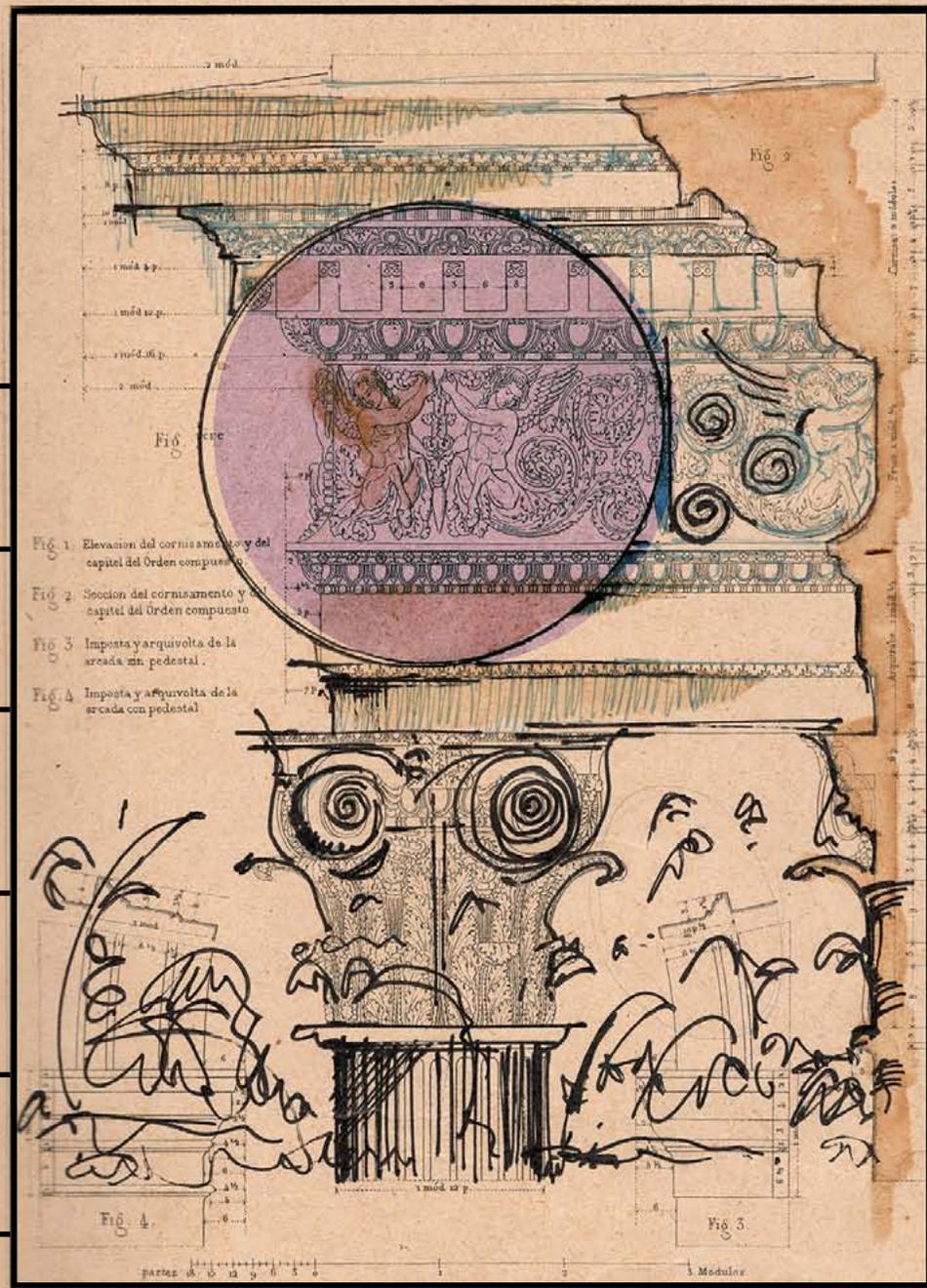
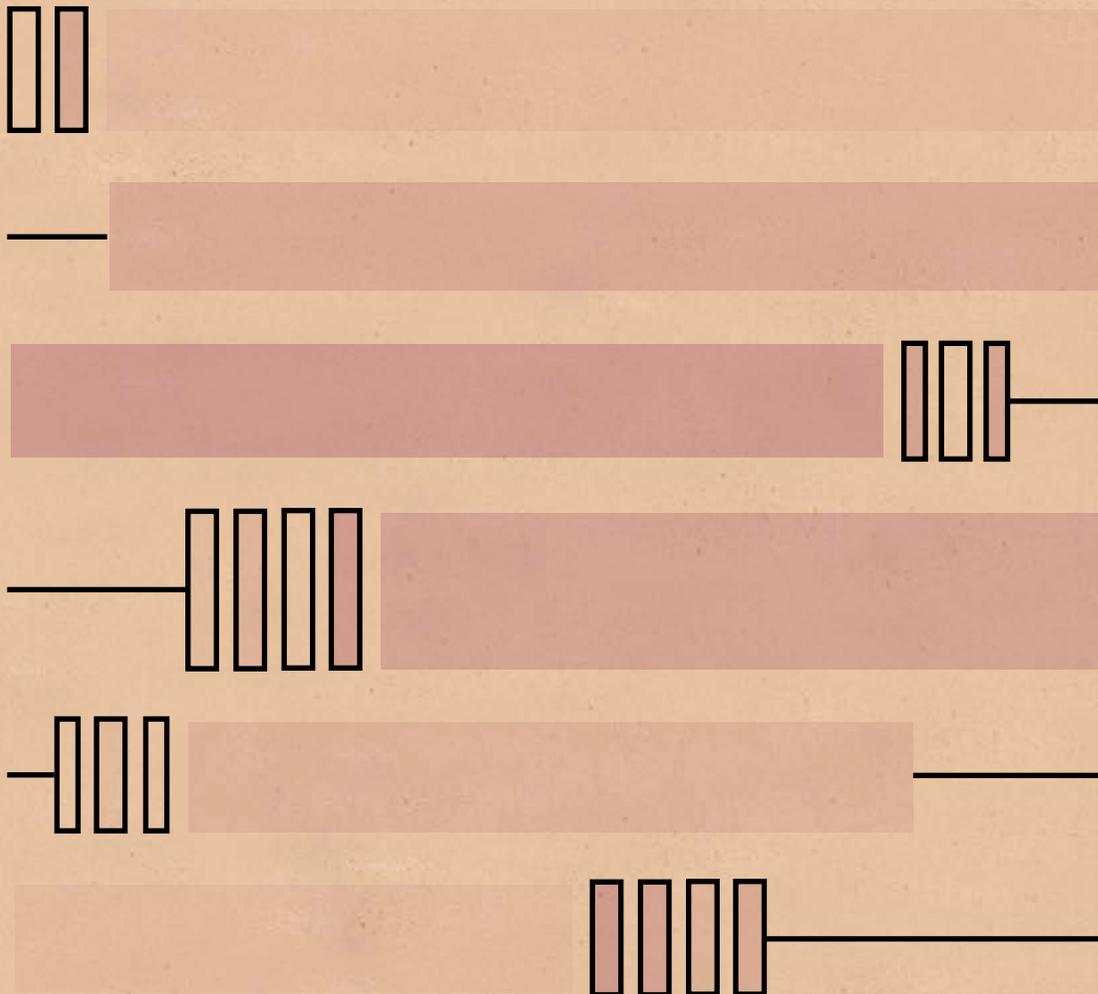




EL SINCOPADO HABANERO

Boletín del Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas
Vol. II, no. 3, septiembre/diciembre 2017



Directora
Miriam Escudero

Editora general
Viviana Reina Jorrín

Diseño gráfico
Yadira Calzadilla

Equipo de redacción
Adria Suárez-Argudín
Bertha Fernández
Xiomara Montero
Jesús Linares

Consejo asesor
Argel Calcines
María Antonia Virgili
Victoria Eli
Claudia Fallarero

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. 10200

Teléfonos: +537 863 9469 /
+ 537 869 72 62 ext. 26200 a 26206
Correo electrónico: gabinete@estebansalas.ohc.cu

En esta ocasión, se invitó al grupo habana[re]generación para realizar los dibujos de la presente edición. La portada pertenece a su director, Orlando Inclán. Mientras que la imagen, ubicada en la sección «Pentagramas del pasado», es de uno de sus integrantes, Ariel Agrelo Pons.

LA «MÚSICA POPULAR BAILABLE», PATRIMONIO MUSICAL CUBANO...

Miriam Escudero

A una de las expresiones del patrimonio musical, la llamada «música popular bailable», dedicamos los textos centrales en esta edición de *El Sincopado Habanero*. Sobre el gusto por los bailes públicos ya se comentaba en las noticias publicadas en el *Papel Periódico de la Havana*, entre 1790 y 1805. Allí encontramos datos acerca de «quiénes bailaban» y alguna referencia a los «músicos que tocaban». Un indignado escrito, publicado el 24 de marzo de 1791, alude a la composición social de aquellos bailes: «Igual atavío adorna a una Señora de carácter, como a una negra y mulata que deberían distinguirse por ley, por respeto y por política, de aquellas a quienes ayer tributaban reverencias, y servían como esclavas. A tal llega la presunción de esta clase de gentes que se desdeñan bailar (particularmente las mulatas) con sus iguales, y no romperán el sarao, hasta que los mozos blancos no concurran a él». Desde entonces, tal manifestación convocaba a diversos estratos de la sociedad habanera de la época. En cambio, de los intérpretes solo sa-

bemos que acompañaban los bailes con una orquesta constituida por 21 instrumentos de viento.

Quizás Miguel Failde o Raimundo Valenzuela, personajes del mundo popular bailable del siglo XIX fueran descendientes de aquellos que amenizaban saraos en La Habana y Matanzas. Su legado ha sido objeto de estudio, respectivamente, de las tesis de Jessica Clemente y Oscar Cañizares en la Maestría en Gestión del Patrimonio Histórico-Documental de la Música del Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana (Universidad de La Habana), un resumen de las cuales damos a conocer.

De la autoría de Failde, son las dos canciones que se publican en la sección «Pentagramas del pasado». Mientras que, en «Documenta Musicae», el análisis iconográfico a una singular foto de finales del siglo XIX revela y dignifica los rostros de aquellos músicos que, como Valenzuela, eran capaces de alternar con magistral dominio entre el teatro, el salón, la calle y el templo.

«A Contratiempo» nos trae noticias del acontecer musical en el Centro Histórico habanero. Se inicia con la entrevista a mi colega la musi-

cóloga Dra. Claudia Fallarero, quien luego de abordar la investigación de la vida y obra de Juan Paris obtuvo el máximo lauro, Sobresaliente cum Laude, de parte de los sabios que juzgaron su trabajo en la Universidad de Valladolid, España. Un resultado más del sostenido intercambio, que por 20 años nos ha unido a esta prestigiosa institución académica.

Concluye *El Sincopado Habanero* con una preciosa imagen de Enrique (Kike) Smith, uno de los fotógrafos especializados en retratar eventos de música en Cuba. Se trata de un hecho histórico, la construcción del primer clavicémbalo italiano (modelo Giusti, 1681) en el Taller de Luthiería que dirige Juan Carlos Prado, adscrito al Gabinete de Restauración y Conservación, a cargo del luthier italiano Andrea Di Maio. Ha sido esta una noble contribución de Italia y sus instituciones culturales a la música antigua, que hace sonar el Conjunto Ars Longa en la Iglesia de Paula, como parte del programa cultural de la Oficina del Historiador de La Habana.

Miriam Escudero
Directora del boletín
El Sincopado Habanero

REVIVIENDO A UN MÚSICO: MIGUEL FAILDE Y EL PANORAMA MATANCERO

por Jessica Clemente

El panorama musical matancero, de las postrimerías del siglo XIX y los inicios del XX, mostró una amplia gama de posibilidades para el fomento de la música. Más allá de las tradiciones europeas heredadas, la influencia de las sonoridades norteamericanas despertó en los intérpretes cubanos, una necesidad de dejar en claro su sentir. La cubanidad se abre paso entre lo extranjero, ya sea mediante arreglos o composiciones.

SOCIEDADES, AGRUPACIONES... Y ENSEÑANZAS ÚNICAS

Uno de los mayores espacios de socialización de la música y las artes, durante los siglos XIX y XX en Cuba, fueron las sociedades de instrucción y recreo. Marcadas por un fuerte componente clasista, estos lugares se encargaron de presentar y promocionar lo más notable de la cultura matancera. Sus propuestas, conocidas como veladas artístico-literarias, se distinguían por el intercambio entre literatos, actores, músicos, pintores y directores.

Con este mismo sentido, surgieron las sociedades filarmónicas, las cuales dedicaron más tiempo a la enseñanza musical y a la música en sí. En estos centros, la música de cámara ocupaba un lugar pri-

vilegiado frente a la música para orquesta. Como colofón a estas veladas, se ofrecían bailables con las orquestas más populares de la época. Muchas veces, los mismos músicos que intervenían en la parte inicial de las veladas, también pertenecían a las agrupaciones encargadas del cierre.

Un momento transcendental de este contexto fue la fundación, en Matanzas (1860), del Liceo Artístico-Literario, situado en la actual Sala de Conciertos José White. Esta sociedad de instrucción y recreo estuvo en la vanguardia de las artes en la ciudad y mantuvo su actividad ininterrumpidamente hasta el triunfo de la Revolución cubana. La enseñanza fue privilegiada en sus salones, pues los eventos dependían mayormente de los intérpretes formados allí.

En esta época el movimiento de agrupaciones era amplio. No sólo se organizaban orquestas con formatos tradicionales, sino también surgieron otros. Mientras, en el mundo religioso existieron las serenatas, una de las maneras más frecuentes de celebrar su calendario. Además, el movimiento de bandas —donde muchos de sus intérpretes eran de procedencia militar— fue reconocido en toda Cuba, al punto de que el territorio fue de los primeros (1856) que contó con esta agrupación.

Por otro lado, la música popular tuvo varias agrupaciones que eran constan-

temente solicitadas. Hacia el año 1890, surgió una bonga que era un formato instrumental muy similar a la charanga francesa. Se conformaba por piano, flauta, violín y contrabajo. La primera orquesta de este tipo de la que se tuvo noticias se llamó Unión Armónica, aunque existieron otros exponentes.

El termómetro de las tablas tuvo sus máximos exponentes en el teatro Principal, el Modernista y el Esteban —luego Sauto. Al presentarse en ellos, los artistas garantizaban la conquista de una parte considerable del público más selecto de la ciudad.

Esta circunstancia colaboró con el desarrollo de la enseñanza musical en la ciudad. Hacia 1895, el teatro Esteban creó un conservatorio de música, liderado por Vicente Mañas. Aunque el movimiento de los conservatorios se inició en La Habana, en Matanzas muchos músicos se movieron entre estas dos ciudades e incluso tuvieron la oportunidad de estudiar fuera de Cuba, trayendo lo más actualizado en cuanto a técnica e interpretación.

Las sociedades de instrucción y recreo, las agrupaciones, la enseñanza musical y el teatro fueron elementos condicionantes del contexto musical decimonónico, que determinaron el quehacer de disímiles figuras del panorama cultural de este territorio.



Miguel Ramón Demetrio Failde y Pérez, nació en Matanzas, el 23 de diciembre de 1852. Ha pasado a la historia como una de las figuras insignes de la música popular cubana. Con la fundación de su orquesta, comenzó un camino fundamental para comprender la esencia de muchas de las propuestas sonoras actuales de la Isla. Murió el 26 de diciembre de 1921. Esta fotografía se conserva en la sala de la última vivienda de Miguel Failde, sita en Velarde 95, Matanzas.

EL PASADO DE UNA ORQUESTA

El ambiente musical matancero favoreció el trabajo de Miguel Failde —Miguel Ramón Demetrio Failde y Pérez, nació el 23 de diciembre de 1852, en Matanzas, y murió el 26 de diciembre de 1921, en la misma provincia. Su desempeño como intérprete, compositor y director de orquesta quedó registrado en las fuentes periódicas de su época.

La socialización de su música se llevó a cabo en los salones de baile. No obstante, una gran parte de sus presentaciones ocurrieron en las fiestas de la alta sociedad, supo integrarse a cada espacio del que participó. Su aparición en las sociedades de instrucción y recreo así lo constatan.

La orquesta de Miguel Failde superó el siglo XIX, y su historia puede ser periodizada en tres etapas: Miguel Failde (1871-1920); Orquesta Típica Miguel Failde (1963-2000); Orquesta Miguel Failde (2009).

En 1871, aparecen en la prensa escrita matancera las primeras referencias a esta orquesta, específicamente en la *Aurora del Yumurí* del 28 de octubre¹. Es necesario acotar que en un inicio coexistieron dos orquestas Failde: la Primera de Failde, dirigida por Miguelito y la Segunda de Failde, guiada por su hermano Cándido. De ambas propuestas, la que pertenece al primero es la que llega a la posteridad.

Esta orquesta fue típica desde sus inicios y entre sus músicos fundadores se en-

cuentran: Pancho Morales (primer violín); Eduardo Failde (hermano de Miguel y segundo clarinete); Miguel Failde (cornetín); Cándido Failde (hermano de Miguel y de Eduardo, trombón); Eulogio Garrido (contrabajo); Andrés Segovia (timbal); e Isidro Acosta (güiro). También pertenecieron otros como Julián Jiménez, Eduardo Betancourt y Pascual Contreras (trombonistas)².

Todos los espacios públicos que ofrecían bailables solicitaban la presencia de esta orquesta. Además de sus incursiones en estas sociedades de alto nivel, también se presentaron en espacios para las clases bajas como el Centro de Dependientes.

Su orquesta estaba «de moda», y uno de los elementos que tributaba a su continuidad en el gusto era precisamente retomar determinadas melodías y bailes que eran famosos con anterioridad. Un gran número de sus danzones parten de este principio, ya que al decir del gacetillero del periódico la *Aurora del Yumurí*, Fernando Romero Fajardo, el más mínimo suceso motivaba la creatividad de Miguel Failde para un nuevo danzón. Así resurgieron *María de la O*, *El Malakoff*, *El guataqueando*, *La aronga*, *El chiquito abajo*, *El necta soda* y *El suelta el peso*³.

Desde el teatro, llegaban referencias a Failde sobre las piezas musicales, que podían hacerse populares arregladas como danzones. Tal fue el caso de la guaracha *La Guabina*, de Mellado, difundida por los Bufos Caricatos que se presentaban recurren-



La orquesta de Miguel Failde se convirtió en un suceso único entre la sociedad matancera. Incluso el hecho trascendió y llegaron a ser solicitados para formar parte de eventos en La Habana. Imagen tomada de Osvaldo Castillo: *Miguel Failde. Creador musical del danzón*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1964, p. 188.

temente en el Teatro Esteban. Ello inspiró a Failde para la creación de un danzón, del mismo nombre en 1880⁴. Para aumentar su publicidad también dedicaba danzones a personalidades de la cultura matancera, dígame directores de sociedades, así como señoritas de la alta sociedad o artistas reconocidos, además de sucesos que incidieran en la opinión pública de su época.

A inicios del siglo XX, el Casino Español fue la sociedad que más acogió las presentaciones de la orquesta de Miguelito, no obstante, desde el siglo anterior este asistía habitualmente a sus salones.

Continuaron siendo las actuaciones por el Carnaval, así como las fiestas de disfraces, aquellos espacios donde más

¹Osvaldo Castillo Failde: *Miguel Failde. Creador musical del danzón*. La Habana, Editorial Letras Cubanas. stillo Failde, 1964, p. 81.

²Ídem, p. 82.

³*Aurora del Yumurí*, Gacetillas, 7 de marzo de 1887, p. 3. En el listado de obras expuesto por Castillo Failde (1964) solo se menciona *El Malakoff*, que aparece en una particella manuscrita dentro del libro. Esta forma parte del catálogo de Miguel Failde.

⁴Ibidem, Osvaldo Castillo Failde, 1964, p. 195.

se solicitó su presencia. Las crónicas narradas sobre sus actuaciones en los salones del Casino, siempre refieren su brillante ejecución del cornetín, y allí, tras interpretar sus sabrosísimos danzones, pasó a la historia como «el champion del cornetín». Así mismo, las fuentes periódicas reiteran la participación de la orquesta en eventos deportivos, particularmente en juegos de pelota, muchos de los cuales se efectuaron en el Palmar de Junco⁵.

Después de la muerte de Miguel Failde, la orquesta cayó en un periodo de inercia que llevó a su desintegración, o al menos a su ausencia en documentos de referencia. Su pérdida representó un factor determinante de esta nueva realidad, pues el sonido de su cornetín y la afabilidad de su carácter se habían convertido en símbolos de la agrupación.

TRAS CUARENTA AÑOS DE SILENCIO

Fue en el año 1963, ya bajo las ideas revolucionarias, que se retoma en Matanzas el formato de orquesta típica. Esta llevaría el nombre del creador del danzón, para así rendir homenaje a su quehacer musical y al de aquella orquesta que una vez él dirigiese⁶. Su primer director fue Manuel Bofill Luis, «Manolo», (1909-1987), músico habanero que había dirigido la Banda Militar Nacional (1955-1957), durante el periodo republicano y que, a su vez, tocaba la trompeta en la orquesta. Integraban la agrupación músicos como Joaquín Miret y Arístides Failde (violines); Alfredo Brancacho y Alfredo Olivera (clarinetes); y Pedro Pestana (trombón).

El debut tuvo lugar el 13 de abril de 1963 en la Casa de la Cultura de Martí, donde se ofreció un concierto didáctico para así divulgar el danzón como Baile Nacional de Cuba. Para estos fines fue medular la ayuda del musicólogo Odilio Urfé, quien se encontraba al frente del Consejo Nacional de Casas de Cultura. En esta etapa la orquesta tuvo una programación activa en los diferentes municipi-



Bajo la dirección de Manuel Bofill Luis, también conocido como Manolo, resurge la orquesta. Esta vez en el año 1963 y bajo los mismos preceptos del formato típico. La imagen pertenece al archivo personal de Tomás Prieto Bofill, nieto de Manuel Bofill.

pios de la provincia de Matanzas. Tras estas presentaciones, volvió a caer en el olvido hacia el año 1968.

A raíz del centenario del danzón, en 1979, nuevamente Odilio Urfé potencia la actividad de la orquesta, que se reagrupa tras su llamado para el gran bailable competitivo de las cien parejas, que se celebró en la ciudad el 19 de diciembre de ese año, en la Plaza de la Vigía. La Casa de la Cultura Provincial José White fue su espacio habitual, aunque otros lugares de la provincia solicitaron su presencia. También La Habana se convirtió en lugar de actuaciones. En estos años se afianzó la relación de la orquesta con el Círculo de Amigos del Danzón, que apoyaba las actividades de la orquesta⁷.

Según Pedro Cárdenas, último bombardinista y director de esta agrupación, bajo la guía de Manolo Bofill, hubo muchas transformaciones respecto a la orquesta típica de Miguel Failde, tanto en el formato instrumental como en los propios músicos⁸.

Durante el periodo 1963-1987 el director fue Manolo, al que le siguieron Arístides Failde (1987-ca.1990) y Antonio Jiménez (1990-1998), quienes también integraron la orquesta como violinistas. Por último, Cárdenas asumió la guía de la agrupación hasta el año 2000 en que se desintegró.

El danzón ocupó el centro del repertorio de la agrupación, no obstante, tenían variedad de géneros de la música tradicional cubana. Según relata Tomás Prieto Bofill, nieto de Manolo Bofill, actual bombardino de la Banda Provincial de Conciertos, su abuelo componía un danzón a partir de cualquier canción cubana o melodía que estuviera de moda en la época, siguiendo la tradición sentada en épocas anteriores por Miguel Failde. Así compuso un danzón a partir de *El buey cansao* de Los Van Van y de *No te bañes en el malecón* que fueron muy bien recibidos. En el presente no se conocen las partituras, pero en el fondo personal de este músico se conservan varios títulos de sus obras acompañadas del género.

⁵Según Osvaldo Castillo, su tío abuelo era fanático de este deporte, y sus buenas relaciones con un burgués llamado Luis Pérez Simpson, posibilitaron que este le cediera algunos de sus terrenos para practicar este deporte en sus ratos de ocio, precisamente en la zona de Simpson. Este fue el mismo señor que le encargó la composición del danzón *Las alturas de Simpson*.

⁶Breves datos sobre la creación de la orquesta típica de Matanzas «Miguel Failde» en Archivo Personal de Manuel Bofill.

⁷Jessica Clemente Aldazabal: *Renacer del sinsonte matancero. Primicias de un catálogo*, Diplomado Predoctoral en Patrimonio Musical Hispano V edición. La Habana, Cuba: Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana, 2015.

⁸Pedro Cárdenas: Entrevista realizada el 17 de octubre de 2016, por Jessica Clemente Aldazabal.

Los títulos conservados en el fondo son *Atenas de Cuba* (bolero inscrito en vivo en una presentación en el Cabaret Bahía de Matanzas, 5 de febrero de 1965); *Mi muñequita encantadora* (bolero, 28 de junio de 1965); *Como chiflan los músicos* (danzón, 25 de octubre de 1965); *El barrio de Simpson* (danzón, 5 de mayo de 1970); *Barbarita* (instrumental). Las restantes obras son danzones, todos inscritos el 5 de 1983: *Failde in memoriam*; *Tomasito, escucha la trompeta*; *Maita*; *No pué tumbá y Palo pa la loma* (danzón, 5 de septiembre de 1983)⁹.

Cuenta Pedro Cárdenas que «debido a la forma tradicional de estos danzones, que no incluían montuno, los músicos interpretaban obras más actuales y ninguno de estos [danzones de Failde] se encontraba activo en el repertorio de la orquesta»¹⁰. Ocasionalmente, bajo la batuta de Aristides Failde, se interpretaba un danzón de Miguelito, llamado *Ya no tengo quien me quiera*, que también era ejecutado por la Banda Provincial de Conciertos, aunque no se conoce dónde está la partitura.

En los últimos dos años de esta etapa, la inestabilidad de los locales de ensayo dificultó su actividad musical. Esta agrupación no estaba asociada a la Empresa Provincial Comercializadora de la Música de Matanzas desde el contrato de subvención. Poco a poco las presentaciones se redujeron y a pesar de la admiración profesada por músicos de otras partes del país hacia los integrantes de la orquesta, por el orgullo con el cual los matanceros hacían gala del danzón, en el año 2000 culminó esta segunda etapa.

EN EL SIGLO XXI LA TRADICIÓN SIGUE VIVA

Con una imagen muy juvenil resurge la Orquesta Miguel Failde, en 2007, esta vez todos sus integrantes procedían de la Enseñanza Artística Cubana. En las au-

las del Conservatorio de Música de Matanzas, se gestaron los primeros sonidos de lo que sería luego esta orquesta. Estudiantes de tercer año se reunieron en torno al trompetista Rodolfo Horta, director de la banda del Conservatorio en ese momento y actual director de la Banda Provincial de Conciertos de Matanzas, para interpretar un repertorio que se distinguía por los danzones. Más allá de este proyecto estudiantil, obligatorio en sí mismo, este grupo de jóvenes continuaron con sus intereses en el género. Esta vez se nuclearon en torno a un descendiente de Miguel Failde, Ethiel Fernández Failde, un alumno de flauta de apenas diecisiete años que deseaba fomentar su tradición familiar.

En estos tiempos iniciales, el formato de la incipiente orquesta lo conformaban: Lisimary López y Amelia Febles (violines); Mario Rodríguez y Lisset Dihigo (clarinetes); Manuel Alejandro Hernández (trompeta.); Amado Pérez y Joel Ferro (trombones); contrabajo: Anamary Falcón; Dagoberto Arboláez (timbal); Yansiel Castro (tumbadora); Jessica Clemente (güiro).

Con la base del formato instrumental de típica, el repertorio continuaban siendo los danzones antológicos. Hacia 2011, el camino recorrido por la orquesta y el hecho de que un número considerable de sus integrantes ya eran profesionales, entre ellos su director, Ethiel Fernández Failde, posibilitó que la agrupación solicitara su profesionalización.

Las pautas que pretendía sentar la orquesta con su música seguían un prometedor objetivo, que priorizaba nuevos conceptos, sonoridades contemporáneas y una revolución del género danzón sin perder su esencia. Este sería la bandera para experimentar todos los cambios y transformaciones posibles. El papel otorgado a las improvisaciones, resultaba novedoso por estar planteado desde músicos con una breve, pero nutrida carrera mu-

sical. Durante este tiempo, varios músicos pasaron por las filas de la agrupación: Alina Cabrera y Camila Núñez (violinistas); Julio Enrique Fernández (trompeta); Ángel Grande (contrabajo); Javier Poey (timbal); y Rey Manuel Silveira (tumbadora). A este plantel se sumó el pianista Roldany Hernández, además del cantante Wilber Tarajano, estos dos últimos integrantes posibilitaron la ampliación del repertorio, que se diversificó.

Además se incluyeron obras, escritas especialmente para la agrupación, por Juan José Rodríguez, trompetista itinerante de la anterior Orquesta Típica Miguel Failde, quien escribió *Los ojos de Johanna*, *La vara mágica* y *El secreto de la flauta*; Ildefonso Acosta, guitarrista de alto reconocimiento nacional e internacional, que compuso *Un danzón para Ethiel*; y Alejandro Falcón, jazzista y pianista de la actual vanguardia musical cubana, que escribió *Monserate*, *Cubadanzón*, *Danzón timba*, *Felicidades* y *Trueno y tambor*.

En la actualidad, la fuente principal para nutrir las filas de la orquesta continúa siendo el Conservatorio de Música de Matanzas, particularmente alumnos que inician su tercer curso. En los dos últimos años, nuevos estudiantes se han sumado a la plantilla. Es el caso de los violines: Rozali Basan y Solans Rodríguez; se disminuyó un clarinete y se cambió al trompetista y se añadió otro: Julio Enrique Avila y Eduardo Herrera; los trombonistas se renovaron: Alexander Pérez y Adrián Peña. El aumento del número de cantantes experimentó un

⁹ **Tomas Prieto Bofill:** Entrevista realizada el 17 de octubre de 2016 por Jessica Clemente Aldazabal. Fondo personal de Manolo Bofill.

¹⁰ *Ibidem*, Pedro Cárdenas, entrevista realizada el 17 de octubre de 2016, por Jessica Clemente Aldazabal.

proceso de selección, al cual se sometieron varios músicos por un período de un año: Mónica Tulina, Ania Fumero, Yerlanis Junco y Yurizán Hernández. Estos dos últimos músicos fueron los que se unieron a las voces ya regulares de Wilber Tarajano y Jessica Clemente (güiro).

Han sido diversos los sucesos que han marcado la vida musical de la orquesta, destacándose el concierto que los lanzó a la preferencia de una parte notable del público cubano, *Las alturas de Simpson* en La Habana (2013). Esta presentación tuvo lugar en el teatro del Museo Nacional de Bellas Artes (La Habana, Cuba) y contó con la presencia de artistas cubanos reconocidos en el ámbito nacional e internacional como Alejandro Junco (violín), Alejandro Falcón (piano); Jorge Luis Pacheco (piano) y Yasek Manzano (trompeta).

En enero de 2015, la agrupación obtuvo la beca El reino de este mundo que otorga la Asociación Hermanos Saiz, lo que le permitió grabar su primer fonograma: *Llegó la Failde*. Bajo el sello EGREM y la producción discográfica de Joaquín Betancourt, se recopilaron un total de once temas en los cuales la orquesta funcionó como una familia consolidada (8 años de actividad ininterrumpida), que invitó a músicos como Pancho Amat (tres), Alejandro Falcón (piano), José Antonio González (piano), Adel González (tumbadoras) y Kiko Ruiz



Actualmente los integrantes de la Orquesta Miguel Failde, se han encargado de mantener viva la tradición que comenzó en las manos de Miguel Failde, sin embargo han agregado una nueva visión a su propuesta. Imagen, cortesía de Ethiel Fernández Failde, director de la orquesta.

(voz). El repertorio seleccionado fueron: *Las alturas de Simpson* (Miguel Failde); *Cicuta tibia* (Ernesto Duarte); *Almendra* (Abelardo Valdés); *As time goes by* (Herman Hupfeld, arreglista José Antonio González); por solo poner algunos ejemplos. De esta manera quedó retratada la estética musical que identifica a la orquesta en la discografía musical cubana.

La calidad musical ya alcanzada, permitió su selección para representar a la música cubana en la cena de Estado ofrecida por el presidente de la República de Cuba Raúl Castro al presidente de los Estados Unidos, Barack Obama el 21 de marzo de 2016. Con una breve puesta de cuatro temas antológicos se dejó es-

cuchar la riqueza musical y la variedad genérica que distingue la isla de Cuba: *Cicuta tibia* (danzón), *Mambo5* (mambo), *Catalina* (son) y *Popurrí No. 1* Van Van (son/song). Este suceso marcó un nuevo hito en la actividad musical del grupo y abrió el camino para el posterior Encuentro Internacional Danzonero Miguel Failde In memoriam, celebrado del 30 de marzo al 3 de abril en Matanzas, del cual la Failde fue protagonista. Bailadores de toda la Isla acudieron al Parque de la Libertad, el Conservatorio de Música, la Sala de Conciertos José White y el patio Bahía para disfrutar de conferencias, talleres interactivos, un concurso de composi-

ción, presentaciones de grupos de pequeños formatos, orquestas, así como competencias y grandes bailables que tuvieron al danzón y a su creador Miguel Failde como los homenajeados. De esta forma, ha pasado a la posteridad, una de las orquestas más emblemáticas que han contribuido a edificar la imagen sonora cubana por esencia. El impacto de este grupo fue tan positivo que en la actualidad se ha continuado su legado, siempre teniendo en cuenta las exigencias musicales de cada momento. La originalidad de su orquesta residía en que el formato instrumental permitía interpretar cualquier repertorio y adaptarse a cualquier lugar donde su música se solicitara. Su orquesta se ganó la aceptación de todos los públicos ante los que se presentó, gracias a su fluida apropiación de los elementos en boga. Más allá de perderse en el tiempo, el danzón y la labor de Miguel Failde son rescatadas una y otra vez por seguidores, músicos y familia. Todos han contribuido a mantener vivo uno de los núcleos de la música popular de nuestra Isla.

Este trabajo es una síntesis de la tesis de **Jessica de la Concepción Clemente Aldazabal**, egresada de la Maestría en Gestión del Patrimonio Histórico-Documental de la Música (Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana, 2017).

Este trabajo es una síntesis de la tesis de **Jessica de la Concepción Clemente Aldazabal**, egresada de la Maestría en Gestión del Patrimonio Histórico-Documental de la Música (Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana, 2017).

Este trabajo es una síntesis de la tesis de **Jessica de la Concepción Clemente Aldazabal**, egresada de la Maestría en Gestión del Patrimonio Histórico-Documental de la Música (Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana, 2017).

Este trabajo es una síntesis de la tesis de **Jessica de la Concepción Clemente Aldazabal**, egresada de la Maestría en Gestión del Patrimonio Histórico-Documental de la Música (Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana, 2017).

EL TROMBÓN EN EL ÁMBITO MUSICAL HABANERO (1850-1910)

por Oscar David Cañizares

En la primera mitad del siglo XIX, el trombón experimentó las modificaciones organológicas más radicales de su historia, al dotársele de un mecanismo de pistones o válvulas que le daba la ventaja de hacerlo portátil. Al pasar a ser un instrumento de digitación, ganó en velocidad y agilidad. No quiere decir que el trombón de varas desapareció, con el discurrir del siglo los modelos de pistones y espátulas se hicieron más populares.

En Cuba, aparecen noticias sobre trombonistas hacia 1840. En su libro *La Habana Artística* (1891), el crítico musical Serafín Ramírez incluye entre sus «Notas Biográficas» de músicos de la época al trombonista italiano Miguel Pittari¹. Aunque la referencia no es exacta, se puede deducir que, si para 1891 Ramírez calculaba en unos cincuenta años el momento del arribo de Pittari a La Habana, el mismo debió haber estado en la ciudad alrededor de 1840.

Si se realiza un acercamiento a los diferentes lugares, entre 1850-1910, donde la práctica musical era un elemento habitual de las jornadas, entonces resaltan cuatro espacios fundamentales: las orquestas pertenecientes a los teatros, las bandas, las orquestas de música popular bailable y las formaciones que estaban vinculadas a la iglesia católica.

LAS ORQUESTAS DE LOS TEATROS HABANEROS

Ya desde finales del siglo XVIII contaba La Habana con una sala de gran envergadura para el desarrollo de la práctica operística: el Teatro Coliseo. Sin embargo, no es hasta 1790 con la fundación del *Papel Periódico de la Havana* que se comienza a reseñar de manera sistemática parte del acontecer teatral de la urbe. Según lo que refiere esta publicación, la actividad del Coliseo durante la última década del XVIII fue irregular. Incluso en ninguna de las notas, aparecidas en los ejemplares que aún se conservan, se hace mención al trombón o a trombonistas.

En el *Catálogo de los Fondos Musicales del Teatro Tacón de La Habana. Partituras y Libretos*² de Yoanna Díaz, aparece una referencia a Miguel Pittari, en 1853, en particella de trombón perteneciente a la zarzuela *¡Tramoya!*, de Francisco Asenjo Barbieri que, junto a la mención hecha por Ramírez, es todo lo que se conoce de este instrumentista italiano. Es precisamente en dicho catálogo, que se halla la constancia fechada más temprana de la presencia del trombón en la práctica musical habanera, en la zarzuela *Las hijas de Eva*, de Joaquín Gaztambide: «En la parte de tbn III: Antonio del Rey Caballero. Habana. 24-8-1843. Estreno»³.



Orquesta de Enrique Peña en 1908. En primera fila al centro, se encuentra sentado Antonio González. Imagen tomada de E. Rodríguez: *El Danzón: Iconografía, autores e intérpretes*, La Habana, Consejo Provincial de Cultura, 1964, p. 68.

Es complejo establecer el espacio geográfico de acción de estos músicos, a través de lo que aparece escrito en sus particellas. Las orquestas de los teatros habaneros viajaban al interior del país y al extranjero, pero no deben haber ido siempre los mismos músicos, siendo cubiertas sus plazas por intérpretes de los lugares donde se presentaban. En algunos casos, lo anterior quedaba claro en anotaciones hechas por los músicos. De cualquier forma, una de las lecturas

positivas que se puede hacer es la existencia de una pluralidad de trombonistas.

¹ Serafín Ramírez: *La Habana artística. Apuntes históricos*. La Habana, Ed. Imprenta del E. M. de la Capitanía General. 1891, p. 501.

² Yoanna Díaz: *Catálogo de los Fondos Musicales del Teatro Tacón de La Habana. Partituras y libretos*. Madrid, Asociación Española de Documentación Musical, 1999, p. 47.

³ Ídem, p. 87.

Determinar la identidad de los músicos también resulta difícil. Fundamentalmente, porque en algunos casos, el instrumentista aparece mencionado por un apodo; o no está escrito su nombre completo, o con la misma ortografía y en el mismo orden.

Otro de los datos que pudiera arrojar la información que aparece sobre un músico en particular en las partituras, es la de intuir su nivel de pericia en un instrumento u otro. Un músico como Juan Laín, presente de manera explícita en 11 particellas —de las cuales seis son de figle, cuatro de Trombón III y una de Trombón— parece haber sido más diestro con el primero de estos instrumentos. Esta capacidad de pasar del figle al trombón y viceversa, o al bombardino en el entorno de las bandas, es una de las consecuencias de la implementación del sistema de pistones al trombón, acercándolo desde el punto de vista técnico a los demás instrumentos de metal. Es una realidad demostrada, lo permeables que fueron los diferentes espacios de la práctica musical de la segunda mitad del XIX. Los músicos intentaban intervenir en tantos escenarios del quehacer musical capitalino como les fuera posible.

LAS ORQUESTAS TÍPICAS

Cuando el siglo XIX arriba a su segunda mitad, ya era una práctica común en La Habana la celebración de espectáculos bailables públicos. La primera referencia a esta clase de eventos la encontramos en el *Papel Periódico de la Habana*, en su edición del 5 de mayo de 1791, donde se habla de los Baños de Arroyo Naranjo, lugar en el cual se acostumbraba a bailar los jueves. Por desgracia, en la publicación no se ofrece otro dato⁴. Si bien esporádicamente, en la prensa aparecía una alusión directa a algunos de los instrumentistas que integraban estas formaciones, es poco usual encontrar referencias a la integración nominal de las orquestas.

En 1859, la orquesta Las Delicias de Colón, una de las más gustadas del momento, y que dirigía Federico García, ganó la subasta convocada por el Liceo de La Habana de un contrato para todos los bailables a efectuarse en dicha institución durante ese año. En el documento en cuestión, aparece la composición instrumental del grupo que contaba con dos clarinetes, cuatro violines, un flautín, un trombón, un figle, un contrabajo y un timbalero⁵. Hasta el momento es esta la referencia explícita al trombón más temprana en el ámbito de la música popular bailable.

Uno de los más activos músicos de esta etapa, que ejerció la dualidad de fungir como instrumentista y director de su orquesta La Flor de Cuba, fue el clarinetista Juan de Dios Alfonso. Unos años más tarde organizó otra orquesta conocida como La Almendares, con la cual se presentó a la mencionada subasta convocada por el Liceo de La Habana. En el presupuesto propuesto por Juan de Dios, ofrecía dos posible formaciones con distintos números de músicos y precios. Llama la atención que los únicos instrumentos no especificados son esos «dos bajos de metal», lo que hace pensar que pudieron alternar indistintamente trombones, figles y bombardinos. De haber sido el trombón uno de estos «bajos de metal» esto hablaría de una función dentro de la estructura musical, que cambiaría con el paso de los años.

Debe quedar claro que, al abordar el rol desempeñado por el trombón en los repertorios de música popular bailable, se hace referencia, en este caso, al universo de las orquestas que con el tiempo derivaron en las típicas o de vientos. La finalidad original de estos conjuntos era la de ambientar con música bailable espacios habilitados para el esparcimiento popular. Tal acotación es necesaria pues otras formaciones que respondían a fines diferentes como las bandas, por ejemplo, también incluyeron en sus repertorios piezas bailables.

El mundo de las orquestas típicas de viento fue quizás donde mayor destaque alcanzaron los trombonistas del periodo estudiado. No es, sin embargo, del que más información se dispone. Tampoco resulta para nada frecuente encontrar referencias específicas con juicios de valor acerca de los músicos que componían estas orquestas. Puede considerarse una excepción, el caso de los trombonistas Raimundo Valenzuela y el reconocido intérprete y director de orquesta Pedro Perico Rojas.

Conviene destacar que muchas de estas orquestas típicas estuvieron dirigidas por cornetistas (Enrique Peña, Felipe B. Valdés, Pablo Zerquera), trombonistas (Raimundo Valenzuela, Gabriel Cisneros, Perico Rojas) y figleros (Félix González). La mayoría de las veces eran iniciados en su formación musical por intérpretes de un instrumento afín al suyo, no precisamente del mismo. No es ocioso pensar, que conocían al menos rudimentos técnicos de varios de estos instrumentos, en vistas de que en ocasiones tocaban más de uno de manera profesional. Esto avala el conocimiento de las posibilidades técnicas de cada uno de estos instrumentos, esencial a la hora de componer.

Una de las orquestas que más popularidad alcanzó, entre finales del XIX y principios del XX, fue la del cornetista Enrique Peña, y en la que figuraba como trombonista Antonio González. Afortunadamente, grabaron desde los primeros momentos en que las disqueras norteamericanas llegaron a suelo cubano. Si bien las condiciones en las que se conservan estas grabaciones, no permiten valorar con objetividad algunos aspectos como calidad del sonido o afinación, sí son válidas para confirmar la destreza en el registro agudo de los trombonistas que hacían danzón.

⁴ Zoila Lapique: *Cuba colonial: música, compositores e intérpretes (1570-1902)*. La Habana: Ediciones Boloña, 2007, p. 55.

⁵ Ídem, p.p. 186-187.

También ocurre así con la orquesta de Felipe B. Valdés. El trombonista de esta orquesta, sin identificar nominalmente hasta el momento, dejó notables registros de su buen hacer con el trombón. Un ejemplo de esto es la grabación del danzón *El Calvito de O'Reilly 89*, donde se desenvuelve con soltura, seguridad y buen gusto en todas las tesituras.

En lo concerniente a la tesitura en la que se le escribía al trombón, cabe señalar que esta era la de un tenor, al menos ya desde de 1880 y en los años sucesivos, según demuestran las partituras revisadas. El Museo Nacional de la Música (MNM) atesora un notable volumen de ellas, entre las que se pueden encontrar danzas, guarachas, fox-trots y, sobre todo, danzones. En la mayoría de estos se aprecia con claridad el protagonismo asignado al trombón en estos géneros. La factura de las partes para este instrumento está signada por los patrones rítmicos sincopados, los pasajes arpegiados y el uso sostenido de notas en el registro agudo. La frecuencia con la que aparecen dichos pasajes en piezas de distintos autores, evidencian que era una práctica común la de escribirle en ese rango, si bien no durante toda la duración de la pieza sino en una o dos de las partes, por lo general las partes C y D, cerca del final.

El entorno de las orquestas de música popular bailable fue durante más de medio siglo el espacio de la práctica musical

habanera en el que más protagonismo individual ostentó el trombón. En ninguno de los demás formatos del periodo analizado en este trabajo, estuvo tan expuesto y exigido. La necesidad de moverse con solvencia técnica en el registro agudo del instrumento, de abordar con limpieza y agilidad pasajes de dificultad interválica y de improvisar con la fluidez y espontaneidad que estos repertorios demandan, hicieron desarrollarse sólidamente a los trombonistas de este ámbito.

LAS BANDAS MILITARES DE MÚSICA

Para la segunda mitad de la centuria puede constatar la existencia en La Habana de un numeroso grupo de bandas de música, la mayoría de ellas militares, pertenecientes a diferentes secciones del ejército español. En una suerte de compendio histórico de la actividad musical de nuestro país durante la etapa colonial, elaborado por Gonzalo Roig, menciona formaciones radicadas en La Habana como la Banda de la Casa de Beneficencia y Maternidad, fundada en 1894; la Banda de Palatino, que dirigía el notable músico Agustín Martín, surgida ya en la etapa republicana, en 1905; y la Banda España, bajo la égida del maestro peninsular Mariano Ortega⁶.

Tales formaciones desempeñaron el rol de difusoras de gran parte del repertorio de concierto europeo de su momento

y de etapas previas, acercándolo al público habanero en espacios abiertos.

El 15 de agosto de 1899, se funda la Banda del Cuerpo de Policía de La Habana, bajo la dirección del capitán Guillermo Tomás Bouffartigue. Resulta valioso el estudio de las dinámicas internas de este colectivo hasta 1910. Durante este periodo, varios músicos integraron de forma efímera o sistemática la banda y en el caso particular de los trombonistas, además se fue perfilando un orden jerárquico. Dentro de esta formación originalmente compuesta por 44 instru-

mentistas, aparecían cuatro trombonistas dispuestos en el siguiente orden: José Puig Ricart -primer trombón, José Escarpenter Fernández -segundo trombón, Gonzalo Pereira López - tercer trombón, Vicente López - trombón bajo.

Como colectivo nuevo que pretendía ganar visibilidad y reconocimiento dentro del entorno musical de La Habana en los albores del XX, la Banda desarrolló

⁶ **Gonzalo Roig:** *Apuntes históricos sobre nuestras bandas militares y orquestas*. La Habana, Molina y Compañía, 1936, pp. 8-9.



Formación original de la Banda de Policía, fundada por Guillermo Tomás. En la cuarta fila (de pie, de derecha a izquierda), José Puig, José Escarpenter y Gonzalo Pereira. Esta imagen fue tomada de *Banda Municipal. 1899-1924. Souvenir del veinticinco aniversario de su fundación y celebración de la Bodas de Plata, 1924*.

una actividad intensa durante sus primeros años. Sin dudas, el hito de esta primera etapa de la historia de la Banda fue su participación en la Exposición Panamericana de Bandas, celebrada en Buffalo, Estados Unidos, en 1901. Allí celebró 125 conciertos entre los meses de julio y agosto, siendo aclamada por el público y la crítica norteamericana. De la fascinación despertada por el colectivo cubano en tierras norteañas dan fe varias crónicas de diferentes rotativos norteamericanos. El 4 de septiembre de 1901 *The Musical Courier* reseñaba:

El Capitán Tomás y su Banda Habanera fueron objeto de una verdadera ovación en el Templo de la Música, anoche. Han hecho de esta semana, su última en Buffalo, una especialidad, habiendo alcanzado un éxito tal que los habitantes de Buffalo y los visitantes de todos los Estados Unidos, les recordarán y sentirán su partida. (...) Sin excepción, la Banda es la más perfecta que hemos tenido en la exposición. (...) ⁷.

Ante la carencia mayoritaria de referencias documentales al nivel de pericia de los instrumentistas, específicamente de los trombonistas en el caso que nos ocupa, este tipo de comentarios permiten intuir que eran altamente capaces y eficaces en su desempeño. Para 1910, último de los años de actividad de la banda analizado para este trabajo, esta contaba ya con seis plazas de trombón ocupadas por José Escarpenter, Manuel Rodríguez Ferrer, Gonzalo Pereira, José Puig, Francisco Arango de Paula y Avelino Ceballos.

En sentido general, no sobran las alusiones a la calidad instrumental individual de los músicos de la época, que se dedicaban a los instrumentos de viento metal. En el campo de la música popularailable son un poco más visibles dado el reducido número de ejecutantes

por orquesta y el protagonismo que tenían en estas cornetines, trombones y figles. En las bandas, con hasta cuatro veces la cantidad de miembros de una orquesta típica y en las que aparecen varios exponentes de estos instrumentos agrupados por secciones, se acentúa la carencia de juicios cualitativos sobre los instrumentistas. Con los trombonistas que integraban la banda no ocurre algo diferente.

Un tipo de información de la que se pudiera inferir el nivel interpretativo de uno de estos músicos, es observar qué plaza ocupaba este dentro de su sección instrumental. Ateniéndonos a este criterio parece haber sido Escarpenter el más destacado de los que intervinieron en la Banda en el periodo analizado. En un memorial de la banda en que no se consigna fecha y que se conserva en la Biblioteca Nacional de Cuba José Martí (BNCJM), no solo aparece su nombre en primer lugar entre los trombonistas, sino que se acompaña del calificativo «Solista».

En septiembre de 1909, aparecen aún en la banda Puig, Escarpenter y Pereira, si bien ya habían cambiado sus roles. Como es lógico, en 1899, el trombonista más curtido era José Puig que superaba la treintena y con experiencia en las orquestas de los teatros. Escarpenter y Pereira no llegaban a los 20 años y debieron aprender sin dudas mucho de este. Del resto de los trombonistas que integraron la banda en este momento no se conoce mucho más.

A pesar de que con el tiempo ha desaparecido parte del repertorio de estos primeros años de existencia de la banda, ha quedado constancia nominal de este para 1904, en el memorial ya mencionado que recoge información diversa de este primer lustro. En él se observa que, además del maestro Guillermo Tomás, otros músicos tributaban composiciones originales, uno de ellos era Avelino Ceballos, del que se contabilizan 21 danzones.

Al parecer, de la autoría de Ceballos se localizaron otros dos danzones en los Fondos de Partituras del MNM. Se trata de dos piezas, *Galleticas de María* y *Alma joven*, de las que se conservan particellas manuscritas para cuatro trombones, formato de banda posiblemente. Ninguno de estos dos títulos se encuentra relacionado en el repertorio de la agrupación hasta 1904, por lo que pudiera tratarse de composiciones posteriores a esa fecha.

Resulta, cuando menos, interesante el observar el tratamiento que se le a cada una de las líneas de trombón. Destaca el uso repetido de pasajes arpegiados en semicorcheas, propios del tipo de factura para instrumentos de válvula o pistón, grupo en el que se encontraba el trombón en ese momento. Sobre este particular, cabe señalar que, en la evidencia documental revisada durante esta investigación, no se hace distinción nominal entre trombón de pistones o válvulas y el trombón de varas. La afirmación acerca de que, en el contexto del momento, el uso de los primeros era mayoritario se basa en la evidencia fotográfica en la que predominan estos y la observación de la factura musical, que permite apreciar rasgos característicos de las posibilidades técnicas de uno u otro.

Definitivamente, las bandas de música fueron durante todo este tiempo un terreno fértil para la formación y crecimiento de un sinnúmero de instrumentistas de viento. Los trombonistas de banda se enfrentaban a una diversidad de géneros y estilos impensable para músicos de otros espacios, lo que a su vez los preparaba para incursionar en cualquier otro campo del quehacer musical del momento.

⁷ J. Marín: «Banda Municipal. Cuba Musical». *Revista Artístico Literaria*, 1903, p. 22.

EL ÁMBITO RELIGIOSO

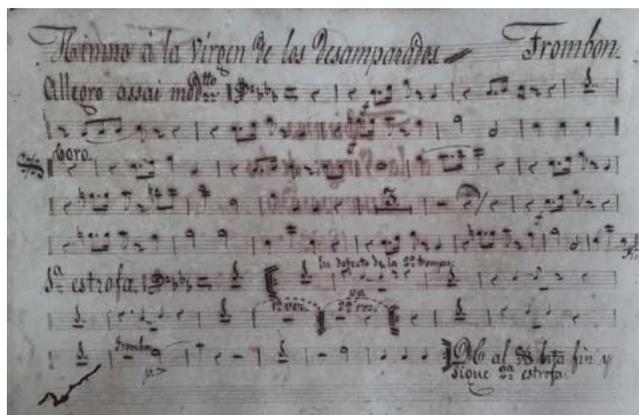
De los cuatro espacios de la práctica musical habanera analizados durante este estudio, es sin dudas el de la música relacionada con el culto católico en el que más difícil ha resultado la obtención de información musical relacionada con trombonistas. Continúan en el anonimato la inmensa mayoría de músicos, que tomaron parte de las numerosas celebraciones, tanto en los templos como en las calles, organizadas por el poder eclesial del momento.

La única excepción, se encuentra registrada en una partitura perteneciente a los Archivos de Música de la Iglesia de la Merced, en la que se consigna la composición de la orquesta que dirigía José Rosario Pacheco para 1875 y en la que figuraban dos trombonistas: M. Sardier y G. Sangüe. De un comentario que aparece en el mismo registro, se deduce que ya ambos habían fallecido para el 25 de marzo de 1910. No se vuelve a mencionar a estos individuos de forma explícita en la documentación manejada durante este estudio.

Afortunadamente, la música en sí no ha corrido la misma suerte. Si bien la porción de partituras de ese periodo que se conserva y se ha podido manejar para este trabajo representa quizás un pequeño segmento de lo que pudo existir entonces, es con todo, un notable volumen documental.

El flujo demostrado de músicos entre todos estos espacios derivó de forma natural en la inclusión del trombón en los formatos, que tenían a su cargo la música durante los cultos católicos. Hasta entonces los instrumentos de viento metal no eran miembros habituales de los conjuntos instrumentales religiosos⁸.

Los fondos de música de la Iglesia de la Merced, catalogados por la musicóloga Miriam Escudero, conservan centenares de piezas de uso litúrgico y para-litúrgico de esta etapa, de autores nacionales y foráneos, que en más



Fragmento de la partitura de trombón del *Himno a la Virgen de los Desamparados*, de Manuel Úbeda. Nótese la sencillez de la factura musical, característica de las líneas escritas para el trombón en los repertorios sacros del periodo. Imagen tomada del Archivo de Música de la Iglesia de La Merced.

de ochenta casos incluyen al menos una y hasta tres partes para trombón. Se trata, en la mayoría de los casos, de obras que formaban parte del repertorio de la orquesta de José Rosario Pacheco, presumiblemente activa en esa sede desde 1864. Aparecen indistintamente piezas originalmente escritas con acompañamiento orquestal y otras que fueron arregladas con posterioridad para estos formatos.

La composición instrumental de la orquesta de Pacheco debe haber variado durante sus décadas de vida. Si bien solo ha quedado evidencia documental de cuál era su membresía para marzo de 1875, se puede afirmar que el trombón tuvo una presencia sostenida. De las obras conservadas en La Merced y catalogadas por Escudero, 37 tienen parte para un trombón, 34 para dos trombones y 11 para tres. Entre estas, aquellas que reseñan de forma explícita su fecha de copia, arreglo o instrumentación van desde 1862 a 1904. En 26 de los 42 años que componen este período, aparece fechada

al menos una partitura con parte(s) para trombón en estos fondos⁹.

Además de los valores patrimoniales y estéticos inherentes a estos registros, habría que añadir la información que los mismos permiten inferir sobre distintos aspectos de la práctica musical, específicamente de la interpretación del trombón en este caso. En este sentido hay que señalar que estas partituras y particellas, en tanto evidencia documental, apuntan a que el nivel de exigencia técnica para los trombonistas en este repertorio no era muy elevado. El rango de registro rara vez sobrepasa las dos octavas que este instrumento alcanza con facilidad y las figuraciones rítmicas difícilmente incluyen semicorcheas, como consecuencia de la función que este instrumento cumplía en el entramado musical en cuestión.

Un virtuoso de este instrumento como lo fue Raimundo Valenzuela, con vínculos demostrados con la orquesta de Pacheco, entre 1873 y 1888 —violista, arreglista e instrumentador—, no aparece en cambio ligado, al menos no de manera documental, a este colectivo como trombonista. Si bien es cierto que en la única evidencia de la composición de la orquesta (1875), este aparece como viola tampoco es descartable que en los años que estuvo colaborando con esta formación haya tenido la oportunidad de desempeñarse como trombón de manera puntual, aunque

⁸ M. Pearce: *La actividad musical en los espacios religiosos de La Habana en la segunda mitad del siglo XIX: la orquesta de José Rosario Pacheco (1869-1890)*. La Habana: Instituto Superior de Arte, 2013, p. 94.

⁹ Los datos estadísticos considerados en este análisis son los competentes al espectro temporal, que se aborda en esta investigación. Existen en estos fondos, algunas partituras más con parte para trombón, pero escritas o versionadas después de 1910 y ya no son contempladas en este trabajo.

las partes asignadas a este instrumento en el repertorio particular le pueden haber resultado poco atractivas.

UN TROMBONISTA EN SUPERLATIVO: RAIMUNDO VALENZUELA LEÓN

Sin dudas, el más notorio de todos los trombonistas cubanos de la segunda mitad del siglo XIX y hasta su muerte, mediando la primera década del XX, fue Raimundo Valenzuela León (San Antonio de los Baños, 23 de enero de 1848-La Habana, 27 de abril de 1905). Difícilmente otro ejecutante de este instrumento en Cuba haya logrado incursionar con tanto éxito en tantos espacios diferentes de la práctica musical, antes o después de él. También es cierto que ningún otro se hizo tan visible en los medios de prensa de su época. Aún así, el paso del tiempo y las diversas causas que generan el deterioro y/o la pérdida de evidencias documentales, que permitan reconstruir con más veracidad su historia, han hecho que su impronta personal y profesional se perciba hoy de manera difusa y distorsionada.

De su niñez en San Antonio de los Baños se conoce poco. Todas las referencias encontradas apuntan a que tanto él, como su medio hermano José Pablo Valenzuela García (San Antonio de los Baños, 2 de marzo de 1859- La Habana, diciembre de 1926), recibieron sus primeras lecciones de música de la mano de su padre, Lucas Valenzuela.

Siendo aun niño en San Antonio, Raimundo Valenzuela sufrió un accidente, tuvo la fatalidad de pasarle un tren por una de sus piernas, la cual tuvo necesidad de ser amputada¹⁰.

Se trasladó muy joven a La Habana para intentar insertarse en el quehacer musical habanero. No ha sido posible hasta el momento localizar evidencias, que confirmen si la familia completa se desplazó a la capital o si se aventuró por su cuenta. En cambio, existe consenso en fechar en 1864, con 16 años, su llegada a esta urbe.

Las referencias lo vinculan de inmediato con la orquesta típica La Flor de Cuba, que dirigía el clarinetista Juan de Dios Alfonso. Así mismo, se asegura, aunque no se cite nunca una fuente primaria, que era uno de los músicos que integraban dicha orquesta la noche del 22 de enero de 1869 cuando ocurrió la histórica represión del Teatro Villanueva, tras lo cual incluso fue detenido por unas horas junto al resto de los músicos¹¹.

De su desempeño profesional en esos primeros años en La Habana, solo se ha localizado evidencia de su quehacer como trombonista en La Flor de Cuba, si bien es más que probable que el inquieto músico, motivado por la vitalidad de la actividad musical de La Habana en ese momento y por sus propias urgencias económicas, se haya procurado varios espacios en los que intervenir.

Es necesario apuntar que, como parte de la inexactitud de los datos que se mencionan en los textos referentes a Valenzuela, en algunos se le atribuye el haber tocado «dos o tres instrumentos»¹² y en otros se afirma que tocaba «viola, piano, trombón y percusión»¹³. Aparte del trombón, solo se ha encontrado evidencia documental de su quehacer profesional como violista. En vista de la manifiesta musicalidad y habilidad de Valenzuela para desdoblarse como intérprete, no se puede descartar que haya tocado también piano y percusión, si bien hasta el momento no es verificable desde el punto de vista documental.

Precisamente, un espacio en el que pudo desarrollar varias aristas de su capacidad musical fue la orquesta de José Rosario Pacheco, aunque, aparentemente, esta vez no como trombonista sino como intérprete de la viola, instrumentador y arreglista.

De su participación como violista en esta orquesta, al parecer activa desde 1864, y que alternaba sus apariciones en las celebraciones del culto católico con otras en ámbito profano, da fe una relación de músicos que la integraban para 1875 que aparece en una partitura conservada en la Iglesia de la Merced¹⁴.

Realmente resulta poco probable que habiendo sido Valenzuela un trombonista de alto calibre como se refiere por regla general, no haya fungido como tal ni eventualmente en la orquesta de Pacheco. Si bien no se ha encontrado hasta el



Raimundo Valenzuela León. Imagen tomada de E. Rodríguez: *Homenaje a Raimundo Valenzuela de León (1848-1905) y José Pablo Valenzuela García (1859-1926)*. La Habana, Coordinación Provincial Habana, Consejo Nacional de Cultura, 1966, p. 16.

momento prueba de lo anterior, la mencionada lista de 1875, que retrata un mo-

¹⁰ E. Rodríguez: *Homenaje a Raimundo Valenzuela de León (1848-1905) y José Pablo Valenzuela García (1859-1926)*. La Habana, Coordinación Provincial Habana, Consejo Nacional de Cultura, 1966, p. 16.

¹¹ Ídem, 1966, p. 17.

^{12 y 13} Ibidem, Ramírez, 1891, p. 533.

¹⁴ Miriam Escudero: *El archivo de música de la iglesia habanera de la Merced. Estudio y Catálogo*. La Habana, Editorial Casa de las Américas, 1998, p. 37.

mento puntual de la trayectoria de la orquesta, tampoco permite descartarlo del todo. No es posible aún establecer con certeza la fecha en la que se vinculó Valenzuela a este colectivo, aunque sí se puede afirmar que ya para 1873 este instrumentaba obras para dicha orquesta¹⁵.

En 1877, ocurre otro hecho trascendental en la vida de Valenzuela al morir su amigo y director de La Flor de Cuba, Juan de Dios Alfonso. Juan de Dios había logrado con el tiempo posicionar la orquesta en la cima de la aceptación popular y de la crítica del momento. Sustituirle al frente del conjunto significaba un reto mayúsculo. Ya para ese entonces, Valenzuela se había labrado entre sus compañeros un prestigio como músico integral, tan capaz de tocar con lucimiento más de un instrumento como de orquestar y componer. Esta capacidad profesional unida a su irreprochable actitud durante años en la orquesta motivó que fuera seleccionado director de La Flor de Cuba, primero de manera provisional y más tarde ya definitivamente. El desempeño de Valenzuela al frente de la orquesta fue tan rutilante como instrumentista y compositor que se estima que superó las cuotas de calidad y popularidad alcanzadas por la misma en la etapa anterior¹³. La orquesta comenzó a ser conocida entonces como la «Orquesta de Raimundo Valenzuela».

Es preciso señalar que aunque en la inmensa mayoría de las referencias encontradas se hace alusión siempre a La Flor de Cuba como una sola orquesta, en *Raimundo Valenzuela y León (1848-1905). Síntesis biográfica* (1957). Odilio Urfé apunta que a la muerte de Juan de Dios Alfonso «Valenzuela fue exaltado poco después a la dirección de las dos orquestas que dejó aquel»¹⁴. La otra formación que dirigía Alfonso era la orquesta La Almendares y esta afirmación de Urfé es el único caso en que se relaciona a Valenzuela con dicha orquesta. Se sabe que años más tarde el propio Valenzuela se vería

obligado por la alta demanda de trabajo, a fundar y dirigir múltiples «Orquestas de Raimundo Valenzuela».

Un momento trascendental, según refiere Zoila Lapique, fue el concurso de danzones —auspiciado por el Centro de Cocheros, Cocineros y Reposteros de la Raza de Color— al que asistieron las orquestas de Failde, desde Matanzas, y de Raimundo Valenzuela.

En cuanto a las recreaciones musicales bailables en estos años, deleitaban en La Habana las populares orquestas de Felipe B. Valdés, Pablo Valenzuela y su hermano Raimundo, Nicolás González —más conocido como El Güinero— y otras. En los altos del teatro Albizu, y en el salón que daba al Parque Central, se efectuó un concurso de danzones auspiciado por el Centro de Cocheros, Cocineros y Reposteros de la Raza de Color, baile al que concurrieron las orquestas de Failde, desde Matanzas, y de Raimundo Valenzuela, de La Habana, en un mano a mano interpretativo tan destacado que ha llegado hasta nuestros días el recuerdo de esa ocasión memorable para la música cubana¹⁵.

Este encuentro trasciende lo anecdótico, ya que ambos representarían en lo adelante a los dos principales focos danzoneros del país: La Habana y Matanzas. La historiografía musical cubana los ha señalado en ocasiones, con razón o sin ella, como los más encumbrados exponentes del baile nacional en cada sede, probablemente en virtud de los aportes formales de ambos al danzón como género. Lo que sí resulta indiscutible es el valor que entraña el lograr mantener un alto nivel cualitativo y de popularidad, algo que tanto Valenzuela como Failde lograron.

Otro dato realmente llamativo es que en 1886 aparecen referencias sobre dos instituciones musicales en La Habana, la Sociedad de Conciertos y la Filarmónica de La Divina Caridad, recién creada ese año, y destaca el

hecho de que Raimundo Valenzuela formara parte de la directiva de ambas. En el caso de la primera figuraba entre los vocales, junto a personalidades musicales que le excedían en edad y reconocimiento oficial como Serafín Ramírez y Anselmo López¹⁶; en el segundo caso era nada menos que el Presidente de la Filarmónica. Todo esto sucedía sin que por ello relegara Valenzuela su faceta de músico popular a un segundo plano.

El creciente prestigio alcanzado por Valenzuela al frente de su orquesta hizo que aumentara considerablemente la demanda de sus servicios, lo que trajo como consecuencia que este, lejos de volverse más selectivo, optara por disponer de varias orquestas que se conocían indistintamente como Orquesta de Raimundo Valenzuela¹⁷. Solamente se hacía distinción, ocasionalmente, en el caso de un grupo más reducido y selecto de músicos, conocidos como La Primera de Valenzuela, que era la más aclamada de todas las formaciones.

También el reconocimiento de Valenzuela como creador de danzones pronto traspasó las fronteras cubanas. A propósito de la nota anterior hay que apuntar que el uso de material musical extraído de las óperas de moda a fines del XIX y en los albores del XX o de melodías popularizadas con anterioridad constituyó una práctica frecuente entre los compositores de danzones. Algunos autores sugieren

¹⁵Ídem, p. 38.

¹³Ibidem, Z. Lapique, 2007, p. 224.

¹⁴Odilio Urfé: *Raimundo Valenzuela. 1848-1905. Síntesis biográfica*. La Habana: Instituto Musical de Investigaciones Folklóricas, 1957.

¹⁵Ibidem, Z. Lapique, 2007, p. 240.

¹⁶Ibidem, Z. Lapique, 2007, p. 267.

¹⁷No se ha encontrado evidencia que esclarezca la cantidad real de orquestas que tuvo Valenzuela bajo su control.

que Raimundo Valenzuela pudo haber sido el primer arreglista en implementar esta técnica, creando una tendencia que luego siguieron otros compositores y directores de orquesta, como Enrique Peña, Felipe B. Valdés, Félix Cruz, y otros¹⁸.

Otra arista poco estudiada de Valenzuela es su faceta como gestor de colectivos musicales. Era lógico que todo músico recién llegado a la capital procurara ponerse en contacto con Valenzuela, pues además de su inmenso prestigio como director e instrumentista, a la vez estaba relacionado directamente con todos los ámbitos de la práctica musical del momento y era en sí mismo un generador de puestos de trabajo. No solo fueron el reconocimiento de sus colegas o la aceptación del público los frutos que recogió Valenzuela.

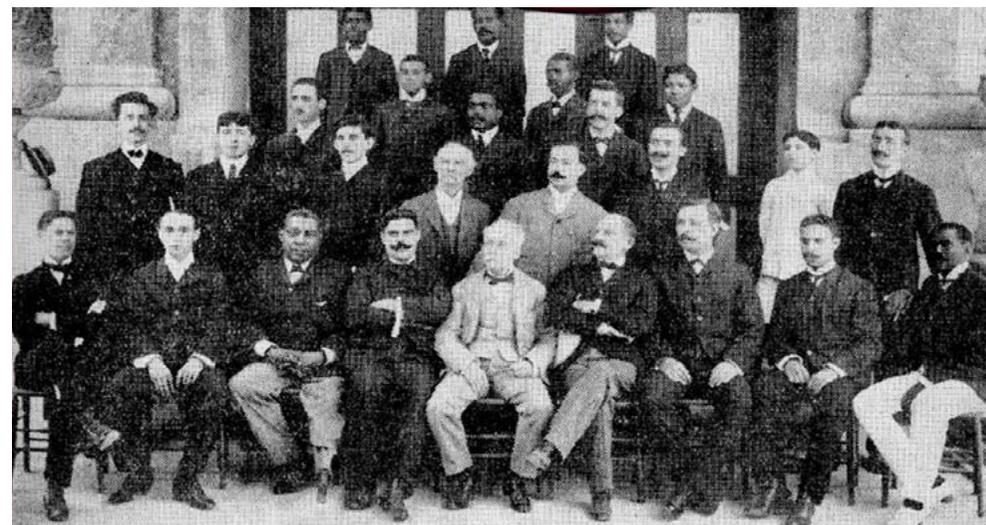
Lamentablemente, la dimensión alcanzada por Raimundo Valenzuela como trombonista es solo accesible a través de las referencias de sus contemporáneos. Su muerte prematura e inesperada a los 57 años ocurrió apenas un año antes de que se realizaran las primeras grabaciones en Cuba de las orquestas danzoneras, lo que privó a la historia de la música cubana de un invaluable testimonio documental que refrendara el criterio unánime de que se trataba de un trombonista excelso.

Si bien no se han podido localizar referencias que aborden su calidad como intérprete del trombón mientras estuvo

vivo, a raíz de su fallecimiento la prensa periódica del momento se prodigó en halagos a su figura y de alusiones a su calidad interpretativa.

Como se ha señalado con anterioridad, se torna difícil establecer con precisión el nivel de influencia ejercida por Valenzuela entre sus colegas contemporáneos. Al parecer, según comentarios como el ya citado de Gonzalo Roig, su dominio del registro agudo del trombón fue uno de los rasgos que lo singularizó como intérprete y quizás el más imitado. Es un hecho contrastado documentalmente (en grabaciones y partituras) que al trombón en el danzón se le escribían con frecuencia numerosos pasajes en el registro agudo (por encima del Fa 3).

Algunos músicos actuales especializados en la interpretación de danzones atribuyen tal hecho a la naturaleza misma de la función del trombón en el entramado rítmico y armónico del género, donde por lo general se dedica a contrapuntear con el cornetín y por tanto se procura que no estén muy distantes en cuanto a registro. Por otra parte, investigadores de probados conocimientos sobre el tema como el propio Alejandro Madrid avalan la opinión de que este tratamiento factual del trombón deriva de un modo de hacer, quizás hecho habitual por instrumentistas con facilidad para desenvolverse en el registro agudo. En este sentido, sin dudas, Valenzuela pudo haber «creado escuela».



Miembros de la Sociedad de Conciertos Populares en 1904. En primera fila, sentado, el tercero de izquierda a derecha, es Raimundo Valenzuela. Nótese la prótesis de madera, en lugar de la pierna izquierda. Imagen tomada del Fondo Fotográfico del Museo Nacional de la Música.

Un análisis de las líneas para trombón escritas por Valenzuela en sus danzones, supuestamente para ser interpretadas por él mismo, pudieran brindarnos una noción de su calidad como intérprete. No pasaría, en cambio, de ser precisamente eso, una noción, dados los innegables componentes de espontaneidad e improvisación propios de la práctica de la música popular.

Quizás el modo de hacer de Valenzuela destacó durante sus primeros años del resto de sus homólogos, o su singularidad mayor como trombonista estaba en lo que no queda escrito en una partitura y que desgraciadamente es difícilmente demostrable con argumentos documen-

tales. En cualquier caso queda el testimonio inconfundible y mayoritario, por no decir unánime, de sus contemporáneos, que lo encumbraron como el trombonista de referencia de su tiempo.

¹⁸ A. Madrid & R. Moore: *Danzón: Circum-Caribbean Dialogues in Music and Dance*. New York: Oxford University Press, 2013, p. 42.

Este trabajo es una síntesis de la tesis de Oscar David Cañizares Sarasa, egresado de la Maestría en Gestión del Patrimonio Histórico-Documental de la Música (Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana, 2017).

PENTAGRAMAS DEL PASADO

UNA CANCIÓN CUBANA Y UN BOLERO

Miguel Failde

Miguel Failde (1852-1921) llevaba en su piel y en su música la riqueza cultural que formó parte intrínseca de su identidad. Compositor y músico destacado de su época, tiene entre sus obras *Consuelo* (bolero) y *La esperanza de amor* (canción), presentadas en esta edición. Ambas partituras están recogidas como parte de la investigación *Renacer del sinsonte matancero. Primicias de un catálogo* (2015), de Jessica Clemente. Por primera vez, después de 1964, se realizó un estudio sobre Failde, donde se organizaron las piezas que han llegado hasta nuestros días en un catálogo que consta de 15 obras.

LA ESPERANZA DE AMOR

*Cuando la esperanza muere
se marchita la ilusión
porque alevoso se hiere
al sufrido corazón*

*Esperanza, dulce nombre,
grabado en el corazón
tú haces venturoso al hombre
que alimenta una ilusión*

*Por eso yo satisfecho
quiero venciendo el dolor
que viva eterno en tu pecho
con la esperanza, mi amor.*

CONSUELO

*De las dichas que el mundo me reserva
No anhelo para mí placer mayor
Que sentir de tus labios dulce beso
De perfume sutil y embriagador*

*Eso tan solo quiero en mi delirio
Porque dicha mayor me mataría
Y un beso de tu boca es mi consuelo
Que alegre en su interior al alma mía*



[Descargar partituras](#)

DOCUMENTA MUSICAÆ

DAGUERROTIPO, MÚSICA E HISTORIA



Orquesta La Flor de Cuba, dirigida por Juan de Dios Alfonso. De los músicos que aparecen sentados, el primero de la izquierda, portando el trombón en una postura muy inusual, aparenta ser Raimundo Valenzuela. La imagen pertenece al fondo Muguercia, Biblioteca Nacional de Cuba José Martí.

La historia de la fotografía en Cuba tiene sus inicios en el siglo XIX. De manos de Pedro Téllez Girón, hijo del capitán general, llega a la Isla el primer daguerrotipo desde París. Con este artefacto extraño para la época, se realizó la primera imagen de la que se tiene referencia, según publica el periódico *Noticioso y Lucero de La Habana*¹.

Si hablamos de novedades en este tema, el devenir musical de la Mayor de las Antillas también puede ofrecer sorpresas. La esfera popular aporta datos curiosos, que se vinculan estrechamente con hechos inolvidables. Tal es el caso de los sucesos que tuvieron lugar en el Teatro Villanueva, ubicado en la calle Morro, entre Refugio (de la Merced) y Vidrios (Lagunas Secas, Canteras) en La Habana. Este espacio trascendió a partir de la represión, que se llevó a cabo allí, por el régimen colonial el 22 de enero de 1869. Una masacre, consecuencia del contexto revolucionario, que vivía el territorio en aquel entonces:

La noche del 22 de enero es el resultado de un clima de histeria guerrerrista que los sectores más reaccionarios aprovecharon para imponer su política de exterminio con los revolucionarios. (...). Pero en la Capital el espíritu revolucionario era ya muy fuerte y se conspiraba abiertamente. (...). Por eso, cuando Jacinto Valdés da el viva a Céspedes el 21, y los Caricatos anuncian su beneficio del día siguiente para socorrer a «unos insolventes», el clima político llegó a tal grado de excitación que cualquier detalle podía provocar la masacre, sin necesidad de buscar en el texto dramático alusiones separatistas².

Justo en este escenario bélico, pasa a la posteridad La Flor de Cuba, al ser quienes amenizaban la velada. Fundada en 1854, la orquesta, dirigida por el clarinetista Juan de Dios Alfonso, dominaría los predios bailables durante las dos décadas siguientes. En algunos textos que abordan los sucesos del Villanueva, se incluye una fotografía de sus integrantes. Esta imagen se considera la instantánea más antigua que se conserva de una orquesta de música popular bailable en el país³.

Si el ojo curioso se detiene en los detalles que conforman el retrato, se percata de la presencia de ocho individuos: cinco de pie (entre ellos Juan de Dios Alfonso, el segundo de izquierda a derecha) y tres sentados en primer plano.

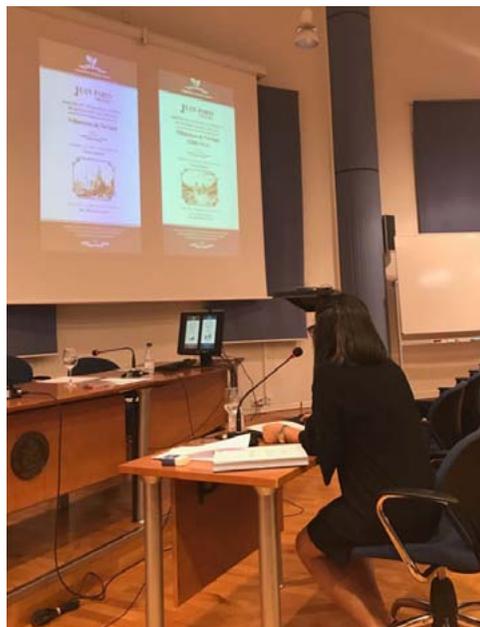
Entre los músicos sentados está el trombonista, que sostiene su instrumento en una inusual posición, obligado por la disposición de los timbales, justo delante de él. Aún cuando la fotografía nunca aparece acompañada de la identidad de los músicos, se pudiera sugerir que ese trombonista que posa, convenientemente sentado detrás de los timbales —que ocultan la probable ausencia de su pierna izquierda— es el joven Raimundo Valenzuela, quien fue detenido por unas horas junto al resto de los músicos, a consecuencia de los penosos eventos ocurridos en el Teatro Villanueva⁴.

¹Tomado de https://www.ecured.cu/La_fotografía_en_Cuba

²Rine Leal: *La selva oscura: De los bufos a la neocolonia*, Editorial Arte y Literatura, 1982, pp. 61-63.

³ y ⁴E. Rodríguez: *Homenaje a Raimundo Valenzuela de León (1848-1905) y José Pablo Valenzuela García (1859-1926)*, La Habana: Coordinación Provincial Habana. Consejo Nacional de Cultura, 1966, p. 17.

A finales del pasado mes de septiembre tuvo lugar una jornada académica en la Universidad de Valladolid (UVa), España, con la participación de las musicólogas Miriam Escudero y Claudia Fallarero, miembros del Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas de la Oficina del Historiador de la Ciudad y docentes del Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana.



En la ciudad de Carlos Manuel de Céspedes, el pasado mes de octubre, se celebró la primera jornada de conciertos San Salvador de Bayamo, organizada por el grupo de música antigua Exulten. Entre los invitados al evento figuraron la Camerata Vocale Sine Nomine y el equipo de trabajo del Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas.

por Xiomara Montero

Desde muy joven, la investigadora Claudia Fallarero ha tenido a Juan Paris como una figura masculina que la acompaña a donde quiera que va. Tras llegar al escalón más alto investigativo sobre la obra de este emblemático músico, conversar con ella sobre este largo intercambio parece ser una necesidad.

por Viviana Reina Jorrín

El Festival Mozart-Habana 2017 se despide pero su efecto queda. Dos jornadas, las de este viernes y mañana sábado, restan para culminar su agenda y ya se sabe de la confirmación de afinidades...

por Pedro de la Hoz

Organizada por la Oficina del Historiador de la Ciudad y el Conjunto de Música Antigua Ars Longa, dirigido por Teresa Paz, esta temporada recordará significativos aniversarios dentro de la historia de la música universal.

por María del Carmen Vasallo

Las festividades por el 498 aniversario de la fundación de San Cristobal de La Habana —el 15 de noviembre de 2017 en la calle de madera, frente al Museo de la Ciudad—, fueron el momento idóneo para recordar aquellas tertulias decimonónicas, donde música y letras se unían en un solo abrazo. Si bien es notable la distancia temporal, entre los públicos de uno y otro momento, esto no impidió que el disfrute tuviera iguales magnitudes que en tiempos pretéritos.

La Habanera es un género musical originado en Cuba en la primera mitad del siglo XIX. Según bibliografía consultada, la primera documentada es *El amor en el baile*, de autor anónimo y publicada en el periódico literario *La Prensa*...

por Ofelia Sandar Valles

A la creación sinfónica cubana estuvo dedicado el concierto dominical del principal organismo instrumental del país, en el contexto del Festival de La Habana 2017 de música contemporánea.

por Pedro de la Hoz

La XX semana de la cultura italiana en Cuba, celebrada del 27 de noviembre al 3 de diciembre, ha sido por estos días el evento cultural de mayor popularidad en la capital.

La primera etapa de La Itinerancia Musical Príncipe Francesco Maria Ruspoli ha sido el Taller de alta artesanía musical a cargo del luthier italiano Andrea Di Maio. Esta iniciativa ofreció la oportunidad de formación a jóvenes artesanos cubanos al construir, en el Taller de luthería de la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana, un clavicémbalo italiano (modelo Giusti, 1681), en colaboración con la Embajada de Italia en La Habana y el Istituto Italiano per la Storia della Musica.

VILLANCICOS DE JUAN PARIS: CUBA Y ESPAÑA

JORNADA ACADÉMICA en la Universidad de VALLADOLID

A finales del pasado mes de septiembre tuvo lugar una jornada académica en la Universidad de Valladolid (UVa), España, con la participación de las musicólogas Miriam Escudero y Claudia Fallarero, miembros del Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas de la Oficina del Historiador de la Ciudad y docentes del Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana, Universidad de La Habana.

Por un lado, en la mañana del martes 26 se produjo el acto de defensa de la tesis doctoral de Claudia Fallarero titulada *Los villancicos de Juan Paris (1759-1845): contexto y análisis musical*, amparada por el programa de doctorado en Musicología de dicha Universidad y dirigida por las doctoras Águeda Pedrero Encabo, profesora titular de UVa, y Miriam Escudero, directora del Gabinete de Patrimonio Musical y profesora de posgrado del Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana. La tesis



Tribunal de la defensa de tesis de Claudia Fallarero, compuesto por María Gembero Uztárroz (Universidad de Navarra), Victoria Eli (Universidad Complutense de Madrid) y Javier Marín López (Universidad de Jaén).

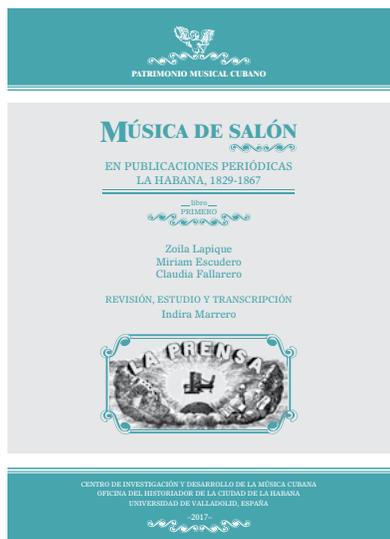
de Fallarero contó con un tribunal de excelentes investigadores, los doctores Victoria Eli (Universidad Complutense de Madrid), María Gembero Uztárroz (Universidad de Navarra) y Javier Marín López (Universidad de Jaén), quienes otorgaron la calificación de Sobresaliente Cum Laude a la candidata. El trabajo constituye la conclusión de un extenso camino de pesquisa y reflexión sobre la obra no litúrgica de Juan Paris, compositor catalán radicado como maestro de capilla en la Catedral de Santiago de Cuba entre 1805 y 1845. La perspectiva analítica denominada «teoría de tópicos musicales» aplicada por la autora a la obra de Paris posee hasta hoy un escaso abordaje dentro de la musicología contemporánea, sin haber sido antes utilizada en el estudio de repertorios procedentes del ámbito hispanoamericano.

Paralelo a esto, entre los días 25 y 29 de septiembre los doctores Águeda Pedrero Encabo y Miguel Díaz-Emparanza organizaron un Seminario Internacional sobre Patrimonio Musical en la misma Universidad, a fin de contrastar visiones de investigadores que actualmente desarrollan su trabajo en el campo del rescate y difusión del patrimonio musical. La cita comenzó con un análisis del Dr. Javier Marín sobre «El sonido grabado como patrimonio: apuntes para una discología de las músicas coloniales». Por su parte, el Dr. Miguel Díaz-Emparanza ofreció una reflexión acerca de «La digitalización del patrimonio sonoro: tendencias actuales de conservación y preservación», resultado parcial de su reciente tesis doctoral y tema de su libro *De la estantería a la nube: la recuperación del patrimonio sonoro conservado en archivos y fonotecas*. La Dra. Miriam Escudero presentó en dos partes su experiencia de años de trabajo sobre patrimonio musical cubano y latinoamericano. La autora tituló sendas conferencias: «Investigación sobre la música colonial en Cuba» y «La gestión



Claudia Fallarero, integrante del Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas, durante su defensa de tesis doctoral en la Universidad de Valladolid (UVa).

socio-cultural del patrimonio musical de Latinoamérica». La última sesión del Seminario estuvo a cargo de Águeda Pedrero Encabo y Claudia Fallarero, con contenidos encadenados acerca de la utilidad de la teoría de tópicos musicales. En su conferencia Pedrero Encabo explicó «La difusión de los tópicos musicales del clasicismo vienés: análisis e interpretación», mientras Fallarero ofreció su estudio de caso de la perspectiva de tópicos en la obra de Juan Paris.

PRESENTACIONES EN
FERIA INTERNACIONAL DEL LIBRO
DE LA HABANA 2018

PUBLICACIÓN IMPRESA



JUAN PARIS en BAYAMO

En la ciudad de Carlos Manuel de Céspedes, el pasado mes de octubre, se celebró la primera jornada de conciertos San Salvador de Bayamo, organizada por el grupo de música antigua Exulten. Entre los invitados al evento figuraron la Camerata Vocale Sine Nomine, el tenor Roger Quintana, la oboísta Yulnara Vega y el equipo de trabajo del Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas, quienes ofrecieron conciertos, clases magistrales y conferencias, todos relacionados con la música antigua y el patrimonio documental de la música.

Como parte del programa organizado la Dra. Miriam Escudero, junto a la directora de la Camerata Vocale Sine Nomine Leonor Suárez y el tenor Roger Quintana, interactuaron con estudiantes de la Escuela de música Manuel Muñoz Cedeño, haciendo entrega ese mismo día de una donación de libros con las investigaciones más recientes que defiende el Gabinete de la música patrimonial cubana entre los siglos XVIII y XIX.

Otro intercambio con músicos, especialistas e interesados en el patrimonio documental de la música cubana ocurrió en el centro de promoción cultural la Ventana Azul, donde los integrantes del Gabinete de Patrimonio Musical presentaron los resultados de investigación y producción. Algunos de estos productos son el USB- CD *Música Catedralicia de Cuba. Repertorio litúrgico y villancicos de Esteban Salas (La Habana, 1725-Santiago de Cuba, 1803)*, *Documentación musical biblioteca fonoteca Fray Francisco Solano, Los villancicos de Juan Paris, contexto y análisis musical*, *Prensa y Música en Cuba en el siglo XIX: el teatro, el salón y la calle, Gestión del patrimonio musical desde la localización hasta la socialización* y el CD *Rusia antes la rítmica cubana*, de Alexander Moutouzkine.

Siempre las noches de cada día de trabajo acababan con un concierto que demostraba la parte práctica de lo que se exponía durante las sesiones de la mañana y la tarde. Un espacio que se convertía en el disfrute de todos aquellos interesados por la escucha de una música más allá de los estudiantes, intérpretes y especialistas del patrimonio cultural.

por Xiomara Montero



Como parte de la inauguración de la Primera Jornada de Conciertos de San Salvador Bayamo, la maestra Leonor Suárez, directora de la Camerata Vocale Sine Nomine, las musicólogas Miriam Escudero y Claudia Fallarero, y Yunexis Arjona, directora del Conjunto de Música Antigua Exulten (imagen superior, de izquierda a derecha). Interpretación de los alumnos de la Escuela Vocacional de Arte de Bayamo Manuel Muñoz Cedeños (imagen inferior).

Sin entender mucho al principio, ahora especialista consagrada: CLAUDIA FALLARERO

por Viviana Reina Jorrín



Claudia Fallarero es miembro del Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas de la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana e investigadora del Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana (CIDMUC).

Hablar en Cuba de musicología histórica, es enseguida pensar en un grupo reducido de personas consagradas por completo a esta labor. Uno de los nombres que sobresalen es el de la musicóloga Claudia Fallarero, quien ha dedicado su vida a recatar del olvido al maestro de capilla Juan Paris.

¿Cómo comenzó el interés por estudiar la vida y obra de esta personalidad?

Los inicios son un poco singulares. En el Conservatorio Amadeo Roldán, me había acabado de graduar de cuarto año de nivel medio, en la carrera de Asignaturas Teóricas, y sabía que estaba interesada en estudiar musicología.

Ya conocía a Miriam Escudero, y ella me propuso ir a la Catedral de Santiago de Cuba. Colaboraría en su investiga-

ción sobre Esteban Salas, además de conocer los fondos de la Catedral y decidir si esa sería mi vía de investigación en el Instituto Superior de Arte (ISA).

No fuimos a Santiago de Cuba, en contra del criterio de mi mamá, quien esperaba que estudiara piano todo agosto. Estuvimos cerca de 15 días allí, donde conocí apasionadamente —así como cuando uno ve los documentales sobre arqueología y percibe la emoción de los arqueólogos al descubrir cosas en lugares importantes para la humanidad— la obra de Juan Paris.

Desde muy temprano, todos los músicos incorporamos en nuestros saberes algunos detalles sobre la existencia de las obras del siglo XVIII más antiguas de Cuba compuestas por Esteban Salas, que se encuentran atesoradas en la Catedral de Santiago de Cuba. Así que encontrarme con ese patrimonio fue sorprendente.

Miriam me comentó que existía un trabajo previo de inventario y catalogación general, realizado entre la doctora María Antonia Virgili y ella. Además me comentó que este compositor era el sucesor de Salas como maestro de capilla en la Catedral de Santiago y que estaba pendiente una investigación sobre él. Entonces me propuso aprovechar el viaje para empezar a relacionarme con este fondo.

Con mis primeros acercamientos, entendí que había un volumen elevado de villancicos en ese periodo; y también estaba la obra litúrgica. Inicialmente dividimos —junto a otra muchacha que también estaba a punto de empezar a estudiar musicología— el fondo en dos partes: una persona se encargaría de los villancicos y otra de la música litúrgica. Me quedé con los villancicos, porque ya me había acercado al villancico como género desde los últimos años de Amadeo Roldán.

De su vida, desde aquel momento y hasta la actualidad se sabe muy poco. Solamente que fue un español, radicado en la catedral como maestro de capilla. Desde ese momento, intenté encontrar nuevos datos que permitieran conocer un poco

más la vida de este compositor. Realmente hasta que conluyó mi tesis doctoral, no fue posible hallar muchos más datos de los que en aquel momento existían.

Hasta el momento se han disfrutado dos volúmenes con 15 villancicos todos editados y transcritos por ti, ¿cómo calificarías esta experiencia?

Reconstruir el pasado con las herramientas que en nuestro proyecto de investigación utilizamos, ha sido algo para lo que no te prepara la academia de musicología cubana, cuya proyección se enfoca hacia otro tipo de estudios. Así que hemos tenido que ir aprendiendo de a poco, con bibliografías y observando el trabajo de muchos investigadores en el mundo, quienes sí se dedican a la rama de la disciplina, conocida como musicología histórica. Por lo tanto, esta ha sido una experiencia difícil.

Cuando interioricé el hecho de que era la responsable de colocar una nota u otra, para proponérsela entonces a todos los interesados en esta música, el miedo se volvió habitual. Así aumentó mi nivel de compromiso con cada uno de los símbolos que están plasmados en la partitura. Este fue el primer estadio, en la experiencia de la edición y transcripción.

Luego, a medida que pasó el tiempo, me familiaricé con el proceso y tomé determinación, para poder enfrentar esos cambios que debes hacer como interprete también —interlocutor entre la partitura y el público. Además se vuelven comunes muchos aspectos como son la grafía del compositor y los hábitos que tiene en la propia escritura. Una vez que ya estaba más relacionada con estos símbolos, me fue entrando un poco de tranquilidad.

Esta vivencia ha sido muy enriquecedora para mi vida. Me ha dado la posibilidad de presentar la obra de este com-

positor, totalmente desconocido por los intérpretes y estudiosos contemporáneos. Logré despertar un tesoro dormido por muchos años ahí, entre los fondos de la Catedral.

¿Se pudiera decir que la defensa de tu tesis de doctorado titulada Los villancicos de Juan Paris, contexto y análisis musical, es una forma de cerrar este largo capítulo investigativo?

La defensa en la Universidad de Valladolid, el pasado septiembre de 2017, ha sido el final de un camino extenso. Después de 17 años, ha concluido todo este periplo, desde que por primera vez me enfrenté a esas partituras tan antiguas y realmente estuve lista para poder dar conclusiones, no diría sabias, pero sí maduras sobre este repertorio.

El trayecto ha tenido muchas variables que cerrar. Definitivamente, la defensa de la tesis ha sido un final feliz. Una especie de cierre dramático, a este camino de investigación.

Cuando un investigador se enfrenta a su objeto de estudio por lo general son muchas las interrogantes, ¿por qué solo los villancicos?

Te decía antes que inicialmente el grueso de trabajo era extenso. Toda la obra de Paris estaba pendiente no solo de inventariar con seriedad, sino de catalogar, organizar, editar, o sea, transcribir y, finalmente, hacer un estudio con ese repertorio.

Enfrentarse a este objeto de estudio es difícil, para cualquier investigador sobre todo en el ámbito de Cuba, con las herramientas académicas que muchas veces son insuficientes.

En el caso de Paris, no transgredió ese punto porque mantuvimos los villancicos hasta el último momento. Sencillamente, eran muchas obras que estaban en primera instancia pendientes de cotejar entre sí, discriminar y llegar a cerrar en un número específico.

Entre toda la dispersión de partituras, tenía que desentrañar cuáles eran obras completas o a cuáles le faltaban partes. También es un archivo que fue desmembrado en los años 60 como hemos descrito en algunas investigaciones. Incluso, es imposi-

ble reunirlos físicamente al estar en varios fondos, por lo que solamente es posible encontrarlo completo en formato virtual.

Todas esas variables determinaron que solamente nos quedáramos con los villancicos. Se convirtió en una especie de obsesión el tema de tratarlos, porque descubrí que a la fecha en la que Paris estaba componiendo villancicos (en los primeros años del siglo XIX) era un género ya, por así decirlo, pasado de moda dentro de la iglesia católica. Para aquella etapa, el género era complejo para ser abordado por los compositores, por su particularidad de ser como especie de motetes en español, además de otros cambios que hubo después de la segunda mitad del siglo XVIII dentro de la liturgia católico-romana, que determinaron que en el mundo hispanoamericano fueran dejados de usarse al avanzar el siglo XIX. Entonces este compositor, contra todos los pronósticos, en una sede apartada de las más visibles del mundo hispanoamericano, se mantiene componiendo villancicos al menos hasta la siguiente década, los años 20 del siglo XIX.

Esta es la razón por la que nos quedamos solo con los villancicos, mis tutoras y yo. Asumimos el estudio como una especie de reto, que un compositor determinado había decidido tomar; sin olvidarnos del contexto, que expone una relación particular con ese género.

En un principio, por supuesto, con muchas menos aspiraciones y preguntas. Luego, poco a poco, con una obsesión cada vez más grande por responder muchas interrogantes.

¿Cuál fue el mayor reto?

Todos los estudios tienen momentos difíciles, que hay que saltar para poder continuar. En este caso en particular, el primer reto importante fue sortear todos los escollos para poder llegar a Santiago de Cuba, quedarnos y trabajar algunos días ahí. Lo vivimos por muchos años, en los primeros momentos costeados con fondos propios, luego con el auxilio de la Oficina del Historiador de la Ciudad y el Instituto Cubano de la Música, que llevan años facilitándonos la manera de llegar a allá.

Lo segundo fue demostrar a la academia musicológica cubana, que era pertinente el estudio de la obra de este compositor. Tenía la bendición de contar ya con el camino adelantado por la investigación de los fondos, primero del archivo de la Iglesia de la Merced y luego de los fondos que estaban en proceso de ser la edición completa de la *opera omnia* de Esteban Salas. De todas formas, este tipo de objeto de estudio significaba un reto porque se le observa con visos positivistas. Esto da como una especie de recelo sobre qué tan importante es el aporte de un musicólogo, que trabaje con esta especie de fondo dormido, de archivo pasivo perteneciente a un compositor desconocido.

Cuéntanos sobre la tesis de licenciatura y maestría...

Las dos han sido dedicadas a este objeto de estudio. La tesis de licenciatura, defendida en el ISA en 2007, significó un gran avance en una primera catalogación de algunos de los villancicos, con las herramientas que tenía en ese momento.

Luego la tesis de maestría, presentada en la Universidad de Valladolid en 2011, ya el estudio estaba un poco más pormenorizado en ocho obras, que eran el resultado también de la publicación del primer libro sobre Paris, que data de ese mismo año, que incluía los primeros villancicos conservados de 1805 y 1807.

Finalmente, creía que el proceso estaba bastante maduro en ese momento, pero el salto que se ha logrado es superior al resultado plasmado en la tesis doctoral, donde no se asumió la catalogación de la obra por completo. Perspectiva que sí es parte del proceso de catalogación general de los fondos de la Catedral de Santiago de Cuba, que está ahora en desarrollo liderado por la doctora Miriam Escudero y el equipo de trabajo que ella ha creado. Como parte de esa obra más grande, entonces se editará toda la catalogación de las piezas de Paris, no solamente los villancicos, sino también su obra litúrgica.

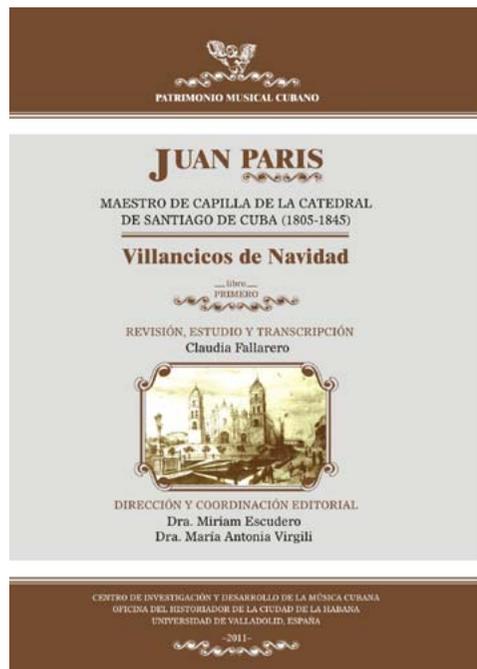
Volviendo a la propuesta del doctorado, considero que la principal novedad es el análisis del corpus desde la perspectiva de la teoría de los tópicos musicales (enunciada en Estados Uni-

dos en 1980, bastante poco usada sobre todo en el mundo hispanoamericano, porque todos sus textos son en inglés y fue recuperada en los 2000 por semióticos). Como investigador, para mí son sorprendentes las conclusiones y los enunciados que he podido defender, desde esta postura. Los villancicos se convirtieron en el pretexto para mirar el contexto de la Cuba del siglo XIX, específicamente de Santiago de Cuba, de las interinfluencias entre la música teatral y la música de la Iglesia...

¿Cómo valorarías la participación de la Universidad de Valladolid en el proceso de estudio de la obra de Juan Paris?

El poder acceder a la Universidad de Valladolid, para continuar estudios de maestría en 2010, marcó un giro importante en mi formación y los resultados que pude alcanzar a partir de ese entonces. Mis directoras de tesis en Valladolid, las doctoras María Antonia Virgili y Águeda Pedrero Encabo significaron dos visiones complementarias que se incorporaron a mi formación en aras de poder explicar mejor la obra de Paris. Ambas visiones, y también los saberes del resto de los profesores del staff de maestros del departamento de musicología de la Universidad, fueron importantes para comprender mejor el proceso de la tradición musical, venida desde España e implantada en Cuba.

Particularmente a los tópicos, llegué como resultado de la visión propuesta por Águeda. Desde la primera entrevista que tuvimos para trabajar en la tesis doctoral, pensé que era una teoría pertinente. Si hoy tene-

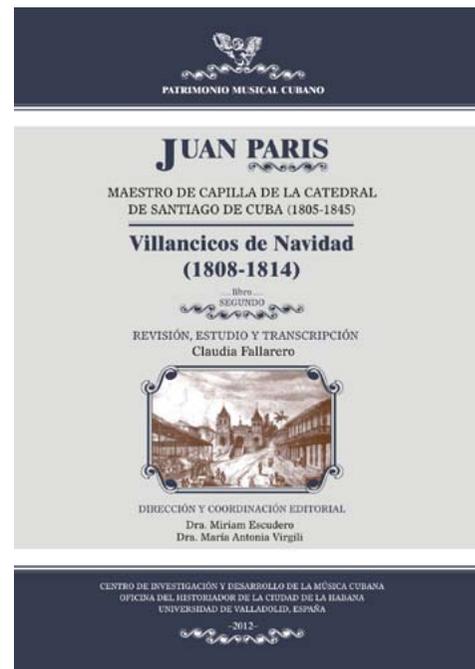


Pertinentes a la colección Patrimonio Musical Cubano, estos son los volúmenes I y II *Juan Paris. Maestro de Capilla de la Catedral de Santiago de Cuba (1805-1845). Villancicos de Navidad*. Revisión, estudio y transcripción: Claudia Fallarero Valdivia. Dirección y coordinación editorial: Miriam Escudero y María Antonia Virgili. Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana (CIDMUC), la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana y la Universidad de Valladolid, España. 2011, 2012.

mos estos resultados, ha sido en gran medida por la posibilidad que brindó la Universidad de Valladolid y sus excelentes profesores.

Como resumen de este proceso, ¿cuál ha sido el aporte que Juan Paris ha hecho a tu vida?

En mi vida en sentido general, cada uno de los aportes que desde el punto de vista profesional he tenido hasta la fecha, se los debo a Paris.



Uno se enfrasca en este tipo de estudio y se convierte en parte de uno mismo. Hay una especie de identidad, que no se puede desligar entre su nombre y el mío. Para los que son del gremio musicológico dedicado a la esfera histórica, pudiera enviar mi resumen en condición de autor anónimo (como se exigen en las bases de muchos congresos) y muchos sabrían quién es el autor. Luego de algunos años presentando textos, publicándolos, defendiendo esta obra, hablando de ella

en congresos... es inevitable que se relacione una cosa con otra.

Paris es el aporte fundamental que he podido dar como investigadora. También forma parte de mi vida familiar. Mi hija y él nacieron prácticamente a la vez. De igual manera, han crecido junto a mí, como persona y profesional.

¿Qué papel ha tenido el Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas y su directora Miriam Escudero?

Antes del Gabinete, como te he comentado, Miriam Escudero fue quien me llevó a conocer a Paris. Aunque no fue solamente eso, ella ha sido la persona que ha seguido de cerca, en todo momento a lo largo de estos años, cada fase de la investigación.

Si bien la academia musicológica cubana me enseñó una parte de las herramientas para poder enfrentar este objeto de estudio, ha sido con Miriam con quien he aprendido todos los detalles que necesitaba conocer. Estar a su lado, se ha convertido en un proceso de observación constante de su trabajo, el cual ha ido haciendo a medida que he estado acercándome a Paris.

He visto de cerca cómo ella gestionaba la obra de Salas. Miriam se ha convertido en una especie de madre académica a lo largo de todo este tiempo, porque no me ha dejado desentenderme de la investigación en ningún momento. Incluso cuando a veces la vida ha presentado pruebas, que han sido difíciles de vencer, ella se ha mantenido empujando todo el tiempo mi carrera como profesional. Muchos, sino todos los aportes que he podido

hacer hasta la fecha, se deben a su tesón y a su ejemplo como investigadora, porque es incansable en todo momento.

En el caso del Gabinete, una vez que se fundó en el año 2012, se convirtió en un espacio de trabajo que estábamos persiguiendo desde mucho tiempo antes. Allí podemos pensar todo el tiempo en nuestras investigaciones y en cómo gestionar los resultados de esos estudios a través de la docencia, de la grabación de los discos, de los conciertos...

Esa es nuestra segunda casa. Existe una predilección por estar dentro de esas paredes, porque tenemos mucho celo de que las personas que integramos el equipo tengan espacios y posibilidades para expresar quienes somos, cada uno con su perfil y su responsabilidad. Nos la pasamos cuidándonos unos a otros.

Esto se lo debemos entrañablemente a la Oficina del Historiador y a la persona de Eusebio Leal. Él nos ha dejado soñar un centro para la investigación así, con nuestros tiempos y nuestras medidas. Pensado para poder tener resultados valiosos que devolverle a nuestro contexto contemporáneo y también a la propia Oficina, como espacio laboral desde donde nos desempeñamos.

De alguna forma cuando uno lee sobre Esteban Salas y Juan Paris distingue interesantes conexiones, ¿hasta qué punto esta afirmación es verdadera?

Como hemos estado conversando, Juan Paris fue el sucesor de una práctica fundada y sostenida por Salas, en la Catedral de Santiago de Cuba a finales del siglo XVIII, que este compositor continuó en los primeros años del siglo XIX. Ya el hecho de ser heredero de un compositor importante regionalmente como Salas, creo que le imponía a Paris la exigencia de sostener una práctica con seriedad y profesionalidad.

Entonces sí, se perciben muchas conexiones. No tanto en las influencias que tienen para enfrentar su propia obra como compositores, porque pertenecen a dos momentos distintos, a pesar de que se cree que son años prácticamente consecuti-

vos. Esteban Salas muere en 1803 y Paris entra en funciones en 1805, pero es un hombre de 40 años cuando llega a la Catedral de Santiago de Cuba, mientras Salas era ya un anciano en 1803.

Entonces, el proceso formativo que había tenido Salas como compositor, sus influencias musicales, gustos y las proyecciones que devolvería a través de su obra, pertenecen a las coordenadas estilísticas que están en boga a mediados del siglo XVIII. Mientras que la formación de Paris, es parte de un proceso de finales del siglo XVIII en España y principios del siglo XIX que, a pesar de que pueden ser cercanos en materia de fechas, es un lapso de medio siglo en el que se mueve mucho la manera de entender y hacer la música en Europa.

Ello hace que tengan condiciones estéticas completamente diferentes. A pesar de que Paris, en tanto heredero, se ve obligado a sumarse a una estructura que ya venía funcionando en la capilla, acerca de la tímbrica y de determinados géneros que no solamente imponía la Catedral de Santiago de Cuba, sino la Iglesia Católica de ese tiempo. Todas esas condiciones hacen que, por supuesto, tengan muchas relaciones estilísticas.

No obstante, Paris era un hombre más de su tiempo, con decisiones estilísticas un tanto más atrevidas. La música de principios del siglo XIX ha estado signada a lo largo de toda la literatura de este periodo como una música decadente, precisamente porque los compositores siguen y están al hilo de unos cánones europeos, que no solamente son españoles sino centroeuropeos. Estas referencias no le son ajenas a Salas, porque sí que conoce, por ejemplo, obras de Haydn, pero no está tan urgido en devolver dentro de su composición un lenguaje que sea típicamente europeo, para entrar en diálogo con una moda de consumo que se vuelve global desde ese momento.

Salas es un hombre más reflexivo, más preocupado por la teología y por el mensaje de sus obras. Su preocupación es, por ejemplo, que la función litúrgica de las obras sea adecuada, tal como se percibe en la duración y estructuras de las mismas. En cambio, a Paris le preocupa que sus obras tengan impacto social y gusten, que sean apreciadas por las personas como «obra de arte». Salas quiere que su música sirva a la



Impartiendo clases durante el Diplomado en Patrimonio Musical Hispano 2014 en el Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana.

liturgia y que el mensaje llegue a las personas, y por supuesto, como es un gran compositor a eso le adhiere un lenguaje creativo finamente tratado.

Las diferencias entre ambos compositores se basan en sus proyecciones estéticas. A uno le interesa ser un compositor al servicio de una liturgia y a otro le interesa ser un compositor, conocido dentro de un contexto como «artista» más que como compositor religioso, quizás en sintonía con la perspectiva del siglo XIX. Esas son básicamente las conexiones y desconexiones que existen entre Salas y Paris.

por Viviana Reina Jorrín

Últimos días de MOZART

El Festival Mozart-Habana 2017 se despide pero su efecto queda. Dos jornadas, las de este viernes y mañana sábado, restan para culminar su agenda y ya se sabe de la confirmación de afinidades y la siembra de nuevos afectos que a su paso ha dejado el ciclo de audiciones desde su comienzo el pasado fin de semana.

En el centro está la producción del genio de Salzburgo, que en solo 35 años de vida, entre 1756 y 1791 legó un catálogo impresionante y se convirtió en referente del clasicismo europeo y la música occidental hasta nuestros días.

Sin embargo, los organizadores del evento, el Lyceum Mozartiano de La Habana, han abierto el espectro de posibilidades sonoras al incluir en los programas obras de otros autores europeos del siglo XVIII e incluso posteriores, pero de una u otra maneras vinculados a la herencia del compositor austriaco.

A ese perfil responderá el concierto que hoy reunirá al quinteto Ventus Habana y la orquesta Solistas de La Habana, dirigida por Iván Valiente, a las 5:00 p.m. en la iglesia del Espíritu Santo. Piezas del también austriaco y notable clásico Franz Joseph Haydn, el checo Anton Reicha y el polaco Feliks Nowowiejski serán escuchadas.

Poco después, a las 7:00 p.m. en la antigua Iglesia de Paula, el conjunto de música antigua Ars Longa arropará a Mozart con creaciones de la familia Bach, el alemán Martin Friedrich Cannabich y el checo Frantisek Benda.

La clausura tendrá lugar el sábado a las 8:30 p.m. en el teatro Martí, ocasión en la que recibirá su bautismo cubano el álbum *Mozart in Havana*, del sello Sony Classical, grabado en la capital cubana

por la pianista norteamericana Simone Dinnerstein, discípula del eminente profesor habanero Salomón Gadles Mikowsky en la Manhattan School of Music, y la orquesta del Lyceum Mozartiano adjunta a la Universidad de las Artes, conducida por José Antonio Méndez Padrón.

Una de las partituras incluidas en el disco, el *Concierto no. 23 en La mayor*, será interpretado por la Dinnerstein y la orquesta, que además ejecutará *Appalachian Spring*, del estadounidense Aaron Copland. A partir de una conocida melodía popular cubana la pianista y la agrupación preparan una sorpresa.

Antes, a las 6:00 p.m. en la Basílica Menor, bajo la dirección de Tomas Gabrisch, el coro de conciertos Ratingen, de Alemania, con la Orquesta de Cámara de La Habana, con el coro D' Profundis y solistas del Teatro Lírico Nacional interpretarán la decimonovena y última misa escrita por Mozart, el *Réquiem en re menor*.

Mozart-Habana 2017 se ha extendido a Matanzas y lo hará asimismo en estas jornadas del cierre. Hoy viernes, a las 7:00 p.m. en la sala White, comparecerán el trío de cañas Khronos y el dúo de cello y piano de los jóvenes holandeses Ella y Nicolas van Poucke.

Mañana, a la misma hora, el público matancero comprobará las calidades de tres de los principales animadores del festival, el violinista suizo Gilles Colliard y los clarinetistas Florent Heau (Francia) y Léster Chio (Cuba), a quienes se sumará la pianista Lianne Vega.

por **Pedro de la Hoz**
tomado de Granma (27 de octubre de 2017)



Bajo la dirección de José Antonio Méndez, la Orquesta Sinfónica de la Universidad de las Artes adjunta al Lyceum Mozartiano de La Habana se une al clarinetista francés Florent Héau.



Concierto especial al aire libre de Sarah Willis (cornista alemana) con invitados (imagen izquierda); y versión de la ópera *Giulio Cesare in Egitto*, con los solistas Indira Hechavarría y Ubail Zamora, con la dirección musical de Idagel Marquetti (imagen derecha).

LA HABANERA: Un género universal

La Habanera es un género musical originado en Cuba en la primera mitad del siglo XIX. Según bibliografía consultada, la primera documentada es *El amor en el baile*, de autor anónimo y publicada en el periódico literario *La Prensa*, un 13 de noviembre de 1842. Por ello, no es casual que se desarrolle el I Encuentro Internacional Conocer La Habanera, en la capital cubana, con el objetivo de promover el significado patrimonial de este «canto de ida y vuelta», como uno de los exponentes universales de la música cubana.

Precisamente durante este martes 7 de noviembre y miércoles 8, las Aulas del Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas, en el Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana, acogen a compositores, intérpretes, musicólogos y otros especialistas provenientes de Cuba y España en conferencias y conciertos.

Una de las exposiciones «La Habanera en Catalunya» fue la del pianista y compositor Antoni Mas, presidente de la Fundación Ernest Morató de España, quien se declaró más preocupado por el futuro de la Habanera de formación profesional que por el pasado que es bien conocido.

«Estoy convencido que en Catalunya – enfatizó el músico español – no hay pueblo alguno que por un motivo u otro no tenga su cantada de habaneras, y a partir de esa extensión se creó la Fundación que tiene como objetivo promoverla y cultivarla».

«Mi interés es dignificar esta línea melódica de carácter lírico romántico porque en Catalunya la gente está convencida de que el gé-

nero habanera es menor, que se limitaba a las tabernas y a las fiestas populares. En cualquier caso, hemos dado la ida y vuelta de la mejor manera que podía ser recuperando para la Península las Habaneras de la forma que las cantaban ustedes cuando se originaron. Siempre parto de la base de que la música, si se le trata bien, es muy agradecida», sentenció Antoni.

«Se trata, además, de crear un espacio de intercambio permanente, que a manera de puente intercultural, propicie el estudio y la investigación de la Habanera en ambos países, a la par de fomentar la interpretación de este género y de otros que influyeron en su desarrollo», dijo el destacado pianista, profesor y musicólogo cubano Cecilio Tieleles, fundador y director artístico del encuentro.

«Obras de este género editadas a inicios del siglo XIX habían aparecido con el nombre de contradanzas habaneras – continuó Tieleles –, creadas por músicos que yo llamo euroafricanos porque eran negros pero tenían cultura española formados en todos los principios de la técnica de composición e hicieron piezas bellísimas».

Al referirse a la importancia de este evento, el destacado pianista aseguró que permite reconocer el género contradanza que se ha ido perdiendo porque «hemos hecho mayor hincapié en la música actual olvidando nuestras raíces. Es necesario saber de dónde venimos, de dónde procedemos, sobre todo las nuevas generaciones que no conocen toda la riqueza de la contradanza y mucho menos quienes fueron los primeros protagonistas entre los que destacan



A propósito del I Encuentro Internacional Conocer la Habanera, compartieron con el público asistente Antoni Mas, presidente de la Fundación catalana Ernest Morató (imagen izquierda) y Cecilio Tieleles, coordinador general del evento (imagen derecha).



Tomás Vueltas y Flores, Secundino Arango y Tomás de Alarcón, entre otros tantos».

Durante la jornada vespertina de este martes, los participantes conocieron además de la Presencia de la Habanera en los fondos del Museo Nacional de la Música y La Habanera en la fonografía musical cubana. La primera grabada: *Habanera Tú* de Eduardo Sánchez de Fuentes, por la soprano Chalía Herrera, en 1897. Temas que abordaron los especialistas del Museo Nacional de la Música Yohana Ortega Hernández y José Reyes, respectivamente.

La Dra. Miriam Escudero, directora del Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas, dio a conocer a los participantes que están terminando el libro *Música de Salón en las publicaciones periódicas de La Habana (1829-1867)*. El volumen contiene toda la música que se ha publicado en la primera mitad del siglo XIX en los periódicos habaneros y dentro de eso está *El amor en el baile*, *Habanera ilustre*, una de las piezas que se publicará completa, con todas sus estrofas, en tanto otras obras del mismo género aparecerán también en el texto.

Para este miércoles está prevista la proyección del documental *La Paloma* (2008), considerada la canción más interpretada en el mundo como homenaje al compositor español Sebastián Iradier (1809, Álava). Es un largometraje alemán dirigido por Sigrid Faltin, que muestra diversas interpretaciones de esa Habanera, que ha sido versionada en múltiples géneros como el tango y el pop. La cinta intenta revelar cuál es el secreto del éxito mundial de esta canción a través de múltiples testimonios de musicólogos, compositores e intérpretes que abordan este género universal.

El evento sesiona en La Habana desde el lunes 6 de noviembre organizado por el Museo Nacional de la Música y el Instituto Cubano de la Música. Cuenta también con la colaboración de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba y la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana.

por Ofelia Sandar Valles
tomado de Habana Radio (8 de noviembre
de 2017)

UN SEPTIEMBRE BARROCO

Organizada por la Oficina del Historiador de la Ciudad y el Conjunto de Música Antigua Ars Longa, que dirige la maestra Teresa Paz, esta temporada recordará significativos aniversarios dentro de la historia de la música universal: los 450 años del nacimiento de Claudio Monteverdi, una de las figuras más relevantes del arte barroco en sus inicios, así como los 250 de la muerte de uno de los compositores más prolíferos del ya más adentrado barroco, Georg Philipp Telemann.

Estas jornadas se iniciarán, este sábado 2 de septiembre, con una presentación que lleva por título Concierto música meditativa para órgano y flauta, y estará a cargo de Claudia Gerauer y Stefan Baier, de Alemania.

Para el viernes 8 de septiembre se anuncia un concierto del Conjunto de Música Antigua Ars Longa, dedicado a Telemann, en el aniversario 250 de su muerte. Y el tercer concierto de Septiembre Barroco será el sábado 9, y corresponderá a la compañía española Nao d'amores, que interpretará Misterios del Cristo de los Gascones.

Mientras que el viernes 15 de septiembre, el organista Moisés Santiesteban se presentará con: Música y liturgia en la obra para órgano, de Georg Philipp Telemann.

El Conjunto Ars Longa, anfitrión de estas jornadas, volverá a la Iglesia de Paula el viernes 22 de septiembre, con el programa Monteverdi... y el debut del barroco italiano.

La clausura de esta temporada corresponderá a una presentación de la Orquesta de Cámara Música Eterna, bajo la batuta del maestro Guido López Gavilán. Ellos interpretarán el concierto Telemann... Bach.

Con el noveno mes de año, a la conocida sala de conciertos de la Iglesia de Paula, ubicada en el centro histórico de La Habana Vieja, regresa el misticismo de antaño, entrecruzado con aires de contemporaneidad, en un encuentro de buen arte y talento creador con las jornadas de otra edición de la temporada Septiembre Barroco.

por **María del Carmen Vasallo**
tomado de Cubasí (30 de agosto de 2017)

FESTIVAL DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA

«Tres VALORES SINFÓNICOS de ACTUALIDAD»

A la creación sinfónica cubana estuvo dedicado el concierto dominical del principal organismo instrumental del país, en el contexto del Festival de La Habana 2017 de música contemporánea, que auspicia la Uneac.

Contemporaneidad no necesariamente significa actualidad. Una se refiere a sucesos recientes —en la música occidental de linaje académico suele delimitarse al plazo que media entre la irrupción de las vanguardias en el siglo XX y el presente—; la otra apunta a la revelación de un espíritu de época y de una identidad.

Las producciones que se presentaron en la jornada responden a este último concepto. Son actuales no porque sus autores hayan escrito ahora mismo o en fechas cercanas, sino por conectarse con la experiencia cultural del público de este tiempo y lugar. Porque también el oyente no puede sustraerse a la idea de que esas músicas, desde prismas diversos, le enriquecen y pertenecen.

En Roberto Valera todos reconocen la indiscutible jerarquía de su obra. Desde sus partituras iniciales para el formato sinfónico —Conjuro con soprano solista, y Devenir—, ha sabido explorar las potencialidades del color y las texturas orquestales a la vez que ha dado muestras de rigor en la construcción y el desarrollo de los aspectos estructurales.

La obra escuchada, *Colhuacan*, fue encargada por el Ballet Folclórico de Sinaloa. De la encomienda, la cual, por cierto, nunca llegó a concretarse en la escena, quedó una suite para gran orquesta con despliegue y oportunidad para todas las familias instrumentales. El origen de la pieza explica su fragmentación y el carácter programático de sus secciones, en las que Valera, al frente esta vez de la

Sinfónica Nacional, consigue ilustrar con ingenio y fuerza la evolución histórica de México en un arco que transita de la Sinaloa prehispánica a la que se debate ante los avatares de este nuevo siglo. Siento en más de un pasaje la reverencia al sinfonismo de Silvestre Revueltas.

A Carlos Fariñas debemos tenerlo presente en estos festivales y en las temporadas regulares de la Sinfónica. Tanto fue lo que aportó a la cultura musical cubana. Al subir al podio de la Orquesta Sinfónica Nacional (OSN), el presidente del evento, Guido López Gavilán, calificó *Nocturno de enero* como una de las páginas más hermosas del sinfonismo insular. Y lo es, en efecto, por su intensidad lírica, su atmósfera, y la capacidad de despertar emociones en un breve espacio de tiempo.

El propio López Gavilán completó la trilogía autoral con el estreno de la versión sinfónica de *Obertura bandida*, que toma su título de una precedente escrita para banda de concierto y, también por qué no, de los ardides de los cuales se vale para citarse a sí mismo. Es una obra para gozar, dicho sea el verbo en su exacta significación. Goce rítmico y físico, con el oído puesto en resonancias rumberas y mamberras encauzadas mediante una brillante orquestación.

Antes de que la OSN ocupara lugar en el escenario de la sala Covarrubias del teatro Nacional, uno de los invitados a la trigésima edición del Festival de La Habana, el norteamericano Mac McClure, interpretó obras para piano de los españoles Moisés Bertran, y Francesc Capella; y de la mexicana Gabriela Ortiz.

por **Pedro de la Hoz**
tomado de Granma (12 de noviembre de 2017)

LETRA y MÚSICA para recordar



© MANUEL ALMENARES

Al piano, el maestro Cecilio Tiele, acompañado por Andy Machado, violinista del Conjunto de Música Antigua Ars Nova, durante el concierto de presentación del número 51 de la revista *Opus Habana* en el Aula Magna del Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana.

Las festividades por el 498 aniversario de la fundación de San Cristóbal de La Habana —el 15 de noviembre de 2017 en la calle de madera, frente al Museo de la Ciudad—, fueron el momento idóneo para recordar aquellas tertulias decimonónicas, donde música y letras se unían en un solo abrazo. Si bien es notable la distancia temporal, entre los públicos de uno y otro momento, esto no impidió que el disfrute tuviera iguales magnitudes que en tiempos pretéritos.

Con estos designios ancestrales, se presentó la edición 51 de la revista *Opus Habana* (Vol. XVII No.1). «Este número es muy importante para su historia editorial y su discurso sobre la restauración de los valores patrimoniales de La Habana y de Cuba», expresó el Historiador de la Ciudad. Como parte de esta perspectiva de salvaguarda, tanto de elementos materiales como inmateriales, este evento una vez más se realiza de conjunto con el Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas.

Después de incursionar en los diferentes temas que aborda esta edición, no se hizo esperar el concierto *La Revelación: Repertorio pianístico cubano. La Habana y Las Villas, siglo XIX*, el cual convocó a disímiles oyentes. Una iniciativa que, en esta ocasión, incluyó a los intérpretes Cecilio Tiele y el Conjunto de Música Antigua Ars Nova, quienes ejecutaron obras como *Meditación*, *Junto a tu reja* y *Canción sin título*.

Presentaciones musicales despiden SEMANA de la CULTURA ITALIANA

La XX semana de la cultura italiana en Cuba —que culmina el 3 de diciembre—, ha sido por estos días el evento cultural de mayor popularidad en la capital. Gracias a las coordinaciones de la Embajada de Italia, el Ministerio de Cultura de Cuba, la Oficina del Historiador de la Ciudad y el Comité cubano de la Sociedad Dante Alighieri, desde el pasado lunes, artistas de talla mundial provenientes de la nación europea, han tomado los distintos escenarios capitalinos para mostrar lo mejor de su creación.

En este sentido, las artes visuales y la música figuran entre las manifestaciones de mayor atractivo dentro del programa. Ejemplos de ello han sido la exposición *Paraíso*, un laboratorio de arte responsable, organizada por la Embajada en colaboración con Arte Continua; Homenaje a Dino Pogolotti, muestra fotográfica de Alfredo Cannatello sobre el barrio Pogolotti; la donación de la obra *Thirteen less One* de Michelangelo Pistoletto y Galleria Continua al Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) y presentación de los catálogos de las exposiciones del artista italiano junto Jannis Kounellis, Anish Kapoor.

Por otra parte, las presentaciones musicales que concluyen la fiesta de la cultura italiana en la capital, y otras ya acontecidas a inicios de la semana, destacan por la calidad, técnica y virtuosismo de invitados como el joven pianista Stefano Bollani, quien se hizo acompañar este viernes de la Orquesta Sinfónica Nacional (OSN), en el estreno en Cuba del *Concerto Azzurro*, en la Sala Covarrubias del Teatro Nacional.

Otro momento especial ocurrirá este dos de diciembre en horas de la noche, también en la Covarrubias, cuando el maestro Salvatore Accardo, conside-



Inauguración del Tercer Forum Rebirth «Geografías de la transformación», Gran Teatro de La Habana Alicia Alonso.

rado uno de los mejores violinistas del siglo XX, tome el escenario acompañado por la OSN.

Asimismo el Conjunto de Música Antigua Ars Longa: *Concerto Italiano*, se presentará en la Iglesia de San Francisco de Paula, el domingo 3 de diciembre a las cinco de la tarde, en un concierto inaugural del clavecín construido por el Maestro Andrea Di Maio, en el taller de luthería de la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana.

El principal evento de la cultura italiana en Cuba, se despedirá de igual forma, este domingo, con un concierto en el MNBA de la artista cubana Mónica Marziota, primera cantante latinoamericana en recibir el Premio Lanuza y quien acompañada del popular cantautor Niccolò Fabi, regalarán composiciones de gran lirismo y sensibilidad en un cierre a la altura del evento.

por **Beatriz Albert Pino**
tomado de *Cubadebate* (7 de diciembre de 2017)

En el TALLER de LUTHIERÍA Andrea Di Maio construye un CLAVICÉMBALO

La Itinerancia Musical Príncipe Francesco Maria Ruspoli —fruto de la colaboración entre la Associação Cultural Ruspoli de São Paulo (Brasil) y el Centro Studi e Ricerche Santa Giacinta Marescotti de Vignanello (Italia)— es una acción cultural que presenta sus resultados en América Latina, realizando conciertos, conferencias, talleres, residencias y eventos entre Cuba, Brasil y Perú, con la participación del ganador del Concurso Internacional Príncipe Francesco Maria Ruspoli de Música Barroca de Vignanello y con la contribución científica del mismo Concurso de Estudios Musicológicos.

La primera etapa de esta Itinerancia ha sido el Taller de alta artesanía musical realizado en Cuba por Andrea Di Maio en octubre de 2017, una iniciativa que ofreció oportunidad de formación a jóvenes artesanos cubanos mediante la construcción, en el Taller de Luthería de la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana un clavicémbalo italiano (modelo Giusti, 1681), en colaboración con la Embajada de Italia en La Habana y el Istituto Italiano per la Storia della Musica. La inauguración del instrumento tuvo lugar el 3 de diciembre de 2017 como parte del programa de la XX Semana de la Cultura Italiana en Cuba, con la participación de la ganadora del Concurso Ruspoli de Música Barroca 2017 y músicos del Conjunto de Música Antigua Ars Longa de la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana.

Su autor, Andrea Di Maio, fue formado en la Scuola Internazionale di Liuteria de Cremona, investigó los instrumentos de teclado

antiguos con G. Grant O' Brien en Pamparato y en la Russell Collection de Edimburgo. Comenzó su trabajo como constructor en 1986 con un taller en Roma inspirado en —y siguiendo fielmente— los cánones de construcción de la antigua escuela europea. Colabora con el Museo de instrumentos musicales de Roma, con la Academia Sibelius de Helsinki y con varios conservatorios en Italia y en el extranjero. Sus obras están en muchos países alrededor del mundo. Desde 2012 se incluye entre las excelencias de artesanía artística de la Regione Lazio.

En el texto del programa, Di Maio describe el instrumento en los siguientes términos: El clavicémbalo construido en Cuba en octubre de 2017 está basado en un modelo de Giovanni Battista Giusti, Lucca, de 1681. Es un instrumento italiano típico del siglo XVII de «continuo», del tipo llamado de «custodia falsa». La tradición italiana de la construcción de clavicémbalo, la más antigua del mundo, y que data de finales del siglo XV, se basó en instrumentos extremadamente ligeros, hechos de ciprés, dejados al natural y protegidos por dentro con cubiertas decoradas de diversas maneras. A lo largo del siglo XVI este fue el estilo habitual de la construcción de clavicémbalos en toda Italia, desde Venecia hasta Sicilia.

A partir de la segunda mitad del siglo XVII, por razones de practicidad y economía, se comenzó a construir estructuras más robustas en el interior con el ciprés natural y



En la antigua iglesia de San Francisco de Paula, el 3 de diciembre de 2017, tuvo lugar el concierto de inauguración del clavicémbalo. Participaron los intérpretes Dalma Krajnyák (alto), ganadora del concurso Ruspoli de Música Barroca 2017; Carolina Rodríguez (cello) y Francesco Luigi Trivisano (clavicémbalo solista y continuo).

externamente decorada al igual que los anteriores, con pinturas doradas y cuero natural; el resultado estético fue simular a un instrumento del siglo anterior.

El instrumento destinado a La Habana ha sido montado en octubre de 2017, en el Taller de Luthería de la Oficina del Historiador de la Ciudad, integrado por Juan Carlos Prado (jefe de taller), Jorge Collazo e Ivet Enamorado. Fue preparado pieza por pieza en mi actual laboratorio en Canepina (Italia) como un típico instrumento llamado de «custodia falsa».

El original de Giusti es también una de las piezas más copiadas de clavicémbalo de los constructores de mi generación por su gran elegancia, por su simplicidad constructiva y su solidez estructural. Esta es una versión típica para la realización del continuo en el Barro-

co. Su sonoridad es clara, nítida, ideal para el acompañamiento de orquestas de pequeño formato y canto. Este sonido preciso hace posible su desgranamiento rítmico y es importante para la estabilidad del acompañamiento.

La misma precisión lo convierte en un instrumento perfecto para la interpretación del contrapunto y de la fuga. La caja del clavicémbalo es de álamo y abeto, las molduras y los acabados interiores, los puentes y el capotasto es de ciprés; el teclado está cubierto de boj, el somier está hecho de haya estratificada revestida de nogal y los moldes del árbol de la pera. El instrumento está compuesto por dos registros de ocho pies al unísono y las cuerdas son de latón en toda su extensión que son 51 teclas con una tesitura desde el Do grave al Re sobreagudo.

GABINETE D
PATRIMONIO MUSICAL
ESTEBAN SALAS

HABANA

cidmuc
CENTRO DE INVESTIGACIÓN Y DESARROLLO
DE LA MÚSICA CUBANA

OFICINA DEL HISTORIADOR
CIUDAD DE LA HABANA

COLEGIO UNIVERSITARIO
SAN GERÓNIMO
DE LA HABANA
UNIVERSIDAD DE LA HABANA

oikos
cooperación
e desarrollo



Universidad de Valladolid



La pintura recreada en la portada re-
presenta el Castillo Ruspoli de Vignane-
llo en una vista parcialmente idealizada
del paisaje de las tierras del Lazio con el
Monte Cimino al fondo. La realización
bastante rápida de esta pintura, comple-
tada en cinco días, le da una apariencia
un poco bocetística y monocromática.

De hecho, solo fueron utilizados tres
colores oleosos de secado rápido,
indispensables para el clima tropical:
azul cobalto, tierra sombreada
natural y tierra de siena. El clavi-
cémalo construido en Cuba
es el trabajo número 114 de
Andrea Di Maio.