



EL SINCOPADO HABANERO

Boletín del Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas

Vol. V enero/abril 2020

ISSN: 2664-0864

Directora

Miriam Escudero

Editora general

Viviana Reina Jorrín

Diseño gráfico

Yadira Calzadilla

Coordinación

Adria Suárez-Argudín

Fotografía

Joel Guerra

Laura Pérez

Equipo de redacción

María Grant

Bertha Fernández

Gabriela Milián

Marius Díaz

Gabriela Rojas

Arlene Hernández

Consejo asesor

Argel Calcines

Laura Vilar

María Antonia Virgili

Victoria Eli

Claudia Fallarero

Yohany Le-Clere

Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas

Dirección de Patrimonio Cultural

Oficina del Historiador de La Habana

Edificio Santo Domingo, 3er piso, calle Obispo

entre Mercaderes y San Ignacio,

La Habana Vieja, Cuba, CP. 10100

Teléfonos: +537 863 9469 /

+ 537 869 72 62 ext. 26200 a 26206

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

Correo electrónico: elsincopadohabanero@gmail.com

ISSN: 2664-0864

SUMARIO



TOCADA EN «TEMPO» DE LA COVID-19

Escribo este editorial mientras protagonizamos la pandemia de Covid-19... y, antes de leer las páginas que siguen, propongo un repique de tambores y una «tocada» de palmas en homenaje a cuantos están peleando esta batalla por la vida alrededor del mundo. Para ellos son nuestros vítores. Corresponde a nosotros seguir gestionando cultura y belleza para todos.

La improvisación musical es el arte de redundar sin repetirse. De antiguos tañedores de cuerdas nos viene la técnica de las «glosas y diferencias» y, de la herencia africana, aprendimos las esencias del «toque». Un patrón rítmico, un tema, una entonación... provoca la imaginación y es transformado variándose hasta el infinito. Porque improvisar no es más que un continuo crear, que tiene algo de préstamo y de sacrilegio. Muchos músicos desarrollan esta habilidad, pero los jazzistas poseen ese don en grado superlativo.

Así que para estimular la belleza fue encargada una portada icónica del jazz al artista visual Reynerio Tamayo. Él, con maestría surrealista, ideó un híbrido integrado por algunos de sus instrumentos más representativos. Con cuerpo de contrabajo, el faro del Castillo del Morro de La Habana hace las veces de clavijero, el brazo está hecho a manera de teclado, las eses tienen forma de saxofón alto y una pintoresca tumbadora remata el cordal. Un personaje colorido, que parece salido de un cuadro de Wifredo Lam, lo hace sonar al estilo del «Afro-Cuban Jazz».

De esta manera, comienza el número 14 de *El Sincopado Habanero* que dedica sus páginas virtuales al Festival Internacional Jazz Plaza de La Habana. El testimonio de su legado nos llega a través de un trabajo que Yentsy Rangel inició como parte del Diplomado en Patrimonio Musical Hispano (Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana, Universidad de La Habana) y maduró luego, dando lugar a su tesis de Maestría en Musicología (Universidad de las Artes de Cuba). Siguiendo la misma temática, en la sección «Documenta Musicæ» Aliet González presenta la obra para saxofón de Javier Zalba, un trabajo

realizado como resultado del mismo Diplomado, que propone incentivar la práctica jazzística, agregando este repertorio al programa académico de la enseñanza de la música en Cuba.

De Janio Abreu, fiel colaborador de *El Sincopado*, publicamos las piezas *Danzón mi bella Habana*, *La zorra y el cuervo*, *Traveling* y *Mori*, obras que enriquecen el repertorio jazzístico cubano. Al respecto, nos explica Gabriela Milián que las partituras publicadas en «Pentagramas del Pasado» funcionan apenas como un «mapa mental» o especie de boceto, que solo puede ser completado cuando ocurre la sesión de Jazz.

En «A Contratiempo» ofrecemos cobertura del acontecer musical de La Habana antes de la Covid-19. Entre estos sucesos se hallan el XXXV Festival Internacional Jazz Plaza, con sede en la capital y Santiago de Cuba; el XI Coloquio del Premio Casa de las Américas de Musicología; la Semana de Música Sacra que ya se hace tradicional y es justamente valorada en un texto de Claudia Fallarero; y la presentación del primer anuario impreso de *El Sincopado Habanero*. Como respuesta a esta etapa de confinamiento, acciones como *Tunturuntu pa' tu casa* (<http://tunturuntu.org/pa-tu-casa>), el festival de música online que ha inaugurado en Cuba la nueva modalidad de concierto digital en *streaming*, parece llegar para quedarse.

Una amplia sección se dedica a valorar el Festival Internacional Jazz Plaza en la voz de su director Bobby Carcassés. Así mismo, hemos recabado la opinión de reconocidos protagonistas del género, quienes responden en estas páginas preguntas medulares, que califican la experiencia personal y colectiva alrededor de esta escena. Entre ellos están algunos representantes de la delegación de New Orleans que participó en enero 2020. Testimonian su presentación la foto de contraportada que remata las páginas de este boletín.

Miriam Escudero

Directora de El Sincopado Habanero.

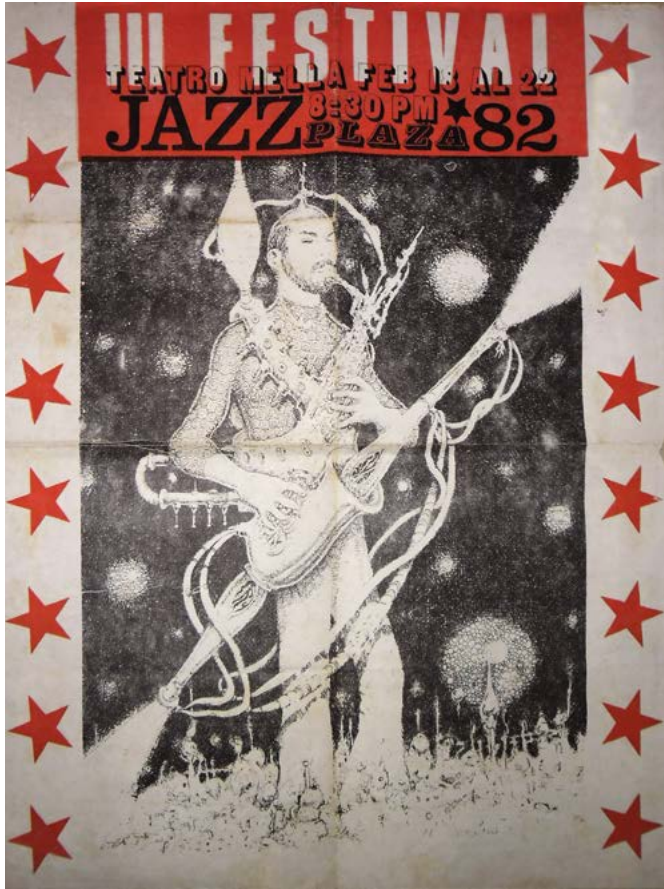


En portada *Cuba Jazz*, del artista de la plástica Reynerio Tamayo Fonseca (Niquero, Granma, 1968). Realizada exclusivamente para esta publicación, está inspirada en las sonoridades del jazz cubano, específicamente, en la pieza *Traveling*, de Janio Abreu. Esta obra se encuentra, junto a otras propuestas musicales del multinstrumentista, en la sección «Pentagramas del pasado».



FESTIVAL INTERNACIONAL JAZZ PLAZA: UN LEGITIMADOR DE LA ESCENA JAZZÍSTICA CUBANA

por Yentsy Rangel



Programa de mano del III Festival Jazz Plaza 1982. Diseño Bobby Carcassés.

En la escena jazzística, el Festival Internacional Jazz Plaza constituye una estructura de gestión, nacida en 1980, con el interés de potenciar espacios de crecimiento y desarrollo del género. Gracias a todas sus ediciones, se ha promovido una amplia gama de intérpretes, compositores y agrupaciones. También ha expandido sus brazos hacia otras estructuras de gestión como son el premio de composición Sociedad General de Autores y Editores (SGAE) y el Coloquio Internacional Jazz Plaza.

Esta apuesta es el resultado de las iniciativas personales de Bobby Carcassés (*showman*, músico y compositor) y Armando Rojas (director de la Casa de Cultura de Plaza), luego convertidas en proyecciones de la cultura musical del país. A lo largo de sus 39 años (1980-2019) ha generado un volumen de documentos que describen algunos aspectos de su existencia. Además coinciden en el establecimiento de su estructura de gestión como un elemento de legitimación y relevancia social dentro de la escena jazzística cubana.

APUNTES HISTÓRICOS

Con el triunfo de la Revolución en 1959, fueron numerosos los entornos culturales que sufrieron transformaciones junto al proceso de actualización de la política cultural del país. Estos cambios tuvieron lugar tanto en las disposiciones organizativas, las locaciones de los conciertos, los espacios de difusión en los medios de comunicación masiva, como en las interrelaciones entre los músicos nacionales y extranjeros. Asimismo, fue evidente la variación en las dinámicas de intercambio entre

cubanos y norteamericanos a partir de la ruptura de las relaciones diplomáticas en 1960.

Hasta ese momento, La Habana contaba con disímiles espacios donde el jazz era ampliamente bienvenido. Tal era el caso del cabaret Las Vegas, el bar salón del Sans Souci, el Country Club; al igual que los hoteles Sevilla, Havana Hilton, Capri, Riviera, entre otros. Razón por la cual era frecuente la presencia de figuras como Nat King Cole en el Cabaret Tropicana durante la década del cincuenta.

A partir de la nueva perspectiva, la historia registra como primer concierto de jazz, en 1959, el organizado por el escritor Guillermo Cabrera Infante —nombrado transitoriamente como director de cultura. En la audiencia se encontraban músicos, público en general y miembros activos del Club Cubano de Jazz (CCJ)¹.

Otra acción importante fue el nacimiento del programa televisivo *Lunes de Revolución* —generado por el semanario cultural del mismo nombre—, el cual fue dirigido por el propio Cabrera Infante. Así se gesta la posibilidad de crear un programa de jazz con el propósito de informar y documentar, a través de imágenes y música, un recorrido histórico por el género. Sin embargo, el entorno social estaba matizado por las tensiones entre los propios miembros revolucionarios en

¹El Club Cubano de Jazz (CCJ) nació en 1958 en el St. Michel. Desaparecido en 1960 tras las nuevas circunstancias sociales, su objetivo fue consolidar una programación sistemática que permitiera insertar a invitados internacionales y visibilizar el trabajo de los jazzistas cubanos. **Leonardo Acosta:** *Descarga cubana: el jazz en Cuba 1900-1950*, Ediciones Unión, La Habana, 2012, p.184.



relación a las proyecciones estéticas de géneros considerados «extranjerezantes». Si bien el jazz no sufrió censuras explícitas, sí tuvo que resistir posiciones extremistas. En este sentido, los exponentes y seguidores del género trabajaron por integrarlo a la nueva construcción social cubana.

Más allá de los criterios ideológicos, otras circunstancias incidieron en el entramado de gestión. La aplicación del proceso de nacionalización e intervención llevó a que fueran clausurados algunos de los lugares más relevantes que incluían dentro de sus programaciones las presentaciones jazzísticas. Todo ello generó crisis en términos laborales para los músicos habituales, así como la disolución de agrupaciones.

ANTECEDENTES DEL FESTIVAL INTERNACIONAL JAZZ PLAZA

Las décadas del sesenta y setenta fueron testigos de varias acciones que contribuyeron a mantener las potencialidades de la escena jazzística nacional y su proyección hacia el mundo. Esta ruta histórica hace una parada en el Festival de Jazz de 1963, creado bajo la asistencia de miembros de la Unión de Jóvenes Comunistas. Según refiere Leonardo Acosta, este nace por iniciativa de Miguel de la Uz y su cuarteto vocal, Los Modernistas, e intervino en su presentación el dirigente afronorteamericano Robert Williams, con un discurso sobre la universalidad del jazz y lo que representaba para la lucha de los derechos civiles de los afrodescendientes². Con sede en el Teatro Payret de La Habana, este evento propició entornos similares en la capital. Por cuanto, meses más tarde se generaron conciertos y descargas, así como nuevas agrupaciones. En relación a los músicos, se exhibía la continua formación de talentos y la aparición de proyectos renovadores desde el punto de vista técnico. De igual forma, el intercambio con músicos internacionales fue un aspecto en *crescendo*, de acuerdo a las posibilidades políticas:

Dentro de la Orquesta Cubana de Música Moderna se formaron los primeros cuartetos y quintetos de jazz que participaron en festivales internacionales del género y fue precisamente en el Jazz Jamboree de Polonia donde dos grandes del jazz: Gerry Mulligan y Dave Brubeck, oyen entusiasmados al Quinteto de Chucho Valdés.

En 1973 Chucho organiza la agrupación Irakere, la cual obtuvo importantes reconocimientos de numerosos músicos y críticos de jazz que visitaron La Habana en un sorpresivo crucero, y entre quienes se encontraban los músicos Dizzy Gillespie, Earl Hines, Stan Getz, David Getz, David Amram y el historiador del jazz Leonard Feather³.

A partir de 1977, por acuerdo entre los presidentes James Carter y Fidel Castro, se distendieron las relaciones entre el gobierno cubano y el norteamericano, lo cual generó una nueva mirada. Esto trajo consigo el retorno a Cuba de importantes representantes del género, entre los que resulta reseñable la llegada al país de Dizzy Gillespie y una delegación de jazzistas norteamericanos. Desde este encuentro, se propició el patrocinio de Columbia CBS para la primera gira de Irakere por Estados Unidos y su presentación en festivales internacionales como los de Newport y Montreux en 1978. Ese mismo año produjo su primer disco, *Misa negra*, con el que obtuvo su primer Grammy en Estados Unidos; y en 1980, el Disco de Plata que otorgaba la Empresa de Grabaciones y Ediciones Musicales de Cuba⁴.

En este contexto, tuvo lugar el evento Havana Jam, en el Teatro Karl Marx, entre los días 2 y 4 de marzo de 1979. Su organización estuvo patrocinada por Bruce Lundvall, presidente de Columbia Records; Jerry Masucci, presidente de la Fania Records; y el Ministerio de Cultura de Cuba (MINCULT). Estuvieron presentes varios de los músicos

más populares en el mundo por esa época: el grupo estadounidense de jazz-fusión y jazz-rock Weather Report; el saxofonista Stan Getz; el bajista, compositor y arreglista Jaco Pastorius; los guitarristas John McLaughlin y Stephen Stills; el compositor de música country, actor y cantante Kris Kristofferson; los cantantes Rita Coolidge y Billy Joel, entre otros. Fue la primera vez que estrellas de esa magnitud compartían cartel con artistas locales, por la parte cubana se presentó un «todos estrellas» entre los que destacaron Irakere, Pacho Alonso, Elena Burke, Frank Emilio, Los Papines, Tata Güines, Sara González, Pablo Milanés y la Orquesta Aragón⁵.

La dinámica de intercambio musical, entre las experiencias cubana y norteamericana, fue construyendo un juicio de valor hacia los artistas locales, que posibilitó su legitimación en escenarios internacionales.

LA DÉCADA DEL OCHENTA, MOMENTOS FUNDACIONALES

Sin embargo, los antecedentes inmediatos del Festival Internacional Jazz Plaza, se producen a partir de 1978, cuando Bobby Carcassés⁶ es convocado por la Casa de Cultura de Plaza para realizar una serie de conciertos de jazz.

Los conciertos celebrados fueron una muestra del interés que existía por mantener las prácticas de este género en Cuba. Su concreción demostró el número de artistas

² y ³ *Ibidem*, pp. 170-183.

⁴ *Ibidem*, p. 225.

⁵ **Joao Fariñas**: «Habana Jam 1979: Una singular descarga», en *Portal D Cuba Jazz* (2012). Consultado en marzo de 2018.

⁶ Cantante, multinstrumentista y *showman*, es Premio Nacional de Música en Cuba en 2012. Su quehacer dentro del contexto del jazz cubano lo ubican como una de las figuras más relevantes del país.



Dizzy Gillespie y su grupo participaron en el Festival Jazz Plaza del año 1986 (imagen superior). Bobby Carcassés junto a la gloria de la Danza Contemporánea Isidro Rolando compartiendo escenario en el Teatro Mella durante el Festival Jazz Plaza de 1982.

interesados, la existencia de un público receptor; así como las capacidades de gestión y organización de la Casa de Cultura como locación principal. De esta manera, se convirtieron en el prelude del evento, primero nacional y luego internacional, que se conoce hoy como Festival Jazz Plaza y que tuvo su primera edición en 1980. Al respecto, Bobby Carcassés señala:

(...) un día se me ocurre que, a pesar de la mentalidad imperante en nuestra dirigencia cultural de que el jazz era la música que reflejaba al Imperio (a la CIA), (...) debía plantear la idea de hacer un festival de jazz en Cuba. Hablé de esto con Armando Rojas, el director de la Casa de Cultura de entonces y la propia Baby. Ellos encontraron interesante la idea, pero había que plantearla a la Dirección Municipal de Cultura que era dirigida por Rubén del Valle. (...) Hice una fundamentación planteando el origen humilde y afronorteamericano del jazz. Agregué que sí había suficientes grupos profesionales y recién graduados, además de estudiantes de alto vuelo para enfrentar dicho evento y que el público de jazz era extremadamente educado y respetuoso. Mi petición fue a manos de Oscar Fernández Mell, quien tenía la dirección del Gobierno de La Habana en aquel momento. Al final llegó la aceptación (...)⁷.

El Festival de Jazz —como fue nombrado en sus primeros años— nucleó no solo un número importante de creadores e intérpretes, sino que articuló, como estrategia de proyección, el trabajo de publicistas, críticos, productores, directores de los medios de comunicación masiva y personal técnico:

Se creó una comisión organizadora en la que, además de Carcassés y Rojas, se encontraban Horacio Hernández, el musicólogo Helio Orovio, el productor de televisión y expercusionista Ernesto Calderín, el *disc jockey* Mario Barba, el asesor de televisión Rafael Taquechel, así como varios antiguos miembros del Club Cubano de Jazz como José Alberto Figueras, Helen Mitskus, Carlos Fernández y otros. También integraron la comisión, al menos durante los primeros años, músicos de tres generaciones de jazzistas, entre ellos Armando Romeu, Felipe Dulzaides, Leonardo Acosta, Chucho Valdés y Arturo Sandoval⁸.

Según Leonardo Acosta y Bobby Carcassés⁹, la primera edición¹⁰ del Festival en 1980 tuvo un entorno «familiar», ya que se gestaron muchas agrupaciones especialmente para la ocasión. Las únicas excepciones fueron las propuestas lideradas por Felipe Dulzaides e Irakere, las cuales ya tenían una trayectoria consolidada¹¹.

A partir de 1981 este evento se transformaría en cita para centenares de músicos. Con sede en la Casa de Cultura de Plaza, se desarrolló del 12 al 16 de febrero y su

⁷Carlos Díaz Arci: Entrevista inédita, realizada a Bobby Carcassés, 2013.

⁸Leonardo Acosta: Ob. cit., 2012, p.p. 243-244.

⁹Yentsy Pérez Rangel: Entrevista realizada a Bobby Carcassés para este trabajo, 2014.

¹⁰En la gestión de los documentos del Festival, no se ha podido encontrar el primer programa del evento (1980), razón por la cual su análisis se sustenta sobre las memorias de sus participantes y las referencias en críticas y reseñas.

¹¹Leonardo Acosta: Ob. cit., 2012, p. 244.



Tania María (Brasil) durante su presentación en el Festival Jazz Plaza de 1983 en el Teatro Karl Marx de La Habana.

comité organizador lo presidió Armando Rojas. Los conciertos estuvieron protagonizados por músicos como el Grupo Perspectiva, Bobby Carcassés y su grupo, Opus 13, Mayra Caridad Valdés, Elena Burke, Piquete OCMN, Sonido Contemporáneo y la orquesta gigante de profesores, dirigida por el maestro Armando Romeu¹². Apoyando la visión revolucionaria, se incluyeron las propuestas de jóvenes y la exposición fotográfica de Helio Ojeda.

La tercera edición del Festival se celebró del 18 al 22 de febrero en 1982. Dedicado

al quinto aniversario del Centro de Casa de Cultura, bajo la dirección de Bobby Carcassés, se articuló un grupo de asesores —Helio Orovio, Arturo Sandoval, Felipe Dulzaides, entre otros— y por primera vez se incluyó como sede el Teatro Mella. Sin embargo, el cambio de sede fue una preocupación al no ser bien recibido por los seguidores más tradicionales del espacio; igualmente, se señaló la poca variedad en cuanto a los músicos presentados¹³.

Con la llegada de la cuarta entrega, el Festival dio un vuelco. Arribaron como invita-

dos internacionales Tania María (Brasil) y el Trío Célula (Checoslovaquia), dirigido por el trompetista Laco Deczi. Entre el 25 de febrero y el primero de marzo de 1983, la Casa de Cultura de Plaza retomó su lugar como sede y por primera vez fue nombrado el evento como Jazz Plaza. A los habituales conciertos incorporados en la programación, se sumó el encuentro con Tania María y su grupo en el Teatro Karl Marx. Mientras que el elenco nacional contó con agrupaciones como Irakere, los grupos de Frank Emilio, Felipe Dulzaides, Arturo Sandoval y Bobby Carcassés. Además se creó una organización de asesores que seleccionó los artistas a participar.

Para 1984, el evento se celebró entre el 24 y 29 de febrero en la Casa de Cultura de Plaza. El comité asesor se renovó con los integrantes precedentes. En esta edición sobresalió la presencia internacional del grupo de veteranos británicos Ronnie Scott. A ellos se sumaron los nacionales Irakere, Raíces Nuevas, Emiliano Salvador y su grupo, Son Varona, Bobby Carcassés y el Grupo Expresión. De igual forma, se resaltó la presencia de figuras jóvenes, catalogadas como promesas dentro del género jazzístico por sus amplias potencialidades y virtuosismo instrumental¹⁴.

En 1985, del 14 al 19 de febrero, se celebró la sexta edición del Festival Jazz Latino de Plaza, como se nombraría a partir de entonces. Esta nueva entrega

fue uno de los momentos cumbres de la historia del evento, teniendo en cuenta las personalidades que se presentaron. Entre los asistentes estuvo Dizzy, quien, junto a Arturo Sandoval, ofreció dos conciertos en el Teatro Karl Marx. A la sede habitual de la Casa de Cultura de Plaza, se sumó el Cabaret Parisián, del Hotel Nacional, con Georgi Garajian (URSS), Dave Valentín (Estados Unidos) y Tete Monteliu (España), entre otros. Por Cuba, Gonzalo Rubalcaba y Proyecto, el Grupo Expresión, José María Vitier y su grupo, por solo mencionar algunos.

El crecimiento natural del Festival generó una expansión en relación a sus sedes centrales. En este caso, la edición séptima —que tuvo lugar del 14 al 20 de febrero de 1986— tomó la sala Avellaneda del Teatro Nacional. Entre sus participantes se destacó Dizzy Gillespie, León Thomas, Steve McCall y Bárbara Dane, todos de Estados Unidos; así como Peter Lipa (Checoslovaquia), Zbigniew Namislawski (Polonia) y The Benders (Australia).

¹² **Silvia Jehoy:** «Continúa con éxito el II Festival de Jazz», en *Trabajadores*, La Habana, 14 de febrero de 1981.

¹³ **Antonietta César:** «El homenaje a Frank Emilio y algo más sobre el III Festival de jazz», en *Trabajadores*, 25 de febrero de 1982.

¹⁴ **Horacio Hernández:** «Notas al programa», en programa del Festival Jazz Latino Plaza, 1984.

En las tres ediciones que cierran la década del ochenta —1987 (del 16 al 22 de febrero); 1988 (del 14 al 18 de febrero) y 1989 (del 14 al 19 de febrero)—, se observó un declive de participantes. A pesar de ello, el público pudo disfrutar de la Orquesta Liberación, dirigida por el excelente bajista Charlie Haden (Estados Unidos), y Betsy Peanins (México) en 1987; el Trío de Oliver Jones (Canadá), el Sexteto Gut-Maljkovic (Yugoslavia), Mynia (Suecia) y Praxis (Nicaragua) en 1988; y, en 1989, dedicada a Chucho Valdés por sus 30 años de vida artística, se contó con la presencia de Max Roach (Estados Unidos), el grupo de Ronnie Scott (Inglaterra), Jiri Stivin y Rudolf Dasek (Checoslovaquia). De los nacionales que sobresalieron en la décima edición, fue notable la participación de la Orquesta Sinfónica Nacional, dirigida por el maestro Leo Brouwer.

RETOS Y Matices de los Noventa

La década del noventa se caracterizó por un momento de crisis para el país. Durante el llamado «período especial» todos los sistemas económicos se vieron afectados por una escasez prolongada de recursos. En este contexto, los emprendimientos culturales también sufrieron numerosas pérdidas.

El Festival no quedó libre de tal realidad y muestra de ello son sus programas de mano, que pasaron a ser publicaciones sencillas, donde solo se informaban las actividades principales. El nuevo ambiente económico exigía el reto de convertir el evento en una estructura sostenible. Por ello, retomando una estrategia heredada del CCJ¹⁵, se implementó la alternativa de crear vínculos con los artistas internacionales a partir de una figura paradigmática. Esta iniciativa —se puso en práctica en 1990— constituyó una respuesta al declive afrontado en las últimas ediciones de los años ochenta.



En 1993 el Festival Jazz Plaza estuvo dedicado a homenajear los 20 años del conjunto Irakere dirigido por el afamado pianista cubano Chucho Valdés.

Bajo la dirección del MINCULT —a través del Instituto Cubano de la Música (ICM) y sus centros y empresas de representación—, la décimo primera edición tuvo como presidente a Arturo Sandoval. Las reseñas de este evento recogen dos homenajes importantes, uno dedicado a Bobby Carcassés y otro a Armando Romeu. Igualmente, se destacó el concierto de clausura, protagonizado por la cantante Carmen McRae (Estados Unidos), así como el mano a mano excepcional de los trompetistas Dizzy Gillespie y Arturo Sandoval.

Por su parte, 1991 trajo consigo la incorporación de Gonzalo Rubalcaba al comité organizador del Festival. La Casa de Cultura de Plaza y el Teatro Karl Marx volvieron a protagonizar los espacios de conciertos, siendo en este caso homenajeados el pianista Frank Emilio Flynn.

Teniendo como grandes atracciones a las agrupaciones juveniles, el elenco cubano estuvo integrado por Irakere, Emiliano Salvador y su grupo, José María Vitier y su grupo, Bobby Carcassés y Afrojazz, Sampling y el Quinteto de Saxofones de Valera, La Banda Nacional de Conciertos, entre otros.

Entre el 27 y el 29 de marzo de 1992, se llevó a cabo el décimo segundo encuentro, presidido por Gonzalo Rubalcaba. Además de la sede habitual estuvo el Complejo del Teatro Nacional —Sala Avellaneda y Café Cantante. Mientras, a los artistas cubanos, se sumaron los invitados internacionales Oscar Brown Jr., el contrabajista Charlie Haden (Estados Unidos) y Hermeto Pascoal y su grupo (Brasil).

La entrega anual de 1993 —que tuvo lugar del 14 al 20 de febrero— estuvo dedicada a los veinte años de Irakere. La Casa de Cultura asumió exposiciones fotográficas, proyecciones de filmes y talleres relacionados con la escena jazzística, así como gran parte de los músicos jóvenes más destacados. Presidida por el maestro Chucho Valdés, esta edición desarrolló importantes días de prefestival, ubicados en la Casa del Joven Creador de la Asociación Hermanos Saiz (AHS) en La Habana, así como en el Club Maxim's. Esta entrega superó las expectativas de las tres anteriores y por primera vez el Centro Nacional de Música Popular (CNMP) asumió la gestión, divulgación y organización del evento.

Sin embargo, por las precarias condiciones económicas que atravesaba el país, no se realizó el Festival en 1994. En febrero de 1995 se retoma bajo el amparo del

¹⁵EL CCJ, en el año 1958, coloca al pianista y arreglista Rafael Somavilla como presidente con la misma intención de atraer a varios músicos nacionales e internacionales de jazz. Luego de su labor es seleccionado para este puesto Roberto Toirac. **Leonardo Acosta:** Ob. cit., 2012, p. 172.

Centro Nacional de la Música de Concierto (CNMC), perteneciente al Instituto Cubano de la Música. Su director en aquel momento, Roberto Chorens, asumió el rol de director del comité organizador. A pesar de la nueva estructura, se respetó el rol que desempeña Chucho Valdés como presidente del Festival.

La siguiente propuesta, celebrada del 10 al 17 de febrero de 1996, marca algunos aspectos a destacar en la historia del evento. El primero de ellos relacionado con el cambio de la sede principal del evento, ya que por primera vez el Festival de Jazz no tuvo a la Casa de Cultura como eje en la programación, sino que será, por esta edición, el Teatro Nacional. Otro de los aspectos medulares fue la presencia de dos líderes indiscutibles del jazz internacional, quienes llegan al Festival de La Habana gracias al vínculo amistoso con Chucho Valdés, que se mantiene como presidente de Honor: el pianista Billy Taylor, líder del movimiento jazz en la calle y director musical del Lincoln Center; y el recién nombrado, en 1995 —por encuestadoras internacionales—, como el mejor músico de jazz, el trompetista de 26 años Roy Hargrove.

A partir de la edición correspondiente a 1997, el Festival comenzó a desarrollarse en diciembre. Tanto en ese año como en el siguiente, se realizó entre los días 17 y 21 de diciembre, bajo la dirección del CNMC.

Hasta el momento este evento había sido espacio de confluencia de diferentes vertientes estéticas. De ahí que fuese interés de la SGAE insertar un concurso que potenciara la composición de temas jazzísticos. El certamen fue diseñado en la propia edición de 1998, dirigido a compositores de todo el mundo, con un premio en metálico a sus ganadores. El presidente del evento, Chucho Valdés, anunció ese año el cambio a una frecuencia bianual del Festival Jazz Latino Plaza, haciendo coincidir



Armando Romeu dirigiendo la Jazz Band Todos Estrellas, conformada en ocasión del Festival Jazz Plaza de 1990. Imagen tomada de la revista *Bohemia*, 2-5-1990.

la sistematicidad con el premio de composición SGAE. Esta institución internacional contribuyó, además, en la producción de los conciertos, atrayendo a artistas internacionales como Tete Monteliu (España) en 2000.

Aunque la década del noventa atravesó años de ausencias, acogió grandes momentos de esplendor de la mano de líderes como Arturo Sandoval, Gonzalo Rubalcaba y Chucho Valdés. A las sedes ya existentes en los ochenta, se agregaron la Casa del Joven Creador de la AHS, el Club Imágenes, La Zorra y el Cuervo, la Unión de Periodistas de Cuba, el Hotel Meliá Varadero y el Cine Yara.

CON LA LLEGADA DE LOS 2000... EL CAMBIO

Al irrumpir el nuevo milenio y con él la edición XIX del Festival Jazz Plaza, se ampliaron las sedes que, de forma simultánea, programaron conciertos entre los días 13 al 17 de diciembre de 2000. Las sedes principales fueron el Teatro Amadeo Roldán, el Teatro Nacional — con sus dos salas, Avellaneda y Covarrubias— la Casa de Cultura de Plaza y el Teatro Mella. Mientras, las colaterales fueron la Sala Villena de la UNEAC, el Jazz Café, el Club la Zorra y el Cuervo, el Hotel Riviera, en su Salón Internacional, el Bar L'Elegante y el Instituto Superior de Arte.

Bajo la organización y gestión del Instituto Cubano de la Música y Cultura Provincial de La Habana, con la presidencia de Chucho Valdés, esta apuesta fue dedicada a Louis Armstrong. Durante las jornadas se dieron cita en La Habana el español Chano Domínguez, la agrupación Armstrong Orchestra, junto a Nicholas Payton (Estados Unidos) y Dave Valentin (Estados Unidos), y los versátiles Giovanni Hidalgo (Puerto Rico), Roy Hargrove (Estados Unidos), entre otros. Las aguas nacionales estuvieron representadas por Chucho Valdés, Bobby Carcassés y su grupo Afrojazz, Frank Emilio Flynn, Ernán López-Nussa, Tony Pérez, Havana Ensemble, Pablo Menéndez y Mezcla, Changuito, Tata Güines, Roberto Fonseca y Temperamento, El Greco y Top Secret, Bellita y su Jazz Tumbatá y la Banda Provincial de Conciertos.



El año 2002, con la edición XX del Festival, se caracterizó por el aumento de participantes internacionales. Realizado entre los días 11 y 15 de diciembre, asistieron a La Habana artistas norteamericanos de la talla del saxofonista Joe Lovano, el pianista Kenny Barron y el contrabajista Charlie Haden. A la expectativa se añadió el reencuentro con Gonzalo Rubalcaba, quien regresó con un amplio currículo internacional. Como gala de clausura, se diseñó un concierto con la Orquesta Sinfónica Nacional, dirigida por el maestro Leo Brouwer, junto a Chucho Valdés.

En 2004 se articuló la última edición del premio de composición SGAE y se reanudó la frecuencia anual del Festival. Además se insertó dentro del programa el Coloquio del Festival de Jazz a cargo de la musicóloga Nerys González Bello. Asumiendo como eje central la creación jazzística, esta nueva propuesta se convirtió en circuito de proyección y visibilidad para los músicos, productores, difusores y estudiantes. Su marco ha sido utilizado para interconectar otros espacios con el jazz, al mismo tiempo en que se realzan los diferentes soportes desde donde se construye la legitimación de la escena jazzística.

En la XXII edición del Festival (2005), se homenajeó a New Orleans, al Club británico Ronnie Scott y se realizaron conciertos a cargo de Pablo Milanés e Ivan Lins (Brasil), junto a Chucho Valdés. Al

año siguiente fue suspendido el Festival y no es hasta el 30 de noviembre de 2007 que se reanuda la edición XXIII del evento.

El encuentro de 2008 retomó la fecha tradicional, desarrollándose del 14 al 17 de febrero. Chucho Valdés, quien se mantuvo como presidente estable de la primera década, señaló: «El festival tendrá que seguir cumpliendo dos objetivos paralelos: mostrar el estado actual y las perspectivas del jazz entre nosotros y ofrecer al público la oportunidad de encontrar a intérpretes extranjeros de alto nivel»¹⁶.

Del 12 al 15 de febrero, se desarrolló la apuesta de 2009, bajo la gestión del ICM y su empresa Antonio María Romeu. Un año más tarde, el Festival retomó el período de celebración en diciembre, específicamente entre los días 16 y 19. A partir de la correspondiente edición XXVI de 2010, el Festival es realizado por el Centro Nacional de Música Popular, institución que lidera el evento hasta la actualidad.

LA SEGUNDA DÉCADA DEL MILENIO

Los homenajes comenzaron a interconectar el jazz con escenas de creación específicas. Por ejemplo, en 2010, el evento se diseñó bajo el eslogan «La percusión en el jazz», premisa que si bien no excluyó ninguna propuesta presentada, marcó una dinámica en la programación. En este sentido, se insertaron grupos de rumba en fusión con los creadores jazzísticos, en la sede

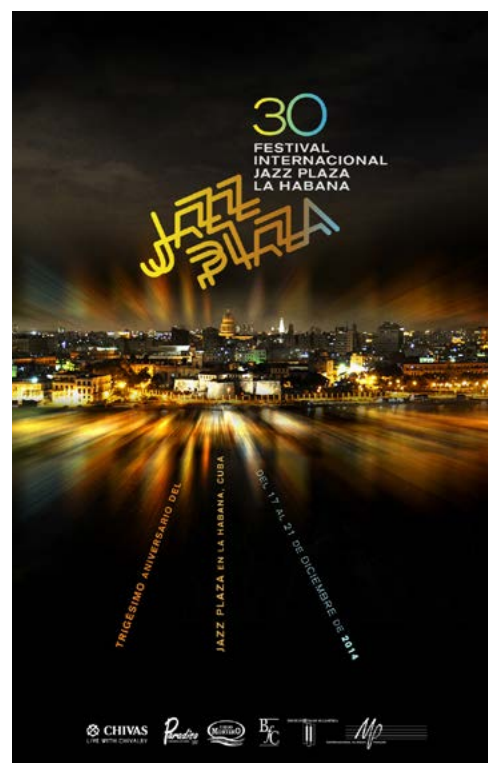
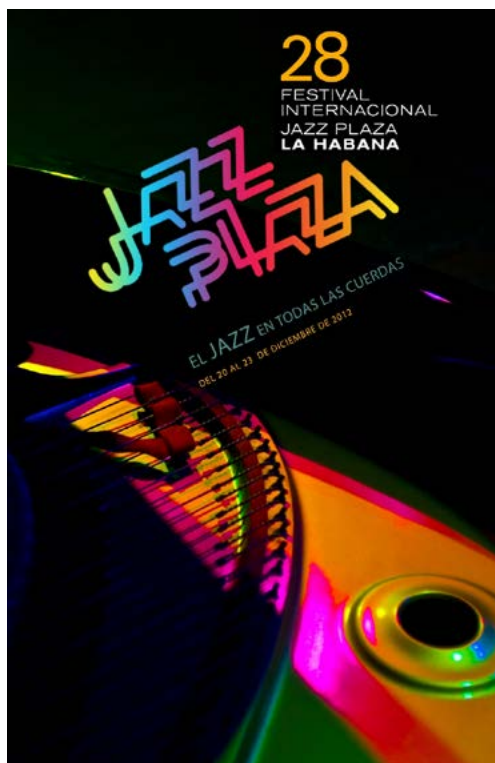
del Palacio de la Rumba de La Habana. El evento exhibió más de veinte grupos y artistas de Argentina, Austria, Canadá, Noruega, Sudáfrica, España, Suiza y Estados Unidos. Entre los más destacados, estuvo la flautista Andrea Brachfeld y el pianista Arturo O'Farrill, de Estados Unidos, la cantante austriaca Iris Camaa, así como el saxofonista mozambiqueño Ivan Mazuze.

La edición XXVII de 2011 fue dedicada a la música clásica en el jazz. En esta ocasión se unió la Orquesta Sinfónica Nacional de Cuba, dirigida por el maestro Enrique Pérez Mesa; el Coro Nacional de Cuba, dirigido por la maestra Digna Guerra; y prestigiosos intérpretes como Frank Fernández, Ernán López-Nussa, Gonzalo Rubalcaba, Harold López-Nussa, el Cuarteto de Cuerdas del Conservatorio Amadeo Roldán, Aldo López-Gavilán, la Orquesta de Cámara de La Habana y Yury Hernández Gómez.

Es notable la ausencia del maestro Chucho Valdés en las ediciones de 2011, 2013, 2014 y 2015. Regresó al escenario del Jazz Plaza en 2016, protagonizando su concierto inaugural, junto a los invitados de lujo Terence Blanchard (trompetista), Christian Lee McBride (bajista) y Omara Portuondo¹⁷.

Aunque la presencia internacional continuó de forma sistemática, la asistencia

¹⁶**Pedro de la Hoz:** «Nunca dejaré de explotar nuevos conceptos», en *Granma*, La Habana, 7 de febrero de 2007.



de líderes del jazz contemporáneo se hizo menos frecuente entre 2010 y 2015. En estas cinco ediciones se reforzó la programación con atractivas conjugaciones de artistas nacionales en función de organizar un espectáculo de alta convocatoria para las audiencias.

Otra iniciativa fue la creación, en 2014, del *Diario del Festival*, realizado por el comité organizador del CNMP, que sustituyó los programas de mano del evento. Por ini-

ciativa de la musicóloga Brenda Besada Rodríguez, el periódico del Festival —como es conocido popularmente por los artistas— se ha convertido en la documentación más completa que se ha escrito como parte del evento. Además, al ser testigo y difusor de los cambios más relevantes del evento, en 2016, se publicó la primera edición del *Diario* fuera de la capital habanera, con declaraciones del director del Centro Nacional, Víctor Rodríguez García: «La presente edi-

ción tiene como primicia el iniciar a Santiago de Cuba como sede, al ser considerada como segunda capital del país y una ciudad que cuenta con un movimiento jazzístico digno de mostrar al mundo»¹⁸. La sede santiaguera, en 2018, tuvo como presidente a Roberto Fonseca —pianista y líder de la agrupación *Temperamento*—, quien desde 2016 ya había formado parte de las figuras musicales asociadas al comité organizador del Festival.

En sentido general, las ediciones correspondientes a 2015, 2016 y 2018 se distinguieron por una selectiva muestra de intérpretes pilares en la actualización del

¹⁷Programa general del Festival Internacional Jazz Plaza, 2016.

¹⁸**Víctor Rodríguez García:** «Palabras de bienvenida», en *Notas al programa general de la 32 edición del Festival Internacional Jazz Plaza, La Habana*, 9 de diciembre, 2016.



jazz universal. Para facilitar y elevar los niveles productivos del comité organizador, en 2018, se decide cambiar a enero la fecha de realización del evento.

En los veinte años transcurridos del nuevo milenio, dieciséis ediciones del Festival Jazz Plaza —exceptuando 2001, 2003, 2006 y 2017— han sumado un cuantioso número de espacios dedicados al género, en la capital y en Santiago de Cuba. El CNMP, como comité organizador, ha agrupado a especialistas de las comuni-

caciones, comerciales y musicólogos; y ha actualizado las estrategias de publicidad a través de medios masivos.

Hoy, las funciones primigenias de este evento han alcanzado niveles impensados. Así se ha convertido en un lugar de realización artística, promotor de procesos formativos y posicionamiento de personalidades musicales. Gracias a la labor realizada, desde su fundación en 1980 hasta la actualidad, se ha constituido como el escenario de mayor impacto dentro de la

escena jazzística cubana. Muestra de esta realidad es la documentación histórica que acentúa los criterios que han acompañado los imaginarios del encuentro.

La relevancia social del Festival Internacional Jazz Plaza funge como un resultado sistemático, devenido de las prácticas y estrategias proyectadas en cada una de sus ediciones. A pesar de no haber contado con una uniforme táctica de gestión, sus resultados son visibles en el contexto contemporáneo del género en la Isla.

Cartel del Coloquio Internacional del Festival Jazz Plaza que coordina la musicóloga Nerys González Bello.

Los carteles que aparecen en este artículo han sido tomados del sitio oficial del Festival Jazz Plaza.

Este texto es una síntesis de la tesis de **Yentsy Rangel**, estudiante de la Maestría en Musicología de la Universidad de las Artes de Cuba. Esta investigación deriva de su trabajo inicial, resultado del Diplomado Pre-Doctoral en Patrimonio Musical Hispano (Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana, 2014).

JAVIER ZALBA: UNA HUELLA EN LA HISTORIA DEL SAXOFÓN CUBANO

por Aliet González Errasti

Muchos son los compositores cubanos que han escrito para saxofón o lo han incluido en sus obras, sea como solista o en formatos diversos de cámara y sinfónicos. Así lo asegura el profesor Miguel A. Villafruela, en su tesis doctoral *El saxofón en la música docta de América Latina*¹, al afirmar la existencia en Cuba de unas 133 obras originales hasta 2006. Además plantea que fueron creadas por un total de 57 compositores, entre los que se encuentran Alejandro García Caturra, Roberto Valera, Leo Brouwer y Juan Piñera.

Es evidente entonces que hay una valiosa producción musical para el instrumento. Sin embargo, de las obras catalogadas por Villafruela, apenas se dispone físicamente de unas 10 que corresponden a tres compositores: Jorge López Marín, Andrés Alén Rodríguez y José María Vitier. La mayoría de las piezas citadas han quedado inéditas en manos de los autores o del intérprete al que estuvieron dedicadas.

A este contexto se suma el proceso de creación, desarrollo y consolidación de una escuela de saxofón en la Isla². Nombres como los de Osvaldo González, Carlos Averhoff, Jesús Lam fueron los referentes en un primer momento, a los que se les unió Miguel Villafruela, Jorge Luis Almeida y Roberto Benítez. Este último desarrolló un trabajo relevante en la ciudad de Camagüey, donde a su labor pedagógica se sumó la organización de los Encuentro-Taller Nacional de Saxofón en los años 1990 y 1992. Al respecto, sobre el primero de estos eventos, el periodista Pedro de la Hoz afirma:

Quizá sea prematuro, además de azaroso, definir la existencia de una escuela cubana del instrumento pero sin lugar a duda alrededor del saxofón se nuclean valiosos intérpretes, suficientes como para reclamar un sitio relevante en la cultura musical contemporánea de nuestro país³.

UN PARADIGMA DE LA INTERPRETACIÓN Y LA COMPOSICIÓN

Sin lugar a duda, una de las figuras que resalta dentro de los citados por Villafruela en su investigación es Javier Zalba, quien mantiene una creación académica activa para el instrumento y, a su vez, es solista concertante acreditado por el Centro Nacional de Música de Concierto. Aunque en sus inicios estuvo vinculado al clarinete y la flauta⁴, acoge también el saxofón a una edad temprana, ampliando su perfil profesional. Un acercamiento a su labor y versatilidad lo sitúan como un intérprete virtuoso de múltiples instrumentos, así lo expone Radamés Giro, en el *Diccionario enciclopédico de la música en Cuba*:

Saxofonista, clarinetista y flautista. Es reconocido como un ejecutante excepcional de las posibilidades tímbricas y las técnicas de ejecución de la familia de saxofones, clarinetes y la flauta. Aborda en su quehacer cualquier tipo de música o estilo, lo clásico, lo popular, lo tradicional y lo contemporáneo, destacándose, además, como un excelente intérprete del jazz⁵.

¹**Miguel A. Villafruela Artigas:** *El saxofón en la música docta de América Latina. El rol de los saxofonistas y de las instituciones*



© ENRIQUE (KIKE) SMITH

Javier Zalba durante la inauguración de la 35 edición del Jazz Plaza, el 14 de enero de 2020, en la sala Avellaneda, del Teatro Nacional de Cuba.

de enseñanza en la creación musical para el instrumento, Tesis de Doctorado, Instituto Superior de Arte (ISA), 2006, p. 3.

²La creación de la cátedra de saxofón en la Escuela Nacional de Arte (ENA) tuvo lugar en 1970 por el profesor Osvaldo González; y, en 1982, se fundó la misma entidad en el Instituto Superior de Arte (ISA) —hoy Universidad de las Artes— con Miguel Villafruela al frente.

³**Pedro de la Hoz:** «El saxo cubano no es una ficción», *Granma*, 5 de marzo de 1990.

⁴Graduado de la Escuela Nacional de Arte en la especialidad de clarinete en 1976; y de flauta en la Escuela de Superación Profesional en 1984.

⁵**Radamés Giro:** *Diccionario enciclopédico de la música en Cuba*, Tomo IV., Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2007, pp. 298-299.





Imagen superior: Grupo de José María Vitier mientras realiza un concierto en el Parque Lenin en 1985. Debajo: Integrantes del grupo Irakere junto al pianista, teclista y compositor estadounidense Chick Corea, al guitarrista norteamericano Al Di Meola y al baterista panameño-estadounidense Billy Cobham, durante el Festival de Jazz, en Cedeño (Italia, 1989).

En estas páginas también se le menciona como parte de agrupaciones de gran trascendencia en el panorama musical cubano: los grupos de los pianistas Felipe Dulzaides (1980) y José María Vitier (1984); Irakere en 1988, dirigido por Chucho Valdés; Afrojazz, bajo la dirección de Bobby Carcassés en 1991; y Cubanismo, del trompetista Jesús Alemañy. Igualmente, creó, junto al pianista Roberto Fonseca, el grupo Temperamento; mientras que, en el año 2000, pasó a ser integrante del proyecto Buena Vista Social Club con el cantante Ibrahim Ferrer y el pianista Rubén González. Luego, en 2012, fundó su cuarteto de saxofones Zsaxos, integrado por profesores del Conservatorio Amadeo Roldán y la ENA, por solo mencionar algunos ejemplos de su larga carrera profesional.

Sin embargo, no se conoce alguna reseña sobre su obra compositiva, por lo que está poco visibilizado en este aspecto. Solo se citan sus libros para saxofón: *Estudios de técnica diaria para saxofón*, *Sax soneando*, *Flute soneando* y cuatro de sus piezas en el catálogo de Villafruela.

Al comenzar un estudio sobre su obra, se evidencia que sus primeras composiciones para saxofón se realizaron entre 1976 y 1979. De ellas, los dos monólogos (*Recuentos 1 y 2*)

estuvieron incluidos en el repertorio académico de la ENA en los años ochenta. De esta primera etapa, ha comentado el propio Zalba:

Mis primeras obras tanto para clarinete como para saxofón distan mucho de las cosas que estoy haciendo ahora. No tenía por aquella época influencias de la música popular, o al menos no tanta. Mi formación estaba vinculada a la música de concierto y a la música contemporánea. Recuerdo que me inspiraron mucho las *Tres piezas para clarinete solo*, de Igor Stravinski, que estaba tocando en aquel momento y que marcaron mi línea a seguir en mis obras de ese tiempo como *Monólogo para clarinete*, los dos *Recuentos para saxofón solo*, los dos *Preludios para clarinete y piano* y el *Recitativo para saxofón y piano*⁶.

Las clases con Armando Romeu le brindaron el conocimiento sobre las diferentes posibilidades tímbricas, dentro de la orquestación y el tratamiento base a tener en cuenta con los diferentes instrumentos en la sección de los saxofones. A partir de ese

⁶Aliet González Errasti: Entrevista realizada a Javier Zalba, 2015. La grabación se conserva en el archivo del autor.



A lo largo de su carrera Zalba ha tenido como referente el quehacer de prestigiosos músicos, tales como Armando Romeu (imagen superior, tomada en 1995) y Rubén González (imagen inferior, realizada en Los Ángeles en 2001).

momento, Javier Zalba, comenzó a escribir influenciado por la música popular y el jazz, específicamente para la sección de saxofones —quinteto de saxofones con base armónica (piano, contrabajo y percusión). Es importante señalar el tratamiento eficaz

de los arreglos que realizó sobre temas *standards* de Charlie Parker, John Coltrane y del formato jazz band en menor medida.

Desde 2008, vinculado a la labor pedagógica en el Conservatorio Amadeo Roldán, comenzó a adaptar una decena de contradanzas y danzas cubanas del siglo XIX, originalmente concebidas para piano por Manuel Saumell e Ignacio Cervantes. Más tarde, escribió el cuarteto *Recuerdo de una Jornada* (2009) a Jorge Luis Almeida y Habana Sax. El estreno de la mayoría de sus composiciones para cuarteto en esta etapa se realizó el 28 de diciembre de 2012 por su agrupación Zsaxos, recital que quedó registrado en el CD *Recuerdo de una jornada*. Al respecto la musicóloga Ana V. Casanova escribe en las notas discográficas:

Lo también novedoso de la actual propuesta discográfica es que se pone en contacto con creaciones concebidas especialmente por Zalba para cuarteto de saxofones. Esas obras constituyen evidencias del profundo conocimiento del autor con relación a las posibilidades del medio sonoro para el cual crea. En ellas propone una amplia perspectiva de posibilidades técnicas e interpretativas, expresadas a través de un imbricado lenguaje, en el que cohabitan las maneras de expresión internacionales, muy profundos rasgos de cubanía y las complejidades propias de la música de concierto contemporánea.



Al centro, Javier Zalba acompañado por el grupo Cubanismo, dirigido por el trompetista Jesús Alemañá, mientras caminan por 1 y 18, en Miramar (1998).

El uso de modalismos propios del jazz, la superposición de modos, la politonalidad, los recursos de imitación polifónica, la polirritmia, y el carácter improvisatorio de muchos fragmentos, junto a la fuerte presencia de elementos de la música popular y folklórica cubanas, constituyen las peculiaridades que distinguen a esas obras.

Este CD constituye el estreno mundial y el primer trabajo discográfico recopilador de sus creaciones para ese formato⁷.

Tras analizar este desempeño es clara la amplia labor que ha llevado a cabo Javier Zalba desde que comenzó en el camino de la música. Su huella en la composición

para saxofón queda registrada en un catálogo, confeccionado por el autor de este trabajo como parte de su investigación — coordinada por el Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas y el Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana. Este ya cuenta con un total de 22 obras: dos monólogos, cinco piezas para saxofón y piano, once cuartetos, un quinteto de saxofones y tres ensembles para cinco saxofones, piano, bajo y sección de percusión.

⁷Ana V. Casanova: «Notas discográficas», CD *Recuerdo de una jornada*, Producciones Colibrí, 2009.

Este trabajo es una síntesis de la tesis de Aliet González Errasti, egresado del Diplomado en Patrimonio Musical Hispano (Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana, 2015).

PENTAGRAMAS DEL PASADO

MAPAS MENTALES Janio Abreu



«*Pentagramas del pasado*» abre por primera vez su diapasón hacia un lenguaje que, si bien prefiere la síntesis en materia de escritura musical, sostiene un universo de libertades expresivas y técnicas. Gustosamente el multinstrumentista Janio Abreu (*La Habana*, 1984) ha cedido cuatro de sus obras —ya estrenadas en distintos fonogramas— a nuestro Sincopado: *Danzón Mi bella Habana* (2019), *La Zorra y el Cuervo* (2018), *Traveling* (2017) y *Mori* (2012). Cada una lleva intrínseca la historia de su creación, relatada por el propio Janio:

Danzón Mi bella Habana fue el regalo a mi ciudad por su cumpleaños 500. ¡Qué mejor manera de celebrar! Escogí el danzón por ser nuestro baile nacional. Decidí otorgarle el protagonismo al clarinete por acercarse, de alguna manera, a los orígenes del formato con que se tocaba este género. Con esta obra gané el primer premio en el concurso Miguel Failde *in memoriam*.

La Zorra y el Cuervo fue el homenaje que le quise rendir al famoso club de jazz habanero. La música describe el proceso de las «descargas», desde la visión del público y los músicos al mismo tiempo. Comienza con un motivo que se repite y acelera hasta llegar a un estado de catarsis, provocado por el ritmo de macuta. Esto la convierte en una obra que no pierde su intensidad.

Traveling nació en el sótano de Victor Goines, un espacio que, además de las comodidades terrenales, alberga instrumentos maravillosos. Ahí cualquier amante de la música se siente como niño en un parque de diversiones. Una mañana de martes despierto y voy directo al piano.

Comienzo a tocar un motivo en la mano izquierda, acompañado de algunas armonías, era algo que me sonaba en la cabeza. Victor baja a curiosear lo que estaba haciendo y me dice: «Si lo tienes listo hoy, el viernes lo tocamos en el festival de jazz». Ahí estuve hasta alrededor de las 4:30 p.m., escribiendo y borrando. Era lo primero que componía para mi profesor. A él le encantó y terminamos grabándola en nuestro primer DVD juntos.

Mori es una tonada folclórica anónima del sur de Corea, que compuse durante un viaje a ese país. Tomé la primera frase del tema, la ajusté a nuestro 6/8 y le añadí una dosis de cubanía en la intro. La segunda parte la hice sobre una progresión armónica menos pentáfona. El resultado fue una obra de gran fortaleza rítmica. Hasta el momento la versión que más disfruto es la que grabé con Victor Goines en nuestro segundo DVD *Juntos otra vez*.

Las partituras publicadas en este número funcionan como un «mapa mental». Solo se muestra una suerte de camino, apoyado sobre anotaciones puntuales, puestas allí para garantizar la sincronía de los intérpretes. Sin embargo, son las secciones dedicadas a la improvisación las que definen el espíritu del jazz. Esas que, traducidas en la química más pura, seducen a la creatividad cuando se produce la puesta en escena.

Gabriela Milián
Miembro del equipo de redacción

DESCARGAR PARTITURAS



A CONTRATIEMPO



© LEONARDO J. CHAMIZO



FESTEJANDO 35 EDICIONES DEL JAZZ PLAZA

por Gabriela Rojas

En enero La Habana se transforma en una ciudad de improvisación musical. El Festival Internacional Jazz Plaza logra reunir a decenas de artistas nacionales y extranjeros, quienes se aventuran a la búsqueda y reinención sonora desde los códigos atemporales del género. El reto es brindar al público capitalino y foráneo una programación atractiva, que combine las propuestas de intérpretes establecidos con las de noveles, sin discriminar posturas o estilos.

Los exponentes del jazz en la Isla —anfitriones del momento— se caracterizan por su movilidad y agilidad al transitar por las diversas escenas de la música popular, mostrando el lenguaje común de la improvisación y la rítmica de herencia afrocubana. En su 35 edición, celebrada entre el 14 y el 19 de enero, el encuentro decidió honrar tal patrimonio al incorporar el son, la rumba, la timba y otras fusiones de la música bailable dentro de sus conciertos. Así quedaron evidenciados los complejos procesos de retroalimentación que operan dentro del jazz cubano.

Entre los aciertos innegables estuvo la capacidad de convocatoria. A lo largo de la semana, los principales escenarios de la ciudad fueron invadidos por una ávida comunidad de melómanos. El Festival se apropió del circuito a partir de una programación que combinó con éxito teatros y espacios alternativos, entre ellos las salas Avellaneda y Covarrubias del Teatro Nacional, el Centro Cultural Bertolt Brecht, la insigne Casa de Cultura de Plaza, los jardines del Teatro Mella y la Fábrica de Arte Cubano. Una vez más, el comité organizador propició



Presentación The Cuban Sax Quintet conformado por German Velazo, César López, Alfred Thompson, Yamil Scherry y Evaristo Denis Baró en concierto el 15 de enero de 2020 en la Sala Avellaneda del Teatro Nacional durante la XXXV Edición del Festival Internacional Jazz Plaza.

que el evento llegara a Santiago de Cuba con actividades diversas durante las jornadas.

UNA EXPERIENCIA DE INTERCAMBIO Y ESCUCHA PLURAL

El evento tuvo como reto la coordinación de más de 70 artistas extranjeros, así como una multitud de agrupaciones y solistas nacionales. La solución fue programar de

forma paralela varios espacios, asegurando una experiencia de intercambio y escucha plural. El tránsito de una sede a otra, de un concierto pensado como gala a otro más cercano a la *jam session* —hasta, en la madrugada, el «bailable» conclusivo en la Casa de Cultura de Plaza—, otorgó al Festival Internacional Jazz Plaza 2020 un carácter peculiar como evento social, a partir de la consolidación de una comunidad asidua.

Sin embargo, la programación de opciones simultáneas, así como los criterios de selección de algunas propuestas, son algunos de los puntos a debatir para futuras ediciones. La ubicación de grupos y solistas en espacios poco apropiados (por la acústica o el ambiente) se enmarca dentro de una preocupación mayor: el volumen creciente de propuestas que se acogen, algunas de calidad cuestionable.

Además de las presentaciones usuales de proyectos —por regla una sucesión de *standars* o temas originales con sus correspondientes improvisaciones—, la programación incluyó cuatro homenajes, cada uno conducido por un joven músico reconocido dentro del panorama jazzístico nacional. De la mano de Dayramir González se llevó a cabo el tributo a Juan Formell y Los Van Van por sus 50 años; Carlos Miyares lo hizo con el mítico Irakere; Eduardo Sandoval recreó, desde el trombón, las sonoridades del Conjunto Chapotín; y el contrabajista Gastón Joya, junto al grupo Elegbara Roots, celebró a Cachao y Charles Mingus.

Estos conciertos fueron intervenidos por una pléyade de prestigiosos músicos cubanos, que colaboraron, puntualmente, para recordar temas o estilos interpretativos de los homenajeados. El principal desafío de este tipo de propuesta fue mantener una curaduría que engarzara con coherencia los temas y permitiera disfrutar la recreación contemporánea de viejos clásicos, lo cual no siempre fue el caso, quizás por obstáculos logísticos



© ENRIQUE (KIKE) SMITH



© ENRIQUE (KIKE) SMITH



© ENRIQUE (KIKE) SMITH



© ENRIQUE (KIKE) SMITH

El 14 de enero de 2020, en la sala Covarrubias del Teatro Nacional de Cuba, se rindió homenaje a Juan Formell y los Van Van en su 50 aniversario. En esta ocasión estuvieron presentes el pianista Dayramir González y el multinstrumentista David Blanco (imagen superior izquierda), Hayla M. Mompié, Mayito Rivera, Telmary, entre otros exponentes de la música popular bailable (imagen inferior izquierda). Otro homenaje fue realizado el miércoles 15, en la misma sala, a la agrupación Irakere por el saxofonista Carlos Miyares (imagen superior derecha), junto a otros intérpretes invitados como los pianistas Harold López-Nussa y Tony Rodríguez (imagen inferior derecha).



© LEONARDO J. CHAMIZO



© LEONARDO J. CHAMIZO

y creativos. A pesar de esto, sí fue loable la inclusión de nuevas formas de presentación —en este caso, tomando el homenaje como pretexto— para dinamizar la programación, muchas veces predecible, de los recitales de jazz. Con suerte, esta variante será mantenida en próximas ediciones a partir de los aciertos vividos.

Especial mención merece la colaboración con artistas de New Orleans en el contexto de Getting Funky in Havana, un espacio de intercambio, liderado por el cantante cubano Cimafunk. En particular, destacó la arrolladora agrupación Tank and the Bangas. Su performance, inusitado en el contexto cubano, combinó magistralmente el spoken word, el soul, el rock, el jazz y el hip hop. Cada músico se desdobló en un espectáculo diseñado con inteligencia, gusto y mucho *swing*. Sin dudas, su paso por La Habana fue uno de los mayores éxitos de este evento.

El Festival Internacional Jazz Plaza 2020 se renueva y rompe con el estigma que lo enmarca como evento de minorías. La convergencia, en un mismo concierto, de artistas de gran popularidad —como Havana D` Primera, Alain Pérez o Los Van Van— con jazzistas invitados locales e internacionales, ha logrado sensibilizar a nuevas audiencias, menos inclinadas a formatos convencionales de jazz. A esto se une un trabajo consciente en la promoción, que garantiza una mayor visibilidad y presencia en los medios y las redes sociales. Con casi cuatro décadas de historia, este evento se reafirma como uno de los sucesos más esperados en el calendario cultural cubano.

Imagen superior: Al centro, Big Chief Monk Boudreaux —cantante y percusionista de New Orleans y parte del proyecto Getting Funky in Havana— durante una procesión por el barrio de San Isidro, en el Centro Histórico de La Habana Vieja. Debajo: Alain Pérez, en concierto del 18 de enero, en la Casa de Cultura de Plaza.

Gabriela Rojas

Miembro del equipo de redacción

REDES SOCIALES



@gabinettestebans

<http://gabinete.cubava.cu/>



GABINETE DE
PATRIMONIO MUSICAL
ESTEBAN SALAS

«NACÍ CANTANDO Y MIS RAÍCES SON CUBANAS»: UNA ENTREVISTA A BOBBY CARCASSÉS

por Gabriela Milían



© ENRIQUE (KIKE) SMITH

El showman de Cuba, Bobby Carcassés, abre las puertas de su casa para concedernos esta entrevista. «Siéntate aquí —me dice— estoy terminando de hacer unas “cositas” y enseguida estoy contigo. Regresa, justo a la hora acordada, con una sonrisa dibujada en el rostro y preguntando: «¿Quieres agua, jugo, un buchito de café...?». Se acomoda en el sillón y comienza a contarme su historia.

Todos conocen que nació en Kingston (Jamaica) y siendo aún muy pequeño vino para Cuba, ¿cuáles fueron sus primeros contactos con la música?

Sí, nací en Jamaica en el año 1938, pero mis raíces son cubanas. Mi abuelo había sido teniente coronel del ejército de Maceo y, luego, finalizada la guerra del '95,

ocupó cargos importantes dentro del gobierno cubano, fue nombrado cónsul en 1936. Mi familia estuvo viviendo fuera de Cuba por este motivo. Regresamos cuando yo apenas tenía cuatro años, así que no recuerdo mucho de esa primera infancia. Incluso, el par de veces que visité nuevamente ese país, por razones laborales, fueron estancias cortas. Por mis venas corre la sangre holguinera de mi madre y la guantanamera de mi padre, aunque también tengo en mi genealogía la representación santiaguera.

¡Lo que sí te puedo decir es que nací cantando! A los seis años comencé a demostrar facilidad para aprender canciones intrincadísimas, alejadas de lo común para los niños de esa edad. Mi propia familia se sorprendía al escucharme interpretar a María Grever y... ¡Ese solo fue el comienzo! Poco a poco fui incluyendo piezas del repertorio lírico italiano. Me viene a la mente con mucho cariño *O sole mio* o el aria *Vesti la Giubba*.

Además tenía una afinidad especial por los tambores, se me iban las manos y tocaba sobre los muebles. Mi tía decía: «Ahí está Bobby tocando tumbita». Mi

primera tumbadora me la regalaron a los 12 años, era de candela porque en aquella época no había de llaves. Estos fueron mis primeros contactos con la música.

¿Cómo Bobby Carcassés llega al mundo del espectáculo?

Me formé como aficionado en Santa Clara, porque a mi padre lo mandaron a trabajar en el frigorífico de La Esperanza. Por suerte, mi mamá, que era profesora, pudo conseguir una plaza en una escuela. Nos mudamos para allá en 1947 y estuvimos hasta 1956, momento en el que vine a La Habana y debuté en el programa televisivo *La corte suprema del arte*, de José Antonio Alonso. Así se conocía este espacio que nació en la radio y sufrió múltiples cambios a lo largo de su historia, pero mantuvo su aire de concurso. Ahí gané el primer lugar con la romanza «Flor roja», de la zarzuela *Los Gavilanes*.

Dos años más tarde, comencé ya como profesional, primero, en el cuarteto de Bobby Collazo. Luego fui miembro del trío de Margarita Lecuona, del cuarteto

de Lidia de Rivera, entre otros. También formé parte del coro que dirigía Paquito Godino, del cual salieron dos cuartetos para el gran show de Tropicana, titulado Rumbo al Waldorf. Con este espectáculo viajé a Nueva York.

Formé parte de este cabaré hasta 1959, justo hasta el triunfo de la Revolución. ¡Incluso los barbudos fueron a visitarnos! Poco después viajé a Viena, al Festival de la Juventud y los Estudiantes. Era la primera vez que se presentaba en escenario internacional una delegación cubana tan numerosa, luego del triunfo revolucionario, claro. En ese momento era miembro del coro A capella, que dirigía Nilo Rodríguez, pero el coro solo era un pequeño segmento dentro del gran espectáculo. Participaron Sonia Calero, Eduardo Saborit —que estrenó la famosa canción *Cuba, qué linda es Cuba*— la Orquesta América, un conjunto folclórico, por solo mencionar algunos ejemplos. Puedes imaginar el tamaño de aquel grupo representante de nuestra cultura.

De Viena fuimos a la Unión Soviética, con un itinerario bien organizado de presentaciones en varias ciudades. Regresamos a París con ánimos de continuar la exhibición de nuestra propuesta, pero los organizadores franceses pusieron la condición de que las mujeres debían enseñar el ombligo. La reacción de Alberto Alonso (el director) concluyó con una negativa y el regreso de la delegación a la Isla.

Mi destino fue ligeramente diferente. Pedí un permiso de permanencia en esta fabulosa ciudad. ¡Me lo otorgaron! La condición fue mantenerme informado de todo lo que ocurriera en Cuba. Así fue como Francia me abrió sus puertas. Cuando sufrimos el ataque a Playa Girón, estaba trabajando en el Elefante Blanco, un cabaré exclusivo. Entonces volví a pedir un permiso, pero esta vez para retornar a mi país.

¿Por qué decide incorporar el jazz a su discurso musical?

Siempre he intentado llevar mi carrera de forma dinámica. Siento especial atracción por la novedad, por todo lo que constituya un reto y a la vez me haga feliz. Mis primeros contactos con el jazz los tuve cuando empecé a trabajar con los tríos y cuartetos que te comentaba con anterioridad — Bobby Collazo, Margarita Lecuona, etc.— Al lado de esos maravillosos músicos, mi repertorio, hasta el momento apegado a matrices de tipo «ortodoxas», necesariamente dio un giro definitivo hacia las sonoridades de moda a finales de los cincuenta. En ese punto empecé a jugar con el mundo expresivo de la síncopa cubana y el swing norteamericano. Fue como una semilla que la siembras hoy y, para que crezca fuerte, debes atenderla con empeño. No obstante, me considero afortunado, tuve la oportunidad de tener muy cerca a grandes del género durante mis años de formación.

En Nueva York ya había tenido la dicha de estar en el club Birdland. Pude ver en vivo a la orquesta de Buddy Rich (baterista famosísimo dotado de una rapidez impresionante) y a Machito y sus Afrocubanos. Además, conocí algunos músicos jazzistas. Lo mismo me pasó en Francia y aquí en Cuba. ¡Así llegó a mí el jazz, casi sin buscarlo! Pero falta una pieza importante en este puzle y se llama Armando de Sequeira Romeu. De sus talentosas manos salieron las más valiosas enseñanzas grabadas en mi memoria. Fue Armando quien me inició oficialmente en este mundo, me enseñó a tocar batería, bajo, piano, me develó la clave de su maestría y me enseñó más... me enseñó a vivir y a sentir el jazz.

¿Cómo nace la idea de incluir elementos de actuación en su performance musical?

La inclusión de la actuación en mi performance musical no fue una decisión al azar. Está íntimamente relacionada con cada etapa de mi vida en la que de alguna manera siempre ha estado presente el mundo del espectáculo. Tal vez lo que hice en mis primeros momentos como profesional de manera intuitiva, quedó como herramienta expresiva, ahora sí muy estudiada, después de mi paso por el Teatro Musical.

Cuando regresé de París me uní a Alfonso Arau y a su idea de hacer una compañía de teatro musical en La Habana. Fidel simpatizaba con él y con su propuesta, así que dispuso los recursos para materializarla, nos dieron como sede el antiguo Teatro Alkázar. Ahí estuve yo, como fundador de ese proyecto. Proyecto que fue una escuela para todos los que participamos. A Cuba llegaron a formarnos profesores estadounidenses, franceses y mexicanos. También teníamos a Leo Brouwer, Tony Taño... Recibíamos clases de pantomima, danza moderna, ballet, acrobacia, canto, armonía, historia del arte... Contábamos con una cátedra de lujo cuyo trabajo era prepararnos con rigor y hacer de nosotros profesionales integrales capaces de asumir distintas obras con altas complejidades técnicas.

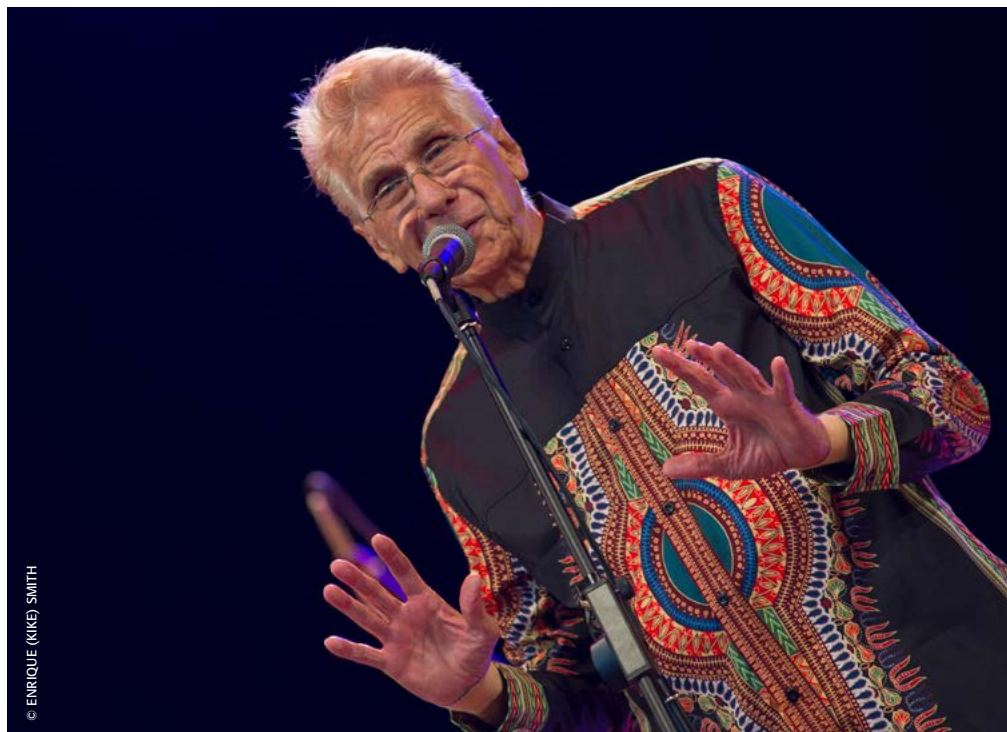
Regresé a los cabarés poniendo en práctica lo aprendido. Igualmente, actué en la producción *Cuando calienta el sol*, con guión de Enrique Núñez. De él, recibí la propuesta de actuar para el Teatro Martí que acepté sin titubear y debuté como actor. Entonces abrí otra página en mi vida, donde asimilaba las nuevas tendencias actoriales que se manejaban en ese momento. La combinación de cabaré, teatro musical y Teatro Martí me permitió asentar las pautas de lo que sería mi propio show. Yo que había sido un autodidacta guiado por la intuición, en esos espacios adquirí conocimientos serios y profundos

que permitieron perfeccionar mi personaje de «Bobby Carcassés».

En múltiples ocasiones se ha comentado que los inicios del Festival Internacional Jazz Plaza están en los jamsessions organizados en la Casa de Cultura de este municipio. ¿Cómo se convierten estas descargas en el evento que hoy todos conocen?

En 1979 Bárbara Castillo y Armando Rojas, responsables de actividades de la Casa de Cultura de Plaza, me llaman para proponerme iniciar unas peñas de jazz. Nuevamente, como tantas veces en mi vida, la idea me atrapa y voy a hacerme cargo de esas descargas programadas cada domingo en el «teatrigo». Por allí pasó lo mejor de la escena cubana y algunos extranjeros. Fue tanto el éxito que pensé: «Hace falta hacer algo, grandes músicos vienen a tocar, esto amerita un gran evento». Y es que la inspiración no viene solo haciendo música, sino también con los hechos. Así se me ocurre hacer un festival donde el protagonista fuese el jazz.

Lo comuniqué a la dirección de la Casa y a la Provincia de Cultura. En este punto te digo que no existen comienzos sencillos, pero tuve la ayuda incondicional de mi gran amigo Leonardo Acosta. La realidad fue un tanto compleja y para lograr la aceptación de mi idea tuve que acudir a varias reuniones, donde debía



El showman Bobby Carcassés durante la inauguración de la 35 edición del Festival Internacional Jazz Plaza, el 14 de enero de 2020, en la sala Avellaneda del Teatro Nacional de Cuba.

justificar los motivos para la creación de un espacio como el que estaba proponiendo. La incertidumbre de las autoridades se basaba, principalmente, en la existencia de un público consumidor de este lenguaje, tildado de ajeno a nuestra identidad, y en la suficiente cantidad de músicos para las jornadas. A pesar de todo, pusimos en marcha la gran rueda. Apliqué entonces

las enseñanzas de Arau, cuidaba cada detalle, desde las personas que estaban involucradas en la limpieza de la sala, hasta la ayuda institucional que solicitaba. Sumé, además, a los cultivadores del feeling —yo siempre los consideré jazzistas— a la gran familia que iba formando.

El primer festival fue tranquilo, sin pretensiones... Sin embargo, en la cuarta edi-

ción, tuvimos a Tania María, una cantante y pianista brasileña que se enteró de lo que estaba sucediendo en la Isla alrededor del género y vino a regalarnos su arte. Junto a ella asistieron checos, estadounidenses... y se convirtió aquel ensayo primario en un acontecimiento internacional.

Recién concluyó la trigésimo quinta edición, cuáles han sido los mayores retos para mantener el protagonismo del Jazz Plaza.

Hoy puedes ver el resultado de todo el trabajo y el esfuerzo de los actores involucrados en hacer del Jazz Plaza, cita obligada no solo para los representantes del género; sino para un público amplísimo que abarrota las salas. El Festival ha crecido en número de sedes, en cantidad y calidad de artistas invitados, incluso se ha incorporado al diapasón de propuestas musicales una contraparte teórica, el Coloquio Internacional Leonardo Acosta *in memoriam*.

Jazz Plaza ha sobrevivido a tiempos difíciles, por ello este año hemos celebrado el cumpleaños número 35 y no el 40. Concebirlo, planificarlo y poder realizarlo, cada año, es el mayor reto. Descubrimos la receta y por ahí seguimos, el camino ya está definido, solo hay que seguir andando.

Gabriela Milián
Miembro del equipo de redacción

EL JAZZ CUBANO A PLAZA LLENA: «UN VERDADERO VIAJE CULTURAL, SENSORIAL Y ENDÉMICO»

por Claudia Fallarero y Viviana Reina Jorrín

A veces una triste circunstancia puede derivar insólitas condiciones favorables. Así, el extraño modo de vida que nos ha impuesto la pandemia, ha permitido que, como un hecho sin precedentes en nuestra época, músicos, productores, agentes, y cada uno de los responsables de construir el universo musical, hayan sosegado, forzadamente, sus ajetreadas vidas profesionales, resguardándolas en casa. Se ha cancelado de golpe cada festival, concierto, producción discográfica, gira. Ha quedado incluso pospuesta la cálida costumbre —para muchos, necesidad vital— de juntarse con colegas y amigos en alguna parte del mundo y «descargar», musicalmente hablando. Vencido el asombro y entendido el «beat» de este nuevo ritmo vital, se han parado en sus caminos

y pensado sus carreras artísticas, revisado sus sendas y las de sus antecesores, tal como recomendaba un antiguo profeta.

Ha sido posible entonces levantar el teléfono y preguntar, enviar un *E-mail* o un *WhatsApp* y recibir rápidas respuestas, sin necesidad de contactar a *managers* y lograr un espacio para entrevistarlos dentro de sus apretadas agendas. Esta dinámica ha permitido un provechoso diálogo sobre el jazz en Cuba con algunos de nuestros intérpretes locales más conocidos: los pianistas Ernán y Harold Lopez-Nussa, Rolando Luna y Roberto Fonseca, más el percusionista Yaroldy Abreu. Asimismo, con músicos y directivos de festivales internacionales asistentes a la reciente edición del Jazz Plaza, como Mine Kawakami (pianista y compo-

Cuando los músicos cubanos improvisan, crean, hasta cuando tocan un standard de jazz, toda nuestra tradición se siente.

HAROLD LÓPEZ-NUSSA
(pianista y compositor cubano)



sitora japonesa) y Christian Weiss (director financiero del Festival Enjoy Jazz).

UN LENGUAJE LEGÍTIMO

En una polifonía virtual en la que *El Sincopado* ha organizado los turnos para «echar sus disparos» —como cuando ejecutan sus improvisaciones en un *standard* o un tema de autoría personal—, se han movido ideas acerca de los elementos que distinguen al jazz cubano y la relevancia del género en la música cubana. También sobre aquello que diferencia al Jazz Plaza de otros festivales de su tipo, y la experiencia que ha significado para cada uno su asistencia a dicho espacio.

Partimos de la importante realidad que Ernán López-Nussa pone sobre la mesa en primer lugar: el jazz no forma parte del

diseño curricular de la formación artística en Cuba, no es una asignatura impartida en ninguno de los niveles de enseñanza en la Isla. Es por tanto una expresión aprendida y entrenada en una suerte de «contra-academia», a la que asisten casi todos nuestros músicos durante su etapa formativa. Ocurre dentro de los predios de las escuelas de música, uno vigila la puerta del aula y da voces de continuar o cesar la descarga que tiene lugar adentro, ante la amenaza de un maestro que suspenda la «función» alegando que por tocar esa música se van a romper los instrumentos. «No obstante —expresa Ernán—, es ya un género enraizado en la conducta del músico popular cubano». «Es el género que nos permite sobre todo improvisar» —Harold complementa a su tío, con

El jazz cubano es un sentimiento, una actitud ante la música, que exige de sus intérpretes virtuosismo, buena técnica y veracidad.

ERNÁN LÓPEZ-NUSSA
(pianista y compositor cubano)





La improvisación, el fraseo, el lenguaje, el swing, forman la manera particular del intérprete en Cuba. Hemos aportado la riqueza de nuestros ritmos, la síncopa, las armonías y cantos.

ROLANDO LUNA
(pianista y compositor cubano)



El Jazz Plaza es un punto de reunión y a su vez es una especie de laboratorio musical. Cuba es una fábrica de músicos que goza de un prestigio y respeto mundial

ROBERTO FONSECA
(pianista y compositor cubano)



Existe una forma de ejecución del drums plenamente cubano, donde se añade todo el espectro de géneros cubanos, lo que le da riqueza a los formatos que se han hecho en la actualidad.

YAROLDY ABREU
(percusionista cubano)

esa visión familiar de la música que es un estilo lúdico de vida.

Por ello *Sacrilegio*, el álbum doble de Ernán (2014) se concibió quizás desde

muy temprana edad, cuando su madre lo reprendía desde la cocina por hacerle «variaciones» a una sonata de Scarlatti o una danza de Cervantes mientras estudiaba el

programa «clásico». Es también por esa causa que el CD *Canciones* (2007) de Harold es su «traducción» de aquellas preferidas por todos en su casa, tocadas en las reuniones familiares en las que, cual academia, recibió la más alta formación musical.

«El jazz cubano es un sentimiento, una actitud ante la música, que exige de sus intérpretes virtuosismo, buena técnica y veracidad», sentencia el veterano de los López-Nussa. «Es cierto —interrumpe Rolando Luna—, yo no solo hago jazz cuando toco el género, yo transporto el jazz a donde quiera que voy, llevo la improvisación a toda la música, cuando toco música clásica, a la rumba, cuando toco son, cuando acompaño a cantantes...».

«Es allí donde entran a jugar una serie de elementos distintivos en su legítimo lenguaje» —continúa Ernán—, especialmente «los diferentes y muy reconocidos a nivel mundial ritmos cubanos, —tales como— la guaracha, el son, la rumba, el chachachá, el changüí, el danzón, los toques afrocubanos y el aroma de la música campesina». Todos ellos, «se fusionan en su interior, provocando un resultado único, un verdadero viaje cultural, sensorial y endémico».

«Verdaderamente lo distintivo es la manera tan natural en que nuestras tradiciones están presentes cuando tocamos jazz» —remarca Harold—. «Cuando los músicos cubanos improvisan, crean, hasta cuando tocan

un *standard* de jazz, toda nuestra tradición se siente. En algunos está más presente la tradición yoruba, abakuá, folclórica, en otros la resultante es de un sabor más popular. Pero de alguna forma hay un sonido particular, en el ritmo, pero sobre todo en las melodías, en las armonías, en los cambios de fraseo...». «Es esa fuerte presencia de ritmos folklóricos que son muy diferentes a otros países», agrega Roberto Fonseca para completar la idea.

Rolando Luna se ríe y también asiente. «La improvisación, el fraseo, el lenguaje, el swing —declara— forman la manera particular del intérprete en Cuba. Hemos aportado la riqueza de nuestros ritmos, la síncopa, las armonías y cantos. Todo ello creó un estilo llamado Afrocubano, donde los primeros exponentes fueron Mario Bauza, Machito y los Afro-Cubans, y el percusionista Chano Pozo».

Estremecido con la «llamada de campaña» hecha por Luna y su guiño a la historia del género en Cuba, Yaroldy Abreu hace entonces un recuento útil para todos. «Irakere influenció mucho en esta definición del jazz cubano o del afro-jazz cubano, pero pienso un poco más y recuerdo el caso de Frank Emilio, uno de los primeros músicos con su quinteto de jazz, entre los que estaba Tata Güines, Cachao, Gustavo Tamayo... Ellos fueron los primeros que comenzaron a trabajar sobre temas cubanos de danzones y sones en las pequeñas descargas que

hacían. Por su parte el *feeling* tuvo mucho que ver en la definición de la parte armónica del género. Más tarde vino Emiliano Salvador con sus aportes, sus formas de tocar, de pensar, de analizar una canción y llevarla a su discurso instrumental, derivado a su vez de todas las influencias que tenía, y de lo que estaba sucediendo en su época».

«Desde entonces —concluye Yaroldy— sabemos que, para hacer jazz cubano, se deben tener elementos de Cuba y también latinos, se deben incorporar instrumentos cubanos, las pailas, tumbadoras, bongó. Pero es necesario hablar de la forma de ejecución de la batería. Existe una forma de ejecución del *drums* plenamente cubano, donde se añade todo el espectro de géneros cubanos, lo que le da riqueza a los formatos que se han hecho en la actualidad. Por ejemplo, una base está compuesta por piano, bajo, batería y siempre percusión cubana, las tumbadoras para dar un aire más genuino».

JAZZ PLAZA, PUNTO DE REUNIÓN Y LABORATORIO MUSICAL

Para los que han observado el fenómeno en la distancia y corroborado sus sospechas en la escena del Jazz Plaza, el jazz cubano es el reflejo de la vida cotidiana en la Isla, «su cultura, su gente y su entorno», añade a la plática la pianista japonesa Mine Kawakami. Por su parte Christian Weiss, quien en los últimos cinco años ha liderado el vínculo entre el En-

joy Jazz Festival y el Jazz Plaza, reflexiona: «en contraste con el jazz alemán, la música cubana no distingue entre jazz y música tradicional, lo que le da raíces que transportan mucha más vitalidad y profundidad, haciendo de cada concierto una experiencia exquisita y profundamente alegre. La magia de los ritmos afrocubanos sobrepasa nuestras mentes analíticas, dejándonos con la sensación de las conexiones que son capaces de establecer los jóvenes músicos con su herencia musical».

«La alegría y el disfrute por la música cubana distingue al Jazz Plaza de otros Festivales de su tipo», comenta Ernán y llegamos así al Jazz Plaza en este punto de la conversación con los maestros. «Y eso que en el mundo se celebran muchos festivales de jazz, países con tradición de más de 60 años», admite Luna. Sin embargo, «el Jazz Plaza es un punto de reunión y a su vez es una especie de laboratorio musical. Cuba es una fábrica de músicos que goza de un prestigio y respeto mundial. Una de las cosas más interesantes es la idea de compartir el escenario con diferentes músicos de diferentes estilos. Todo estilo musical es bienvenido y toda forma de arte es bienvenida» resume Fonseca.

«Un elemento notable del Jazz Plaza es que conecta diferentes estilos y ritmos con influencias nuevas y promueve una plataforma de intercambio para los músicos» —interviene Weiss—. «Los conciertos en el



Un elemento notable del Jazz Plaza es que conecta diferentes estilos y ritmos con influencias nuevas, así como promueve una plataforma de intercambio para los músicos.

CHRISTIAN WEISS
(director financiero en el Festival Enjoy Jazz)



...el jazz cubano es el reflejo de la vida cotidiana en la Isla, «su cultura, su gente y su entorno».

MINE KAWAKAMI
(pianista y compositora japonesa)

Jazz Plaza sacan partido a las colaboraciones musicales y la unión de estilos más que cualquier otro festival que nosotros conocamos. Es bastante normal para los músicos cubanos tocar una noche con su propia agrupación junto a invitados de otros países, y presentarse al próximo día como invitado de otro grupo extranjero con un mínimo de preparación. Esto no es común en el resto del mundo. La facilidad con que esto sucede en Cuba es valorada por muchos como una sensación o experiencia auténtica. El Jazz Plaza mantiene vivo este original concepto

del jazz, fuertemente anclado en la herencia musical afrocubana» —concluye Weiss.

Mientras otros hablan, los más jóvenes de esta charla piensan en el espacio de formación que para ellos ha significado el evento. «Voy al Jazz Plaza desde que era un niño a ver tocar a mi papá y a mi tío —evoca Harold—. Siendo estudiante adolescente vi tocar a artistas que nunca soñé ver en vivo. Herbie Hancock, Max Roach, Jack and the Bone, Danilo Pérez, Michel Camillo... la lista es larga. Músicos que vinieron a Cuba sin cobrar un centavo. Músicos que

son estrellas mundiales del jazz. Hoy en día participar en el festival es un privilegio y un honor tremendo. Me siento muy feliz de formar parte prácticamente todos los años de su programación».

«Yo puedo decir que me formé y crecí en el jazz, estudié el piano gracias a haber escuchado a los grandes pianistas del género», explica Rolando Luna, que se dirige a todos, humildemente, con el apelativo de «maestro», quizás a causa de sus orígenes en la guitarra clásica. «A los 15 años comencé a escuchar a agrupaciones como Irakere, NG La Banda, pianistas como Chick Corea, Michel Camilo, Herbie Hancock, Emiliano Salvador, Chucho Valdés, Gonzalo Rubalcaba y otros, me sentí identificado plenamente».

«En parte gracias a los festivales Jazz Plaza soy el músico que soy hoy» —reconoce Fonseca—. «He visto grupos impresionantes que me han inspirado mucho y a su vez fue en este espacio donde hice la primera aparición con mi grupo, consciente de querer expresar mis sentimientos a través de la música, y de que me conocieran como un intérprete con gran influencia del jazz, pero con deseos de fusionar todos los estilos musicales, en esa búsqueda de mi propia voz».

Escuchando la importancia que ha tenido el evento en sus jóvenes carreras, sugiere Luna: «debía incluir el concurso de piano solo, como una actividad más dentro del Festival, sobre todo para los jóvenes pianis-



Decidimos que queríamos desarrollar profundos vínculos culturales al traer jóvenes y emergentes músicos de New Orleans a La Habana. Enero era el momento justo y el Jazz Plaza el escenario perfecto.

COLLIN LAVERTY
(director del proyecto Getting Funky in Havana)



Una de las razones por las cuales Getting Funky in Havana es tan poderoso, es la diversidad de influencias, estilos y los distintos ingredientes que confluyen para crear un sabor único.

BILL TAYLOR
(presidente de la Fundación Trombone Shorty)

tas. Pienso que sería útil, así como sucede en el Festival de Jazz de Montreux, donde hemos participado y sido premiados jóvenes cubanos como Harold y yo». «Casi se puede hacer un festival solo con artistas nacionales, varias veces se ha pensado en eso», asegura Yaroldy, pero reconoce: «Creo que en esta edición hemos llegado a ser más maduros. Estamos hablando de 35 años haciendo jazz, lo cual no es poco».

Como cierre a este coloquio virtual, Weiss y Ernán sentencian desde su experiencia. «Visitar el Jazz Plaza es una ne-

cesidad para muchos» admite Weiss. Por su parte Ernán concluye: «participar en el Festival pone a prueba tu talento y ayuda a la preservación y enriquecimiento del género. Es en estos espacios que los jazzistas podemos medir nuestro trabajo, confrontarlo escuchando al resto y actuando ante un público exigente y entrenado, ante unos colegas siempre dispuestos a integrarse en nuestros performances, listos para provocar una ovación», decodificadas siempre por los espectadores, «por muy abstractas que sean nuestras improvisaciones».

...Y SE COLÓ GETTING FUNKY IN HAVANA

Desde sus inicios el Festival se ha caracterizado por contar con excelentes músicos nacionales e internacionales. La propuesta que comenzó de la mano de Bobby Carcassés, y a la que se fueron uniendo otras tantas personalidades, ya tiene en su haber disímiles conciertos. A esta herencia musical que, año tras año, se alimenta con las interpretaciones de grandiosos músicos se sumó, en la presente edición, el proyecto Getting Funky in Havana.

Al respectó su director, Collin Laverty, aseguró que fue algo completamente orgánico y ubicó sus inicios en la visita de Cimafunk a New Orleans en 2019: «Decidimos que queríamos desarrollar profundos vínculos culturales al traer jóvenes y emergentes músicos de New Orleans a La Habana. Enero era el momento justo y el Jazz Plaza el escenario perfecto. De esta forma podíamos aprovechar su fuerte reputación e infraestructura y, al mismo tiempo, tener autonomía para ser creativos y curar performances y eventos realmente impactantes».

En torno a esta propuesta novedosa, Bill Taylor, presidente de la Fundación Trombone Shorty, planteó: «Una de las razones por las cuales Getting Funky in Havana es tan poderoso, es la diversidad de influencias, estilos y los distintos ingredientes que confluyen para crear un sabor único. Conectar con Cuba es importante,

porque también posee una cultura profunda y única. La construcción de este vínculo transformará la visión musical de profesionales y estudiantes al experimentar una nueva cultura que inspirará sus carreras y sus vidas». A lo cual, agregó: «Vemos este proyecto como el principio de un largo viaje junto a nuestros amigos en Cuba. Esta es la apertura de un puente que será transitado de un lado a otro en el tiempo, para todos los involucrados».

Tarriona «Tank» Ball, cantante de Tank and the Bangas, también nos dio su criterio sobre esta experiencia: «New Orleans y Cuba tienen muchos puntos en común... la importancia de la tradición, la espiritualidad, el arte y el alma profunda de nuestra música. Las culturas de ambas poseen hondas herencias creativas y, al mismo tiempo, enfrentan privaciones y desafíos».

Desde la perspectiva cubana, como participante activo del Festival Internacional

Jazz Plaza, Cimafunk reconoció las huellas culturales que dejó esta propuesta: «Por primera vez estuve realmente al tanto de la conexión que hay entre estas ciudades, que va más allá de la música. Verlos en La Habana dentro de su propia mecánica y encontrar la similitud de la sonoridad cubana con todo esto fue impresionante, vuelve mucho más simple la mezcla y la comunicación». Además, afirmó que «la mezcla del *second line*, de New Orleans, con la conga

de La Habana, poniendo en la calle para la gente lo más identitario de cada lugar, fue una experiencia bestial. Tener a Trombone Shorty en las escuelas, así como conferencias y encuentros con The Soul Rebels y el evento con el Big Chief, Monk Boudreaux, fue alimento espiritual para todos, respeto musical, sabrosura y sanación del alma».

Claudia Fallarero y Viviana Reina Jorrín
Miembros del equipo editorial.

New Orleans y Cuba tienen muchos puntos en común... la importancia de la tradición, la espiritualidad, el arte y el alma profunda de nuestra música.

TARRIONA «TANK» BALL
(cantante de Tank and the Banga)



© GISELLE CALLEGO NERÉY

...la mezcla del *second line*, de New Orleans, con la conga de La Habana, poniendo en la calle para la gente lo más identitario de cada lugar, fue una experiencia bestial. Tener a Trombone Shorty en las escuelas, así como conferencias y encuentros con The Soul Rebels y el evento con el Big Chief, Monk Boudreaux, fue alimento espiritual para todos, respeto musical, sabrosura y sanación del alma.

CIMAFUNK
(cantante y compositor cubano)



© LEONARDO J. CHAMIZO

EL SINCOPADO HABANERO CIERRA SU TERCER AÑO A MODO DE ANUARIO

Los 500 años de La Habana concluyeron de manera muy especial para nuestra publicación. Por primera vez tuvimos la alegría de contar con un anuario que reunió, en un mismo impreso, las tres ediciones del cuarto volumen. Con portadas de Silvia R. Rivero, Adrián Pellegrini y Eduardo Abela —inspiradas en partituras de José María Vitier, Alexis Rodríguez y Joaquín Ugarte, respectivamente—, el público puede disfrutar de ejes temáticos como el Festival de Música Antigua Esteban Salas, organizado por el Conjunto Ars Longa, el II Taller de Patrimonio Musical Documenta Musicae y las celebraciones por el aniversario de la ciudad.

Una vez en la mano, este excelente regalo fue presentado en varias ocasiones entre loas, comentarios constructivos y proyectos futuros. Así, el marco de la 29 Feria Internacional del Libro de La Habana —a propósito de las presentaciones de la Editorial Boloña— se convirtió en el espacio idóneo para conversar con nuestro público.

En la Galería, adjunta a la Biblioteca Pública Rubén Martínez Villena, el 8 de febrero, se dieron cita Mario Cremata, di-



Presentación del anuario de *El Sincopado Habanero*, boletín del Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas, en el marco de la 29 Feria Internacional del Libro de La Habana, el 8 de febrero del 2020, en la Galería Villena, de La Habana Vieja. De izquierda a derecha: Mario Cremata, director de la Editorial Boloña; Argel Calcines, director de la Revista *Opus Habana* y Adria Suárez- Argudín, coordinadora del boletín.

rector de la Editorial Boloña; Argel Calcines, director de la revista *Opus Habana* y Adria Suárez-Argudín, coordinadora del boletín. Durante el encuentro, fueron va-

rios los criterios que salieron a relucir. Un instante propicio para recordar fue la intervención de Calcines, quien habló de los vínculos indiscutibles que existen entre la publicación de la Oficina del Historiador de La Habana y nuestras páginas: «*El Sincopado* musicalmente y metafóricamente, es eso que yo llamo, la extensión de *Opus Habana* entre el tiempo y el destiempo de nuestra publicación para dejar constancia y memoria».

Igualmente, uno de nuestros colaboradores el investigador y coleccionista Emilio Cueto resaltó aquella cualidad que consideró fundamental en cada entrega: «Rescata la edición musical de partituras... algo que, en Cuba, se hizo mucho hasta los años setenta y después desapareció. Para una persona que quisiera leer música, sencillamente, le era muy difícil y *El Sincopado* ha recobrado esa función. Ustedes han recuperado lo mejor de nuestra música en partitura y eso es muy importante».

Un segundo momento, tuvo lugar en el Coloquio de Musicología de Casa de las Américas. Durante la sesión de la mañana del 3 de marzo, en la Sala Che Guevara,

compartieron mesa para presentar *El Sincopado Habanero* la directora de Música de Casa de las Américas, María Elena Vinueza, y Laura Vilar, directora del Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana (CIDMUC); junto a nuestra coordinadora.

Las dos prestigiosas musicólogas, miembros de nuestro Consejo Asesor, nos brindaron sus consideraciones sobre la labor realizada en estos tres años. La maestra Vinueza resaltó: «Los materiales que genera el boletín siempre son de extraordinaria belleza, no solo de utilidad. Hay un afán por entregarle al lector una obra bella.

Este afán de vincular artistas plásticos, dialoga con ese interés de la Oficina del Historiador, donde se piensa y se siente el arte. Creo que Eusebio Leal ha sido un gran maestro... de la misma manera, Miriam Escudero es un referente en todos los sentidos, nos enseña a hacer. Y, ¡qué bueno es aprender de los más jóvenes!». Del mismo modo, las palabras de Vilar confirmaron la propuesta como un referente desde el punto de vista científico: «Este boletín, que fue una idea preciosa, ha ido creciendo. Incluso, vamos a apoyarlo para presentarlo a la Academia de Ciencias. El objetivo es lograr que esta

publicación, que es más que un boletín, sea también un referente científico y esté indexado».

En esta ocasión, *El Sincopado Habanero* pudo ser entregado a las diferentes instituciones cubanas vinculadas a la música. Asimismo, se compartió con los participantes — en el Premio de Musicología— de Brasil, Argentina, Chile, México, Colombia, España, Puerto Rico y Estados Unidos.

Ambos espacios fueron momentos ideales para intercambiar sobre el trabajo que se está desarrollando y, sobre todo, trazarnos metas a partir de las sugerencias y los puntos de vista brindados.

BIBLIOTECA-FONOTECA FRAY FRANCISCO SOLANO

GABINETE DE
PATRIMONIO MUSICAL
ESTEBAN SALAS



EL DULCE REATO DE LA MÚSICA. LA VIDA MUSICAL EN SANTIAGO DE CHILE DURANTE EL PERIODO COLONIAL

Alejandro Vera

Este libro ofrece una visión amplia y comprensiva de la vida musical y su contexto cultural en la ciudad de Santiago de Chile desde su fundación en 1541 hasta 1810. Estudiando el vínculo con otras ciudades, se sitúa en el marco globalizador del sistema colonial.



EL EDITOR DE PARTITURAS EN CUBA: UNA APROXIMACIÓN

Karina Rumayor Hernández

Primer libro del nuevo sello editorial Contracanto ediciones, creado por la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (Uneac), con el propósito de divulgar la producción intelectual de sus miembros. En esta entrega, la musicóloga Karina Rumayor desarrolla un acucioso estudio sobre la publicación de partituras en la Isla hasta el siglo XX. Además, se suma un análisis de cinco ediciones de la danza *Si* de Ignacio Cervantes.



CD: GAETANO BRUNETTI (1744-1789) SINFONÍA VOL.3

Camerata Antonio Soler
Editor: **Gustavo Sanchez**

MUSICOLOGÍA LATINOAMERICANA: INTERCAMBIO Y CONFRONTACIÓN DESDE «CASA»

por Ailer Pérez Gómez

Una vez más el departamento de Música de la Casa de las Américas convocó, del 2 al 6 de marzo de 2020, al Premio de Musicología y al Coloquio Internacional. Varias razones se sumaron al propósito esencial de hacer efectiva la circulación de los más recientes resultados de trabajo de la musicología y disciplinas afines en América Latina: las cuatro décadas del Premio, los cincuenta años de la revista *Boletín Música* y los tributos a la vida y obra de las investigadoras María Teresa Linares (Cuba) y Chalena Vásquez (Perú).

Esta vez la convocatoria del Premio fue respondida por investigadores de cinco países, cuyos libros fueron evaluados por el prestigioso jurado que integraron Berenice Corti (Argentina), Alejandro Vera (Chile), Oscar Hernández Salgar (Colombia), Claudia Fallarero (Cuba) y Jesús Gómez Cairo (Cuba). El dictamen generado certifica la pertinencia de la disciplina musicológica en el campo de las humanidades contemporáneas, así como sus aportes científicos. La decisión final validó el trabajo *Más allá del humor: articulación de lenguajes artísticos y procedimientos retóricos en la murga hispanouruguaya*, de Marita Fornaro (Uruguay). Según el acta difundida, esta obra «aporta un corpus de ideas y datos sin precedentes sobre un género importante de la cultura popular latinoamericana». Igualmente, asegura que «estos datos son de tipo etnográfico, iconográfico y archivístico, entre otros, ya que incluyen fotografías, testimonios orales y documentos de archivo». Por último, recalca que «el libro



Instantáneas de la entrega del Premio de Musicología, el 6 de marzo de 2020, en la Sala Che Guevara de la Casa de las Américas. El acta final fue leído por uno de los miembros del jurado, el colombiano Oscar Hernández Salgar (imagen izquierda). También, estuvieron presentes en la ceremonia los demás integrantes del tribunal —imagen derecha—, encabezados por la directora del Departamento de Música de la Casa de las Américas y principal anfitriona, María Elena Vinueza (al micrófono). A su derecha, Claudia Fallarero seguida de Jesús Gómez Cairo (Cuba), Berenice Corti (Argentina) y Alejandro Vera (Chile).

tiene la virtud de incorporar diversos enfoques, tematizar aspectos escasamente abordados en obras anteriores sobre el mismo género y estar muy bien escrito».

También acordó otorgar una mención honorífica a *Fonógrafos ambulantes: las expediciones de la Victor Talking Machine Company por América Latina durante la era acústica*, del colombiano Sergio Ospina Romero. Al respecto, el tribunal asegura que «representa una contribución relevante al conocimiento de la historia de la industria discográfica a partir de las bitácoras de expediciones realizadas en la región».

Por su parte, el XI Coloquio Internacional —en paralelo con las jornadas de análisis y deliberación del jurado— fue otro espacio para hacer un balance de las fortalezas y desafíos de la especialidad en la región latinoamericana. Las sesiones de trabajo fueron concebidas a partir de ejes temáticos que orientaron un programa de ponencias, paneles, presentaciones de novedades editoriales y audiovisuales desde países como Argentina, Brasil, Chile, Colombia, España, Estados Unidos, México, Perú, Puerto Rico, Venezuela y Cuba.

Las conferencias centrales reflejaron las contribuciones de algunos de los jueces convocados al Premio. Estas se caracterizaron por la diversidad de temas, objetos de estudio y enfoques metodológicos. Los asistentes pudieron disfrutar de propuestas como La circulación de la música española en el Perú del siglo XVII: un cargamento con música enviado a Lima en 1689, de Vera; En La Habana de Cecilia Valdés: ¡bailes, bailes, bailes! Lo que se escuchaba y danzaba en espacios decimonónicos de la ciudad capital, a cargo de Fallarero; Paul Wyrer y las matrices afroatlánticas del jazz creol, de Corti; y Refuerzo multimodal y mundos de sentido. Una aproximación al papel político de las emociones musicales, protagonizada por Hernández.

Tales disertaciones resultaron, cada día, eficaces preámbulos en sintonía con los ejes temáticos generales propuestos por la coordinación académica del Coloquio: Teoría y crítica de la historiografía musical latinoamericana; Musicología, formación musical y gestión del conocimiento; Música y discursos contemporáneos; y Análisis desde la discografía. Además, hubo otros puntos más específicos, enfocados en resultados afines a materias, instituciones, campos de estudio y técnicas de trabajo: Colecciones de impresos musicales en México de los siglos XIX y XX: De la metodología para la catalogación a la interpretación musical; Enfoques actuales sobre la Gestión del

Patrimonio Histórico-Documental de la Música. Resultados del Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana; y Nuevos paradigmas metodológicos basados en técnicas y formatos digitales.

En el afán de completar un ciclo completo de la investigación a la escucha, cada sesión reservó un momento «al final de la tarde» para el encuentro con publicaciones, producciones discográficas, audiovisuales y músicos que se unieron a las jornadas. Como es habitual, el Coloquio resultó espacio propicio para compartir nuevas propuestas editoriales institucionales e independientes. Del Fondo Editorial Casa de las Américas, fue significativo el más reciente título de la Colección Premio de Musicología: *El dulce reato de la música. La vida musical en Santiago de Chile durante el período colonial*, por el cual recibiera el chileno Alejandro Vera el reconocimiento del jurado en la edición de 2018. Asimismo, se homenajearon los cincuenta años de la emblemática revista *Boletín Música*, con la puesta en circulación, en formato digital, de sus ediciones 48-49, 50, 51 y 52.

Por otro lado, se dieron a conocer los principales resultados de los dos últimos años de Ediciones CIDMUC (Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana); así como de la revista digital *Magazine AM:PM* —publicación que llega desde el periodismo musical, para ofrecer un registro amplio de lo que acontece



Moderado por Vinuesa (extrema derecha), el panel superior estuvo integrado, de izquierda a derecha, por las musicólogas Janet Rodríguez, Gabriela Rojas y Carla Mesa, quienes expusieron los resultados de sus tesis de Maestría en Gestión del Patrimonio Histórico-Documental de la Música (Colegio San Gerónimo-Universidad de La Habana), el 3 de marzo de 2020 en la Sala Che Guevara de la Casa de las Américas. Igualmente, el público disfrutó de la conferencia (imagen inferior) protagonizada, de izquierda a derecha, por Sandara Velásquez, Alejandra Hernández y Luisa del Rosario Aguilar en la Sala Galich de la Casa el 2 de marzo.

en torno a la música cubana, explorando siempre perspectivas críticas— y de *El Sincopado Habanero*.

Entre los intérpretes que acudieron a la convocatoria, el maestro Guido López-Gavilán y la Orquesta de Cámara Música Eterna asumieron el concierto inaugural con obras del canon concertante latinoamericano y versiones del repertorio popular llevadas a su formato. Mientras que el Septeto Habanero sumó su presentación a las celebraciones por su fundación. De igual forma, el maestro César Pedroso (Pupy) y su agrupación Los que Son Son, protagonizaron una «noche bailable» como clausura del evento y muestra de lo más genuino del ámbito popular contemporáneo cubano.

Sin embargo, la música desbordó la Casa hacia espacios que se hicieron eco de los repertorios sobre los que se reflexionó en el Coloquio. La Sala de Concierto Ignacio Cervantes acogió la propuesta sonora de presentación del disco *Música de salón de La Habana y Santiago de Cuba, siglo XIX* (Producciones Colibrí/ La Ceiba), producido por el Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas. En el caso de la Fábrica de Arte Cubano, se llevó a cabo la exposición de los documentales, basados en investigaciones musicales, *Al ritmo de mamá tambú* (Cuba) y *Alberto Carbonell, hito en la historia del canto coral en Barranquilla* (Colombia); y el concierto de la flautista Luna Tinoco y la



En la imagen izquierda, Janio Abreu y Aires de Concierto durante la presentación —en la Sala de Conciertos Ignacio Cervantes, el 3 de marzo de 2020— de arreglos de las danzas de salón que sonaban en La Habana y Santiago de Cuba en el siglo XIX. A la derecha, la imagen muestra al maestro César Pedroso (Pupy) y los que Son Son durante la clausura en la Sala Che Guevara de Casa de las Américas el 6 de marzo.

pianista Carolina Baños con obras francesas y cubanas de los siglos XX y XXI.

Finalmente, dos espacios de homenaje quedaron grabados en el recuerdo de estas jornadas. El primero de ellos, en la voz de la musicóloga María Elena Vinuesa, directora de Música, vicepresidente de Casa y gestora fundamental del Premio y el Coloquio. Se trata de la aproximación que hiciera a la trayectoria vital y profesional de María Teresa Linares Savio (1920), como anticipo a la celebración de su centenario este 2020. Además compartió las primeras noticias del libro en preparación *María Teresa Linares. Textos para la escucha*, una compilación sin precedentes de los trabajos de «Teté» que acompañaron muchas de las producciones fonográficas en las que tra-



bajó, resultado de una cuidadosa selección realizada por la propia Vinuesa e Inés Casañas. Buen anuncio de un material al que indudablemente debemos seguirle la pista.

El otro espacio estuvo dedicado a la musicóloga peruana Rosa Elena Vásquez (1950-2016), «Chalena», cuyos vínculos con la Casa y el Premio se remontan a la primera edición de este —pues fue una de las galardonadas—, aunque luego participó en todos los roles posibles: jurado, conferencista, ponente, panelista y activa audiencia, siempre propiciando el diálogo fecundo en cada sesión. El homenaje se realizó a través del panel titulado Los aportes de Chalena Vásquez a la investigación musicológica con la participación de Vinuesa, Olavo Alén, Laura Vilar y Kamilo Riveros. El colofón fue

la presentación del número 53 de *Boletín Música*, dedicado a la obra investigativa de Chalena, y la proyección de su documental para el programa *Sucedió en Perú*.

También debe llamarse la atención en torno a la exposición «Musicología en la Casa», una muestra documental (discos, libros y carteles) de la historia del Premio de Musicología Casa de las Américas. Este resultó un material indispensable a fin de defender la idea del Premio y el Coloquio como espacios fundamentales para la promoción y la gestión del conocimiento musicológico.

El repaso por las acciones de esta reciente edición dejó la certeza de que su convocatoria sigue siendo trascendente, tanto para los investigadores del continente como para los de otras latitudes, que se interesan por estudiar los procesos asociados a las músicas de la región. Sin embargo, también permitió esbozar algunos puntos de reflexión sobre los cuales pensar en el ciclo de los dos años que nos separan del próximo encuentro: los índices cuantitativo y cualitativo de la participación cubana, el abordaje de fenómenos del acontecer más reciente en la música y la cultura latinoamericanas y, fundamentalmente, la sostenibilidad de las sesiones de debate y preguntas como los espacios de intercambio y confrontación que sustentan la esencia de este evento.

Ailer Pérez Gómez
Musicóloga. CIDMUC.

DE LA SEMANA DE MÚSICA SACRA DE LA HABANA Y UN POCO MÁS

por **Claudia Fallarero**

Hay espacios y eventos que, siendo el resultado de una necesidad social acumulada en el tiempo, se convierten en zonas resguardadas, acrecentadas y replicadas. Algo así ha sucedido con la Semana de Música Sacra de La Habana (SMS), un hecho pensado para pocas jornadas, que no obstante cuenta con una séptima edición consumada y una octava proyectada. Su núcleo generador, la Cátedra de Música Sacra, del Centro Cultural Padre Félix Varela perteneciente a la Arquidiócesis de La Habana, emergió en el momento exacto en que la Iglesia Católica cubana precisaba nuevos aires y sonidos en su ya no tan reciente renovación postconciliar.

La mayoría de esta clase de empeños se logra gracias al temple de ciertos gestores y a invaluable alianza institucionales. Si la Cátedra de Música Sacra y por ende las Semanas son hoy espacios en continuo desarrollo, ciertamente, se debe al empuje de su coordinador, el organista cubano Moisés Santiesteban. También ha sido fundamental el amparo académico del Centro Cultural Padre Félix Varela y su rector el padre Yosvany Carvajal Sureda, el esfuerzo mancomunado de los obispados de Ratisbona y La Habana y, en especial, las visiones fundacionales de los cardenales Rudolf Vodelholzer (Alemania) y Jaime Ortega y Alamino (Cuba), continuadas por Juan de la Caridad García (Cuba). Igualmente, es imposible olvidar la conducción docente y metodológica del Instituto de Música Sacra y Pedagogía Musical de Ratisbona (Hochschule für katholische Kirchenmusik und Musikpädagogik, HfKM, Regensburg), traducido en la presencia casi permanente en La Habana de su rector el organista alemán Stefan Baier y otros maestros de este centro. Por último,



El organista Stefan Baier, rector del Instituto de Música Sacra y Pedagogía musical de Ratisbona, durante el concierto dedicado a los Monolitos del Barroco Alemán, el 13 de marzo del 2020, en la Iglesia San Francisco de Asís.

ha sido primordial el acompañamiento docente y/o logístico del Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas (Oficina del Historiador de La Habana) y su directora Miriam Escudero; el Centro de Música de Concierto (Instituto Cubano de la Música) con Madelaine Masses; la Universidad de Valladolid (España) a través de la catedrática María Antonia Virgili; el Baltisches Orgel-Centrum y las consejerías culturales de las embajadas de Alemania, Polonia y República Checa en Cuba, entre otras instituciones y personas.

Con la conjunción de todos estos factores, la Cátedra de Música Sacra ha gestionado desde 2013 no sólo la Semana de Música Sacra, sino también el programa docente, titulado Diplomado de Música Sacra, que cuenta con una primera gra-

duación y otra edición en curso; así como el Diplomado en Interpretación al Órgano, en su primera edición. También, se han organizado numerosos conciertos y funciones litúrgicas con nueva música y agrupaciones, emergidas a propósito de su labor; y dos eventos más breves y puntuales, denominados MusicaNova —extensión de la Semana e ideado, exclusivamente, para potenciar una emergente creación sacra contemporánea— y el Ciclo Internacional de Órganos de La Habana.

LABOR DOCENTE EN SMS: LA CREACIÓN

A estas alturas, es como si algunas áreas de la estructura de la Semana se hubieran amplificado sobre la base de su necesidad y demanda en nuestro contexto. La creación musical, quizás el ámbito más sensible y complejo, es uno de ellos. La Semana propone todos los años un Taller de composición musical que, desde hace varias jornadas, es liderado por el compositor y director alemán Steven Helein (HfKM). Antes de la clausura de cada edición —o en la siguiente— se estrenan y difunden las piezas producidas en el marco de dicha propuesta.

De esta coyuntura, ha resultado una serie de jóvenes compositores interesados por la creación de música religiosa desde una mirada netamente académica. Entre ellos están Daniel Toledo, quien el pasado año grabó el fonograma *Abismos*, donde incluyó una misa para coro femenino y otras piezas sacras con órgano, estrenadas en las Semanas anteriores; Daniel Torres Corona, hijo de Beatriz Corona, a su vez, importante compositora de música sacra académica, con una comprensión atemporal del dogma de visión pre-con-



En el concierto de clausura del Taller de interpretación históricamente informada, participó el Conjunto de Música Antigua Ars Nova, dirigido por Angélica M. Solernou, el 12 de marzo de 2020, en la Parroquia del Santo Ángel Custodio (imagen izquierda). Dos días antes, el organista y compositor Steven Heelein, alumno de Stefan Baier, integró el concierto ofrecido en la Parroquia del Espíritu Santo (imagen derecha).

ciliar; Alexis Rodríguez, guitarrista y avezado compositor de música para coros; así como otros jovencísimos estudiantes de la Universidad de las Artes de Cuba (ISA), tal es el caso de Nathalie Pena, Iván Fernández, Paula Piñero y José Ordás (Jr.). Todos ellos —aunque ya conocen y entienden la función primaria de la música religiosa, su servicio a un credo y su acompañamiento sonoro al rito— se acercan al lenguaje sacro muchas veces desde una perspectiva de trascendencia más ontológica que de fe. Cuentan con el manejo de recursos que le ha facilitado la academia, con una sensibilidad sobre esta estética cultivada, particularmente, en la clase del maestro Juan Piñera. De este modo, se entroncan con una saga genealógica de importantes nombres que cultivaron en Cuba la creación profesional de música religiosa: Harold Gramatges, César Pérez Sentenat, Gisela Hernández y Olga de Blanck en los años cuarenta del siglo XX, adelantados a los postulados conciliares; Beatriz Corona y José María Vitier

en los noventa; y Yaniel Fernández a inicios de la siguiente centuria, por sólo mencionar algunos de los más conocidos.

LABOR DOCENTE EN SMS: LA INTERPRETACIÓN

En el ámbito formativo de intérpretes especializados en este tipo de música, la Semana ha permitido intensificar y aumentar la labor docente sistemática de la Cátedra, que habitualmente imparte las materias de Práctica coral, Dirección coral, Canto coral, Liturgia y *Biblia*, Interpretación al órgano e Historia y análisis de la música sacra. Dentro de la Semana, ocurre una aceleración de este ciclo de enseñanza mediante la presencia de organistas, flautistas, clavecinistas, directores y coros foráneos. Ellos imparten talleres sobre interpretación e improvisación desde esos timbres y a partir de repertorios sacros de todos los tiempos.

No obstante, los beneficios no sólo son recibidos por estudiantes. El público habanero escucha, cada noche de esos siete

días, la pericia de los docentes y los progresos de muchos de los que cursan los talleres. De modo que los interesados en el sonido del órgano, han ganado una suerte de «festival», donde este instrumento resuena en casi todos los conciertos en función de solista o acompañante; los amantes del lenguaje coral escuchan a esas agrupaciones cantando sobre la fe en idioma grupal; y los de la música antigua —muchas veces pensada como música religiosa al servicio de un espacio de otra época— disfrutaron de las propuestas de algunos conjuntos que integran el llamado «Movimiento de música antigua en Cuba».

CÁTEDRA Y SMS... CON LOGROS EVIDENTES

Como refuerzo a estos propósitos, la Cátedra, auspiciada por la Arquidiócesis y el concurso de la Embajada de Alemania, ha adquirido y revitalizado un instrumento adecuado para enfrentar la interpretación de tales repertorios. En 2019 se restauró el órgano mecánico Merklin-Schütze (1856), emplazado hoy en la Iglesia de San Francisco de Asís; y un órgano positivo de la casa organera suiza Ferdinand Stemmer, ubicados en la Catedral y adquiridos en 2015. Bajo la gestión de la Cátedra, se encuentran también el órgano electrónico Johannus Monarke (2005), de este mismo templo; así como el Graf mecánico (1989), de la Parroquia del Espíritu Santo; y espera ser restaurado el neumático del Santo Ángel. Con estos instrumentos, se han visibilizado iglesias estratégicamente situadas en el Centro Histórico y que, otra vez, funcionan como red de espacios de conciertos especializados en música sacra.

Otro de los logros de la SMS es la formación y desarrollo de coros. En la actualidad capitalina, luego del Festival Internacional de Coros CORHABANA, la Semana es otro de los observatorios donde tener una visión de conjunto de la salud de las agrupaciones corales locales y del resto

del país. Esto no es más que un curso lógico, ya que el lenguaje coral es el idioma natural de la música dentro de los templos desde la antigüedad y continúa siendo el modo de expresión grupal de la fe cantada colectivamente.

Dentro de la SMS, los coros profesionales y de enseñanza artística son especialmente atraídos por el estudio pormenorizado de determinados tipos de repertorio como los salmos (en versiones desde el Renacimiento hasta la contemporaneidad) y los motetes y corales de Johann Sebastian Bach. También es singular el taller para el estudio del canto gregoriano, una práctica que —al igual que el latín y el órgano— ha sido reafirmada por el Concilio Ecu­ménico Vaticano II como el lenguaje oficial de la música en la Iglesia, pero que es casi desconocida en la actualidad, pues requiere entrenamiento en paleografía musical y retórica, saberes que aún no están comprendidos entre los contenidos de la enseñanza musical en Cuba.

Además, la SMS ha evidenciado la necesidad de fundación de sendas nuevas agrupaciones. Una de ellas es la Escolanía de la Arquidiócesis de San Cristóbal de La Habana, que dirige la maestra Mailán Ávila —proyecto social integrado por niños y jóvenes sin formación musical. A la que se suma la reciente Coral de Órdenes Religiosas de La Habana, dirigida por Antonia Reicino, estudiante del Diplomado de Música Sacra.

UNA LABOR ACTUAL Y A FUTURO

Quizás el área en que se debe aún continuar trabajando es la realización cotidiana de la música dentro de la liturgia. Aunque el Concilio Ecu­ménico Vaticano II culminó en 1965, en Cuba la «asimilación» de sus reformas musicales se hizo palpable a mediados de la década del 80, con la aparición del cantoral *Cuba canta su fe*. Este documento,



Interpretado por la Schola Cantorum Coralina, dirigida por la maestra Alina Orraca, el concierto celebró el centenario del natalicio de Juan Pablo II, el 9 de marzo de 2020, en la Catedral de La Habana.

útil, al uso, de probada eficacia en algunos de sus cantos para ciertos tiempos litúrgicos —muy valiosas las piezas de Navidad y algunas de Cuaresma— y de menos logro en otros, fue la propuesta conformada por la organista Ada Rabelo a petición de su eminencia el cardenal Jaime Ortega y Alamino. Rabelo, con una amplia trayectoria dentro de la Iglesia Católica, reunió el enfoque renovado de numerosos compositores conocidos solo dentro de los templos hasta ese momento. Tony Rubí, Perla Moré, Alfredo y María Morales, Roger Hernández, Orlando Rodríguez, Rogelio Zelada, Frank Gómez, Alberto Joya... fueron algunos de los que «tradujeron» en géneros cubanos las resoluciones conciliares, relativas a acercar la liturgia a los pueblos, decirla y cantarla en lenguas vernáculas y hacer sonar la idiosincrasia cultural de cada región dentro de las iglesias.

Sin embargo, a casi medio siglo de ese compendio, con la influencia sonora actual de las músicas de otros cultos

cristianos —de dentro y fuera de la Isla— y la vertiginosa dinámica de la música popular cubana, cabe cuestionarse si hoy la feligresía católica se siente identificada con una fe cantada en *tempo* de habanera, criolla, guajira, bolero, danzón, balada, «lamento afro»...

Las variaciones no formales que se hacen a diario en la música litúrgica en muchas comunidades locales dan cuenta de la necesidad de volver a reunir y seleccionar, de entre esas mismas propuestas, un corpus musical más «al día» que exprese el sentir de la Cuba que hoy canta su fe. Superado el revisionismo de carácter nacionalista del anterior cantoral, en extremo valioso, corresponde ahora a la Cátedra de Música Sacra aplicar su capacidad de gestión para concretar el nuevo corpus musical, uno de este tiempo, que aglutine la identidad cubana toda, incluso esa más académica. Además cuente, por ejemplo, con una estrecha relación entre el lenguaje musical seleccionado y la función litúrgica; e incorpore herramientas retóricas del canto gregoriano, como las pausas, que imitan nuestra oración a Dios, en contraposición al omnipresente «beat» que impone un género bailable determinado.

Sin dudas, un esfuerzo de esta índole requiere la concurrencia de perspectivas transdisciplinares: entendidos en teología y liturgia, en diálogo con sociólogos capaces de estudiar los grupos etarios en nuestros templos y sus gustos musicales; junto a músicos practicantes y comprometidos con la fe y la Iglesia, con una sólida formación musical y cultural. Quizás es una meta adecuada a proponerse estando próximos a celebrar una década de existencia en servicio a la fe y al arte. Un espacio propicio para «ensayarlo» sería el de la Semana de Música Sacra de La Habana.

Claudia Fallarero

Docente de la Cátedra de Música Sacra

CONSUMO ONLINE: LA REINVENCION DEL ECOSISTEMA MUSICAL CUBANO

por Gabriela Rojas

El acceso a internet ha revolucionado el consumo cultural en el mundo contemporáneo. En Cuba, la aparición de ofertas que permiten la conexión, por medio de wifi o paquetes de datos, a redes sociales y plataformas *online* ha supuesto cambios paulatinos en el diálogo entre intérpretes y audiencias, así como en las estrategias de promoción. Sin embargo, la performance en vivo —en sus distintas expresiones—, hasta inicios del presente año continuaba siendo la vía principal de interacción de los músicos con el público insular.

En este contexto la cancelación de los eventos culturales, como parte de las medidas para enfrentar la pandemia del virus COVID-19, ha marcado un punto de inflexión. A partir del 13 de marzo de 2020 quedaron suspendidos conciertos, peñas y descargas en teatros y salas cubanas. Ante la imposibilidad de realizar presentaciones públicas han surgido diversas iniciativas que hacen uso de las redes sociales para establecer espacios alternativos de comunicación y consumo musical. La industria musical, signada por la disminución de las ventas en físico de fonogramas y la comercialización por medio de plataformas de *streaming* y venta digital (difícil en Cuba por los obstáculos para acceder y monetizar desde estos sitios en territorio nacional), actualmente encuentra en el concierto en vivo virtual uno de sus principales estímulos.

Lo que comenzó con acciones aisladas de músicos entusiastas ha ido ganando en organización y envergadura. La principal forma de interacción han sido los conciertos a través de Facebook e Instagram Live, herramientas eficaces que



Con el fin de captar la atención de las audiencias jóvenes, la promoción del Festival estuvo apoyada por atractivos carteles, presentados en las diversas plataformas *online* de Tunturuntu y Fonoma, principales gestores del evento.

permiten, previo anuncio, convocar a personas para un intercambio informal, donde se incluyen comentarios, preguntas, sugerencias y señales de solidaridad. En este sentido, se ha señalado al músico David Blanco como uno de los iniciadores del movimiento en Cuba, quien, siguiendo la tendencia marcada por intérpretes internacionales de habla hispana como Alejandro Sanz y

Juanes, decidió hacer un concierto íntimo en la sala de su casa, solo dos días después de suspendidos los eventos públicos en Cuba. También el pianista Chucho Valdés se cuenta entre los primeros músicos cubanos en realizar recitales de este tipo.

Promocionado como el primer festival de música online de Cuba, Tunturuntu pa' tu casa fue organizado a través de una convocatoria abierta en las redes por un novel equipo creativo (<http://tunturuntu.org>), enfocado en la promoción de iniciativas culturales cubanas. Cada músico interesado, aclaraba en un formulario su disponibilidad de horarios, a partir de la cual se conformaban carteleras que circulaban en las redes de los artistas. Además, se dio la posibilidad a los internautas de etiquetar a su artista favorito e incitarlo a participar en el empeño. El objetivo principal de la iniciativa fue generar una comunidad virtual de músicos y aficionados, unidos ante la crisis actual de la industria de eventos musicales.

Los videos fueron compartidos en vivo desde los perfiles de los intérpretes en Instagram, Facebook o Youtube Live. Inicialmente, se previó una programación para cuatro días, entre el 18 y el 22 de marzo, pero se extendió su realización a los fines de semana sucesivos, dada su capacidad de convocatoria, popularidad y su alianza con otros promotores culturales como el festival Eyeife de música electrónica y la revista *Vistar*.

A partir del lema «Yo me quedo en casa» han desfilado por las redes representantes del jazz, la electrónica y la música popular bailable, sin restricciones de estilos o estéticas. Entre los nombres que transmitieron desde sus hogares en



Los conciertos *online* que promueven el Instituto Cubano de la Música y el Ministerio de Cultura, permiten el intercambio de los músicos y gestores con las audiencias nacionales y foráneas. La presentación de estos recitales en los distintos medios —radio, televisión y redes— amplía el alcance de esta iniciativa al incorporar a los consumidores asiduos de cada plataforma virtual.

La Habana y en otras ciudades del mundo estuvieron Ernán López-Nussa, Haydée Milanés, Zule Guerra, Luna Manzanares, Alex Cuba, Cimafunk, Alain Pérez, Daymé Arocena, Gastón Joya, Eme Alfonso y William Vivanco, por solo mencionar algunos ejemplos.

Estas primeras iniciativas fueron el motor impulsor de un nuevo proyecto coordinado por las principales instituciones culturales del país. El Ministerio de Cultura, en alianza con el Instituto Cubano de la Música, los centros y empresas nacionales y algunas productoras audiovisuales como La Rueda, han preparado una pro-

gramación de conciertos que se transmiten por la televisión nacional, la radio y distintas páginas en las redes. Con los *hashtags* #QuedateEnCasa, #EstamosContigo y #MusicosporCuba, se ha ido creando una plataforma conjunta de los medios de comunicación nacionales para visibilizar esta iniciativa y aumentar su alcance dentro y fuera de Cuba. Las ofertas musicales son inclusivas, al reunir a agrupaciones de gran popularidad, que van desde el grupo Buena Fe hasta el tradicional tresero Pancho Amat y la Orquesta Sinfónica Nacional (en formato reducido), siempre pensando en un público heterogéneo e intergeneracional.

Ante el imperativo que supone el aislamiento social por los efectos de la COVID-19, los músicos y gestores cubanos han aprovechado creativamente las redes sociales generando espacios alternativos de socialización. Otras propuestas han incluido la promoción colectiva de las páginas de Youtube de los músicos para aumentar el número de suscriptores; el lanzamiento de temas alusivos a la situación actual —el ejemplo más logrado ha sido el de la orquesta Havana D' Primera—; la realización de fiestas *online* y las colaboraciones musicales entre varios intérpretes a partir de las facilidades del intercambio, la edición y la publicación de contenidos. Cada uno de estos gestos ha estado dirigido a potenciar la conexión entre nuestros músicos cubanos y sus seguidores nacionales y extranjeros.

Los últimos tiempos atestiguan la reinención del ecosistema musical cubano. La evidencia apunta a que se trata de un fenómeno en desarrollo, que se replica y transforma con cada nuevo proyecto o alternativa. Queda por ver si los esfuerzos de los intérpretes y gestores de la Isla, enmarcados dentro de una tendencia internacional que aboga por el ingenio y la adaptación de los artistas contemporáneos, dejarán huellas mayores o serán solo recuerdos de un tiempo que hizo necesaria la solidaridad y la comunión por medio de la música.

Gabriela Rojas
Miembro del equipo de redacción

UN DÍA PARA EL JAZZ CUBANO

por Pedro de la Hoz

La celebración entre nosotros del Día Internacional del Jazz, mañana, no debe pasar inadvertida. Cinco razones, por lo pronto, se me ocurren para que se tenga en cuenta.

Una: la presencia consustancial de ese complejo musical en la identidad cultural cubana. Dos: los aportes históricos de nuestros maestros al enriquecimiento de los códigos jazzísticos en todas partes. Tres: la formación y práctica académica que involucra a sucesivas generaciones. Cuatro: la creciente cultura jazzística de un significativo sector del público. Cinco: el encauzamiento de un gesto solidario hacia otros colegas del mundo, particularmente con los sudafricanos, impedidos de ser, como lo fue Cuba en 2018, sede principal de los actos convocados por la Unesco y el Instituto Herbie Hancock, cancelados debido a la pandemia.

Chucho Valdés estuvo entre los primeros en pronunciarse artísticamente desde el forzado y necesario confinamiento.

En una primera entrega —no la única—, a piano solo, versionó el segundo movimiento del Concierto para guitarra y orquesta, de Joaquín Rodrigo, como para recordarnos cuando en el lejano otoño de 1978, en el teatro Karl Marx, en alianza con Leo Brouwer, materializó uno de los memorables registros de Irakere: tras *Aranjuez*, una inmensa cuota de cubanía, *Con poco coco*, de Bebo.

A propósito de Chucho, lancé la idea de que un hermoso homenaje por el Día Internacional del Jazz podría consistir en estimular versiones de un clásico de nuestro compositor y pianista, *Mambo influenciado*, y de otra de las piezas que se halla en el origen mismo de la movida jazzística cubana,



Blen blen, de Chano Pozo. No tiene por qué ser de ahora para ahorita la iniciativa; es solo una pauta para desarrollar a propósito de la jornada.

En los primeros momentos, al menos recibí dos reportes: el periodista y guionista José Dos Santos, cuyo compromiso con la promoción del género resulta admirable, reprodujo el mensaje en su página D'Cubajazz; y desde Italia, la notable compositora cubana Ailem Carvajal rescató el testimonio audiovisual de una versión de la obra interpretada por el propio Chucho al frente

de un septeto en el que figuraban, entre otros, el percusionista puertorriqueño Giovanni Hidalgo y el trompetista brasileño Claudio Roditi.

Si llamé la atención sobre *Blen blen* es porque antes de que Chano Pozo indujera a Dizzy Gillespie a montar *Manteca*, en 1947, había intuido la senda del jazz con acento cubano en obras como la mencionada.

Una grabación de 1941, a cargo de la orquesta del Hotel Nacional, bajo la dirección de Orlando Estivil y en la voz de un juvenil Tito Gómez, da la medida de que Chano se hallaba a las puertas del jazz, por no hablar de la mucho más elaborada que tuvo a Miguelito Valdés como protagonista.

Ese filón fue advertido por Edesio Alejandro, con plena comprensión de la fusión del jazz, el rock y la música popular cubana, en una ofrenda que califica entre las mejores de su larga y pródiga cosecha.

En las transmisiones que el Ministerio de Cultura y el Instituto Cubano de la Música promueven por las redes sociales y el canal Clave a las 4:30 p.m. entre semana, el jazz ha asomado.

Entre los recitales que pude ver y escuchar, destacaría el del pianista Alejandro Falcón y el quenista argentino aplaudido Rodrigo Sosa.

¿Será mucho pedir que, en torno al Día Internacional del Jazz, propuestas como estas se hagan sentir con mayor intensidad?

Pedro de la Hoz

Tomado de *Granma*, 29 de abril de 2020.



EL SINCOPADO
HABANERO

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

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

Vol. I 2016



Vol. V 2020



Vol. II 2017



Vol. III 2018



Vol. IV 2019





En la XXXV Edición del Festival Internacional Jazz Plaza 2020, se vivieron momentos de gran euforia de la mano de Tank and the Bang en el escenario de la Nave 4 de la Fábrica de Arte Cubano. El 15 de enero del 2020, se dieron cita en este aclamado espacio, de conjunto con Tank, The Soul Rebels otra de las bandas de New Orleans que conformaron el proyecto Getting Funky in Havana; así como las raperas cubanas La Reina y la Real. Todos juntos originaron una gran mezcla de sonidos funk, soul, hip hop, rock, góspel, generando una de las veladas más recordadas durante el festival.

