



EL SINCOPADO HABANERO

Boletín del Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas
Vol. IV mayo/agosto 2019
ISSN: 2664-0864

Directora
Miriam Escudero

Editora general
Viviana Reina Jorrín

Diseño gráfico
Yadira Calzadilla

Coordinación
Adria Suárez-Argudín

Fotografía
Manuel Almenares
Joel Guerra
Jesús Linares

Equipo de redacción
María Grant
Bertha Fernández
Gabriela Milián
Marius Díaz
Gabriela Rojas

Consejo asesor
Argel Calcines
Laura Vilar
María Antonia Virgili
Victoria Eli
Claudia Fallarero
Yohany Le-Clere

Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas
Dirección de Patrimonio Cultural
Oficina del Historiador de La Habana
Edificio Santo Domingo, 3er piso, calle Obispo
entre Mercaderes y San Ignacio,
La Habana Vieja, Cuba, CP. 10100

Teléfonos: +537 863 9469 /
+ 537 869 72 62 ext. 26200 a 26206

Página web: <https://gabinete.cubava.cu/sincopadohabanero/>

Correo electrónico: elsincopadohabanero@gmail.com

ISSN: 2664-0864



SUMARIO



DE CÓMO INVESTIGAR, GESTIONAR Y ENSEÑAR EL PATRIMONIO MUSICAL

La dicotomía tangible-intangible define la naturaleza del arte musical desde su carácter patrimonial, en una constante alternancia entre la performance y el soporte material, la escucha y la partitura, el intérprete y su instrumento... Esta premisa, fundamento y razón de ser del Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas, ha determinado tres áreas de desempeño: investigación, gestión y docencia. La puesta en valor se verifica a través de acciones de localización y análisis del patrimonio musical; la gestión abarca tareas de preservación y difusión; y, como parte de la docencia, se comparten las lecciones aprendidas que garantizan la continuidad del proceso. Todo ello se articula a partir de una compleja red de relaciones, en la que participa la Oficina del Historiador de La Habana como órgano rector, con el apoyo académico y científico del Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana (Universidad de La Habana), el Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana (Cidmuc) y muchas otras instituciones afines. Para pensar y debatir sobre los resultados de este actuar, se ha creado el Taller Internacional de Patrimonio Musical: Documenta Musicæ.

Con tal propósito se convocó por segunda vez —del 24 al 29 de junio de 2019— un grupo de expertos para compartir ponencias en dicho simposio. Junto a ellos, defendieron sus tesis los estudiantes de la segunda edición de la Maestría en Gestión del Patrimonio Histórico-Documental de la Música y se ejecutaron conciertos temáticos con énfasis en la significación de los 500 años de fundación de La Habana.

Hemos de aprender de aquellos que nos han precedido en la gestión con un criterio competente de valor. El maestro Ha-

rold Gramatges y su obra de vida que tributó a la creación, la gestión y la docencia, permitió a Ivette Céspedes estructurar un modelo a seguir por nuestros noveles compositores. Es el caso de Alexis Rodríguez quien se aprestó a replicarlo y dio muestras de ello en su ciclo para guitarra *Por las calles de mi Habana Vieja*, que ha sido presentado en concierto y publicado en partitura en este número de *El Sincopado Habanero*, lo cual tributa a acrecentar nuestro patrimonio musical.

Buscando el mismo fin, la tesis de Ubail Zamora revela el acontecer de la obra de Lecuona, Prats y Roig, al documentar aquellas zarzuelas cuyas que se han preservado en los discos de vinilo.

Esta vez «A contratiempo» se centra en dar cuenta de los gestores y los eventos realizados en torno al Taller, con acciones de difusión en concierto y reconocimientos que validan la obra y los documentos, testimonio material de la música. Igualmente, la obra pedagógica del maestro Salomón Mikowsky recibió el más alto galardón de la Universidad de las Artes de Cuba, que le otorgó el título de Doctor Honoris Causa por su contribución a la enseñanza del piano.

La portada de este número nos sugiere que «habrá que escuchar para ver» esa conexión entre música y gestualidad, «visible» en las pinturas de Adrián Pellegrini. De igual forma, tal obra recuerda que, ya sea tangible o intangible, el patrimonio musical ha de ser defendido para preservar a toda costa la memoria cultural.

Miriam Escudero

Directora de El Sincopado Habanero.



En portada, del artista Adrián Pellegrini (La Habana, 1979), la obra *Chimera* de la colección Mor, Nueva York. Sobre esta pintura comenta su autor: «Es misterioso pensar la música y el color. Al igual ocurre con el mar inmenso, incesante creador de sonoridades y azules, que bien podrían constituir la primera inspiración de mi consciente vida. Prisionero del mar, por destino y después por elección personal, el sonido polifónico del océano sería el recuerdo primordial de mi infancia. Es difícil explicar en palabras lo inasible e infinito... más sencillo es intentar pintarlo, grabarlo, justamente como hace la música para immortalizarse. La buena música es como una mancha limpia en el lienzo o una ola perfecta en la playa. La lluvia, apenas una procesión de acordes ligeros, un contrapunto de claros dora-dos yacentes sobre el pincel. Y es que el sonido, esa masa, esa otra agua, es el color unificado, las líneas vibrantes como tripa de cuerda, un arpa que abre las escalas de los colosales abismos, celosos guardianes de la maravilla de colores nunca imaginados, jamás soñados. Habrá que escuchar para ver.

HAROLD GRAMATGES: ITINERARIO DE UN MÚSICO-GESTOR

por Ivette Céspedes

Harold Gramatges es uno de esos nombres imprescindibles en la historia musical y cultural de Cuba. El repaso de sus experiencias formativas —al lado de Dulce María Serret, Amadeo Roldán, José Ardévol, Aaron Copland y Serge Koussevitzky— pone de relieve su sólida preparación técnica e interpretativa en los perfiles de piano y dirección de orquesta. Mientras que su desempeño profesional como compositor lo hizo merecedor de distinciones y de la beca para realizar estudios de composición en The Berkshire Music Center, de Tanglewood (1942); el premio Reichold del Caribe y América Central, convocado por la Orquesta Sinfónica de Detroit (1945); el premio Nacional de Música de Cámara (1950); el I Premio Iberoamericano de la Música Tomás Luis de Victoria (1997), entre otros¹.

A pesar de los disímiles caminos por los que transitó, lo cierto es que una de sus pasiones fue enseñar. Realidad que se evidencia a través de una intensa labor pedagógica caracterizada por la sensibilidad, la paciencia y la sabiduría con la que impactó a los jóvenes músicos del Conservatorio Municipal de La Habana (actual Conservatorio Amadeo Roldán) y del Instituto Superior de Arte (hoy Universidad de las Artes).

De igual forma, su historia de vida también estuvo atravesada por numerosos acontecimientos que connotan su rol de gestor, tal es el caso de proyectos como la Sociedad Cultural Nuestro Tiempo y sus responsabilidades en la embajada de Cuba en Francia. Además, fue director-fundador del departamento de Música de la

Casa de las Américas, vicepresidente del Comité Cubano del Consejo Internacional de la Música y presidente de la Asociación de Música de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC). Sin embargo, esta arista no es mencionada a profundidad, llevándose casi toda la atención sus logros en el campo de la composición.

LA REVOLUCIÓN EN UN MÚSICO-GESTOR

La gestión es un proceso eminentemente social en el que participa el hombre como objeto y sujeto. A partir de esta dinámica, el gestor se convierte en un ente catalizador que se desenvuelve en plataformas institucionales. Harold Gramatges se incluye en este panorama al planificar, organizar, liderar y controlar un sistema de gestión diplomático-cultural, enfocado en la representación de las transformaciones sociopolíticas gestadas por la Revolución cubana.

La base fundamental para comprender tal situación se halla en los documentos pertenecientes a su fondo, enmarcados entre 1959 y 1964, los cuales posibilitan reconstruir un itinerario profesional. De igual forma, permiten comprender su actuar dentro de espacios como el Comité Nacional de Música, el Conservatorio Municipal de La Habana, la Dirección General de Cultura y la embajada de Cuba en Francia. En este sentido, es evidente que las organizaciones por las que transitó están marcadas por un ideario revolucionario. Es por ello que la dimensión política dentro de la gestión llevada a cabo por el compositor resulta un referente fundamental y un factor de cohesión narrativa.



A la derecha, Harold Gramatges junto a Raúl Roa, quien visitó al embajador de Cuba durante una estancia en Francia.

Al explorar la dimensión política, en la gestión emprendida por Gramatges, es posible hacer un breve mapeo de las organizaciones a las que estuvo vinculado antes de 1959. Situar al sujeto en este marco espacio-temporal permite entender la forma en la que adquirió competencias determinantes de gestor como son su compromiso

¹Zoila Gómez: «Gramatges, Harold». En Emilio Casares (Ed.) *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999, pp. 812-817.

político, genuina habilidad diplomática, sensibilidad artística, capacidad para el trabajo grupal y liderazgo.

En los años precedentes a esta fecha, un vínculo fundamental fue su interacción con la Sociedad Cultural Nuestro Tiempo (1951-1960). En ella, fungió como presidente, nucleando a intelectuales del Partido Socialista Popular (PSP); quienes articularon acciones en aras de reevaluar el arte contemporáneo cubano y colaborar en la construcción de una conciencia social progresista. Como promulgaba el manifiesto de la Sociedad, sus intereses eran:

(...) como nueva generación cubana creemos deber histórico: la preservación de los valores logrados y la divulgación de aquellos que apuntan su importancia vital. (...) Surgimos para atraer el pueblo al arte, acercándolo a las inquietudes estéticas y culturales de nuestro tiempo, precisamente ahora en que, intuyendo ya estas realidades, demanda un vehículo que le permita palparlas y asimilarlas para su más rápida formación y madurez cultural².

Con respecto a su lazo con esta institución y la influencia de relacionarse con estos pensadores, Gramatges comentó:

(...) desde muy joven sentí el repudio a la injusticia humana de carácter social, lo cual me impulsó, al llegar a La Habana en la década de los años 30, a vincularme al pensamiento de izquierda. Mirta Aguirre, Nicolás Guillén (...) entre otros, abrieron las compuertas de mi sensibilidad³.

La vanguardia intelectual que reunió la Sociedad le permitió tener conciencia de su responsabilidad social como un deber histórico. De igual forma, se convirtió en un agente activo en la fase de planificación de la política cultural de la Revolución; papel que le permitió formar



Gramatges, en sus años como presidente de la Sociedad Cultural Nuestro Tiempo, junto al cineasta francés Christian Jacque y Alfredo Guevara.

parte de los intelectuales que planificaron la creación del Comité Nacional de la Música (CNM). Igualmente, fue convocado como asesor del Departamento de Música, de la Dirección General de Cultura; formó parte de la creación de la Orquesta Sinfónica Nacional; y participó en la modificación del sistema de enseñanza artística⁴.

A lo largo de esta experiencia, hay un factor que se repite y enmarca su desempeño: el liderazgo. Esto lo convierte en una de las figuras potenciales para encabezar procesos fundacionales y representativos dentro del contexto revolucionario. Además, la definición de su posición política, como principio ético rector en su accionar, lo configura como un gestor responsable con su tiempo y preparado para representar, en el contexto internacional, los nuevos intereses políticos del país.

Así Gramatges asume, a mediados de 1959, el cargo de agregado cultural en Europa. Sin embargo, al año siguiente,

te, es designado embajador de Cuba en Francia —hasta 1964. Allí asumió nuevas estrategias y concentró los objetivos de su misión en representar al país y a la premisa ideológica de «la Revolución», como él mismo hiciera referencia:

Me anima el sano deseo de contribuir a mejorar los lazos que deben existir con relación al trabajo y en el orden humano, entre el Ministerio de Relaciones Exteriores y nuestras representaciones diplomáticas en el extranjero, con lo cual lograremos que nuestra Revolución se refleje plenamente a través de nuestras Embajadas⁵.

El primer quinquenio de la década del sesenta fue un momento de dinamismo fundacional, en el cual se experimentaban cambios sociales a una gran velocidad en Cuba. Gramatges, aunque emplazado fuera de este contexto, también fue partícipe de esa realidad y obró por promulgar los mismos principios en su entorno —la prensa y la correspondencia de su fondo son testimonio de este accionar.

²Harold Gramatges: «La Sociedad Cultural Nuestro Tiempo». En V. López (Ed.), *Revista Nuestro Tiempo*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1989, pp. 384-406.

³F. Rodda: «Harold Gramatges, imagen del maestro fecundo». En *Granma*, s.p. Fondo Harold Gramatges de la Mediateca Edgardo Martín, localizado en cajuela 3, registro de prensa de 1970-1980; 26 de septiembre, 1978.

⁴José Amer: *Biografía*. En J. García (Ed.) *Harold Gramatges. Catálogo de compositores*. Madrid: Fundación Autor, 1997, p. 36.

⁵Harold Gramatges: Informe sobre la embajada de Cuba en Francia. Localizado en L. 632 E.9. Fondo Harold Gramatges del Archivo Histórico de la OHC, 1964 a: 1.

ENTRE FINANZAS E IMPROVISACIONES

El panorama de tensión política de Cuba generó contradicciones en el plano económico, es por ello que la dimensión económico-financiera dentro de la gestión de Gramatges estuvo enfocada hacia un proceso de solución de conflictos. Aunque no era un área de pleno conocimiento para el músico-gestor, siempre estuvo dispuesto e interesado en conocer las habilidades técnicas y conceptuales para proyectar con eficiencia su trabajo. Así lo muestran una serie de documentos de estudio que se conservan en el Fondo, relacionados con la reforma agraria en Cuba y en Francia, además de apuntes en los que planifica posibles intercambios comerciales.

La crítica situación que enfrentó estuvo dada porque los fondos económicos con los que contaba la misión cubana fueron retirados tras el triunfo revolucionario. Las deudas de alquiler aumentaron, al punto de tener que entregar la residencia del cuerpo diplomático, quedándoles como único espacio la embajada, que también sufrió un saqueo mobiliario antes de que Gramatges asumiera la directiva. Esta crítica situación fue superada en gran medida por el certero manejo económico de este gestor. Un documento administrativo que sintetiza este desempeño es el *Inventario de la Embajada de Cuba en Francia* (1964 b), que Gramatges entregó al finalizar su labor. También en la correspondencia familiar de Harold, que nos devela una narrativa más próxima a su cotidiano, este reafirma los principios de su misión y muestra su capacidad resolutive ante las encrucijadas económicas, resoluciones gestadas de conjunto con su esposa Ena Susana Hartmann (Manila); en carta enviada a su hermano Gabriel Gramatges comenta:

Desconocíamos en ese momento las condiciones en que debíamos vivir aquí; condiciones impuestas por la restric-

ción económica que demanda de nosotros nuestra Revolución. Al efecto, estamos aún sin sirvientes, la casa carece de muebles y generalmente comemos en la calle, cuando «la embajadora» no tiene tiempo de ejercer sus funciones de cocinera. Al llegar a París, pensábamos alquilar un apartamento para vivir, dejando este local, como había sido hasta el momento, de oficinas (cancillería). La realidad (\$) varió nuestros planes y a los dos meses nos mudamos para aquí ocupando dos habitaciones solamente⁶.

La creatividad e innovación de Gramatges fueron herramientas para sobrepasar momentos críticos. Fundamental fue la restructuración en el plano económico y en la imagen de la embajada, realidad que quedó plasmada durante el testimonio, legado en el texto del escritor e investigador Heriberto Feraudy *Yo vi la música. Vida y obra de Harold Gramatges*:

Cuando llegó el momento de organizar en nuestra embajada la primera recepción oficial, tuvimos que apoyarnos en nuestras amistades, en gente de izquierda y en militantes del Partido Comunista Francés. Armamos un salón en un local que aún era de la embajada y allí celebramos esa actividad. Me acompañaban mi esposa, unos pocos funcionarios y algunos jóvenes que seleccionamos entre los que estudiaban allí en París. No había salario para nadie; todos estaban contribuyendo al hecho revolucionario. Cuando fuimos a celebrar el aniversario del triunfo de la Revolución, aquellos salones estaban vacíos. Empezamos a traer alfombras y muebles prestados; armamos completamente el escenario. Éramos todos jóvenes limpiando ventanas y puliendo cristales hasta las seis de la tarde. A las ocho de la noche todo eso estaba listo y nosotros vestíamos muy elegantemente para esperar a todas las personas⁷.



Gramatges junto al embajador de la Unión Soviética en Francia, Vinogradov, y el embajador de la República Popular de Hungría, Vince.

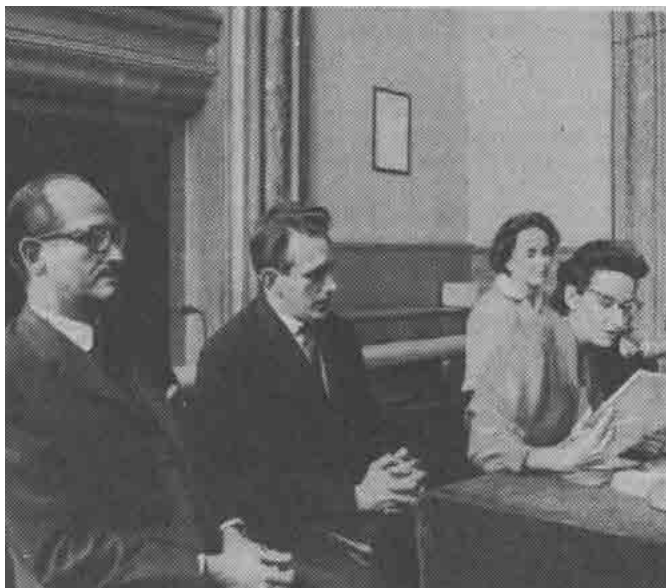
En estas palabras se muestra la flexibilidad de Gramatges y su creatividad. Además es evidente su habilidad para movilizar y propiciar el trabajo grupal, competencias necesarias para manejar los conflictos económicos por los cuales atravesaba la embajada.

LA ESENCIA PEDAGÓGICA

Durante el tiempo que estuvo en Europa (1959-1964), Gramatges realizó un paréntesis en su *cuasi* ininterrumpida labor pedagógica. Sin embargo, su gestión de becas de estudio para jóvenes artistas cubanos fue una muestra del interés que mantuvo por promover la enseñanza musical. Junto a la Dra. Antuña, entonces directora general de Cultura del Ministerio de Educación, planificó y gestionó

⁶Harold Gramatges: Carta enviada a Gabriel Gramatges. París. Localizado en L. 631 E. 4. Fondo Harold Gramatges del Archivo Histórico, 1961 c: 1, 31 de agosto.

⁷Heriberto Feraudy: *Yo vi la música. Vida y obra de Harold Gramatges*. La Habana: Ciencias Sociales, 2009, pp. 12-13.



Gramatges junto a Isabel Monal, directora del Teatro Nacional de Cuba, y al agregado cultural en París, Alvares Ríos.

la superación de becarios principalmente artistas y trabajadores de la cultura. Tal es el caso de la beca que le concedieron al novel compositor Bernardo González Sánchez, quien contó con una carta de recomendación de la prestigiosa maestra Nadia Boulanger. Otros becarios a los que ayudó con la actualización de sus becas fueron: Rolando Ferrer, Jorge Pérez Castaño, Manuel Díaz Martínez, Enma Norka Ruiz, Jorge Gómez Labraña, Rine R. Leal, Orlando Yanes, Orlando Camacho⁸.

Sus conocimientos de la enseñanza artística le permitieron realizar una eficaz valoración de los músicos que necesitaban los fondos. Tal es el caso del proceso de negociación que establece Gramatges con el Ministerio de Educación, para la continuación de estudios de Hiram León,

profesor de música, quien recibía en España un curso, bajo la dirección de Andrade de Silva, profesor del Conservatorio de Madrid. Es notorio cómo Gramatges firma la carta enviada a Antuña, primero como profesor de Composición del Conservatorio Municipal de La Habana y luego como agregado consular de Cuba en Europa, muestra de esa sensibilidad como pedagogo en su rol de gestor.

Además avala a una serie de músicos, ligados al universo de la ópera, e intercede por la continuidad en el financiamiento de sus estudios. Una vez más sus aptitudes en el orden musical le permiten tener un criterio certero y realizar un proceso de selección efectivo:

Los he oído y he conversado largamente con sus maestros: Ricci (Dora Carral), Eviolto (Ramón Calzadilla), Annovazzi (Gladys Puig) y Gabriela Benanzoni (Maria Rigal). Opino que todos deben continuar algunos meses por acá puesto que en ellos descansará nuestra futura escuela de ópera. Por suerte para Cuba, cada uno de ellos es, realmente, un cantante⁹.

A la par que emprende su misión política, a principio de 1960, también su actividad musical continúa desarrollándose. Al estar en Italia, ofrece una conferencia sobre el Panorama de la música cubana, por iniciativa del Centro Latinoamericano de Roma, en la Facultad de Leyes. En torno a este hecho, Gramatges comenta a José Luis Llovio, diplomático de la Embajada de Francia, algunos detalles:

[Estoy] organizando un Comité Pro-Cuba integrado por los artistas, intelectuales, etc., de este país para solidarizarse con nuestra Revolución. Además, dentro de pocos días ofreceré una conferencia en la universidad sobre música cubana, presentado por el Centro Latinoamericano de Roma, que estoy vitalizando desde mi llegada¹⁰.

Este interés en brindar información sobre el acontecer cultural cubano lo hace actuar con un sentido educativo y ser un gestor interesado por capacitar y convocar a los agentes que quiere integrar a su causa política.

TRAMAS ARTÍSTICAS Y MEDIÁTICAS

En el Fondo Harold Gramatges se conservan materiales administrativos, informes de trabajos encomendados por el Ministerio de Relaciones Exteriores de Cuba (MINREX) y un voluminoso cuerpo de recortes de prensa que informan del desarrollo de su gestión comunicativa dentro de la embajada. Queda evidenciado que se convirtió en un agente principal en la toma de decisiones para lograr una mediación fructífera entre el escenario internacional y las posturas cubanas. En este rol, intentó siempre buscar conexiones y hacer que emergiera «la unidad del desacuerdo» en ese panorama socio-político dominado por las tensiones de la Guerra Fría.

Durante este momento de gran tensión, Gramatges tuvo que planificar, organizar, liderar y controlar acciones enfocadas a promulgar y comunicar la nueva realidad cubana y de esta forma extender su misión cultural por varios países de Europa. A partir de esta estrategia, él comprende que la mediación a través de la cultura era la vía más efectiva para promover el activismo político y hacer efectivos planes de solidaridad para Cuba:

⁸Harold Gramatges: Carta enviada a Vicentina Antuña. París. Loc. en L 632. E 19. Fondo Harold Gramatges del Archivo Histórico, 1960 g: 15 de agosto.

⁹Harold Gramatges: Ibídem, f: 25 de Junio.

¹⁰Harold Gramatges: Carta enviada a José Luis Llovio. Roma. Ibídem, 1960 d: 1, 18 de junio.

Realicé viajes a Italia, España, República Federal Alemana, Bélgica, Holanda e Inglaterra. Entre otras actividades inherentes a mi cargo, hice contacto y sostuve discusiones con intelectuales de todas las tendencias en dichos países, así como con los grupos de estudiantes latinoamericanos residentes en los mismos. Al mismo tiempo asistí a diferentes congresos y festivales (teatro, música, cine y danza) recabando de entre sus organizadores y participantes posiciones y manifiestos de solidaridad con la Revolución cubana. Con la ayuda de compañeros responsables de las cuestiones culturales en nuestras Misiones europeas y de personalidades amigas de Cuba, trabajé en la organización de Asociaciones en pro de nuestro país (Asociación Latinoamericana en Londres, en Roma y en París; Asociación Ítalo-Cubana; Asociación Francia-Cuba)¹¹.

Su acción fundacional lo hace partícipe de ese proceso de nueva representación en el escenario internacional que llevaba a cabo la Revolución. La apertura de esas organizaciones, en pos del nuevo quehacer de Cuba, contribuyó a reafirmar una nueva imagen de progreso social para el país. En este sentido, logró articular un entramado de artistas, científicos e intelectuales para potenciar acciones culturales. Todo ello respondía a una necesidad muy concreta: «que la conciencia del mundo se organice y libre una batalla seria, profunda, apasionada, en defensa de la Revolución Cubana»¹².

La convocatoria a la intelectualidad extranjera fue una estrategia de gestión básica. El horizonte no solo era crear lazos de cooperación e intercambio cultural, sino también consolidar una plataforma de denuncia y concientización de las amenazas reales que llevaba a cabo Estados Unidos contra Cuba. Nuevamente la política y el arte constitu-



En la Sala Pleyel de París, durante una noche de gala, la cantante francesa Renée Lebaa, el boxeador norteamericano «Sugar» Robinson, Gramatges y el secretario general del Movimiento contra el racismo, el Antisemitismo y por la Paz, Pierre Paraf (de izquierda a derecha).

yen componentes en constante interacción en la gestión diplomática de Gramatges y funcionan como referentes comunicativos para llevar a cabo este proceso.

Para dinamizar la presencia de la embajada cubana dentro del ámbito francés, Gramatges planificó la realización de eventos culturales en conmemoración de fechas significativas para Cuba. Ejemplo de ello fue la festividad del 20 de mayo, con el fin de conmemorar el instante en que Cuba se convirtió en una República. Sobre este evento, la prensa destacó la cordialidad del gestor al dirigir el encuentro:

Mucho se habló acerca de Cuba y la Revolución, y la iniciativa del Embajador Harold Gramatges dando a la reunión esta grata familiaridad, constituyó un verdadero acierto. Asistieron los titulares y el personal adscrito

a las embajadas de los países amigos, especialmente de las repúblicas socialistas, todos, sin excepciones —los cubanos y latinoamericanos residentes en París y muchos franceses— entre ellos, representantes de diversos grupos e instituciones democráticas - amigos de Cuba y de la Revolución¹³.

Reuniones de este estilo se convirtieron en ocasiones propicias para mantener la relación con los representantes de otras embajadas de Latinoamérica, pues al ser expulsada Cuba de la OEA, la restricción de las comunicaciones y ayudas con los Estados miembros también quedó censurada en el plano diplomático.

Otra decisión fundamental fue alinearse con causas de liberación y humanistas, así como con intelectuales y personalidades artísticas relevantes por sus discursos progresistas y de vanguardia política. Una de estas figuras claves fue Pablo Picasso, con quien Gramatges trazó planes culturales para Cuba. En síntesis, este gran gestor, por sus habilidades de comunicación y negociación,

¹¹**Harold Gramatges:** Informe sobre la embajada de Cuba en Francia. Localizado en L. 632 E.9. Fondo Harold Gramatges del Archivo Histórico, 1964 a: 2.

¹²Expresiones como estas surgen de la correspondencia sostenida entre Alfredo Guevara y Gramatges, donde se hace visible que contar con la «solidaridad internacional se convierte en uno de los centros del accionar revolucionario», por ello las estrategias en el orden de la comunicación se convierten en un frente de acción prioritario. En: **Alfredo Guevara:** *¿Y si fuera una huella? Epistolario*. Madrid: Ediciones Autor, 2008, p. 72.

¹³**M. Casanovas:** «Aquí París». *Prensa Latina*. Localizado en L. 625 E. 66 (3) Fondo Harold Gramatges del Archivo Histórico, 1961, 26 de mayo.

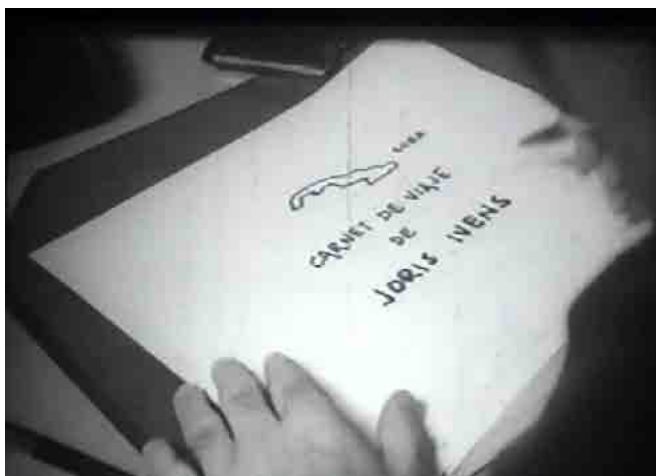
diseña estrategias para movilizar y convocar a actores e intelectuales de relevancia en el panorama internacional. Sus quehaceres responden a intencionalidades de diplomacia cultural, enfocadas en promover la transformación social en Cuba.

ENTRE EL QUEHACER, LA MÚSICA

La labor artística y política de Gramatges estuvo coherentemente articulada, especialmente, a partir de su designación como agregado cultural. Entonces, las acciones de su profesión musical se convirtieron en factores situacionales, para que los altos niveles políticos condujeran su nuevo destino al frente de proyectos político-culturales en la escena internacional:

En el mes de julio de 1959 asistí al Festival de la Juventud, celebrado en Viena, invitado para formar parte del Jurado de Música de los concursos organizados en el marco de dicho evento. Al finalizar dicho festival fui invitado a visitar la URSS y Bulgaria, Francia y España [...] fui citado por los compañeros Comandante Ramiro Valdés y Alfredo Guevara, Presidente del ICAIC, quienes me explicaron que la Revolución necesitaba de mí la realización de diversos trabajos en Europa occidental, debiendo residir en París. Allí me instalé en enero de 1960 con el cargo de Agregado Consular en Europa¹⁴.

Durante su gestión al frente de la embajada de Cuba en Francia, tuvo un lugar especial la promoción de las expresiones danzarias, cinematográficas y musicales. En este afán de promover las más disímiles expresiones artísticas cubanas en la escena internacional, planificó y organizó conciertos con jóvenes intérpretes de la Isla, que en ese entonces realizaban estudios de perfeccionamiento



Fotograma del filme *Carnet de Viaje* de Joris Ivens, cuya dirección musical estuvo a cargo de Harold Gramatges.

en Europa. También promovió acciones de intercambio cultural para que relevantes músicos extranjeros contribuyeran con la difusión de la música de concierto en Cuba. Así mismo, en su papelería, se encuentran apuntes de planes y estrategias que intentaba gestionar, como la traducción de libros tanto para el contexto francés como para el cubano, planes que potenciarían el intercambio cultural entre los dos países:

Le Monde en Friche de Gabriel Ardant. Aparecido en: *Presses Universitaires* de France. Gran interés en traducir este libro al español y editarlo en Cuba, para distribuirlo en la América Latina. Interés en traducir al francés la Geografía de Cuba de Jiménez. El Sr. Dolsi, sería interesante que entre a formar parte de la Sociedad Ítalo-Cubana. Comprar su libro y quizá hasta traducirlo al español¹⁵.

El compositor, en esta etapa, tuvo que lidiar con encrucijadas personales, pues su rol como líder comprometido lo condujo a aceptar y priorizar un programa de acción que lo distanciaba de su vocación musical. Al asumir roles de una mayor responsabilidad dentro del campo político-intelectual cubano, su tiempo para sumergirse en la composición y para encauzar sus necesidades estético-expresivas se vio limitado, especialmente en los primeros años de la Revolución, de ahí que solo haya producido cuatro obras, entre 1960 y 1964: *Toccata para bandoneón*; *In Memoriam*; y la música para los documentales *Cuba, pueblo armado* y *Carnet de viaje* —también sus vínculos con el mundo cinematográfico se vieron permeados por su afán gestor en pos de la promoción de la cultura cubana.

La presencia de la obra de Gramatges en el circuito internacional jugó un rol importante en la difusión de las ideas cubanas. Además, su posición como compositor de música académica le proporcionó reconocimiento y la posibilidad de representar los intereses de su labor fuera de la Isla. Lo cierto es que supo insertarse en el contexto cultural y político-diplomático y crear espacios propicios para la promoción de la causa cubana, convirtiendo su labor en un referente de gestión creativa e innovadora.

¹⁴**Harold Gramatges:** Informe sobre la embajada de Cuba en Francia. Localizado en L. 632 E.9. Fondo Harold Gramatges del Archivo Histórico, 1964 a: 1.

¹⁵**Harold Gramatges:** Libreta de apuntes. Localizado en L. 632. E.17. Fondo Harold Gramatges del Archivo Histórico, 1960-1964.

Este trabajo es una síntesis de la tesis de Maestría en Gestión del Patrimonio Histórico-Documetal de la Música (Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana, 2017) de Ivette Céspedes.

DOCUMENTA MUSICAE

LA ZARZUELA CUBANA EN LA HISTORIA DEL VINILO (1948 – 1995)

por Ubail Zamora



Fernando Montilla (a la izquierda) muestra la primera grabación de Cecilia Valdés a su compatriota, el actor puertorriqueño José Ferrer.

importante ante las firmas norteamericanas dedicadas a registrar música cubana, en especial la RCA Víctor¹.

Si bien la música popular fue la base de la mayoría de las producciones llevadas al disco durante las primeras décadas del pasado siglo, el repertorio lírico también estuvo presente y se hizo eco en las voces de algunos cantantes de la Isla. No sería, sin embargo, hasta finales de la década de 1940, cuando comenzarían a grabarse los primeros títulos del teatro musical cubano de forma íntegra. La personalidad que hizo que estas zarzuelas cruzaran la frontera entre la inmediatez efímera de la puesta en escena y su permanencia posterior fijada a través del vinilo, fue el puertorriqueño Fernando Montilla (1915-2014), figura clave en la historia de la discografía cubana de la época. En 1948, llevó a los estudios la zarzuela *Cecilia Valdés*² dirigida por su compositor Gonzalo Roig, y marcó así el comienzo de lo que sería en el futuro su propio sello discográfico. En él quedó registrada la mayor cantidad de títulos líricos cubanos, y para algunos de ellos, a día de hoy, aún constituyen su única referencia auditiva.

Ya en los cincuenta, ubicado en España, esta firma comenzó a hacerse con un nutrido catálogo. Sin embargo, Montilla no olvidó a Cuba e incluyó a grandes artistas en algunas de sus más reveladoras producciones.

En los primeros años de la Revolución, a pesar del auge del género, la grabación de títulos líricos no fructificó. Nacionalizada desde 1959, la industria del disco se cen-

tralizó en una sola entidad: la Empresa de Grabaciones y Ediciones Musicales (EGREM) que, desde 1964, asumió todas las producciones discográficas. Pero la entidad, desde esa fecha, sólo ha llevado tres zarzuelas completas al disco: la primera de ellas, *Amalia Batista*, en 1978, fue también la primera que unificó un elenco enteramente cubano. Hubo que esperar a 1990 para que se grabaran otros dos títulos (segundas versiones de *Cecilia Valdés* y *María la O*) y, hasta hoy, ningún otro ha sido registrado por firmas nacionales.

MARÍA LA O

María la O es la zarzuela más popular de Ernesto Lecuona. Con texto de Gustavo Sánchez Galarraga, esta obra fue estrenada en el Teatro Payret el primero de marzo de 1930. La temporada fue breve, sólo nueve funciones en La Habana, a las que siguieron otras en Matanzas y Cienfuegos. Sin embargo, en el Teatro Martí la obra subió a escena cincuenta y seis veces en el periodo comprendido entre 1932 y 1936³.

Actualmente, solo se conocen dos versiones discográficas oficiales de esta zarzuela. Ambas difieren en cuanto a piezas, duración y ubicación de las escenas, pero igual son

Los ritmos y las melodías de la Mayor de las Antillas se perpetuaron, desde el siglo XX, primeramente, con el auspicio de firmas extranjeras. Los anales del recurso discográfico en Cuba recogen la presencia de Edison Record, Zon O Phone Record, Victor Talking Machine Co., Odeón Records y Pathé, entre otras. El nacimiento de Panart, en 1944, marcó la llegada de un sello completamente cubano que supondría una rivalidad

¹José Reyes: *Música cubana: La aguja en el surco*. La Habana: Ediciones Cubanas, 2015.

²Cristóbal Díaz Ayala: *Enciclopedia discográfica de la música cubana* [versión electrónica], 2010.

³Enrique Río Prado: *La Venus de Bronce. Una historia de la zarzuela cubana*. La Habana: Ediciones Alarcos, 2010.



Ernesto Lecuona (1895-1963), compositor de la zarzuela *María la O*, estrenada en el Teatro Payret en 1930. A la izquierda de estas líneas, portada de la obra, realizada por ediciones Montilla.

meritorias y complementarias si se quiere tener una idea general de este importante título. La primera de ellas pertenece al sello Montilla. La propuesta quedó bajo la égida de Félix Guerrero, quien fue orquestador y director musical⁴. Además, se unieron a él, en España, el compositor y director de orquesta español Manuel Montorio, seleccionado por Montilla para la supervisión del resultado de las grabaciones.

La producción se llevó a cabo en 1956 y para el elenco se escogieron artistas españoles, con la excepción del tenor cubano Maño López, que intervino en los papeles

cómicos. También se integraron percusionistas cubanos a la Orquesta de Cámara de Madrid, acompañados por los Coros de la Radio Nacional de España. Conformaron la grabación trece piezas, que no incluyeron el dúo de amor de la pareja protagonista.

En este registro sobresale Dolores Pérez, una de las grandes sopranos españolas de las décadas de los cincuenta y sesenta del pasado siglo, quien acierta en su imitación del acento caribeño y despliega sus facultades dramáticas y cantoras. También, a apreciable nivel, se encuentran los barítonos Luís Sagi-Vela y José Granados. Mien-

tras que Luisa de Córdoba y Maño López dan color en sus intervenciones con gracia y buen gusto, sin llegar a los extremos de la caricatura, que muchas veces permea estos personajes en la escena. Sin olvidar que todos están secundados por un coro correcto y una orquesta admirable.

Esta obra fue reeditada varias veces en LP por Montilla (FM-73), desde la década de 1950; también se comercializó por otras casas discográficas como Zafiro (ZOR 1821 y 1033-1), Zacosa (ZCL 1076) y Serdisco (LM 3027); y apareció, además, en cassette (Zafiro 1033-4), (Serdisco CM-6.027) y (Zacosa ZCC 5076). La grabación fue transferida a CD por la propia Montilla en 1989 (CDFM-73), en 1990 por Zafiro (1033-2) y en 1995 por BMG Serdisco (74321 33460 2). La presentación reproduce la portada del LP original: la mulata de bata cubana, estereotipo del traje nacional de la Isla, utilizado por tradición en las puestas teatrales de este título. La toma monofónica base, de calidad apreciable, ha mejorado mucho con la restauración hecha en los soportes digitales. Ha ganado en brillantez para los conjuntos orquestales y una clara nitidez para las voces, aunque sin perder el balance original en el que hay tendencia a acentuar en primer plano a los cantantes, para detrimento de algunos detalles de la orquesta. Otros sellos que la han distribuido en disco compacto han sido Videovox (CDL-13081) y Novoson (CDNS 581).

La otra grabación de esta obra no ocurrió hasta 1990. El origen de su realización fue una puesta en escena que, sobre la zarzuela, realizara el dramaturgo cubano Nelson Dorr para la Compañía Estudio Lírico. Grabada en abril de ese año, en los estudios de la EGREM y el ICAIC (Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos), la selección incluyó piezas originales y otras añadidas después del estreno. Completando diecisiete, se encuentran tres números del propio Lecuona que se agregaron en forma de romanzas para los personajes de Niña Tula («Al fin»), Fernando de Alcázar («Vuelvo a ti») y la Marquesa del Palmar («Te vas juventud»). También se incluyen aquí el «Dúo de amor», eliminado en la grabación de Guerrero, el «Vals de los enamorados» en vez de la «Ronda del amor» que había sido puesta, para sustituir este número, por el propio autor y la «Ronda de los guaracheros» que aquí con texto distinto y ubicada en otra escena. Se incorporaron, además, algunos diálogos para dar continuidad dramática a la acción.

Alina Sánchez y Rodolfo Chacón son los cantantes más sobresalientes del elenco. Si bien la soprano domina el personaje, el hecho de que cante con sumo cuidado hace que algunas veces su interpretación

⁴Ramón Fajardo Estrada: *Ernesto Lecuona: Cartas*. 2 vol. La Habana: Ediciones Boloña, 2012.

parezca algo distanciada del drama. Chacón, de timbre claro y agudos brillantes, resuelve con facilidad sus intervenciones, que incluyen una magnífica interpretación del número «Vuelvo a ti», añadido para esta versión.

ROSA LA CHINA

Esta zarzuela cubana, con música de Ernesto Lecuona y texto de Gustavo Sánchez Galarraga, subió por primera vez a escena el 27 de mayo de 1932 en el Teatro Martí de la Habana y constituyó el único título del mencionado binomio de autores que estrenaría la Compañía Suárez-Rodríguez.

Con un planteamiento parecido al de sus títulos anteriores en cuanto a diálogo musical, donde se integran ritmos criollos junto a formas de la tradición europea extraídas de la ópera y la gran zarzuela española, Lecuona conjuga todos los ingredientes para realizar con este título otro de sus clásicos en el campo lírico.

Rosa la China fue otra de las zarzuelas que grabó Montilla en 1956 (FM-75), y que, junto a *María la O* y *El Cafetal*, conformarían la tríada de obras de Lecuona que quedarían registradas bajo la dirección de Félix Guerrero⁵. Los cantantes principales fueron los mismos de *María la O*, con Dolores Pérez, esta vez como Rosa, y Luis Sagi-Vela como Julio. Luisa de Córdoba y Maño López repiten en los roles secundarios.

Esta grabación aún no ha perdido su frescura original, vocalmente equilibrada y muy cuidada en el aspecto musical. Su restauración de sonido ha mejorado el primario, tras pasarse a soporte digital en los años noventa por Montilla (CDFM-75) y por otros que la han reeditado: Zafiro (LP 1064-1, casete 1064-4 y CD 1064-2); Zacosa (en LP, ZCL 1083 y casete, ZCC 5083); Orfeón Videovox (en CD, CDL-13082); BGM Serdisco (en CD, 74321 33457 2) y Novoson (CDNS-240).



Portadas de *Rosa la China* y *El cafetal*. Realizadas por ediciones Montilla, ambas constituyen grabaciones únicas.

Nunca más ha vuelto a grabarse, y aunque este registro es de referencia, al ser además el único disponible, la obra merece una nueva versión dada la importancia que ostenta en la historia del teatro lírico nacional. Se ha repuesto con éxito hace algunos años en la escena cubana, sin embargo, no han quedado más evidencias, solo las ofrecidas por la prensa plana y el recuerdo del público que asistió a aquellas puestas.

EL CAFETAL

Este título es, del conjunto de los estudiados, el primero que se estrenó en orden cronológico. *El Cafetal* subió

a escena el día primero de marzo de 1929 en el Teatro Regina de La Habana. La música de Ernesto Lecuona y la letra de Gustavo Sánchez Galarraga se convirtieron en un inmediato triunfo al producir una obra eminentemente criolla, que perfilaría una forma de teatro musical donde se combinan procesos históricos, personajes y ritmos folclóricos, todo de un carácter marcadamente nacional y que daría lugar a un título prototípico de lo que tiende a denominarse hoy como zarzuela cubana. *El Cafetal*

⁵Ramón Fajardo Estrada: *Ernesto Lecuona: Cartas*. 2 vol. La Habana: Ediciones Boloña, 2012.

muestra esos ingredientes que en Lecuona se irían desarrollando hasta alcanzar una nota bien alta con *María la O*, todo un paradigma del género.

En la grabación (FM-77)⁵, repiten los indispensables Dolores Pérez como África y Luis Sagi-Vela en el doble rol de Lázaro y Niño Alberto. Maño López tiene una intervención muy breve, al igual que Luisa de Córdoba, y se presentan en esta ocasión la soprano Natalia Lombay en el rol de Niña Flor y los tenores Lauri Lazari como Don José y Manuel Esclapés como El Guajiro. Debe hacerse un aparte para la española Luisa de Córdoba y el cubano Maño López que se han repartido en su mayoría todos los papeles secundarios de las grabaciones examinadas.

De las tres grabaciones españolas es esta la que más dificultades presenta en el aspecto musical, si bien son solo algunos detalles que no minimizan la calidad del resultado global. Sagi-Vela es escogido aquí para interpretar dos papeles: Lázaro y Alberto, escritos para barítono y tenor, respectivamente; el cantante no diferencia su emisión en ambos casos y tiende a confundir al oyente que no está familiarizado con la obra. La soprano, sin embargo, vuelve a dar una muestra de su dominio técnico. Los papeles secundarios cumplen con corrección sus cometidos, destacándose la Cipriana de Luisa de Córdoba que sabe aprovechar vocalmente todas las oportunidades satíricas que brinda el personaje.

En discos de larga duración, además de en su firma original, *El Cafetal* se distribuyó en Zafiro (LM 3034 y ZOR-115) Serdisco (LM 3034) y Zacosa (ZCL 1081). En casete la editaron la propia Montilla (FM-77), Zafiro (CM 6034 y 1061-4) y Zacosa (ZCC 5081). En formato de disco compacto se ha visto ampliamente representado en Montilla (CDFM 3010), BMG Serdisco (74321 33458 2), Zafiro (1061-2), Novoson (CDNS 582) y en su



Portada del fonograma de la zarzuela *Amalia Batista* editada por la EGREM y dirigida por el propio compositor Rodrigo Prats.

más reciente modalidad ha sido distribuido en formato FLAC y MP3 por la firma Naxos (Naxos Classical Archives 9.80834) con sonido restaurado. A pesar de que se ha convertido en una de las zarzuelas más populares del repertorio de Lecuona, continúa siendo este el único registro existente de la obra.

AMALIA BATISTA

Título capital del teatro lírico cubano, *Amalia Batista* conforma, junto a *María la O* y *Cecilia Valdés*, la tríada de zarzuelas más populares del género en Cuba. Con libreto de Agustín Rodríguez y música de Rodrigo Prats,

su estreno se produjo en el Teatro Martí el 21 de agosto de 1936. Sus representaciones transcurrieron durante los últimos meses de actividad de la Compañía Suárez-Rodríguez, razón por la que solo subió a escena en treinta ocasiones, aunque en vida del autor se repuso innumerables veces. Refundida en un acto hacia 1952, tuvo una versión final revisada y ampliada por el mismo compositor en 1979, sobre textos adaptados del original por José Ramón Pradas y Raúl Camayd.

Esta obra dispone de dos grabaciones, la primera se realizó para utilizarla como playback en el programa televisivo *Viernes de Gala*, de CMQ Televisión. Desde los inicios de la televisión en Cuba la ópera, la opereta y la zarzuela ocuparon importantes espacios en la preferencia del público. Se transmitían títulos completos, a veces abreviados por cuestiones de tiempo y, aunque en ocasiones se cantaba en vivo, la mayoría de las veces se grababan previamente, en estudio, las partes musicales de la obra. Así han llegado hasta hoy dos registros realizados en 1961, dirigidos por el maestro Gonzalo Roig, con notables elencos de solistas y actores entre los que sobresale la cantante cubana Blanca Varela en los roles titulares de *Cecilia Valdés* y *Amalia Batista*.

Este registro puede considerarse una joya dentro de las grabaciones televisivas de la época, por el plantel artístico reunido y la calidad integral del conjunto. Todas sus partes están interpretadas con rigor por cada uno de los miembros del elenco, que actúan de forma convincente cuando se incluyen los diálogos. Este título no se ha editado en Cuba, y sólo se ha transmitido completo por la radio en el programa Zarzuelas y Operetas de CMBF. En Miami se ha distribuido en formato CD (JA Productions SN). No existe una versión digital cubana de esta versión, como sí se hizo con *Cecilia Valdés*.



Gonzalo Roig dirigiendo la primera grabación de *Cecilia Valdés*, 1948.

La segunda grabación contiene la versión íntegra, tal como la concibió su autor después de su última revisión de 1979. Realizada en estudio, tiene el valor añadido de estar dirigida por el propio compositor, con lo que puede considerarse ya por este simple hecho una grabación histórica. *Amalia Batista* sería, además, la primera de las zarzuelas grabadas en Cuba después de 1959 y que reuniera un elenco absolutamente cubano. Su realización concluyó el 31 de marzo de 1980, y fue la despedida al maestro Rodrigo Prats, que falleció unos meses después.

Puesta originalmente a la venta como disco de vinilo (LD 3929-1 y LD 3929-2), esta grabación no ha vuelto a editarse desde la década de los ochenta. Sólo unas selecciones contenidas en el CD *Líricos Cubanos. Vol I. Antología de zarzuelas cubanas*, donde se encuentran el «Pre-ludio», la «Salida» y «Romanza» de *Amalia Batista* y la «Fantasía» han visto nuevamente la luz. En Estados Unidos ha circulado en formato de CD bajo el sello Uniko Records (UNK-3929).

CECILIA VALDÉS

Considerada la zarzuela cubana por antonomasia, *Cecilia Valdés* fue estrenada en el escenario del Teatro Martí el sábado 26 de marzo de 1932. Con música del maestro Gonzalo Roig y libreto original de Agustín Rodríguez y José Sánchez Arcilla, la obra alcanzó un éxito extraordinario desde ese mismo día y se mantuvo en cartelera por varios meses, casi de manera ininterrumpida. Integrada por una mezcla de ritmos de la música popular cubana, desfilan a lo largo de la misma el tango congo, la guaracha o la habanera, en armonía con las formas clásicas tradicionales, como la romanza de estilo operístico, el dúo de amor y el motete religioso. Sin dudas, *Cecilia Valdés*, constituye la obra cumbre del teatro lírico de Cuba.

En el conjunto de las zarzuelas cubanas, *Cecilia Valdés* es la que mayor número de grabaciones ostenta. El primero de los registros se realizó el 19 de abril de 1948⁶, dirigido por el propio Gonzalo Roig. Estuvo a cargo del proyecto el puertorriqueño Fernando Montilla y constituyó el primer registro fonográfico integral de un título del teatro lírico cubano. En enero de 1949 la zarzuela sale a la venta bajo el sello Cafamo. El álbum original contenía cinco discos de doce pulgadas, en 78 r.p.m., con un costo de \$12.50. Comenzaba el LP su carrera hacia la popu-



Portada de la primera edición Cafamo de *Cecilia Valdés* en discos de 78 r.p.m.

laridad y al no obtener el resultado comercial esperado, Montilla arrendó por un tiempo su *Cecilia Valdés* a Darío Soria, quien la vendería en su sello Cetra-Soria como LP (Soria 70.001) con una mejor salida⁷. En la década del 50, el título pasa al sello Angel de la EMI (Angel 65001) y se anuncia en las portadas de los discos del mercado angloparlante como «cuban operetta» y no como zarzuela.

⁶Cristóbal Díaz Ayala: *Enciclopedia discográfica de la música cubana* [versión electrónica], 2010.

⁷Cristóbal Díaz Ayala: *Música cubana. Del areyto al rap cubano*. San Juan: Fundación Musicalia, 2003.



Grabación de la zarzuela *Cecilia Valdés* editada por la EGREM en 1990. Es la más completa de las existentes. En la imagen de la derecha el Maestro Félix Guerrero, director orquestal en la mayoría de las zarzuelas cubanas llevadas al disco.

Montilla recupera la grabación para su propia firma (FM-118), a la que la música cubana proporcionará algunos de sus más grandes éxitos. Desde entonces se comercializa en su sello y en 1990 aparece en formato de disco compacto (CDFM-118), reeditándose por Orfeón Videovox en 1998 (CDL-13083). En 2009 la firma Naxos la ofrece con una loable restauración del sonido mono original y una aceptable presentación gráfica, quizá la mejor de todas las exhibidas en cualquiera de los soportes en los que se ha comercializado, para distribuirla de manera digital en los

formatos de FLAC y MP3 (Naxos Classical Archives 9.80791).

Como ocurre con el primer registro de *Amalia Batista*, la segunda *Cecilia* fue grabada en 1961 como *playback* del programa televisivo *Viernes de Gala*, de CMQ Televisión. Bajo la batuta del propio Roig vuelve a brillar Blanca Varela acompañada de una pléyade de cantantes cubanos, algunos de los más representativos del momento, entre los que se destacan el tenor Armando Pico y la mezzosoprano Alba Marina. Punto y aparte merecen Miguel de Grandy, una de las grandes voces del

teatro cubano, quien estrenaría muchos de los títulos antológicos de la lírica cubana (recuérdese que fue el primer Leonardo de Gamboa) y Barbarito Diez, grande de la música popular cubana, intérprete de danzones, canciones y boleros con estilo propio. El coro de la TV y la orquesta de CMQ acompañaron esta grabación histórica bajo la batuta de Gonzalo Roig.

Habría que esperar a febrero de 1990, con motivo del Centenario del nacimiento de su compositor, Gonzalo Roig, para que se grabara esta obra íntegramente. En esa ocasión se reunió a un magnífico elenco de cantantes nacionales, acompañados por los coros Exaudi y Estudio Lírico, dirigidos por la prestigiosa profesora Cuca Rivero y la Orquesta Sinfónica Nacional de Cuba, bajo la batuta de Félix Guerrero, verdadera institución en el repertorio lírico cubano. Como dato curioso se puede agregar que se utilizaron los mismos arreglos corales que realizara Rivero, por encargo de Roig, para la versión de 1961. Ambos maestros contaron con la asistencia de las directoras Sonia McCormack (en el aspecto coral) y María Elena Mendiola (en el orquestal). Este registro constituyó un verdadero logro para la discografía cubana que no había grabado un título completo desde 1980, con la *Amalia Batista* dirigida por Prats y al que sólo seguiría la *María la O* grabada en 1990 y dirigida por Gonzalo Ro-

meu. Grabada en los estudios Areito de la EGREM, esta vez se registró la versión integral de la obra, con 21 piezas musicales, tal como la concibiera el autor en 1961.

Esta *Cecilia Valdés*, con magnífico sonido estereofónico, salió a la venta originalmente en dos discos de larga duración (Areito LD 4675-76) y se llevó luego a los formatos casete (MCD-100) y CD en una licencia de la empresa ARTEX (CD 036). Lamentablemente, ha desaparecido del mercado desde hace algunos años y no ha conocido reediciones de ningún tipo.

La más reciente de las versiones grabadas que, aunque anunciada hace unos años, aún no ha salido al mercado, se ha producido en España. Sería la primera lectura realizada sólo por artistas no cubanos, lo cual despierta un verdadero interés entre especialistas y diletantes. La página web del director orquestal, Víctor Pablo Pérez, aun la anuncia en preparación y en ella interviene, además de la Bayo como Cecilia, el tenor Alejandro Roy (Leonardo), el barítono Carlos Bergasa (Pimienta) y la mezzosoprano Ana Ibarra (Isabel y Dolores Santa Cruz), entre otros, acompañados por el Coro y la Orquesta Sinfónica de Galicia.

Este trabajo es una síntesis de la tesis de Maestría en Gestión del Patrimonio Histórico-Docamental de la Música (Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana, 2017) de Ubail Zamora.

PENTAGRAMAS DEL PASADO

POR LAS CALLES DE MI HABANA VIEJA

Alexis Rodríguez

(Ciclo en homenaje por los 500 años de fundación de la Villa de San Cristóbal de La Habana)

El ciclo *Por las calles de mi Habana Vieja* se presenta como parte del repertorio guitarrístico cubano. La explotación de los recursos propios del instrumento permite que abrace una sonoridad cubana, arraigada en lo más profundo de la nacionalidad. Desde la complejidad de la escritura en pródiga expresión tímbrica; su riqueza polirrítmica juega con el folklore a través de claves convencionales como la del son y el guaguancó, y otras de matriz afrocubana. Su melodismo es claro y robusto, a la vez que aporta una fresca bienvenida dentro del catálogo guitarrístico. Las estructuras van desde una absoluta libertad formal muy personal, hasta géneros ya míticos de la tradición musical cubana.

De esta forma el ciclo se convierte en un paseo, no solo por las calles de La Habana Vieja, sino por la evolución histórica, el criollismo devenido nacionalidad. Todo esto asimilado con naturalidad, permite disfrutar de la música tal cual. Así pues, *Merced* es un trémolo tradicional que revela La Habana colonial del siglo XIX; *Paula* es una hermosa contradanza de estructura variada; *Dragones* es una poderosa embestida de la improvisación rumbera; *Jesús María* es la representación de la marginada urbanidad habanera de donde nació el guaguancó; *Obra Pía* es una luminosa habanera transfigurada; *Empedrado* lleva en sí el rudo y frenético pulso afrocubano; *Habana* se nos revela como una contradanza pura e inolvidable; mientras que *Obispo* cierra el ciclo en toda la florescencia de eclecticismo sonoro contemporáneo.

Indudablemente un discurso halagador y conmemorativo en homenaje a la ciudad en sus 500 años, a través de ocho retratos musicales de sus calles.



DESCARGAR PARTITURAS



A CONTRATIEMPO



II TALLER INTERNACIONAL DE PATRIMONIO MUSICAL: DOCUMENTA MUSICÆ

Este espacio, que llega a su segunda edición, sesionó del 24 al 29 de junio de 2019, esta vez, dedicado a los archivos de los sonidos, la gestión documental de la música, el estudio de colecciones y las estrategias de preservación y difusión.

por Miriam Escudero

por Pablo Suárez

por Viviana Reina Jorrín y Adria Suárez-Argudín

por Gabriela Milián

por Claudia Fallarero

por Silvio Rodríguez

por Adria Suárez-Argudín

por Gabriela Rojas

por Yadira Calzadilla

DOCUMENTA MUSICÆ, FOMENTANDO ESTRATEGIAS DE PRESERVACIÓN

por Miriam Escudero

El Taller Internacional de Patrimonio Musical: Documenta Musicæ es un espacio creado para presentar y debatir resultados de investigación. Cada una de estas propuestas gira en torno al estudio de los soportes materiales de la música, al ser portadores de información sobre el hecho musical y el contexto que ha condicionado su composición y ejecución. Para ello, el Gabinete de Patrimonio Musical funciona como eje que articula dos bisagras fundamentales en Cuba: la Oficina del Historiador de la capital, entidad rectora de la restauración del Centro Histórico; y el Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana, Universidad de La Habana, unidad académica centrada en el estudio del patrimonio cultural.

En esta segunda edición —la primera tuvo lugar en 2017—, realizada del 24 al 29 de junio de 2019, la temática general pensada a modo de núcleo primordial fue: El archivo de los sonidos... gestión documental de la música, estudio de colecciones y estrategias de preservación y difusión. Además, se incluyó un enunciado específico relativo a «la ciudad-escenario», homenajeando los 500 años de la fundación de la Villa de San Cristóbal de La Habana. De esta forma, quedó constituido un espacio para la

reflexión inter, multi y transdisciplinaria en torno a las estrategias de preservación y gestión del patrimonio musical. Igualmente, se plantearon interrogantes a partir de categorías tales como la escena, el imaginario, la representación, la recepción, la circulación (repertorios, géneros) y el movimiento artístico. Todo ello en diálogo con teorías pertenecientes a la historia cultural, local, oral, de vida, microhistoria, reflexividad, sociología de la música y representación social.

Las presentaciones de temáticas generales estuvieron a cargo de estudiosos de diferentes nacionalidades. De la mano de Julio Arce (Universidad Complutense de Madrid, España), los asistentes conocieron detalles de los archivos sonoros de la radio. Mientras que Jesús Herrera (Universidad Veracruzana, Xalapa, México) expuso datos acerca del reto de la preservación digital del patrimonio musical. Así mismo, Geoffrey Baker (Universidad de Londres, Reino Unido) conversó sobre la ciudad sonora como escenario; y Laura Vilar resumió la experiencia de cuarenta años de trabajo del Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana (Cidmuc) como órgano rector de la musicología en la Mayor de las Antillas.

De la Isla, participaron ponentes y maestrante de las regiones de Pinar del Río, La Habana, Matanzas, Cienfuegos, Santa Clara, Remedios y Bayamo. También se incorporaron a las jornadas representantes de otras naciones como Chile, Colombia, España, Estados Unidos, México y el Reino Unido; quienes apelaron a las modalidades de conferencia, conferencia-concierto, presentación de libros, materiales audiovisuales y defensa de tesis.

MIRADAS CRUZADAS

Los estudios valorativos de colecciones y repertorios estuvieron centrados en la obra para piano de Hubert de Blanck (Yanet Chacón); la creación de Salvador Contreras (Alejandra Hernández, México); el Álbum de Isidora Zegers (Fernanda Vera, Chile) y los fondos del Estudio Carlos Farías de Arte Electroacústico Musical de

Instantáneas del II Taller Internacional de Patrimonio Musical: Documenta Musicæ que sesionó del 24 al 29 de junio de 2019 en el Aula Magna del Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana (imagen superior). En la foto central, Marius Díaz diserta sobre patrimonio digital de compositores contemporáneos y, debajo, Yunexy Arjona y Tatiana González presentan la obra de Rafael Font Baró (1876-1946).



la Universidad de las Artes de Cuba (Javier Iha). Sobre la historia de la edición musical, en cuanto a impresores y soportes en La Habana y México durante el siglo XIX, disertaron Lizzett Talavera, Luisa Aguilar (México) y Claudia Fallarero, junto al toque singular del estudio sobre iconografía musical en las marquillas cigarreras de Yadira Calzadilla. Entre tanto, Marius Díaz (Colombia) encarnó al editor musical contemporáneo a cargo de la obra del compositor Alfredo Diez Nieto. La relación escena musical y performance se reveló a través de panorámicas focalizadas en la obra *La Historia de Cuba* de Virulo (Pablo Suárez, Cuba-México); la música de cámara de Matanzas 1970-1990 (Alina Morales) y el patrimonio musical sefardí (Janet Rodríguez). Fueron abordadas también las historias de vida y el pensamiento teórico-musical de las personalidades de Gilberto Valdés (Yulia Rodríguez); Daniel Marcos Martínez (Roselsy Fernández); Rafael Font Baró (Yunexy Arjona y Tatiana González); Gaspar Villate (Lena Rodríguez, Cuba-España); Guillermo Tomás (Alegna Jacomino); José Ardevol (Maday Nicolás) y Manuel M. Ponce (Sandara Velásquez, México).

Un espacio de reflexión sobre la Educación Patrimonial de la música estuvo a cargo del representante de Pinar del Río, Jorge Lugo. Mientras que el panel integrado por el equipo de trabajo asociado al Centro de Investigación y Promoción Cultural Samuel Feijoó de Villa Clara, encabezado por Angélica Solernou, presentó resultados sobre la gestión de fondos documentales y eventos como el Taller Regional de Patrimonio Musical de Las Villas, las Parrandas de Remedios y el Concurso de piano Amado Touza. La última sesión se centró en la Representación social como herramienta de estudio, en la voz de Yohany Le-Clere; y la exposición de *El Sincopado Habanero*, medio de comuni-

cación efectivo en la divulgación del patrimonio musical, a cargo de su editora y fundadora Viviana Reina Jorrín.

CULMINANDO INVESTIGACIONES

La convocatoria de este Taller se hace coincidir con la culminación del curso de la Maestría en Gestión del Patrimonio Histórico-Documental de la Música, del Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana. Lograr esta coincidencia tiene una finalidad superior: socializar los resultados de las tesis en el contexto de un evento científico.

En esta ocasión, los ejercicios de defensa contaron con el respaldo de un prestigioso jurado, que evaluó los resultados de investigación de siete estudiantes. El mismo estuvo integrado, en su mayoría, por investigadores y docentes del Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana (Universidad de La Habana); la Facultad de Música de la Universidad de las Artes de Cuba; el Departamento de Historia y Ciencias de la Música de la Universidad Complutense de Madrid y la Universidad de Valladolid, España; la Universidad de Guanajuato, México; la Universidad Tecnológica de La Habana, la Casa de las Américas de Cuba, y el Museo Nacional de la Música.

«Todo ello» —como diría el Dr. Eusebio Leal Spengler en sus palabras de apertura— «acompañado por conciertos que responden a nuestra sensibilidad artística en los predios del Centro Histórico, donde salvaguardamos los documentos para que el cuerpo intangible de la música se haga sonido y estimule las emociones que inspiran la gesta de restauración».

Miriam Escudero

Directora del Taller Internacional de Patrimonio Musical



Durante el acto de graduación del Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana fueron entregados los títulos de Máster en Gestión del Patrimonio Histórico-Documental de la Música. En la foto superior, Yanet Chacón recibe su diploma de mano del Dr. Félix Julio Alfonso, Coordinador Asistente. En la imagen inferior, el conjunto de graduados junto al Maestro Mayor, Dr. Eusebio Leal Spengler y claustro de la maestría.

ENHORABUENA PARA LOS NUEVOS GRADUADOS

Como parte de las actividades del II Taller Internacional de Patrimonio Musical: Documenta Musicae, se realizaron las defensas de las tesis de la Maestría en Gestión del Patrimonio Histórico-Documental de la Música. Este programa educativo es coordinado por el Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas (Oficina del Historiador de La Habana), en el marco investigativo del Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana (Universidad de La Habana).

Pertenecientes a la segunda generación (2018-2021), todas las propuestas de estudio fueron presentadas en el horario de la tarde. Los espacios escogidos fueron el Aula Magna, de la referida instancia educativa, y el Centro Cultural Antiguo Liceo Artístico y Literario de La Habana, ambos en el entorno del Centro Histórico de la antigua ciudad.

Yulia Rodríguez Kúrkina sustentó la apuesta *Gilberto Valdés (1905-1972): su impacto en el contexto musical cubano*, en tanto reconstrucción biográfica de dicho compositor y músico matancero. Con ello, busca demostrar la relevancia social del creador en la escena musical cubana y la exaltación del componente africano, tanto en el ámbito académico como en el popular.

Yanet Chacón Arias presentó el trabajo *Hubert de Blanck (1856-1932): estudio, puesta en valor y difusión de su obra para piano solo*, en la que con autoridad de intérprete competente resalta los méritos de este repertorio y propone la inclusión de esas obras en los programas de estudio del Sistema Nacional de Escuelas de Arte de Cuba.

Alina Morales Sosa defendió la investigación *Música de cámara en la ciudad de Matanzas (1970-1990)*, en la

cual se adentra en la historia cultural de esta urbe yumurina. La finalidad es llenar un vacío historiográfico sobre lo sucedido musicalmente en esas dos décadas, cuando se desarrolló un movimiento camerale importante para el occidente del archipiélago.

Roselsy Fernández Oliva propuso el trabajo *Daniel Marcos Martínez Raventós (1927-1984): historia de vida desde un fondo autobiográfico*. En estas páginas, reconstruye la historia de vida de dicho barítono a partir del escrutinio de documentos del fondo personal de la familia. Para ello, focaliza su atención en las facetas como intérprete y pedagogo, desarrolladas en su trayectoria vital.

Javier Iba Rodríguez expuso la tesis *Docencia, investigación y creación: el Fondo documental del Estudio Carlos Fariñas de Arte Electroacústico Musical (ISA)*. A lo largo de estas páginas aborda las actividades docentes, investigativas y de creación musical del ECFAE. El objetivo es contribuir a la inserción de dicha institución en el espacio académico y el contexto musical cubano en general.

Janet Rodríguez Pino sustentó la investigación *El patrimonio cultural sefardí en La Habana: indagación y gestión de su acervo musical*, en la cual se concentra en el patrimonio músico-cultural hebreo capitalino. Así mismo, elementos fundamentales son la revitalización de las músicas tradicional-litúrgicas sefardíes, los principales símbolos y las experiencias performativas que aseguran la construcción de dicha identidad.

Lizzett Talavera Calvo reveló particularidades de *Las partituras impresas por Edelmán y Ca y sucesor Ansel-*

mo López: una aproximación a la edición musical en La Habana (1836-1920). En dicha tesis, profundiza en las prácticas llevadas a cabo por tales casas editoriales, paradigmas de la impresión musical en La Habana de 1836 a 1920. El propósito principal es datar estas partituras en correspondencia con la propia evolución de sus criterios editoriales y el desarrollo de la actividad musical durante el período comprendido.

Las tesis fueron evaluadas con rigor por pares académicos que respaldaron la excelencia de los resultados alcanzados. Figuraron ponentes del Taller de Patrimonio Musical así como profesores-investigadores de instituciones docentes cubanas y extranjeras expresamente invitados para fomentar reflexiones desde diversas especialidades que tributan al patrimonio musical. Entre ellos asistieron: Leonor Amaro, Adriana Hernández y Argel Calcines, por la Universidad de La Habana; Roberto Valera, María del Rosario Hernández, María Elena Vinuesa, Ulises Hernández, Ailer Pérez, Ana Margarita Cabrera, Iliana García y José Antonio Méndez, por la Universidad de las Artes (ISA); Victoria Eli, por la Universidad Complutense de Madrid, María Antonia Virgili, por la Universidad de Valladolid, España y Matilde Elí, por la Universidad Tecnológica de La Habana. Enhorabuena para estos siete nuevos profesionales en Gestión del Patrimonio Histórico-Documental de la Música en Cuba.

Pablo Suárez

Maestro en Artes por la Universidad de Guanajuato

VICTORIA ELÍ: EN DEFENSA DE LA MÚSICA DE HISPANOAMÉRICA

por Viviana Reina Jorrín y Adria Suárez-Argudín



Dra. Victoria Elí Rodríguez, musicóloga y profesora titular de la Universidad Complutense de Madrid, España. Ha sido docente de la Universidad de las Artes de Cuba (ISA) e investigadora titular del Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana (Cidmuc). Dirigió el grupo interdisciplinario que realizó la obra *Instrumentos de la música folclórico-popular de Cuba*. Atlas y fue directora para Cuba del *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*.

Entre adoquines, arquitectura de antaño y el universo sonoro de La Habana Vieja, se dan cita investigadores, intérpretes e, incluso, amigos. El pretexto principal es asistir a la segunda edición del Taller Internacional de Patrimonio Musical: Documenta Musicae. Así el Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas, ubicado en el tercer piso del edificio que alberga al Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana, se convierte en centro donde convergen diversas personalidades del universo musical. Entre esas personas únicas que caminan de un lugar a otro, se encuentra la prestigiosa musicóloga cubana Victoria Elí, a quien El Sincopado Habanero no puede dejar de hacerle algunas preguntas.

Si tuviera que remontarse a los inicios de sus vínculos con la música, ¿cuáles serían sus primeros recuerdos?

Para algunas personas de mi generación, la respuesta puede ser la misma: el aprendizaje del piano. Aunque, realmente, nunca pensé que la música pudiera ser un camino profesional; incluso, muchas escogimos este mundo como algo más que adornaba la vida.

A los 15 años, ya estudiaba en el Conservatorio Internacional Manuel Saumell, bajo la tutoría de María Jones. Con la llegada

de los años 60 y 61 —todavía no había terminado mis estudios—, se produjo un primer momento migratorio, que provocó la renuncia de algunas de las profesoras de la escuela. Entonces, a las estudiantes aventajadas, nos propusieron ser maestras.

Lo cierto es que esos recuerdos son bien peculiares. Fue un momento, digamos, particular en la enseñanza del piano, porque María Jones impartía programas experimentales de aprendizaje para niños y niñas pequeños que aún no sabían leer y escribir. En aquel instante, era como una especie de piano preescolar.

Una vez empezado ese rumbo en el conservatorio, seguí dando clases de Piano, Solfeo, Teoría e Historia de la música. Era profesora de música en su sentido más amplio. Además, comencé a dar clases de Apreciación musical en el Conservatorio Alejandro García Caturla. Más adelante, también impartí Historia de la música en una escuela de formación para funcionarios del antiguo Consejo Nacional de Cultura. El vínculo con esta asignatura fue el lazo que me llevó al trabajo investigativo.

¿Consideraría que todas las decisiones tomadas fueron las correctas? ¿Fueron de-

cisiones acertadas las que la llevaron hasta la actualidad?

Creo que en nuestra vida profesional tienen mucho que ver las situaciones que se presentan. Estas van dando impulso y, realmente, esos impulsos hay que aprovecharlos, pueden significar trampolines para el futuro.

Uno de esos momentos, fue la decisión de asumir las clases de Historia de la música cubana en la escuela de funcionarios. Los estudios en esta área eran casi inexistentes o nulos. Sin embargo, allí daba clases el maestro Odilio Urfé, quien empezó a definir una línea de trabajo hacia la investigación, junto a la profesora Carmen Valdés. El maestro en aquel instante tenía muchas obligaciones además de su actividad como músico. Un buen día, me dice: «Victorita, me voy de viaje y tienes que dar clases de Historia de la música cubana». Aquello fue un reto porque yo solo había escuchado algunas clases, pero no había tenido una formación en esta materia.

Por otro lado, se funda la Escuela Superior de Música, antecedente del ISA. Ahí me encuentro con otra figura fundamental en mi vida profesional, el maestro Argeliers León.

¿Cuál fue el mayor reto en ese momento?

En esa «supuesta» escuela —digo «supuesta» porque allí los estudios superiores no estaban reconocidos como tal—, el maestro promovió un seminario de investigación musicológica. Nos unimos algunos de los que después fuimos los primeros compañeros de estudio de la Facultad de música el Departamento de musicología. Entonces, el espacio de la investigación empezó a ser cada vez más claro y llegó otra coyuntura: se crea el Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana (Cidmuc) en 1978.

Justo en aquel año, yo estaba estudiando Historia en la Universidad de La Habana. Como en ese momento no había estudio superior de música, muchos decidimos matricular en Historia del arte, Historia, Filología o Estudios cubanos. Un tiempo después se crea el ISA y la investigación ya fue parte del trabajo en el área de la musicología.

El camino, que había comenzado a transitar como profesora de niños pequeños, fue incorporando nuevas rutas, ligadas al estudio y a la teorización de la mano del Cidmuc. Así, comencé a equilibrar la docencia en el ISA con la incursión en la investigación, ese fue un gran reto en mi vida.

¿Qué consejo daría a quienes comienzan a insertarse en el mundo investigativo?

Mientras dirigí el departamento de investigaciones del Cidmuc, una de nuestras políticas fue incorporar alumnos en nuestros trabajos. En aquel momento muchos estudiantes, después ya musicólogos, descubrieron algo que nosotros habíamos visto, quizás en los años 80: el interés por aprender del conocimiento que tienen

otras personas. Es decidir que debes querer saber siempre más... y una vez que estés andando ese camino, debes transmitírselo a otro para que el conocimiento avance. Ese es, quizás, el mayor aprendizaje que tuvimos de Argeliers. Constantemente, estoy hablando de él porque para mí fue y sigue siendo un referente su manera de pensar. Todo el tiempo intento inculcarles a los estudiantes, primero, la pasión por el saber; y, segundo, la dedicación, el interés y la sistematicidad en la búsqueda de los más pequeños detalles.

Actualmente, el Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas se ha unido a las instituciones investigativas de mayor relevancia en la Isla, ¿bajo qué circunstancia surge su vínculo con la labor que realizan?

La historia comienza un poco más atrás de la creación del Gabinete. En 1989, empieza mi trabajo directo en la creación del *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, desde el Cidmuc. En ese momento, estábamos en una época de oro.

Conocí a Miriam Escudero, en 1993, cuando era mi alumna en el ISA. Me propuso hacer un trabajo de tesis sobre la música en la iglesia evangélica. Yo estaba preparando el plan de investigaciones del Cidmuc y retomábamos el hilo conductor de los archivos eclesiásticos de Cuba, que se habían roto con la muerte de Pablo Hernández Balaguer. Así continuamos los estudios dentro de la iglesia católica, momento justo en el que aparece, casi milagrosamente, un grupo de partituras amarradas con un cordelito en la caja del órgano de la Iglesia de la Merced.

Posteriormente, Emilio Casares me dice que hace falta continuar, en España, la coedición del *Diccionario...*

También estaba el trabajo en la Universidad de Valladolid con María Antonia Virgili, impartiendo clases. Le comenté a ella sobre la labor que estaba haciendo con Miriam y sus posibilidades para dar clases en torno a la música del siglo XIX. De este modo, vuelven a unirse una serie de piezas fundamentales. A este marco se incorporó Ars Longa a partir de la labor que realizaba con la música antigua.

Como vez, ha sido un vínculo plural que ha llegado por todas partes. Miriam empieza a colaborar con Valladolid y Ars Longa... y ya aparece en escena la posibilidad de fundar el Gabinete, crear un equipo académico. Por razones naturales, me vinculo otra vez con la docencia a través del Diplomado en Patrimonio Musical Hispano y el Máster en Gestión del Patrimonio Histórico-Documental de la Música, que coordina el Gabinete.

¿Cómo valoraría la propuesta que ha traído el II Taller Internacional de Patrimonio Musical: Documenta Musicæ?

Este Taller ha sido excelente. Aunque hay títulos genéricos, que tratan de enlazar las ponencias, se ve la diversidad de temas. Todas las presentaciones me sugirieron una nueva ruta para seguir investigando.

Con cada nuevo encuentro, se amplía el intercambio de conocimientos y experiencias. En este momento se está haciendo una labor muy importante, Cuba tiene un poder notable en el trabajo investigativo. Sin duda alguna, esta edición fue cualitativamente superior a la anterior.

Viviana Reina Jorrín y Adria Suárez-Argudín
Equipo editorial de *El Sincopado Habanero*

JULIO ARCE Y EL PATRIMONIO MUSICAL DE LA RADIO

por Viviana Reina Jorrín y Adria Suárez-Argudín

Mientras estudiaba Historia contemporánea, como parte de la titulación de Filosofía y Letras, Julio Arce encontró en la música una nueva inspiración. A través de la radio le llegó el mensaje de que habían abierto la especialidad de Musicología en la Universidad de Oviedo y... no lo pensó dos veces. Tras años de experiencia en el campo de la investigación, ¿cuáles diría que fueron los momentos cruciales?

Después de terminar la carrera me interesaba sobre todo el tema de los medios de comunicación. Encontré un libro de legislación sobre la radio en España, en torno a las primeras leyes del régimen radiodifusor. Teóricamente, no tenía nada que ver con mi línea de estudio, pero el volumen describía un poco la relación entre la música y la radio de los años 20. De esta forma, comencé a encausar mi investigación. Luego llegó el cine... Al terminar la carrera, Emilio Casares nos llamó para catalogar algunos archivos en Madrid. Después apareció Pepe Nieto —músico dedicado al cine— y comencé a trabajar con él.

¿Algún consejo para las nuevas generaciones que comienzan en el mundo de la investigación?

Arriesguen y salgan de los caminos ya trillados. No está mal tener siempre una perspectiva histórica de las cosas, pero con otro tipo de planteamiento. A veces, a los investigadores nos interesa más el archivo, la partitura, lo canónico y lo consagrado. Entonces, dejamos pasar lo que tenemos alrededor que está cambiando.

Es fundamental entrar en otros mundos y berenjenales. La generación de Victoria Eli, María Antonia Virgili, Emilio Casares, entre otros, pusieron las bases en torno a la importancia de la documentación; en este sentido, la conformación del *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* fue crucial. Ahora es necesaria la reinterpretación de esas fuentes y relacionarse con otras disciplinas.

Por ejemplo, sería muy interesante estudiar todo lo que está ocurriendo alrededor de la turistificación.... La Habana es una ciudad turistificada. La música que está sonando en las calles tiene que ver con los procesos de este sector, lo cual mantiene económicamente a varios grupos de personas. Tal fenómeno, no se puede analizar desde la historia y el recuerdo. Aquí es crucial la cuestión de las identidades, cómo el cubano proyecta lo que es Cuba y cómo lo entiende el turista.

¿Cómo fueron sus experiencias al compartir con los estudiantes cubanos durante sus clases en la segunda edición de la Maestría en Gestión del Patrimonio Histórico-Documetal de la Música?

Tengo dos visiones... cuando estuve como profesor y ahora durante el Taller. Los estudiantes han madurado enormemente. Me ha sorprendido mucho la buena preparación, la capacidad de expresión y la puesta en escena. En España, esto nos cuesta mucho, ha sido una cualidad que no tenemos o no sabemos enseñar. Las presentaciones de las tesis han sido muy buenas. Debo aceptar que me



El Dr. Julio Arce, profesor titular de la Universidad Complutense de Madrid, España, disertó en el Taller de Patrimonio Musical sobre Micrófonos privados en funciones universales. Los archivos sonoros de la Radio.

preocupaba la diferencia de contexto con el primer intercambio realizado en 2017. Noto bastante interés e ilusión, lo que nos pasaba a nosotros cuando comenzamos a estudiar en Oviedo, éramos pocos y nos sentíamos especiales con el resto de los alumnos; también pasó en Madrid con las primeras promociones.

¿Qué elementos consideran fueron claves en el II Taller Internacional de Patrimonio Musical: Documenta Musicae?

Con los congresos es muy difícil dar una valoración general. Siempre hay cosas que te gustan más y otras

menos. Entiendo que es un taller que se centra en las cuestiones de la documentación, las cuales se refieren a músicas históricas o del pasado.

Sin embargo, he echado de menos la presencia actual y popular. No estoy hablando de las presentaciones de las tesis, porque en ellas se vio la variedad de temas vinculados a la música urbana. Por el contrario, con la vida musical tan rica y variada que hay en la Isla, las ponencias fueron de corte historiográfico o tradicional, más enfocadas a la recuperación del patrimonio de compositores. Lo cierto es que los congresos plantean temáticas tan diferentes, que no se puede dar una valoración global. A pesar de esto, considero que esta edición del Taller tuvo un nivel muy bueno.

**Viviana Reina Jorrín
y Adria Suárez-Argudín**
Equipo editorial
de *El Sincopado Habanero*

GEOFFREY BAKER Y LA ACTUALIDAD SONORA CUBANA

por Viviana Reina Jorrín y Adria Suárez-Argudín

Aunque nacido en otras latitudes, Geoffrey Baker tiene un especial vínculo con la Mayor de las Antillas. Sus estudios lo han llevado a intercambiar con sonoridades únicas, convirtiéndose en un investigador especializado en fenómenos singulares de la Isla. Al remontarse a su primera visita, en 2003, este estudioso recuerda que por azares del destino su visión de musicólogo histórico, lo llevó a sentirse totalmente impresionado por la música que se escuchaba en las calles. Ante esta realidad una pregunta necesaria fue...

¿Qué vivencias le vienen a la mente de ese primer encuentro con la realidad musical cubana?

Todo comenzó por accidente. Visité La Habana como turista y me pasé la mayor parte del tiempo tratando de escuchar tanta música en vivo como pude. Así disfruté de la salsa, el son y el jazz.

Sin embargo, el punto de inflexión fue ir a un concierto de rap en La Madriguera. Ya conocía el álbum de Orishas, *A lo cubano*, pero quedé absolutamente fascinado por el concierto en vivo. Allí presencié una atmósfera muy diferente y escuché un discurso más serio. En ese momento, decidí que quería descubrir más sobre esta escena.

En aquel instante, esta propuesta era minoritaria en el paisaje sonoro de La Habana, que estaba empezando a estar dominada por una música cuyo nombre ni siquiera conocía en ese momento y que, posteriormente, llegué a conocer como reggaetón.



Dr. Geoffrey Baker, catedrático de la Universidad de Londres, presentó el texto *La ciudad sonora en el que examinó el papel de la música y las fiestas en el urbanismo latinoamericano colonial con epicentro en el Cuzco, Perú*.

Los sonidos de Candyman y Cubanito 2002 parecían estar en todas partes... y exigieron ser notados.

Volví a La Habana media docena de veces más durante los siguientes años. Reuní suficiente material para escribir un libro, publicado en 2011: *Buena Vista in the club: Rap, reggaetón, and revolution in Havana*.

¿Solo estos géneros atraparon su atención?

Durante la última parte de este período, me interesé cada vez más en lo tradicional, particularmente, la rumba y la música religiosa afrocubana. Siguiendo este camino, en 2009, comencé a trabajar en un proyecto internacional de investigación comparativa: *Growing into Music*. En colaboración con la musicóloga Cary Diez, examiné cómo los niños aprendían esas músicas. Durante el proceso, nos enfocamos en las familias de músicos y usamos la cámara de cine como nuestra herramienta principal. Este proyecto dio como resultado dos documentales de larga duración —proyectados en el Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano— y una serie de cortometrajes, todos bajo el título de *Growing into Music*. Los otros países incluidos en la investigación fueron Mali, India y Azerbaiján.

Posteriormente, emprendimos un breve proyecto llamado *Mali-Cuba*. Este consistió en llevar a cuatro jóvenes músicos malienses a La Habana para que participaran en talleres y actuaciones durante 10 días. También de esta propuesta realizamos un documental.

Teniendo en cuenta sus bastos conocimientos en torno a la música cubana, ¿cómo percibe sonoramente La Habana en contraposición a otras ciudades del mundo?

Debido al calor habanero, a menudo la música del interior de las casas se irradia hacia la calle, a través de

puertas y ventanas abiertas. Gracias a los bicitaxis y los al-mendrones, los últimos sonidos populares recorren la ciudad. Incluso caminando por una calle tranquila, a veces, se percibe el sonido de los tambores de una ceremonia religiosa en una casa cercana.

En las partes más turísticas de la ciudad, sobre todo en La Habana Vieja, es el son... el sonido más buscado por los consumidores extranjeros. Una característica sorprendente de la capital es que la música en vivo, sea cual sea el género, tiene gran calidad, lo que refleja el alto nivel de la educación.

Mientras, en otros lugares, los sonidos más contemporáneos claman por nuestra atención. Gracias a esta exposición constante, lo quisiera o no, mi investigación se redireccionó. Así me di cuenta del reggaetón —sonido desconocido para mí en ese momento— y comencé a pensar y escribir sobre él.

El acto investigativo ha sido una constante en su vida, ¿cuáles fueron los mayores desafíos en el momento de elegir la ruta a seguir?

El principio de mi investigación doctoral fue un momento muy difícil. El primer reto estuvo relacionado con la tecnología. A finales de la década de los 90 circulaba poca información sobre archivos de música latinoamericana en Internet; incluso, las fuentes impresas a menudo eran parciales y desactualizadas. Entonces, cuando decidí investigar la música en el Perú colonial, la única forma de averiguar en qué ciudad enfocarme era empacar mi mochila e ir allí. Viajé entre ciudades como Cuzco, Arequipa y Ayacucho, tratando de determinar la mejor opción en términos de recursos de archivo, que no siempre estaban bien organizados o catalogados adecuadamente.

El segundo desafío fue que, al haber elegido Cuzco, en parte debido a su conocida colección de manuscritos de música colonial, no pude acceder al archivo relevante, guardado en el Seminario de San Antonio Abad. Por tanto, me enfrenté a la idea de un doctorado en música colonial sin música colonial. Estuve a punto de abandonar mis planes de investigación, pero tuve la suerte de conocer a dos historiadores que trabajaban en el Archivo Notarial Local. Ellos me hablaron sobre unos contratos relacionados con músicos que habían encontrado durante sus búsquedas en los documentos del Archivo. Así, los seguí en esta exploración que parecía de poco interés, ya que no contenía partituras. Finalmente, gracias a este inesperado giro, logré mi tesis doctoral y mi primer libro: *Imposing harmony: Music and society in colonial Cuzco*.

Para usar los términos empleados por Miriam Escudero en la conferencia Documenta Musicae, durante el II Taller Internacional de Patrimonio Musical, debo decir que al principio me desconcertó la falta de documentos musicales, los cuales supuse eran necesarios para cualquier estudio serio en este campo. Sin embargo, llegué a descubrir que los documentos perimusicales, como los registros notariales y los cuadros, a veces pueden decirnos tanto o más sobre la cultura musical local.

Hablaba del II Taller Internacional de Patrimonio Musical: Documenta Musicae, ¿cómo valoraría la propuesta docente y académica de estas jornadas?

Miriam Escudero proporcionó un liderazgo dinámico y carismático. Quedé muy impresionado con la profesionalidad de todos los participantes, quienes, sin excepción, mostraron una sólida formación, buenas habilidades técnicas y un alto nivel de organización.

Un próximo paso importante debe ser la comunicación con el mundo musical en general y, particularmente, con las instituciones educativas. Uno de los debates más interesantes se refirió al espacio muy limitado que tiene el repertorio latinoamericano en los sistemas profesionales y de enseñanza, que están dominados por el canon euroamericano. Es importante que el cuidadoso trabajo musicológico, presentado en estas conferencias, dialogue con los programas educativos en aras de promover el repertorio nacional y, en última instancia, remodelar el canon musical. Los niños y los jóvenes necesitan aprender el valor del repertorio de la Isla y latinoamericano. Si continúan creciendo y aprendiendo que la música europea es más valiosa que el repertorio local o regional, entonces el valor de todo este esfuerzo musicológico será limitado.

¿Qué aconsejarías a las nuevas generaciones que comenzarán a insertarse en el mundo académico e investigativo?

Aunado al punto anterior, creo que la interrogante clave que debemos hacernos es: «y... ¿entonces?». Tendemos a encontrar nuestra propia investigación fascinante, pero debemos preguntarnos por qué debería ser importante para otras personas y cómo podemos vincularla a preocupaciones más amplias. Esto es importante sobre todo en países donde la investigación depende de los fondos públicos. Hay que justificar nuestra actividad más allá de solo sacar a la luz fuentes desconocidas o poco estudiadas. El otro consejo sería... perseverar y esperar a que llegue la suerte.

Viviana Reina Jorrín y Adria Suárez-Argudín
Equipo editorial de *El Sincopado Habanero*

ECOS DE CUATRO INOLVIDABLES CONCIERTOS

por Gabriela Milián

La música tiene esa especial dualidad que posibilita evaluarla desde lo tangible, en tanto aparezca contenida en soporte físico; o desde lo intangible, cuando el sonido queda grabado en la memoria de quien lo escucha. De ambas caras de la misma moneda, quedó invadido el Centro Histórico en las jornadas del 24 al 29 de junio.

Nuevamente las calles de La Habana se deleitaron con cuatro conciertos que, de forma consecutiva, se realizaron en el marco del Segundo Taller Internacional de Patrimonio Musical: Documenta Musicae. Dedicados a enaltecer y elogiar los valores de este arte, unos fueron presentados como parte de resultados de investigación; mientras otros tuvieron el pretexto de hacer sonar melodías nunca antes tocadas en los predios habaneros. Sin embargo, lo cierto es que el principal fin de todos fue agasajar a la ciudad en su cumpleaños 500.

La propuesta curatorial que los acompañó, se articuló a partir de la difusión, siempre necesaria, para que cada estudio, análisis, publicación... tenga, además, la oportunidad de brillar en la escena. Esta práctica, ya cotidiana en el quehacer del

Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas, no solo ha generado una suerte de dinámica cultural, en comunión con las más selectas exigencias; sino que ha abierto un abanico amplísimo de posibilidades, permitiendo hibridar quehaceres contemporáneos con añejos repertorios. Así, de manera pausada, este evento no fue menos al dar la posibilidad de que el público disfrutara de diseños de programas únicos.

DE LA FE AL PENTAGRAMA

Este primer concierto se realizó el miércoles 26 de junio en el Aula Magna del Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana. A modo de conferencia-concierto, se dirigió la atención de los presentes hacia la producción musical inédita de Rafael Font Baró (Cataluña, 1876-Holguín, 1946); quien fuera nombrado párroco de Banes desde 1917 hasta su fallecimiento. Font Baró realizó importantes contribuciones como promotor cultural, profesor y compositor de música sacra. Su catálogo incluye misas, motetes, plegarias, trisagios, romanzas, marchas para procesiones, himnos y una colección de versiones del Padre Nues-



Janio Abreu y su grupo Aire D'Concierto animaron varias de las obras presentadas durante el programa de clausura titulado *El mundo la canta a La Habana* el sábado 29 de junio de 2019 en la Basílica Menor de San Francisco de Asís. En la imagen, momento final del mambo *Habana* de los belgas Frans Van Dyck y Henry Segers.

tro y el Ave María. Este peculiar viaje al pasado estuvo guiado por los estudios de Yunexy Arjona y Tatiana González, quienes dialogaron de forma armoniosa con el Conjunto de Música Antigua Exulten, en esa ocasión, encargado de ilustrar las explicaciones. Se escucharon las obras *Sufrimiento de una madre*, para tiple lige-

ra y coro a dos voces y orquesta; *Tantum Ergo*, a dos voces y orquesta; *Ave María*, para soprano y orquesta; y *Ofrenda a María*, romanza para soprano, violín y piano. La agrupación, dirigida por Arjona, ha asumido con rigor, en los últimos años, la interpretación de las obras de este singular creador.



RENOVANDO LA ZARZUELA CUBANA

El espacio del Aula Magna también lució sus mejores galas el jueves 27, con el recital «Antología de la zarzuela cubana». La propuesta, en esta ocasión concebida para voz y piano, fue diagramada por Ubail Zamora y Osmani Hernández, ambos impulsores de un proyecto homónimo, cuyo propósito es socializar la obra de compositores cubanos dedicados a cultivar este género. Para dar nueva vida a la zarzuela, ha sido medular la labor de ambos instrumentistas, quienes enfocaron sus esfuerzos hacia la recopilación, transcripción y edición crítica de las partituras —impresas o manuscritas—, proceso complejo que ha mantenido total fidelidad con la fuente original, si del binomio música-texto se trata.

En este panorama, fueron fundamentales obras de Eliseo Grenet, Ernesto Lecuona, Rodrigo Prats y Gonzalo Roig, quienes configuran el cuarteto de personalidades que ha legado mucho de lo más valioso del teatro musical a Cuba. De esta manera, variados personajes salidos de las

icónicas zarzuelas *Rosa la china*, *María Belén Chacón*, *Niña Rita*, *Sor Inés*, *La Virgen morena*, *Amalia Batista*, *Lola Cruz* y *La flor de sitio* fueron personificados, con renovada sutileza, por jóvenes egresados de la unidad docente del Teatro Lírico Nacional y la Universidad de las Artes de Cuba.

LA BASÍLICA, UN ESPACIO ÚNICO PARA LA ESCUCHA

Fue la Basílica Menor de San Francisco de Asís el escenario escogido para los conciertos del 28 y el 29 de junio. El primero, mezcla la más profunda herencia europea con el sonido de la tradición convertido en cubanía; mientras que el segundo desafía lo convencional y, como máquina del tiempo, invita a recorrer la historia.

«Por las calles de mi Habana Vieja» (el viernes) tomó su título del ciclo para guitarra, compuesto por Alexis Rodríguez, que esa tarde se estrenó en manos de Zuleida Suárez. *Merced*, *Paula*, *Dragones*, *Jesús María*, *Obra Pía*, *Empedrado*, *Habana* y *Obispo* son los nombres de las piezas que lo

En el concierto «Por las calles de mi Habana Vieja» (28 de junio, Basílica Menor) se estrenaron obras del compositor Alexis Rodríguez a cargo del Ensemble Vocal Luna que dirige Wilma Berrier (imagen izquierda) y la guitarrista Zuleida Suárez (al centro). Sobre estas líneas, Frank Ledesma y Cristina Rodríguez entonan la canción *Carteles* (concierto 29 de junio).

conforman, inspiradas todas en una atmósfera peculiar. Al citado estreno se sumaron *La Habana, un poema de Plácido* —también de Rodríguez— en las cálidas voces del Ensemble Vocal Luna, agrupación coral femenina, dirigida por Wilma Verrier; y *Filosoferías del bobo*, de Javier Iba, enérgica obra en la que el compositor ha combinado los timbres del piano y el clarinete, tocados por Lisa María Blanco y Alejandro Calzadilla, junto a la soprano Einis Frómata. Finalizó el programa el *Danzón mi bella Habana*, compuesto e interpretado por el multiinstrumentista Janio Abreu, que estuvo acompañado por el pianista Alejandro Falcón.

«El mundo le canta a La Habana» (el sábado) fue el concierto que cerró con broche de oro las jornadas del

Taller. Motivado por las apasionadas búsquedas del acucioso investigador cubano Emilio Cueto, se escogieron de su archivo 18 obras foráneas inspiradas en la ciudad. Cada una, fruto de la imaginación y/o las vivencias de los viajeros que en tiempos pretéritos abrazaron estos mares. Debido a la variedad de géneros y épocas que se unían en apenas dos horas de música, la curaduría resultó un proceso complejo. El reto fue hilvanar con creatividad el discurso, sin forzar el camino natural de los lenguajes.

Dio inicio al recital con la *Tonadilla de la Abana* de 1763 —publicada en 2017—, «asumida como la primera pieza musical española de tema habanero», que fuera por Cueto en la Biblioteca Histórica de Madrid. Su interpretación quedó a cargo del Ensemble Cantabile, agrupación vocal-instrumental dirigida por Yulnara Vega y Roger Quintana. La siguieron otras obras que recrearon las más diversas vivencias, en algunas ocasiones románticas o de profundo humor; así como los ritmos que avivaron sabores ya muy populares.

Momentos cumbres fueron la presentación de un violín con la efigie de Ole Bornemann Bull —el más importante músico romántico noruego—, recientemente adquirido por la Oficina del Historiador de La Habana, cuya restauración estuvo a cargo del Taller de Luthería que dirige Juan Carlos Prado. Seguidamente se escuchó la obra *Recuerdos de La Habana* —del menciona-

do compositor—, ejecutada por el violinista Hansel Pérez y la pianista Lianne Vega. El estreno de *Carteles*, obra hondureña dedicada a la famosa revista cubana homónima —que condujera, en los años 30 del pasado siglo, el afamado caricaturista Conrado Massaguer—, estuvo a cargo del contratenor Frank Ledesma, la soprano Cristina Rodríguez y la pianista Marita Rodríguez. Igualmente fue inolvidable la unión, por primera vez en escena, de Ensemble Vocal Luna y Aire D'Concierto, agrupación que dirige Janio Abreu, a quien se agradeció especialmente por haber realizado los arreglos musicales que sonaron esa noche.

Finalizó el recital el propio Emilio Cueto con una pieza de su autoría, dedicada a su madre Carmen Suárez Solé, quien lo esperaba en La Habana, luego de 16 años separados. La última estrofa rezaba:

*A mi madre del Cobre
suplico en mis rezos,
que no me muera sin darle
a Cuba un beso.*

Ovaciones acompañadas de lágrimas llenaron la sala. Los presentes hicieron suyos los ecos de las palabras de Miriam Escudero, cuando expresaba «nuestra impronta ha sido y es, también, patrimonio cultural de otros».

Gabriela Milián

Equipo editorial de *El Sincopado Habanero*



El Ensemble Cantabile, que dirigen Yulnara Vega y Roger Quintana, tuvo a su cargo el estreno en Cuba de la *Tonadilla de la Abana* (1763), la obra musical más antigua con mención a esta ciudad. Mientras, Hansel Pérez (imagen inferior) y Lianne Vega interpretaron, del noruego Ole Bornemann Bull (1810 - 1880), *Recuerdos de La Habana* obra a dúo inspirada en su paso por la urbe (concierto 29 de junio).

CUANDO EMILIO CUETO Y EL MUNDO LE CANTARON A LA HABANA

por Claudia Fallarero



El Dr. Emilio Cueto, abogado, coleccionista de arte y notorio investigador sobre temas cubanos, tuvo a su cargo la curaduría del concierto «El mundo le canta a La Habana» donde interpretó, a modo de *encore*, la pieza de su autoría *Que ganas tengo de regresar*.

El insólito concierto que presencié La Habana, el pasado 29 de junio en la Basílica Menor de San Francisco de Asís, a propósito de sus 500 años de historia, fue asombroso en todo sentido: heterogéneo en cuanto al idioma de las piezas, procedencias geográficas y estéticas de sus compositores, téntricas de sus formatos y estilos más y menos apegados a lo culto o popular. La temática que justificó el conjunto de toda la muestra musical fue La Habana anhelada, vista y cantada desde el mundo, o al menos, para

esta ocasión, desde casi una veintena de insospechadas y lejanas latitudes, comenzando en el setecientos y llegando hasta finales del novecientos. Un cúmulo de música, cuidadosamente atesorado con proverbial paciencia por el vehementemente estudioso Emilio Cueto, a lo largo de cuatro décadas de búsqueda, justificó la puesta.

Esta propuesta fue gestionada de conjunto con el Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas, de la Oficina del Historiador, como cierre a las jornadas teóricas del II Taller Internacional de Patrimonio Musical Documentae Musicae, el cual se celebró del 24 al 29 de junio de 2019, en el Centro Histórico de La Habana. Apenas una selección de dieciocho piezas de enigmáticos orígenes, entre las muchas que integran el impresionante volumen de obras foráneas escritas a La Habana, conformó el programa del concierto. Ello nos hizo ir tras Emilio Cueto para intentar encontrar algunas respuestas a nuestra fascinación.

¿Cómo surge este interés por compilar obras escritas para La Habana y otras regiones de Cuba?

Soy coleccionista y colecciono muchas cosas sobre Cuba. De hecho, mi lema es «nada cubano me es ajeno» ... mi madre y mi abuela tocaban el piano, por lo que la música tampoco fue ajena a mi vida cuando fui creciendo.

Tengo un conocimiento amplio sobre la bibliografía sobre Cuba, que me he empeñado en aumentar. En este proceso, siempre me ha llamado la atención que la musicología tenga una carencia, que no tienen las artes plásticas o la literatura, acerca del estudio de temas específicos, utilizados

como premisa para las composiciones musicales. Es común encontrar un artículo titulado «El negro en la literatura cubana», «La mujer en la poesía», «El campesino en la plástica»; pero en el campo de la musicología la mayor parte de los estudios versan sobre compositores, géneros o estilos; es raro encontrar un trabajo sobre «El mar en la música», por ejemplo. Un motivo, evidentemente, es que nadie había preparado el material de partida para que ese tipo de estudios se hiciera. De existir una bibliografía sobre el mar en la música, otros podrían escribir un ensayo, estudiar esas piezas, hacer una comparación, gestionar un concierto... Pero era necesario el trabajo previo para luego ver la perspectiva global sobre un tema. Era un reto y una oportunidad.

Por otra parte, hace algún tiempo, en mis estudios temáticos de la música, se me ocurrió que sería una buena idea separar aquellas obras cuyo tema era alguna localidad de Cuba. Claro, las diferentes visiones de Cuba son desiguales respecto a quién o a qué le han cantado. Entonces lo empecé a hacer sistemáticamente. Cada vez que veía una pieza, la iba incluyendo en mi colección, hasta que hubo un importante corpus.

Tiempo después conocí la publicación *Cuadernos de Historia Príncipeña de Camagüey* y vi que faltaban temas musicales. Entonces, le propuse a su directora hacer un trabajo para sus páginas. Estando en eso, alguien mencionó —así como también ustedes lo entienden en el Gabinete: «¡Pero eso tiene que sonar! ¡Esa música no es para leer!» Entonces, surgió la idea de hacer un concierto por el 500 aniversario de Camagüey, con las piezas dedicadas

a esa región. Estando a cargo de esta propuesta, allí estaba la historiadora de Santiago de Cuba, quien me conminó a hacer otro concierto similar sobre el quinto centenario de Santiago. Después el obispo de Matanzas me pidió que organizara un concierto para festejar el centenario de la diócesis y la apertura de la Catedral. Y por supuesto, le propuse a Eusebio Leal y él aceptó replicar esta idea, ahora en torno a la música dedicada a La Habana.

Finalmente, la prometida propuesta fue diferente a la programación musical acostumbrada en nuestras salas de concierto. No sólo por el repertorio sui generis, sino además por la convergencia de estilos y timbres. Resultó ser un desafío de curaduría para Emilio Cueto, Miriam Escudero, Gabriela Milián y el resto de los gestores del Gabinete, quienes cuidaron el balance entre la cronología de las obras, la densidad tímbrica creciente en la escena, la dramaturgia de los temas literarios tratados en las piezas, la mesurada distribución lingüística de las mismas, la ingeniosa articulación de numerosos movimientos escénicos... Una secuencia ininterrumpida de más de dos horas de música con un recorrido panorámico de géneros; comenzando por una Tonadilla anónima española, fechada en 1763, y continuando con formas como el romance, el preludio, la fantasía, el danzón y el mambo; todo ello para piano o guitarra solista, piano y clarinete, voz o voces y piano, conjunto de voces femeninas y conjunto instrumental.

En el concierto para La Habana yo asumí un reto mayor, mucho más difícil y novedoso. Se trató solamente de presentar compositores extranjeros y no repetir el país de origen. Claro, a La Habana le ha cantado un enorme grupo de extraordinarios músicos, oriundos de esta ciudad

y de toda Cuba, como Roig y Lecuona. Pero fue para mí mucho más fascinante y sorprendente encontrar tantas composiciones foráneas, incluso de personas que jamás pisaron la Isla... Y es que eran muchos autores y títulos.

Lo difícil fue cuando comenzamos a planear. No solo había que conocer que la pieza existía, sino tener la partitura para poder ejecutarla. Fue una puesta sumamente trabajada para lograr la novedad insólita que merecían los habaneros en sus 500 años.

Emilio, devela el secreto, ¿de cuántas piezas escritas sobre La Habana estamos hablando?

No tengo esa cifra... pero tengo otra, la de la música extranjera inspirada en Cuba. En general, para cada pieza musical poseo cuatro asientos: la referencia de que existe, conservar el texto del letrista, la partitura o conocer de la grabación. Entonces, puedo decir que son 5460 piezas en las que la Isla se convierte en la musa.

En este concierto, interpretamos una pieza de Agustín Barrios Mangoré, el más importante músico paraguayo, quien vino a La Habana y se extasió ante nuestra catedral, escribiendo su famosa obra de igual título. Igualmente, tenemos otro caso, el de un músico hondureño, Galeano, que en 1936 le hizo una canción a la revista *Carteles*, de La Habana.

No hay manera de explicar el asombro. Estamos hablando del impacto que tuvo la capital por su danza, su belleza, la amabilidad de su gente... En fin, es y ha sido siempre un centro importante. En algún momento, alguien me dijo que Grace Kelly había mandado a hacer uno de sus trajes en la tienda El Encanto. En la sastrería El Sol, se hacían sus trajes los cantantes famosos que llegaban. Por muchos

motivos esta fue una plaza de atracción para el mundo. Y claro, el mundo le cantó a Cuba, le cantó a La Habana. Y eso es lo que hemos querido hacer con este concierto.

Así como decía esa persona sobre la urgencia de escuchar estas piezas desconocidas, ¿hay planes de gestar un nuevo material bibliográfico para que otros conciertos de este tipo puedan proyectarse?

Quizás el próximo año se pueda publicar, bajo el sello editorial del Museo Nacional de la Música, una bibliografía sobre «El mundo le canta a Cuba», con las entradas de autor, fecha de nacimiento, letra y dónde se encuentra, partitura y quién la publicó, grabación y en qué disco se halla.

Con ese material, creo que los estudios musicológicos cambiarían la visión panorámica sobre este tipo de repertorios. Son cientos de partituras impresas en Milán, París, Madrid, Bilbao... Por ejemplo, en el concierto hemos escuchado una pieza muy curiosa, una canción perteneciente a la opereta *Cuba, mi amor*, hecha en Azerbaiján en 1964 e impresa en Bakú. Me imagino que muy pocas personas en Azerbaiján sabían de la existencia de Cuba antes del triunfo de la Revolución. El compositor de la pieza aparece incluso en los sellos postales y decide hacer una opereta completa sobre Cuba. Tiene que asombrarnos que tan lejos alguien haya pensado en nosotros, lo cual sirve para recordarle a los habaneros que nuestros 500 años han sido muy bien invertidos.

Claudia Fallarero

Equipo editorial de *El Sincopado Habanero*

PALABRAS PARA SALOMÓN MIKOWSKY

por Silvio Rodríguez

El Aula Magna de la Universidad de las Artes de Cuba fue el lugar escogido para entregar el título de Doctor Honoris Causa al pedagogo cubano Salomón Gadles Mikowsky. El acto estuvo presidido por el rector Alexis Seijo, la viceministra de cultura Kenelma Carvajal y el canta-autor Silvio Rodríguez. Como parte del programa de ese jueves 23 de mayo, los pianistas-compositores Ernesto Oliva y Alejandro Falcón interpretaron obras de su autoría que enriquecerán el repertorio cubano de la clase de Mikowsky en Manhattan School of Music. A continuación, las emotivas palabras de elogio, pronunciadas por Silvio Rodríguez:

«Quien haya leído el impresionante currículo de Salomón Gadles Mikowsky puede pensar que esta misión de elogio debería corresponder a un académico, o a un pianista; pero ocurre que estoy aquí sencillamente como cubano que agradece los años de talento y de dádiva –la vocación de servicio a su pueblo– que este Maestro de la música ejerce con generosidad; y ese derecho, el de agradecer de corazón, no hay carencia que me lo quite.

Cada vez que asisto a los Encuentros de Jóvenes Pianistas que auspicia Salomón, la Manhattan School of Music, el Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas y la Oficina del Historiador de la Ciudad constato que, aunque cada ejecutante es un virtuoso de personal temperamento, en conjunto gozan de bondades comunes como el culto a la elegancia del sonido y la contención que impide traspasar la línea en que lo hermoso puede descomponerse. Y siempre agradezco cuando ancores de

rusos, polacos, húngaros, chinos y norteamericanos son piezas clásicas del patrimonio musical de Cuba.

Así que, desde mi modesto Ariguanabo, doy gracias sabiendo que los ríos Moscova y Neva han dicho *espasiva* a Salomón. Doy gracias, como Cracovia y la sirena Varsovia le han dicho *chincuyá*. Doy gracias, como Buda y Pest del Danubio le dicen *kessenám*. Como *sénquiu* le ha dicho Londinium de Britania. Como *mercibocú*, los galos y parisios. Como Róterdam de los Padres Peregrinos, dice *bedankt* a nuestro hermano. Como Valencia ha dicho *gracies*. Como, los bizantinos, *tessekur ederim*. Digo gracias como Tel Aviv dice *tuda* y Jerusalén dice *shucraan*. Como *xiéxié* dicen los chinos. Como *arigato* dicen en Japón.

Muchas historias, dolores, nombres, pueblos han dado gracias a la misma persona que a todos se ha entregado; a un mismo Salomón que –sin embargo– confiesa que, más que nada, es nuestro. Y, como nos advirtió el mejor inventor de nosotros, una vez más vale recordar que “Patria es humanidad”.

Hay tiempos en que algunos significados parecen insalvables. Vaya si lo sabemos los cubanos. Pero pese a todo hemos sabido continuar, hemos crecido hacia afuera exigiéndonos hacia adentro, y hemos dado pasos que han ido develando que la historia no está petrificada, sino que se estremece, se anima y avanza, y lo que parecía imposible comienza a aparecer, obra de la buena voluntad del corazón y de la imprescindible inteligencia.

Porque para construir solo hacen falta mujeres y hombres buenos. Gente buena, por más que sea diferente; paísanos, aunque de diversas latitudes.



En acto presidido por el rector del ISA, Alexis Seijo (extremo izquierdo), fue entregado el título de Doctor Honoris Causa a Salomón Gadles Mikowsky (a su lado) con elogio del cantautor Silvio Rodríguez (a la derecha).

Son los que pasan por sobre las fronteras, el egoísmo, la desidia y salvan la belleza. Son los tenaces que obran “la utilidad de la virtud”. Son hacedores que nos edifican. Son los leales a la síntesis de los tesoros, a la esencial condición que funda la cultura.

Cuando la chispa de la consciencia, lo mejor del origen y el goce de servir se juntan, es cuando nos salvamos. Sustancia que también nos enseña el justamente celebrado profesor Salomón Gadles Mikowsky.

Por eso alabado sea, en el sano idioma de la gratitud, este legítimo Maestro.

Muchas gracias.»

RUTAS Y ANDARES POR EL PATRIMONIO MUSICAL HABANERO

por Adria Suárez-Argudín

En el marco de las celebraciones por los 500 años de La Habana, como apertura del proyecto Rutas y Andares 2019 de la Oficina del Historiador, el Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas propuso recorrer los principales espacios relacionados con la música en el Centro Histórico. En la mañana del 3 de julio, los andantes se acercaron a la historia de la ciudad a través del consumo musical de los habaneros de aquel entonces.

El Templo fue el punto de partida con el propósito de imaginar las sonoridades que acompañaran la celebración de la misa fundacional en 1519; así como el acto de inauguración de este monumento en 1828. Durante la estancia en este lugar, se hizo referencia a las historias que inspiraron los cuadros expuestos, donde se entonaron, respectivamente, un *Gloria* en canto llano y un *Kyrie*, de Cayetano Pagueras.

Luego, atravesando la Plaza de Armas, la próxima parada fue en la Calle de Madera frente al antiguo Palacio del Capitán General. Allí los asistentes disfrutaron de la música de matriz africana, interpretada por el conjunto Rumba Morena, quienes rememoraron la fiesta del Día de Reyes en la que los cabildos de nación se unían para danzar, cantar y tocar en honor al Niño Jesús.

La música sacra fue el tercer punto de encuentro, ejemplificado en la Catedral de La Habana, que constituye un ícono arquitectónico de la matriz

católico-hispana. En su recinto es posible escuchar el órgano que acompaña la liturgia, rendir tributo a San Cristóbal, santo patrono de La Habana y cantarle una plegaria a la Virgen de la Caridad del Cobre, patrona de Cuba.

Una vez en la Plaza de la Catedral, la ruta continuó hacia el Antiguo Liceo Artístico y Literario de La Habana, donde se hizo notar el ambiente musical que acompañaba las noches de bailes y conciertos de la alta sociedad habanera, durante la segunda mitad del siglo XIX. Para imaginarlo, la pianista Lianne Vega interpretó danzas para piano en el salón principal.

Acabó el recorrido con una amplia participación en el Café Literario La columnata egipcia, de la calle Mercaderes, lugar que frecuentaba el poeta portugués Eça de Queirós. Allí se entonaron habaneras, cantos de ida y vuelta que describen la *saudade*, la nostalgia del emigrante que, una vez que hizo suya a La Habana, no podrá olvidar su encanto seductor.

Al día siguiente la cita fue para el adulto mayor, en el Aula Magna del Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana. Los asistentes disfrutaron de la proyección del audiovisual *Música Catedralicia de Cuba. Repertorio litúrgico de Cayetano Pagueras (Barcelona-La Habana, siglo XVIII)* acompañado de la explicación de la especialista Miriam Escudero.



El Andar con los andantes por los 500 años del patrimonio musical de La Habana, que condujo el Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas, incluyó la escucha de músicas de matriz africana en la calle de madera frente al Museo de la Ciudad a cargo del conjunto Rumba Morena (foto superior) y un concierto de la pianista Lianne Vega con obras de salón en el Liceo Artístico y Literario de La Habana (foto inferior).

LAS ACTAS DEL AYUNTAMIENTO DE LA HABANA EN EL PROGRAMA MEMORIAS DEL MUNDO DE LA UNESCO

por Adria Suárez-Argudín

Las actas son las fuentes más antiguas conservadas en Cuba para estudios de connotación nacional, regional y universal del siglo XVI. Estos documentos resultan indispensables para adentrarse en el devenir de este periodo y comprobar la existencia de una institución local resultado de la actividad práctica del hombre en la administración estatal y municipal, de este modo se justifica la acreditación de inscripción de las Actas del Ayuntamiento de La Habana, en el período colonial (1550-1898), en el programa Memorias del Mundo de la Unesco (MOW), con un total de 273 libros, entre originales y trasuntados.

El acto tuvo lugar, el 11 de junio, en el patio central del Palacio Marqués de Arco. Estuvieron presentes Eusebio Leal, Historiador de La Habana (OHC); Anayansi R. Camejo, viceministra del Ministerio de Relaciones Exteriores de Cuba; Katherine Müller, directora de la Oficina Regional de Cultura para América Latina y el Caribe de la Unesco; Oscar León, presidente de la Comisión Nacional Cubana de la Unesco; Guhilerme Canela, secretario ejecutivo del Comité Regional del MOW; Nuria Gregory, presidenta del Comité Nacional del MOW; y Grisel Terrón, directora de Patrimonio Documental (OHC).

Según explicó Canela, este programa, creado en 1992, fue concebido con tres grandes pilares: en primer lugar, la preservación; luego, el acceso a los documentos; y, sobre todo, la socialización de sus contenidos. Además, esta propuesta cuenta con un antecedente en 2018, cuando



Momento del discurso del Dr. Eusebio Leal Spengler, historiador de la ciudad, pronunciadas en el acto de inscripción de las Actas del Ayuntamiento de La Habana en el programa Memorias del Mundo de la Unesco.

fue entregada la inscripción en el Registro Nacional de las Actas del Ayuntamiento. Ahora, se hace entrega del expediente para posicionarlas en el Registro Regional.

Las Actas Capitulares son una muestra de los planteamientos y las decisiones del Cabildo Civil. De igual forma, exponen cómo se desenvolvía la sociedad en sus diversas aristas, las posiciones de las élites locales, los problemas sociales; así como el papel que desempeña La Habana dentro del comercio de la época y, por ende, sus relaciones culturales con otras ciudades.

En lo referente a la música, estos documentos son fuentes primordiales. Aparecen apuntes y noticias relacionados con este ámbito, en su mayoría desde una perspectiva de logística política-económica. Vemos, por ejemplo, la realización de toda suerte de celebraciones, ya sean de orden civil o eclesiástica, donde los músicos juegan un papel importante, al amenizar bailes o misas cantadas. Igualmente, existen ejemplos de contratación a diferentes intérpretes, la ejecución de clases de música, las puestas en escena en teatros o lugares públicos, el uso de instrumentos como tambores o campanas para llamar la atención de la población cuando enunciaban algo acompañado de pregoneros, por solo mencionar algunos ejemplos.

La trascendencia de este acervo fue expuesta por Eusebio Leal, en sus palabras de cierre, que una vez más hacen reflexionar y recordar: «Este es un acto de reconocimiento a una labor que se extiende en el tiempo a aquellos que conocí como férreos guardianes de las Actas a lo largo de los años. Cuando se publicaron los primeros tomos —trasuntados por mi predecesor, el Dr. Emilio Roig—, resultó que estos documentos ya corrían con un largo periodo de incertidumbre. El Ayuntamiento de La Habana no había entendido la trascendencia de aquellos papeles, codiciados por los grandes investigadores que sabían que no se puede escribir la historia de Cuba, ni tampoco la de las Antillas y en gran medida la del continente americano, sin esta colección crucial».

AM-PM 2019: AMÉRICA POR SU MÚSICA

por Gabriela Rojas

El evento AM-PM América por su Música arribó el pasado junio a su quinta edición. El encuentro, que se celebra anualmente con el auspicio de la Fábrica de Arte Cubano y el Centro Nacional de Música Popular, busca fomentar una plataforma para el intercambio entre profesionales de las distintas áreas de la industria musical en nuestro continente.

Hasta la fecha, el foro ha abordado temáticas relativas al «cultural management», el periodismo musical, la curaduría de contenidos, la ingeniería de sonido, los procesos de producción en el estudio de grabación y la autogestión en entornos digitales. Este año dedicó sus sesiones al marketing y la comunicación en la música, con el apoyo del Instituto Nacional de Música (Inamu) de Argentina y el periodista Humphrey Inzillo.

El programa del evento incluyó entre sus acciones un panel sobre las experiencias cubanas de comunicación en la música y el taller «Cómo hacer crecer las audiencias para tu música con la adecuada comunicación», a cargo de Humphrey Inzillo, ambos realizados en las salas de la Fundación Ludwig de Cuba. Igualmente, a lo largo de tres jornadas de intenso coloquio, se debatieron las herramientas y estrategias necesarias para posicionar un proyecto en los medios y redes sociales.

Invitados y coordinadores coincidieron en señalar como elemento clave el desarrollo de alianzas y estrategias de trabajo cooperativo, que permitan navegar en el complejo ecosistema de músicos, gestores y audiencias. Asimismo, las experiencias de esta edición abarcaron



Como parte del evento AM-PM 2019: América por su música tuvieron lugar los conciertos de Alto Guiso y Nahuel Briones, Argentina y Mephisto y Zeus, Cuba, en la sala Maxim Rock (imagen superior) y La Mambanegra, Colombia, en la Sala Che Guevara de la Casa de las Américas (imagen inferior).

un conversatorio en la Sala Caracol, de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (Uneac), con Diego Boris Maccioco, director del Inamu. También se realizaron tres conciertos, el primero de mano de La Mambanegra, agrupación que hizo vibrar las paredes de la Sala Guevara de Casa las Américas, en la clausura del I Coloquio Internacional de Estudios sobre Afroamérica; y el segundo compartido por el grupo Alto Guiso, el cantante Nahuel Briones y las agrupaciones cubanas Mephisto y Zeus en la Sala Maxim Rock. El colofón de la propuesta estuvo protagonizado por Telmary y Habana Sana en el Centro Cultural Bertolt Brecht.

Lo cierto es que AM-PM constituye un espacio de referencia para el debate en torno a la industria musical en Cuba y Latinoamérica. A lo largo de estos cinco años ha promovido el intercambio con iniciativas regionales, logrando visibilizar el complejo vínculo entre creación y consumo, junto a sus potencialidades y posibilidades de desarrollo en nuestro país. En 2018, se fundó *Magazine AM-PM*, iniciativa que comenzó a gestarse durante la segunda edición del evento, enfocada en las diversas facetas en las que se puede realizar el acto comunicativo en torno a la música. La revista digital publica semanalmente reseñas, comentarios, entrevistas y artículos sobre la música popular y sus complejos procesos de producción, comercialización y difusión. Su intención explícita es construir un espacio para la interacción y la colaboración entre músicos, gestores y melómanos.

UN REQUIEM ALEMÁN DE JOHANNES BRAHMS EN LA HABANA

El concierto dedicado a *Un Requiem alemán* –*Ein deutsches Requiem*–, del compositor Johannes Brahms, convocó cerca de 1000 personas en la Catedral de La Habana, el pasado mes de mayo. La interpretación de esta obra icónica del repertorio sinfónico coral europeo demandó el esfuerzo compartido de no menos de 200 músicos cubanos e invitados de otras latitudes. Fundamental fue la dirección artística de José Antonio Méndez Padrón; así como el auspicio del Lyceum Mozartiano de La Habana, la Academia Balthasar Neumann, el Balthasar Neumann Chor & Orchestra y el Orchesterzentrum NRW.

El monumental proyecto tuvo como objetivo el intercambio entre profesores e instrumentistas radicados en Alemania e intérpretes cubanos. Con este fin, se planificaron encuentros y ensayos seccionales a lo largo de la semana previa al concierto, donde se reunieron músicos de la orquesta y el coro para debatir y trabajar juntos detalles técnicos y musicales de la obra.

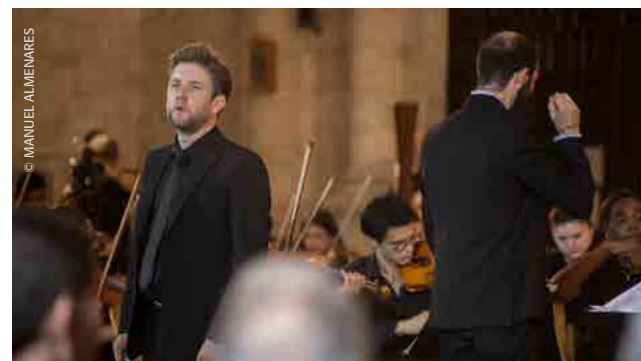
Los intérpretes de la Orquesta del Lyceum de La Habana y la Orquesta Sinfónica del ISA adjunta al Lyceum Mozartiano compartieron atriles con los músicos de la Orquesta Balthasar Neumann y los estudiantes del Orchesterzentrum NRW. Tal experiencia permitió fomentar lazos entre sus integrantes y contribuir a su formación como músicos de orquesta.

Por su parte, los cantores de las ocho agrupaciones vocales reunidas –el Coro de Cámara Exaudi, el Coro de Cámara de Matanzas, el Coro del Instituto Cubano de Radio y Televisión, el Ensemble Vocal Luna, la Schola Cantorum Coralina, el Coro de Cámara de la Escuela Nacional de Música, el Coro de Cámara de la Universidad de las Artes y el Coro de la Cátedra de Música Sacra del Instituto de Estudios Eclesiásticos Padre Félix Valera– tuvieron el privilegio de trabajar bajo la tutela de experimentados docentes, miembros del Coro Balthasar Neumann. Durante el proceso de intercambio, ellos familiarizaron a los integrantes de los coros con el contexto de creación de la pieza, la fonética del idioma alemán y la significación literal y simbólica del texto.

El resultado de este empeño colaborativo fue un concierto memorable. El público habanero tuvo la oportunidad de escuchar una cantata sui géneris que superó límites confesionales y remitió a lo trascendente desde la visión personal de su autor. Esta obra cautivó, por igual, a músicos y audiencia en una experiencia sensorial única, fruto de la voluntad compartida de jóvenes y experimentados intérpretes, quienes rindieron tributo con su música a nuestra ciudad en su 500 aniversario.

Gabriela Rojas

Equipo editorial de *El Sincopado Habanero*



Imágenes del concierto de *Un Requiem alemán* de Johannes Brahms que fue presentado bajo la dirección de José Antonio Méndez Padrón con la participación de solistas invitados como el baritono André Morsch.

LAS TRADICIONES MUSICALES EN LA JORNADA DE LA DIVERSIDAD CULTURAL PARA EL DIÁLOGO Y EL DESARROLLO



En el marco de la VIII Jornada de la Diversidad Cultural para el Diálogo y el Desarrollo, celebrada del 19 al 21 de mayo en Camagüey, Carlos Velázquez, director del Espacio Barcelona-La Habana abordó el desarrollo de la danza flamenca en Cuba (imagen superior izquierda). Por su parte, Adria Suárez-Argudín, especialista del Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas, se refirió a la musicología urbana en La Habana durante el período colonial (imagen superior derecha). Como parte de las actividades, tuvo lugar un concierto de la Coral Ijujú, defensora de las tradiciones musicales cántabras.

La VIII Jornada de la Diversidad Cultural para el Diálogo y el Desarrollo se celebró en Camagüey del 19 al 21 de mayo. El auspicio del encuentro estuvo a cargo de la Oficina del Historiador de esta ciudad, con la colaboración de la Red de Oficinas del Historiador y del Conservador de las Ciudades Patrimoniales de Cuba, entre otras instituciones.

Dedicado a la presencia e influencia de las tradiciones españolas en la región y en el resto del país, el espacio fue propicio para el debate acerca de las prácticas musicales originarias de la península. También fue posible disfrutar de representaciones en vivo de ese legado artístico.

En el Centro de Convenciones Santa Cecilia, se reunieron especialistas, investigadores, historiadores y portadores de distintas herencias culturales de otras provincias como La Habana, Trinidad, Sancti Spíritus, Pinar del Río y Holguín para el debate teórico. Tal fue el caso de la conferencia inaugural, a cargo de Carlos Velázquez Fernández, director del Espacio Barcelona-La Habana, quien se refirió a la trascendencia del baile flamenco en Cuba como expresión oral y músico-danzaria de origen andaluz, institucionalizada en el país luego de un desarrollo de dos siglos.

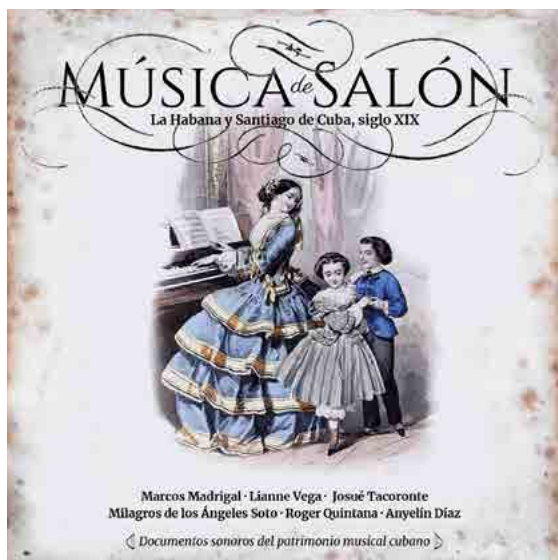
Las comisiones científicas abordaron tradiciones danzarias, folclor, fiestas patronales, entre otras

temáticas. La historiadora de Sancti Spíritus, María Antonieta Jiménez, ofreció un recuento de las principales familias de origen español y sus aportes a la historia de esa ciudad, entre los que se destacó la tradicional Parranda de los Sánchez Valdivia. Por su parte, la historiadora Adria Suárez-Argudín, especialista en gestión del patrimonio documental en el Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas, de la Oficina del Historiador de La Habana, abordó la vida socio-cultural en esta urbe desde la historia y la musicología urbana en el período colonial, mediante la celebración de fiestas patronales y de festividades de carácter civil. Igualmente, la Máster en Ciencias, Bárbara Oliva, resaltó la labor de rescate de la música folclórica de Cantabria, a través de los descendientes de esa región española en Camagüey.

Los asistentes a la Jornada pudieron disfrutar de la tradición musical cántabra, en la Sala de Conciertos José Marín Varona, gracias al concierto ofrecido por la Coral Ijujú. Esta agrupación resultó galardonada, durante la clausura del evento, con el Premio Memoria Viva, por sus aportes a la cultura local y nacional.

Yadira Calzadilla

Equipo editorial de *El Sincopado Habanero*



MÚSICA DE SALÓN

La Habana y Santiago de Cuba, Siglo XIX

La más reciente producción del Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas

DE LA COLECCIÓN
«PATRIMONIO MUSICAL CUBANO»

INTÉRPRETES
Marcos Madrigal
Lianne Vega
Josué Tacoronte
Milagros de los Angeles Soto
Roger Quintana
Anyelin Díaz

ADQUISICIONES DE INTERÉS DE NUESTRA

BIBLIOTECA-FONOTECA FRAY FRANCISCO SOLANO

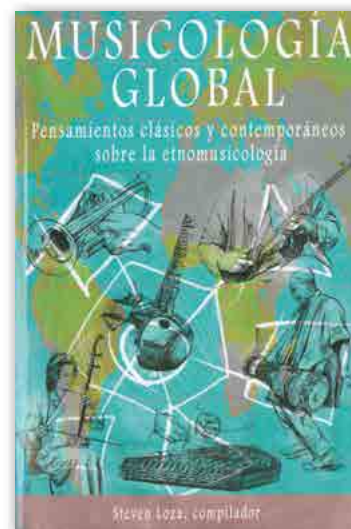
En este número, presentamos tres de los últimos títulos recibidos en nuestra Biblioteca. Sus autores, desde diferentes ángulos, nos acercan a temas contemporáneos de la música.



MÚSICA DISPERSA

Apropiación, influencias, robos y remix en la era de la escucha digital
Rubén López-Cano

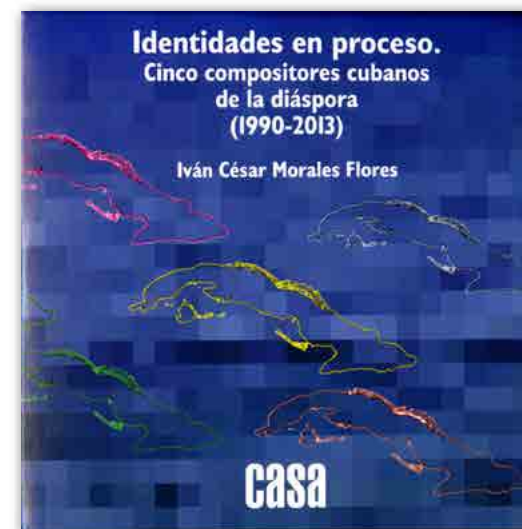
Así ocurre en el volumen *Música dispersa*, del musicólogo Rubén López-Cano. A lo largo de estas páginas se abordan tópicos como la apropiación, el reciclaje, los préstamos y la intertextualidad. También es posible conocer detalles sobre el fenómeno del plagio y de las diversas influencias que existen en la música clásica y popular.



MUSICOLOGÍA GLOBAL

Pensamientos clásicos y contemporáneos sobre etnomusicología
Steven Loza (compilador)

En *Musicología global*, el compilador Steven Loza hace una selección de ensayos clásicos y recientes. Razón por la cual el lector puede apreciar datos acerca de la etnomusicología o musicología global. Igualmente, se incluyen pensamientos representativos de varios sectores del mundo.



IDENTIDADES EN PROCESO. CINCO COMPOSITORES CUBANOS DE LA DIÁSPORA (1990-2013)

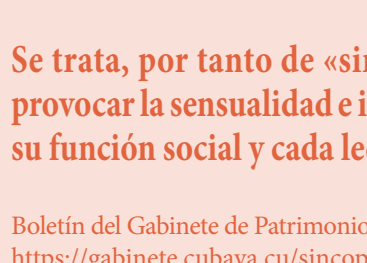
Iván César Morales Flores

Premio de Musicología Casa de las Américas 2016. El musicólogo cubano Iván César Morales, enfoca sus líneas en los procesos de cambio y continuidad que operan en los discursos creativos de cinco compositores cubanos de los últimos tiempos. Esta elección se basa, en primer lugar, en el grado de impacto que han tenido sus obras en el ámbito creativo contemporáneo. Debido a su (des)localización transnacional, corren el riesgo de ser olvidados junto a un corpus musical de más de dos centenares de obras.

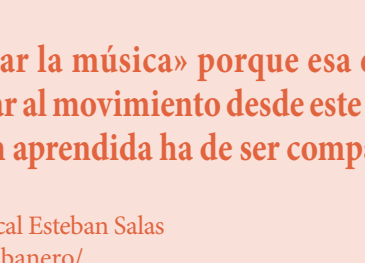
Vol. I 2016



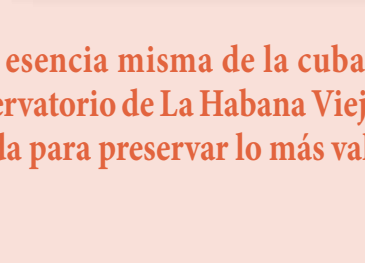
Vol. II 2017



Vol. III 2018



Vol. IV 2019



EL SINCOPADO
HABANERO



Se trata, por tanto de «sincopar la música» porque esa es la esencia misma de la cubanidad: alterar la monotonía, provocar la sensualidad e invitar al movimiento desde este observatorio de La Habana Vieja, donde se concilia el arte con su función social y cada lección aprendida ha de ser compartida para preservar lo más valioso que es nuestra memoria.

Boletín del Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas
<https://gabinete.cubava.cu/sincopadohabanero/>





Restaurado en el Taller de Luthiería que dirige Juan Carlos Prado, este violín (ca. siglo XIX) integra la colección de la Oficina del Historiador de La Habana. Como característica singular, aparece en su tapa la efigie de Ole Bornemann Bull (1810-1880), afamado violinista noruego, quien de paso por Cuba compuso la obra *Recuerdos de La Habana*. Esta pieza fue interpretada en el concierto de clausura del II Taller Internacional de Patrimonio Musical: Documenta Musicae.



Universidad de Valladolid

