

# EL SINCOPADO HABANERO

*Boletín del Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas*

**Vol. I julio/septiembre 2016**



**Directora**  
Miriam Escudero

**Editora General**  
Viviana Reina Jorrín

**Diseño Gráfico**  
Yadira Calzadilla

**Equipo Editorial**  
Xiomara Montero  
Ana Lizandra Socorro  
Renier Garnier

**Fotografía**  
Joel Guerra

**Consejo Asesor**  
Argel Calcines  
María Antonia Virgili  
Victoria Eli  
Claudia Fallarero  
Yohany Le-Clere



Dirección de Patrimonio Cultural  
Oficina del Historiador de La Habana

Edificio Santo Domingo, 3er piso, calle Obispo  
entre Mercaderes y San Ignacio,  
La Habana Vieja, Cuba, CP. 10200

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

Correo electrónico: gabinete@estebansalas.ohc.cu

La obra en portada ha sido realizada exclusivamente para  
El Sincopado Habanero por el diseñador gráfico Harold  
Rensoli (La Habana, 1979), graduado de la Escuela Elemental  
20 de octubre (1993) y de San Alejandro (1997).



## TRADICIÓN CORAL

Miriam Escudero

Las primeras noticias sobre música para formato coral en Cuba se relacionan directamente con la liturgia católica. Se conservan, entre otras, piezas de Francisco Guerrero, Rodrigo de Ceballos, Tomás Luis de Victoria, Diego Durón, Joseph Haydn... las que fueron copiadas por Esteban Salas en la época en que ejercía como maestro de capilla de la Catedral de Santiago de Cuba (1764-1803). Estos documentos constituyen el remanente de lo que era el repertorio de esa Catedral desde el siglo XVI, fundada en 1522.

El propio Salas y su contemporáneo, Cayetano Pagueras, escribieron desde el último tercio del setecientos piezas corales y polícorales para misas, festividades marianas, oficios de difuntos... que constituyen los pilares de la música coral cubana. Ya en la siguiente centuria, la función de los coros alternaba con espacios como la ópera, la zarzuela, la música de iglesia. Una mezcla de todas estas influencias confluyó, por ejemplo, en el grandilocuente *Stabat Mater* de Laureano Fuentes (1825-1898),

estrenado en un concierto de la Sociedad Filarmónica de Santiago de Cuba en 1873.

Los movimientos asociacionistas generaron también expresiones vocales de grupo. Desde un coro de clave hasta un orfeón vasco, cada conjunto reafirmaba así sentimientos de identidad cultural. Esta importante tradición coral ha llegado a nuestros días y por eso *El Sincopado Habanero* aborda en esta ocasión trabajos centrados en el estudio de agrupaciones, figuras relevantes y sucesos como CorHabana.

Asimismo, centramos la atención en un acontecimiento inédito en Cuba, la celebración del certamen de contratenores que promueve la Oficina Leo Brouwer, como parte de la programación de los magníficos festivales que ellos organizan. Es justo decir que en Cuba, agrupaciones como la Camerata Vocale Sine Nomine y el Conjunto de Música Antigua Ars Longa han sido pioneros en difundir el desarrollo de estas voces imprescindibles —entre otras manifestaciones— para una interpretación históricamente informada de la llamada música antigua. A

ello se suma el hecho de que en la Universidad de las Artes de Cuba ya los contratenores tienen un espacio especializado en su tipología de voz, y esa iniciativa se debe en gran medida al esfuerzo de Ubail Zamora, actual profesor de la Cátedra de Canto de ese prestigioso centro académico.

A propósito de contratenores, incluimos en esta ocasión la publicación de la partitura de una obra inédita de Juan Paris transcrita por quien es su máxima estudiosa, la musicóloga Claudia Fallarero. Se trata del villancico de Navidad *Quién más que yo dichosa* (1817). Tipo cantata, contiene un recitado y un aria para voces de tiple y alto con acompañamiento de orquesta de cuerdas, que sería interpretada por los que entonces eran los contratenores de Santiago de Cuba.

Miriam Escudero  
Directora del boletín  
El Sincopado Habanero

## VOCES EN LA MEMORIA: CORO PROVINCIAL DE VILLA CLARA

Nelys Cañizares

**D**anza y música se entrelazan durante el areíto. Este momento se convirtió en una forma de expresión cultural festivo-ritual, practicada por los aborígenes cubanos como parte de la necesidad que siente el hombre de transmitir y compartir sentimientos. A pesar de que la ceremonia también incluía narraciones orales, expresiones teatrales, manifestaciones de la plástica, entre otras, el baile en coro se convierte en uno de los instantes más importantes para la historia de los inicios musicales en Cuba; primera manifestación musical en la Isla que refiere la literatura. Con el paso del tiempo, el desarrollo coral se estructuró en torno a dos cultural fundamentales: española y africana<sup>1</sup>.

En los siglos XVI, XVII y XVIII las obras que predominan son interpretadas por las capillas de música en el contexto eclesiástico. Fuera de este ámbito, existieron cantos españoles que generalmente se ejecutaban «en coro»; y a la vez se mantuvieron los cantos africanos de carácter religioso. A principio del siglo XVII, la Catedral de Santiago de Cuba y la Parroquial Mayor de La Habana alcanzan importancia, convirtiéndose en rectoras de la música eclesiástica, a través de los maestros de capilla Esteban Salas y Cayetano Pagueras, respectivamente.

Será a mediados del siglo XIX, cuando se creen célebres entidades corales —separadas de la Iglesia— como los coros catalanes de Sagua La Grande (segunda ciudad de la actual provincia de Villa Clara) y la Sociedad Coral Gallega de La Habana. En este periodo los compositores crearon motetes, misas, oratorios y cantatas; además de cultivar la ópera, la zarzuela y la tonadilla. La suma de las actividades corales realizadas en el siglo XIX y a principios del XX, constituye la base sobre la que se catapultó el movimiento coral en Cuba.



© ARCHIVO PERSONAL DE YOLANDA MARTÍNEZ ORDÓÑEZ

<sup>1</sup>Ana C. Hurtado de Mendoza: *Propuesta de programa de la asignatura Coro, para los profesores de la Cátedra de Canto Coral, de la especialidad de Música de la Escuela Vocacional de Arte Olga Alonso*. Tesis de Maestría. Instituto Superior Pedagógico Félix Varela, 2004.

A la izquierda aparece el primer director del Coro Provincial de Villa Clara, Manuel Rodríguez Pérez de Prado, quien durante 40 años fue maestro de música. En sus últimos quince años, se dedicó a la dirección de coros. Recibió del profesor alemán Hanz Moser cursos de Dirección Coral.

Otro momento trascendental fue el triunfo de la Revolución en 1959. En estos años se desplegó un fuerte movimiento en el ámbito de la música coral, como parte de la política que proponía el estado revolucionario en aras de elevar el nivel cultural del pueblo. Mayormente se crearon coros de aficionados que en algunas ocasiones llegaban a profesionalizarse. Como parte de este auge comenzaron a celebrarse festivales —entre ellos el Festival Nacional de Coros de Santiago de Cuba, fundado en 1961—, encuentros universitarios e inclusive se conformaron grandes coros masivos para realizar actos políticos.

Entre esas agrupaciones profesionales estuvo el Coro Nacional, el Coro del Teatro Lírico Nacional, el Coro del ICRT, el Orfeón Santiago y el Coro Madrigalista; así como un coro profesional en cada provincia<sup>2</sup>. Actualmente, en La Habana existen otros como el Coro de Cámara Exaudi, Coro de Cámara Entrevoces, Coro De Profundis, Ensemble Vocal Luna, Camerata Vocale Sine Nomine, Schola Cantorum Coralina, el Coro Polifónico de La Habana y el Conjunto de Música Antigua Ars Longa.

#### EL MOVIMIENTO CORAL LLEGA A SANTA CLARA

Los antecedentes de la práctica coral en Santa Clara se encuentran en las iglesias. Allí el coro estaba integrado por la capilla de música que servía a la liturgia católica. La estética que defendían marcaba las tendencias estilísticas de cada período histórico.

Ante las dificultades económicas y los aires renovados de la música litúrgica en el siglo XX, es cada vez más frecuente la participación de coros laicos. Estos eran contratados esporádicamente, o surgían del propio ámbito religioso. En esta atmósfera, se halla la figura de Manuel Rodríguez Pérez de Prado (1910-1978), quien

fue director de coro, pianista acompañante y organista de la Catedral de Santa Clara de Asís<sup>3</sup>.

A finales de 1961, Pérez de Prado funda la Coral de Santa Clara que se constituyó como coro de aficionados con la función de representar a la ciudad. Su creación respondió a una voluntad política y a la necesidad social de promover un movimiento de artistas aficionados, con el objetivo de masificar la cultura entre los diferentes estratos sociales.

En sus inicios tuvo un carácter amateur, aunque en poco tiempo alcanzó el estatus profesional. Como agrupación musical, primero representó a la ciudad de Santa Clara y posteriormente a la provincia Villa Clara. La fundación de la Coral reflejó las necesidades sociales e ideológicas del momento lo que tuvo amplia repercusión en el carácter de su repertorio inicial, la selección de los escenarios en sus primeras presentaciones y la condición de sus integrantes quienes no requerían de una formación musical académica.

Con el tiempo, la agrupación pasó a llamarse Coro profesional de Santa Clara. Unos años después se convirtió en Coro Provincial de Villa Clara como consecuencia de las transformaciones político administrativas del país. Bajo esta denominación, que mantienen en la actualidad, sus integrantes se han caracterizado por su entusiasta espíritu. Motivación que permitió crear, en el año 2000, un segundo formato de cámara. Fue bautizado con el nombre de CoraMarta —en homenaje a Marta Abreu de Estévez, benefactora de la ciudad de Santa Clara—, integrado por algunos intérpretes del Coro Provincial y bajo la dirección de su titular, Yolanda Martínez Ordóñez.

#### EPÍGRAFES PARA UNA HISTORIA

A la hora de trazar la historia del Coro Provincial de Villa Clara, el documento de mayor relevancia es el His-

torial del Coro Provincial de Villa Clara. Obra inédita que responde a la autoría de la directora de la agrupación, Yolanda Martínez Ordóñez, y a uno de sus integrantes fundadores, Tirso Lima Núñez. A principios de 1990, ellos revisaron, analizaron y dieron valor testimonial y documental a las vivencias de varias personas que fueron protagonistas de las primeras etapas del surgimiento del coro. Se basaron en la revisión y actualización de un documento de características similares titulado: Historia del Coro de Santa Clara, que todavía se conserva como parte del Historial del Coro Provincial de Villa Clara.

En sus páginas se reflejan los disímiles momentos por los que ha transitado la agrupación desde su fundación, primera presentación el 22 de febrero de 1962 y la posterior oficialización en 1963 por el Consejo Nacional de Cultura. Concebido por epígrafes, el primero incluye referencias a la creación de la agrupación a partir de un esfuerzo del Gobierno de la antigua Provincia de Las Villas. En aquellos primeros instantes, los integrantes asumirían la dualidad laboral, al equilibrar las actividades profesionales con las corales. Trascendental será también —como parte de la democratización de la cultura que se llevaba a cabo en Cuba— el asesoramiento que se brindó a coros de aficionados que existían en la provincia.

Un segundo epígrafe, describe el repertorio que a lo largo de los años ha interpretado el Coro. A partir de esta selección, se le asignan las clasificaciones de «polifónico», «de cámara» y «lírico» u «operático». Las obras escogidas fueron ganando en complejidad,

<sup>2</sup>Tamara Martín: *Música Coral*. Editorial Pueblo y Educación, La Habana, 1991.

<sup>3</sup>Ana C. Hurtado de Mendoza: Ob. cit., pp. 31-32.

e incluyeron: polifonías del renacimiento, canciones gitanas, vales de J. Brahms, negros *spirituals*, obras latinoamericanas, tres de los Diez poemas sinfónicos de Dmitri Shostakovich; y de la música cubana se interpretaron obras de Lecuona, Sindo Garay, Sánchez de Fuente, Miguel Matamoros, Harold Gramatges, Gisela Hernández y Electo Silva. Además, es fundamental la composición del grupo, que desde sus inicios está integrado por un director, un administrador y cantores femeninos y masculinos. Entre los veintidós miembros fundadores se encuentran: Manuel Rodríguez Pérez de Prado (director), Bernardo Ruiz Noriega (administrador), María Emilia Domínguez (archivera copista con funciones de subdirectora); las sopranos Magda Pino Pedraza, María Pozo, Aleida Agüero Valdés, María A. Zúñiga Zúñiga; las contraltos Gloria Ganzó Figueroa, María J. Carranza Carta, Ángela Vives Águila, María E. Domínguez Gregory; los tenores Carlos González Braojos, Antonio Pino Machado, Rafael Valdés Pérez, Raúl León Hernández; los barítonos Félix Medina Melián, Rolando Oramas Cuellar, Carlos Quintana y Nemesio Quesada Beltrán; y los bajos Joaquín Carrero Payrol, Pablo M. Peralta y Tirso Lima Núñez.

Llegados al tercer epígrafe, se vuelve un tema necesario la referencia al vínculo entre el desarrollo técnico del coro y los repertorios abordados en diferentes momentos de su trayectoria. Corrobora esto una valoración en forma de paradigma estético que aparece en las páginas del *Historial*: «el coro de Santa Clara, dada su estructura de voces anchas, se asemeja en sonoridad al Coro Nacional, hacia el cual Manuel Rodríguez dirigió siempre sus pasos tanto en el repertorio como en la técnica vocal. Serafín Pro, fundador y director del Coro Nacional, siempre ayudó a Rodríguez en la parte técnica, orientándole convenientemente. En esta nueva eta-

pa también se siguen las indicaciones de la prestigiosa directora del Coro Nacional, Digna Guerra, la cual, de una manera más cercana, ayudó con el repertorio del Coro Nacional y con su asistencia técnica mediante visitas dos veces por mes (...)»<sup>4</sup>.

Las primeras evaluaciones de los cantores y la creación de una Comisión Técnica Provincial con tal propósito, ocupan las líneas del cuarto epígrafe. A pesar de un primer intento en 1964 con el maestro Serafín Pro, no fue hasta 1973 que tuvo lugar la primera evaluación profesional del Coro, realizada por Miguel García y Carmen Collado, donde también se definieron los jefes de cuerda. En 1980 el Ministerio de Cultura convoca a otra evaluación por la Comisión Técnica Nacional, en la que el coro alcanza la tercera categoría. Tres años después, se efectuaron evaluaciones para los guías de cuerdas.

Un paneo por las primeras presentaciones del Coro, da la medida del compromiso político en la primera década. Según el quinto epígrafe, los momentos de mayor relevancia durante esta etapa son: cantata a Camilo Cienfuegos, del autor Miguel García (teatro La Caridad, 1965); acto nacional de clausura de la efemérides de Playa Girón, con la participación del comandante en jefe Fidel Castro (teatro Karl Marx, 1968); velada cultural ofrecida al presidente de México (Hotel Hanabanilla, 1974); velada por el 26 de Julio, en la sede de Santa Clara (teatro Camilo Cienfuegos, 1974); velada cultural ofrecida a los agregados culturales de las embajadas de los países socialistas (Hotel Hanabanilla, 1974); concierto en el Museo Napoleónico en 1983; y concierto en la Sede del Coro Nacional en 1983.

El último epígrafe se acerca a las diferentes sedes que ha tenido el Coro a lo largo de estos años. Tema polémico, debido al largo peregrinar, sin tener un lugar estable. En ocasiones esta situación menoscabó la confianza y

hasta la posibilidad de un mayor desarrollo profesional. En un período de tiempo de aproximadamente 27 años, el Coro transitó por nueve sedes entre las cuales estuvieron el teatro La Caridad; el antiguo Conservatorio de Música, hoy casa de la cultura Juan Marinello; la Escuela Vocacional de Arte Olga Alonso, ubicada en las calles Tristá y Lubián; e inclusive, en varios momentos radicaron en el domicilio de su directora. Tales afectaciones fueron extensivas a los documentos de su archivo a lo que se agregó el escaso reconocimiento de su relevancia histórica que lo hizo vulnerable al deterioro. Los cronistas y conservadores de estos documentos se fueron desmotivando debido a esta situación. Esto es evidente debido a la merma importante de evidencias documentales en los últimos años, al punto de existir etapas de ausencia documental, por pérdida o por la no recopilación de fuentes.

Concluidos los epígrafes, se incluyen dos informes de emulación correspondientes a los años 1991 y 1992. En ellos se refleja la participación del Coro en diferentes actividades como la interpretación de obras sinfónico-corales junto a la Orquesta Sinfónica de Villa Clara, como fueron la *Fantasia coral* de Ludwig van Beethoven y el *Réquiem* de Wolfgang Amadeus Mozart, este último bajo la batuta de la maestra Zenaida Castro Romeu. Además, se menciona el número de horas de trabajo voluntario artístico acumulado en diferentes organismos y talleres musicales, lo cual es un rasgo característico del momento sociopolítico, enmarcado en los años iniciales del Período Especial. Como parte de este tipo de trabajo se crea un coro infantil, atendido por integrantes del Coro Provincial.

<sup>4</sup>Historial del Coro Provincial de Villa Clara, obra inédita realizada por su directora Yolanda Martínez Ordóñez y Tirso Lima Núñez integrante fundador.

## OTRAS FORMAS DE HACER HISTORIA: CORRESPONDENCIA, LIBRO DE VISITANTES Y FOTOGRAFÍAS

Al culminar la lectura del Historial del Coro Provincial de Villa Clara, sobresalen otros documentos de imprescindible consulta si se quiere comprender la dinámica que, desde sus inicios, ha caracterizado a este coro.

A pesar de no ser numerosa, la correspondencia permite profundizar en la labor de la agrupación. Forman parte de esta compilación 15 cartas —13 institucionales y 2 personales (de compositores)—; y 11 telegramas. En su mayoría pertenecientes al periodo entre 1964 y 1990, las cartas institucionales agradecen o felicitan al Coro por sus interpretaciones. Mientras que a título personal, se encontró una del compositor cubano Harold Gramatges, fechada en marzo de 1986, donde felicitaba al coro por el nivel alcanzado en su aniversario veinticinco y agradece la cariñosa acogida y el interés con que ofrecieron su obra musical; también se halla otra, correspondiente al compositor mexicano Enrique Chávez, fechada en agosto de 2003, con indicaciones para la realización de una obra musical suya.

En el caso de los telegramas, en su mayoría de carácter institucional, portan felicitaciones por aniversarios o celebraciones. La fecha de la última correspondencia archivada se remite a agosto de 2003, hecho que muestra la ausencia de documentación de este tipo en los últimos 11 años.

Como parte del interés por rescatar la historia del Coro, otro documento importante es el libro de visitantes, o álbum donde las personalidades de la cultura dejaron constancia por escrito de sus consideraciones. La última personalidad que deja constancia en el libro es la maestra Digna Guerra Ramírez, en el año 1986. Aunque posteriores visitas no han tenido la oportunidad de ser



© ARCHIVO PERSONAL DE YOLANDA MARTÍNEZ ORDÓÑEZ

La directora del Coro Provincial de Villa Clara Yolanda Martínez Ordóñez recibió clases de Dirección coral, Canto y Órgano con el presbítero Canciller Diocesano estadounidense Ernesto García Rubio. En 1980 se graduó de Dirección Coral en la escuela Ignacio Cervantes y concluyó el Nivel Técnico Medio Superior en Canto.

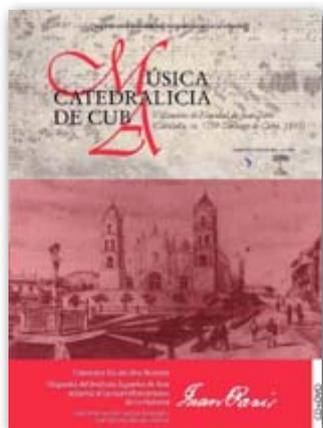
reflejadas por no disponer de una localización estable para el documento, la revisión de estas páginas aportó algunas evidencias que no se contemplan en ninguno de los otros documentos consultados. Tal es el caso de la dedicatoria del Cuarteto del Rey, integrado por Pablo Milanés, entre otros; y el cuarteto Los Modernistas, donde cantaba Lourdes Torres. En otros casos, permitió cotejar datos, como ocurrió con la presencia

de algunos músicos que visitaron la ciudad: Serafín Pro y el Coro Polifónico Nacional, Digna Guerra y el Coro Nacional, Electo Silva y el Orfeón Santiago, Cecilio y Evelio Tiele Ferrer, y los directores de Orquesta José E. Urfé y Augusto Suero.

Las fotografías realizadas al Coro, también aportan datos para la construcción histórica de la agrupación. Organizadas de manera aleatoria y carentes de proce-



DOCUMENTOS SONOROS  
 DEL PATRIMONIO  
 MUSICAL CUBANO



samiento científico, son una evidencia visual de gran apoyo. Se tuvo acceso a un total de 71 fotografías, de ellas 16 pertenecen a los años en que el Coro era dirigido por su director fundador, Manuel Rodríguez; mientras que 55 fueron realizadas en los restantes años. Del monto total de fotografías, 41 son en blanco y negro, las otras 30, a color, y todas pertenecen a la etapa en que la maestra Yolanda Ordóñez ya había asumido la dirección.

**TRAZANDO LAS RUTAS DEL CORO  
 PROVINCIAL DE SANTA CLARA**

Una distinción especial se debe hacer con los programas atesorados en el archivo. Ellos muestran la intensión de las dos direcciones por desarrollar las líneas de interpretación del Coro. Parte del material identificado son: once programas del Festival de Coros de Santiago de Cuba, dos del Encuentro Coral Internacional Corhabana, dos del Cubadisco, uno del Festival Internacional Boleros de Oro, por solo citar algunos ejemplos. Además, se identificaron diecisiete programas específicos de conciertos del Coro Provincial, de ellos doce son de la etapa de la batuta de Manuel Rodríguez y el resto pertenecen a la dirección de Yolanda Martínez. El último recogido es de julio de 2013 y corresponde al Primer Taller Internacional de Música Coral Cubana

CorHabana.

En los primeros años se observa la presencia de polifonías renacentistas, lo cual denota un criterio de seriedad y cierto refinamiento a la hora de escoger el repertorio. Inicialmente, dicha selección se basó en obras más sencillas y después fue aumentando su complejidad, en concordancia con la evolución vocal y técnico-musical. Durante esta etapa, la ausencia de obras del compositor villaclareño Alejandro García Caturra, pudiera ser indicativo del estadio evolutivo lógico del grupo; será en la segunda dirección, cuando comiencen a verse obras de este compositor y del también villaclareño Héctor Angulo.

Entre los programas del periodo de Manuel Rodríguez, se destaca la presencia de doce arreglos corales de su autoría, sobre temas tanto cubanos como internacionales. En este sentido, se pudo constatar la existencia en los Archivos de una versión coral suya del bolero *Las Villas* del trovador santaclareño Juvenal Quesada, fechada en octubre de 1971. Esta es la única partitura que se conserva y por tanto el único arreglo del antiguo director, hecho que se puede considerar como una pérdida sensible para la memoria musical histórica de Villa Clara.

Un último elemento trascendental es el diseño del programa correspondiente a la primera dirección del Coro. En ellos sobresale el criterio —consciente o

inducido por las condicionantes socio-políticas— de dedicar un momento del concierto a canciones patrióticas. En tres de los programas revisados, se encabeza dicho momento como Canciones patrióticas y Canciones revolucionarias. Algunas de las obras incluidas en este tipo de repertorio fueron: *Bandera roja*, *Estamos con Cuba*, *Guerrillero*, *La bayamesa* y el *Himno invasor*.

Tras haber realizado este recorrido, no cabe duda que la preservación de la memoria histórica de este Coro encierra en sí, una parte de la historia de la provincia de Villa Clara. Esta institución se ha identificado por su compromiso con el ideario político de la Revolución y con las aspiraciones culturales que se proyectaron hacia el pueblo villaclareño y cubano. Los documentos compilados, tanto visuales como escritos, testimonian el surgimiento y la evolución de esta agrupación como bien patrimonial local.

*Este trabajo es una síntesis de la tesina de Nelys Cañizares, egresada del Diplomado Pre-Doctoral en Patrimonio Musical Hispano (Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana, 2014).*

## UN ÁNGEL QUE INSPIRA Y REALZA EL ESPÍRITU

Yolanda Quevedo de la Rosa



La Iglesia del Santo Ángel Custodio —ubicada en la calle Compostela entre Cuarteles y Chacón (La Habana Vieja)— se edificó gracias a la iniciativa del obispo Diego Evelino de Compostela. Entre los elementos arquitectónicos que resaltan por su belleza se encuentran las puertas ojivales, los pináculos góticos y, en su interior, el deambulatorio.

La existencia de la Iglesia del Santo Ángel Custodio se remonta a 1690 cuando, a iniciativa del obispo Diego Evelino de Compostela, comenzaron las labores de edificación. El lugar elegido fue el cerro Peña Pobre (calle Peña Pobre) que también responde al nombre de la Loma del Ángel. Después de las disímiles intervenciones, unas veces para modificar la estructura arquitectónica y otras para restaurar lo existente, el caminante reconoce las dos torres en forma de agujas, las puertas ojivales, los pináculos góticos que adornan la parte superior de la cornisa y la imponente escalera que precede la fachada; y si entra, admirará entre sus maravillas las tres naves cubiertas con bóvedas de cañón, los vitrales procedentes de Múnich (Alemania) y de Barcelona (España), el deambulatorio y el órgano.

Este instrumento comienza su historia en 1856, al presentarse a prueba un gran número de músicos con el fin de ocupar las plazas de organistas vacantes en diferentes iglesias del país. Según la *Gaceta de La Habana*, correspondiente al 6 de mayo de ese mismo año, los aspirantes a dichas plazas debían tener una buena conducta moral, pues el órgano se les entregaría en propiedad. La plaza como organista de la iglesia de la Loma del Ángel fue otorgada a José Baster. Pero no sería hasta 1869 que el órgano nuevo llegaría a su sede, vendido por Gerónimo Usera —apoderado de Juan Camellas— a Ramón Ancueva —comisionado por el obispo S. D. Jacinto. En el mismo año, el maestro de capilla y el organista fueron citados a reconocer el instrumento y, tras un largo examen, —como consta en el informe que realizaron— observaron que el instrumento estaba desafinado. También, agregaron que «tenía sonidos muy graves que inspiraban devoción y recogimiento, pero que

el conjunto es de poco volumen en relación a la iglesia y de escasos recursos por los pocos registros que tenía, pero que estaba armado conforme a la plantilla del fabricante que según el rótulo es Ellias Hamill y Co. (Londres, Inglaterra) y que el mismo fue reconocido en el año 1870»<sup>1</sup>.

Ya en enero de 1890, el órgano estaba en mal estado y precisaba de una reparación radical. Ante esta situación se empezó a buscar un maestro inteligente y a la vez módico para dicha tarea. Finalmente la persona indicada fue Carlos L. Peters, quien había arreglado el órgano de la Santa Iglesia de la Catedral, según certificado entregado por él. Este se comprometió a reparar también el de la Iglesia del Santo Ángel Custodio por un pago de 160 pesos u oro.

### INSPIRANDO DEVOCIÓN Y RECOGIMIENTO...

Construido entre los siglos XIX y XX, el órgano responde a las características del estilo español, hecho evidente debido a su pedalero pequeño típico y a que los nombres de los registros están en idioma español. A nivel constructivo, es de grandes dimensiones y puede ser catalogado como órgano de tribuna, pero solo tiene 10 registros por lo que se considera un instrumento pequeño. En él prevalecen los registros de principales que permiten clasificarlo dentro del estilo romántico. Además, posee

<sup>1</sup>Informe escrito por el Maestro de Capilla y el organista de la Catedral, tras un encargo realizado donde se les pedía el reconocimiento del órgano que se había acabado de colocar. En: Legajo 5, Expediente 12, el cual trata sobre las diligencias para la colocación de un órgano nuevo en la parroquia del Ángel (año 1869).

Bajo el rótulo Ellias Hamill y Co. (Londres), se erige el órgano de estilo español en la Loma del Ángel. Fabricado entre los siglos XIX y XX, posee grandes dimensiones constructivas y el mueble está enmarcado dentro del estilo neogótico. Aunque, desde una mirada musical pertenece al estilo romántico, debido a que en él prevalecen los registros de principales.



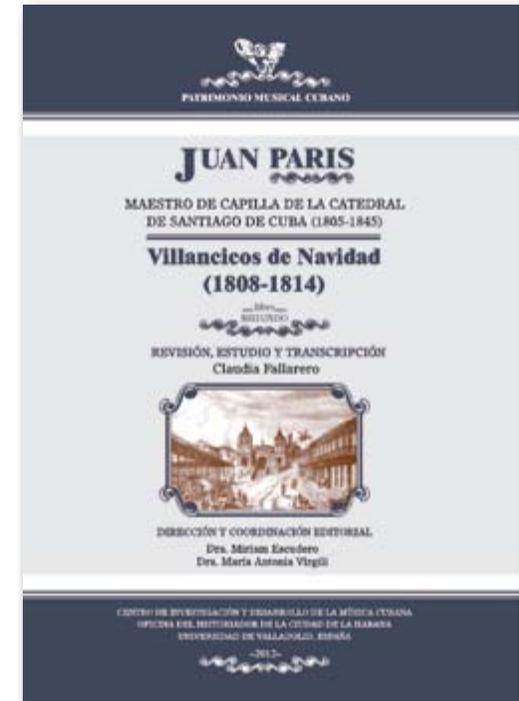
© YADIRA CALZADILLA

un manual con pedalero en estado deplorable lo que hace muy difícil su reparación. Mientras que, en el interior, se observa un fuelle de almacenamiento o Cumming y el secreto tipo Kegellade. Teniendo en cuenta que el trabajo entre el teclado y el secreto es hecho por el aire, podemos decir que es un órgano con sistema neumático.

El mueble del instrumento está enmarcado dentro del estilo neogótico y en la fachada tiene cinco castillos de tubos de estaño. Además de poseer en su inte-

rior gran cantidad de tubos de madera, los cuales, en los tiempos en que aún se utilizaban para acompañar el oficio divino, debieron inundar la iglesia con la música de un ángel que inspira y realza el espíritu.

*Este trabajo es una síntesis de la investigación de Yolanda Quevedo de la Rosa, egresada del primer Diplomado en Patrimonio Musical Orgánico (Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana, 2015).*



**SON CINCO LOS VOLÚMENES QUE INTEGRAN LA COLECCIÓN PATRIMONIO MUSICAL CUBANO, BAJO EL SELLO EDITORIAL CIDMUC. EN ESTE, LA MUSICÓLOGA CLAUDIA FALLARERO TRANSCRIBE Y EXPLICA OCHO OBRAS DE JUAN PARIS, MAESTRO DE CAPILLA DE LA CATEDRAL DE SANTIAGO DE CUBA.**

# PENTAGRAMAS DEL PASADO

## QUIÉN MÁS QUE YO DICHOSA

Juan Paris

El músico catalán Juan Paris (Cataluña, ca. 1759-Santiago de Cuba, 1845) llega a Cuba en el periodo crucial en el que se estaban reorganizando las capillas de música de los dos centros musicales más importantes de la Isla: las catedrales de La Habana y Santiago de Cuba, en los años 1802 y 1803 respectivamente. Se traslada al oriente de Cuba al quedar una plaza vacante en la Catedral, tras la muerte del presbítero Esteban Salas. Allí faltaba

un director que ordenara la orquesta y compusiera la música de manera regular, labor meritoriamente desempeñada por el anciano maestro Salas desde 1764 hasta 1803.

Hasta el momento, han sido publicados en dos volúmenes la edición y transcripción, realizada por la musicóloga Claudia Fallarero, de quince villancicos fechados entre 1805 y 1814, reflejo de una primera década de actividad musical en tierra cubana.

### PARA LA FIESTA DEL S. NACIMIENTO.

Sagrada composición dramática del abate Metastasio, traducida del italiano al castellano, puesta en música y destinada a solemnizar los oficios de Nochebuena de la S. I. M. de Cuba, por D. Juan París presbítero y maestro de Capilla de dicha S. I.

  
Descargar  
partituras:

Con las licencias necesarias,  
Impresa en Cuba por D. Matias Alqueza,  
en 14 de Diciembre de 1817.

(6)  
SEGUNDO NOCTURNO.

FE.

¿Quien mas que yo dichosa que constante,  
Ojos vendados, adoré hasta ahora  
La santa oscuridad de este misterio?  
Creí sin ver, mas ya en aqueste instante  
Huyen las sombras, la verdad se adora,  
En sí, y su luz baña el doble emisferio:  
En fin Dios humanado  
Dió à mi creencia el premio mas colmado,  
Adore al sol naciente  
el alma enamorada  
del remoto occidente  
hasta dó nace el sol.  
Adore al sol naciente  
que humilde se anonada  
desde el purpureo oriente  
hasta dó el sol murió.  
Llore el común tirano,  
y ria en paz la tierra,  
pues hecho Dios humano  
sus daños reparó.

## ÁNGELES MÚSICOS EN SAN FRANCISCO DE ASÍS

Viviana Reina Jorrín

fotos: Yadira Calzadilla



Bajo los designios de una arquitectura que oscila entre lo renacentista y lo barroco, fue restaurada la Iglesia de San Francisco de Asís —ubicada en la calle Cuba entre Amargura y Aguiar. Antiguamente conocida como convento de San Agustín, esta construcción tiene enclavado sus pilares en el siglo XVII cuando, según el historiador Félix Arrate, «(...) el obispo fray Juan de las Cabezas Altamirano no esperó la licencia del Real Patronato y pese a los reparos del gobernador, comenzó la edificación»<sup>1</sup>. Hasta el momento en que las leyes de desamortización los obligaron a abandonar el lugar, habitaban sus galerías aproximadamente treinta padres agustinos. El antiguo convento pasó a manos de la Tercera Orden de San Francisco. Sería entonces reconocido con el nombre de convento de San Francisco. Aunque los padres franciscanos tuvieron que abandonar la edificación durante algún tiempo, regresan a finales del siglo XIX. Ya para 1896 comienza un proceso de reconstrucción ahora bajo el patronazgo de San Francisco de Asís, y con el nombre de iglesia de San Francisco el Nuevo.

El camino de la restauración recorrido por esta iglesia continúa durante varios momentos del siglo XIX, e incluso alcanza etapas del XX y el XXI. Aunque más allá de las remodelaciones que ha ido albergando, puertas adentro este espacio conserva un impactante diálogo entre la majestuosidad eclesiástica y la belleza propia de una obra de arte. Desde esta última perspectiva, un acercamiento que privilegie la representación musical sin duda encuentra interesantes

<sup>1</sup>Juan de las Cuevas Toraya: *500 años de construcciones en Cuba*. D.V. Chavín, Servicios Gráficos y Editoriales, S.L., La Habana, 2001, p. 28.

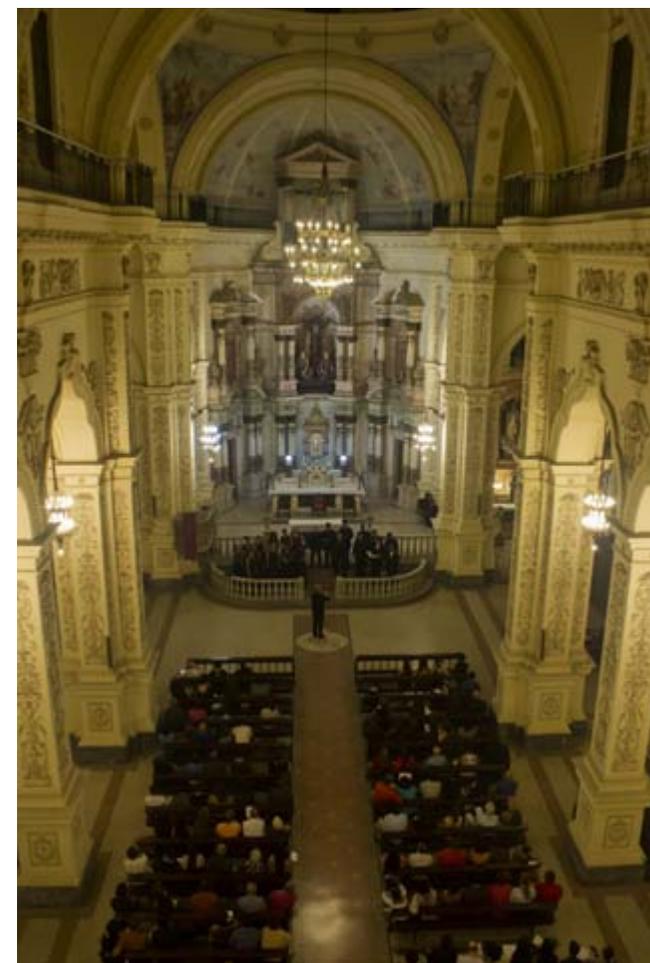


Imagen izquierda y derecha: Iglesia de San Francisco de Asís, ubicada en la calle Cuba entre Amargura y Aguiar, que antiguamente se conocía como el Convento de San Agustín. Gracias a la gestión del obispo fray Juan de las Cabezas Altamirano, su edificación data del siglo XVII.

detalles en algunos de sus ángeles, quienes cargan en sus alas la cosmovisión que nos ha llegado desde el llamado viejo continente. Como parte de la visión conceptual de la iglesia, que erige su imaginario en torno a San Francisco de Asís, en el altar mayor se describe al santo con los brazos abiertos y levantados en estado de éxtasis al recibir los estigmas. Revoloteando justo encima de él, aparecen dos figuras aladas, una de ellas —la de su derecha— posee en las manos un laúd, que a modo de ofrenda reafirma la escena mística. En esta composición, el cuerdófono como símbolo de deleite, armonía y sanación —desde su aparición en la Edad Media, estas lecturas iconográficas se han ido incorporando al imaginario alrededor de este instrumento— se mezcla con la noción del vino sagrado que sostiene el otro ángel.

No concluye en esta imagen la decoración musical que acompaña la perspectiva religiosa reproducida en el interior de la iglesia, sino que diseminado en las alturas hallamos un nuevo instrumento, pero esta vez un aerófono. Largas trompetas en manos de ángeles, cruzan de un lado a otro las amplias galerías. De su interior parece que emergiera un mensaje divino. Ellas «son la voz de Dios o de los apóstoles», como bien expresa el estudioso Raimundo González Herranz<sup>2</sup>.

En este caso parecen transmitir, con una mano extendida hacia abajo en dirección de los feligreses, la escena recreada en el altar mayor. Con la fuerza de quien pone todo su empeño en hacer llegar un mensaje, el so-

Imagen superior: detalle del altar mayor donde, a la izquierda de la figura de San Francisco de Asís, aparece un ángel que interpreta el laúd. Imagen inferior: Diseminadas por toda la edificación, aparecen juntas dos figuras aladas, que transmiten el mensaje divino a través del sonido de largas trompetas.

nido vigoroso de la palabra divina también resuena en cada esquina de la edificación.

Aquellos que asisten a la Iglesia de San Francisco de Asís, encuentran conjugados laúd y trompeta a modo de las primeras representaciones que se hicieron de ellos en tiempos medievales. Sobre los inicios de la figuración instrumental afirma González Herranz que «Las primeras combinaciones no son arbitrarias y respetan algunas costumbres tradicionales de equilibrio: los pares, que se asocian en los siglos XII y XIII, un instrumento monódico de cuerdas frotada o de viento, a un instrumento polifónico de cuerdas pulsadas, (...)»<sup>3</sup>. Son ambos instrumentos combinados, a pesar de ser completamente diferentes, un ejemplo de la estética musical eclesiástica donde los ángeles músicos tocan instrumentos para acompañar a imágenes y advocaciones.

<sup>2</sup>Raimundo González Herranz: «Representaciones musicales en la iconografía medieval» en *Anales de Historia del Arte*, No. 8, 1998, p.77.

<sup>3</sup>Ídem, p.93.

*Este ensayo de Viviana Reina Jorrín es una síntesis del trabajo final del posgrado Iconografía y Organología (Colegio Univeritario San Gerónimo de La Habana, 2016).*





En el marco del proyecto *Nuestro Patrimonio, nuestro futuro-el fomento de la enseñanza del patrimonio musical como vector de cambio social*, el Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas, bajo la dirección de Miriam Escudero, participó en el programa Rutas y Andares que organiza la Oficina del Historiador de la ciudad de La Habana. Se sumaron a esta propuesta el Taller de Luthería y la revista *Opus Habana*.

La revista *Opus Habana* presentó su número 50 en el Aula Magna del Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana. De conjunto con el Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas, tuvo lugar el concierto El Surtidor Silencioso que incluyó obras de compositores como Esteban Salas y José María Vitier.

*por Argel Calcines y Miriam Escudero*

Organizada por el Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas, esta maestría llega a su segundo año electivo. Los posgrados en Gestión Documental y Canto Lírico: Ópera y Zarzuela forman parte de las actividades planeadas para este periodo.

En su duodécima edición el Festival Internacional de Coros CorHabana 2016, colmó las calles de la capital del martes 28 de junio al sábado 2 de julio. Durante las jornadas estuvieron programados cinco talleres y más de veinte conciertos de los proyectos corales participantes, tanto cubanos como extranjeros.

Entrevista exclusiva concedida para *El Sincopado Habanero* por la maestra Digna Guerra a propósito de su labor como presidenta del Festival Internacional de Coros CorHabana 2016, que tuvo entre sus sedes a la Basílica Menor de San Francisco de Asís, el Oratorio San Felipe Neri y la Iglesia de Paula.

*por Renier Garnier*

La Habana, urbe entre columnas y abigarramientos por antonomasia —al decir de Carpentier—, vistió renovadas galas sonoras durante la recién concluida temporada Septiembre Barroco, organizada por el Conjunto de Música Antigua Ars Longa.

*por Renier Garnier*

El festival de Contratenores del Mundo, organizado por la Oficina Leo Brouwer, invadió La Habana del 30 de septiembre al 8 de octubre. Fueron nueve los conciertos dedicados a figuras como Mozart y Manuel de Falla.

*por Ofelia Sandar Valles*



## SEMBLANZAS DE CORHABANA 2016

LA HISTORIA DE UN FESTIVAL  
EN PALABRAS DE SU MUSA

..... por **Renier Garnier** .....

Brazo izquierdo en el aire y derecho sobre el teclado. Un enigmático acorde, salpicado de *clusters* que el coro Entre Voces reproduce con temerario virtuosismo. «Bien muchachos, por ahí va la cosa, pero necesitamos hacer ensayos por cuerdas. Tenemos que estar seguros de la afinación», le dice a los cantores la maestra Digna Guerra (también directora del Coro Nacional de Cuba) justo antes de comenzar esta entrevista.

*Cuando hablamos de tradición coral fundamentalmente pensamos en los países de Europa occidental. ¿Cómo dialoga Cuba con ese contexto? Y, ¿qué ha motivado la prolífica actividad coral que identifica nuestra Isla?*

Como bien dices, la tradición coral en Europa es milenaria. La nuestra comienza justo con el triunfo de la Revolución, al crearse un gran movimiento de aficionados en los primeros años.

Si bien antes del periodo revolucionario existían coros aislados de entidades privadas como el del Lyceum, no será hasta 1935, con

la fundación de la Coral de La Habana por la maestra María Muñoz de Quevedo (La Coruña, España, 1886-La Habana 1947), que se empieza a hacer un trabajo serio. Esta nueva agrupación heredó la tradición de los coros en las iglesias e incluyó la música popular. Mientras que algunos compositores de la época, como fueron Alejandro García Caturla o Amadeo Roldán, comenzaron a crear obras para este conjunto.

Otro intento coral estuvo en las manos de un italiano de apellido Juan Viccini (Gibara, Holguín, 1912, Nueva York, 1979) quien se estableció en Santiago de Cuba y concibió el Orfeón Cuba (1941-1953). Punto primigenio del cual Electo Silva forjaría la idea de la fundación del Orfeón Santiago en 1960. Es entonces cuando en los primeros años de la Revolución coincide la creación del Orfeón Santiago y del Coro Nacional de Cuba en La Habana.

Tal contexto precedió al gran movimiento de aficionados que inundó la Isla entera. En disímiles puntos de nuestra geografía se podían encontrar grupos danzarios y de teatro; y sobre todo coros, al ser la actividad



Habanera de nacimiento, la maestra Digna Guerra es reconocida por su magistralidad como directora coral. El público ha podido disfrutarla delante del Coro Nacional de Cuba y del Entrevoce. Además, es profesora titular del Instituto Superior de Arte, preside la Asociación Cubana de Coros y es miembro del Consejo Nacional de la UNEAC.

artística más económica pues solo depende de la voz humana. El movimiento coral llegó a las escuelas, las fábricas y a muchos centros de trabajo. De ahí surgieron los coros profesionales de hoy, ya que se seleccionaron las mejores voces de ese gran conglomerado. Gracias a este proceso, en la actualidad tene-

mos veintisiete coros profesionales a lo largo y ancho del país.

Un factor importante de esta historia es que en los primeros años de la Revolución ve la luz la Escuela Nacional de Arte. En la especialidad de Música se incluye la asignatura de Dirección coral, en la cual se empezaron

a formar nuestros directores y cantores. Con el tiempo, ellos se convirtieron en rectores de los coros provinciales, hecho que generó la creación de un amplio repertorio. Ya en el Conservatorio Municipal existía la Escuela Coral que dirigía Manolo (Manuel) Ochoa (Holguín, 1925) y estudiantes como Frank Fernández, Guido López-Gavilán, Roberto Valera, componían para los coros. Fue una época dorada en la composición coral y en la formación de grupos corales.

*Teniendo en cuenta tal tradición. ¿Por qué crear el festival internacional de coros CorHabana? ¿Cuáles son los propósitos que persigue cada nueva edición?*

El precedente del CorHabana es el Festival Nacional de Coros de Santiago de Cuba que nace con el triunfo revolucionario. Este festival fue fundado por Electo Silva y Miguel García, director del Coro Madrigalista. Cada año, en el mes de diciembre, íbamos a Santiago los coros de las provincias para intercambiar experiencias y repertorios. El festival fue creciendo y en él se interesaron muchos coros foráneos, razón por la que adquiere connotación internacional.

El prestigio que alcanzó el movimiento coral cubano, entre otras razones por el Festival de Santiago, motivó que en 1999 viniera una agencia de música internacional norteamericana llamada *Music Contact*, que promueve coros y orquestas tanto de Estados Unidos como de otros países. Los directivos de esta agencia nos propusieron hacer un evento que se denominara Encuentro Coral

Cuba-Estados Unidos. Es así que nace ese encuentro coral en La Habana, el cual funcionó alrededor de 4 años. Cada fin de año venían trece o catorce coros estadounidenses a hacer conciertos con coros de La Habana y a veces con coros de provincia. Cuando Bush llega al poder en 2001, prohíbe los encuentros culturales con Cuba, pero decidimos no perder el impulso de este Festival y nació CorHabana.

*Los programas y talleres del finalizado CorHabana denotan interés por el trabajo con las voces infantiles y la interpretación de la música coral cubana. ¿Por qué el festival prestó atención a estos temas?*

El Festival tenía la intención de visibilizar y honrar el movimiento nacional de cantorías infantiles que tuvo sus inicios hace varias décadas atrás. Podría decirse que su impulso inicial se halla en el trabajo de Antonia Luisa Cabal —Tootsie— (Guantánamo, 1924) quien es la primera maestra que forma cantorías infantiles en Guantánamo. Siempre hemos tenido la preocupación por la continuidad. A menudo nos viene a la mente la pregunta: ¿de dónde surgirán los cantores y directores, incluso los músicos instrumentistas? El canto coral desde edades tempranas es una excelente herramienta para formar el amor por la música. Desde el Coro Nacional, lanzamos una convocatoria para este tipo de formación y la realidad superó las expectativas, de pronto teníamos varios coros infantiles.

Todo el trabajo realizado con los niños se sustenta en que los cantores de los coros de



Durante el festival internacional de coros CorHabana, estudiantes e intérpretes tuvieron la oportunidad de recibir clases de profesores valorados por su amplia carrera dentro del campo coral cubano, tal es el caso de las maestras Leonor Suárez Dulzaides, directora de la Camerata Vocale Sine Nomine (sentada al piano) y Corina Campos Morales, directora de Vocal Leo.

todo el país son sus maestros. Lamentablemente no tenemos ese ejército de instructores de arte que hubiéramos querido que sobreviviera. La proyección de ellos estaba dirigida hacia la formación de coros en las escuelas, a la disciplina ante la música, a la colectividad en el acto interpretativo.

Para nosotros es prioridad vital la formación de las jóvenes generaciones. En la sede del Coro Nacional tenemos cinco coros infantiles, además del nacional y los dos coros de cámara. Los integrantes adultos de nuestros coros atienden a los niños, tal y como sucede en otras provincias. Algo que no se puede perder de vista es el trabajo comunitario y

una de las formas más asequibles de ejercerlo es crear coros en las escuelas.

Ahora bien, en el caso de la pregunta que me hacías sobre los talleres de interpretación de música cubana en el CorHabana... te la puedo responder de una forma muy cubana: «lo mío primero» (risas). Como es un festival internacional, las personas que nos visitan buscan lo nuestro, con el espectro amplísimo que tenemos para mostrar. Los músicos foráneos están ávidos de aprender cómo se hace nuestra música, en qué consiste esa gestualidad que no se escribe en la partitura. Por eso, históricamente en los festivales priorizamos estos talleres, además de otros con maestros foráneos.



*Ante los retos que la contemporaneidad impone a nuestra nación y al mundo, ¿qué valores en favor de la cultura promueven espacios como el CorHabana?*

Esta contemporaneidad, tan marcada por la informatización y la globalización que generan desinformación y desconocimiento de las músicas del Tercer Mundo, puede ser compensada con eventos como el CorHabana. En él fomentamos la interculturalidad sobre la base de la cubanidad, que es diversa y rica por naturaleza. Razón por la cual divulgamos toda la música que consideramos auténtica desde nuestra experiencia como intérpretes, naturalmente estamos hablando de nuestros géneros y repertorios. Tal hecho motiva a que el repertorio que manejamos en los coros y en el Festival sea muy amplio. Podemos hacer desde canto gregoriano, otras obras del contexto religioso, música latinoamericana, hasta piezas contemporáneas de compositores vivos del mundo entero. Indudablemente, el plato fuerte sigue siendo la música cubana, porque cuando la hacemos sentimos que los que asisten al CorHabana, vibran con ella.

*Si tenemos en cuenta que toda obra humana es perfectible —máxime si es colectiva—, ¿qué aspectos pueden ser mejorados en futuras ediciones?*

Creo que hay que mejorar la promoción internacional. Cuba es un tesoro. La cultura cubana es tan sólida y rica, que es una fuente de la cual venir a beber. Aunque a nivel nacional se hace promoción y las personas saben cuándo es el CorHabana, quiénes van a participar y lo siguen. Pero los que viven en otros países no se ente-

ran. Necesitamos que sepan que el CorHabana y el movimiento coral cubano existen y vengan a compartir con nosotros.

*Ha dedicado gran parte de su vida a la dirección coral. ¿Qué significa cantar —dirigir— para Digna Guerra?*

Significa todo. Primero canté de niña, dirigí la banda de la escuela pública sobre un cajón de bacalao. Imagínate que tengo una foto dirigiendo la banda de la escuela de música —tendría 4 o 5 años— y ni siquiera le pusieron un paño para que no se viera la marca que decía «Bacalao...» y algo más, que no recuerdo. Creo que cantar, dirigir y hacer cantar, es insustituible. Tienes la satisfacción, y también la obligación, de aunar todos los sentimientos de los cantores en uno solo. Es decir, de unificar el sentimiento y la interpretación hacia dónde va la música. Esto es importantísimo, porque cada músico tiene sus características y siente la música de manera particular. El trabajo con el coro te ayuda a conocer al ser humano, que es tan complejo. El director tiene que saber gestionar estas complejidades y salir victorioso en la música. Por eso digo que esta experiencia es de una hermosura misteriosa.

**Renier Garnier**  
*forma parte del equipo editorial.*



En la imagen superior, instante de la interpretación del coro mexicano —integrado por alumnos de la licenciatura de Música de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez— que dirige Alonso Fierro Olea. Debajo, la Camerata Vocale Sine Nomine, dirigida por la maestra Leonor Suárez Dulzaides.

## NUESTRO PATRIMONIO. NUESTRO FUTURO EN TALLERES DE VERANO

En el marco del proyecto *Nuestro Patrimonio, nuestro futuro-el fomento de la enseñanza del patrimonio musical como vector de cambio social*, el Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas, bajo la dirección de Miriam Escudero, participó en el programa Rutas y Andares que organiza la Oficina del Historiador de la ciudad de La Habana. Se sumaron a esta propuesta el Taller de Luthería y la revista *Opus Habana*.

### APRENDIENDO SOBRE MÚSICA CUBANA EN LA HABANA VIEJA

Como parte del programa Rutas y Andares que organiza la Oficina del Historiador de la Ciudad cada verano, y en el marco del proyecto *Nuestro Patrimonio, nuestro futuro-el fomento de la enseñanza del patrimonio musical como vector de cambio social*, el Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas convocó al taller infantil Aprendiendo sobre música cubana. En las tardes de la primera semana de julio, un quórum infantil de edades entre los 9 y los 12 años se reunió en la acogedora y a la vez solemne Aula Magna, del Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana. Allí, profesores del equipo de trabajo del Gabinete y sus colaboradores —especialistas en temáticas diversas— abordaron de forma lúdica la música cubana académica, folclórica, popular e infantil, desde el siglo XVIII hasta la contemporaneidad.

Con el deseo de diversificar el gusto musical de los infantes y transmitirles conocimientos a partir de la experiencia artístico-musical, Miriam Escudero, Claudia Fallarero, Prisca Martínez, Maylán Ávila, Xiomara Montero, Pablo Suárez y Frank Ledesma lograron cautivar a los pequeños. El canto coral, la expresión corporal y la improvisación con instrumentos musicales fueron las herramientas utilizadas para mejorar sus niveles de relajación, concentración, sociabilización, expresión y percepción musical.

Los niños quedaron impresionados al descubrir palos de agua, maracas, sonajeros, pandeteras y tambores, canciones



tradicionales en la voz de Frank Ledesma y música decimonónica, interpretada por la pequeña pianista Salomé del Dago, quien fue laureada en el Concurso Provincial de Piano Amadeo Roldán. Además, cantaron juntos obras infantiles que forman parte del patrimonio musical cubano, ese que los identifica y que van aprendiendo a sentir como propio.

En la imagen superior, los niños que participaron en el taller Aprendiendo sobre música cubana junto a la maestra Mailán Ávila. Imagen izquierda, la maestra Miriam Escudero mientras explica el contexto musical del siglo XIX cubano. Imagen derecha, la profesora Prisca Martínez Pereira junto a los niños que interpretan obras infantiles cubanas. Imagen inferior izquierda, al piano Salomé del Dago en uno de los momentos de la clase impartida por la maestra Claudia Fallarero. En imagen inferior derecha, Andrés Martínez, director del Taller de Luthería, durante encuentro didáctico en Fábrica de Arte Cubano.

### TALLER DIDÁCTICO EN LA FACTORÍA DE LOS LUTHIERS

El Taller de Luthería —situado en la Plaza Vieja del Centro Histórico de La Habana— en sinergia con la Fábrica de Arte Cubano, convocó al encuentro didáctico El luthier de los instrumentos de cuerdas frotadas. Del 8 al 12 de agosto, este encuentro estuvo a cargo de los luthiers Suaima Ramos, Juan Carlos Prado y Andrés Martínez, quien es director del Taller.

En la primera jornada, los estudiantes de nivel elemental y medio, e incluso músicos profesionales, asistieron a las instalaciones de la F.A.C. (Fábrica de Arte Cubano), donde recibieron datos introductorios sobre el trabajo del luthier. El resto de los encuentros fueron impartidos en la sede de estos peculiares fabricantes, verdadera factoría y muestrario de instrumentos artesanales.

Esta experiencia fue enriquecedora para los jóvenes, quienes aprendieron sobre las características de los instrumentos de cuerdas frotadas, sus partes, materiales y accesorios; los aspectos técnicos de su montaje tales como la colocación de alma y el puente; el encerado del arco y el uso de las herramientas de luthería. También conocieron cómo manipular de la mejor manera sus instrumentos durante los procesos de reparación y conservación para prevenir desajustes habituales. Incluso, llevaron los suyos para ser evaluados por los operarios, quienes demostraron que mínimas reparaciones podrían optimizar las condiciones de los instrumentos de manera casi instantánea.

**Ana Lizandra Socorro**  
forma parte del equipo editorial.

## MÚSICA. JUVENTUD E IDENTIDAD «¡SILENCIO. MULATO. ESE SOY YO!» LA VOZ PATRIMONIAL DE BENNY MORÉ»

Como resultado de la colaboración académica entre la Revista *Opus Habana* y el Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas, se llevó a cabo el taller Música, Juventud e Identidad: «¡Silencio, mulato, ese soy yo!». La voz patrimonial de Benny Moré» durante la edición número dieciséis de Rutas y Andares por el Centro Histórico, que organiza la Dirección de Patrimonio Cultural de la Oficina del Historiador de la Ciudad. El objetivo principal de esta iniciativa conjunta fue sumarnos al desarrollo de la disciplina en construcción Educación Patrimonial de la Música y su despliegue metodológico: la Didáctica del Patrimonio Musical. Para ello se puso en práctica como herramienta didáctica la iniciativa de las «rutas sonoras», una serie de itinerarios interpretativos que conducen mediante audiciones a la revalorización de grandes figuras y géneros de la música popular cubana. Tratándose de un público juvenil, entre edades de 15 a 20 años, se parte de diagnosticar sus gustos musicales y diseñar un programa de sensibilización patrimonial con participación de DJ's reconocidos en calidad de protagonistas. Con ayuda de la música electrónica y el empleo de la remezcla (*remix*), se buscaba que estos artistas contribuyeran al diseño de un programa educativo para estimular la escucha e interpretación de repertorios de la música tradicional cubana. Con ese propósito se escogieron temas originales pertenecientes a Benny Moré (1919-1963), maestro en todos los géneros de la canción durante la década de los años 50 del pasado siglo, legitimado popularmente como el «Bárbaro del ritmo».

Esa metodología de las «rutas sonoras» fue diseñada sobre la base de la experiencia adquirida durante la realización del programa radial *Cosmópolis*, que concebí temáticamente como guionista y conductor. En total fueron 15 ediciones transmitidas por la emisora *Habana Radio*, aprovechándolas

paralelamente como instrumento didáctico en la asignatura Interpretación del Patrimonio, que impartí en el Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana, así como en mis conferencias en la maestría en Gestión del Patrimonio Histórico Documental de la Música, concebida y dirigida por la Dra. Miriam Escudero, precursora de la disciplina Educación Patrimonial de la Música y profesora titular de ese mismo centro de altos estudios. En calidad de tutor, orienté a la coautora de este artículo para que aplicara el enfoque interpretativo como recurso de legitimación simbólico-identitaria en su tesis de grado de la Licenciatura en Preservación y Gestión del Patrimonio histórico-Cultural con el tema: *El patrimonio funerario de la Necrópolis Cristóbal Colón: Diseño de sensibilización para un público juvenil con empleo de rutas interpretativas*. De hecho, juntos concebimos el guion para la edición de *Cosmópolis* que estuvo dedicada a un recorrido por el cementerio habanero como un gran museo del «ángel», la más socorrida figuración simbólica y metafórica del arte sacro. Combinando el análisis iconológico y musical, abordamos el descifrado de las tipologías angelicales como ejercicio para fomentar la sensibilización estética del oyente y, de este modo, imbuirlo a visitar ese valiosísimo exponente del patrimonio funerario cubano y universal.

Desde una perspectiva holística y con una evidente funcionalidad didáctica, el programa *Cosmópolis* propuso la búsqueda imaginaria de una ciudad utópica, donde es posible una conexión genuina entre todos sus habitantes, con respeto y espacio para todos. Para lograr esa ciudad universal —y he aquí la idea medular de dicha propuesta—, hay que conservar los hitos simbólicos de la ciudad antigua, identificándolos por sus valores patrimoniales o atribuyéndoselos por consenso. Con ese propósito, el guion radial proponía que emisores y oyentes nos sintiéramos como centinelas en rondas nocturnas por el Centro Histórico habanero, redescubriéndolo durante la marcha. La narrativa sonora debía contribuir a la metáfora de cada episodio, de modo que la música también cumpliera una función dramática. Esto se lograba alternando re-

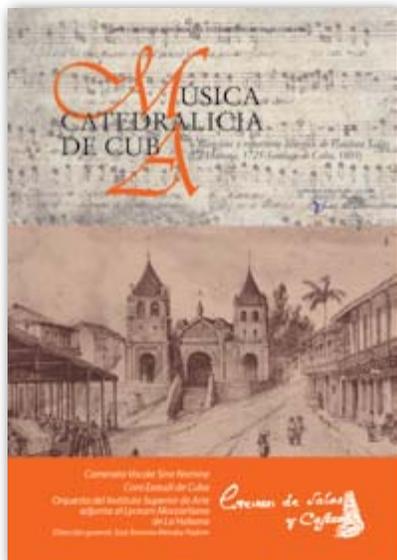
pertorios contemporáneos internacionales con una rigurosa selección de intérpretes cubanos, priorizando las tendencias experimentales que cultivan músicos de aliento cosmopolita como Roberto Fonseca, Robertico Carcasés y los miembros del proyecto Interactivo, entre otros. A la par, eran rescatadas interpretaciones poco conocidas de músicos cubanos legendarios como Rita Montaner, Arsenio Rodríguez, Pérez Prado... Todo esto teniendo como fondo a la música electrónica, a manera de paisaje sonoro que imbricaba canciones, texto hablado y contenidos culturales, siempre tributando la idea de que La Habana del futuro debe vislumbrarse a partir de La Habana del pasado. De esta manera, ediciones como «La toponimia de las calles habaneras» y «Las antiguas murallas defensivas de La Habana» respondían a que se cumpliera el principal objetivo de *Cosmópolis*: difundir el significado de la gesta rehabilitadora de la parte más antigua de la urbe por la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana.

### LA VOZ PATRIMONIAL DE BENNY MORÉ

Durante el trabajo conjunto en la tesis de grado antes mencionada, a la par que aprovechábamos didácticamente el programa *Cosmópolis* como «ruta sonora», reparamos en los repertorios de aquellos DJ's cubanos que versionan temas de la música tradicional cubana, fusionándolos con los géneros, subgéneros y estilos de la música electrónica. Artistas como Djoy de Cuba y Kike Wolf —por ejemplo— han remezclado temas de Benny Moré, profesando admiración sincera por ese gigante de la música cubana mediante el empleo respetuoso de las innovaciones sonoras que permiten las nuevas tecnologías digitales. También es punto referencial el homenaje que rindió X-Alfonso al «Bárbaro del ritmo» en clave hip-hop y drum-and-bass, rapeando a partir de los ritmos tradicionales del bolero y el mambo.

Sobre esa base referencial fue diseñado el taller «¡Silencio, mulato, ese soy yo!». La voz patrimonial de Benny Moré», con la participación de Djoy de Cuba y de Kike Wolf, a los que se

## PRÓXIMAMENTE



sumó posteriormente Wichy del Vedado, quien ha optado por el jazz en dueto creativo con el reconocido trompetista Yasek Manzano. En total fueron cinco sesiones de intercambio entre esos DJ's y una decena de jóvenes, a manera de unidad didáctica que permitió aplicar el Modelo Integral de Educación Patrimonial (MIEP) que desarrolla la reconocida investigadora Olaia Fontal Merillas, fundadora y directora del Observatorio de Educación Patrimonial de España (Universidad de Valladolid), potenciándolo heurísticamente con recursos didácticos de la Educación Musical Masiva empleados en Cuba.

La potencialidad de las metodologías combinadas fue constatada mediante la aplicación de un pretest y un postest, al inicio y final del taller, respectivamente. Estos evidenciaron cómo las audiciones comentadas habían aumentado la capacidad de los jóvenes para identificar los diferentes géneros de la música popular cubana. Asimismo, mediante el ejercicio inferencial, quedó probado que también habían cambiado sus patrones valorativos al responder a interrogantes tales como: ¿Cree que es importante conocer la música cubana del pasado para entender la música cubana del presente y del futuro? «Sí, porque se trata de conocer nuestras raíces cubanas», fue una de las respuestas afirmativas. Pero quizás el resultado más elocuente —colofón de esta experiencia educativa— fue cuando, tras efectuar paralelamente las audiciones de los temas originales de Benny Moré y los diversos *remix* de los mismos, ante la disyuntiva de optar por una u otra opción, diez jóvenes respondieron que preferían escuchar las versiones originales en la voz del gran intérprete, mientras solamente tres prefirieron las remezclas contemporáneas y dos se inclinaron por ambas opciones.

Efectuado en el auditorio Pablo Hernández Balaguer, perteneciente al Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas, el taller Música, Juventud e Identidad: «¡Silencio, mulato, ese soy yo!». La voz patrimonial de Benny Moré» fue replicado en La Fábrica de Arte como parte de las acciones previstas dentro del proyecto «Nuestro patrimonio, nuestro futuro: el fomento de la enseñanza del patrimonio musical como vector del cambio social (2014-2017)», auspiciado por la Unión Europea.

**Argel Calcines y Lizzett Talavera**

*Editor general de Opus Habana y coordinadora del taller Música, Juventud e Identidad «¡Silencio, mulato, ese soy yo!» La voz patrimonial de Benny Moré».*



En la imagen superior, los jóvenes que participaron en el taller Música, Juventud e Identidad «¡Silencio, mulato, ese soy yo!» La voz patrimonial de Benny Moré», acompañados de Lizzett Talavera (al centro) y Ana Lizandra Socorro (a su izquierda), coordinadora y colaboradora del proyecto. Debajo, el Dj Kike Wolf comparte con los jóvenes en el Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana. En la imagen inferior izquierda, Dj de Cuba, durante una de las sesiones. En la imagen inferior derecha, Dj Wichy de Vedado en el encuentro que se propició en Fábrica de Arte Cubano (F.A.C.).

## EL SURTIDOR SILENCIOSO: PRESENTACIÓN DE OPUS HABANA



Imagen superior izquierda, José María Vitier junto a su madre Fina García Marruz. Imagen superior derecha, Eusebio Leal Spengler, junto a Argel Calcines Pedreira, editor general de la revista *Opus Habana*, durante la presentación del número 50.

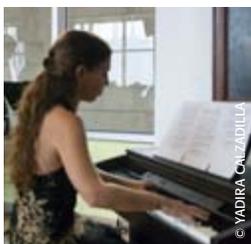


Imagen superior izquierda, la pianista Lianne Vega mientras interpreta *Danza de Fin de Siglo*. Imagen superior derecha, el organista Moisés Santiesteban.



Imagen superior, Ensemble Cantabile (bajo la dirección de Yulnara Vega y Roger Quintana) que por primera vez interpretó la obra de Esteban Salas. Debajo, a la izquierda,



la Camerata Vocale Sine Nomine, dirigida por la maestra Leonor Suárez. Imagen inferior izquierda, José María Vitier al piano.

En 2007, tras concedérsele el Premio Iberoamericano de Poesía Pablo Neruda, Fina García Marruz concedió una entrevista a la periodista y escritora Rosa Miriam Elizalde.<sup>1</sup> Por primera vez —que nosotros sepamos— se obtuvo un testimonio directo de la integrante del grupo Orígenes, en conversación donde también participó Cintio Vitier. Como dos alas de un mismo pájaro, habiendo constituido una unión eterna en vida y obra, ambos expresan que su mayor orgullo son sus «hijos músicos»: Sergio y José María.

«En mi caso hay una razón: yo quise ser músico y no lo fui, y mis hijos lo han cumplido», explica Cintio. Ella, por su parte, afirma: «La música quizás fue en nosotros la primera poesía», e incluso llega a confesar que «es más fuerte, casi, que la poesía. La música es mi madre, mis hermanos, mis hijos, mi familia».

Ahora la revista *Opus Habana* ha dedicado la sección «Entre cubanos» al gran músico y compositor José María Vitier García Marruz.<sup>2</sup> Y aprovechamos para rendir homenaje a toda esta familia que cultiva versos, imágenes, sonidos y silencios en una suerte de ósmosis para que lo cubano se exprese a través de todas las dimensiones del Arte: literatura, música, pintura...

Hace ya casi veinte años, en el segundo número de *Opus Habana*,<sup>3</sup> dedicado a monseñor Ángel Gaztelu, tuvimos el privilegio de que Vitier nos revelara algunos secretos del misterio origenista. Así, al responder por qué su legado ha trascendido en el tiempo, a pesar de negaciones y

escarnios, tranquilamente contestó el autor de *Lo cubano en la poesía*: «Hay ríos que se sumergen en la tierra y después reaparecen. Orígenes tuvo y tiene esa capacidad porque siempre trabajó con los secretos de la Isla».

Cual surtidor silencioso, la revista *Opus Habana* ha brotado de ese río o manantial. De conjunto con el Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas, sus páginas impresas se hacen imagen sonora al llegar a sus cincuenta números consecutivos como publicación institucional de la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana.

### Argel Calcines y Miriam Escudero

Editor general de *Opus Habana* y Directora del Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas



<sup>1</sup>Rosa Miriam Elizalde: «Fina García Marruz: Me comunico mejor con el silencio», en *Cubadebate*, 19 de marzo de 2007.

<sup>2</sup>Mario Cremata Ferrán: «José María Vitier: la música como una inmensa amante», en *Opus Habana*, Vol. XVI/no. 3 ago. 2015/abr. 2016, pp. 18-27.

<sup>3</sup>Argel Calcines: «La memoria compartida», en *Opus Habana*, Vol. I/ no. 2 enero/marzo 1997, p. 14.

## De vuelta la Maestría en Gestión del Patrimonio Histórico-Documental de la Música

La Maestría en Gestión del Patrimonio Histórico-Documental de la Música que organiza el Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas (Oficina del Historiador de la Ciudad) —de conjunto con el Colegio Universitario San Gerónimo de la Habana (Universidad de La Habana) y la Universidad de Valladolid—, llega a su segundo año lectivo. Como parte de las actividades planeadas durante este tiempo académico se encuentran los posgrados en Gestión Documental, impartido en el mes de septiembre por la Dra. Ana Margarita Cabrera (Cuba), y el Canto Lírico: Ópera y Zarzuela, que ofrecerá el Dr. Víctor Sánchez Sánchez (España) en el mes de noviembre. Esto sucederá en paralelo a la revisión por tutores, especialistas y comité académico de las investigaciones de los maestrantes, en aras de realizar una exposición conclusiva en abril de 2017.

Como cierre de la maestría, el equipo de gestión del Gabinete organiza un «Taller Internacional sobre Patrimonio Histórico-Documental de la Música en Hispanoamérica», que tendrá lugar del 24 al 28 de abril de 2017, en el edi-

ficio Santo Domingo. Estudiantes, musicólogos, historiadores, investigadores, profesores y profesionales (cubanos y extranjeros) de disciplinas diversas vinculados a la gestión del patrimonio musical, debatirán distintos temas relacionados con el patrimonio cultural cubano e hispanoamericano. Además están programados conciertos y presentaciones de libros.

Este Taller también será la actividad conclusiva del proyecto *Nuestro patrimonio, nuestro futuro el fomento de la enseñanza del patrimonio musical como vector de cambio social*, subvencionado por la Comisión Europea y gestionado por la Oficina del Historiador, OIKOS y la Universidad de Valladolid, en el que también participan el Baltisches Orgel Centrum, la Hochschule für katholische Kirchenmusik und Musikpädagogik Regensburg de Alemania, Luthiers sans Frontières de Bélgica y la Red de Oficinas del Historiador y del Conservador de las Ciudades Patrimoniales de Cuba.

**Xiomara Montero**  
*forma parte del equipo editorial.*

La Habana, urbe entre columnas y abigarramientos por antonomasia —al decir de Alejo Carpentier—, vivió renovadas galas sonoras durante la recién concluida temporada de Septiembre Barroco. Organizada por el Conjunto de Música Antigua Ars Longa, permitió constatar un crecimiento exponencial en cuanto a la curaduría, calidad y variedad de intérpretes y repertorios, especializados en el arte sonoro del siglo XVII y la primera mitad del XVIII. Precisamente, este ha sido el hilo conductor de la tradición barroca que comenzara en 2003; y en tal sentido fueron evocados los principales círculos sociomusicales de esa etapa histórica.

Especial mención merece el énfasis que el evento prestó a la música instrumental. Elocuentes ejemplos de ello fueron las interpretaciones ofrecidas por Gabriela Mulen (clavecín), Claudia Gerauer (flauta dulce), Stefan Baier (teclado) y Alberto Rosas (flauta), quienes hicieron hincapié en el género suite, aglutinador de obras diversas —incluso de origen popular—, tendencia habitual en dicho estilo.

Una vez más los integrantes de Ars Longa participaron en varios conciertos. Destacó la velada titulada Ciacconas y sonatas, a cargo de solistas del conjunto, quienes trataron la música instrumental de compositores como Marco Uccellini, Biagio Marini y Tarquinio Merula. Del mismo modo descolló el concierto dedicado a la interpretación de villancicos y salves a las vírgenes y santas del contexto virreinal americano, en el cual intervino Exulten —conjunto de música antigua de Bayamo, Granma—, en una muestra de su creciente calidad artística.

Oscilando entre los predios religiosos y profanos, otra propuesta musical que ofreció una amplia pa-

## Septiembre Barroco



Instantes de la interpretación del Conjunto de Música Antigua Ars Longa en la antigua iglesia de Paula.

norámica fue la ofrecida por los organistas Moisés Santiesteban, Stefan Baier y David Pérez. Ellos abordaron obras de Georg Muffat, Johann Jacob Froberger, Johann Pachelbel y Johann Kaspar Kerll, quienes no se difunden habitualmente en Cuba.

Sin dudas un concierto de máxima calidad fue el nombrado Vientos del Barroco, que ofreciera la Orquesta de Cámara Música Eterna, bajo la dirección del maestro Guido López-Gavilán. Como parte del programa, magistralmente ejecutaron conciertos a solo para flauta, oboe y violín de Vivaldi, Marcello y Händel. Aunque la orquesta, de la mano del Premio Nacional de Música 2016, hizo gala de su habitual buen gusto musical, es menester apuntar que las ejecuciones de los solistas fueron impecables. Esto contribuyó a hacer memorable la clausura de una fiesta de los sonidos que sin dudas es patrimonio de la nación cubana.

**Renier Garnier**  
*forma parte del equipo editorial.*

# CONTRATENORES DEL MUNDO



La Fiesta de los Contratenores del Mundo en La Habana llegó a su fin este domingo 9 de octubre, y me atrevo a afirmar que fue todo un éxito la iniciativa del maestro Leo Brouwer y su staff, reconocida por los eminentes intérpretes de «la voz más aguda del hombre» que asistieron a la cita. Brouwer lo definió como un encuentro «de nuevo tipo, único en su cuerda, el primero», al tiempo que aseguró: «ya los contratenores tienen su festival».

La velada en el Martí rindió tributo al maestro Manuel de Falla en el aniversario 140 de su natalicio y, por ello, el programa incluyó grandes obras suyas: *Fantasia Baética para piano*, *Canciones de juventud para voz y piano*, *Soneto a Córdoba para voz y arpa*, *Psyché para flauta, arpa, violín, viola, cello y voz*, *Concierto para clave, flauta, oboe, clarinete, violín y cello*, y *Siete canciones populares españolas para voz y orquesta*.

La nómina la integraron intérpretes cubanos de la más alta calidad: los contratenores Lesby Bautista y Frank Ledesma; la pianista Isabel Mesa; la arpista Mayté Rodríguez; la flautista Anabel Gil; el violinista Reynier Guerrero; la violista Yenet Aguillón; el cellista Alejandro Martínez; con la invitación

especial del excelente clavicembalista francés Ronan Khalil. Trascendente resultó la participación de la Orquesta de Cámara de La Habana, el Quinteto de Vientos Santa Cecilia y el Quinteto Ventus Habana, todos bajo la batuta del maestro Leo Brouwer.

El joven contratenor Frank Ledesma asumió dos obras de estreno en Cuba: *Soneto a Córdoba*, y las *Siete canciones populares españolas* de Falla, en versión de Ernest Halffter, de 1951. Ledesma, integrante de la Camerata Vocal Sine Nomine, resultó ganador del premio del primer Certamen de Contratenores Alfred Deller In Memoriam, que formó parte del Festival Les Voix humaines, en 2015. Para Frank, el primer Festival de Contratenores resultó «la oportunidad de poder expresarnos, y beber de la experiencia en los conciertos y clases magistrales de contratenores del mundo entero que tienen una larga y fructífera trayectoria dentro de este tipo de registro vocal en Europa, Canadá y Estados Unidos, entre otros países».

Una decena de exquisitos conciertos programados, que incluyeron más de 50 estrenos nacionales, se realizaron entre los teatros Karl Marx, Martí y del Museo Nacional de Bellas Artes y constituyeron sin dudas el gran atractivo del evento que contó con la participación del español Xavier Sabata, el polaco Artur Stefanowicz, el canadiense Daniel Taylor, el italiano Riccardo Angelo Strano, el portugués Manuel Brás da Costa, el estadounidense Darryl Taylor, y el brasileño Rodrigo Ferreira. Un amplio espectro de autores y repertorios, desde el barroco —el más abundante para la voz de contratenor— hasta el contemporáneo conformaron el programa de conciertos que arrancó con un homenaje al genio de Salzburgo, Wolfgang Amadeus Mozart en el 260 aniversario de su natalicio.

«Es una ventura para el arte poder contar con la visión y el talento del esteta y mecenas Leo Brouwer en la tarea del desarrollo y reparto de la cultura», afirmó el contratenor brasileiro Rodrigo Ferreira.

Por su parte Riccardo Angelo Strano aseguró estar feliz por su participación en el evento: «Creo firmemente que iniciativas como estas, ayudan a legitimar, aún más, el papel del contratenor como registro agudo de las voces masculinas con capacidad plena en los diferentes repertorios, desde la música sacra hasta la ópera de todos los tiempos y estilos».

«Es un honor, un privilegio y una suerte haber participado en este evento único y tan moderno. Digo único porque, que yo conozca, es la primera vez que se organiza un festival dedicado a los contratenores con la voluntad de mostrar y divulgar la variedad de nuestra cuerda», sentenció Xavier Sabata.

**Ofelia Sandar Valles**

tomado de Habana Radio (11 de octubre de 2016)



Imagen superior, momento de la interpretación de la obra de Manuel de Falla por el contratenor cubano Frank Ledesma, bajo la dirección del maestro Leo Brouwer. Imágenes inferiores, los contratenores Lesby Bautista (imagen superior) —quien fue el ganador del Certamen dedicado a este registro vocal— y Eduardo Sarmiento (imagen inferior), acompañados por la pianista Isabel Mesa.

La sillería del coro de la Catedral de La Habana es de estilo neoclásico, con un elemento central con frontón, columnas y pilastras; además presenta motivos decorativos a relieve. Se trata del espacio en el que se ubica la máxima jerarquía del gobierno de la Catedral y también el lugar desde donde otrora se cantaba la liturgia del Oficio Divino.

