, p. 38) y el capítulo de *Acordes por cuartas*. (Persichetti, 1995, pp. 95-109)

### 3.1.2.1 Jerarquía relativa de las tríadas dentro de una escala modal

Hasta nuestros días, y según la práctica y la experiencia en el uso de la armonía modal, podemos afirmar que, dentro de una escala modal, cualquiera que ésta sea, puede existir una gravedad relativa que impulsa a los diferentes acordes formados en cualquiera de los grados de la escala a «reposar» en un acorde más «estable». Se deduce entonces que –la mayoría de las veces– la tríada fundamental (ésta es la que posee el grado que le da nombre a la escala), Re Lidio por ejemplo, es la que posee la cualidad de mayor estatismo y estabilidad dentro de la escala, en este caso: el acorde de *re fa# la*; y aquellas tríadas que contengan la alteración especial de la escala Lidia –*sol#*–, los acordes primarios: segundo y séptimo grados, *mi sol# si* y *do# mi sol#* respectivamente; los cuales vendrían a ser, más o menos el equivalente a cuarto y quinto grados o subdominante y dominante dentro en la armonía tonal. Es importante tener en cuenta que se trata de una mera aproximación a las funciones tonales y que en ningún caso hay que buscar entre el segundo y séptimo grados de Re Lidia ningún tipo de subordinación como sí la existe dentro de la organización jerárquica presente dentro de una escala Mayor o menor. (Persichetti, 1995, p. 31). El resto de los acordes funcionarían como acordes secundarios y son usados indistintamente –y al menos en la obra que nos compete– sin ninguna jerarquía específica. **Figura 4.**

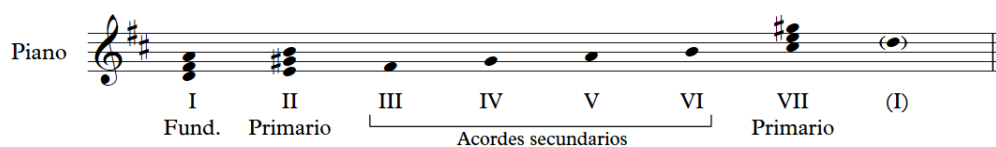


Figura 4. Jerarquía de las tríadas dentro de Re Lidia. Elaboración propia.

El reposo –o «relativo reposo»– aparece con acusada presencia cuando la armonía cruza por los acordes primarios en dirección a la tríada fundamental de la escala, y podemos afirmar entonces que tenemos una «resolución».

### 3.1.2.2 Relación de tensión<sup>13</sup> entre los modos modales

Persichetti propone una forma de ordenar los modos modales<sup>14</sup> según sus alteraciones, o lo que es igual, según la tensión que resulta de sus sonidos –o notas– características, yendo desde los modos más sombríos –oscuros–, pasando por el más ambiguo: el modo dórico, y llegando hasta los más brillantes y luminosos, finalizando con el modo lidio como cúspide de brillantez. Tal orden será la clave para entender el funcionamiento armónico dentro de la obra:



Figura 5. Relación de tensión entre los modos modales. (Persichetti, 1995)

Según el interés dramático del pasaje en concreto, se entenderá la ida hacia alguno de los extremos del anterior ejemplo como «resolución» o su retroceso como una «tensión».

En el caso que se agreguen alteraciones que no se correspondan con las de las modalidades tradicionales o modos litúrgicos, se propone una solución. Primeramente, hay que entender que la **Figura 5** está basada en la lógica de suma y resta de alteraciones. Las modalidades

<sup>13</sup> En la traducción al español se traduce *tensión relationship* como «relación tensiva», en favor de describir algo que se ha tensado; pero dicha acepción –tensiva–, no aparece en el diccionario de la RAE, por eso se descarta y se sustituye por la frase que se cree más correcta y adecuada a nuestros menesteres «relación de tensión».

<sup>14</sup> Modos litúrgicos (Brouwer, 1972, p. 15)

que contienen menos bemoles o las que tengan más sostenidos, serán consideradas más brillantes, y las que tengan más bemoles o menos sostenidos, más oscuras y con esta máxima llegaremos a la solución de la mayoría de los casos que encontraremos a lo largo del análisis de la obra; pero ¿en el caso de las escalas sintéticas qué se debe hacer?, tomemos el ejemplo de la escala encontrada en el compás 18 de la obra que nos ocupa. En tal pasaje aparece por primera vez una original escala de nueve sonidos de personalidad particular (A. Figueredo Gómez, comunicación personal, febrero de 2026, p. 15). **Figura 6.**



Figura 6. Escala de 9 sonidos, c. 18, primer movimiento de *Sonata de Junio*. Elaboración propia.

La escala está compuesta por las alteraciones *do#*, *re#*, *fa#* y *sib*. Se proponen dos soluciones: la primera es, según la tesis propuesta anteriormente, la presencia de tres sostenidos la ubicaría entre la escala Dórica y la Jónica, aunque más cercana a la escala Dórica por la igual cantidad de alteraciones y la presencia de *si bemol*. **Figura 7.**

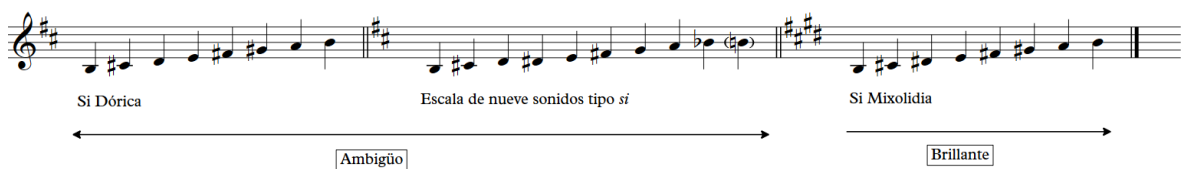


Figura 7. Ubicación de la escala de nueve sonidos tipo *si* dentro de la Relación de tensión entre los modos modales. Elaboración propia.

La segunda solución sería enarmonizar el *sib* por *la#* de esa forma se agrega un sostenido más a la escala –ascendiendo a cinco: *do# re# fa# y la#*–. Ésta nueva modificación la ubicada igualmente entre la escala Dórica y Mixolidia, pero agrupada en dirección a la brillantez más que hacia la ambigüedad.

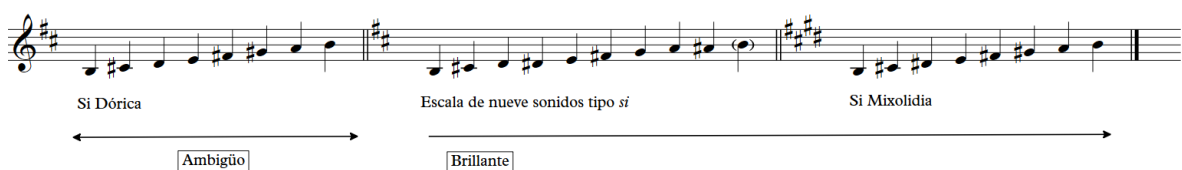


Figura 8. Ubicación enarmonizada de la escala de nueve sonidos tipo *si* dentro de la Relación de tensión entre los modos modales. Elaboración propia

Podría pensarse que ambas soluciones llegan a los mismos resultados, pero debemos considerar que estamos comparando la escala solamente con dos modos litúrgicos tradicionales y que en la práctica del análisis dentro de la obra existen más escalas, la diferencia de una alteración ayuda mucho a la hora descifrar y clasificar su uso entre de la cualidad etérea de los modos modales en general.

Importante notar que el compositor saca amplio provecho de su cualidad inestable, construcción inestable, ambigua y amplia carga dramática en secciones de necesario dinamismo: «un momento recurrente de transición» (A. Figueredo Gómez, comunicación personal, febrero de 2026, p. 14), como por ejemplo, la primera aparición de la escala en un trozo con función de enlace –compás 18–, o como base telúrica que inicia el Desarrollo –cc. 65 al 111–.

**Sombrio/Oscuro ...**

Do Locrio      Do Frigio      Do Eolio      Do sintética menor octatónica (c. 66 IV mov.)

**Ambiguo, Centro**

Do Dórico      Do Dórico con 4ta aum. (cc. 1-2 IV mov.)      Escala de 9 sonidos tipo do (cc. 56-57 IV mov.)

Do Mixolidio con 9b y 13b (cc. 59-65 IV mov.)      Do Mixolidio      Do Jónico

**... Brillante**

Do Lidia Dominante (varios cc.)      Do Lidio      Escala de 9 sonidos tipo si (cc. 19, 59, 65... etc. I mov.)

Figura 9. Relación de tensión entre los modos modales y las escalas sintéticas encontradas en *Sonata de Junio*.  
Elaboración propia.

### 3.1.2.3 Relaciones politonales y polimodales e intercambios politonales y polimodales

En muchos de los pasajes de la obra aparecen combinados distintos modos modales partiendo de un solo tono o distintos tonos entre sí –polimodalidad y politonalidad respectivamente–. Conviene definir algunas ideas que ayuden a clasificar las funciones presentes dentro de ésta suma heterogénea. El texto siguiente se tomará como ejemplo en el proceder del análisis ulterior.

Obsérvese los primeros 11 cc. del texto original del primer movimiento de la *Sonata*:

*Sonata de junio*  
I

Javier Iba

Allegro, ma non troppo

Piano

*mf*

*mp* *cresc.*

Pno.

Figura 10. 11 primeros cc. del primer movimiento de *Sonata de Junio*. Elaboración propia.

Aplicando los principios reduccionistas del análisis schenkeriano se condensa el pasaje en las escalas empleadas junto con los centros tonales con los que se ha combinado:

## Sonata de Junio “Javier Iha”. Propuesta interpretativa y análisis.

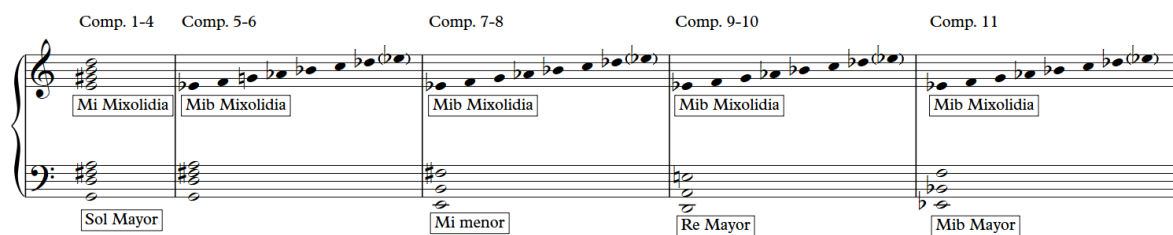


Figura 11. Reducción armónica de los 11 primeros cc. del primer movimiento de la Sonata. Elaboración propia.

Es fácilmente apreciable en la evolución armónica de este pasaje la mezcla constante de dos centros tonales y la contraposición a diferentes distancias interválicas:



Figura 12. Reducción armónica de los 11 primeros cc. del primer movimiento de la Sonata. Elaboración propia.

Éste es el corazón armónico del fragmento –Figura 12–. Para continuar es necesario volver a citar a Persichetti cuando propone una clasificación de intervalos según su carga disonante (Persichetti, 1995, p. 12):

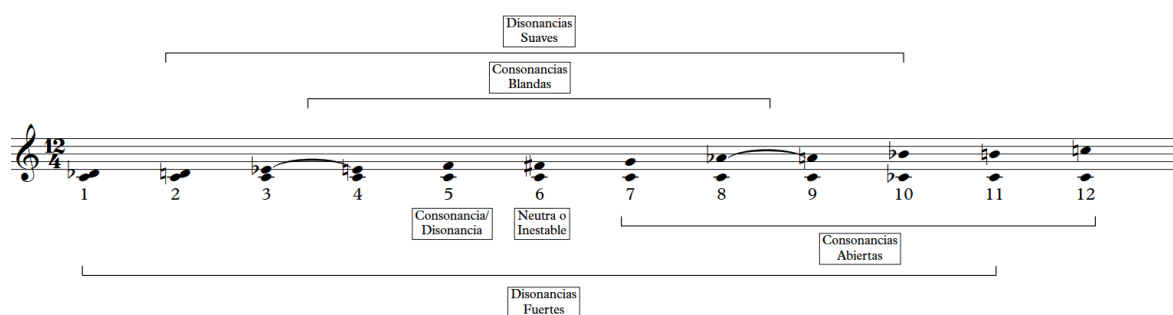


Figura 13. Clasificación de intervalos según su carga disonante. (Persichetti, 1995)

Nótese que los números 7 y 12 son los intervalos más estables y resonantes, debido a que son los más afines en la serie armónica, luego, el resto se sucede en orden de cercanía con el anterior par de notas: 3,4 y 7 y 8, luego 2 y 10, y finalizando 1 y 12 como los más lejanos. Aplicando estos valores a la Figura 12, quedaría así:

Comp. 1-4      Comp. 5-6      Comp. 7-8      Comp. 9-10      Comp. 11

Mi Mixolidia      Mib Mixolidia      Mib Mixolidia      Mib Mixolidia      Mib Mixolidia

Sol Mayor                Mi menor      Re Mayor      Mib Mayor

9      8      8(11)      1+8      12

Figura 14. Reducción armónica de los 11 primeros cc. con la numeración interválica aplicada. Elaboración propia.

Se puede observar claramente que la idea de los primeros 11 compases es el peregrinaje de desde una disonancia suave –primer compás de la **Figura 14**– a otras cada vez más tensas, hasta llegar a la cúspide con una novena disminuida –cuarto compás de la **Figura 14**–, y luego resolver de súbito toda la carga en un prematuro intervalo de octava justa –quinto compás de la **Figura 14**–.

Es esa la razón por la cual en el texto original de la obra, luego de desarrollar los intervalos de sexta mayor y menor entre los centros tonales de los tres primeros compases, se incluye un *mezzopiano* junto con un crescendo en el compás 5, combinado a su vez con una polifonía primitiva en la mano derecha –específicamente un *organum* con quintas paralelas (Brouwer, 1972, p. 9)–. Entonces se hace necesario un regulador en cierre –c. 11 al 12–, para solucionar la abrupta aparición de una consonancia justa, la de octava, entre los centros tonales y evitar que aflore la incoherencia; como alguien que resuelve someramente asuntos muy graves. Es entonces necesario volver sobre los pasos al peso primero del conflicto y construir una resolución más objetiva y menos prematura, acción necesaria si no se quiere restar al carácter patético de este trozo musical. Aparece como sugerencia un *mezzopiano* en el compás 13 equiparable en realización al del compás 5. **Figura 15**

Sólo queda por parte del intérprete indicar al oyente el comienzo del pasaje con un cambio parcial de pedal sugerido –final del compás 4–, para favorecer el *mezzopiano* y conducir el ascenso hasta llegar al *mezzoforte* como techo sonoro –compás 11–. Se trata de un pasaje que no necesita más énfasis dinámico que el propuesto al inicio –compás 1–, reclama con más fuerza un cambio tímbrico o agógico –opción que se deja al intérprete, según el modo de pensar del compositor mismo (A. Figueredo Gómez, comunicación personal, 28 de noviembre de 2025)–, que señale las distancias con un adecuado balance, sin llegar a al *forte*,

## Sonata de Junio “Javier Iha”. Propuesta interpretativa y análisis.

gradación que se reservará para luego. Las modificaciones al fragmento musical quedarían así:

*Sonata de junio*  
I

Javier Iha

Allegro, ma non troppo

Piano

7

Pno.

Figura 15. Figura 11. 11 primeros cc. del primer movimiento de *Sonata de Junio* editados. Elaboración propia.

12

Pno.

Figura 16. 16 primeros cc. del primer movimiento de *Sonata de Junio* editados. Elaboración propia.

Al respecto de las relaciones polimodales y cómo su uso define las secciones de la obra tomaremos por ejemplo el segundo tema o tema contrastante de la *Sonata*:

Figura 17. Segundo tema, Tema B, de Sonata de Junio. Manuscrito cedido por le compositor.

El pasaje en cuestión se encuentra en el modo Lidio en el tono de *lab* y es un pasaje totalmente modal. La nota característica de la Escala Lidia aparece señalada con un adorno –*sib* con *re*–, compás 49 y está construido para ser un claro contraste con su antagonista, el tema principal, cc. 1 al 24. Hay una clara diferencia entre la politonalidad del principio y la

modalidad del contraste –entiéndase entre Sol Mayor/Mi Mixolidia contrapuesto a Lab Lidia–; pero lo que ocupa aclarar no es la disolución de tensión que supone un único centro modal ante un fuerte bloque politonal sino, el tránsito hacia la brillantez que supone pasar por los diversos modos mixolidios del primer tema –cc. 1 al 24–, y llegar al tema contrastante de los cc. 48 al 64. La contraposición surge como una relativa calma modal entre el modo Lab Lidio –cc. 48 al 49, 54 al 55 y 62 al 64– y el de Do# Lidio Dominante –cc. 56 al 58– pasando por breves recaídas en los modos mixolidios anteriores, modos Jónicos –cc. 52 al 53, 60 al 61– y la breve Escala de Nueve Sonidos sobre si, a manera de cortinillas cinematográficas –cc. 51 y 59–. Habría que traer a colación la **Figura 5**, anteriormente expuesta, y explicar la oscilación que aparece al extremo del gráfico de la **Figura 9**, entre la escala Lidia y la escala Lidia Dominante. El sutil cambio de intensidad en el brillo trae variedad de color al estatismo del segundo tema y evita que se caiga en una resolución demasiado prematura y simple, un titilar que trae verdad a la dramaturgia musical del primer tiempo de la obra –esto a manera de metáfora respecto a la brillantez del pasaje–.

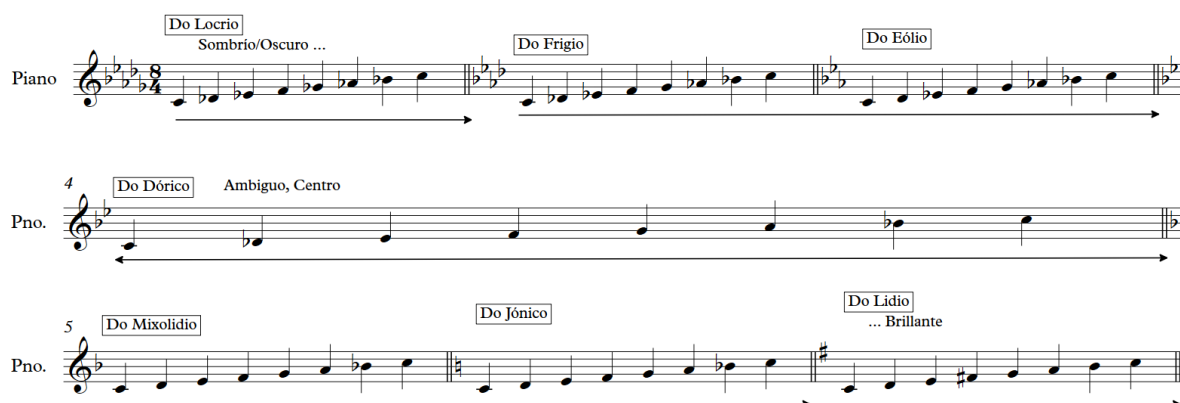


Figura 5. Relación de tensión entre los modos modales. Elaboración propia.



Figura 18. Orden de tensión incluyendo la escala Lidia Dominante. Elaboración propia.

Nótese la dramaturgia sugerida por estos fragmentos del primer movimiento: diferencias entre la oscuridad y la luz, o lo que es igual: las partes más oscuras del gráfico de la **Figura 18** comparadas con la oscilación en las capas más luminosas, esto es, salvando las diferencias con la estratificada división presente en el sistema tonal, una relación de contraste semejante a la que existe entre los dos grupos temáticos contrastantes presentes en la sección de exposición dentro de la *Forma Sonata* de los siglos XVIII y XIX (Zamacois, 1960, pp. 196-183):

Compases 48 al 49

Piano

Lab Lidio Dominante

Compases 55 al 58

Pno.

Do# Lidio Dominante

Compases 62 al 63

Pno.

Lab Lidio Dominante

rit. ....

Figura 19. Fragmentos del segundo tema contrastante, Tema B, primer movimiento de *Sonata de Junio*.  
Elaboración propia.

### 3.1.3 Consideraciones acerca de la forma

Es de esperar que el título, *Sonata de Junio* y la *Forma Sonata* (Zamacois, 1960, p. 196), dieciochesca guarden algún tipo de relación, ya sea la de reafirmación o contraposición con dicho modelo compositivo, y es evidente que sí, de hecho, las formas musicales en los movimientos pueden ser calificadas hasta de ortodoxas, por ajustarse a los modelos del pasado, sobre todo a un ejemplo en particular del período Romántico, la *Segunda Sonata Op.35* de F. Chopin.

La *Sonata* estaba estructurada originalmente en tres movimientos siendo el primero *Allegro ma non troppo*, el segundo *Allegretto* y el tercero *Adagio*. Posteriormente el compositor agregó un cuarto movimiento *Presto* para cerrar de una mejor forma el arco dramático del ciclo.

Si se observan los *tempos* de cada movimiento de modo general, es posible apreciar que, entre los tres primeros movimientos hay una tendencia a la disminución constante de la celeridad –nótese que en lugar de un movimiento de danza luego del segundo tiempo más lento, el compositor incluye un trozo en gran manera contemplativo que muere entre valores largos y silencios–. La obra podría haber acabado allí, porque semánticamente hablando, concuerda cabalmente con el título de *Sonata de Junio* –cuestión que se aclarará luego en el apartado de la *imagen musical*–; pero el compositor opta por crear un movimiento final escrito con la trepidancia del *Scherzo* que faltó en la segunda parte del ciclo –la indicación de compás dice cuatro por cuatro, pero bien pudiera haber sido 12 por 8–. Dicho tiempo no viene a proponer ningún tema memorable que quede en el recuerdo, sino, más bien se trata de una «fuga» –entendida no como el esquema compositivo barroco, sino en calidad de final–, un postludio, una enumeración de motivos y gestos musicales que pasan demasiado rápido para fundar sobre ellos algún recuerdo, para de esa manera dejar una sensación de vacío.

### 3.1.3.1 Primer movimiento

En concreto, el primer movimiento tiene *Forma Sonata* con una singular reexposición monotemática. Un tema A bitonal –suma de Sol Mayor y La Mixolidia– expuesto desde el comienzo –cc. 1 al 30–, pujante y sin introducción ninguna, de carácter marcial y percutido «marcial, “prokofiano”». (A. Figueredo Gómez, comunicación personal, 28 de noviembre de 2025, p. 3)

*Sonata de junio*  
I

Allegro, ma non troppo  $\text{♩} = 109$  Javier Iba

Piano

La Habana, junio 2016

Figura 20. Cc. del 1 al 10 primer movimiento de *Sonata de Junio*. Manuscrito cedido por el compositor.

Luego aparece un amplio enlace –cc. 30 al 47–, con una melodía ascendente –en contraposición al fuerte carácter descendente del Tema A– trenzada entre las fibras del gesto descendente en el que basará su esencia el Tema B.

Sonata de Junio “Javier Iha”. Propuesta interpretativa y análisis.



Figura 21. Figura 17 a y b. Cc. del 30 al 47 del primer movimiento de Sonta de Junio. Manuscrito cedido por el compositor.

Se sucede el tema B –cc. 48 al 64– fundamentalmente en La bemol Lidia con una breve oscilación en Do sostenido Lidia Dominante y aderezado con luminosas cuartas disminuidas, lleno de lirismo y visos afrancesados, características que se contraponen con fuerza a la bitonalidad y carácter grave y severo que presenta en el Tema A.

48 *Meno mosso*  $\text{♩} = 93$

51

54

57

59

62 *rit.*

Figura 22. Figura 18 a y b cc. 48 al 64 del primer movimiento de *Sonata de Junio*. Manuscrito cedido por el compositor.

El Desarrollo –cc. 65 al 111– irrumpe de súbito sobre motivos del Tema A –con el mismo arrebató que inicia el movimiento–y basa su evolución armónica casi enteramente en el conflicto intrínseco de la Escala de Nueve Sonidos usada con anterioridad en el movimiento. Mientras se intenta que el lirismo del Tema B disuelva una tempestad hecha de corcheas con puntillos y semicorcheas, molesta y persistente.

# Sonata de Junio “Javier Iha”. Propuesta interpretativa y análisis.

6

Sonata de Junio

6

65 *a tempo*

69 *f*

72

76

7

Sonata de Junio

7

85

89

92

95

98 *a tempo* *mp*

101

104

107

110 *ritenuto* *fp* *Tempo I*

Figura 23. Figura 19 a, b, c y d. Cc. del 65 al 110 del primer movimiento de Sonata de Junio. Manuscrito cedido por el compositor.

Un latir más regular, un pedal más predecible sobre la nota *si* y *lab* prepara la vuelta al tema principal que inicia y acaba con adornos de octavas que anuncian el cese de la tormenta y da paso a la próxima sección –cc. 99 al 109–.

La Reexposición va desde el compás 112 al final y vestida en tonos luminosos –*Mi bemol Lidia* para ser exactos– y aún de manera ingeniosa las cualidades de ambos temas contrastantes en una recapitulación monotemática semejante –en términos de concreción–, a la encontrada en la reexposición del primer movimiento de la *Segunda Sonata Op.38* de F. Chopin. Mientras el polaco opta por omitir el primer tema, el Tema A, o quizás esquivar la tempestad a la que se asemeja, Iha opta no sólo por omitir uno de los contrastes, sino por asimilar ambos en un solo trazo. Los dos compositores, Iha y Chopin, dejan suficientes cabos sueltos para elaborar los próximos conflictos en los postreros movimientos.

Sonata de Junio “Javier Iha”. Propuesta interpretativa y análisis.

The image displays a musical score for the first movement of the Sonata de Junio. The score is written for piano and consists of five systems of staves. The first system begins at measure 110, marked 'ritenuto.' and 'Tempo I'. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The first system includes measures 110, 111, 112, 113, and 114. The second system contains measures 115, 116, 117, and 118. The third system contains measures 119, 120, 121, and 122. The fourth system contains measures 123, 124, 125, and 126. The fifth system contains measures 127, 128, and 129. The score features various musical notations including chords, single notes, and rests. Dynamics such as 'ritenuto.' and 'fp' (fortissimo) are indicated. The notation includes clefs, key signatures, and time signatures.

Figura 24. Cc. del 112 al 129 del primer movimiento de *Sonata de Junio*. Manuscrito cedido por el compositor.



Figura 25. Exposición del primer movimiento Sonata Op.38 de F. Chopin. (Breitkopf und Härtel, 1840)



Figura 26. Reexposición del primer movimiento la Sonata Op.35 de F. Chopin. (Breitkopf und Härtel, 1840)

La severa marcialidad del Tema A muta a la paz del Modo Lidio del Tema B y la triplicación de octava favorece la saturación del color en uno de los fragmentos más memorables de esta

pieza<sup>15</sup>. La paz dura poco tiempo –como poco dura la paz en estos tiempos oscuros y desafortunadamente actuales– y en el compás 220 irrumpe de súbito –como ya es usual que aparezcan las cosas en esta obra–, el Tema A como debía de haber continuado, como si la bondad de su antagonista no surtiese ningún efecto. Entonces es cuando la breve *codetta* sorprende con algo de magia –cc. del 148 al final–: la *Sonata* acaba usando el enlace entre los dos temas A y B como argumento final y presenta a la esperanza por primera vez en un Mi bemol Mixolidio que rompe de súbito –como ha sido la norma hasta ahora– con una luz sorpresiva que no llega a ser la de un Modo Lidio, pero que, es más que suficiente para hacer desconfiar a los incrédulos e iluminar la fe de los que todavía creen en un milagro –musicalmente hablando claro–, el misterio ha de resolverse en lo que vendrá a continuación.

### 3.1.3.2 Segundo Movimiento

El segundo movimiento tiene una estructura de tipo *ternaria reexpositiva* –*Lied* ternario A B A– (Zamacois, 1960, pp. 50-51). Mucho más que en el resto de movimientos de esta obra, puede decirse que, los diferentes grados de bitonalidad, la primera aparición de un pasaje acusadamente politonal –más de dos tonos/modos presentes para ser exactos– (Persichetti, 1995, p. 257) y polimodal<sup>16</sup> (1995, p. 36) a la vez, el uso ingenioso de la modalidad y la primera aparición de un pasaje enteramente tonal, constituyen el cimiento estructural de la forma en este fragmento de la obra. Hay que mencionar el uso del ritmo como hilo conductor, semejante a un funicular que soporta todo el peso y la inercia armónica; que aumenta o disminuye la velocidad según el ángulo de la parábola del cable: el interés de oyente está ligado al eficiente uso de la saturación rítmica presente en el fondo del cuadro musical.

---

<sup>15</sup> La vuelta del Tema A en la Reexposición recuerda mucho al tono y carácter del paso del segundo al tercer movimiento en la sonata Op.53 *Waldstein* de L. V. Beethoven. N.A.

<sup>16</sup> «La polimodalidad implica dos o más modos diferentes con el mismo o diferente centro tonal» (Persichetti, 1995, p. 36). N.A.

El movimiento inicia con un breve preámbulo basado en el último motivo melódico con que cierra el primer movimiento y que sirve de germen generativo del *ostinato* rítmico del bajo, el cual cambiando de máscara y registro y acompaña invariablemente a la melodía:

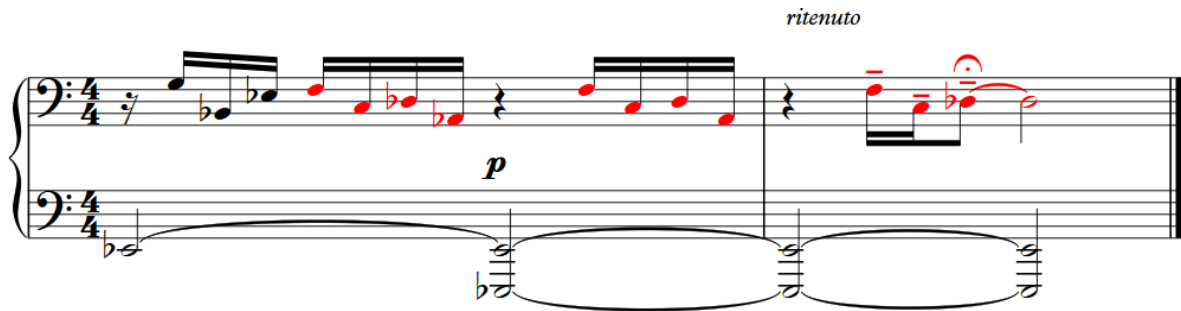


Figura 27. Últimos cc. del primer movimiento de *Sonata de Junio*. Elaboración propia.

## II

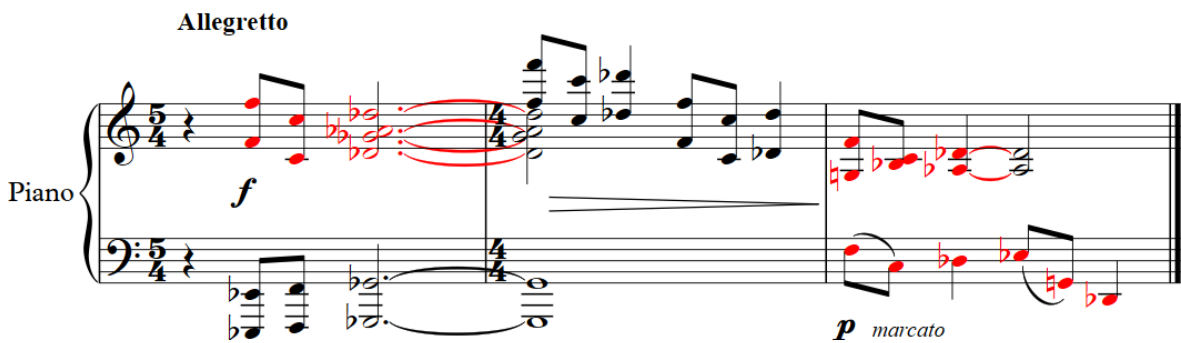


Figura 28. Figura 22b. Inicio del segundo movimiento de *Sonata de Junio*. Elaboración propia.

Luego del breve preámbulo se sucede el Tema A evidentemente polimodal, con una melancólica cantinela modal: una escala de Re# menor natural que esconde su subtónica<sup>17</sup>, y retarda la resolución del VII grado al I –do# a re#– con una línea sinuosa e hipnótica, que se repite hasta llegar al trance –cc. del 4 al 8–.

Luego de la primera exposición del «antecedente» de la primera frase, aparece un estrafalario –e importante– personaje: una cortinilla a manera de transición cinematográfica de una

<sup>17</sup> Se llama subtónica cuando el séptimo grado de una escala de ocho sonidos está a una segunda mayor de distancia y carece de la fuerte cualidad resolutive que posee la sensible. N.A.

escena a otra, la cual actúa como «consecuente» necesario para cerrar un arco lógico y la primera frase completa de este movimiento –cc. 9 al 11–.

Resulta relevante el uso que el compositor le da a este motivo, primero porque es justo el hilo que une todas las partes de este movimiento y soporta secretamente toda la fricción del desarrollo de sus elementos para posteriormente retornar a su función de «paréntesis» o de «separador» entre las «antífonas» y «responsorios» en el tercer tiempo de la *Sonata*; y por último renunciar a su belleza melódica y mutar irreconociblemente convirtiéndose en el sustrato temático y espiritual del cuarto tiempo.

Luego de una repetición necesaria del Tema A aparece un segundo trozo en donde debía ir la cortinilla antes descrita, curioso en extremo debido a su politonalidad y polimodalidad –cc. 20 al 24–. Se combinan dos escalas modales –Sol# Locrio y Do# Mixolidia– junto con La bemol «casi pentáfona» I modo<sup>18</sup> –se intercambia el sexto grado por el séptimo– es uno de los centros de mayor tensión presentes en toda la *Sonata*. Con una fuerte gravedad hace descender todo el tejido un semitono más bajo y resuelve con gran habilidad a un acorde reconociblemente tonal: Do Séptima dominante.

---

<sup>18</sup> El compositor no sólo concibe las escalas pentáfonas en su forma más extendida sino «también todo aquello que se puede entender por la construcción de cinco sonidos» (A. Figueredo Gómez, comunicación personal, febrero de 2026, p. 14)

II

Allegretto

Javier Iba

Piano

La Habana, junio 2016

Figura 29. Figura 23 a y b. Cc. del 1 al 27 segundo movimiento de *Sonata de Junio*. Manuscrito cedido por el compositor.

La siguiente exposición del Tema A, en los cc. del 28 al 36, desarrolla nuevamente la melodía en un registro más bajo que la anterior exposición –fenómeno que también sucede en el tercer movimiento; aunque con una puntuación de la sintaxis musical más marcada–, pero con la novedad de que la modalidad y el acorde de Do oncena en el bajo comparten un mismo tono, la nota *do*, lo cual implica una distensión relativa, debido a que la primera exposición del Tema A está dentro de un marco polimodal con una distancia de segunda mayor entre los tonos que generan cada una de las dos escalas modales –Re bemol Lidia y Re# menor natural–.

Figura 30. Cc. 28 al 36 segundo movimiento de *Sonata de Junio*

La sensación de tonalidad aumenta cuando aparece el primer intervalo de *tritono* con su resolución, cc. 32 al 36, dos veces –*mi-sib* resolviendo a *mi-la-do#*– en un desarrollo ulterior del Tema A. Resulta curioso que la resolución del tritono esté dentro de un marco bitonal – Do oncena contrapuesto a La Mayor, primer y segundo tiempo del compás 33–, despojando al intervalo de tritono de parte de su tensión e inclinando la atención hacia la resolución más que hacia el acorde (hay que hacer notar que las notas *mib* y *sib* sí pertenecen al acorde de Do oncena, mientras que el acorde de La Mayor no).



Figura 31. Figura 25a. Cc. del 32 al 36 del segundo movimiento de *Sonata de Junio*. Elaboración propia.

Compases 32 - 36

tensión      resolución      tensión etc...

C11

Figura 32. Cc. del 32 al 36, de segundo movimiento de *Sonata de Junio* en reducción armónica. Elaboración propia.

El fragmento que hay entre los cc. 37 al 42 tiene una marcada función de enlace por varias razones: el tema o la cantinela principal es nuevamente expuesto con una armonía mucho más tensa que en sus apariciones previas. Aunque, se trata del tema A el basamento armónico es el del pasaje politonal anterior –cuyas diversas permutaciones lo vuelven cada vez más omnipresente e imprescindible– concretamente se combinan *Re# menor* –melodía–, natural junto con *Re# Frigia* y *Sib Pentáfona* de primer modo. Se tensa aún más el arquetipo de este pasaje politonal con la inclusión de un cromatismo a tres voces en el compás 40 y más tarde el diálogo se reduce a la tensión de segunda mayor entre *Do# Dórica* y *Re# Pentáfona* de quinto modo.



Figura 33. Cc. 37 al 42 segundo movimiento de *Sonata de Junio*. Manuscrito cedido por el compositor.

Todo el cauce tórrido anterior, a manera de preparación, ajusta necesariamente la cantidad de luz para deslumbrar al que escucha con un *moto perpetum* de carácter interrogativo que abarca toda la Sección B de este movimiento –a partir del compás 43–. Se acelera el *ostinato* rítmico y se vuelve una constante entre interrogaciones a intervalos de sexta, algo más cercano a la idea de tonalidad<sup>19</sup>, al mismo tiempo que se avanza hacia la brillantez y se opta por el modo Sol# Mixolidio sobre una base oscilante de dos escalas pentáfonas, Mib Pentáfona quinto modo y Reb Pentáfona primer modo –cc. 43 al 48– y desentona un intervalo de tritono en el compás 48.

La cortinilla –cc. del 49 al 50–, cada vez más necesaria para la arquitectura de todo el ciclo, anuncia el tema en la mano izquierda en la maravillosa –quizás la escasez de la tonalidad en esta obra la hace más sorprendente–, tonalidad de Sol# menor natural. Es importantísimo hacer notar que es la primera vez que el Tema A –primeramente, acéfalo–, de este movimiento se expone de forma tética, lo cual contribuye a la sensación de distensión que se suma al *ostinato* rítmico, el juego de modalidades y su combinación y el uso de la tonalidad en sus modos convencionales –mayor y menor–.

---

<sup>19</sup> Véase la **Figura 13** donde se incluye el intervalo de sexta entre el grupo las consonancias blandas. (Persichetti, 1995, p. 12)

## Sonata de Junio “Javier Iha”. Propuesta interpretativa y análisis.



Figura 34. Figura 27 a y b. Cc. 43 al 52 del segundo movimiento de *Sonata de Junio*. Manuscrito cedido por el compositor,

El resto del discurso se sucede con previsibilidad según los antecedentes formales y motivicos ya escuchados –cc. 50 al 67–, hasta la irrupción de la primera escala mayor de esta *Sonata*. Mediante un contrapunto imitativo el compositor presenta sin mucho preámbulo la tonalidad de Fa# Mayor –cc. 68 al 71–, que suena en extremo novedosa como si se acabaran de descubrir sus colores, que muta luego a Fa# menor –algo más afín a la modalidad que se viene escuchando, cc. 71 al 74–.



Figura 35. Cc. 54 al 74 del segundo movimiento de *Sonata de Junio*. Manuscrito cedido por el compositor.

De la misma forma que los ríos fluyen, entra el punto más interrogativo, distendido, puro, tanto pueril como profundo, de este movimiento: el primer modo modal totalmente puro y

sin que se presente ninguna otra tonalidad o combinación multi, poli, modal o tonal de toda la *Sonata*: un sincero Mib Dórica que usa su nota característica –do natural– para embrujar la escucha con valores rítmicos largos y resonantes como campanadas. El *ostinato* aumenta su impulso, aunque no cambia de figura –corcheas–, sí se contrae el fraseo, lo que antes era un arco por compás, se ha convertido en cuatro arcos por compás. La diferencia es bastante notable, y genera un trance psicológico –influencia minimalista–, y por contraste, hace brillar a la melodía, con un ideal luminoso y Messiánico<sup>20</sup> –se antoja–, encumbrada en las ramas bañadas de sol entre las más altas del tejido musical –cc. 75 al 79–.



Figura 36. Cc. 75 al 79 del segundo movimiento de *Sonata de Junio*. Manuscrito cedido por el compositor.

Luego se sucede el paso a lo que debería ser cortinilla, pero parece más una sombra de lo que fue, modula al modo Do# Dórico para luego retomar el oasis de luz en Mib Dórico –cc. 81 al 85–. Nuevamente cortinilla –compás 86– y la sorpresa de un acorde de Do# Dominante.

<sup>20</sup> Se hace un guiño a Oliver Messiaen –una de las influencias del compositor– y su intención de representar musicalmente a diferentes especies de pájaros e integrarlos a su estética musical. N.A.

## Sonata de Junio “Javier Iha”. Propuesta interpretativa y análisis.



Figura 37. Cc. del 80 al 88 del segundo movimiento de *Sonata de Junio*. Manuscrito cedido por el compositor.

Más distensión y calma, vuelve la cortinilla rehecha en su aparición original y da paso al Tema A tal como lo hemos escuchado y como si no hubiera pasado nada –del compás 88 al 104–, y aparece otro acorde de Mi Dominante que cierra el telón con una interrogación sobre las mutaciones de modos y su repercusión en la memoria, en la forma de la ya imprescindible cortinilla, esta vez en la modalidad de Mi Mixolidia, justo como acaba el primer movimiento: un tema de enlace cierra todo el trozo y en una modalidad Mixolidia, apropiada y coincidentemente coherente.



Figura 38. Cc. del 88 al 107 del segundo movimiento de *Sonata de Junio*. Manuscrito cedido por el compositor.

### 3.1.3.3 Tercer movimiento

El tercer movimiento tiene carácter interrogativo y se ve reflejado en su misma forma, tanto por la cualidad contemplativa dada por un pulso estable y la indicación de *Adagio*; como por el *tempo*, expresión y su extensión constreñida a sólo 26 cc.; además, acentúa su marcado carácter reflexivo la estructura del tema basa en los responsorios medievales, los cuales alternan solista y coro: a diferente pregunta, igual repuesta, y a diferente respuesta echar a andar la meditación filosófica (Zapke, 2026). El uso profuso del *organum* en su forma evolucionada el *discantu* –la aplicación del movimiento oblicuo y contrario– (Brouwer, 1972, pp. 10-12), con la melodía doblada la mayor parte del tiempo en quintas y octavas paralelas –o «casi octavas» en muchos casos– acusa aún más la procedencia estilística de la idea musical. Este paralelismo es usado integrando el tejido armónico de la obra, toda una «conquista de nuestra época, puesto que en la Edad Media las cuartas [y quintas] sólo tenían un uso lineal no armónico» (Brouwer, 1972, p. 11). Todo con un fuerte acento bitonal que llega al «extremo» de insinuar a la tonalidad pura que, presentada en tales contextos, sorprendente, resulta novedosa, y en ocasiones, disuena.

El movimiento completo puede describirse como un *pequeño tipo binario* (Zamacois, 1960, p. 48), y su extensión está determinada por dos frases escuetas –la segunda una elaboración motivica de la primera, ambas bastante parecidas. La primera frase –cc. del 1 al 10–, y la Sección A’ –cc. del 11 al 19. Cierra el discurso un breve *codetta*, donde se convierte en responsorio la cortinilla musical –que ha intermediado desde el principio entre los diálogos de los elementos presentes en el movimiento–, de la que antes se ha hablado en el apartado del segundo tiempo de la *Sonata* –cc. del 20 al 26–, éste último hecho ya le otorga una función estructural dentro del todo del ciclo.

## Sonata de Junio “Javier Iha”. Propuesta interpretativa y análisis.

### III

2

Adagio  $\text{♩} = 40$   
Adagio

Javier Iha

Piano

Pno.

3

5

7

9

11

13

15

17

19

La Habana, junio 2016

Figura 40. Cc. del 1 al 19 del tercer movimiento de *Sonata de Junio*. Manuscrito cedido por el compositor.

19

21

23

25

Figura 39. Cc. del 20 al 26 del tercer movimiento de *Sonata de Junio*. Manuscrito cedido por el compositor.

### 3.1.3.4 Cuarto movimiento

El cuarto y último movimiento basa toda su raíz motívica en la mencionada cortinilla que proviene de los movimientos anteriores (A. Figueredo Gómez, comunicación personal, febrero de 2026, p. 13); ésta, a su vez, deja de ser definitivamente un ornamento expresivo para imponerse, luego de varias tentativas, como la piedra angular del discurso.

Mediante procedimientos contrapuntísticos se han invertido su alturas e intervalos y ha mutado a una velocidad desbocada, hasta hacer irreconocible su procedencia. Dada la función dentro de la dramaturgia de todo el ciclo, el tratamiento compositivo puede recordar un vaticinio o presagio –según si el intérprete lo toma por sentencia u ornamento–, que recorre los movimientos anteriores hasta convertirse en algo muy certero en ésta, su última aparición dentro del ciclo.

Compas 25. Cortinilla del tercer movimiento de Sonata de Junio

Principio del cuarto movimiento  
Sonata de Junio

Arcadas

Cuarto movimiento

*sotto voce e legato*

Figura 41. Inicio del cuarto movimiento y su relación con el final del tercero. Elaboración propia.

La forma de éste movimiento puede considerarse binaria puramente (A - B) o *binaria reexpositiva* o tipo *Lied* –como es el caso de segundo movimiento de la *Sonata*–, si tenemos en cuenta la cita literal del cuarto movimiento de la *Op.35* de F. Chopin que hace el

compositor y acordamos que el tema con que inicia y préstamo que se hace de Chopin, son resultado y germen respectivamente. Hay que decir que fue toda la intención del compositor no sólo imitar el ideal musical de la sonata del polaco, sino «(...)hacer la analogía de este último movimiento(...)» (A. Figueredo Gómez, comunicación personal, febrero de 2026, p. 10)

The image displays two musical excerpts side-by-side for comparison. The left excerpt, titled 'Sonata de Junio compás 45', is in 4/4 time and features a piano introduction with a forte-piano (*fp*) dynamic. It consists of a treble and bass staff with triplet patterns in both hands. The right excerpt, titled 'Sonata Op.35 cuarto movimiento compás 1 F. Chopin', is also in 4/4 time and shows a similar triplet pattern in the bass staff, but with a different melodic line in the treble staff. Both excerpts are marked with '3' above the notes to indicate triplets.

Figura 42. Comparación entre el principio de *Sonata de Junio* y el cuarto movimiento de la Op.35 de Chopin. Elaboración propia.

Esta parte del ciclo basa su armonía en escalas y relaciones modales, puede encontrarse en algunos rincones del trozo momentos puramente tonales, que resultan sorprendentes, por su contraste con los demás movimientos y materiales anteriores. Está dividido en tres grandes secciones A –cc. del 1 a la mitad del 23–, la sección B –cc. de la mitad del 23 al 44 y un desarrollo ulterior de la Sección B entendida como una vuelta al material de la Sección A que va desde el compás 45 al 66 –se aclarará esto más adelante en este mismo apartado–.

La primera parte –marcadamente expositiva– está construida sobre dos escalas. La primera de ellas, expuesta en los dos primeros compses, es Mib Modal Dórica «atípica» pues presenta el cuarto grado ascendido –*la* natural, cuando debiera ser *lab*–. Se ha convenido en llamar Mib Dórica con cuarta aumenta. Es una variante igual de ambigua, pero más luminosa que la escala de la que toma el nombre (Véase **Figura 9**).

Compases 1 y 2 del cuarto movimiento de Sonata de Junio



Mib Dórica con 4ta aum.

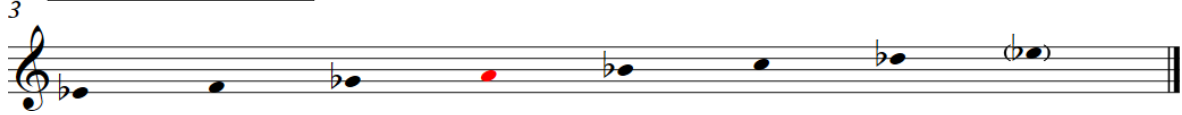


Figura 43. Mi Dórica dentro del primer compás del cuarto movimiento de Sonata de Junio. Elaboración propia.

La segunda escala es Mi Dórica y rige desde el c. 3 al 22, donde una luminosa escala de La Lidia hace un claro contraste con todo lo visto anteriormente y oscila en Mi Lidia Dominante –cc. 23 y 24–. Anunciando un claro cambio a la sección B, la sección de desarrollo de este movimiento.

Sonata de junio  
IV

Javier Iba

Piano

Presto  $\text{♩} = 109$

*sotto voce e legato*

Figura 44. Cc. del 1 al 22 del cuarto movimiento de Sonata de Junio. Manuscrito cedido por el compositor.

## Sonata de Junio “Javier Iha”. Propuesta interpretativa y análisis.

La Sección B o Desarrollo, comienza a mitad del c. 23 y es anunciada con un cambio de modalidad más luminoso y con la vuelta al movimiento oblicuo entre las dos voces o manos, del compás número 1; y el regreso del mismo material anterior, aunque esta vez bañado con toda la luz de la escala Mi Lidia Dominante –la cual pertenece, en términos tonales, a La Lidia, la escala regente de esta sección–, y en una de las tesituras más altas que alcanza este movimiento, *re5*. Es un anuncio a toda voz, para luego volver a sumergirse necesariamente en la tormenta de Mi Dórica, en favor de encontrar un mejor desenlace –mitad del compás 25 al 26–.

Figura 45. Cc. del 23 al 39 cuarto movimiento de Sonata de Junio. Manuscrito cedido por el compositor.

La Lidia vuelve una y otra vez forcejeando, esta vez contra una serie de acordes disminuidos que van en progresión cromática descendente, intentando llevar a la ambigüedad la escala Lidia que, con fuertes visos tonales se resiste a la indefinición –cc. 27 al 44–:

**A**

Compases 1 al 2

Compases 2 al 20

Compás 21

Compases 22 a la mitad del 23

Mib Dórica 4ta aum.

Mi Dórica

VII → La Lidia

**B**

Compases mitad el 23 a mitad del 25

Compases mitad del 25 y 26

Compases 27 al 31

Compás 32

Compás 33

Compás 34

Compás 35

Compás 36

Compases 37 y mitad del 38

Compás mitad del 38

Compás 39

Compás 40

Compás 41

Compás 42

Compás 43

Compás 44

Pno.

Mi Lidia Dominante

Mi Dórica

La Lidia

La Lidia

Mi Lidia Dominante

Ap.

La Lidia

Figura 46. Cuarto movimiento de *Sonata de Junio* en reducción armónica secciones A y B. Elaborción propia.

Luego aparece una cita textual de la *Sonata Op.35* de F. Chopin –véase **Figura 35**–, motivicamente relacionada con el inicio del cuarto movimiento, por lo cual pudiéramos hablar de una reexposición desarrollada, o bien de un desarrollo abstracto del diseño que usa el Tema A –con un cambio de función estructural dentro de la forma de este movimiento, hay que aclarar–. Poniendo en contraposición la cita y el nuevo contexto modal, es evidente que el material citado adquiere un dinamismo semejante al de una frase de enlace y más que hacer memorable el momento de la citación, espanta la disonancia que provoca la nueva jerarquía tonal propuesta en medio de tantos precedentes etéreos –cc. del 45 al 46 y del 53 al 54–. Lo que sí resulta concluyente es que su aparición, funciona muy bien como signo de puntuación musical, señalando la presencia de una nueva sección. Lo que antes eran sucesiones de acordes disminuidos, pasan a convertirse en acordes disminuidos con apoyatura –cc. 45 y 46–, citando uno de los elementos constructivos del cuarto movimiento de la *Op.35*.

## Sonata de Junio “Javier Iha”. Propuesta interpretativa y análisis.

4 Sonata de junio 4

Figura 47. Cc. 42 al 66 del cuarto movimiento de *Sonata de Junio*. Manuscrito cedido por el compositor.

Luego reaparece La lidia nuevamente en el c. 47, forcejeando antes de desaparecer para siempre y dejar en su lugar una secuencia de vaguedad con acordes disminuidos, nuevamente descendentes, con apoyaturas –o retardos–, idea que nace de la elaboración ulterior del motivo chopiniano citado anteriormente –cc. del 48 al 52–, para posteriormente repetir la citación en su tonalidad y registro original –cc. 53 y 54– y llevar al límite el modalismo con dos escalas sintéticas que tensionan la dramaturgia, separadas por un inoportuno acorde disminuido –compás 68–: la reaparición final de una Escala de Nueve Sonidos no.2 tipo *do*<sup>21</sup> –mitad del compás 55 al 57– y Mi Mixolidia con 9b y 13b –cc. del 59 al 64–. El movimiento se encamina al abismo según su sino (el de Iha y de Chopin) con una escala que se ha tenido a bien llamar La sintética menor octatónica.

<sup>21</sup> Véase el apartado 3.1.2.2 Relación de tensión entre los modos modales. N.A.

17 Compás 41 Compás 42 Compás 43 Compás 44

Pno.

21 Compás 45 y 46 Compás 47 Compás 48 Compás 49

Pno.

25 Compás 50 Compás 51 Compás 52 Compases 54 y 55 Compases 56 y 57

Pno.

30 Compás 58 Compases 59 al 64 Compás 65

Pno.

Figura 48. Cuarto movimiento de *Sonata de Junio* en reducción armónica segunda parte. Elaboración propia.

## 4. PROPUESTA INTERPRETATIVA

### 4.1 Primer acercamiento a *Sonata de Junio*

Un primer vistazo a la partitura original es suficiente para notar que hay pocas indicaciones escritas sobre articulación, carácter, y dinámicas. Habría que comenzar, en primer lugar, aclarando que se trata de un compositor y pianista y que, en segundo lugar, se abstiene, unas veces de entorpecer el proceso recreativo del intérprete y otras de evitar una escritura detallada; en parte porque la pieza está escrita por un pianista –el mismo compositor– y dedicada a otro pianista, contemporáneo y afín al compositor. Según sus mismas palabras, la interpretación:

«está totalmente según la libertad del intérprete y yo confío grandemente en los intérpretes, los cuales reescriben a nivel interpretativo mis obras, es decir, soy consciente de que hay un proceso de creación [que va] más allá de la obra escrita, y es crear la interpretación de la obra de acuerdo a toda la sensibilidad y percepción que tenga el intérprete: de cómo se mueve la música desde el principio está el final». (A. Figueredo Gómez, comunicación personal, 28 de noviembre de 2025, p. 3)

Aunque es cierto que los términos e indicaciones sirven para iluminar el camino que debe seguir el intérprete, no es un hecho desconocido que mucha de la música que escribieran los compositores del pasado y dedicadas a intérpretes específicos, aprovechaban las cualidades excepcionales de sus destinatarios y de esa forma, se simplificaba el texto musical, confiando en la intuición y particular comprensión mutua que surgen dentro las relaciones personales –hasta filiales– cercanas. Los grandes binomios artísticos de Viñes-Debussy, Carreño-Ravel, Nikolayeva-Schostakovich, Richter-Prokofiev y también R.Schedrin-Plisetskaya –cuando no la gran Alicia Alonso– lo atestiguan.

El gran pedagogo soviético Heinrich Neuhaus definía el concepto de *imagen musical* como punto de partida para el estudio de cualquier obra y así lo será dentro de la presente investigación. La *imagen musical* es el núcleo abstracto de la obra y está –o no– dentro de nosotros –y del compositor–, el piano no es más es el altavoz que hay que «(...)aprender a conocer[lo], a vencer[lo] para someter[lo] a nuestro mundo interior, a nuestra voluntad

creadora» (Neuhaus, 1958/1985, p. 23). Las indicaciones y términos musicales son las piezas que, cual acertijo de lógica, han de alinearse para que formen un continuo con el germen inmaterial que hizo brotar la partitura de la pluma del compositor. Sólo cuando la *imagen musical* ocupa el envase del sonido, podemos decir que se transmite un «contenido» (Neuhaus, 1958/1985, p. 16) y vuelan libres los pensamientos: la música es compañera y guía del espíritu en su viaje por los espacios, como dijera el poeta cubano José Martí (Martí, 2019). Esto es la verdadera esencia de la interpretación. Para hablar y ser escuchado, hay que saber hablar, pero más que eso, tener algo nuevo que decir y, aunque sea un axioma simple, hay mucha gente que adolece constantemente por esta regla. (Neuhaus, 1958/1985)

En el caso específico de esta investigación, las pocas indicaciones no limitan la aprehensión de la *imagen musical* y poco a poco se expondrán las razones, pero a modo de ilustrar algunos ejemplos habrá de entenderse, por ejemplo, la ausencia de indicaciones de ataque por un toque suelto y/o percutido, afín a la estética de los siglos XX y XXI. Los pasajes con ligaduras y sus análogos, como pasajes con una ligadura física y asumir que, se escriban o no ligaduras de fraseo, habrá que pensar constantemente en un sentido musical. Cuando cambie modalidad y textura habrá que calzar con un cambio de carácter y/o un cambio de toque, o que el ideal resonante de los pasajes en *organum* del tercer tiempo no necesitan una aclaración de vínculo, porque desde la textura se comprende perfectamente el sentido dramático: una metáfora musical basada en la imitación de campanadas.

## 4.2 Elementos para la construcción de una *imagen musical* en *Sonata de Junio*



Figura 49. *Honor*. Ilustración inspirada en *La Bayamesa*. Massiel T. Borges (2023). Tomado su Instagram personal. Cedita amablemente por la artista.

Junio es parte del título de la obra, y es también el punto de partida de la concepción musical de la *Sonata*. Es necesario comentar que, en el Hemisferio Norte, junio es el mes con que finaliza el período laboral y da paso al período estival –y hay que aclarar también que, el compositor era estudiante todavía cuando compuso esta obra (A. Figueredo Gómez, comunicación personal, 28 de noviembre de 2025, p. 1)–. Para él, es un mes «en que las cosas desaparecen; porque había mucha actividad en mayo y de repente en junio las personas empezaban a escasear y veías como decadencia (...)» (A. Figueredo Gómez, comunicación personal, 28 de noviembre de 2025, p. 1). Toda la idea de la obra es de una despedida, las veces hastío, un punto y final dentro de un ciclo más grande:

«(...) la *Sonata* fue escrita en ese mismo mes entendiendo el mes de junio desde ese sentido, la titulé así, porque tenía que ver también mucho con lo que quería expresar, como un otoño por decirlo de otra forma (...)» (A. Figueredo Gómez, comunicación personal, 28 de noviembre de 2025, p. 1)

El título como parte importante de la *imagen musical*, tiene profundas consecuencias en la estructura general de la obra y guarda una relación que clarifica mucho su esencia musical; originalmente, una estructura en tres movimientos:

«La *Sonata* tiene 3 movimientos en el cual cada uno de los movimientos en vez de aumentar el dramáticamente hacia lo más rítmico, lo más, digamos, movido, como suele suceder [en] las sonatas (un *rondo* o un *presto*). También intentaba dibujar una curva de declive, de algo que va en disminución que va desapareciendo». (A. Figueredo Gómez, comunicación personal, 28 de noviembre de 2025, p. 1)

Cada uno de los cuatro movimientos de la obra comienza con una dinámica indicada en *mezzoforte* que finaliza en un *piano*, ya sea que se indique, como es el caso del primer, tercer y cuarto movimiento o se infiera debido a la diferencia entre los registros agudo y grave, como es el caso del final del segundo movimiento. Dicha decisión estética refuerza la idea de sosiego y quietud, para más tarde acentuar el patetismo que hay en rehacer el conflicto reflejado en el *mezzoforte* del inicio del segundo y tercer movimiento, y obstinadamente reanudar las hostilidades contra del olvido.

Principio compases del 1 al 3

**Allegretto**

*f*

*p marcato*

Final compases 100 al 107

4

7

Ed.

\*

Figura 50. Principio y final del segundo movimiento de *Sonata de Junio*. Elaboración propia.

La última estocada a ésta suerte de Hydra de Lerna, la da el cuarto y último movimiento con un *sotto voce e legato* indicado como expresión general que dura todo el fragmento, y más aún con su final en el registro extremo de un *la* -2<sup>22</sup>, la nota más grave presente en los pianos convencionales –27.5Hz para ser exactos– que roza el límite perceptible del oído humano<sup>23</sup>. Éste curioso final extremadamente grave como un portazo, roza el límite físico de la materia sonora, y es, además, un fortuito recurso usado por otros compositores como Beethoven – los cc. finales de la *Appassionata* Op.57– o Chopin en el cuarto y último movimiento de su *Segunda Sonata* Op.38. **Figura 42:**



Figura 51. Final del cuarto y último movimiento de *Sonata de Junio*. Manuscrito cedido por el compositor.

<sup>22</sup> Se emplea el índice acústico franco-belga. N.A.

<sup>23</sup> La escucha humana está en un rango entre los 20hz y los 20khz, cualquier sonido que esté debajo o sobrepase este rango no puede ser percibido. N.A.



Figura 52. Últimos cc. de la Sonata Op.57 de L. V. Beethoven. (Breitkopf und Härtel, 1862)

A escala reducida, es notable la tendencia hacia la disminución en gran número de frases presentes en todos los movimientos. Abundan los dibujos descendentes, tanto contraponiéndose desde los registros agudos a graves, como indicados en el mismo fraseo:

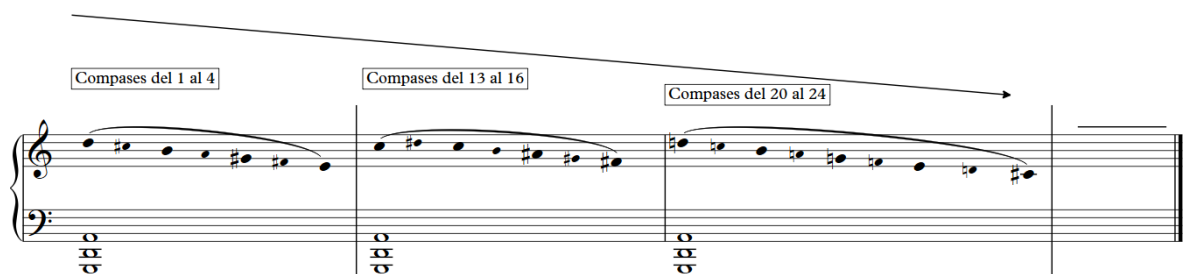


Figura 53. Tema A en reducción armónica. Primer movimiento de Sonata de Junio. Elaboración propia.

## Sonata de Junio “Javier Iha”. Propuesta interpretativa y análisis.

Compases del 30 al 45

varias veces

Do# Mixolidia...

Sol Lidia

Figura 54. Sección de enlace en reducción armónica. Primer movimiento de *Sonata de Junio*. Elaboración propia.

Compases 48 al 55

Compases 56 al 58

Lab Lidia

Do# Lidia Dominante

Figura 55. Tema B en reducción armónica. Primer movimiento de *Sonata de Junio*. Elaboración propia.

El segundo movimiento está cimentado sobre un persistente *ostinato* del bajo: la desesperanza que se deriva de la *imagen musical* general de esta obra, que también, el cual también tiende al descenso:

Compases 4 al 11

Compases 14 al 19

Compases 27 al 36

Figura 56. Ostinato rítmico del acompañamiento del segundo movimiento de *Sonata de Junio*. Elaboración propia.

En el tercer movimiento aparece la misma característica descendente como lúgubres telones, si se quiere, motivando a un cambio de *atrezzo* que nunca fragua con el desarrollo del movimiento. Aunque la «antífona» muda de altura y color la sentencia persiste y sigue siendo la misma:

Compás 4                      Compás 7 y 21                      Compás 10

Compás 13                      Compás 16                      Compás 19

Compás 21                      Compás 23                      Compás 25

Mi Suspendida                      Mib Mayor                      D# Suspendida

Reb Mayor                      G# Suspendida                      Si Suspendida

Do Mixolidia (Csus)                      La menor armónica (Am 7maj)                      G# Suspendida (G#sus11)

Figura 57. Cortinillas en el tercer movimiento. *Sonata de Junio*. Elaboración propia.

Luego en el cuarto y último tiempo aparece el mismo motivo, ésta vez deformado, nervioso, murmurante, casi irreconocible al oído –sobre todo a la primera escucha–. El nexo lo completa el subconsciente justo cuando se ha escurrido medio contenido del movimiento:

Cuarto movimiento varios compases...

Cuarto movimiento cortinillas

Figura 58. Motivos descendentes en el cuarto movimiento de *Sonata de Junio*. Elaboración propia.

Hay que mencionar que el cuarto y último movimiento se compuso mientras se cocía ésta investigación y a sugerencia del autor de este trabajo. Llega para sumar el epílogo que

Sonata de Junio “Javier Iha”. Propuesta interpretativa y análisis.

faltaba: la idea general de un otoño que más que marchitarse, se pudre al instante y para bien del que supera las dificultades y alcanza la paz.

Es un movimiento que ocurre prácticamente como si fuese un aliento, se va de una manera tan precipitada que no queda más que, digamos, emociones; no hay un material temático que queda impregnado, no hay una melodía específica (A. Figueredo Gómez, comunicación personal, febrero de 2026, p. 11). El cuarto y último movimiento es la nada y lo trascendente a la vez, ¿que cómo algo tan trivial como un fin de curso puede sonar así?, aquí se antoja la respuesta –parafraseando a Alejo Carpentier en el prólogo de su novela *Reino de Este Mundo*–: lo maravilloso surge de una iluminación inhabitual, singularmente favorecedora de las riquezas inadvertidas de la realidad y es la fe del creador que descubre de súbito que el mes de junio es el adiós y la renuncia, difícil, pero feliz y necesaria de todo lo que fue amado.

#### **4.3. Sugerencias técnico-interpretativas**

Heinrich Neuhaus aconsejaba estructurar el trabajo sobre la obra musical en tres fases. La primera la *imagen estética*, la segunda, la concreción de esa imagen en los sonidos, colores y en el tiempo, y para finalizar un tercer punto: el dominio del conjunto de medios necesarios para resolver el problema de la interpretación, teniendo en cuenta intérprete e instrumento (Neuhaus, 1958/1985, p. 65). En los apartados anteriores se han expuesto ideas clave para la solución de las dos primeras fases, el siguiente apartado se ocupará de la tercera y última parte en el trabajo sobre la *Sonata*.

Se dividirá el trabajo por movimientos y se enumerarán las principales dificultades junto con su ubicación en la partitura y se sugieren soluciones a las dificultades técnico-interpretativas encontradas.

### 4.3.1 Primer movimiento

En un primer encuentro con la partitura es necesario leer detenidamente, primero debido a la profusión de alteraciones accidentales, cambios de compás y la ausencia total de una armadura de clave esclarecedora, segundo porque no están escritas digitaciones, pues se trata de una obra que no ha sido editada, ni ha sido una preocupación del compositor el aclarar la realización de las variopintas dificultades presentes en la obra.

#### 4.3.1.1 Tempo

«Entre el ritmo general que une la interpretación de toda una obra y el ritmo de las distintas partes, debe existir una unidad dialéctica, o sea, que la existencia de una unidad de pulso general de la obra, no se contradice con determinada individualización rítmica de las partes que la componen». (Alexeiev, 1978)

No existe una indicación metronómica exacta por parte del compositor, aunque en varias consultas informales, él mismo ha sugerido que la pulsación esté cercana a negra igual a 110 bpm.

Para seleccionar un *tempo* propio, es importante observar y estudiar por separado las muchas combinaciones y desplazamientos rítmicos que se encuentran desde los primeros cc. probando velocidades en las que no resulten ininteligibles o que el resultado musical traicione la *imagen estética* de la *Sonata*. Muchos de éstos patrones encontrados en los primeros cc. son repetidos a lo largo del movimiento y la mayoría tienen un fuerte carácter temático a pesar de las hemiolas, por lo tanto, es importante poder señalar claramente su inicio y final y a la vez dar una idea correcta de la pulsación del compás.

Casi pudiera decirse que los pasajes de dobles notas en sextas y octavas determinan el *tempo* general de la obra; a la velocidad que puedan ejecutarse, ésa será la velocidad general del movimiento:

Compás 1

Compás 12

Compás 19

Compás 20

Compás 65

Compás 74

Compás 77

Figura 59. Combinaciones y desplazamientos rítmicos en el primer movimiento de *Sonata de Junio*. Elaboración propia.

#### 4.3.1.2 Articulación y digitación

Aunque no todas están señaladas por el autor, el movimiento –y la *Sonata* completa hay que aclarar– consta básicamente de tres tipos de articulación: una articulación suelta más seca como en los primeros cc., otra más *legato* como es el caso del acompañamiento de la mano izquierda en todo el Tema A y otra mucho más etérea, semejante al tipo de sonoridades usada por Debussy en el primer libro de sus *Imágenes*, por ejemplo. Es vital diferenciar los tres tipos de toques, ya que muchas veces, como es el caso de los cc. 65 y del 49 al 50, indican el comienzo de la Sección Desarrollo y Tema B respectivamente. Su inadecuada puntuación degeneraría el elemento estructural del contraste entre los dos temas antagónicos de la *Forma Sonata* presente en este movimiento.

Articulacion seca mano derecha, compases 1 y 65

Piano

*mf*

*a tempo*

*f*

Articulacion legato

Articulacion etérea ambas manos, compases 49 y 50

Pno.

The image displays three musical excerpts from the first movement of Prokofiev's Sonata No. 6, Op. 24. The first excerpt, labeled 'Articulacion seca mano derecha, compases 1 y 65', shows a piano part with a dry, staccato articulation in the right hand, marked with 'mf' and 'Piano'. The second excerpt, labeled 'Articulacion legato', shows a piano part with a legato articulation, marked with 'f' and 'a tempo'. The third excerpt, labeled 'Articulacion etérea ambas manos, compases 49 y 50', shows a piano part with an ethereal articulation, marked with 'Pno.' and 'Piano'.

Figura 60. Tres tipos de articulación presentes en el primer movimiento de *Sonata de Junio*. Elaboración propia.

Para su efectiva diferenciación, se aconseja tratar el toque seco vibrando la muñeca tanto en la nota corta como en la larga: [vibrando] «(...)la mano lo más cerca posible del teclado con una precisión mecánica y vigilando muy atentamente la exactitud, la regularidad y la belleza del sonido» (Neuhaus, 1958/1985, p. 121), tomando como ejemplo el toque que podemos encontrar en muchas de las obras para piano de Prokofiev, a menudo indicadas con puntos encima de cada nota.

En palabras del compositor mismo: [el] «principio yo lo sentí muy marcial, «prokofiano» y por eso no lo vi [concebí] como *legato*, tiene, de hecho, figuras con puntillo, bastante – digamos– arriba, porque esa es la idea, la obra va comenzando arriba (...)» (A. Figueredo Gómez, comunicación personal, 28 de noviembre de 2025, p. 3). Se sugiere como obra preparatoria el *Estudio Trascendental No.7 «Eróica»* de F. Lisz o el mismo estudio no.1 de los *Cuatro Estudios Op.2* de Sergei Prokofiev.



Figura 61. Figura 48b. Cc. del 7 al 12 del Estudio Op.2 No.1 de S. Prokofiev (P. Jurgenson, 1912)

Luego el toque más *legato* –en la mano izquierda– que acompaña a las octavas «marciales», debe ser por definición, un acompañamiento, por lo tanto, el contraste de toques es vital para evitar competir en sonoridad con las octavas. Es evidente la intención del compositor básicamente por dos motivos fundamentales: la indicación de pedal de una marca por compás, y por el registro.

Si se tocara este acompañamiento al nivel sonoro de la mano derecha, acabaría opacando o saturando el discurso musical, debido al amplio recorrido de los arpeggios –más de una octava del *sol1* al *si2*–, y el registro grave, el cual tiene por cualidad física mucha más resonancia que su contraparte en los agudos. Por tanto, la acción del dedo deberá iniciar desde y hacia el teclado con una digitación lo suficientemente eficiente y con un suave, pero continuo traslado entre el cambio de posición del primer hacia el tercero:



Figura 62. Digitación para el *legato* de la mano izquierda primeros cc. de Sonata de Junio. Elaboración propia.

El toque más «debussista», requiere abordar el teclado de otra forma, muy cercano al resultado sonoro que se obtiene en el *andante apianato* de la magna obra *Andante Spianato*

y *Gran Polonesa Op.22* de F. Chopin; lo mismo en el acompañamiento que en la mano derecha:

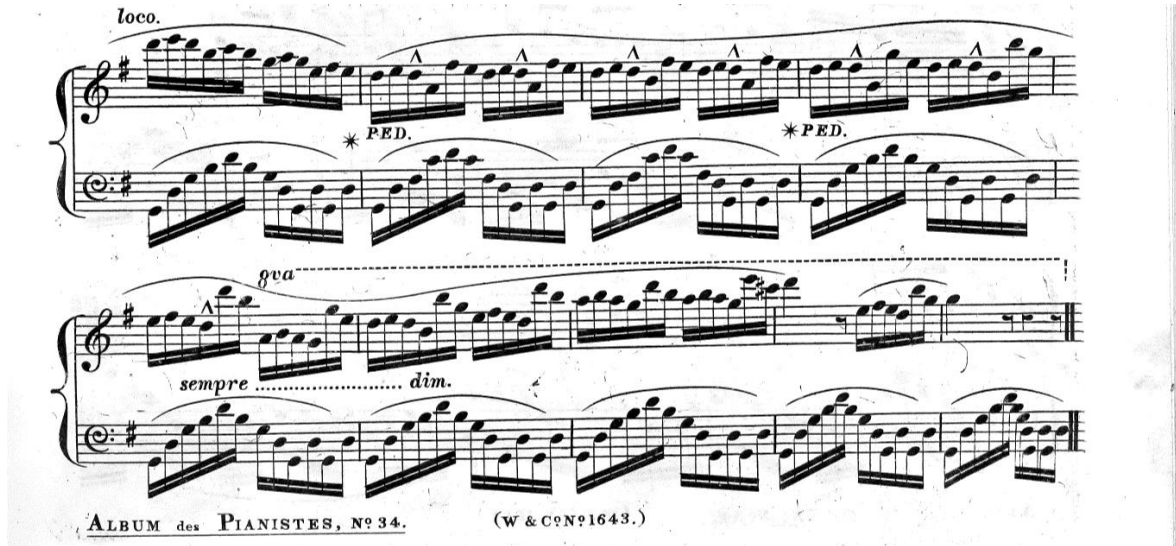


Figura 63. Andante Spianato y Gran Polonesa Op.22 F. Chopin. Cc. finales del Andante. Fragmento. (Wessel & Co., 1836)

Es imposible no establecer un parecido entre el Tema B de la *Sonata* de Iha y éste fabuloso trozo de la literatura musical, evidencia quizás de una de las apropiaciones musicales del compositor. Dicho paralelismo nos ayuda infinitamente a explicar la sonoridad de ésta parte y sirve como ejercicio de preparación. Por lo tanto, se recomienda en ambos casos elevar sutilmente el esquema de la muñeca sobre el piano y no olvidar conservar una absoluta flexibilidad para no perder el contacto con el teclado, de otra forma es imposible obtener tal ensoñación en el sonido:



Figura 64. Tema B. Cc. del 55 al 58 del primer movimiento de *Sonata de Junio*. Elaboración propia.

Obsérvese que para obtener un adecuado *legato* se ha propuesto una digitación que agrupa la mayor cantidad de notas en la menor cantidad de posiciones. Aunque los traslados son especialmente incómodos, es preferible esta incomodidad a la de errar en la obtención de una *imagen estética* a medias, en un trozo que depende casi exclusivamente en el contraste obtenido por una calidad distinta en el toque:



Figura 65. Esquema de digitación propuesto cc. 55 al 58 del primer movimiento de *Sonata de Junio*. Elaboración propia.

Importante mencionar que por necesidad dramática este tipo de toque deberá estar presente también en los compases anteriores, con función de enlace, los cuales van desde el c. 30 al 44, ya que su objetivo es justamente preparar el carácter del Tema B. Además, dato crucial, el compositor mismo ha escrito un arco de expresión –de las pocas indicaciones de expresión que hay en la partitura–:



Figura 66. Esquema de digitación propuesto. Cc. 30 al 31. Primer movimiento de *Sonata de Junio*. Elaboración propia.

Nótese que, a pesar de que se trata de un pasaje incómodo según la ergonomía de la mano, se ha priorizado el carácter del trozo con digitaciones que buscan repetir la menor cantidad de dedos y dejando que la flexibilidad y el traslado de la mano completen el efecto. Otra digitación haría que sonara más veloz, pero aparecerían acentos intermedios e indeseados, y se perdería la suavidad aterciopelada que se requiere –cabe volver a comparar con la **Figura 64**–.

Se propone el uso de los dedos débiles, 2do y 4to dedos, en los cambios de posición de ambas manos para evitar acentuaciones no deseadas. Es evidente que esto aumenta la extensión y las manos más pequeñas deben optar por soluciones más asequibles, aunque en todo caso es necesario apostar por la *imagen musical*, de otro modo este trozo resultaría en extremo prescindible y se perdería la maravilla que hay en ésta anticipación:



Figura 67. Esquema de digitación propuesto. Cc. 42 al 44. Primer movimiento de *Sonata de Junio*. Elaboración propia.

#### 4.3.1.2.1 Dobles notas

El uso de las dobles notas –concretamente sextas y octavas– en este movimiento es profuso y de un alto virtuosismo, debido a que en la totalidad de los casos se trata de dobles notas ligadas, lo cual implica seleccionar cuidadosamente la digitación. En todas las apariciones de éstos endiablados recursos técnicos ha de tocarse *legato* y no puede ser de otra forma sin traiciona la coherencia musical según los antecedentes motivicos que les dan lugar. Entran a colación las palabras del Neuhaus cuando decía: «Cuando se sabe lo que hay que hacer, la manera de hacerlo es más clara. El objetivo exige el medio para alcanzarlo». (Neuhaus, 1958/1985, p. 87)

Para las sextas se aconseja estudiarlas por separado intentando ligar la voz superior e inferior de igual manera, un buen ejercicio preparatorio estaría en el *Op.25 No.8* de los estudios de F. Chopin o el estudio *No.1 Anh.1a/1* de los *Cinco Estudios* Chopin-Brahms. Todas las problemáticas expuestas en las sextas de *Sonata de Junio* encuentran su solución en los estudios propuestos en estos dos ejemplos anteriores:

## Studien für Pianoforte.

## Etüde nach Fr. Chopin.

Studie Nº 1. (1868)

**Poco Presto.**

*p leggiero*

Edition Peters. 9488

Figura 68. Chopin-Brahms Estudio No.1 Anh.1a/1. (Emil von Sauer, 1910)

Teniendo en cuenta las razones precedentes se propone este esquema de digitación para *Sonata del Junio*:

Compases 74 al 75

Compases 80 al 81

Pno.

Figura 69. Esquema de digitación propuesto. Cc. 74 al 75 y 82. Primer movimiento de *Sonata de Junio*.  
Elaboración propia.

En la anterior propuesta se busca la menor cantidad de repeticiones posibles de la misma digitación, ligando físicamente o bien la voz superior, o bien la inferior, de forma que el movimiento continuo de arco que hace la mano y sobre la base de un medio y cuarto de pedal completen el efecto: «(...) la distancia más corta entre dos puntos nos es la línea recta, sino la curva» (Neuhaus, 1958/1985, p. 107). Se sugiere una dinámica descendente cuando el pasaje descienda y ascendente cuando el pasaje ascienda para reforzar el efecto como bien se sugiere en la **Figura 69**.

En referencia a las octavas ligadas que aparecen en la mano izquierda –cc. 80 y del 89 al 98–, hay que señalar que, a pesar de la dificultad que supone, se proponen como dobles notas ligadas también, debido a que se trata de una derivación temática del motivo de sextas ligadas –cc. 74 al 75 y c. 82– del que se ha hablado ampliamente anteriormente. Es un pasaje escrito para la mano izquierda, en un registro bastante grave, con una innegable cualidad *cantabile* y con una extensión considerable –dicho pasaje abarca dos octavas del *si1* al *si3*–. Resulta una tarea hercúlea para la mano e es injustamente corta para el lucimiento del intérprete.

Se hace necesario hablar del ya citado *Eróica* de Liszt, pero los saltos, la tonalidad estática en comparación con la obra de la que se ocupa ésta investigación, y el cambio constante de tonalidad y por tanto geografía del teclado (la primera parte del trozo, cc. 90 al 91 está escrito en la atípica y mencionada Escala de Nueve Sonidos tipo *si*, la segunda parte, cc. 92 al 94 en Sib Mayor y la tercera parte, cc. 95 al 98 en Lab menor armónica), hace que sea más aconsejable considerar el *Estudio Op.25 No.11* de Chopin –en Si menor el estudio, en Si Mayor el centro– o el *Scherzo Op.39 en Do# menor* –aunque no se trata de un pasaje en *legato*, pero sí sirve como base el esquema de digitación–, como mejores ejemplos de obras preparatorias. «[Con] el peso sólo con una altura mínima, apoyando ligeramente si es necesario y con un movimiento cómodo de dedos (..) para que las octava suenen melodiosas» (Neuhaus, 1958/1985, p. 123)

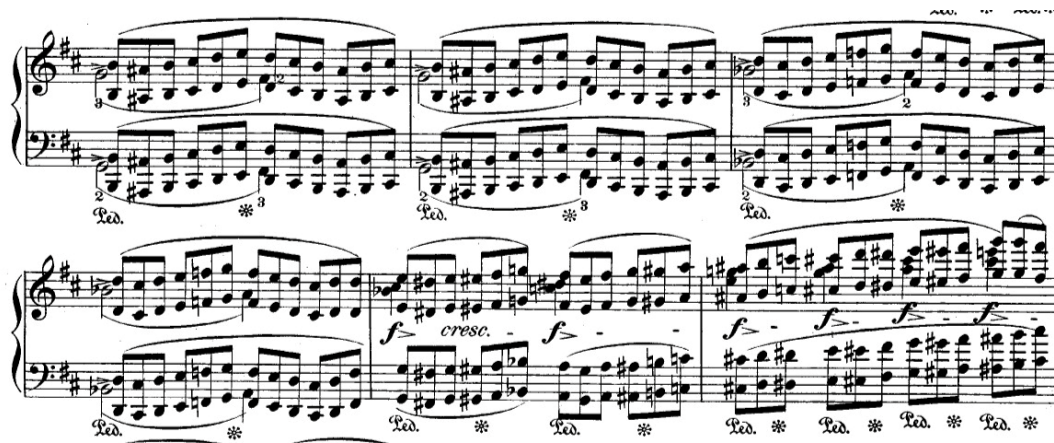


Figura 70. Cc. del 7 al 12 del *Estudio Op.25 No.10*. F Chopin (Herrmann Scholtz, 1879a)



Figura 71. Cc. 24 al 47. Scherzo No.3 Op.39 de F. Chopin. (Herrmann Scholtz, 1879b)



Figura 72. Parte central del Estudio Op.25 No.10 de F. Chopin (Herrmann Scholtz, 1879b)

En los ejemplos anteriores es imprescindible el uso de 4to, 5to y 3er dedos para lograr un efecto de *legato* coherente con la ergonomía de la mano y la intención del compositor. Empleando en la mayoría de los casos el quinto dedo para las teclas blancas y el cuarto y tercero para las negras, lo cual no quiere decir que se encuentren varias excepciones:

Compas 7 y 8

Compas 9 y 10

Compas del 25 al 27

Compas del 29 al 31

Figura 73. Esquemas de digitación propuestos para el Estudio Op.25 No.10 y el Scherzo No.3 Op.39 de F. Chopin. Elaboración propia.

Teniendo en cuenta el análisis anterior se propone la siguiente solución de digitación al pasaje de octavas ligadas presente en los cc. del 90 al 98 de *Sonata de Junio*:

Figura 74. Solución de digitación propuesta para los cc. del 90 al 98 del primer movimiento de *Sonata de Junio*. Elaboración propia.

Nótese que hay varios compases encerrados en rectángulos, y dentro, se proponen digitaciones que pueden resultar un tanto «extremas» debido al uso del tercer dedo en combinaciones de tercero con cuarto o quinto con tercero. En el caso que, por extensión de la mano las sugerencias resulten incómodas o ineficientes, puede optarse por la digitación alternativa encima de la raya divisoria.

En el primer caso, c. 98, se intenta garantizar el final de la frase en tiempo débil, el uso del tercer dedo evitará un golpe o acentuación indeseada debido a la forma natural de la mano que posa los dedos cortos encima de las teclas negras involuntariamente. En el segundo rectángulo se busca ligar las tres notas negras escritas una a continuación de la otra: *fa#*, *sol#* y *la#*. En el caso de que no sea posible ejecutar el pasaje como se propone, también hay una solución alternativa encima de la línea divisoria. En el tercer rectángulo –compás 95–, se intenta aliviar el cambio de dirección de la mano, que va desde una progresión ascendente a otra descendente. El uso del tercero, facilita en gran manera el pivote en dirección contraria que debe de hacer la mano entre dos y tres notas antes de comenzar el pasaje descendente. El cuarto y último rectángulo encierra una solución propuesta para mantener el *legato* –esta vez en dirección descendente–. Se puede prescindir fácilmente de ésta última solución pues la dirección descendente resulta mucho más cómoda para la mano izquierda y la mayoría de los pianistas.

#### 4.3.1.3 Pedalización

«No se puede establecer el empleo exacto del pedal separándolo del sonido (...) si a veces es útil estudiar sin pedal, es más útil estudiar la obra utilizando correctamente el pedal, es la única manera de obtener un resultado satisfactorio» (Neuhaus, 1958/1985, p. 78)

El pedal está indicado con vaguedad, apenas en el primer movimiento hay un par de sugerencias y nada más, la intuición del pianista viene a calzar la ausencia de precisión del texto. Recordemos la inestimable confianza que les otorga el compositor a los intérpretes como creadores y recreadores de su obra. Será el «oído, y no una serie de instrucciones

impresas [ausentes], quien debe ser siempre la guía para toda interpretación [del pedal] artística» (Banowetz, 1999/1999).

*Sonata de junio*  
I

Javier Iba

Allegro, ma non troppo  $\text{♩} = 109$

Piano

The image shows the first two measures of the first movement of the Sonata de junio. The score is for piano and is in 2/4 time. The tempo is marked 'Allegro, ma non troppo' with a quarter note equal to 109 beats per minute. The first measure starts with a mezzo-forte (mf) dynamic. The left hand plays a series of eighth notes, and the right hand plays a series of quarter notes. The first measure is marked with a 'Ped.' (pedal) and an asterisk (\*). The second measure is also marked with a 'Ped.' and an asterisk (\*). The third measure is not marked with a pedal, but the text indicates that the pedal should be applied systematically, taking the first two measures as a model.

Figura 75. Indicaciones de pedal en los dos primeros cc. del primer movimiento de *Sonata de Junio*. Elaboración propia.

A pesar de lo escueta, la sugerencia del compositor resulta reveladora y está escrita en función de la mano izquierda y una marca por cada compás. De esa forma revela su intención de no mezclar la sonoridad de los arpeggios de la mano izquierda entre diseño y diseño. Su omisión en el tercer compás no implica su ausencia, sino lo contrario, su aplicación sistemática, tomando estos dos compases como modelo. Tengamos en cuenta que el compositor es pianista y no siente la necesidad de ser tan claro y transparente en la escritura, porque la expresión está muy clara para él en el proceso creativo (A. Figueredo Gómez, comunicación personal, 28 de noviembre de 2025, p. 3); por lo tanto es más sensato apelar a la lógica y a la profunda coherencia implícita en la obra, aspectos ya comentados en apartados anteriores.

En la generalidad del trozo que va desde los cc. 1 al 29, y en la Reexposición, cc. del 112 al final del movimiento, el pedal ha de aplicarse según la indicación y la lógica que el compositor propone desde la escritura y la *imagen artística*. Se propone un pedal retardado para unir una serie de sonidos en *legato* que no se pueden unir sólo con los dedos. (Neuhaus, 1958/1985, p. 172)

Luego, en el Tema B, entra a jugar otro factor determinante que afecta de forma directa la pedalización: la imitación en la mano izquierda de un toque de tambores *batá*. Importante mencionar que dichos tambores son «un conjunto instrumental integrado por tres tambores de dos parches, denominados de mayor a menor *Iyá*, *Itótele* y *Okónkolo*, de antecedente yoruba. Son utilizados principalmente en las fiestas religiosas de procedencia africana en Cuba» (Colectivo de autores, 2026i), cuyos toques característicos son transcritos a menudo en el mismo compás en que está escrito el Tema B: 6 por 8. «En las ejecuciones de tambores *batá* se emiten seis sonidos diferentes a la vez, pero existe lo que llamaré el canto del conjunto de tambores en su interrelación y así formular el lenguaje sonoro de comunicación» (Méndez Vega, 2017, p. 6).

La nota más grave simula el tambor *Iyá* —el tambor más importante y grave, además el director del conjunto—, mientras que el resto de las notas que se alternan, *mib*, *sib* y *fa*, simulan los diálogos entre el *Itótele* y *Okónkolo*, convenientemente arregladas en intervalos de cuartas y quintas justas con una sonoridad de un acorde suspendido para acentuar el elemento percutido implícito en el pasaje. Importante mencionar que en cualquier cadencia de acordes por cuartas, la disposición más estable y por tanto, poderosa, resulta ser la invertida, o sea, siendo la nota *fa*, la quinta de *sib*, aunque debiera situarse una quinta por encima de la nota *sib* se ubica entre las notas del acorde (Persichetti, 1995, p. 102). Dicha característica se pone aún más en evidencia en el compás 56 cuando el golpe más grave es justamente uno de los intervalos que más recuerdan al golpe de la mano contra el parche de un tambor: la quinta justa. Agregar que el uso de quintas justas en el registro grave del piano ha sido usado con anterioridad en célebres páginas de la literatura para piano de grandes compositores cubanos, como Ernesto Lecuona en sus *Danzas Afrocubanas* como los primeros compases de la *Danza de los Ñáñigos*. Algo que ha ocupado el trabajo del compositor que, en sus mismas palabras ha descrito lo fascinante de cómo:

«(...) la armonía puede también acentuar los matices rítmicos y puede ponerse en función de ellos (...) me atraía mucho como Caturla cambiaba los bajos tradicionales de octavas por novenas<sup>24</sup>, porque hacía referencia a los instrumentos [tambores] *Batá*, o quizás te encontrabas séptimas menores en los agudos que recordaban al sonido del cencerro y creo que esa asimilación de lo rítmico de la naturaleza del piano era una conexión también fabulosa con la música de Béla Bartók por ejemplo, si vamos a establecer una analogía, ambos compositores en la misma línea que (...) desde diferentes partes del mundo» (A. Figueredo Gómez, comunicación personal, febrero de 2026, p. 8)

Compases del 49 al 50

Compases del 56 al 58

Figura 76. Sugerencias de pedalización. Cc. 49 al 50 y 56 al 58. Primer movimiento de *Sonata de Junio*.  
Elaboración propia.

<sup>24</sup> Compárese esta afirmación con el último tiempo del c. 47 del primer movimiento de *Sonata de Junio*. N.A.

## DANZA DE LOS ÑAÑIGOS (DANCE OF THE NEGROES)

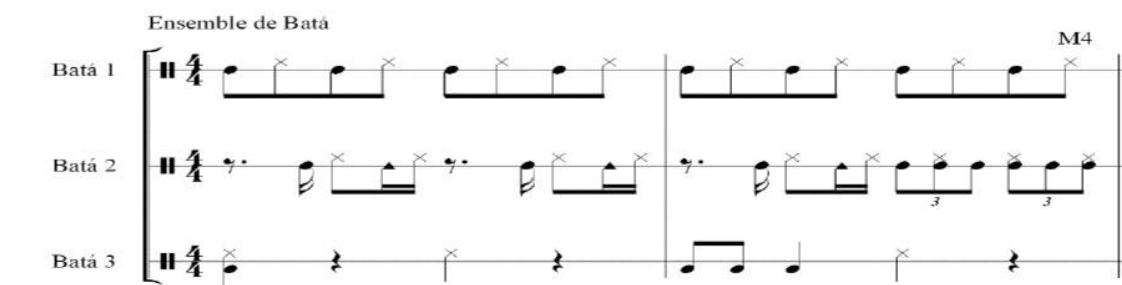
By ERNESTO LECUONA



Figura 77. Primeros cc. de Danza de los Ñañigos de Ernesto Lecuona (Hal Leonard Corporation, 1996)

Si se compara las Figuras 77 y 76 es innegable percatarse del parecido y –en la práctica, teniendo en cuenta los propósitos y realización–, su efectividad imitando el golpe de la mano en el parche.

### Figura 2. Cha chá Rocafú



Fuente: Elaboración propia.

Figura 78. Toque de Batá transcrito (Méndez Vega, 2017)

Y si comparamos la Figura 78 «atresillada» con la Figura 76 es imposible no notar el parecido, de esa forma, podemos decir que la mano izquierda en este trozo tiene un carácter rítmico contrapuesto a la mano derecha, que posee un carácter lírico y *cantabile*. Como regla general en la música cubana con influencia de la herencia africana, hay que tener en cuenta y aprovechar las «individualizaciones internas (...) [las cuales] están dadas por el carácter propio de [los] distintos diseños que el intérprete ejecuta, distinguiéndolos con pequeñas

variaciones de *tempo*. Pero debemos estar muy alertas para no perder el pulso general, que en este sentido es determinante en la realización formal de la obra» (Junco Reyna, 2006, p. 47).

Por lo tanto, ha de respetarse el marcado carácter rítmico de la mano izquierda con un pedal simultáneo corto y profundo –sin llegar al fondo para evitar que se mezcle la mano derecha– para logra una pequeña resonancia del bajo, para luego en  $\frac{1}{4}$  de pedal sostener el carácter *debussiano* del canto de la mano derecha, y de esa forma marcar la diferencia del diseño al que sucede donde se usa e pedal retardado (Neuhaus, 1958/1985, p. 152). **Figura 76.**

Por último, hay que destacar el doble acierto del compositor al usar diseños descendentes en la melodía, los cuales facilitan mucho la pedalización y al mismo tiempo dan la idea de marchitar poco a poco cada una de las tres repeticiones literales por las que transita el Tema B, por lo que se aconseja además hacer más piano cada una de las apariciones. **Figura 76.**

En los pasajes donde aparece esta especie de «cortinilla cinematográfica», cc. 19, 51, 59 y 137, se aconseja un pedal simultáneo, o pedal a *tempo*, para acentuar el desplazamiento rítmico propuesto por los arcos de tres notas encajados en una métrica binaria:



Figura 79. Sugerencia de pedalización cc. 19 y 51. Primer movimiento de *Sonata de Junio*. Elaboración propia.

### 4.3.2 Segundo movimiento

En un primer acercamiento al segundo movimiento es imprescindible la lectura detenida debido –también– a la profusión de las alteraciones accidentales, el amplio uso del politonalismo, la abundancia de cambios de pulsación frecuentes y pasajes polifónicos. Se recomienda el estudio a manos separadas para evitar que la difícil realización de las frecuentes polirritmias combinadas con los fraseos dispares, oscurezcan la obtención de una adecuada idea de la *imagen estética* desde la primera lectura.

#### 4.3.2.1 Tempo

En este movimiento el compositor no ha dejado ninguna indicación metronómica exacta. Pero el intérprete persuadido por los movimientos anteriores del carácter de todo el ciclo, encontrará en este movimiento, el núcleo de toda la ensoñación y por consiguiente el momento más lírico y sosegado de toda la *Sonata*. Ésa es la razón por la cual será determinante la *imagen estética* que se tenga en la búsqueda del *tempo* ideal, además cabe agregar que fuera de articular adecuadamente el contenido polifónico del *moto perpetum* de la sección central de los cc. del 43 al 87, no existe ninguna dificultad mecánica que discrimine la elección de una velocidad más rápida por otra más lenta.

#### 4.3.2.2 Articulación y digitación

En ésta parte del ciclo más que ninguna otra, la preocupación general debe ser la obtención de un *legato* de una calidad muy específica, contando con las diversas características de los pasajes presentes y su eficiente realización. No encontramos otro tipo de toque, sino las diversas calidades y formas de ligar notas, frases y motivos según el contenido de lo que se expresa. Teniendo en cuenta el predicamento anterior se vuelve necesario proponer que los primeros compases del movimiento, a pesar de que sean octavas y reafirme el precedente

temático dado desde el final del primer movimiento, tengan una cualidad necesariamente lírica sin perder un pequeño punto de percusión dado por su semejanza a una fanfarria con tintes de decadencia, aunque sin dudas de connotaciones *cantabiles* –cc. 1 al 3–.

Es importante establecer el paralelismo con obras como *Pavana para una infanta difunta* de M. Ravel –por citar un caso bien conocido–, para ilustrar el tipo de toque y sonido que deben emplearse y su solución con una digitación que ubique la mayor cantidad de notas del pasaje al alcance de la mano, aunque en el fragmento que nos ocupa no esté presente el elemento polifónico:



Figura 80. Propuesta de digitación. Cc. 4 al 8. Segundo movimiento de *Sonata de Junio*. Elaboración propia.

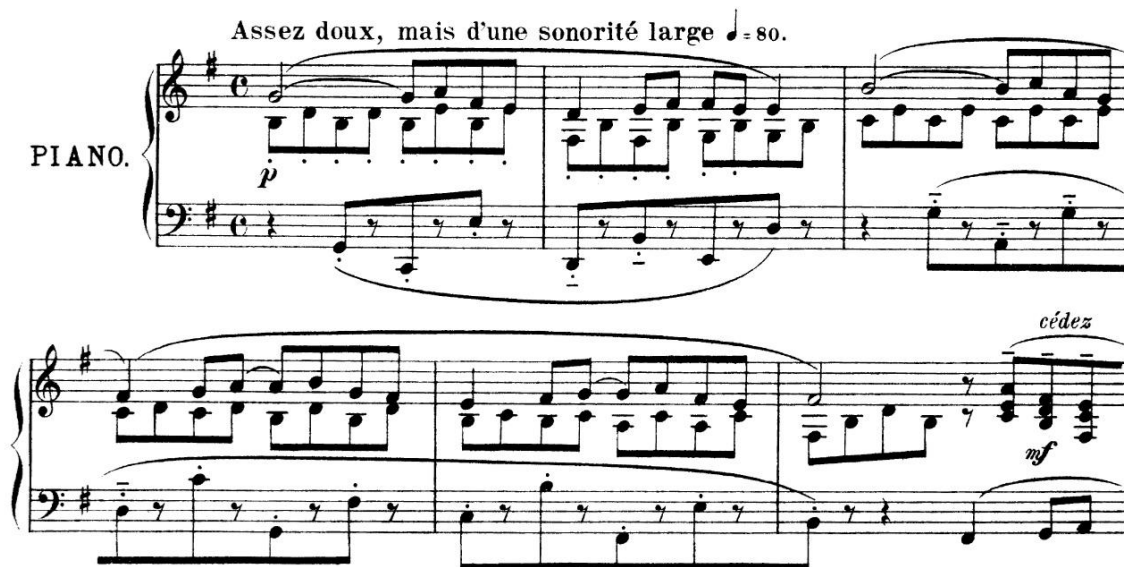


Figura 81. Primeros cc. de *Pavana para una infanta difunta* de M. Ravel. (E. Demets, 1899)

Nótese que, aunque se trata de Re# Dórica se ha empleado la digitación de Fa# Mayor, ya que comparten gran parte de la geografía del teclado –*dob* en lugar de *do* natural–. De ésta forma se garantiza el *legato* y el adecuado desplazamiento de la mano en favor de obtener le

misma cualidad de sonido siempre. Una digitación similar habrá de emplearse en los pasajes análogos dentro del movimiento –cc. 27 al 35 y del 89 al 94–.

Bajo el mismo principio se ha propuesto una digitación para la *ciacona* que ejecuta la mano izquierda, la cual constituye un elemento vital para el soporte de la melodía. Debe tener pequeñas micro-articulaciones y al mismo tiempo no estorbar la calidad del *legato* necesario para no traicionar la *imagen musical* y, además, en un plano sonoro con la suficiente distancia con la melodía.

Bajo la égida del canto aparece un segmento de octavas y acordes ligados, cc. 20 al 25, 56 al 57 y 94 al 100. Resulta imprescindible obtener un *legato* sin que el pedal esté involucrado, porque se necesitará cambiar según el elemento armónico, debido al carácter politonal de los trozos ya citados. Para la solución se recuerda lo mencionado de las octavas ligadas en el apartado del primer movimiento de esta investigación, lo que ésta vez aplicado a la mano derecha, y de una forma más realizable para el pianista. No hay solución de digitación posible salvo la de repetir la misma una y otra vez, confiando a la geometría «no euclidiana» (Neuhaus, 1958/1985), así como a las curvas que debe dibujar la muñeca en el aire y con toda libertad, semejantes a las escritas con ligaduras de expresión en el papel. De esta forma se puede llegar a una feliz solución para el canto implícito en el pasaje:

Compases 20 al 24

Compases 40 al 44

Figura 82. Propuesta de digitación y realización. Cc. 20 al 24. Segundo movimiento de *Sonata de Junio*.  
Elaboración propia.

En el caso de las sextas, la solución del *legato* físico es mucho más plausible, y la sucesiva alternancia de cuarto y quinto dedos ofrece una solución tanto lógica como asequible a cualquier tamaño de manos. **Figura 82.**

Es necesario proponer una solución de digitación para los pasajes donde la melodía está armonizada con sextas paralelas, debido a que, siendo fiel reflejo de su primera exposición en los cc. 4 al 8, éstos nuevos trozos deben conservar su carácter *cantabile*: cc. 46 al 48 y 58 al 61.

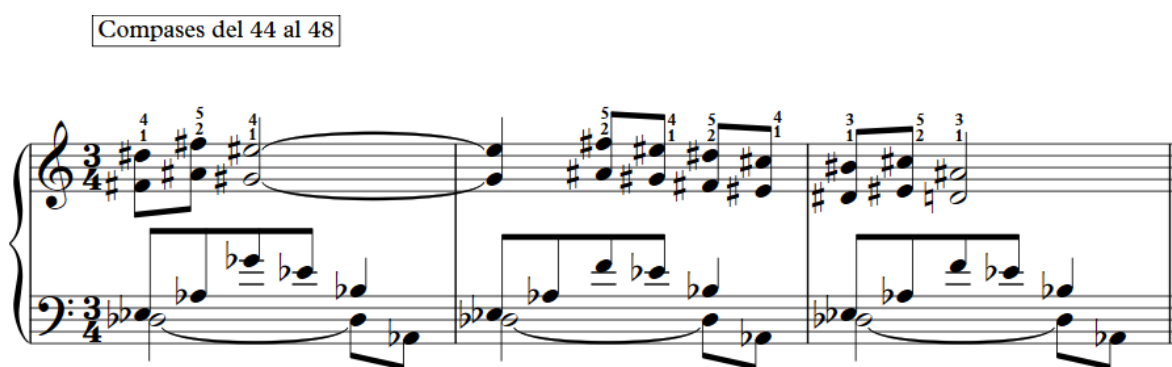


Figura 83. Propuesta de digitación. Cc. del 46 al 48. Segundo movimiento de *Sonata de Junio*. Elaboración propia.

En la **Figura 83**, el principio de la alternancia de dedos es el mismo que en la **Figura 69** y en su fundamentación. Afortunadamente se trata de un pasaje más lento y las diversas permutaciones o substituciones que pudieran necesitar las manos más chicas están permitidas. El resultado es bastante efectivo en la mayoría de las soluciones a las que se pueden llegar en este pasaje.

Otro sitio donde hay que ligar con los dedos sin depender del pedal, es en los cc. 52 al 55 y 65 al 74, con un nivel de dificultad un tanto menos llevadero debido a que se trata de un diálogo polifónico. Resulta importantísimo que la digitación esté en favor de la polifonía y se parafrasea a Neuhaus cuando hablaba del necesario «aire» entre dos planos sonoros, el espacio necesario para guiar con efectividad al oído y que pueda diferenciar entre dos voces diferentes (Neuhaus, 1958/1985, p. 75). Los dos últimos elementos mencionados deben calzarse junto con el hermoso canto de la mano izquierda, que introduce el primer pasaje

## Sonata de Junio “Javier Iha”. Propuesta interpretativa y análisis.

enteramente tonal de toda la *Sonata* con maestría y asombro dramático. El canto de la mano izquierda nunca debe perder su protagonismo ni su «aire» particular, y a su vez estar a la cima de la jerarquía sonora presente en éstos tres planos polifónicos, semejante a una pirámide invertida:

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. The first system, labeled 'Compases del 53 al 55', shows measures 53, 54, and 55. The second system, labeled 'Compases del 65 al 74', shows measures 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, and 74. Each system consists of two staves: a piano (Piano) part and a Pno. (Piano) part. The piano part is in treble clef and the Pno. part is in bass clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The piano part features a melodic line with fingerings (1-5) and dynamics (p, mf). The Pno. part features a more complex, rhythmic line with fingerings (1-5) and dynamics (mf). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

Figura 84. Propuesta de digitación. Cc. del 53 al 55. Segundo movimiento de *Sonata de Junio*. Elaboración propia.

Importante mencionar las notas largas en la mano derecha que han de resonar mientras, en la misma mano, la otra voz ejecuta el contrapunto, una leve elevación y liberación de la muñeca, aprovechando la fuerza de gravedad, solucionará inmediatamente ésta diferenciación sin necesidad recursos más complejos.

Nótese la digitación propuesta para la mano izquierda: busca la misma sonoridad que la primera exposición del diseño en la mano derecha del que se deriva, y como máxima, organizar la mayor cantidad de notas al alcance de la mano.

En la segunda exposición del motivo en la mano izquierda, el nivel de complejidad se multiplica por cuatro: estamos en presencia del primer pasaje a cuatro voces de la obra, y la

mayor dificultad radica en la izquierda misma. Se ha optado por mantener a toda costa el *legato* físico y sólo en par de ocasiones deslizar el pulgar de una nota negra a una blanca: algo ergonómicamente llevadero y cómodo, basta con tener el cuidado de mover ligeramente la muñeca en la dirección de la conducción de la voz.

#### 4.3.2.3 Pedalización

El pedal en este movimiento es bastante interesante. Hay varias ocasiones en donde es necesario pedalizar no junto con la melodía, como la intuición suele indicar, sino junto con el acompañamiento, hay que recordar que el hecho politonal, hace que una de las máximas a lograr en este movimiento sea, justamente, la exposición correcta de cada una de los elementos modales o tonales –según sea el caso–, que la componen.

Resulta apropiado enumerar los sitios donde debe pedalizarse junto con el acompañamiento y dejar a los dedos la tarea de ligar en la mano que lleva la melodía. Toda la sección que va desde el c. 3 al 19, aunque no lo parezca, ha de considerar el *ostinato* de la mano izquierda como el elemento de referencia para el pedal. Resulta muy útil la idea de bombear como si se tratara de una bomba de aire, con un pedal retardado, regulando en cada momento la cantidad y la profundidad con la que se pisa. Se ha de garantizar la limpieza del bajo con una adecuada gradación, la cual también debe ser coherente con la vestidura de luz que necesita la melancólica melodía que corona el trozo.



Figura 85. Propuesta de pedalización. Cc. 4 al 8. Segundo movimiento de *Sonata de Junio*. Elaboración propia.

El mismo esquema de pedalización o semejante, habrá de usarse en los trozos de los cc. 27 al 36 y 89 al 94.

En el caso de los pasajes politonales es necesario diferenciar las zonas de cambio de modalidad con el pedal, y dejar la solución del *legato* de la melodía a la mano derecha y la digitación ya propuesta en apartados anteriores:

Compas 20 al 24

Compas 40 al 44

Figura 86. Propuesta pedalización. Cc. 20 al 24 y 40 al 44. Segundo movimiento de *Sonata de Junio*. Elaboración propia.

Es vital que se estudie el pedal con su correspondencia en la mano izquierda separada de la derecha, para automatizar en el menor tiempo posible los cambios de pedal, adaptar al oído a identificarlos y volver ágiles los pasos de medio a cuarto de pedal, incluso sexto de pedal, de ser necesario. De la misma forma se habrá de proceder en el final de este movimiento, cc. 100 al 104.

### 4.3.3 Tercer movimiento

El tercer movimiento no ofrece grandes dificultades mecánicas al pianista. La mayoría alcanzará a cubrir los acordes más extensos con facilidad, la extensión máxima no pasa de

un intervalo de décima en la mano izquierda y uno de novena en la derecha, algo habitual dentro de la literatura pianística.

Las principales dificultades radican en la comprensión dramática y en la unidad de la pieza, pues, como ya se ha mencionado éste fragmento posee una estructura inspirada en la liturgia cristiana medieval, específicamente en los así llamados responsorios. El plano melódico y acompañante aparecen alternados en el plano horizontal, por lo cual es importantísimo comprender como funcionan y se relacionan los dos planos entre sí, para evitar la falta de unidad y coherencia en el fraseo general.

#### **4.3.3.1 Tempo**

Nuevamente el compositor sólo ha dejado una indicación relativa de *tempo* y expresión: *Adagio*, pero, observando la escritura es fácil llegar a la conclusión que tiene un carácter introspectivo y de meditación, de ello se deriva que el *tempo* elegido sea lo suficientemente lento para ilustrar el carácter que se sugiere, sin que, por ello, se pierda la idea de unidad sonora y del discurso, hay que recordar que el piano, al igual que la guitarra y el arpa, tiende a extinguir su sonoridad luego que la tecla es accionada. Claramente depende del instrumento, del local y del tiempo de resonancia que tendrá cada registro, por lo tanto, el *tempo* ideal debiera ser uno suficientemente rápido para que no se extinga el sonido demasiado pronto y suficientemente lento para sugerir una reflexión filosófica profunda y detenida –hasta de connotaciones religiosas, pudiera decirse–.

#### **4.3.3.2 Articulación y digitación**

El movimiento versa básicamente en dos tipos de articulación: una semejante a una declamación –la intervención del sacerdote a modo de solista– y otra más cercana a Debussy a manera de eco –el responsorio como tal– (Zapke, 2026). Es imprescindible estudiarlos por separado, para llevar una idea de coherencia nítida y lógica en el discurso de cada uno de los

elementos por sí solos desde el primer acercamiento. Es un trabajo semejante al que hay que realizar en la parte central del *Scherzo No.3 Op.39* de F. Chopin donde un melancólico coral se alterna con una filigrana de mariposas en el registro agudo. Se sugiere dicha obra para establecer un punto de comparación, aunque las temáticas y tratamiento del sonido sean diametralmente diferentes, opuestas casi.

The image displays a musical score for the central section of Chopin's Scherzo No. 3, Op. 39. The score is written for piano and is divided into four systems, each featuring two staves. The left staff of each system is labeled 'Coral' and the right staff is labeled 'Filigrana'. The 'Coral' sections are characterized by a slow, melodic line in the bass register, often marked with 'rallent.' or 'Meno mosso.' and 'mf sostenuto'. The 'Filigrana' sections are more technically demanding, featuring rapid, intricate passages in the treble register, marked with 'f' and 'p' dynamics. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and fingerings, indicating a complex and expressive performance. The overall structure is a continuous alternation between these two contrasting textures.

Figura 87. Centro del Scherzo Op.39 de F. Chopin. (Herrmann Scholtz, 1879b)



Figura 88. Parte cantabile-declamatoria. Cc. del 1 al 9. Tercer movimiento de *Sonata de Junio*. Elaboración propia.

La **Figura 88** ilustra sin la interferencia de los acordes del «responsorio» la conducción subyacente del pasaje. De la misma forma se sugiere que sea un primer estudio, separando los elementos y evitando al máximo las interferencias. Importante cumplir las ligaduras de fraseo escritas, es quizás el reto máximo en este trozo lograr la continuidad de la melodía a pesar de las intervenciones responsoriales y la «cortinilla» que reaparece por todos los rincones de la *Sonata*.

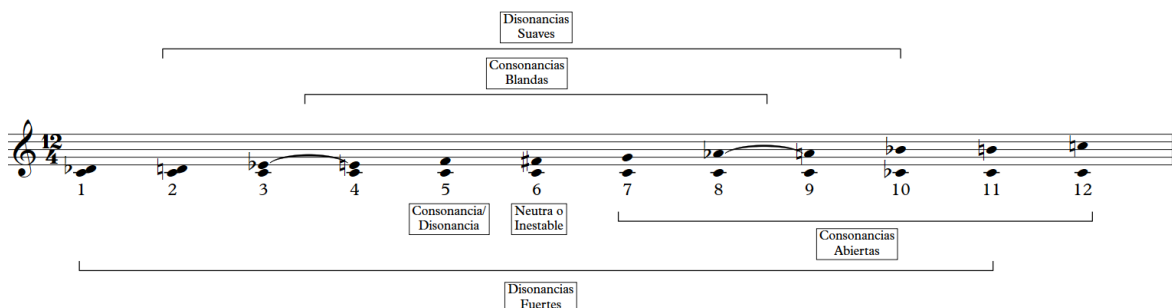


Figura 13. Clasificación de intervalos según su carga disonante. (Persichetti, 1995)

Para dirigir la conducción del *organum* –o *discantu*– (Brouwer, 1972, p. 12) es vital recordar la **Figura 13** y señalar los distintos grados de disonancia presentes y cómo resuelven en acordes más consonantes: blandos, abiertos o disonantes, fuertes, blandos o suaves. El salto que hay en el primer compás de una quinta (7) a una séptima mayor (11), es un paso de una consonancia abierta a una disonancia fuerte, éste hecho se traduce al plano expresivo y con un ínfimo *rubato* se explicará eficientemente el salto. Así como el hecho de que en el tercer compás se rompa con la lógica expuesta en los compases anteriores, y en lugar de duplicar

una consonancia abierta, el compositor opte por dos intervalos de séptima menor (10) – disonancia suave– entrelazados. El anterior hecho indica que la expresión ha sido menos severa que en el caso de una séptima mayor, por lo cual el pasaje puede ejecutarse de forma más liviana que en el motivo anterior, creando un lógico contraste y cerrando la conducción de la primera semifrase del movimiento. En el último compás de la frase, no es sorpresa que se alternen una séptima mayor junto con un acorde por cuartas en disposición invertida. Es importante que el intérprete tenga en cuenta que se trata, en este tipo de música, de una clara resolución (Persichetti, 1995, p. 102) acentuada por el uso, por primera vez en éste trozo musical, de un intervalo de sexta mayor, *solb* y *mib*. Ha de interpretarse de forma conclusiva, como ha de ser la conclusión de cualquier argumento, o semejante a la caída natural del habla al final de alguna oración. Se sugiere un ínfimo *rallentando* y un descenso en la gradación dinámica.

Los acordes así llamados «responsoriales» nunca deberán entorpecer la conducción de la línea melódica principal y se ejecutarán, como bien ha escrito el compositor, en una dinámica *piano*. La sonoridad sugerida recuerda mucho al *Estudio No.11 Op.10* de F. Chopin o el *No.1 Op.25* y exactamente de la misma forma que en el *No.11 Op.10*, se enfocará el trabajo imitando un arpa –angelical quizás–.

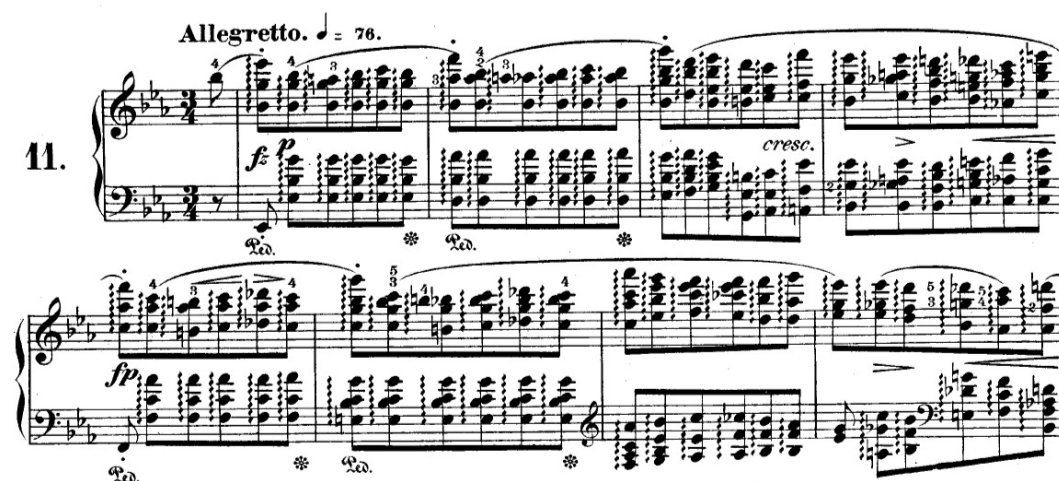


Figura 89. Primeros cc. del *Estudio No.11 Op.10* de F. Chopin. (Herrmann Scholtz, 1879b)

### 4.3.3.3 Pedalización

La pedalización en este movimiento no supone mucha complejidad, basta con seguir el plano principal con mayor profundidad y el plano «responsorial» con cambios parciales a gusto del intérprete; ya sea que prefiera una versión más acorde a la resonancia de la bóveda de una capilla imaginaria o al elemento humo: empatía o brusquedad hacia el pesimismo, que puede también encontrarse entre tantos pasajes descendentes, pausados y decadentes que ejecutados con mayor sequedad –menor cantidad de pedal–, resultan en extremo hirientes. En cualquiera que sea que caso por el que se opte, se recomienda usar el pedal retardado para favorecer siempre la resonancia de las campanadas:



Figura 90. Parte cantabile-daclamatoria propuesta de pedalización. Cc. del 1 al 9. Tercer movimiento de *Sonata de Junio*. Elaboración propia.

### 4.3.4 Cuarto movimiento

En un primer vistazo a la partitura saltan, a la vista dos dificultades generales: el paralelismo de ambas manos y el pedal usado como elemento de fondo que apuntala el retablo, el cual será el apoyo indispensable del teatro de sombras que ejecutan los dedos. Otro elemento fundamental es la digitación, hay que elegirla cuidadosamente, y a pesar de la dificultad, se deben seleccionar trozos pequeños y ensayar las permutaciones las dos manos a la vez y a la velocidad final, hasta encontrar las variantes más adecuadas.

#### 4.3.4.1 Tempo

El *tempo* es una problemática que parte de la concepción de la *imagen estética* de toda la obra. Como bien ha dicho el compositor, éste movimiento está inspirado en el cuarto movimiento de la *Segunda Sonata Op.35* de F. Chopin, y son muy similares en factura y en los recursos mecánicos que requieren; aunque la temática es más esperanzadora y luminosa, como ya se ha explicado en apartados anteriores. La velocidad estará en función de imitar un murmullo apresurado y zigzagueante, y cumplir la indicación de «a baja voz» –*sotto voce*–, y *legato*. Para cada intérprete será diferente *tempo*, pero todos habrán de cumplir los imperativos antes mencionados. Si se elige una velocidad menor habrá que calzar con el pedal derecho la falta de vuelo y si se elige una velocidad mayor el pedal habrá de ser mucho más exquisito. No importa cuál sea la opción que se elija, el movimiento debe describir un vacío difuso si se quiere traicionar la *imagen artística*. Un sonido empañado funcionará siempre a la perfección.

#### 4.3.4.2 Articulación y digitación

El *legato* murmurante que porpone tanto Iha como Chopin, será el punto de partida del trabajo técnico-musical en este movimiento. Lo primero es encontrar una digitación que cumpla dicho requisito sin depender del pedal, el cual es un soporte fundamental, pero pedestal, al fin, sobre, el que se posar dichos «murmullos».

Cada pianista debe encontrar por sí solo la digitación que más cómoda le sea, sin embargo, hay algunas pautas que pueden seguirse para abreviar la búsqueda.

Compases 1 y 2

Compases 3 al 6

Figura 91. Primeros cc. del cuarto movimiento de *Sonata de Junio*. Elaboración propia.

Los dos primeros cc. y sus pasajes análogos, cc. 23 al 24 y 28 al 29 resultan los más fáciles de ejecutar, pues se trata de un movimiento contrario de las dos manos, muy cómodo y llevadero, la digitación es prácticamente idéntica para ambas manos. No es el caso de los cc. del 3 al 6. **Figura 91.** En ésta segunda variante, debemos tener en cuenta que se trata de un movimiento paralelo entre las dos manos. Aunque dicho movimiento sea natural a la escucha no lo es para la anatomía de las extremidades, las cuales están construidas bajo una simetría en espejo. Por eso es que se concluye que las manos han de ejecutar movimientos contrarios para poder avanzar paralelamente por el teclado. Se recomienda hacer coincidir las posiciones en que puede dividirse el trozo –arcos de fraseo–, de esta forma se puede probar cada sección en un solo impulso y a la velocidad final, y desde los primeros momentos del aprendizaje **Figura 92.**

Luego se sugiere hacer coincidir los pulgares, un truco que aumentará la simultaneidad y coordinación entre las dos manos instantáneamente:

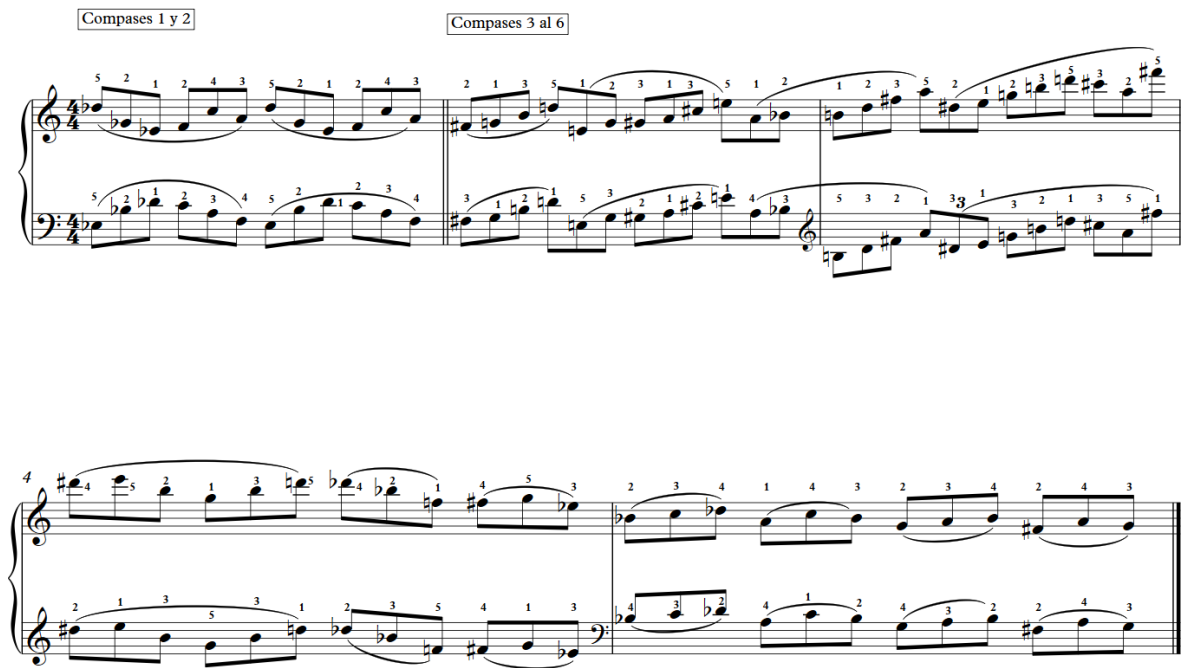


Figura 92. Primeros cc. del cuarto movimiento de *Sonata de Junio* con arcos de fraseo-división. Elaboración propia.

#### 4.3.4.3 Pedalización

La pedalización está ligada a cada una de las divisiones de frases del movimiento y se basculará como si se tratase de una máquina de coser mecánica. La preocupación no debe estar solamente en cómo se baje el pie, sino y casi con mayor importancia, con qué velocidad se levante, allí estará la clave para el «murmullo» del movimiento. Es imperativo establecer el oído como guía, pues según el instrumento y el sitio donde esté, así será la resonancia producida, y, por tanto, la cantidad y celeridad con que se maneje el pedal.

Nótese que la gran mayoría de las frases son irregulares, no como el caso del cuarto tiempo de la *Segunda Sonata Op.35* –la obligada referencia sonora para este movimiento– de F. Chopin donde el fraseo y por tanto el pedal, se comportan de forma regular –casi siempre junto con la pulsación de las subdivisiones del compás–. Es fundamental no limpiar completamente el pedal, debe siempre quedar un resto de resonancia para generar la mayor coherencia con la idea estética de un murmullo difuso, así es el vacío en términos humanos: paradójicamente lleno tanto de desorden como de desesperanza.

Compas 1 y 2                      Compas 3 al 6

Figura 93. Primeros cc. del cuarto movimiento de *Sonata de Junio* con arcos de fraseo-división y pedalización.  
Elaboración propia.

## 5 CONCLUSIONES

Con ésta investigación se promovido un poco más dentro del marco de la academia española y europea el conocimiento de la música de vanguardia cubana actual. Además, se han mencionado nombres de músicos e instituciones relevantes de la música de concierto cubana de forma directa o indirecta, en favor de descorrer el velo que injustamente ha caído sobre muchos de ellos. Importante hacer notar los nombres de compositores y pedagogos de origen español que han sido mencionados –como es el caso del imprescindible José Ardévol maestro de Julián Orbón, Gisela Hernández o Harold Gramatges–, reflejo del vínculo cultural con la península.

Se ha descompuesto la obra en sus partes fundamentales, sobre todo aquellas que la hacen diferente y provechosa para una inclusión en los programas de piano de los conservatorios españoles. En este sentido han sido vitales los tratados de armonía del s. XX de Vincent Persichetti y Leo Brouwer, los cuales han servido de para identificar las estructuras internas y sus propósitos interpretativos y estéticos presentes.

Se han expuestos los valores musicales y exigencias técnicos interpretativas –para nada simples– de la obra, lo cual abre un camino a éste tipo de estéticas en la programación de los conservatorios de música. Una investigación más sistemática y pormenorizada ayudará a trazar paralelos vinculantes con la producción de compositores cubanos conocidos y de la música universal, para, de esa forma, clasificarla y caracterizarla dentro de un programa de estudios gradual e incluyente, y coherente con la curiosidad natural de los alumnos de música.

Se ha elaborado, propuesto, ampliado y aplicado un sistema de análisis que puede servir de marco conceptual para futuras investigaciones, basado en lo propuesto por Persichetti y Brouwer, para clasificar y definir el uso y función de escalas, acordes y progresiones, que de otra forma no encuentran respuesta dentro del marco de la tonalidad. Se les ha dado una justificación científica para evitar confiar únicamente en la intuición, la cual,

desafortunadamente, es la vía más común que usan los pianistas cuando abordan éste tipo de repertorio; de esa forma, cuando dicha intuición no sea suficiente para entender algún trozo musical del siglo XX o XXI, o bien conduzca a soluciones erráticas o ambiguas o no garantice una solución sólida, se podrá contar con este tipo de análisis y llegar a conclusiones más certeras y científicas.

Se han encontrado elementos autóctonos de la música cubana que traen frescor y novedad al discurso, y se han localizado sus sitios y funciones dentro de la arquitectura de la *Sonata*. Sus procedencias y características propias llevan a conclusiones determinantes dentro del interpretación de ésta obra. La escucha atenta, por ejemplo, de los toques litúrgicos de los tambores *Batá*, servirá para anclar a la experiencia sonora un excelente referente, el cual no sólo será una herramienta útil para la obra que nos ocupa, sino un comodín recurrente en la enorme mayoría de la música cubana de la actualidad.

Con las herramientas expuestas en esta investigación, ha sido posible comprender los presupuestos estéticos de la obra y proponer soluciones objetivas a las principales dificultades técnicas encontradas, empleando la *imagen estética* de la música como punto de partida y principal brújula y guía en el proceso de aprendizaje. Aunque se trata de una obra de elevado virtuosismo, a veces poco notable, el resultado musical vale enormemente la pena.

Se han trazado paralelos entre las obras estudiadas durante los cursos de superior de piano con la *Sonata de Junio*, demostrando que la música de vanguardia cubana posee un fuerte basamento en la tradición de música académica europea. No sólo se trata de préstamos o citas literales y/o elaboraciones de los grandes maestros, sino una asimilación de las ideas estéticas más profundas que les han dado lugar, de forma que, aunque pueda acusarse la procedencia de los préstamos, no se le puede negar a esta obra de Javier Iba, y –por tanto, me aventuro a decir–, a la música clásica cubana una profunda originalidad y coherencia en sus discursos. Por lo cual puede utilizarse perfectamente como instrumento pedagógico en la conformación de un programa de estudios de grado superior, pues, como se ha demostrado guarda una total coherencia técnica con las obras que suelen trabajarse a ése nivel.

El intercambio directo con el compositor mismo, ha posibilitado un acercamiento fiel a la génesis de la obra, hasta el punto de afectar el objeto de estudio mismo, el cual originalmente tenía tres movimientos y luego de éste trabajo, ha quedado en cuatro. Ésta investigación ha perfeccionado la visión del compositor sobre su sí mismo y su obra, quedando una singular página que engrosa la producción musical cubana y sirve al mismo tiempo de homenaje a la gran tradición de la música clásica europea, de la que hemos partido y sublimado con nuestra herencia africana y caribeña. Se ha obtenido una muy especial obra de concierto. Con un arco dramático más claro y fácilmente relacionable en aras de la curaduría de un recital, con cualquiera de los autores que se interpretan en un programa habitual de conciertos en cualquier sala de Europa.

Se propone el trabajo sobre una posterior edición crítica que subsane los errores devenidos de su gestación natural y aclare y facilite su realización interpretativa, teniendo en cuenta la pluralidad de cultural de la comunidad pianística actual. La precisión del texto será vital para que pueda ser comprendido con mejor facilidad.

Se ha allanado enormemente el proceso previo al montaje de una obra de estreno. La minuciosidad y detenimiento, así como la comprensión profunda de la arquitectura sonora ha cimentado el desarrollo de una visión propia y coherente con el ideal del compositor, buscando que los términos del texto musical tengan total cabida, profunda y justificada, dentro la recreación que efectúa un pianista en el momento de la ejecución. Aunque se haya contado en todo momento con los consejos y guía invaluable del compositor, siempre ante las luces de un auditorio, el pianista, al igual que el alma en el ascenso al Paraíso, ha de valerse por sí solo.

## 6 BIBLIOGRAFÍA

- Aguirre, L. (2026). *LOUIS FRANZ AGUIRRE Composer* [Página Web personal]. LOUIS FRANZ AGUIRRE Composer. <https://louisaguirre.cargo.site/>
- Alexeiev, A. (1978). *Metodología de la enseñanza del piano*. Música.
- Banowetz, J. (1999). *El Pedal Pianístico. Técnicas y uso*. Ediciones Pirámide S.A. (Obra original publicada en 1999)
- Blanco, J. A. (2023, mayo 23). La diáspora cubana: Desterrada, excluida y motor del futuro. *Hypermedia Magazine*. <https://hypermediamagazine.com/sociedad/la-diaspora-cubana-desterrada-excluida-y-motor-del-futuro/>
- Breitkopf und Härtel. (1840). *Sonate pur le piano Op.35* [Partitura]. Breitkopf und Härtel.
- Breitkopf und Härtel. (1862). *Ludwig van Beethovens Werke, Serie 16* [Partitura]. Breitkopf und Härtel.
- Brouwer, L. (1972). *Síntesis de la Armonía Contemporánea*. Insituto Cubano del Libro.
- Colectivo de autores. (2026a). Asociación Hermanos Saíz—EcuRed. En *EcuRed*. [https://www.ecured.cu/Asociaci%C3%B3n\\_Hermanos\\_Sa%C3%ADz](https://www.ecured.cu/Asociaci%C3%B3n_Hermanos_Sa%C3%ADz)
- Colectivo de autores. (2026b). Carlos Fariñas. En *EcuRed*. [https://www.ecured.cu/Carlos\\_Fari%C3%B1as](https://www.ecured.cu/Carlos_Fari%C3%B1as)
- Colectivo de autores. (2026c). Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana. En *EcuRed* (EcuRed). [https://www.ecured.cu/Centro\\_de\\_Investigaci%C3%B3n\\_y\\_Desarrollo\\_de\\_la\\_M%C3%BAsica\\_Cubana](https://www.ecured.cu/Centro_de_Investigaci%C3%B3n_y_Desarrollo_de_la_M%C3%BAsica_Cubana)
- Colectivo de autores. (2026d). Escuela Nacional de Arte. En *EcuRed*. [https://www.ecured.cu/Escuela\\_Nacional\\_de\\_Arte](https://www.ecured.cu/Escuela_Nacional_de_Arte)
- Colectivo de autores. (2026e). Leo Brouwer. En *EcuRed*. [https://www.ecured.cu/Leo\\_Brouwer](https://www.ecured.cu/Leo_Brouwer)
- Colectivo de autores. (2026f). *María Victoria del Collado | Sandunga*. <https://sandunga.net/artistas/maria-victoria-del-collado>

Sonata de Junio “Javier Iha”. Propuesta interpretativa y análisis.

Colectivo de autores. (2026g). Roberto Valera—EcuRed. En *EcuRed*.

[https://www.ecured.cu/Roberto\\_Valera](https://www.ecured.cu/Roberto_Valera)

Colectivo de autores. (2026h). Santanilla—EcuRed. En *EcuRed*. <https://www.ecured.cu/Santanilla>

Colectivo de autores. (2026i). Tambor batá (instrumento musical de percusión). En *EcuRed*.

[https://www.ecured.cu/Tambor\\_bat%C3%A1\\_\(instrumento\\_musical\\_de\\_percusi%C3%B3n\)](https://www.ecured.cu/Tambor_bat%C3%A1_(instrumento_musical_de_percusi%C3%B3n))

Colectivo de autores. (2026j). Tres (instrumento musical)—EcuRed. En *EcuRed*.

[https://www.ecured.cu/Tres\\_\(instrumento\\_musical\)](https://www.ecured.cu/Tres_(instrumento_musical))

Colectivo de autores. (2026k). Virgilio Piñera—EcuRed. En *EcuRed*.

[https://www.ecured.cu/Virgilio\\_Pi%C3%B1era](https://www.ecured.cu/Virgilio_Pi%C3%B1era)

Colectivo de autores. (2026l). Wifredo Lam—EcuRed. En *EcuRed*.

[https://www.ecured.cu/Wifredo\\_Lam](https://www.ecured.cu/Wifredo_Lam)

Cubadebate. (2026, febrero 2). *Cubadisco—EcuRed* [Enciclopedia]. EcuRed.

<https://www.ecured.cu/Cubadisco>

DUAL Studio. (2022, enero 4). *Entre Nos, invitado Javier Iha: Capítulo 02* [YouTube]. Dual

Estudio. <https://www.youtube.com/watch?v=mUYFuUDhank>

Dueñas Becerra, J. (2022, marzo 31). Samuel Feijóo: El eterno zarapico. *Cubaliteraria*.

<https://www.cubaliteraria.cu/samuel-feijoo-el-eterno-zarapico/>

E. Demets. (1899). *Pavane pour une enfante défunte* [Partitura]. E. Demets.

Emil von Sauer. (1910). *Klavierwerke, Band II* [Partitura]. C.F. Peters.

Fanjul Rivero, J. L. (2021). *Grupor de Renovación Musical (1942-1948). Estudio musicológico de su obra* [Tesis Doctoral]. Universidad Complutense de Madrid.

Fernández, T., & Tamaro, E. (2004). *Biografía de Virgilio Piñera*.

<https://www.biografiasyvidas.com/biografia/p/pinera.htm>

Forte, A., & Gilbert, S. E. (2003). *Análisis Musical. Introducción al análisis Schenkeriano*. Idea Books S.A.

- Frómeta Agüero, L. C. (2024, junio 18). Un Centro para la Investigación y Desarrollo de la Música Cubana [Revista Digital]. *La Demajagua*. <https://lademajagua.cu/centro-la-investigacion-desarrollo-la-musica-cubana/>
- García Márquez, G. (2003). *Doce Cuentos Peregrinos*. Debolsillo.
- Giró, R., & Marqueti, R. (2026, mayo 26). Carlos Fariñas Cantero. *Directorio Música Cubana*. <https://directoriomusicacubana.com/?artista=carlos-farinas-cantero>
- Gonzáles, N. (2026). *Concierto Homenaje a Alfredo Muñoz* [Web Personal]. Niurka Gonzáles. <http://www.niurkagonzalez.com/es/content/concierto-homenaje-alfredo-mu%C3%B1oz-y-despedida-de-mar%C3%ADa-victoria-del-collado>
- Hal Leonard Corporation. (1996). *Ernesto Lecuona: Piano Music. 2nd ed.* [Partitura]. Edward B. Marks Music Company.
- Herrmann Scholtz. (1879a). *Sämtliche Pianoforte-Werke, Band II* [Partitura]. C.F. Peters.
- Herrmann Scholtz. (1879b). *Sämtliche Pianoforte-Werke, Band II* [Partitura]. C.F. Peters.
- Iha, J. (2019a). *Javier Iha Rodríguez – Composer & Pianist*. Javier Iha Rodríguez – Composer & Pianist. <https://www.ihacomposer.com>
- Iha, J. (2019b). *Retratos y escenas peregrinas* (Vol. 1-1) [CD]. [https://open.spotify.com/intl-es/album/61mQgDzCZvw3Ojq6Iubwva?si=yAgx7EWaRvCLUr\\_1bvBMqA](https://open.spotify.com/intl-es/album/61mQgDzCZvw3Ojq6Iubwva?si=yAgx7EWaRvCLUr_1bvBMqA)
- Iha, J. (2020, diciembre 1). Órficas: El espíritu sonoro de lo trascendental contenido en el mito. *Del canto y el tiempo*. <https://cidmucmusicacubana.wordpress.com/2020/12/01/orficas-el-espiritu-sonoro-de-lo-trascendental-contenido-en-el-mito/>
- Iha, J. (2021, agosto 6). “PerpetuumM”. *Universo Cultural Cubano*. <https://universoculturalcubano.wordpress.com/2021/08/06/perpetuumm/>
- Iha Rodríguez. (2025, enero 4). *Sounds of Christmas* [Spotify]. <https://open.spotify.com/intl-es/album/5t4EYwHMXT29p90mKUdzUn>
- Juan Piñera Infante, Trío Concertante, Castillo, D., Muñoz, F., & Gell, L. (2016, agosto 28). *Leonardo Gell & Trío Concertante - Juan Piñera: Trío Cervantino* [YouTube]. Producciones Colibrí. <https://www.youtube.com/watch?v=dtovCiVKjME>
- Junco Reyna, T. (2006). *La interpretación pianística desde edades tempranas: ¡qué fácil es tocar el piano!* [Tesis Doctoral]. Universidad de La Habana.

- Lorenzo, B. (2021, marzo 19). Entreclaves...Apuntes sobre Nueva Música: Cuentos Peregrinos de Javier Iha [Blog]. *Del canto y el tiempo*.  
<https://cidmucmusicacubana.wordpress.com/2021/03/19/entreclavesapuntes-sobre-nueva-musica-cuentos-peregrinos-de-javier-ih/>
- Martí, J. (2019). *Clección José Martí. Cuba*. Independently published.
- Méndez Vega, M. (2017, diciembre). El Lenguaje de los Tambores Batá, Dentro y fuera del Ritual de Santería. *Revista de la Escuela de Estudios Generales, Universidad de Costa Rica*, 7(2). <https://doi.org/http://dx.doi.org/10.15517/h.v7i2.29581>
- Neuhaus, H. (1985). *El Arte del Piano* (Trad. Guillermo Gonzáles y Consuelo Colinet) [Papel]. Real Musical. (Obra original publicada en 1958)
- P. Jurgenson. (1912). *Sarcasms, Visions Fugitives and Other Short Works for Piano* [Partitura]. P. Jurgenson.
- Persichetti, V. (1995). *Armonía del Siglo XX* (A. Santos Santos & A. Barrera Maraver, Trads.). Real Musical.
- Quiroga, M. (2019, diciembre 23). *Reconocen a creadores jóvenes en varias manifestaciones artísticas*. La Jiribilla. <https://www.lajiribilla.cu/reconocen-a-creadores-jovenes-en-varias-manifestaciones-artisticas/>
- Rodríguez Pino, J. (2021, mayo 14). *De lo irreal maravilloso: Retratos y escenas peregrinas, de Javier Iha Rodríguez* [Revista]. La Jiribilla. <https://www.lajiribilla.cu/de-lo-irreal-maravilloso-retratos-y-escenas-peregrinas-i-de-javier-ih-rodriguez/>
- Rosen, C. (1986). *El estilo clásico Mozart, Haydn, Beethoven*.
- Sardinas, H., & Patrascu, L. (2011). 11.13.4 Juan Manuel Piñera Infante [Revista Digital]. *Cultura Cubana*. <https://culturacubana.net/11-13-4-juan-manuel-pinera-infante/>
- Sardinas, H., & Patrascu, L. (2012). 12.9.7 María Elena Mendiola Orozco. *Cultura Cubana*. <https://culturacubana.net/12-9-7-maria-elena-mendiola-orozco/>
- Schönberg, A. (1911). *Tratado de armonía* (Real Musical). Real Musical.
- Vian Herrero, Á. (2012, febrero 23). *Los animales de nuestro «mundo flotante»* [Blog]. Biblioteca Complutense. Por Arte de Blog.  
<https://webs.ucm.es/BUCM/blogs/PorArteDeBlog/5432.php>

Wessel & Co. (1836). *Album des pianistes des prèmier force no.34* [Partitura]. Wessel & Co.

Zamacois, J. (1960). *Curso de Formas Musicales*. (Obra original publicada en Editorial Labor S.A.)

Zapke, S. (2026). *Antes del Gregoriano: El viejo Canto Hispano. Sobre la actividad de monjes y clérigos aragoneses en la Edad Media*.

## 7 ÍNDICE DE ILUSTRACIONES Y TABLAS

|                                                                                                                                                                                                                                                         |    |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Figura 1. <b>Portada original de Sonata de Junio. Manuscrito cedido por del compositor.</b><br>.....                                                                                                                                                    | 1  |
| Figura 2. <b>Fotografía de Javier Iha. Cortesía del compositor.</b> .....                                                                                                                                                                               | 11 |
| Figura 3. <b>Madre 2025. Instalación: caramelo derretido, tela y marabú. Ubicación:<br/>dentro del Presidio Modelo. Isla de la Juventud, Cuba. Greta Reyna. Tomado el<br/>Instagram personal de la artista. Cedido amablemente por la artista. ....</b> | 14 |
| Figura 4. <b>Jerarquía de las tríadas dentro de Re Lidia. Elaboración propia.</b> .....                                                                                                                                                                 | 26 |
| Figura 5. <b>Relación de tensión entre los modos modales. (Persichetti, 1995) .....</b>                                                                                                                                                                 | 27 |
| Figura 6. <b>Escala de 9 sonidos, c. 18, primer movimiento de Sonata de Junio.<br/>Elaboración propia.</b> .....                                                                                                                                        | 28 |
| Figura 7. <b>Ubicación de la escala de nueve sonidos tipo si dentro de la Relación de<br/>tensión entre los modos modales. Elaboración propia. ....</b>                                                                                                 | 28 |
| Figura 8. <b>Ubicación enarmonizada de la escala de nueve sonidos tipo si dentro de la<br/>Relación de tensión entre los modos modales. Elaboración propia .....</b>                                                                                    | 28 |
| Figura 9. <b>Relación de tensión entre los modos modales y las escalas sintéticas<br/>encontradas en Sonata de Junio. Elaboración propia.</b> .....                                                                                                     | 29 |
| Figura 10. <b>11 primeros cc. del primer movimiento de Sonata de Junio. Elaboración<br/>propia.</b> .....                                                                                                                                               | 30 |
| Figura 11. <b>Reducción armónica de los 11 primeros cc. del primer movimiento de la<br/>Sonata. Elaboración propia. ....</b>                                                                                                                            | 31 |
| Figura 12. <b>Figura 12. Reducción armónica de los 11 primeros cc. del primer<br/>movimiento de la Sonata. Elaboración propia.</b> .....                                                                                                                | 31 |
| Figura 13. <b>Clasificación de intervalos según su carga disonante. (Persichetti, 1995)....</b>                                                                                                                                                         | 31 |
| Figura 14. <b>Reducción armónica de los 11 primeros cc. con la numeración interválica<br/>aplicada. Elaboración propia. ....</b>                                                                                                                        | 32 |
| Figura 15. <b>Figura 11. 11 primeros cc. del primer movimiento de Sonata de Junio<br/>editados. Elaboración propia.</b> .....                                                                                                                           | 33 |
| Figura 16. <b>16 primeros cc. del primer movimiento de Sonata de Junio editados.<br/>Elaboración propia.</b> .....                                                                                                                                      | 33 |
| Figura 17. <b>Segundo tema, Tema B, de Sonata de Junio. Manuscrito cedido por le<br/>compositor. ....</b>                                                                                                                                               | 34 |

|                                                                                                                                                     |           |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>Figura 18. Orden de tensión incluyendo la escala Lidia Dominante. Elaboración propia.....</b>                                                    | <b>35</b> |
| <b>Figura 19. Fragmentos del segundo tema contrastante, Tema B, primer movimiento de Sonata de Junio. Manuscrito cedido por el compositor. ....</b> | <b>36</b> |
| <b>Figura 20. Cc. del 1 al 10 primer movimiento de Sonata de Junio. Manuscrito cedido por el compositor. ....</b>                                   | <b>38</b> |
| <b>Figura 21. Figura 17 a y b. Cc. del 30 al 47 del primer movimiento de Sonta de Junio. Manuscrito cedido por el compositor. ....</b>              | <b>39</b> |
| <b>Figura 22. Figura 18 a y b cc. 48 al 64 del primer movimiento de Sonata de Junio. Manuscrito cedido por el compositor. ....</b>                  | <b>40</b> |
| <b>Figura 23. Figura 19 a, b, c y d. Cc. del 65 al 110 del primer movimiento de Sonata de Junio. Manuscrito cedido por el compositor.....</b>       | <b>41</b> |
| <b>Figura 24. Cc. del 112 al 129 del primer movimiento de Sonata de Junio. Manuscrito cedido por el compositor. ....</b>                            | <b>43</b> |
| <b>Figura 25. Exposición del primer movimiento Sonata Op.38 de F. Chopin. (Breitkopf ünd Härtel, 1840).....</b>                                     | <b>44</b> |
| <b>Figura 26. Reexposición del primer movimiento la Sonata Op.35 de F. Chopin. (Breitkopf ünd Härtel, 1840) .....</b>                               | <b>44</b> |
| <b>Figura 27. Últimos cc. del primer movimiento de Sonata de Junio. Elaboración propia. ....</b>                                                    | <b>46</b> |
| <b>Figura 28. Figura 22b. Inicio del segundo movimiento de Sonata de Junio. Elaboración propia.....</b>                                             | <b>46</b> |
| <b>Figura 29. Figura 23 a y b. Cc. del 1 al 27 segundo movimiento de Sonata de Junio. Cedido por el compositor.....</b>                             | <b>48</b> |
| <b>Figura 30. Cc. 28 al 36 segundo movimiento de Sonata de Junio .....</b>                                                                          | <b>48</b> |
| <b>Figura 31. Figura 25a. Cc. del 32 al 36 del segundo movimiento de Sonata de Junio. Elaboración propia.....</b>                                   | <b>49</b> |
| <b>Figura 32. Cc. del 32 al 36, de segundo movimiento de Sonata de Junio en reducción armónica. Elaboración propia.....</b>                         | <b>49</b> |
| <b>Figura 33. Cc. 37 al 42 segundo movimiento de Sonata de Junio. Manuscrito cedido por el compositor. ....</b>                                     | <b>50</b> |
| <b>Figura 34. Figura 27 a y b. Cc. 43 al 52 del segundo movimiento de Sonata de Junio. Manuscrito cedido por el compositor, .....</b>               | <b>51</b> |

|                                                                                                                                                                |           |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>Figura 35. Cc. 54 al 74 del segundo movimiento de Sonata de Junio. Manuscrito cedido por el compositor. ....</b>                                            | <b>51</b> |
| <b>Figura 36. Cc. 75 al 79 del segundo movimiento de Sonata de Junio. Manuscrito cedido por el compositor. ....</b>                                            | <b>52</b> |
| <b>Figura 37. Cc. del 80 al 88 del segundo movimiento de Sonata de Junio. Manuscrito cedido por el compositor. ....</b>                                        | <b>53</b> |
| <b>Figura 38. Cc. del 88 al 107 del segundo movimiento de Sonata de Junio. Manuscrito cedido por el compositor. ....</b>                                       | <b>54</b> |
| <b>Figura 39. Cc. del 20 al 26 del tercer movimiento de Sonata de Junio. Manuscrito cedido por el compositor. ....</b>                                         | <b>55</b> |
| <b>Figura 40. Cc. del 1 al 19 del tercer movimiento de Sonata de Junio. Manuscrito cedido por el compositor. ....</b>                                          | <b>55</b> |
| <b>Figura 41. Inicio del cuarto movimiento y su relación con el final del tercero. Elaboración propia. ....</b>                                                | <b>56</b> |
| <b>Figura 42. Comparación entre el principio de Sonata de Junio y el cuarto movimiento de la Op.35 de Chopin. Elaboración propia. ....</b>                     | <b>57</b> |
| <b>Figura 43. Mi Dórica dentro del primer compás del cuarto movimiento de Sonata de Junio. Elaboración propia. ....</b>                                        | <b>58</b> |
| <b>Figura 44. Cc. del 1 al 22 del cuarto movimiento de Sonata de Junio. Manuscrito cedido por el compositor. ....</b>                                          | <b>58</b> |
| <b>Figura 45. Cc. del 23 al 39 cuarto movimiento de Sonata de Junio. Manuscrito cedido por el compositor. ....</b>                                             | <b>59</b> |
| <b>Figura 46. Cuarto movimiento de Sonata de Junio en reducción armónica secciones A y B. Elaboración propia. ....</b>                                         | <b>60</b> |
| <b>Figura 47. Cc. 42 al 66 del cuarto movimiento de Sonata de Junio. Manuscrito cedido por el compositor. ....</b>                                             | <b>61</b> |
| <b>Figura 48. Figura 39. Cuarto movimiento de Sonata de Junio en reducción armónica segunda parte. Elaboración propia. ....</b>                                | <b>62</b> |
| <b>Figura 49. Honor. Ilustración inspirada en La Bayamesa. Massiel T. Borges (2023). Tomado su Instagram personal. Cedida amablemente por la artista. ....</b> | <b>65</b> |
| <b>Figura 50. Principio y final del segundo movimiento de Sonata de Junio. Elaboración propia. ....</b>                                                        | <b>66</b> |
| <b>Figura 51. Final del cuarto y último movimiento de Sonata de Junio. Manuscrito cedido por el compositor. ....</b>                                           | <b>67</b> |

|                                                                                                                                    |    |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Figura 52. <b>Últimos cc. de la Sonata Op.57 de L. V. Beethoven.</b> (Breitkopf und Härtel, 1862).....                             | 68 |
| Figura 53. <b>Tema A en reducción armónica. Primer movimiento de Sonata de Junio. Elaboración propia.</b> .....                    | 68 |
| Figura 54. <b>Sección de enlace en reducción armónica. Primer movimiento de Sonata de Junio. Elaboración propia.</b> .....         | 69 |
| Figura 55. <b>Tema B en reducción armónica. Primer movimiento de Sonata de Junio. Elaboración propia.</b> .....                    | 69 |
| Figura 56. <b>Ostinato rítmico del acompañamiento del segundo movimiento de Sonata de Junio. Elaboración propia.</b> .....         | 69 |
| Figura 57. <b>Cortinillas en el tercer movimiento. Sonata de Junio. Elaboración propia.</b> .....                                  | 70 |
| Figura 58. <b>Motivos descendentes en el cuarto movimiento de Sonata de Junio. Elaboración propia.</b> .....                       | 70 |
| Figura 59. <b>Combinaciones y desplazamientos rítmicos en el primer movimiento de Sonata de Junio. Elaboración propia.</b> .....   | 73 |
| Figura 60. <b>Tres tipos de articulación presentes en el primer movimiento de Sonata de Junio. Elaboración propia.</b> .....       | 74 |
| Figura 61. <b>Figura 48b. Cc. del 7 al 12 del Estudio Op.2 No.1 de S. Prokofiev (P. Jurgenson, 1912).</b> .....                    | 75 |
| Figura 62. <b>Digitación para el legato de la mano izquierda primeros cc. de Sonata de Junio. Elaboración propia.</b> .....        | 75 |
| Figura 63. <b>Andante Spianato y Gran Polonesa Op.22 F. Chopin. Cc. finales del Andante. Fragmento.</b> (Wessel & Co., 1836).....  | 76 |
| Figura 64. <b>Tema B. Cc. del 55 al 58 del primer movimiento de Sonata de Junio. Elaboración propia.</b> .....                     | 76 |
| Figura 65. <b>Esquema de digitación propuesto cc. 55 al 58 del primer movimiento de Sonata de Junio. Elaboración propia.</b> ..... | 77 |
| Figura 66. <b>Esquema de digitación propuesto. Cc. 30 al 31. Primer movimiento de Sonata de Junio. Elaboración propia.</b> .....   | 77 |
| Figura 67. <b>Esquema de digitación propuesto. Cc. 42 al 44. Primer movimiento de Sonata de Junio. Elaboración propia.</b> .....   | 78 |
| Figura 68. <b>Chopin-Brahms Estudio No.1 Anh.1a/1.</b> (Emil von Sauer, 1910) .....                                                | 80 |

|                                                                                                                                                 |           |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>Figura 69. Esquema de digitación propuesto. Cc. 74 al 75 y 82. Primer movimiento de Sonata de Junio. Elaboración propia.....</b>             | <b>81</b> |
| <b>Figura 70. Cc. del 7 al 12 del Estudio Op.25 No.10. F Chopin (Herrmann Scholtz, 1879a).....</b>                                              | <b>82</b> |
| <b>Figura 71. Cc. 24 al 47. Scherzo No.3 Op.39 de F. Chopin. (Herrmann Scholtz, 1879b) .....</b>                                                | <b>83</b> |
| <b>Figura 72. Parte central del Estudio Op.25 No.10 de F. Chopin (Herrmann Scholtz, 1879b).....</b>                                             | <b>83</b> |
| <b>Figura 73. Esquemas de digitación propuestos para el Estudio Op.25 No.10 y el Scherzo No.3 Op.39 de F. Chopin. Elaboración propia. ....</b>  | <b>84</b> |
| <b>Figura 74. Solución de digitación propuesta para los cc. del 90 al 98 del primer movimiento de Sonata de Junio. Elaboración propia. ....</b> | <b>84</b> |
| <b>Figura 75. Indicaciones de pedal en los dos primeros cc. del primer movimiento de Sonata de Junio. Elaboración propia.....</b>               | <b>86</b> |
| <b>Figura 76. Sugerencias de pedalización. Cc. 49 al 50 y 56 al 58. Primer movimiento de Sonata de Junio. Elaboración propia.....</b>           | <b>88</b> |
| <b>Figura 77. Primeros cc. de Danza de los Ñañigos de Ernesto Lecuona (Hal Leonard Corporation, 1996) .....</b>                                 | <b>89</b> |
| <b>Figura 78. Toque de Batá transcrito (Méndez Vega, 2017) .....</b>                                                                            | <b>89</b> |
| <b>Figura 79. Sugerencia de pedalización cc. 19 y 51. Primer movimiento de Sonata de Junio. Elaboración propia. ....</b>                        | <b>90</b> |
| <b>Figura 80. Propuesta de digitación. Cc. 4 al 8. Segundo movimiento de Sonata de Junio. Elaboración propia. ....</b>                          | <b>92</b> |
| <b>Figura 81. Primeros cc. de Pavana para una infanta difunta de M. Ravel. (E. Demets, 1899).....</b>                                           | <b>92</b> |
| <b>Figura 82. Propuesta de digitación y realización. Cc. 20 al 24. Segundo movimiento de Sonata de Junio. Elaboración propia.....</b>           | <b>93</b> |
| <b>Figura 83. Propuesta de digitación. Cc. del 46 al 48. Segundo movimiento de Sonata de Junio. Elaboración propia. ....</b>                    | <b>94</b> |
| <b>Figura 84. Propuesta de digitación. Cc. del 53 al 55. Segundo movimiento de Sonata de Junio. Elaboración propia. ....</b>                    | <b>95</b> |
| <b>Figura 85. Propuesta de pedalización. Cc. 4 al 8. Segundo movimiento de Sonata de Junio. Elaboración propia. ....</b>                        | <b>96</b> |

|                                                                                                                                                         |            |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>Figura 86. Propuesta pedalización. Cc. 20 al 24 y 40 al 44. Segundo movimiento de Sonata de Junio. Elaboración propia.....</b>                       | <b>97</b>  |
| <b>Figura 87. Centro del Scherzo Op.39 de F. Chopin. (Herrmann Scholtz, 1879b).....</b>                                                                 | <b>99</b>  |
| <b>Figura 88. Parte cantabile-declamatoria. Cc. del 1 al 9. Tercer movimiento de Sonata de Junio. Elaboración propia. ....</b>                          | <b>100</b> |
| <b>Figura 89. Primeros cc. del Estudio No.11 Op.10 de F. Chopin. (Herrmann Scholtz, 1879b).....</b>                                                     | <b>101</b> |
| <b>Figura 90. Parte cantabile-daclamatoria propuesta de pedalización. Cc. del 1 al 9. Tercer movimiento de Sonata de Junio. Elaboració propia. ....</b> | <b>102</b> |
| <b>Figura 91. Primeros cc. del cuarto movimiento de Sonata de Junio. Elaboración propia.....</b>                                                        | <b>104</b> |
| <b>Figura 92. Primeros cc. del cuarto movimiento de Sonata de Junio con arcos de fraseo-división. Elaboración propia.....</b>                           | <b>105</b> |
| <b>Figura 93. Primeros cc. del cuarto movimiento de Sonata de Junio con arcos de fraseo-división y pedalización. Elaboración propia. ....</b>           | <b>106</b> |

## 8. ANEXOS

### 8.1 Anexo 1: Entrevista no.1 a Javier Iha

[Entrevista no.1 realizada en Castellano, al Compositor Javier Iha Rodríguez. A través de la aplicación *Google Meet*, el entrevistado se encontraba en Dubai, Emiratos Árabes, el entrevistador en Alicante, España. Fecha 28 de noviembre de 2025]

Entrevistador: ¿Por qué el nombre de *Sonata de Junio*?

Javier Iha: Primeramente, la obra fue escrita en junio. Yo tenía el referente de *Un día de noviembre*<sup>25</sup>, por ejemplo, de Leo Brouwer (aunque la obra no haya sido escrita en noviembre), el hecho de tener un título que se relacione con un mes y específicamente el mes de junio me da una idea –digamos– atractiva del propio mes, entonces decidí llamarla así. También fue la percepción que tenía de junio en el calendario de vida de un estudiante, porque cuando lo escribió era estudiante del ISA todavía. Y comparado con lo que comunicaba en la Sonata. La Sonata tiene 3 movimientos en el cual cada uno de los movimientos en vez de aumentar el dramáticamente hacia lo más rítmico, lo más, digamos, movido, como suele suceder las sonatas (un «rondo» o un «presto» También intentaba dibujar una curva de declive, de algo que va en disminución que va desapareciendo. Y junio me parecía, así como un mes en que las cosas desaparecen; porque había mucha actividad en mayo y de repente en junio las personas empezaban a escasear y veías como decadencia en Cuba. Empieza a decaer el trabajo, a decaer de la vida escolar y contraerse la vida social. Y bueno –motivado por el atractivo del nombre de junio y sin investigar tanto en la etimología de la palabra– la sonata haya fue escrita en ese mismo mes entendiendo el mes de junio desde ese sentido, la titulé así, porque tenía que ver también mucho con lo que quería expresar, como un otoño por decirlo de otra forma.

---

<sup>25</sup> *Un día de noviembre*: Composición para guitarra solista del guitarrista, compositor y pedagogo cubano Leo Brouwer Mesquida. N.E.

E: La obra en cuestión data, según me has dicho de junio de 2016, ¿qué te motivó a revisar la partitura casi 8 años después de su composición original?

J.I: Sí, bueno, realmente es un caso curioso porque digamos que el 95% de las obras que tengo escritas, han sido escrita tal y como son y luego no las he revisado, no he modificado prácticamente las obras, e incluso obras muy tempranas de mi catálogo: inicios del ISA finales de la ENA<sup>26</sup>, pero yo creo que es también un proceso que la mayoría de los compositores aprenden después de varios años ejerciendo el oficio de componer, y es el tema de la percepción del tiempo. Cuando uno compone y está frente al piano escribiendo, la percepción del tiempo es muy compacta, porque pasas mucho tiempo escribiendo y piensas que ha sido mucho tiempo el que va a experimentar la audiencia cuando escuche, y no es más que la percepción del que escribe y se tiene una sensación distorsionada del tiempo de la obra. Pero cuando me puse a revisar la obra después de 10 años, entendí que había momentos que estaban demasiado compactos y que según la percepción, podían haber sido, digamos, un poco más dilatados creando una percepción auditiva más coherente y transitoria sin cambios tan abruptos para el oyente. Entonces basado en eso, hice la revisión. Ese fue el principal objetivo. Por supuesto, hubo cuestiones de notación o notas que cambié, según me decía mi memoria muscular y auditiva, si un acorde determinado no estaba bien reflejado en la escritura, lo revisaba, fue fundamentalmente eso y añadí muy pocas indicaciones de agógica, dinámica y expresión.

E: ¿La obra en cuestión siempre tuvo originalmente la estructura actual?

J.I.: Bueno como recuerdo, como recuerdo, recuerdo tres movimientos: el primer movimiento que es el más «allegro» de todos, el segundo que anda sobre los «andante» y el tercero originalmente creo que tenía tres movimientos desde un comienzo.

E: Me sorprende la ausencia de términos de agógica y dinámica, ¿a qué se debe?

---

<sup>26</sup> ENA, *Escuela Nacional de Artes*, equivalente al nivel profesional en música N.E.

J.I.: Sí, bueno, hay varias respuestas en torno a esa pregunta: la primera, es que en el momento en que escribí la obra y muchas de las obras que he escrito para piano, si la finalidad es el ser interpretada por otros intérpretes –digamos que estoy escribiendo una obra que para un trío que me ha pedido que le escriba una obra para un concierto– generalmente, como compositor, me esfuerzo un poco más en detallar lo que tiene que ver con expresión agógica porque va a ser interpretada por un conjunto en el cual yo no me veo incluido como músico; pero en la mayoría de las obras para piano, especialmente las obras en las que no tenía la finalidad de escribirla para otra persona, sino que personalmente las hacía sonar desde un momento que la estaba escribiendo, no siento la necesidad de ser tan claro y transparente en la expresión, porque la expresión si estaba muy clara para mí en el proceso creativo. Ahora, en el caso específico de los dos fragmentos que me mostraste al inicio de la obra –que no tiene ligaduras de fraseo– y en ese momento, la mayoría de las veces en la que yo indico una ligadura de fraseo, es porque explícitamente deseo una ligadura de fraseo, que sea *legato* cuando aparece significa que ese fragmento, esa frase específicamente la concebí *legato*. En el caso que no aparezca, la mayoría de las veces está sujeta a la interpretación, en algunos casos para mí está más claro, por ejemplo, este principio yo lo sentí muy marcial, «prokofiano» y por eso no lo vi [concebí] como *legato*, tiene, de hecho, figuras con puntillo, bastante –digamos– arriba, porque esa es la idea, la obra va comenzando arriba y después va un poco que cediendo en cuanto a carácter, *tempo* y agónica, entonces en ese caso específico sí lo dice intencional; dejé la primera parte sin ligaduras de fraseo y la otra sí; pero en muchos casos también está totalmente según la libertad del intérprete y yo confío grandemente en los intérpretes, los cuales reescriben a nivel interpretativo mis obras, es decir, soy consciente de que hay un proceso de creación [que va] más allá de la obra está escrita, y es crear la interpretación de la obra de acuerdo a toda la sensibilidad y percepción que tenga el intérprete: de cómo se mueve la música desde el principio está el final. De hecho, la mayoría de las obras que tengo afortunadamente grabadas –en *Retrato y Escenas Peregrinas*– por ejemplo, fueron dadas a los intérpretes y ellos le dieron, con total libertad, una nueva dinámica de expresiones.

Por supuesto, si el intérprete después tiene una idea diferente y esa idea diferente se refleja en un resultado, por supuesto armonioso y elocuente, es una interpretación que es totalmente válida. Hay veces en que, por ejemplo, cuando un pianista escribe –un compositor que escribe desde el piano y para el piano– ese tipo de situaciones no se ven muy frecuente. Pero

supongamos que escriba para un instrumento que no es el piano, que no conozcas a fondo y con total detalle, que escriba, por ejemplo, para violín. Siempre hay articulaciones, maneras de hacer que el compositor concibe de un modo, grafica de un modo en la partitura, pero después el intérprete ofrece soluciones diferentes y dice: si lo haces así, el resultado será de este modo, y cuando el intérprete dialoga con el compositor tienen ese pequeño momento de taller, el compositor automáticamente entiende de que esa idea puede ser digamos mejor para la obra de la que él había concebido anteriormente a nivel de articulación o quizás más sencilla lograr de parte del intérprete logrando que la obra sea más sencilla y más ligera y con menos nivel de complejidad. Eso es un cierto diálogo que en ocasiones está en dependencia de si tendrá el compositor oportunidad de establecer una comunicación con un intérprete que le dé una visión diferente. Si eso ocurre, entonces el compositor tiene una oportunidad también de repensar la obra a nivel de algunas cuestiones expresivas o maneras de presentar en gráfico lo que el intérprete sugiere; pero en ocasiones en ocasiones no, es decir, en ocasiones el compositor simplemente escribe la obra y está ahí en buen tiempo esperando y en el momento entonces que se interpreta por primera vez ocurren todas estas interrogantes cuestiones que no están bien claras. También, digamos, que no soy de los compositores que acostumbra a poner todos los detalles (a nivel de expresión), conozco ciertas personas que sí lo hacen meticulosamente; pero soy más de la perspectiva «bachiana» de los que tienden a escribir la música y muy pocos términos de expresión, solamente los que a veces considero más vitales.

Lo otro es que en muchas ocasiones fuera del piano en la música de cámara yo he tenido la posibilidad de trabajar directamente con el intérprete, por ejemplo, en los dúos de trombón y piano, trabajé con Maricel González y yo toqué el piano, en los en los dúos de oboe y piano trabajé con Jorge Daniel alias Funky, y al igual con corno inglés y piano trabajé con él. Hay cosas, por ejemplo, escritas para trío de violín flauta y piano, que aunque no fui [interpreté] pianista, (*Trío al Plátano Maduro* para violín flauta y piano) yo iba a los ensayos, por ejemplo, y veía ahí en el ISA a Roselcis y Claudia, y trabajamos juntos la obra desde la clase de Vicky<sup>27</sup>, la clase de música de cámara. Y así he tenido la opción de tocar desde el piano,

---

<sup>27</sup> María Victoria del Collado: «Reconocida pianista cubana integrante del Duo Promúsica. Es una agrupación de amplio carácter multifacético que no sólo se ha dedicado a la interpretación musical más variada, con un espectro que comprende desde el barroco hasta la música de nuestro tiempo, sino que, en perenne deuda con la música autóctona de su país, Cuba»(Colectivo de autores, 2026f). «Es una pianista

y por supuesto sugerir e ir un poco orientando el proceso de interpretación o al contrario asistir a los ensayos y dar mi opinión. Por supuesto, ya cuando le pones el tema de la instancia, cuando envió una obra, [entonces] me veo obligado a ser más específico, es un tema muy interesante.

E: En las esclarecedoras notas discográficas de *Retratos y Escenas Peregrinas*, el maestro Piñera escribía que componías desde el piano y para el piano, ¿qué puedes comentarnos al respecto?

J.I.: A mí personalmente me gustan las notas de María Elena Mendiola<sup>28</sup>, han sido una de las mejores notas discográficas que han tenido los discos que se han grabado en Cuba. No obstante, respecto a tu pregunta, aunque no he contado con una nota de María Elena Mendiola, si tuve la dicha de contar con las de Juan Piñera en uno de los discos *Retratos y Escenas Peregrinas* y a veces entendiendo como otros te perciben, logras entender que fue mi maestro de composición, es decir, ¿quién más cercano al maestro Juan Piñera?, que ha visto mis diferentes etapas en la creación y bueno, han quedado en las notas discográficas en el mencionado disco, y hay una frase, que aunque parezca muy abierta, me identifico con lo que él dice sobre mí y mi creación. El hecho de haber sido muy fiel a la escritura del piano, a crear para piano, es decir, yo creo para oboe y piano: regreso al piano, trombón y piano: regreso al piano, violín, flauta y piano: el piano está ahí siempre de alguna manera, me ha hecho volver a comprender la música y nunca, aburrirme de escribir para el piano, es decir, cuando escribo para trombón y piano o para fagot y piano –hace unos días analizaban mi *Sonata para Fagot y Piano*– me di cuenta, que, considerando el registro en que se mueve el fagot, la mayoría de la parte del piano la concentré en el registro agudo, es decir, las

---

excepcional, su fraseo y refinamiento la convierten en un músico exquisito que transforma su piano en función del conjunto, cualidad que poseen solamente instrumentistas de alto vuelo y sensibilidad».

(González, 2026) N.E.

<sup>28</sup> María Elena Mendiola: María Elena Mendiola Orozco, destacada directora de orquesta y productora musical cubana; nació el 6 de noviembre de 1954, en La Habana. En el año 1963 emprendió su preparación musical; estudios que culminó en 1975, obteniendo el nivel medio superior. Fue discípula de César López, en piano. Dos años más tarde en la especialidad de Dirección orquestal, matriculó en el Instituto Superior de Arte (Calle 120 No. 1110 e/ 9na y 13. Cubanacán. Playa. La Habana). En dicha institución recibió clases entre otros de Gonzalo Romeu y Guennadi Dmitriac (Sardinas & Patrascu, 2012) N.E.

disposiciones armónica las cambié, porque entendía que estaba escribiendo para fagot y piano, una obra también de la época de estudiante que estrené en el festival *A Tiempo con Caturla*<sup>29</sup> con Celia Jiménez la fagotista, por eso cada vez que regreso el piano, intento hacer algo un poco distinto, digamos que *Kikirico*<sup>30</sup>, una suite bastante tocada por aquella época, es muy diferente en cuanto a sonido, sonoridad a *Sonata de Junio* y comparado con el *Concertino no.1*<sup>31</sup> y comparado con los *Cuentos para Piano*, inspirados en los cuentos de Virgilio Piñera<sup>32</sup>, o las series *Hechizos*, o los *Preludios y Fugas*, y contrastando con los [la serie de] *Preludios y Fugas* que son más recientes, los últimos que he escrito; tengo los *Mariachis* los cuales tienen una propuesta estética y expresiva diferente pero en sentido general hay una idea que los conecta a todos y que menciona el maestro Juan Piñera en las notas discográficas y es que en el peregrinaje de mi travesía como compositor, voy retratando en mi música el entorno emocional de las cosas que me inspiran. Es decir que yo comprendo que la composición más que un ejercicio [meramente hablando], es un ejercicio de inteligencia, de conectar, de construcción y de diseño a nivel matemático, [pero siempre] tiene que tener un componente expresivo para poder llegar a las personas y eso es algo que rechazo, por ejemplo, con propuestas en las que van siendo más «esnobistas» hacia las técnicas extendidas y que el uso de las técnicas extendidas se posicionan en un primer nivel de importancia, más allá de lo que se quiera expresar.

---

<sup>29</sup> *A Tiempo con Caturla: Festival de Música de Cámara "A tempo con Caturla"* es un festival de Música de Cámara que se realiza en Cuba auspiciado por la *Asociación Hermanos Saíz*(AHS). N.E.

<sup>30</sup> *Kikirico*: Suite para piano de Javier Iha Rodríguez. Véase el apartado 2.5 Catálogo de sus obras para piano N.E.

<sup>31</sup> *Concertino para piano y orquesta de cuerdas* (2015) fue un encargo de la OSLT (Orquesta Sinfónica de Las Tunas) y su director Giudel Gómez González y dedicada a Abel Enrique Figueredo Gómez (Iha, 2019b). Más adelante revisado en 2016, con la adición de una marimba al grueso de la orquesta y estrenado en el Aula Magna de la UAC (Universidad de las Artes de Cuba). N.E.

<sup>32</sup> Virgilio Piñera: «Virgilio Piñera Llera (Cárdenas, 1912 - La Habana, 1979). Poeta, narrador y dramaturgo cubano considerado uno de los autores más originales de la literatura de la isla. Se estableció en La Habana en 1938. En 1940 obtuvo el título de Doctor en Filosofía y Letras en la Universidad de La Habana. Fundó y dirigió la revista *Poeta* (1942). Viajó por toda América Latina, Estados Unidos y Europa. Colaborador en *Espuela de Plata*, *Grafos*, *Clavileño*, *Ultra*, *Orígenes*, *Gaceta del Caribe*, *Lyceum*, *Universidad de la Habana*, *Lunes de Revolución*, *La Gaceta de Cuba*, *Unión*. En Buenos Aires, Argentina trabajó como funcionario del consulado cubano, como corrector de pruebas y más tarde como traductor de la editorial *Argos*, colaboró en *Sur*, *Hoy*, *Realidad*, *Mundo Argentino* y *Anales de Buenos Aires*. Colaboró, además, en *Lettres Nouvelles* y en *Les Temps Modernes*, de París. Con José Rodríguez Feo fundó *Ciclón* en 1955. Fue director de Ediciones R. Es autor de la selección y las notas de *Teatro del absurdo*, tradujo *Juan Azul*, de Jean Giono; *Así habló el tío*, de Jean Price Mars, y *Tribálicas*, de Henri Lopes, entre otras obras. Tomó parte en la traducción de *Ferdydurke*, del polaco Witold Gombrowicz. Algunos de sus cuentos y de sus poemas han sido traducidos al inglés, italiano, alemán, ruso, húngaro, polaco, etcétera»(Colectivo de autores, 2026k) N.E.

Entonces, siempre me acerco, entendiendo, por ejemplo, si voy a escribir un género como mariachi, qué es lo que me llega: las memorias que tengo escuchando mariachis de mi infancia, de la radio, de mi tía, y toda esa carga expresiva que tengo en mi interior va a multiplicar el alcance que puede tener a nivel expresivo la obra que voy a componer independientemente de todas las conexiones que uno pueda lograr en cuanto a forma, estructura, maneras de desarrollo, que son más bien técnicas, pero que se sujetan a toda la fe que tenga uno como compositor en el que el material sobre el que se está trabajando es totalmente inspirado.

Por supuesto, hay ciertos referentes en la música de Cuba, los primeros que tuve fueron Alejandro García Caturla, Leo Brouwer, Amadeo Roldán, posteriormente Fariñas<sup>33</sup> son los [mis] primeros referentes, luego la obra de Piñera<sup>34</sup> —que la conocí más tarde cuando ya entré a estudiar en el ISA—, no en el primer año del ISA, sino desde segundo, cuando empecé a escuchar más la música de Piñera y a la par otros referentes incluyendo el mismo Prokofiev —el primer concierto de Prokofiev<sup>35</sup> que fue uno de los primeros conciertos del s. XX que escuché para piano y orquesta—. Y nada, con el tiempo eso sea ha alargado, además de Prokofiev, conciertos que me encantan, los cuales tengo entre la lista de mis favoritos: los dos conciertos de Ravel, tengo también los conciertos de Ginastera, los conciertos de Villa-Lobos, y más reciente Copland, concierto para piano de Copland<sup>36</sup>. Hace unos meses murió Rodion Schedrin, los conciertos para piano de Rodion Shchedrin también los tengo en la lista de mis favoritos; y así el gusto se diversifica, el compositor sigue haciendo su travesía,

---

<sup>33</sup> Carlos Fariñas Cantero(1934-2002): Carlos Fariñas Cantero fue un compositor y músico cubano de excelencia, una de las principales figuras de la vanguardia cubana de la década de 1960 junto con Juan Blanco y Leo Brouwer. Discípulo de José Ardévol, Harold Gramatges, Edgardo Martín, Argeliers León, Enrique González Mántici y Serafín Pro. Estudia en *Berkshire Music Center* en los cursos de Tanglewood. Realiza estudios de Composición y Orquestación con Aaron Copland y asiste a los cursos de dirección de Eleazar Carvalho y Seymour Lipkin. Estudia composición en el *Conservatorio Tchaikovski* en Moscú. Cursos de composición con Alexander Pirumov y Dimitr Kavalevski y clases de Orquestación con Rogal-Levitski. El estreno de sus *Sones Sencillos* (1956) llaman la atención del pianista Víctor Merzhanov, quién le encarga un concierto para piano y orquesta. Funda el *Instituto Superior de Arte* (ISA), es nombrado Decano de la *Facultad de Música* y profesor de composición y audiciones analíticas. Crea la *Orquesta de Cámara*, el *Trío White* y el *Estudio de Música Electroacústica y por Computación* (EMEC) dentro del edificio del ISA. (Colectivo de autores, 2026b) N.E.

<sup>34</sup> Se refiere aquí a Juan Piñera Infante. N.E.

<sup>35</sup> Se refiere al *Concierto para Piano y Orquesta Op.10* de Sergei Prokofiev. N.E.

<sup>36</sup> Aquí el entrevistado se refiere en todo momento a los conciertos para piano y orquesta compuestos por los compositores mencionados. N.E.

pero la música que hace lo que [a él] le inspira y el formato puede ser totalmente distinto, pero en mí, eso ha sido algo latente y constante: el hecho de poder retratar el entorno emocional de lo que me inspira desde la voz mía como compositor y a través de la propia obra musical.

E: El piano es como una especie de centro en tu producción compositiva, ¿cierto?

J.I.: Sí, el piano viene siendo como un laboratorio y además es el lugar en el que yo exploro. También viene siendo lugar al cual le dedico la mayoría o la mayor parte de mis obras. Y un caso más reciente de ese ejemplo y también específicamente música para piano, es el disco que escribí, se llama *Songs of Christmas* (Iba Rodríguez, 2025), el cual realmente inicié como una serie de piezas inspiradas en obras de celebraciones de navidad, obras navideñas. Y la primera que hice fue, de hecho, inspirado en la ucraniana: la famosa melodía ucraniana.

Después de eso, también hice una con música, una canción navideña vasca, otra mexicana, otra japonesa, una libanesa, que es bastante popular en la región, no aquí en Bielst, en esta parte de acá porque son de mayoría musulmana, pero más allá en Líbano, sí que se escucha mucho y que fue popularizada por la famosa cantante Soyruz. Y bueno, todas tienen procedencias diferentes, pero lo que intento en cada una de ellas es apropiarme de toda esta emotividad y toda esta expresión y reescribirla. Es por ejemplo algo que [yo] noto que disfruto mucho, incluso sea acercarme a piezas con melodías que ya están escritas – reelaborarlas –, o a géneros que yo sienta que puedo, o que tengo la posibilidad de reelaborar, por ejemplo, los preludios y fuga. *Preludios y fuga* es una obra que ha sido diseñada [establecida] y llegó a un alto rango con Johan Sebastian Bach y a partir de ese alto rango no había ningún tipo de posibilidad de mejorar la nivel técnico, porque son sencillamente perfectos los Preludios y Fugas<sup>37</sup> de Bach, la única manera de plantear nuevamente escribir preludios y fugas y que sea valioso era reestructurar la dirección expresiva, es decir, qué es lo que se quiere expresar, y por eso es que están los *24 Preludios y Fugas* de Schostakovich,

---

<sup>37</sup> Se refiere concretamente a los dos tomos del *El Clave Bien Temperado* BWV 846-893. N.E.

los cuales, a nivel contrapuntístico, no proponen nada diferente ni nuevo, sin embargo, a nivel emotivo y expresivo, desde la misma estructura de los temas y de los mismos – digamos– perfiles estilísticos que están comprendidos desde la intervállica del tema, la armonía, cómo se superponen; ya es una propuesta diferente. Y después viene el mismo el Rodion Shchedrin que tiene *24 Preludios y Fugas* y otros compositores que han trabajado con el género, y eso, por ejemplo, fue lo que más me llamó de los preludios y fugas. Las mismas *Gymnopédies*<sup>38</sup> de Satie que están escritas, yo quise hacer un grupo de «gymnopédies». Entonces tomé la esencia de la «gymnopedia» y simplemente hice las mías [he hecho], lo similar con el mariachi, similar con el nocturno. Y bueno, en cuanto a los *Preludios* en el ISA, llegué a 24, ese ciclo está cerrado [acabado] en 24, quizás en un momento fueron fueron 11, pero el maestro Piñera me puso como como top: –tienes que llegar a hacerme 24 preludios y fugas– y como estudiante yo era muy obediente. Él me decía: 24 Preludios y Fugas y yo le hice 25. Ya cuando hice el número 25, hice tanto que noté que el 25 era un poco diferente y entonces [los números] 25, 26 y 27 los agrupé en otro ciclo que se llama *Tres Preludios Americanos*<sup>39</sup>, inspirados en los [Doce] *Preludios Americanos* de Ginastera, que tienen otro tipo de sonoridad. Y después, ahora le esoy haciendo caso, me dijo: –preludios y fugas 24–, pero me doy cuenta de que la jugada no es sencilla con los preludios y fuga, porque voy por 18 y bueno y eso ha sido una obra que he hecho en diferentes momentos: 6 en el último año del ISA, después 6 durante la época de la pandemia, del COVID, 6 en la época de Omán y ahora bueno, los otros 6 se supone que ya completa en el ciclo de 24 y van a ser escritos acá<sup>40</sup>.

E: Veo en tu obra una influencia muy marcada de la armonía que usan compositores como Bartók, Prokofiev, Hindemith y Schostakovich, ¿son apropiaciones conscientes o inconscientes?

---

<sup>38</sup> Se refiere a *Trois Gymnopédies* de Erik Satie, completadas en 1888. N.E.

<sup>39</sup> *Tres Preludios Americanos*: obra escrita en clara referencia a la serie de *Doce Preludios Americanos Op. 12* (1944) compuestos por el compositor argentino Alberto Ginastera. N.E.

<sup>40</sup> En el momento de la entrevista el compositor residía en Dubai, Emiratos Árabes Unidos. N.E.

J.I.: Bueno, a ver, todos esos compositores que han estado muy presentes en la música que yo escucho. El mismo Bartók, los 3 conciertos para piano, los primeros 2 que son poderosamente rítmicos, el tercero que es más lírico, quizás porque fue que le dedicó a su esposa Ditta Pásztory-Bartók. He estado a la par de la serie de *Microcosmos*, de las cuales he tocado muchas piezas porque me gustan, y las he analizado también en las clases de armonía, se las he propuesto al análisis de los que fueron estudiantes míos de armonía. Por supuesto hay muchas técnicas a nivel armónico que se traducen finalmente en respuesta expresiva que he tomado del análisis de estos compositores. Desde la perspectiva de Prokofiev y de Hindemith ha sido la inteligencia de reescribir el diatonismo, aquello que parecía totalmente obsoleto y que no tenía un camino más allá de la posibilidad que encontraron compositores como es el caso de la *Escuela Vienes*<sup>41</sup> de darle el camino de la música dodecafónica o los compositores impresionistas que empezaron a usar más «modalismos». Prokofiev sin usar «modalismos» y sin escribir música atonal o dodecafónica, logra reestructurar la manera en que los acordes en una tonalidad lograban una hegemonía. En vez de ser un primero, cuarto y quinto, podía ser un primer, tercer y sexto, y si estaba en Do Mayor y él, en el tercer grado sentía simplemente la necesidad de tener la tercera ascendida, *sol#*, pues le metía a mano a eso, y cuando hace el sexto grado, si quería ponerle prima y quinta descendidas, pues estaba ya en la La bemol Mayor. Entonces esa libertad que tiene Prokofiev de hacer una melodía tan diatónica, *do, re, mi, fa, sol* y a darnos una propuesta de armonización, tal que, considerando esa melodía diatónica, sea a la vez rebelde al sistema armónico anterior, eso me era atractivo. Parecido me resulta Hindemith, lo que pasa es que Hindemith llega a tener una dirección un poco más directa, digamos menos blanda, más austera en cuanto a su estilo. En el caso de Bartók, *Microcosmos* es una suerte de muestrario, de todas las técnicas que él usaba, desde la armonía, desde la politonalidad, la polimodalidad –que están presentes–, la polia-acordalidad, el uso de pentafonías, de dodecafonías, de sistemas también modales y la plurimodalidad junta, todo eso, es un aprendizaje a partir del análisis de la obra de Bartók, en caso que aparezca. Y bueno, pues también es parecido con el caso de las antípodas<sup>42</sup>, de la manera que trabaja las

---

<sup>41</sup> En este caso se refiere a la *Segunda Escuela Vienes*, Arnold Schönberg, Alban Berg y Anton Von Webern. N.E.

<sup>42</sup> Aquí el compositor se refiere al sistema de antípodas ideado por Bela Bartók, donde combinaba diferentes centros tonales disonantes en un mismo acorde y al uso, tenía la funcionalidad de una tonalidad extendida. N. E.

antípodas armónicas *do- mi-sol* y *fa# -la#-do#*, en el caso de la del *Castillo de Barbazul* y otras obras que no son solamente para el piano.

Yo creo que ese *background* de armonía siempre me ha sido importante, porque para mí, siempre ha sido interesante explorar una armonía que no me sea totalmente comprensible. Digamos que yo comprendo la armonía, analizo la armonía, pero cuando estoy en el proceso creativo, me libero de todo ese peso que es la información, que puede ser un peso cuando estás constantemente conciliando lo que conoces con lo que escribes. Creo que cuando escribes siempre, simplemente, tienes que liberarte de ese peso y tienes que entonces ese peso ponerlo como un pedestal o una base para apoyarte sobre eso y tener la libertad de componer en la dirección expresiva que uno quiera. Haciendo uso de esas técnicas en cualquier momento, pero sin sentir la atadura. Y por eso yo creo que uno de esos rasgos se ven desde que inicia la partitura<sup>43</sup>. No usa a veces armaduras de clave, porque a veces cuando estoy componiendo, sinceramente, no sé en el tercer compás en cuál tonalidad voy a estar, cuál va a ser el centro tonal al cual se va a estar dirigiendo la armonía. Hay otras veces en que sí llega a ser una intención permanecer en un lugar o, digamos, que anticipar un cambio posterior, pero por lo general, me libero de la armadura de clave porque considero que la mayoría de los casos –no en todos– pero la mayoría de los casos, pueden ser una de esas ataduras que condicionan la dirección de lo que escribo, eso por ahí, después sí, todos esos compositores incluso desde antes, Bach, sobre todo en la parte técnica los *Preludios* y *Fugas*<sup>44</sup> como un referente. En algunas de las fugas, lo que hice fue simplemente tomar algunos de los temas de Bach y recomponer interválicamente el tema, de un modo que las personas no lo asocien ni siquiera con el tema original de la fuga de Bach, y entender que las soluciones contrapuntísticas que Bach utilizar en su fuga, me pueden ser funcionales a mí, porque a nivel motivico-rítmico, la fuga está compuesta por los mismos elementos. Por lo tanto, la manera de elaborar desde la perspectiva contrapuntística y rítmica mi fuga, puedo también sustentarme en la experiencia que tuvo Bach, y creo que ese tipo de nexos son los que a veces también uno aprende independientemente del deleite y disfrute de la obra de un compositor determinado.

---

<sup>43</sup> Se refiere la partitura de *Sonata de Junio*. N.E.

<sup>44</sup> Véase página 8 de ésta entrevista

E.: ¡Muchas gracias Javier por tu tiempo y palabras!

J.I.: ¡No ha sido nada, un placer!

[Finaliza la entrevista]

## 8.2 Anexo 2: Entrevista no.2 a Javier Iha

[Entrevista no.2 realizada en Castellano, al Compositor Javier Iha Rodríguez. A través de la aplicación *Google Meet*, el entrevistado se encontraba en Dubai, Emiratos Árabes, el entrevistador en Alicante, España. Fecha 23 de febrero de 2026]

Abel Enrique Figueredo Gómez en adelante, Entrevistador: ¡Hola Javier!, estábamos programando ésta entrevista son las casi las 2 de la tarde acá, allá son como las 5 de la tarde casi ¿no?

Javier Iha Rodríguez: ¡Sí!, 4 y 45, ¡sí!

E: Bueno, vamos al grano. Intentar que dure una hora, que no sea mucho. Primero vamos a hablar de tus inicios, tus influencias musicales. La primera pregunta que yo había puesto aquí era: ¿Cuál fue tu primera obra compuesta? ¿Y para qué instrumento la hiciste?

J.I.: Mi primera obra compuesta la escribí para piano, de hecho, para piano a 4 manos. Fueron 2 obras que escribí en quinto grado de la escuela elemental de artes, sería alrededor de 10 años. Los títulos son *El conejo saltarín* y *La lluvia*. En ese momento llevaba quizás un par de meses estudiando música ya conocía al piano a través de las clases de piano complementario que recibí en ese momento y me motivó [el piano] a escribirle una serie de 2 piezas para tocarlo con el colega que estudiaba conmigo en ese momento. Entonces yo me encargaba de la parte del *piano secondo*, de la armonía y él del *piano primo*, de la melodía, la típica melodía duplicada a la octava. Esas son las primeras 2 horas que escribí a muy temprana edad.

E.: Y una pregunta era estudiante de flauta en ese momento, ¿no?

J.I.: Sí. De hecho, yo ingreso a la escuela de música por flauta, la flauta llega a ser mi primer instrumento oficial. Yo tuve un proceso de captaciones, como suele ocurrir en Cuba, en el cual se miden los digamos los *standars* de musicalidad de los estudiantes y a partir de la musicalidad es que se decide cuáles son los instrumentos que ellos van a optar. En el caso mío, por cuestiones de las pruebas físicas, yo deseaba guitarra, no conocía el piano, porque el piano no era un instrumento muy afín a mí. Yo no venía de una familia de músicos y realmente descubro el piano ya una vez que ingreso a estudiar oficialmente flauta. Sin embargo, la guitarra que era el instrumento que conocía, que sí había visto, porque mi papá tenía una guitarra y la tocaba de vez en cuando, no se me hizo posible por cuestiones del examen físico, y a través de todo un proceso terminé estudiando oficialmente flauta durante mi primer año estudio.

E.: ¿Y por qué no compusiste esa primera pieza para flautas, para guitarra o para los 2 instrumentos a la vez?

J.I: Bueno, la respuesta es que, básicamente, la flauta era el instrumento que me habían elegido para estudiar, pero de cierto modo no había sentido que [yo] había elegido el instrumento; por lo tanto, no estaba motivado prácticamente a estudiar y mucho menos a escribirle, también que considerar que sobre todos los primeros momentos para avanzar en los estudios de flauta se hacen muy complicados, porque emitir sonido es en sí ya un desafío, cuando en el piano ya tocas piezas armoniosas, con melodías y bastante colorida, en la flauta, todavía están tocando 3 sonidos, 4 sonidos haciendo ejercicio de respiración. En ese momento el instrumento que descubro es el piano y empiezo a dedicarle mucho más tiempo que incluso a la flauta, hasta el punto en que decido hacer un cambio de carrera. Soñaba en ese momento estudiar piano oficialmente y no flauta. Es por eso que, motivado por el piano, una vez que lo descubro, es que empiezo a escribir también para él.

E.: O sea, a pesar de que te centraras en un instrumento «x» q en este caso fue el piano, que fue el [instrumento] que más te motivó, o sea, ¿tú consideras que siempre tuviste espíritu de compositor?, porque según lo que, me dices al primer contacto con la música, lo primero que haces es componer.

J.I.: ¡Sí!, de hecho, yo recuerdo que una de las partes favoritas en el proceso de aprendizaje y de interpretación de una obra, era el momento en que estaba explorando la obra por primera vez y estaba entendiendo cómo la obra funcionaba en sí, y mientras más incomprensible a veces pudiera hacer me resultaba más atractiva; lo que en ese momento no tenía un conocimiento de que la composición se estudiara como carrera. En los momentos en que era un niño no tenía idea de que eso se podía estudiar como una carrera, que podía ser una profesión. Creo que fue totalmente intuitivo no tuve ninguna guía para la composición en ese en ese momento y tampoco fue sistemático. Yo compuse esas 2 piezas con 10 años y después al cabo de digamos 2 años, 3 años es que vuelvo a escribir nuevamente para el piano una Sonatina en *Fa sostenido menor*, que escribo alrededor de séptimo grado, iniciando la secundaria y después escribo otra pieza, al finalizar mis estudios de nivel elemental, y después es que empiezo a escribir más sistemáticamente a partir de nivel medio, que es cuando descubro que la composición podía hacer una carrera en un futuro.

Speaker 0: ¿Cuáles son tus principales influencias musicales? O [también] no tiene que ser musicales. También puede ser fuera de la música. ¡Tus principales influencias!.

J.I.: Sí, bueno, hay una frase que yo recuerdo, que es una distinción que me gusta siempre hacer entre las llamadas influencias y los referentes, y digamos que la diferencia principal es que las influencias son aquellas que vienen a uno, aunque uno no las elija, lo que uno escucha, lo que te está nutriendo constantemente, lo que forma parte de tu medio ambiente, sea medio ambiente sonoro o la corriente de lo que escuchas más en la escuela; y por otra parte [están] aquellos referentes que uno elige, que dice: ¡Ah, me gusta mucho, me interesa su trabajo, su cosmogonía de la música!, y quiero acercarme al él. El compositor, está de cierta manera entre esas dos grandes corrientes, entre las influencias y también entre los referentes. Creo que las influencias yo pudiera considerar incluso [la música del mariachi] el mariachi, que escuchaba desde muy pequeño porque mi tía sintonizaba en el radio y escuchaba bastante mariachi, pero fueron influencias que se hicieron notar muy tarde

prácticamente hace dos años escribo un ciclo de piezas para piano inspirado en mariachi<sup>45</sup> y muchos de ellos habían sido memorias de mariachi que habían formado parte de mi infancia. En ese caso es una influencia, un poco como refiero a esa idea. Pero también, por otra parte, por los mismos estudios de la escuela, muy temprano descubro la música contemporánea, compositores como Alejandro García Caturla, como un Leo Brouwer, de hecho, también llegué a interpretar algunas obras de Alejandro García Caturla de las *Danzas Afrocubanas*, *Danza Lucumí*, *Danza del Tambor*, entre el séptimo y octavo grado. Con respecto a Leo Brouwer, recuerdo que toqué una obra de él que se llama *Contrastes*, que forma parte de una pequeña suite para piano, que lo tuve [interpreté] en ese momento y también me llamaba la atención Bela Bartók que los [al cual] conocí a través de los *Microkosmos* para piano. Eso ella en hacer los referentes que tuve escuché, también Rodion Schedrin, muy temprano, lo tocaba en colega, y lo que sí me quedaba claro en ese momento, que me gustaba mucho la música contemporánea. En las clases de apreciación Musical disfrutaba mucho escuchar Honegger, escucha a Hindemith, los compositores del s. XX. Creo que se me hacía muy afín, a pesar de que uno tenga siempre la idea de que la música clásica, música romántica era más afín porque es lo que más escucha, y en mi caso fue un poco lo contrario. Bueno, más adelante ya cuando estudio la carrera de composición, pues por supuesto, antes, en el proceso voy descubriendo a Prokofiev, más adentrado también en repertorio de compositores del s. XIX incluyendo Rachmaninov y Chopin, por primera vez escucho Moszcowsky en nivel medio, y toco también, algunos de los estudios para pianos de él. Algunos fueron obras que toqué, que estudié más de desde la parte de la interpretación, otras a partir del análisis, de las partituras y en la escucha, pero todas [influencias] importantísimas. También descubrí, por ejemplo, la *Sonatina* de Bela Bartók, las sonatas de Bela Bartók para violín, que inspiraron mis *Sonatinas para violín y piano* que escribí al iniciar mis estudios oficiales de composición, más adelante György Ligeti, también otros compositores cubanos que no conocía, porque estaban en ese momento en la Diáspora<sup>46</sup>, como es el caso de Keyla Orozco, por ejemplo, Ailem Carvajal [Gómez], Ileana Pérez [Velázquez], que en ese momento había escuchado y había oído hablar de ella, sobre todo a través de programas que estaban todavía

---

<sup>45</sup> El compositor se refiere aquí su obra *Mariachis para piano* de 2023. Véase apartado 2.5 **Catálogo de sus Obras para piano hasta la fecha.**

<sup>46</sup> Diáspora cubana: La diáspora cubana es un fenómeno migratorio masivo originado a partir de 1959. Actualmente, se estima que más de dos millones y medio de cubanos residen fuera de su país, lo que representa una de las comunidades más grandes del continente americano (Blanco, 2023) *N.E.*

en el EMEC<sup>47</sup>, de profesores que hablaban de los estudiantes que anteriormente pasaron por el ISA, sin embargo no habían prácticamente obras a la mano para escuchar y me acerqué hacia su música, busqué sobre ello y de manera consciente. También por parte de la música latinoamericana, me fascinaba a Heitor Villa-Lobos y, por ejemplo, Carlos Chávez. Silvestre Revueltas llega a ser uno de mis compositores mexicanos favoritos del s. XX y [entre los] argentino[s], la obra de Ginastera, que me parece una obra monumental, y muy variada, sobre todo lo que se refiere a la escritura del piano o interpretación fuera de la música para piano. Y así creo que constantemente uno tiene muchos referentes a los cuales uno se puede acercar en dependencia de las necesidades expresivas y las necesidades compositivas que uno tenga como compositor sientes que quizás en este momento me viene más bien escuchar cierto compositor, porque me puede generar algunas ideas valiosas respecto a lo que estoy escribiendo en estos momentos y de esa manera creo que la aproximación se puede también hacer un poco más consciente. Eso es lo referente a la música.

E.: Si te pidiera dos nombres de dos compositores que considera tus principales influencias, sé que es difícil la pregunta, pero, ¿a quiénes mencionarías?

J.I.: ¡Wow!, es una pregunta difícil., en caso de elegir un compositor sería mi maestro de composición del ISA: Juan Piñera; que [el cual] no es solamente, digamos, un referente a partir de la música que he escuchado de él, sino a través de su pensamiento [musical]. Y creo que cuando uno se acerca hacia un compositor, hacia una obra escrita, no solamente busca la obra en sí, sino también adentrarse al pensamiento del compositor. Entonces, cuando se tiene la dicha de tener un maestro que tiene un pensamiento sólido y que tiene una obra también concreta como, el caso de maestro Piñera, es prácticamente imposible de que no sé a la vez uno de los principales referentes o influencias en tu carrera como creador. Y elegir un segundo compositor o algo, estaría complicado, pero para decirlo de alguna manera creo que para mí ha sido muy importante también escucharme a mí mismo, de cierta manera de la música que hasta el momento escrito de las perspectivas o las perspectivas estéticas que

---

<sup>47</sup> EMEC: El Estudio de Música Electroacústica y por Computadoras (EMEC) del ISA (Universidad de las Artes de Cuba) fue fundado en 1989 por el destacado compositor Carlos Fariñas. Revolucionó la enseñanza musical en el país, impulsando la creación y formación de directores de sonido y compositores en el ámbito electroacústico (Giró & Marqueti, 2026) *N.E.*

ya he trabajado y aquello que deseo trabajar. Tener un poco de sentido crítico de lo que he hecho, de lo que he escrito y de lo que quisiera hacer.

E.: ¡Buena respuesta! Aquí tengo escrito una pregunta, pero quiero hacerla más pequeña para ser más preciso. Yo te preguntaría, porque ya conozco desde hace un tiempo tu trabajo para piano, tus obras para piano, he tocado ya varias de ellas y quería preguntarte, ¿si específicamente en la escritura pianística, esas obras tienen algún punto de conexión con la tradición y con la escritura pianística romántica? Quiero decir siglo XIX, hablo de Liszt, de Brahms, pero también hablo de Scriabin, Rachmaninov, o sea, lo que me refiero hablo de romántico [Período Romántico], que en el piano se extendió desde fines por mediados s. XIX hasta entrado el s. XX. O sea, ¿existe una conexión, es una conexión consciente o no existe esa conexión y es otra cosa? No sé, dime.

J.I.: Bueno, el piano como instrumento que alcanzó su gran apogeo en el repertorio, sobre todo aquel gran repertorio pianístico que se conoce, es mayoritariamente el s. XIX, debería decir ese siglo XVIII, siglo XIX. Por supuesto, estaban los antecedentes de los instrumentos para, de teclado, como en el caso de clavicémbalo, clavicordio, el órgano y otros instrumentos, pero la misma naturaleza del piano, el uso del pedal, para mezclar armonías entre los graves y los registros medios, las cualidades tímbricas que caracterizan al piano en su sonido actual las llamadas facturas pianísticas, los acordes, la manera de quebrar los acordes, de utilizar completamente todos los registros y rangos expresivos del instrumento se debe mucho a los compositores del s. XIX.

Sería prácticamente imposible escribir para piano y renunciar a la vez a todo ese conocimiento y toda esa savia que es la música del s. XIX, sobre todo compositores como es el caso de Chopin, de Rachmaninov, que cimentaron la mayor parte de su catálogo en este instrumento. Y, por otra parte, además de aquello que es totalmente inevitable ha habido de mi parte una intención de acercarme a los secretos creo que la vez que fue por primera vez consciente de lo importante del s. XIX, el repertorio pianístico fue cuando redescubrí la escritura pianística a través de los estudios [*Quince Estudios Op.72*] de Moszcowski. [yo] Estaba más habituado a la manera de Czerny, a todos los estudios de Czerny Opus 740; pero

cuando empiezo mis estudios de nivel medio que [lo] redescubro, a este compositor, le fascina más la manera de trabajar las armonías de trabajar en toda la escritura del piano en función de la expresión y eso por supuesto también lo encontramos en Chopin, en Rachmaninov y en otros compositores. La hora de Edvard Grieg, por ejemplo, también me llamó mucho la atención, porque era un compositor que estaba en una línea totalmente diferente ante sus contemporáneos, a nivel de la armonía, tenían unas armonías mucho más modales, no tenían esos finales cargados de secuencias cromática o de expresión romántica, como se conoce, sino, digamos que equilibraba más lo que era tradicional de la música noruega, con lo sobrio. Pero, cuando quería ser totalmente expresivo, pues lo era en toda su dimensión, y fue un compositor que fuera de mi de mi idea original empezó también a llamarme mucho a la atención, la música de E. Grieg. A partir, sobre todo, de los libros de Greig de las líricas<sup>48</sup>, que tenían las piezas líricas de Greig. Y posteriormente también todos los repertorios del s. XX, los *Microkosmos* de Béla Bartók, sobre todo de György Ligeti, *Música Ricercata*, pero György Ligeti llega a ser posterior, porque en ese momento, cuando empiezan mis estudios prácticamente, no escuchaban ni conocía sobre Ligeti como tal, Lutoslawsky, también y otros compositores. Y referentes también de la música cubana, por ejemplo, los *Sones Sencillos* de Fariñas, *Alta Gracia*, *Conjuro* también de Fariñas.

Creo que a pesar de que Cuba tiene dos grandes digamos background, importantes, uno por la parte de los pianistas, Cuba ha tenido muchos pianistas, importantes, pedagogos, intérpretes y demás, también ha tenido compositores. Pero de cierta manera he notado que no ha hay compositores que hayan dedicado completamente su obra a escribirle al piano un vasto repertorio. Se conoce por ejemplo de Amadeo Roldán algunas piezas para piano de Roldán las *Seis Danzas* de Caturla por ejemplo, está también el repertorio de cámara para violín y piano que se toca y encontramos de Fariñas por ejemplo, los seis sones (*Sones Sencillos*), *Conjuro*, *Alta Gracia*, *Fractales*, pero como tal no una obra vasta o grande.

Y ya un poco hablando sobre mi percepción en cuanto al contexto creo que es parte también de la deuda por supuesto, en grandes antecedentes en el s. XIX comparado con Ignacio

---

<sup>48</sup> Se refiere aquí a las piezas líricas Op.12, Op.38, Op.43, Op.47, Op.54, Op.57, Op.62, Op.68 y Op.71. Publicadas en Cuba en cuatro volúmenes. N.E.

Cervantes o Saumell, que tiene una vasta obra para el piano, danzas y contradanza, después, noté sobre todo que en el s. XX los compositores tendrían otros tipos de predilecciones más que la música para piano. Sin embargo, en mi parte, en mi experiencia personal he cimentado gran parte de mi obra para [en] este instrumento.

E.: Yendo por el mismo camino que dejaste la última idea que acabas de decir. Entre la creación cubana del s. XX se encuentra como compositores, como José Ardébol, Julián Orbón, Carlos Fariñas, ya lo mencionaste, Roberto Valera, Díez nieta, Leo Brouwer, entre otros. ¿Por cuáles de ellos sientes más afinidad o no y por qué razones? ... Tienes que excluir a Piñera del grupo. O sea, de toda esta gente, y que hay muchos más, ¿por cual te sientes más cercano, más a fin, a qué estética?

J.I.: Sí, dentro de toda la gama de compositores, que se conocen cubano tanto dentro de Cuba, como aquellos que han hecho la mayor parte de su carrera positiva fuera de Cuba, pero por supuesto Cuba ha representado un contexto importante dentro de su creación. La primera generación de compositores que descubrí y que sentí de cierto modo que quería hacer obras similares a los conceptos que ellos trabajaban eran los compositores conocidos afro-cubanos, Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla. Sobre todo, de ellos, me atraía mucho el trabajo de lo rítmico, de lo que es la parte rítmica de lo cubano, pero no solamente la rítmica desde la percepción del ritmo en sí, sino los rítmico incorporado también a lo armónico, como la armonía puede también acentuar los matices rítmicos y puede ponerse en función de ellos. Recuerdo que en la obra de Caturla, por ejemplo, me atraía mucho como Caturla cambiaba los bajos tradicionales de octavas por novenas, porque hacía referencia a los instrumentos [tambores] *Batá*, o quizás te encontrabas séptimas menores en los agudos que reportaran al sonido del cencerro y creo que esa asimilación de los rítmico de la naturaleza del piano era una conexión también fabulosa con la música de Béla Bartók por ejemplo, si vamos a establecer una analogía y ambos compositores en la misma línea que estaban trabajando desde diferentes lugares [me] llegaron a atraer a mí, incluso desde muy joven, cuando no pensaba en estudiar la música desde las partes de la composición, porque

no sabía que existía como tal. Ya más adelante empiezo a descubrir otros compositores los compositores del *Grupo de Renovación Musical*<sup>49</sup>.

De ellos, especialmente la música de Julián Orbón, que llega a ser uno de los compositores más admirados también por Alejo Carpentier y mencionado en *La Música en Cuba* y de Julia Orbón las *Tres versiones sinfónicas* más todos los conciertos grosos que escribió llega a ser las obras que primeramente me atrae del compositor. Y después hay una gama de compositores, ya como es el caso de Carlos Fariñas, que ya sea de una generación posterior que por supuesto considero como un referente muy importante. Y, una generación de compositores jóvenes que ya estaban fuera de Cuba en el mismo momento como es el caso de que Kelya Orozco que un poco sigue trabajando la misma línea de la parte cubana, desde la identidad, de lo polirítmico, muy influenciada por el pensamiento de su padre y musicólogo, Danilo Orozco. Pero también encuentro que hay diversidad. Estaba Ileana Peña, por otro lado, haciendo otro tipo de música. Estaba Ailem Carvajal, en caso curioso de Carvajal también es [una] compositora de la isla de la juventud, de mi tierra natal, y redescubrir también estos compositores un poco me hizo replantearme cuál es mi lugar, qué es lo que yo quiero hacer. Sin embargo, los referentes míos tengo a partir de la música cubana no los considero especiales en el sentido de que quiero «sonar a», sino, más bien, en el sentido de que quiero explorar ciertas cosas esas ciertas cosas dentro de mi obra para piano. Pero con la misma idea o el mismo placer con que trabajo una obra rítmicamente y con una sonoridad digamos más tipológica de lo que es «latino», lo que es rítmico al ser cubano, también me gusta trabajar obras que no suenen totalmente cubanas.

Digamos que me quiero aceptar a Erik Satie, pues escribo *gymnopedias*, y tengo *Tres Gymnopedias* escrita al estilo de Satie con las armonías que se me han ocurrido a mí. Si quiero, digamos, hacernos nocturnos pues, hago nocturnos, si quiero hacer mariachi, aunque no tenga referentes de mariachi pues los escribo, si quiero hacer preludio y fuga, no intento

---

<sup>49</sup> El *Grupo de Renovación Musical* fue un movimiento trascendental fundado en 1942 en La Habana por el compositor y pedagogo catalán José Ardévol. Su objetivo principal era renovar la estética musical de la época e insertar la música cubana en la tradición universal. El colectivo buscaba modernizar el lenguaje musical en la isla y elevar el gusto del público. Alejándose del mero pintoresquismo folclórico, sus miembros fusionaron elementos de la música tradicional cubana con las formas de la música occidental y técnicas modernas, como la politonía y el modalismo. (Fanjul Rivero, 2021) N.E.

que las fugas tengan temas cubanos, no lo veo necesario, creo que disfruto el hecho del desafío, de la forma en sí y el placer, de la construcción lineal, de la polifonía. Y voy trabajando los referentes a la música cubana no desde las perspectivas sonoras de, «quisiera sonar a», sino que es ¡tan diversa!, y que en cualquier momento me puedo aproximar más a un lenguaje, a una estética o una forma [u otra].

E.: Pero eso que decías, eso lo último que decías. ¿Tú eres consciente que incluso en los preludios y fuga, a pesar de que no tenías la intención de sonar, de tener una sonoridad «x», tus piezas sí terminan sonando de, vamos viéndolo del punto de vista de la construcción de los acordes que usa, o los poliacordes, sí que tiene una identidad, porque asemeja mucho golpe de tambor, llamadas, que se hacen en la música afrocubana también, también en la música «popular», recuerdan a veces instrumentos típicos como el tres cubano<sup>50</sup> o los laúdes y el elemento; digamos que el retablo de recursos con que construyes tus piezas es muy característico muy típico y, además, sí que suena cubano. ¿Eres consciente de eso, lo haces a propósito, o te estás enterando de esto ahora?

J.I.: Bueno, eso es lo maravilloso de la comparación [observación] que hice anteriormente: influencia y referentes. Mis referentes para los Preludios y Fugas<sup>51</sup> fueron totalmente por ejemplo Schostakovich, digamos también que conocí algunos de los Preludios y Fugas de Rodion Schedrin, Hindemit, Johan Sebastian Bach, pero en el caso de la música cubana todo aquello que pueda encontrarse dentro de los Preludios y Fugas es pura influencia. Son parte del ambiente de mi contexto que se ha colado, se ha filtrado dentro de la manera de hacer de los Preludios y Fugas; pero no fue una aproximación consciente de, ¡que quiero incorporar ciertos elementos!, ciertos cubanismos, digamos, a la música, a la manera de hacer de esta obra en específico.

---

<sup>50</sup> El tres cubano: es un instrumento musical de cuerda pulsada derivado de la guitarra que constituye el núcleo melódico y rítmico de la música tradicional de Cuba, siendo indispensable en géneros como el son cubano, el bolero, el changüí y la guaracha. Su sonido brillante, metálico y marcadamente percusivo actúa como el puente perfecto entre la sección armónica y la percusión de un conjunto. El tres es un instrumento sonero por excelencia. Su función musical en los conjuntos de son no se limita al punteo melódico, sino que desempeña un importante papel en el plano armónico y rítmico. (Colectivo de autores, 2026j) *N.E.*

<sup>51</sup> Aquí se refiere su serie de *24 Preludios y Fugas*. Véase el apartado Catálogo de su obra para piano hasta la fecha. *N.E.*

En algunos casos, algunas obras, por ejemplo, la suite para piano, *Kiriko*, o la suite para piano, *Tres Vacas Cubanas*, o las suite para piano *El niño y el trugal*, ahí en esos casos si he tenido una intención más directa a acercarme a lo pintoresco de la de la cubanía, desde el ritmo, desde la armonía, desde el humor, pero en otras obras un poco que me ha ido más hacia lo reflexivo y creo que una de las obras que me ayudó a mí, de los ejercicios que me ayudó a mí, a buscar esa flexibilidad, es escribir a partir de otro tipo de estímulo que no sea la música en sí misma, sino la música a partir de la literatura, a la música a partir de la poesía o de la pintura. Uno de los escritores cubanos que no son de los más conocidos en esos tiempos, pero indudablemente es importante que es Virgilio Piñera<sup>52</sup>, fue también uno de los que de los que tomé como referente a inspiración para una de las horas para piano que se llama *Cinco cuentos para piano*, inspirado en cuentos que fueron publicados en su antología completa, sin embargo los cuentos en sí, tienen la parte de humor todo lo que es surrealista de en su naturaleza pero no son los cuentos que pudiera escribir por ejemplo un Feijóo<sup>53</sup> en que ya aparecen personajes típicos del escenario rural cubano, del campo, o digamos situaciones típicas, creo que es una manera también de acercarse a la diversidad de la cubanía, cuando elige referentes a autores distintos y creo que también ha sido mucho de los problemas de las identidades, personas que se han debatido mucho el tema de identidad, sobre todo, se lo cuestionan más los que vienen desde países latinoamericanos, que los que vienen de países europeos o por cuestiones en que la tradición, digamos, marca una fuerte presencia en la construcción social de la nación; pero yo considero que una identidad como tal, una identidad debe ser múltiple y no es más que aquellas concesiones que se hacen a partir de la unión de diferentes identidades. Cuando tenemos identidades tan heterogéneas. Las identidades heterogéneas que tenemos son una riqueza —que tenemos nosotros como cubanos— nunca debes representar una limitación, sino una paleta llena de colores en la que uno puede acercarse a alguna de esas identidades que puede ser la parte más africana, o la parte más mexicana, como la que yo escuché en mi infancia a partir de los mariachis que

---

<sup>52</sup> Virgilio Piñera Llera (Cárdenas, 1912 - La Habana, 1979) fue un brillante escritor, poeta y dramaturgo cubano, reconocido unánimemente como el renovador y creador del teatro moderno en Cuba. Considerado una de las mentes más originales e iconoclastas de la literatura hispanoamericana, su estilo navegó de forma pionera entre la literatura del absurdo, el existencialismo y el humor negro, adelantándose en ocasiones a las corrientes vanguardistas europeas. (Fernández & Tamaro, 2004) *N.E.*

<sup>53</sup> Samuel Feijóo (1914–1992) fue un destacado escritor, poeta, folclorista y artista plástico cubano. Es una de las figuras más versátiles de la cultura cubana del siglo XX. Su obra abarca poesía, narrativa, pintura, edición y el rescate de las tradiciones campesinas. (Dueñas Becerra, 2022) *N.E.*

escuchan mi tía desde la radio, o puede ser la parte más francesa, o la parte más china que puedes encontrar, como la que redescubrió Wilfredo Lam<sup>54</sup> en su combinación, la parte china o la parte africana, y es mi percepción de identidad. Es dejar de pensar, de que me acerco a esta identidad –o a medida que me acerco más– mi obra va a estar más sedimentada. Creo que es el modo, por supuesto que siempre se te van a colar ciertos ritmos y cosas de lo más interesantes.

E: ¡En tu caso se agradece mucho! Hay una pregunta sobre tu sonata, específicamente sobre el cuarto movimiento. La *Sonata de Junio*, fue originalmente compuesto de 2016, revisada en 2024 y posteriormente revisada en 2026, por razones que ya vimos en la primera entrevista luego de la primera versión grabada que te envié, te sugerí un movimiento adicional, porque la sonata necesitaba un cierre dramático, al menos yo tenía su opinión. Te sugería el cuarto tiempo de la *Segunda Sonata* de Chopin Op.38, y luego me sorprendiste con la grata noticia de que el cuarto movimiento de la pieza ya lo estabas produciendo. ¿Qué pudieras adelantarnos acerca de este nuevo movimiento?

J.I: Sí, bueno, ¡ésta pregunta me resulta familiar.! Fue, pues, te la comento. Cuando me propusiste lo del cuarto movimiento de la Sonata y también como para hacer la analogía de este último movimiento de la Sonata en Sib menor de Chopin, que es una Sonata muy fresca en la escucha de cualquier músico prácticamente, porque es totalmente, digamos, inolvidable. Pues dije ¿por qué no? En el sentido de que el cuarto movimiento de la Sonata en sí, es un movimiento que ocurre prácticamente como si fuese un aliento, se va de una manera tan precipitada que no queda más que, digamos, emociones no hay un material temático que queda impregnado, no hay una melodía específica y en ese sentido creo que le vendría a mi *Sonata*.

---

<sup>54</sup> Wilfredo Lam (Sagua la Grande, Cuba, 8 de diciembre de 1902 - París, Francia, 11 de septiembre de 1982). El más universal de los pintores cubanos. Introdujo la cultura negra en la pintura cubana y desarrolló una renovadora obra que integra elementos de origen africano y chino presentes en Cuba. Sus obras están en los principales museos de Europa, América y en otros continentes. (Colectivo de autores, 2026l) N.E.

Cuando la escribí originalmente *Sonata de Junio* iba en descenso. Cada movimiento es en sí un poco... anímicamente va en retroceso hasta que el último movimiento es prácticamente un movimiento largo [se refiere al tempo *largo*] con armonías más estáticas, pero a la vez también genera una tensión que justifica la presencia de un cuarto movimiento que pase como una ráfaga, de hecho, te comento que no es la primera vez en que tomo a Chopin como un referente para construir una obra diferente. Ahí tengo una hora que se llama *Te convido a que abras un árbol para que te piquen las santanillas*<sup>55</sup> y así puedas ver las estrellas, ésa hora fue interpretada por Daniela Rosas. En un exámen de piano.

E: Una pequeña pregunta, ¿está en algún sitio en Youtube?

J.I: Yo te voy a enviar el link está en Youtube porque la obra es tan difícil ella, la tocó de memoria, yo no sé cómo ya pudo hacer eso, sinceramente, porque yo no me aprendería mi propia obra de memoria. El primer movimiento es el estudio número 1 de Chopin<sup>56</sup>, los arpeggios que todo mundo conoce, pero en do mayor; pero en cierto momento yo voy cambiando las armonías y la mano izquierda también llega a tener su protagonismo en esta factura. Esta factura arpegiada en la mano derecha, de la cual todos los pianistas se quejan, se la puse a la izquierda también. Y termina Sib menor, ese estudio de hecho termina en mi versión, reescrito, como primer movimiento de esta nueva obra, que se llama *Te convido a que abras un árbol para que te pique a las santanillas y así puedas ver las estrellas*, termina en Sib menor.

Tomando un poco ese precedente, aquí, en este cuarto movimiento estoy reescribiendo este último movimiento de la sonata en Sib menor de Chopin, tomando el concepto de la idea de las dos manos tocando a la octava que prácticamente suena unísono, con esta factura quebrada. Pero, ¿qué es lo nuevo?, ¿cuáles son los elementos nuevos?, por supuesto, desde

---

<sup>55</sup> *Wasmannia auropunctata* o Santanilla. Pequeña hormiga de fuego como también suele llamársele, es culpada por la reducción de la diversidad de especies. Dentro de Cuba es responsable de la reducción de la abundancia total de insectos voladores que viven en los árboles, y la eliminación de las poblaciones de arácnidos. También es conocido por sus dolorosas picaduras. (Colectivo de autores, 2026h) N.E.

<sup>56</sup> *Estudio No.1 Op.10* de F. Chopin N.E.

la perspectiva armónica hay una manera de trabajar armonía diferente. Te vas a encontrar ciertos «neoexpresionismos» en buenos momentos, en algunos momentos la armonía llega a estar más reposada y un poco más neoclásica, y también en ciertos momentos va a emerger elementos interválicos, motívicos de la misma *Sonata* que han estado presentes en movimientos anteriores como es el caso del salto de séptima a través de quinta: *do, fa, re... si, mi do... la, re, si*, este tipo de progresiones que se hace muy evidente también en el tercer movimiento, pues van a aparecer aquí presentemente en este último movimiento. Y, bueno en eso de eso trata este movimiento que está ahí avanzando. ¡Aquí lo tengo de hecho!

Todavía no está acabado, pero te digo una cosa, y es una cuestión emocional que he experimentado con esta obra. El cuarto movimiento de la sonata de Chopin es una obra que se va en un segundo ahora tengo un segundo, pero cuando terminas de escucharla te dan cierto sentido de que ha sido devastadora, en el proceso de composición, es además de que a pesar de que es un minuto, es devastador, es un proceso de composición devastador, porque sientes que sienten la profundidad de las cosas cuando lo vas escribiendo. Entonces ha sido devastadora, he tenido influenza, ¡pero lo voy a terminar!

E.: Hay una pregunta que te quiero hacer sobre una escala específica que está en el compás 19 de tu *Sonata*, se la hace la mano izquierda. Es una escala singular de nueve sonidos. Yo no he encontrado esa escala en otras obras, he investigado, no la he encontrado en otras obras, porque se parece a escalas que ya existen, pero no es exactamente igual. Incluso creo que te lo mencioné en entrevista anterior, o lo hemos hablado de cambiar una alteración por una cuestión de digamos, de coherencia. Porque pones un *sib* muy interesante en lugar de poner un *la#*, pero pudiera ser un *la* sostenido, pero bueno, coméntame de esa escala porque es algo bastante notable en *Sonata de Junio* además que, la sección del desarrollo se basa de una forma u otra, justamente en esa escala.

J. I.: ¡Sí!, bueno, te comento que, a la par de todo este quehacer mío como compositor, también me ha interesado mucho la armonía y me ha interesado contrapunto, la orquesta, al punto de haberlo enseñado en ciertos momentos de mi vida. En el caso de la armonía, redescubrí la armonía a diferentes perspectivas, es decir, hacer uso de escala diatónicas,

escala pentáfonas, no solamente las pentáfonas que se conocen tradicionalmente la diatónica mayor, sino también todo aquello que se puede entender por la construcción de cinco sonidos ha sido un tema que me ha interesado y lo he aplicado en ciertas obras, al igual que las escalas simétricas, que digamos de todos los materiales escalísticos del s. XX, predominantemente del s. XX, han sido los que más se acerca a este momento de la *Sonata* que me mencionas.

La escala semitono-tono, también conocida como escala simétrica, aproximadamente este tipo de diseño en que se combinan tonos con semitonos, la diferencia es que este patrón no es fijo en este momento de la *Sonata*. Recuerdo bien que va por terceras, es decir, como si fuesen pequeños motivos de escala menor que después va en ascenso por intervalos de tercera o en descenso por intervalos de tercera; pero a la vez, existe otro plano la mano derecha, en el caso de ese ejemplo que me dices, que tiene un diseño un poco más pentafónico, y los dos movimientos se superponen, es decir que hay como cierta politonalidad, que se puede decir de [sobre] ese momento, pero no solamente una politonalidad, sino que, a nivel escalístico los materiales de las escalas son diferentes, tenemos una escala diatónica, pentáfona en una mano, y la otra tiene una construcción digamos más cercana a lo que son las escalas semitono-tono. Éste tipo de combinación de amalgamas también la experimento [sic.] sobre todo posteriormente en obras como los *Preludios y Fugas* para piano. Te lo vas a encontrar, por ejemplo, como tema específico de las mismas fugas que después desarrollo, y deviene en una especie de escala semitono-tono, como es el caso del *Cuarto Preludio y Fuga*, y en este caso la verdad que sí, en el primer movimiento funciona como un momento recurrente de transición. Aunque es un momento de transición tiene una personalidad tan particular que la notaste y le has hecho un énfasis dentro de las otras cosas que han ocurrido dentro de la *Sonata*.

E.: Quería hacerte una pregunta. Sé que es un poco difícil para ti. Creo que ya lo hemos comentado antes. Pero me sería muy provechoso, una respuesta tuya. Quisiera que te ubicaras en algún marco de creación, algún marco temporal dentro de la creación musical cubana.

La historia de Cuba es una historia bastante pintoresca, diría yo, bastante accidentada. Han ocurrido cosas en el pasado que se vuelven a repetir, nunca han pasado ciertas cosas, están por pasar [suceder] otras y en el terreno artístico muchas veces no hay una continuidad. A veces hay un retroceso, recuerdo que mencionaba una vez el maestro Varela<sup>57</sup>, en cierto concurso de composición donde él presentó una obra de una estética totalmente romántica, que la gente le preguntó por qué él había hecho algo así y dijo: bueno, en Cuba nosotros no tuvimos un periodo romántico como tal, en el que se agotaran todas las herramientas [creativas], de todas, o sea que parte de la historia, incluso la historia pasada, aún falta por ser reescrita.

Te pregunto en donde te ubicarías tú, y vamos a pensar que esto es como la física cuántica, que puedes estar incluso en varios lugares al mismo tiempo, pero en la menor cantidad de lugares posibles, o sea, te pregunto: ¿en dónde te enmarcarías?, ¿en qué marco temporal te enmarcarías con la mayor creatividad que te sea posible?

J.I.: Sí, bueno, una pregunta interesante y que lleva mucha reflexión, porque es el caso de la misma historia latinoamericana, de la música latinoamericana. Hay una convención, y es que muchas historias, digamos, más occidental, la construcción es más lineal. La idea de la historia ha venido a la par con la idea del progreso, y hace sentir que cronológicamente todo ha sido más elocuente, en el caso de la música latinoamericana en general. Digamos que los tiempos son, como has dicho, más abruptos, no hay como tal un consecuente, a veces en todas, [en] las escuelas de composición, las maneras de pensamiento de lo que venía anteriormente, sino simplemente una ruptura, a veces esa ruptura está marcada por factores migratorios, por romper tradiciones o por un vacío generacional.

---

<sup>57</sup> Roberto Tomás Valera Chamizo. Relevante compositor de música académica en Cuba. Trabajó de 1961 a 1965 como asesor musical del *Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos* (ICAIC), comenzando también una carrera como compositor cinematográfico. Después de su regreso de Polonia, fue nombrado Director del *Conservatorio Alejandro García Caturla* en Marianao, La Habana, y en 1968 pasó a ocupar la Jefatura de la *Cátedra de Armonía y Técnicas Contemporáneas* en la Escuela de Música de la *Escuela Nacional de Artes*. (Colectivo de autores, 2026g) N.E.

En el caso mío, yo considero que había otras generaciones de compositores que tenían una idea, una noción generacional de lo que hacían, los compositores un poco mayores a ellos que ya se habían graduado, cuáles eran sus maneras de hacer en ese sentido, esos factores, la narración mía como compositor, porque esa generación ya no estaba dentro de Cuba. Entonces, cuando careces de un vacío generacional, si un poco adoleces de la falta de visión, o digamos, o la falta de referente más cercano de cuál es el camino que está la música cubana en estos momentos y cuál es el que lógicamente debería venir luego, o posterior, a partir de aquello que se está haciendo.

Al carecer la generación contemporánea<sup>58</sup> de ese tipo de referente, tenemos eso como un factor que puede ser también muy positivo. En el sentido de que puedes reconstruir tu cosmogonía como compositor sin tener el peso del referente generacional, de aquello que ha hecho la generación contemporánea, o predecesora a la tuya, y simplemente es un poco aquello que he intentado revertir como una cuestión positiva, en el sentido de que si quiero escribir una obra más cercano a lo «caturliano», a cómo sonaría Caturla, pues escribo una obra muy cercana a Caturla, incluso tengo una obra escrita para piano y reescrita para viola y para violín, que se llama *Berceuse Campesina y Final* en el que me acerco de manera muy consciente a la creación de Caturla, sobre todo a esta obra<sup>59</sup> que es bastante enigmática dentro de su propio catálogo. También tengo obras que suenan muy percusivas, muy cercanas a lo folclórico. Sin embargo, hay otras obras en las que me interesa más despegarme totalmente de todo este repertorio, este catálogo de compositores cubanos y me acerco más hacia reescribir Chopin o hacia reescribir Rachmaninov. Por ejemplo, uno de los momentos musicales de Rachmaninov emerge en la mano izquierda de *La Niña de los Hollitos*, en uno de los *Mariachis*, había sido también uno de los recursos utilizados por mi maestro Piñera en ninguna de las variaciones del *Trío Cervantino* (Juan Piñera Infante et al., 2016) para violín clarinete y piano. Y yo creo que echar mano a todo aquello que pueda ser [servir] como referente sin muchos prejuicios, sin pensarlo tanto, es también algo muy particular del cubano, del cubano que te puede reinventar incluso a nivel de artículos, lo que tú ves en la casa interesante, tienes un ventilador con paleta de arco y un sistema eléctrico de lavadora y un botón de televisor, porque hace una madeja de cosas que la integran con una función. En

---

<sup>58</sup> Aquí el compositor se refiere a su misma generación. N.E.

<sup>59</sup> Se refiere en este caso a *Berceuse Campesina* del compositor cubano Alejandro García Catrula. N.E.

la composición cubana también un poco ha pasado lo mismo. Tenemos una madera de referentes: escuché de un Keyla Orozco que se fue, pero conozco esta obra de ella, pero en sí su existencia y su presencia dentro de Cuba no fue tan significativa para mí como generación como para totalmente influenciarme por lo que hace y buscar, y seguir como una escuela<sup>60</sup>. La escuela ha sido digamos un poco más en ese sentido aquello que cada uno ha logrado las diferencias son más notorias, por eso se ve como contrastan compositores como es el caso de un Louis Aguirre<sup>61</sup>, que tiene una propuesta estética totalmente diferente a lo que tiene otro compositor de su propia generación, que se formaron en las mismas aulas, que tuvieron los mismos maestros, pero que al final toman sus diferentes decisiones y de cierta manera también un poco que reconstruye su cosmogonía, porque en el caso particular de Louis Aguirre, es un ejemplo claro de compositor que ha hecho aquello que no ha sido aprendido dentro de la escuela y mucho menos dentro de los referentes que había dejado la propia escuela cubana.

Es como una especie de tradición construida. Actualmente se utiliza mucho por ejemplo cuando se refiere a los *otakus* de las llamadas subculturas y no son japoneses, pero le gusta la cultura japonesa a veces más que los japoneses propios en sí mismos, son amantes del *manga*, del *karate* de todo lo que tiene que ver con los *japonismos*, aunque no aprendan el idioma. Entonces todos esos fenómenos son muy típicos de este s., y también se puede uno reconstruir o se puede construir perfectamente una identidad a partir de los referentes que uno establezca, de los compositores que uno, simplemente le interese o de las ideas que uno tenga. El poder de la idea, creo que es lo más importante.

E.: Enmarcarte en una temporalidad, es un trabajo azaroso y no necesariamente es necesario.  
¿Eso qué quieres decir?

---

<sup>60</sup> Aquí el término «escuela» se entiende como unidad de búsqueda y pensamiento. *N.E.*

<sup>61</sup> Louis Aguirre: Nacido en Camagüey, Cuba, en 1968, reside actualmente en Dinamarca. Se formó como violinista, compositor y director de orquesta en la Universidad de las Artes de La Habana. Sus obras son ampliamente reconocidas por su estilo vanguardista y audaz, que a menudo incorpora elementos religiosos y ritualísticos afrocubanos, estructuras rítmicas complejas y técnicas contemporáneas europeas. Su música está catalogada en plataformas especializadas como BabelScores. (Aguirre, 2026) *N.E.*

Sonata de Junio “Javier Iha”. Propuesta interpretativa y análisis.

J.I.: En la temporalidad, te lo digo sinceramente, me siento muy contento después de todo haber sido ésta, porque al no tener referentes, he podido hacer lo que quiera sin sentir: ah pero no suenas cubano, pero ya no se ha perdido, pero existían en las generaciones anteriores, los compositores sufrían más por ese tipo de prejuicios de que: si no suenas a Caturla te estás yendo por una línea diferente, un poco así.

E.: Por último, ¿dónde recibes actualmente?, ¿cuál es tu ocupación?

J.I.: Resido en el Medio Oriente. En Dubai, Emiratos Árabes Unidos. Desde hace un año y medio. Soy supervisor de escuela de música para el currículum *Yamaha*. Bueno, algo que yo mismo no sabía era que *Yamaha* además de ser muy conocido por la creación de instrumentos musicales y equipos de sonido, equipos de audio, de alta gama y de calidad, también tenía un sistema de enseñanza y un currículum propio bajo el mismo logo empresarial, el gamma, el cual se basa específicamente en los valores de la enseñanza comprensiva, es decir, a partir de la clase de un instrumento, pues tiene una cercanía a la música, en el que tienes la posibilidad de desarrollar las habilidades auditivas a la parte de las habilidades de la lectura con la habilidad de la creatividad o la creación que. Es algo bastante revolucionario, la parte de la creatividad especialmente porque muchos sistemas de enseñanza musical la creación es concebida como algo especial y exclusivo de los compositores, no de los músicos que son destinados, son formados para ser intérprete. Entonces, desde esa perspectiva creo que es algo que caracteriza mucho a este currículum y más también la llamada educación en los niveles en llamado Time y Education en momentos específicos de la vida, es decir, como la manera de enseñar a un niño de 5 años cambia, a diferencia de que, a un niño de 10 años, a un adolescente de 15 años. Mi posición está en eso, en recibir entrenamientos de curso de Yamaha y ofrecer los entrenamientos a profesores.

E.: Gracias, gracias, Javier, ¡ya con eso es suficiente!

[Finaliza la entrevista]



### 8.3 Anexo 3: Entrevista no.3 a Javier Iha

[Entrevista no.3 realizada en Castellano, al Compositor Javier Iha Rodríguez, como parte de una invitación al programa televisivo *EntreNos*, difundido durante los meses de pandemia COVID y producido por la AHS<sup>62</sup> y Estudios ABDALA y la realización de DUAL Estudio, en el Municipio Playa, La Habana, Cuba. Fecha 4 de enero de 2022]

Lea Cárdenas, conductora del programa *EntreNos* y entrevistadora, en lo adelante,

Entrevistadora: Como tantos otros, llegó a la Habana buscando superarse. Su encuentro con el maestro Juan Piñera le hizo redireccionar su brújula y encaminar su carrera hacia el mundo de la composición. En el año 2013 gana la *Beca de Creación Conmutaciones*, que otorga la Asociación Hermano Saíz y ahí comienza verdaderamente su camino como profesional. Hoy llega a nosotros con *Retratos y Escenas Peregrinas*, el cual fue resultado de esta beca y merecedor del premio Cubadisco 2000 veintiuno en la categoría de Música de Cámara.

Entre nos, conversamos hoy con Javier Iha.

Javier Iha Rodríguez: Hace mucho tiempo, aquí en los estudios ABDALA se grabó mi primera obra y hoy siento la emoción de poder tocar su piano por primera vez.

---

<sup>62</sup> AHS, *Asociación Hermanos Saíz*: Organización con fines culturales y artísticos que agrupa de manera selectiva y a partir de un criterio de voluntariedad a los más importantes escritores, artistas, intelectuales y promotores de toda Cuba, jóvenes de hasta 35 años. Fundada en 1986, ha funcionado como interface entre las zonas de mayor riesgo estético dentro de la producción artística y literaria y las diferentes entidades del sistema institucional de la cultura, relación que se ha venido concentrando a través de alternativas promocionales concretas y mediante la creación de espacios de discusión teórica. (Colectivo de autores, 2026a) N.E.

Rafael Gonzáles Muñoz<sup>63</sup>: Bienvenido hermano, que has estado haciendo que hace rato no nos vemos?

J. I.: Estuve un mes grabando teleclases para los estudiantes de Nivel Medio: amonía, contrapunto, análisis, fue un mes intenso y antes de eso, estuve también un mes como voluntario de la COVID, atendiendo a pacientes en la misma beca de las de la ENA.

R.G.M.: Bueno llegaste un estudio maravilloso. ¿Qué se siente?

J.I.: Bueno, estoy emocionado porque estoy loco por tocar ese piano.

R.G.M.: Giraldo nos estaba recordando lo que hicimos en la Basílica<sup>64</sup>, disco en la beca<sup>65</sup>.

J.I.: Sí, ¡cómo no!

R.G.M.: Que por cierto fue premio en el CubaDisco 2022.

J.I.: Sí, muchas gracias, tuve un trabajo de nosotros juntos, así que eso es nuestro. Tuve la sorpresa de que de momento era nominado y después fui premio en la categoría Musical de Cámara y es una alegría para mí, para todos los músicos también que participaron porque fue un premio para muchas personas que estuvieron ahí trabajando.

---

<sup>63</sup> Rafael Gonzáles Muñoz: Poeta cubano, graduado como instructor de arte. Miembro de la Asociación Hermanos Saíz (AHS) de la Brigada José Martí y de la UNEAC. Fue presidente de la Asociación desde 2018 hasta 2023. *N.E.*

<sup>64</sup> Se refiere la *Basílica Menor del Convento de San Francisco de Asís*, otra un espacio de uso religioso, ahora convertido en una de las más importantes salas de concierto de Cuba y Latinoamérica. *N.E.*

<sup>65</sup> En este caso se refiere a la beca *Conmutaciones*, concedida a Javier Iba en 2019. La beca incluyó el lanzamiento y edición de un fonograma bajo el nombre de *Retratos y Escenas Peregrinas*. *N.E.*

Sonata de Junio “Javier Iha”. Propuesta interpretativa y análisis.

R.G.M.: Bueno, vamos a hablar un poquito de eso también.

Entrevistadora: Bienvenido a *EntreNos* Javier, un placer tenerte acá.

J.I.: Y para mí también es un placer estar aquí.

Entrevistadora: Contentísimos de que aceptaras venir.

J.I.: ¿Cómo no? Si la Asociación<sup>66</sup> me llama yo estaré aquí claro mi puesto para conversar con ustedes y compartir la música también.

Entrevistadora: ¡Qué bueno, siempre serás bien recibido! Cuéntame un poquito de dónde vienes.

J.I.: Bueno, yo vengo de la Isla de la Juventud, nací en Nueva Gerona<sup>67</sup>, en el 1991. Empecé mis estudios como flauta [flautista], eso no se sabe. Fue el primer instrumento que yo empecé a tocar, pero el instrumento que me apasionó desde que lo descubrí fue el piano y por eso me motivó a estudiar mucho el instrumento y cambia de carrera.

---

<sup>66</sup> Se refiere a la AHS ver pág. 1 de la entrevista. *N.E.*

<sup>67</sup> *Nueva Gerona*, capital del *Municipio Especial Isla de la Juventud*, perteneciente al archipiélago cubano desde 1976 y con rango de provincia. La isla se ubica en la parte sur occidental y es la quinta en extensión del archipiélago. *N.E.*

Entrevistadora: Hiciste el cambio de flauta a piano, –raro– porque normalmente piano es carrera larga y flauta carrera corta<sup>68</sup>. O sea, que el piano se empieza antes, ¿pudiste cambiar?, ¡tuviste que estudiarlo mucho!

J.I.: A mí me tocó trabajar mucho los fines de semana, estudiar los fines de semana, y conté con la ayuda de un profesor excepcional que se llama Daniel Martínez<sup>69</sup> que me daba clases en su casa de manera gratuita y totalmente voluntaria y pude poco a poco acercarme al nivel que se debía corresponder a un estudiante de ese momento.

E: Pero antes de llegar a la escuela, normalmente cuando los padres llevan al niño a la escuela de artes hacer las pruebas es porque uno muestra actitud en la casa. ¿En tu caso cómo fue, cómo se dan cuenta de que eras musical, de que eras un niño con condiciones, para estudiar música?

J.I.: Durante mi niñez lo único que hacía relacionado a la música era cantar en las casas de los vecinos. Luego no me hice muy cantor, definitivamente no lo soy, pero era lo que hacía. Recuerdo que escuchaba mucho las canciones de Silvio Rodríguez y de Pablo Milanés que estaban en ese momento y se escuchaban mucho y nada, creo que mis padres no se imaginaban que yo iba a estudiar música de manera seria porque había estudiado o leído más sobre la medicina, me gustaban las medicinas, también me gustaban el ajedrez.

---

<sup>68</sup> El sistema de enseñanza artística cubano consta con escuelas públicas especializadas (una por cada provincia del país), en un mismo edificio se imparten las materias de música, ciencias y humanidades. Se llaman carreras largas a las que comienzan, en función a la extensión del repertorio, con 7 u 8 años –piano y cuerdas– y cortas a las que se comienzan con 10 años en adelante –el resto de los instrumentos de la orquesta–. Debido a que el acceso es del tipo vocacional y siempre por pruebas de oposición, incluso en las edades más tempranas, es poco usual el cambio de instrumento o el ingreso desfasado –como bien hace notar la entrevistadora–. El hecho de que Javier cambiara de flauta a piano con 10 años, lo ponía en franca desventaja con los demás estudiantes, llevaba de hecho 3 años de retraso. *N.E.*

<sup>69</sup> Daniel Martínez Rodríguez (Isla de la Juventud 1976-): bailarín y pianista, profesor especializado del BEC (*Ballet Español de Cuba*) y la UA (*Universidad de las Artes de Cuba*). *N.E.*

Sonata de Junio “Javier Iha”. Propuesta interpretativa y análisis.

Entrevistadora: Estudias flauta, entras por flauta, estudias piano básico<sup>70</sup> luego, llega el pase de nivel<sup>71</sup> y entras a la ENA<sup>72</sup>.

J.I.: Sí.

Entrevistadora: En asignaturas teóricas. En asignaturas teóricas. ¿Qué pasó ahí entonces?

J.I.: Yo siempre tuve mucha motivación al leer la teoría, apreciación musical fueron asignaturas que me gustaron también y en algún momento hice el intento de hacer pase de nivel por ambos instrumentos por piano y por asignaturas teóricas, es decir por más [varias] carreras<sup>73</sup>. En ese tiempo o durante ese tiempo, pues conocí los talleres de Juan Piñera y definitivamente le empecé a dedicar menos tiempo a Czerny, menos tiempo Haydn y más tiempo a escribir mis cosas.

E.: Te diste cuenta entonces que podías componer muy pronto, porque fue como primer año de la ENA, ¿no?

J.I.: ¡Sí!

---

<sup>70</sup> *Piano Básico*, término que se usa dentro de la enseñanza artística cubana para distinguir el estudio del piano con carrera del *Piano Complementario* que estudian los demás instrumentistas como complemento a su instrumento principal. *N.E.*

<sup>71</sup> Así se le llama en Cuba a los cambios de nivel entre *Nivel Elemental* y *Nivel Medio*, y luego *Nivel Medio* y *Nivel Superior*. Siempre por oposición y a menudo con pocas becas disponibles. Recordar que la enseñanza en Cuba es totalmente gratuita y que se beca a todos y cada uno de los estudiantes seleccionados, de ahí se entiende la rigurosidad en los procesos de admisión. *N.E.*

<sup>72</sup> ENA, *Escuela Nacional de Arte*: Fundada en 1962, es el centro insignia de la enseñanza artística en Cuba. Por primera vez en Cuba una escuela de arte recibía alumnos procedentes de todas las capas sociales y de todas las regiones del país, previa rigurosa prueba de aptitudes y capacidades requeridas para cada especialidad. La escuela se establece en Cubanacán en el antiguo exclusivo Country Club de La Habana. (Colectivo de autores, 2026d) *N.E.*

<sup>73</sup> En Cuba se llaman «carreras» en ocasiones a los estudios de música, debido a la cantidad de tiempo de estudio que lleva formar un completamente profesional de grado superior en Cuba—aproximadamente 16 años en carreras largas y 14 años en carreras cortas—. *N.E.*

E.: ¿Cómo te diste cuenta que podías componer?

J.I.: Yo creo que para mí el piano y la creatividad, fue algo que estuvo muy relacionado al principio, porque recuerdo que en quinto grado cuando todavía era estudiante de piano complementario hice 2 [obras] a 4 manos, que tocaba con un amiguito, un colega, en ese momento del aula y esas fueron mis primeras obritas después de noveno grado incluso ante el pase nivel, recuerdo que hice como una sonatina en *Fa* menor. Ya cuando entré a la ENA, me di cuenta que se estudiaba como carrera, que existía en la universidad<sup>74</sup>, que se desarrollaba también la habilidad, que habían personas que se dedicaban a eso: específicamente a componer.

E.: Entrás al ISA y empiezas ya una carrera como compositor cuando. Escuchando tu obra nos damos cuenta de que tu perfil es más bien hacia la música académica, es una elección, o es que te sale más natural te es más cómodo.

J.I.: Ambas. Entre las asignaturas teóricas que han partido ha estado también la armonía popular<sup>75</sup> por ejemplo y entiendo las bases de cómo funciona la armonía popular; pero también ha sido la pasión hacia un cierto repertorio que yo descubrí también desde la infancia o adolescencia. La música Alejandro García Caturla, la música de Leo Brouwer, la música de Béla Bartók, que definitivamente fue marcando mi interés estético también hacia esas músicas, y un poco también creando mi propio discurso, y escribiéndole al piano a partir de estos referentes. Pero yo pienso que ha sido en parte de la elección, cierta soltura que tengo más en el medio de la composición más académica –referido a ese término– que a la música popular [música moderna].

---

<sup>74</sup> Se refiere aquí al ISA, actualmente UA. N.E.

<sup>75</sup> O Armonía moderna, como se conoce en España. N.E.

Sonata de Junio “Javier Iha”. Propuesta interpretativa y análisis.

E.: Hace un ratito mencionabas una cuestión que me llamó la atención, y es que decías que cuando llegas a la ENA, recién es que descubres que existe la composición como carrera. ¿Es difícil ser compositor?, ¿es común para ti, que la gente te pregunte en qué tú trabajas y que tú digas yo soy compositor y se entienda?, ¿o es algo difícil?

J.I.: Es conocido en esa esencia de que el compositor es el que crea, como el que escribe la música, aunque no tengan pleno conocimiento, la mayoría de las personas, de cuáles son esas asignaturas que se estudian, de cómo está confeccionado, en este sentido de la carrera. Dentro del grupo de los músicos y de los artistas creo que es una carrera o un perfil entendido como algo muy bonito que lleva mucha dedicación y también tiene cierto reconocimiento dentro de ese conjunto porque es como quiera que sea los que crean la música del día de hoy y los que han creado también la música del día de ayer; y yo pienso que la misma construcción de la historia ha permitido darle cierto prestigio también a la carrera del compositor y a su formación multifacética como pedagogo, como promotores, como intérprete de su misma hora.

E.: ¿Qué es lo que más te apasiona de componer?

J.I.: Lo que más apasiona de componer es el acto de componer, que en cierta manera tiene parte de tortura, parte de masoquismo, pero siempre hay algo que te lleva a escribir: una motivación, por ejemplo, un nuevo camino que puede estar tomando una obra, las ideas que te surgen a partir de un tema, las fantasías que te genera un título por ejemplo, eso es algo que se disfruta mucho el proceso en sí cuando estoy escribiendo, a veces no me da tiempo, ni de interiorizar interpretativamente una obra porque ya me surge otro proyecto.

E.: En tu carrera como compositor hay un momento que tal vez se puede entender como punto de inflexión, y es cuando ganas de la *Beca Conmutaciones* que otorga la *Asociación Hermanos Saiz*. ¿Por qué punto de inflexión?, porque el resultado es el disco que recientemente fue premio Cubadisco en [la categoría de] Música de Cámara. Cuéntame un poquito de esto, o sea, ¿cómo fue el proceso? La Asociación ¿cuánto te aportó en ese sentido?

J.I.: Visto desde el presente, fue un recorrido muy bonito con un resultado que no imaginaba que iba a ser un resultado tan hermoso, porque fue muy ingenuo el hecho de cómo yo me presenté a la *Beca Conmutaciones*. Yo sabía que existía y quería presentar un proyecto porque tenía el sueño de grabar un disco, pero de ahí verlo ya realizado, a verlo totalmente tangible, incluso reconocido y premiado por el Cubadisco, eso era en ese momento para mí inimaginable. Para mí es una de las grandes oportunidades que he tenido y ha sido el momento más significativo de mi carrera como compositor, por el hecho de ser responsable totalmente de la elección de la composición de las obras que son parte de este disco y ha sido por supuesto para mí algo que ha implicado mucho crecimiento y mucho orgullo. Fue un contacto muy gratificante con la Asociación Hermanos Saíz, con la *Beca de Creación Conmutaciones*, la cual está desarrollando un proyecto muy valioso y necesario para la creación musical contemporánea en Cuba y que a partir del registro de esta obra –no veo ni siquiera como resultado único, el disco mío *Retratos y Escenas Peregrinas*, sino como gran obra, todos estos discos que han grabado Wilma Bacal, Ernesto Oliva, Pepe Gavilondo, Jorge Amado, que incluso fue mi estudiante en la Universidad<sup>76</sup>, Daniel Toledo, Iván Fernández más recientemente y ser parte dentro de esta colección por supuesto para mí es también una felicidad–.

E.: Ahora, en *EntreNos*, te voy a poner un poquito en aprietos, porque sé que tu apellido tiene origen japonés.

J.I.: ¡Sí!

E.: Y que estás muy vinculada a la cultura japonesa.

---

<sup>76</sup> Se refiere a la Universidad de las Artes de Cuba, ISA. N.E.

Sonata de Junio “Javier Iha”. Propuesta interpretativa y análisis.

J.I.: ¡Sí!, ¡cómo no!, porque en mi sangre hay sangre japonesa, empezando por eso. Mis bisabuelos paternos son de Okinawa, unas islas que está al sur de Japón, vamos a decir, un archipiélago con diferentes islas.

E.: Está perfecto, en *EntreNos* enseñanos un poquito a hablar japonés. ¿Te voy a decir palabras en español y tú me las traduces al japonés?

J.I.: Vamos a ver si puedo

E.: ¿Compositor?

J.I.: *Sakkyokka*

E.: ¿Música?

J.I.: *Ongaku*

E.: ¿Estudio de grabación?

J.I.: *Rekōdingusutajio*. Porque Rekō es grabar y Shitsu significa como habitación, *Rekōs shitsu* de habitación donde se graba.

E.: ¿Hermano?

J.I.: ¿Hermano?, si son dos varones se dice *Kyōdai*, o *Shimai* si son dos hembras.

E.: ¿Amigo?

J.I.: *Tomodachi*

E.: ¡Hablas muy rápido el japonés!

J.I.: *Watashitachiha tomodachidesu*<sup>77</sup>. ¡Claro a veces eso impresiona, la manera tan rápida que se habla el japonés!

E.: ¿Maestro?

J.I.: Eh, ¡*Sensei*!

E.: ¿Y gracias?

J.I.: *Arigato koseimas*, si es muy formal, o simplemente *Arigato*.

E.: Pues, *Arigato*, por venir a encontrarte con nosotros aquí y estar compartiendo entre nos un ratico. ¿Cómo sería «*EntreNos*» en japonés?

J.I.: *Warewarenouchi* puede ser así, pero también *uchi* significa casa, puede ser entendido también «como entre nos» o «la casa de nosotros».

---

<sup>77</sup> Literalmente: -nosotros somos amigos-. N.E.

Sonata de Junio “Javier Iha”. Propuesta interpretativa y análisis.

E.: Pero la casa de nosotros está bien, porque la Asociación es la casa de todos nosotros. Pues nada, un placer tenerte acá y pedirte que nos hagan los honores de despedir en japonés mirando para allá.

J.I: Ah, sí, ¡como no!, ¡está bien, bueno, lo haré, lo intentaré! *Kyō wa Abdala Estudios de tomodachi to hanasete yokatta. Wareware no uchi*<sup>78</sup>

[Finaliza la entrevista]

---

<sup>78</sup> Literalmente: Estoy contento de haber conversado hoy con amigos en los Estudios Abdala, entre nos. N.E.



#### **8.4 Anexo 4: Manuscrito original de *Sonata de Junio* (2016 Rev. 2024)**

# S o n a t a   d e   j u n i o

(para piano)



Escrita y dedicada a Abel Figueredo Gómez

Javier Iha Rodríguez

La Habana, junio 2016  
Revisada, agosto 2024

## Sonata de junio

### I

Allegro, ma non troppo

Javier Iha

Piano

*mf*

*Red.* \*

Pno.

*mp* *cresc.*

Pno.

*11*

Pno.

*15* *cresc.*

La Habana, junio 2016

# Sonata de Junio “Javier Iha”. Propuesta interpretativa y análisis.

2

Sonata de junio

Piano score for Sonata de junio, measures 18 to 30.

Measures 18-20: Treble clef has sustained chords (F#4, C#5, G#4); Bass clef has eighth-note patterns. Dynamics: *p* (measure 19), *mp* (measure 20). Time signature changes to 2/4 at measure 20.

Measures 21-23: Treble clef has sustained chords; Bass clef has eighth-note patterns.

Measures 24-26: Treble clef has sustained chords; Bass clef has eighth-note patterns. Measure 26 features a triplet in both hands.

Measures 27-29: Treble clef has sustained chords; Bass clef has eighth-note patterns. Measure 29 features a triplet in both hands.

Measures 30-32: Treble clef has sustained chords; Bass clef has eighth-note patterns. Measure 32 features a triplet in both hands.

**Meno mosso**

Pno.

48

51

54

57

59

The musical score for 'Sonata de junio' by Abel Enrique Figueredo Gómez, measures 48 to 63. The tempo is 'Meno mosso'. The score is for piano (Pno.). The key signature has one flat (B-flat). The time signature changes from 8/8 to 3/4 at measure 51, then to 15/8 at measure 57, and back to 3/4 at measure 59. The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and chords.

Sonata de Junio “Javier Iha”. Propuesta interpretativa y análisis.

6

Sonata de junio

Piano score for Sonata de junio, measures 80-91.

The score is written for Piano (Pno.) and consists of five systems of music. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

Measures 80-81: The right hand (RH) plays a series of chords, mostly triads and dyads, with some slurs. The left hand (LH) plays a continuous eighth-note pattern.

Measures 82-83: The RH continues with chords, including some with accidentals. The LH continues with the eighth-note pattern.

Measures 84-85: The RH has a melodic line with slurs. The LH continues with the eighth-note pattern.

Measures 86-87: The RH has a melodic line with slurs. The LH continues with the eighth-note pattern.

Measures 88-89: The RH has a melodic line with slurs. The LH continues with the eighth-note pattern.

Measures 90-91: The RH has a melodic line with slurs. The LH continues with the eighth-note pattern.

Dynamic markings include *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte).

Sonata de junio

7

Pno.

95

8va-----

*ritenuto*

98

*a tempo*

*mp*

(8va)<sup>-1</sup>

101

Pno.

104

Pno.

107

Pno.

# Sonata de Junio “Javier Iha”. Propuesta interpretativa y análisis.

8

Sonata de junio

**Tempo I**

*ritenuto.*

*fp*

*Reo.*

*\**

Pno.

110

114

118

122

126

130

Pno.

134

Pno.

137

Pno.

140

Pno.

144

Pno.

# Sonata de Junio “Javier Iha”. Propuesta interpretativa y análisis.

10

Sonata de junio

Pno.

148

dim.

Pno.

152

Pno.

155

p

ritenuto

II

**Allegretto**

Piano

*f*

*p marcato*

Pno.

*mp*

Pno.

Pno.

*mf*

*mf*

*mp*

# Sonata de Junio “Javier Iha”. Propuesta interpretativa y análisis.

2

Sonata de junio

Piano score for Sonata de junio, measures 16 to 28.

Measures 16-18: Treble clef, key of D major. Bass clef, key of D major. Measure 16 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Measure 17 has a 3/4 time signature. Measure 18 has a 4/4 time signature. The piece ends with a 5/4 time signature. Dynamics: *cresc.*

Measures 19-21: Treble clef, key of D major. Bass clef, key of D major. Measure 19 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Measure 20 has a 4/4 time signature. Measure 21 has a 5/4 time signature. Dynamics: *dim.*

Measures 22-24: Treble clef, key of D major. Bass clef, key of D major. Measure 22 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Measure 23 has a 4/4 time signature. Measure 24 has a 5/4 time signature.

Measures 25-27: Treble clef, key of D major. Bass clef, key of D major. Measure 25 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Measure 26 has a 4/4 time signature. Measure 27 has a 5/4 time signature. Dynamics: *mp*

Measures 28-30: Treble clef, key of D major. Bass clef, key of D major. Measure 28 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Measure 29 has a 4/4 time signature. Measure 30 has a 5/4 time signature.

Sonata de junio

3

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

# Sonata de Junio “Javier Iha”. Propuesta interpretativa y análisis.

4

Sonata de junio

Pno.

47

50

54

57

61

*p*

*mf*

*mf cresc.*

Detailed description: This image shows a page of a musical score for a piano sonata. It contains five systems of music, each labeled 'Pno.' on the left. The measures are numbered 47, 50, 54, 57, and 61 at the beginning of their respective systems. The notation is in treble and bass clefs. Measure 47 starts with a treble clef and a key signature of one flat. Measure 50 has a dynamic marking of *p* (piano) in the treble and *mf* (mezzo-forte) in the bass. Measure 54 has a dynamic marking of *mf cresc.* (mezzo-forte crescendo) in the bass. Measure 57 has a treble clef and a key signature of one flat. Measure 61 has a treble clef and a key signature of one flat. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Pno.

The musical score for Piano (Pno.) of Sonata de junio, measures 64-76, is presented in five systems. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 4/4. The score includes dynamic markings: *p* (piano) at measure 64, *mf* (mezzo-forte) at measures 65, 70, and 73, and *mp* (mezzo-piano) at measure 73. The notation features a variety of note values, including eighth, quarter, and half notes, as well as rests and ties. The bass clef is used throughout. The score is labeled 'Pno.' on the left of each system.

64

67

70

73

76

# Sonata de Junio “Javier Iba”. Propuesta interpretativa y análisis.

6

Sonata de junio

Pno.

79

Pno.

82

Pno.

85

Pno.

88

*mp*

*p marcato*

Pno.

91

*cresc.*

Sonata de junio

7

Pno.

94

*f dim.*

Pno.

97

Pno.

100

Pno.

103

*2da*

\*

### III

Adagio

Piano

*mf* *p* *mf* *p*

3

Pno.

*mf* *p*

5

Pno.

*mf* *p* *mf* *p*

7

Pno.

*simile*

9

Pno.

Pno.

11

13

15

17

19

Pno.

The musical score for Piano (Pno.) is presented in three systems, each corresponding to a specific measure number: 21, 23, and 25. The time signature is 7/4. The notation includes treble and bass staves with various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *p* (piano). The score is written in a style that suggests a contemporary or modern composition, with a focus on rhythmic complexity and harmonic texture.

## Sonata de junio

### IV

Presto

Javier Iha

Piano

*sotto voce e legato*

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

Dubai, marzo 2026

# Sonata de Junio “Javier Iha”. Propuesta interpretativa y análisis.

2

Sonata de junio

Pno.

16

19

22

25

28

cresc.

*fp*

Pno.

31

34

36

38

40

cresc.

fin

# Sonata de Junio “Javier Iha”. Propuesta interpretativa y análisis.

4

Sonata de junio

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

Sonata de junio

5

Pno.

52

54

57

60

63

8va

Sonata de Junio “Javier Iha”. Propuesta interpretativa y análisis.

**8.5 Anexo 5: Video de audición de la clase piano de Jesús María Gómez Rodríguez. Salón de Actos CSMA, 16 de enero de 2026:**

<https://youtu.be/bIK7UxEqHzYc>

## 8.6 Anexo 6: Programa de Audición de Piano, 28 de abril de 2026:



GENERALITAT  
VALENCIANA

iseaCV



CONSERVATORIO  
SUPERIOR DE  
MÚSICA "ÓSCAR ESPLÀ"  
ALICANTE

### **PROGRAMA CASA BARDÍN DE 28 DE ABRIL DE 2026 – 18h.**

Profesores: Javier Esplugues, Francisco Escoda,  
Jesús M<sup>a</sup> Gómez y Cristina Molina

Scherzo nº 1 \_\_\_\_\_ F. Chopin (10')

**Manel Puig Aliaga**

Vals Mephisto nº 1 \_\_\_\_\_ F. Liszt (11')

**Lizeth García del Blanco**

Albaicín \_\_\_\_\_ I. Albéniz (8')

**Alma M<sup>a</sup> Aguado Domingo**

Momentos musicales no 1, 2 y 4 \_\_\_\_\_ S. Rachmaninoff (15')

**Mario García Ramos**

Impresiones Musicales \_\_\_\_\_ Oscar Esplà (14')

Sonata \_\_\_\_\_ Javier Iba (11')

**Abel Figueredo Gómez**