



EL SINCOPADO
HABANERO

Boletín del Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas
Vol. I abril/junio 2016

Directora
Miriam Escudero

Editora general
Viviana Reina Jorrín

Diseño Gráfico
Yadira Calzadilla

Equipo Editorial
Xiomara Montero
Ana Lizandra Socorro
Pablo A. Suárez

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



Dirección de Patrimonio Cultural
Oficina del Historiador de La Habana

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

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

Correo electrónico: gabinete@estebansalas.ohc.cu

En portada aparece la obra Ya no temas, estamos todos juntos, es el objeto (2013), con la técnica de tinta y plumilla sobre cartulina de los años 70 (38 x 53.5 cm). Pieza que pertenece a la serie Materia del artista visual autodidacta Adonis Ferro (La Habana, 1986), quien es miembro de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba UNEAC.



EL LEGADO PIANÍSTICO CUBANO

Miriam Escudero

Al arte de tañer los instrumentos de tecla, al piano y al órgano, dedicamos este número de *El Sincopado Habanero*.

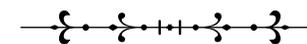
Hace ya cuatro años que durante el mes de junio, en La Habana Vieja, se dan cita una veintena de jóvenes pianistas. Unos, egresados de la Manhattan School of Music de Nueva York, alumnos del maestro Salomón Mikowsky, cubano por nacimiento y por convicción. Otros, provenientes de la escuela cubana de piano y egresados de las aulas de conservatorios de toda la Isla. Tal evento es prestigiado por el programa cultural de la Oficina del Historiador de la Ciudad y sus salas de concierto en el Centro Histórico. Con un mes de duración, se presenta ante el público de La Habana y de todo el país —gracias a la labor de difusión de emisoras como Habana Radio y CMBF, Radio Musical Nacional—, una amplia gama del repertorio pianístico universal y local; antiguo y contemporáneo.

Cuando se trata de obras de la pianística cubana, apenas comenzamos a develar la inmensa producción mu-

sical que tuvo lugar en el siglo XIX en Cuba. Es por eso que, como parte de la colección «Patrimonio Musical Cubano» del sello editorial CIDMUC, presentamos el libro, *Música de salón de Santiago de Cuba, siglo XIX. Danzas para piano* (2015) de la investigadora Franchesca Perdigón. Luego de una paciente búsqueda, la autora pudo localizar ochenta composiciones de músicos criollos, algunas de ellas, obras que se bailaron en los salones de Santiago de Cuba, durante el siglo XIX. Todo hace indicar que en las orquestas de la época, las danzas hacían furor. Aquellas que alcanzaban mayor popularidad, eran luego transcritas en versión para piano lo que permitió la conservación de muchas de ellas. En estas piezas, el ritmo marcadamente sincopado parece sugerir a los bailarines movimientos de una sensualidad que era escandalosa en la época, pues más que una factura pianística compleja, el intérprete hallará en ellas una dificultad grande a la hora de «llevar el compás». Adjunto a este número podrá encontrar aquellas que fueron compuestas por Ramón Figueroa Morales (Santiago de Cuba, 1865 – 1928). Cada uno de sus títulos refiere el sentido del humor,

los estados de ánimo o los eventos más relevantes que acontecían en la ciudad. Así quedaron inmortalizados los nombres de las mujeres amadas, de los amigos ocurrentes y de los hechos históricos.

En cuanto al órgano, publicamos resultados de las acciones de catalogación de instrumentos, en este caso derivados del Diplomado en patrimonio musical organístico que, radicado en el Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana, ha impulsado esta labor con el patrocinio del proyecto «Nuestro patrimonio, nuestro futuro-el fomento de la enseñanza del patrimonio musical como vector de cambio social» subvencionado por la Unión Europea. Por último nos acercamos a otras dos aristas del Patrimonio Musical: desentrañar los secretos de la iconografía musical y dar a conocer la obra del decano de los compositores cubanos, el maestro Alfredo Diez Nieto, a quien rendimos sincero homenaje.



Miriam Escudero
Directora del boletín
El Sincopado Habanero



ALFREDO DIEZ NIETO: EL ÚLTIMO DE LOS NACIONALISTAS

Marius Díaz

Corren las primeras décadas del siglo XX, momento en que el compositor y pedagogo Alfredo Diez Nieto (La Habana, 25 de octubre de 1918) comienza su extenso e inagotable camino por el universo de la música. Con solo ocho años incursiona en el estudio del piano y el solfeo en el Conservatorio Iranzo, lugar donde alcanza un amplio y virtuoso repertorio como intérprete, familiarizado con la vasta producción nacional para el instrumento, a través de la obra de Manuel Saumell, Ignacio Cervantes y Nicolás Ruiz Espadero, entre otros. También amplían sus conocimientos asignaturas como: Historia de la música, Contrapunto y Fuga, Composición y Orquestación (con los maestros Pedro Sanjuán, Jaime Prats y Amadeo Roldán), y Pedagogía (con el maestro Raúl Martínez Puebla).

No obstante su perspectiva de éxito como pianista, los inicios como profesional estuvieron en el campo artístico-pedagógico. Debido al escaso reconocimiento de la carrera musical como una profesión responsable y lucrativa, en 1934 se refugia en los predios de la docencia. Allí emergieron sus primeros y constantes reconocimientos, que perduran hasta el presente, en el contexto musical cubano.

Otro interés dentro de su amplio espectro artístico fue la composición. Hecho

que no es de extrañar, pues cuando Diez Nieto se incorpora al ambiente sonoro, la Revolución del 30 impregna el aire habanero, y por qué no, de la Isla. La vanguardia intelectual cubana, donde también participan artistas y músicos, es la cabeza pensante de esta nueva perspectiva. Sus proyectos culturales y artístico-pedagógicos no se hacen esperar: todos tienen en común trabajar por un arte nacional y, a la vez, colocarlo en las más favorables corrientes de la modernidad. Era una forma de hacer frente a los modelos foráneos que habían importado los grupos de poder en detrimento de los más genuinos valores de la cultura nacional. Como un avance de este propósito, Amadeo Roldán, maestro de composición de Diez Nieto, había estrenado la *Obertura sobre temas cubanos* en 1925, el ballet *La Rebambaramba* en 1928, y sus *Rítmicas V y VI* en 1930, propuestas que postulaban, como proyección ideo-estética, la imbricación de un sinfonismo contemporáneo con los componentes rítmicos y sonoros de la matriz afrocubana.

DE SUS ESTAMPAS AL CAPRICHÓ CUBANO NO. 1 (1938-1948)

Estampas 1, 2 y 3 para piano —tituladas «Recuerdos», «Lamento esclavo» y



«Canción de cuna», dos de ellas dedicadas a sus maestros Jaime Prats y Amadeo Roldán— nacen en 1938 y se convierten en sus tres primeros opus¹. Estos son el resultado de la formación acumulada como pianista que le permitió el dominio técnico y expresivo del instrumento; además la inobjetable herencia que posee Cuba, hace natural que un compositor se inicie y desarrolle con obras dedicadas al piano.

Cabe señalar que este instrumento, predilecto de la burguesía criolla, posibilitó la primera etapa de integración de

Alfredo Diez Nieto (La Habana, 1918), compositor y pedagogo cubano. Con una extensa obra, incursiona en disímiles formas musicales y discursos, donde el piano se convierte en instrumento privilegiado.

¹Son tres obras que agrupamos por su carácter de miniatura y dentro de un mismo gesto compositivo —llamadas por Manuel Suárez «preludios afrocubanos», según consta en una copia de la partitura que fuera propiedad de este pianista. Como dato curioso, las *Estampas* se prolongan en un ciclo de siete, la última de ellas escrita en 2015.

lo popular de raíz negra en el estilo instrumental cosmopolita, fundamentalmente a través del género de la Danza y la Contradanza del siglo XIX, que sirve de base a la orientación nacionalista en esta música. Consecuente con esta visión, el segundo de los títulos que Diez Nieto otorga a sus *Estampas*, «Lamento esclavo», alude literalmente al componente cubano de raíz africana —apreciación que coincide con la del pianista, organista y profesor Manuel Suárez—, esta valoración se hace definitiva mediante el análisis de la partitura.

Aunque hoy nos resulta impensable tratar de desvincular al negro de la cultura en Cuba, todavía en los primeros años de la República se desarrollaron políticas racistas en contra de las manifestaciones culturales de procedencia africana. En este sentido, hubo quienes pretendían justificar un indigenismo a ultranza antes de admitir la presencia de elementos negroides en la música cubana.

Sabemos de la polémica del nacionalismo frenético encabezada, entre otros, por Eduardo Sánchez de Fuentes quien estimaba que la música cubana tenía, de forma exclusiva, raíces taínas o siboneyes. Diez Nieto estaría con quienes impugnaron esta tesis y se pronunciaron a favor del reconocimiento de la raíz africana, entre ellos estuvo Fernando Ortiz, Alejo Carpentier y Moisés Simons. La polémica traduce el favorable hecho de que en ese momento se discutiera sobre las raíces de la música cubana, mientras que la postura de Diez Nieto refleja su participación activa en ella, y más relevante que en una discusión, con una obra que manifiesta su posición a favor de una música nacional, consecuente con el espíritu vanguardista de la época. A pesar de que estas fueron sus primeras tres obras, es evidente que encontró en ellas interesantes ideas musicales y el espíritu nacionalista que no abandonaría.

Este propósito de integrar a su música lo nacional y la impronta sinfónica de Roldán, se argumenta en su cuar-

to opus: *Primera Sinfonía* (1940-1943). Escrita paralelamente a la *Primera Sinfonía* (1943) de José Ardévol y la *Sinfonía en do mayor* (1945) de Julián Orbón, Diez Nieto desarrolla el trabajo de las grandes formas musicales, lo cual se convierte en otra de sus principales motivaciones. A lo largo de la partitura, mezcla y trabaja el ritmo a través de procesos de repetición y como modo rítmico a partir de frases de varios compases compuestas de valores y grupos de valores. Tal notación excede el límite de varios compases, antes de adquirir una función rítmica por proceso de repetición, según Carpentier «con acentos propios que nada tienen que ver con nuestras nociones habituales de tiempo fuerte y del tiempo débil»², elementos presentes en la música de Roldán.

Durante este período, que abarca una década, su labor pedagógica lo obligó a dejar la interpretación, pero no la creación, aunque esta no haya sido numerosa, y se dedicara, de forma casi exclusiva, a la composición de música para piano. Con excepción de su ya mencionada *Primera Sinfonía*, compuso cinco obras para piano solo y una para dos pianos: *Estampas 1, 2 y 3* (1938); *Tocata* (1947); *Impresiones* (1948); y *Capricho Cubano* (1948) para dos pianos. Al escribir estas piezas —tras un viaje que hizo a la ciudad de Nueva York en 1947 para realizar un curso de Dirección de orquesta en la Juilliard School of Music—, da continuidad a la tradición ya acendrada en la creación musical cubana para este instrumento, aunque se puede notar un acento original, que en el *Capricho Cubano* reafirma con un criterio sonoro amplificado al utilizar dos pianos. Con esta obra cierra una primera etapa creativa caracterizada por la definición de una poética propia, de tendencia nacionalista, y el conocimiento profundo del instrumento.

No podemos dejar de observar que esta obra coexiste con el Grupo de Renovación Musical. Fundado por

el compositor José Ardévol, tenía como objetivo «renovar» la música cubana de concierto mediante la incorporación del neoclasicismo vigente en Europa que, como una nueva postura de la modernidad, criticaba el apego a las tendencias nacionalistas identitarias —folkloristas, indigenistas o populares— de estirpe mayormente romántica, a favor del cosmopolitismo, es decir, de la universalización de la propuesta hecha en Cuba. Sin embargo, fue esta misma base conceptual dada a la renovación, la que apartó del Grupo a algunos de sus iniciales integrantes y a otros que no se incorporaron nunca, como fue el caso de Diez Nieto.

A favor de la preocupación de Ardévol, habla la alerta que hizo a sus alumnos contra las limitaciones del nacionalismo, temeroso de que cayeran en el «cliché» de la «música postal» superficial, ferozmente discriminada por la historiografía. Sin embargo, según el compositor Edgardo Martín, uno de los integrantes del grupo, «acabó por ceder a la seducción de los descubrimientos y se metió de lleno en el baño de cubanía»³. Cubanía de la cual Diez Nieto difícilmente es ajeno, aunque incorpore tratamientos occidentales y evite la superficialidad que frecuentemente exigen los cánones comerciales a la música de concierto latinoamericana.

Para la música cubana del siglo XX, y hasta del siglo que corre, es muy difícil apartarse de su raigambre nacional. Este sentir proviene del romanticismo nacido en el XIX, que exalta el valor de la patria en un momento de lucha por definirla y establecer una República independiente. Las obras para piano de Manuel Saumell e Ignacio Cervantes

²Alejo Carpentier: *La música en Cuba. Temas de la lira y el bongó*, Ediciones Museo de la Música, La Habana, 2012, p. 212.

³Radamés Giro (comp): *Grupo Renovación Musical de Cuba*, Ediciones Museo de la Música, La Habana, 2009, p. 99.



© ARCHIVO PERSONAL DE ALFREDO DIEZ NIETO

Ensayo en la Iglesia de Paula de la Orquesta Popular de Concierto, dirigida por Diez Nieto (1968).

fueron un instrumento de excelencia para este propósito. Por otra parte, la definición de este nacionalismo sólo puede hacerse sobre la base de la comprensión del proceso de transculturación que postulara Fernando Ortiz y que muy criollamente ilustró con la metáfora del «ajiaco». El mestizaje no fue sólo racial, sino etnocultural, mezcla que se define, a través de sus componentes diversos, como la matriz de la cubanidad musical o nacionalismo musical cubano.

En Cuba, la construcción y conciencia de su identidad, base de su nación y su independencia, es simultánea al proyecto de República, que es un proyecto moderno. Sin embargo, al instaurarse una República burguesa, los grupos de poder importan los modelos foráneos, propios de la clase internacional, y no privilegian o valoran los elementos propios e históricos de su cultura. Es por eso que cuando la vanguardia cubana comienza a realizar en los años 20

sus acciones encaminadas a transformar la realidad económica, política, social y cultural, se propone modificar el destino de la producción artístico-literaria, con una estrategia principal: hacer arte moderno, pero a la vez, hacer un arte nacional. Y cuando la crisis de los 40, que sobrevino con el fracaso de la Revolución del 30 y otros acontecimientos que trajeron enorme frustración para el pueblo de Cuba, la vanguardia se trazó la estrategia de salvaguardar la identidad a toda costa, aunque para ello tuviera que refugiarse en una ostra, como sucedió con el Grupo Orígenes. La otra alternativa abierta fue la del Grupo de Renovación Musical que, como observamos, apostó por la adopción del modelo neoclasicista europeo relegando el romántico-nacionalista, una suerte de eclecticismo basado en retomar y traer al presente los estilos históricos anteriores al romanticismo.

Desde esta perspectiva, y asumiendo las categorías propuestas por el estudioso Bernardo Illari, podemos postular que la música de Alfredo Diez Nieto se expresa como un modernismo «situado», o en el medio de una corriente moderno-nacionalista.

II. DE NUEVA YORK A SU JUBILACIÓN (1960-1988)

Después de una década dedicada fundamentalmente a la pedagogía, apenas con tiempo para componer⁴, en 1960 es-

cribe su *Quinteto de Vientos No. 1*. Con esta obra recomienza Diez Nieto su labor creativa, aunque debe dedicar su atención a otras funciones que le son encomendadas para el fomento y desarrollo de la música en el país, como parte de la estrategia cultural de la Revolución cubana que había triunfado en 1959.

Su brillante y sostenida labor pedagógica durante estos fecundos años, gozó de tal prestigio que quizás haya sido causa de que fuera más reconocido por su pericia como profesor que por su obra creativa. Sin embargo, este tiempo fue igualmente fructífero en el campo de la composición musical. Motivado por el alto nivel interpretativo que bajo su dirección alcanzó la Orquesta Popular de Concierto, su producción orquestal en estos años fue rica y variada.

Pero lo que más se distingue en este período es su producción cameral. Un dato de interés es que la inmensa mayoría de estas obras tienen al piano dentro del formato instrumental y se convierte en un importante elemento protagónico y de acompañamiento a través de disímiles combinaciones instrumentales: *Sueño Fugitivo* para flauta y piano (1967); *Preludio No. 1* para viola y piano (1972); *Fiesta* para dos trompetas y piano (1973); *Capricho No. 2* para clarinete

⁴Solo se registra la obra *Lilliam* (1950) un prelude para guitarra dedicado a su esposa.

y piano (1973); *Capricho No. 3* para clarinete y piano (1981); *Danzón Centenario* (1981); *Capricho No. 4* para fagot y piano (1982); *Sonata para flauta y piano* (1983); *Movimiento para oboe y piano* (1985); y *Capricho No. 5* para trombón y piano (1989).

Aunque Diez Nieto no sienta una particular afinidad por la música vocal, pues según el propio compositor «el diseño fonético del texto le priva de libertad melódica», data de este período un ciclo de canciones para voz y piano escritas en 1985, inspiradas en textos del poeta cubano Nicolás Guillén: *El caribe y Guitarra*. Con textos de otros autores encontramos, para el mismo formato: *La castellana*, *La esclava*, *El paje* y *La princesa*, todas de 1986.

De esta etapa son dos reducciones de gran formato al piano realizadas por Diez Nieto: para voz y piano de *Sudor y látigo* (1981), originalmente escrita para voz y orquesta; y a dos pianos del *Danzón Centenario* para piano y orquesta (1981). Asimismo, encontramos obras escritas originalmente para piano o pequeños formatos que fueron llevadas a orquesta, u otros conjuntos instrumentales.

Si observamos con detenimiento, descubrimos que en la casi totalidad de esta fecunda producción creativa, el piano ocupa un lugar recurrente y protagónico, como parte de los conjuntos camerales, en las reducciones y como germen de obras con mayor instrumentación.

Por eso, aunque Diez Nieto compone algunas obras para otros instrumentos solos, no caben dudas de que la producción para piano como instrumento solista tiene nuevamente un peso importante y se reafirma como fundamental vehículo de expresión de este compositor cubano.

Entre estas obras encontramos *Canto fúnebre* (1974), escrita y dedicada a su alumna, la joven pianista Vivian Lamata, así como obras emblemáticas dentro de la producción de Diez Nieto: *Capricho para piano* (1974); *Preldio No. 2* para órgano (1974), el cual posee una versión

para piano escrita el mismo año, *Gran Sonata* (1975); y *Sonata No. 2* (1987).

Sobre su vocación por la música cubana que impregna un nacionalismo vivo a sus composiciones, podemos remitirnos a su *Danzón Centenario*, compuesta en este período, donde el piano se hace presente de forma relevante, como en la mayoría de su obra, pero, particularmente en esta, nos evoca el protagonismo característico en el género del danzón. Según palabras del propio compositor: «es una obra de concierto, no bailable, pero muy cubana, y con la estructura formal propia del danzón».

Títulos como *La esclava*, *Yo ta pedí guinaddo* o *Los diablitos*, entre otros, ilustran otra vez la afinidad del compositor con el elemento negroide de la cultura cubana.

Largas recapitulaciones son frecuentes en la música de Diez Nieto, lo que hace evidente la estructura formal de su propuesta y que responde a un precepto académico fijo. Las formas binarias y ternarias son comunes en sus creaciones, y suele incluirse en la mayoría de ellas una coda. Aunque algunas de sus obras son llamadas sonatas, la nominación no corresponde a la sonata tradicional. *El Danzón Centenario* es peculiar en este sentido, pues responde a la estructura del danzón. En varios de los movimientos finales, el autor goza de cierta libertad a partir de movimientos perpetuos donde no necesariamente la estructura es clara.

Es explícita una de sus principales preocupaciones: llevar la música cubana a las grandes formas musicales y desarrollarla en ese plano. Si bien dentro de su catálogo encontramos miniaturas musicales, monumentos musicales como la *Gran Sonata* o el *Concierto para piano y orquesta*, se ubican dentro de las obras de mayor vuelo artístico del repertorio compositivo cubano, no sólo por la extensión de las mismas sino por el alto desarrollo técnico y conceptual. Aunque podamos acotar que,

por la exploración de las grandes formas de procedencia europea, mayor que en la anterior etapa, la balanza parece inclinarse hacia el cosmopolitismo entendido como uno de los ingredientes del neoclasicismo, la composición se expresa a través de un lenguaje francamente cubano. También podríamos pensar que en este cosmopolitismo existen puntos de contacto con el rupturismo e internacionalización de lenguajes propios de las vanguardias.

Dentro del marco de la modernidad, en la cultura occidental y hacia la segunda mitad del siglo XX, aparece la llamada vanguardia musical, donde, de forma general, el cuestionamiento a la tradición romántico-nacionalista fue expandido. Contraria al neoclasicismo moderado y diametralmente opuesta al nacionalismo, esta vanguardia, con una perspectiva cosmopolita, encontró a través del eurocentrismo su punto de partida y liberación. La ética del compositor se relacionaba a una actitud radical a favor de la originalidad.

Tras el triunfo de la Revolución cubana, importantes compositores vanguardistas afines al proyecto socialista, entre ellos Luigi Nono y Hans Werner Henze, visitaron la isla y trajeron consigo técnicas y tendencias que influirían a los compositores cubanos, principalmente a los más jóvenes. De esta etapa se destacan el *Móvil II* (1970) de Harold Gramatges o *Muros, rejas y vitrales* (1969-71) de Carlos Fariñas.

Sin embargo, igual que en la coincidencia temporal con el Grupo de Renovación Musical, Diez Nieto se mantuvo inmovible ante las propuestas vanguardistas.

Como síntesis caracterizadora de esta etapa, podemos establecer la presencia sostenida del piano como vehículo expresivo protagónico y que el proyecto ideológico de Diez Nieto a favor de la integración de cubanidad y universalidad, se mantiene intacto.

III. DE ESPAÑA A NUESTROS DÍAS (1990- 2015...)

Diez Nieto se jubila, y el estudio diseñado en el patio de su casa por el propio compositor se convierte en el núcleo de su actividad creativa y pedagógica. Este nuevo estatus le permite dedicar a la composición un tiempo del que antes no disponía. Es por eso que se nos presenta más copiosa en los diversos formatos por los cuales transita.

Volvemos a encontrar en minoría la producción cameral sin la presencia del piano y, también pertenecen a esta etapa sus únicas incursiones en la música coral. De igual forma, encontramos una versión de su *Estampa No. 4* para voz y acordeón (1996) y una nueva obra para voz y piano con letra de Lina de Feria titulada *Silencio en la noche* (2004).

De forma circunstancial, y motivado por un proyecto de viaje a España, el país natal de sus padres, Diez Nieto escribe nuevamente para el formato de banda⁵: *Recuerdos de España* (1990) y *Evocaciones de España* (1991), donde se pone de relieve la alusión a la música española. Según palabras del propio compositor «eso surge espontáneamente, por las raíces que tiene uno, que es lo cubano, como así puedo decir también que es lo español; lo siento, porque soy hijo de españoles y siempre me crié en el ambiente español; tengo dos obras para banda que son un reflejo de lo que es la música española; es decir, eso nace con la persona, es la influencia que se tiene a través de la vida»⁶.



En esta tercera etapa creativa, como en las anteriores, el piano ocupa un rol principal, ya sea como solista, dentro de su producción cameral —en la cual se integra en la mayor parte de su conjunto—, en su música orquestal —a través de obras para piano y orquesta—, o partituras originalmente escritas para el instrumento y llevadas a gran formato.

Sobre la identificación de Alfredo Diez Nieto con el piano, instrumento al que otorga un lugar privilegiado dentro de su obra, nos habla el compositor cubano Tulio Peramo:

Yo creo que esa zona de su repertorio, de su catálogo, la música para piano debiera ser parte del repertorio de todos los pianistas cubanos, y tocarse con mucha frecuencia, porque creo que lo merece, porque es música que representa la autenticidad de un creador, un creador que tiene criterio, que tiene técnica, que tiene una proyección estética muy bien definida, un hombre honesto, que con su música está diciendo su verdad, su sonido interior, que lo expresa francamente y yo creo que eso es un mérito, para cualquier obra de arte, la legitimidad de su propuesta⁷.

La producción cameral que vincula al piano en su formato instrumental en estos últimos años vuelve a ocupar una gran parte del catálogo: *Trío No. 2* (2004) para violín, violonchelo y piano; *Preludio No. 4* (2006) para violín y piano; *Trío No. 3* (2008) para violín, clarinete y piano; *Trío No. 5* (2010) para violín, clarinete y piano; *Trío No. 6* (2010) para violín, oboe y piano; *Capricho No. 6* (2012) para clarinete y piano; *Trío No. 7* (2012) para dos violines y piano; *Estampas 1, 2 y 3* (2013) en versión para violín y piano; *Preludio No. 5* (2013) para viola y piano.

Y como es de esperar, su música para piano solo está presente en el catálogo del compositor. A esta etapa per-

tenecen: *Intermezzo* (1993); *Toque* (1994); *Consolación* (1995); *Preludio No. 3* (1996); y *Queimada* (1999).

Dentro de la música orquestal escrita en las últimas décadas, se destaca su *Concierto para piano y orquesta* (2002). Por segunda vez, (la primera fue el *Danzón Centenario*), el piano asume un rol de solista dentro de su producción orquestal.

Por la referencia que nos ofrecen los títulos de sus obras no encontramos la ligazón más o menos directa a la cubanidad o el componente de raíz africana que se podía detectar en las anteriores etapas, a no ser por las versiones que realiza de sus *Estampas 1, 2 y 3*; y *Toque para piano*.

Su sólida postura y la continuidad del planteamiento ideológico-estético que da a su música desde sus primeras obras, lo convierte en uno de los pioneros del antimodernismo en Cuba y en uno de sus últimos nacionalistas. La espiral siguió su curso y en diferentes momentos encontró empatía con la visión del nonagenario y decano de los compositores cubanos, Alfredo Diez Nieto.

⁵ La primera vez que incursionó en este formato fue en 1989 con una obra escrita para conmemorar las nueve décadas de la Banda Nacional de Conciertos.

^{6y7} Documental *Sinfonía Cubana*, Fundación Colarte café, 2014.

Este trabajo es una síntesis de la tesina de Marius Díaz, egresado del Diplomado Pre-Doctoral en Patrimonio Musical Hispano (Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana, 2015).

ECOS DE UN COLOSAL ÓRGANO

Gabriela Rojas Sierra



Sobre estas líneas, imagen del Santuario San Antonio de Padua, ubicado en la esquina de la calle 60 y 5ta Avenida, Miramar. El órgano de esta iglesia es de grandes proporciones, situado en la tribuna alta frente al altar de la iglesia (imagen derecha). Cuenta con un sistema electro-neumático y posee un «Arpa» de 49 notas, además de un juego de campanas de 21 notas.

La historia del Santuario Nacional en honor a San Antonio de Padua comienza en 1947, cuando en el marco del Primer Congreso Eucarístico Nacional (organizado por la orden franciscana), el padre vasco Ezequiel Iñurrieta presentó el proyecto de construcción de esta nueva iglesia en la zona capitalina de Miramar. El templo dedicado al Santo Patrón de Portugal —proclamado Doctor de la Iglesia por Pío XII, en 1946— sería la última fundación de la orden franciscana en Cuba¹.

Para la construcción del santuario en la esquina de Consulado (hoy calle 60) y 5ta Avenida, los arquitectos Salvador Figueras y Eloy Norman proyectaron un edificio amplio, luminoso, de líneas sobrias y conjunto sencillo y armonioso². Desde la sólida masa revestida de piedra, fue levantada una imponente torre de 45 metros terminada en cruz, que dominó por largos años el paisaje de la zona³.

En el interior de la iglesia, las dimensiones de la tribuna alta frente al altar, unidas a la estrecha colaboración de los músicos vascos Estanislao Sudupe y Juan José Arrúe en el proyecto, llevan a suponer que desde un inicio se contempló la compra de un órgano de grandes dimensiones. A raíz de la documentación encontrada, se ha podido determinar

con exactitud que el período de construcción del instrumento fue entre los años 1948 y 1951, y que la fecha de su inauguración oficial fue el 4 de octubre de 1951. Otro elemento trascendental lo aporta el cuaderno de gastos de la obra en construcción, donde aparece el nombre del organero principal: José Alberte. La inscripción «Alberte y Seefelder, órganos y armonios, Habana» que aparece

¹Salvador Larrúa Guedes: *Grandes figuras y sucesos de la orden franciscana en Cuba. Puerto Rico: Custodia Franciscana del Caribe, 2005, p. 272.*

²Como aparece declarado en el programa del concierto redactado para la inauguración del órgano de esta iglesia.

³Pedro A. García Chasco: «Bodas de Oro del Santuario Nacional San Antonio de Padua» *Palabra Nueva, 1999, p. 22.*





© ARCHIVO IGLESIA SAN FRANCISCO DE PADUA

Presumiblemente el organero Ignatius Seefelder enviado por la firma alemana para colaborar con Alberte en el proyecto del órgano de Padua. Según el programa de inauguración Seefelder partiría a Argentina una vez culminado el proyecto a solicitud de la Universidad de Cuyo, Mendoza.

en la consola del órgano, había sido valorada hasta el momento como casa constructora. En verdad refiere a la particular asociación de estos expertos en el montaje del instrumento. El órgano localizado en el Santuario de San Antonio de Padua fue el primer instrumento construido por la reconocida firma alemana Laukhuff luego de su reapertura en 1945.

Este instrumento, según se afirma en el programa de inauguración, debía poseer colosales dimensiones y ostentar las últimas innovaciones de la época. Esa pretendida modernidad se aprecia en el sistema electro-neumático utilizado, el órgano de ecos situado en lo alto del altar mayor, la extensión de los teclados, las proporciones del instrumento —cuatro teclados, 20 metros de fachada, «más de 300 plaquetas, tiradores, botones, pistones y pedales a báscula»⁴—y los múltiples accesorios y efectos instalados.

VIDA MUSICAL DEL ÓRGANO: LOS ORGANISTAS ESTANISLAO SUDUPE Y JUAN JOSÉ ARRÚE

La vida musical del órgano de la iglesia de Padua incluye los nombres de Estanislao Sudupe Osinalde (1915-1973, País Vasco) y Juan José Arrúe, de quien se desconoce su fecha de nacimiento y deceso. Ambos músicos colaboraron con el proyecto desde la etapa inicial de construcción y montaje. Fueron sus organistas designados mucho antes del estreno el 4 de octubre de 1951.

El análisis de la papelería que se encontraba olvidada y en estado deplorable, demostró la presencia de obras impresas y manuscritas que habían pertenecido a Sudupe y Arrúe: cuadernos de música con selecciones de los propios organistas para el oficio; numerosas particellas de obras propias y de estrechos colaboradores; y obras impresas de los autores y otros compositores universa-

les y locales de música para órgano y vocal. Las partituras recogen la música eclesiástica y laica ejecutada en San Antonio, y presumiblemente también en San Francisco de Asís, durante la etapa de actividad de ambos músicos. Estas arrojaron luz sobre la práctica musical en el contexto religioso cubano en las décadas 40 y 50 del siglo pasado, de la cual Sudupe y Arrúe fueron notables exponentes.

En una segunda etapa de búsqueda documental, se sumaron a las partituras valiosos documentos. El programa de su concierto inaugural y la crítica que del mismo aparece en el Diario de la Marina, ilustran la vida musical del órgano y la iglesia de Padua.

Una vez que triunfa la Revolución, los padres Sudupe y Arrúe abandonaron Cuba. Según el padre Pedro A. García Chasco⁵, el órgano no funciona desde 1971. Se encontraron evidencias de la presencia de otro organista en la iglesia: el discípulo de Manuel Suárez, Luis Villazón, pero los frailes solo lo recuerdan ejecutando el armonio.

⁴Programa de Inauguración del Órgano de San Antonio de Padua, en 1951.

⁵Pedro A. García Chasco: «Bodas de Oro del Santuario Nacional San Antonio de Padua» en *Palabra Nueva*, 1999, pp. 22-23.

Este trabajo es una síntesis de la investigación de Gabriela Rojas Sierra, egresada del primer Diplomado en Patrimonio Musical Organístico (Colegio Univeritario San Gerónimo de La Habana, 2015).

PENTAGRAMAS DEL PASADO

DANZAS PARA PIANO

Ramón Figueroa Morales

Ramón Figueroa Morales (1865-1928), violinista y compositor, nació entre músicos pardos en Santiago de Cuba. Bajo la tutela de su padre, quien tenía una orquesta de baile, incursionó en el universo de la música. Como intérprete asistió a las veladas del Salón Haydn —dirigido por Rodolfo Hernández en la casa del cónsul alemán Germán Michaelson— y realizó giras por Haití y Santo Domingo en aras de recaudar fondos para la lucha insurrecta en la que se hallaba inmersa la zona oriental del país. Desde 1899 y hasta su muerte, ejerció la pedagogía musical en la Academia de Bellas Artes de su ciudad natal.

Entre sus obras, dedicó al repertorio religioso una *Misa a dos voces y órgano en sol mayor* en honor al sacerdote de la Iglesia de Santo Tomás. A propósito de la música profana, compuso danzas para piano, para violín y piano, y danzas y danzones para orquesta. Las nueve obras que publicamos en este boletín fueron escritas entre 1888 y 1895 y aparecen compiladas en el volumen *Música de Salón, Santiago de Cuba, siglo XIX, danzas para piano* (sello editorial CIDMUC, 2015) de Franchesca Perdigón, quien transcribió las partituras.

En algunas de sus danzas observamos que mientras la primera parte es invariablemente un período de ocho compases, la segunda consta de dos o tres períodos de dieciséis o más compases como se verifica, por ejemplo, en la *Africana*. Como consecuencia de la extensión que caracterizó la segunda parte de las danzas, Figueroa fue considerado reformador del género en el ámbito musical santiaguero.

Africana

El centenario

El idilio

Eloísa

Enrique

Gioconda

Los hugonotes

Mis ilusiones

Sobre las olas

*Descargar audio en versión midi,
extraída del programa Finale:*



Descargar partituras:



LA LIRA: ÍCONO DE LA EDUCACIÓN GRIEGA

Lizzett Talavera



La antigüedad clásica nos ha dejado disímiles legados. Privilegiadas cada una de las artes, el hombre atesora un sinfín de momentos, personajes, historias..., pertenecientes a un universo, ahora lejano, pero que despierta inmensa curiosidad. Desde una mirada inquieta, se han propiciado innumerables acercamientos al gran pozo greco-latino. De sus profundas aguas han salido a la luz evidencias visuales del mundo sonoro, plasmadas en heterogéneos objetos.

Corroborar tal afirmación la colección del conde de Lagunillas, que atesora el Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana, en el edificio dedicado al arte universal. Casi 500 piezas (pertenecientes al arte etrusco, mesopotámico, egipcio, griego, etc.), integran la muestra que comenzó

a gestarse en la década del 40 (siglo XX) gracias al interés por el coleccionismo de Joaquín Gumá (La Habana, 1909-1980), descendiente de una familia de la nobleza criolla cubana. Forman parte de estas antigüedades, las vasijas cuyos estilos Ricardo Olmos ordenó cronológicamente —geométrico, orientalizante, ático, suriático, helenístico— y clasificó a partir de grupos geográficos o técnicos —«Grecia del Este, Corinto, cerámica de Beocia, Figuras Rojas, Figuras Negras»¹—, en su *Catálogo de los vasos griegos del Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana*.

Cada uno de esos vasos posee un inmenso valor visual que resalta por sus adornos con claros recuerdos de costumbres musicales e instrumentos propios de aquella época. En este sentido la Copa ática del niño con la lira es una de las piezas atrayentes de la colección. Ostenta un cuerpo redondo, ancho y poco profundo, dotada de dos asas horizontales, por lo que es catalogada dentro del grupo de las comúnmente llamadas *kylix* o *cílica*. Desde el pie de la copa, su altura es de 9,1 cm. y el ancho (incluyendo las asas) es de 30,8 cm., sin ellas es de 24 cm., medidas que permiten constatar su fácil manipulación. Con fondo de barniz negro, tiene decoraciones de color rojizo-anaranjado por todas sus caras, anverso y reverso.

La escena principal, que da nombre a la pieza, se encuentra en el medallón interior de la copa que decora su fondo. Tras empinársela y agotarse el vino, el bebedor vería la figura de un joven parado, tocando la lira.

Con los brazos curvados en forma de cuernos sostiene la lira de siete cuerdas, gira ligeramente hacia el observador. En su derecha tiene el plectro que está unido al instrumento con una cinta roja. Detrás cuelga de la pared, la funda moteada de un aulós, la variante de flauta doble a la que ya nos hemos referido. Con un tono dorado, logrado con barniz diluido, se indica el sombreado de una parte de la funda. A su lado, el pequeño estuche para la boquilla. Esta asociación en un único cuadro de ambos instrumentos, donde el aulós solamente es evocado por su estuche, apunta a la puja entre lo apolíneo y lo dionisiaco.

Desde el punto de vista mitológico, la lira tiene su origen en el dios Hermes, el mensajero del Olimpo, quien se la regaló a Apolo. Esos inicios apolíneos se transmiten a través de los mitos asociados a Orfeo, el cual tañía la lira con maestría inigualable y era enemigo acérrimo de Dionisio, a quien se le atribuye la flauta y el aulós (una variante de «flauta doble»), instrumentos que son, por ende, dionisiacos. Esta con-

traposición a nivel mitológico entre la lira y la flauta (y también el aulós), tiene lugar en que el primero, instrumento de cuerda, genera sonidos que no alteran el estado de conciencia, a diferencia de la música que producen los instrumentos de viento, más orientados a suscitar la excitación del oyente y sus rituales de posesión².

Esta evidencia arroja una pista iconológica que podría interpretarse como símbolo de la educación del efebo, que en este caso se revela como apolíneo, pues solo aparece el instrumento de cuerda. Sin embargo, para profundizar en esta interpretación iconológica es necesario ver el resto de las imágenes de la copa, las cuales representan el acto de preparación de ese adolescente por hombres de mayor edad.

Tales escenas están distribuidas en los bordes de la copa. En el anverso hay dos varones alrededor del efebo, de pie en el centro. El adulto de la izquierda, cubierto por un manto, apoya su cuerpo en un bastón nudoso que tiene bajo la axila e inclina el torso y ofrece en su diestra

¹Ernesto Cardet Villegas y José Linares: «La colección de Lagunillas» en *Opus Habana*, Vol. V, No. 3, 2001, p. 10.

²L. Arcella: «Apolo y Dionisio: la música de los dioses». *Praxis Filosófica*, 2013 pp. 95-125.



La Copa ática del niño con la lira es una de las piezas de la colección del conde de Lagunillas que atesora el Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana, en el edificio dedicado al arte universal. La escena principal que da nombre a la pieza se encuentra en el medallón interior que decora su fondo (imagen derecha). Debajo de estas líneas, en el anverso (imagen superior) y reverso (imagen inferior), las figuras representan la educación efébrica que en este caso prioriza el aspecto apolíneo.



una flor roja al muchacho. El varón de la derecha está sentado en un *klismós* (silla con patas curvas), con el manto recogido sobre su vientre ladea su cuerpo para ofrecer algo al muchacho en su mano entreabierta. El efebo parece indeciso, aunque su torso está de frente, la cabeza está en dirección del varón sentado; además extiende un mantón de grandes pliegos con el brazo. Del fondo, a la izquierda del efebo, cuelga un objeto cruciforme. Según Olmos, el enigmático objeto se asocia en otros vasos griegos también a la lira, pues se ha pensado que pudiera ser una llave para tensar las cuerdas.

En la imagen del reverso, el efebo llega del exterior envuelto completamente en su manto con el embozo cubriéndole aún la nuca. A la derecha un adulto, sentado en un *diphros* (taburete sin respaldo y con cuatro patas), se apoya en su báculo y examina al joven a la vez que lo señala con el índice. Entre ese adulto y el efebo cuelgan de unas cintas rojas unos utensilios deportivos, así como un *aríballo* (frasco de perfumes), alargado y sin asas, envuelto en cintas colgantes de cuero. Detrás, a la izquierda del muchacho, la figura de un varón barbado, vestido con *himation*, manto amplio y envolvente,



aguarda descansando sobre un bastón. Su cuerpo en escorzo, visto por la espalda, responde al esquema griego que expresa la paradoja o *aporía* del movimiento potencial de un cuerpo en quietud.

Esas escenas culminan con la imagen del efebo con lira en el medallón del fondo de esta copa o *cílica*. Todos los detalles arriba apuntados acentúan y ambientan el entorno de la educación efébrica, que en este caso —subrayamos— prioriza el aspecto apolíneo: desde los utensilios deportivos hasta el remate de la lira.

Al consultar a Olmos encontramos que cuando se refiere al efebo, lo analiza desde un modelo genérico que recrea el ambiente de la *paideia* (educación

ateniense) y la pederastia a ella asociada. Aunque es materia de mucha discusión entre los investigadores, se asume que esa asociación conllevaba una relación homoerótica entre el adulto (*erastes*) y un adolescente (*eromeno*). Situación que se manifiesta a través de la utilización de instrumentos o elementos relacionados con la música.

Este ensayo de **Lizzett Talavera** es una síntesis del trabajo final del posgrado *Iconografía y Organología* (Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana, 2016).



Considerado uno de los maestros de piano más solicitados del mundo, (...), ha decidido vincularse a su patria natal, Cuba, fomentando el contacto entre jóvenes pianistas de todo el planeta.

por Argel Calcines

El Encuentro de Jóvenes Pianistas es una clase magistral de oficio pedagógico evidente en la selección del intérprete y los estilos.

por Prisca Martínez Pereira

La música contemporánea cubana ha ganado espacio entre nuestros pianistas, convirtiéndose en otro de los logros del Encuentro.

por Pablo A. Suárez

La investigación «Documentos sonoros del patrimonio cultural cubano: Cayetano Pagueras y la capilla de música de la Catedral de La Habana, siglo XVIII», de la Dra. Miriam Escudero Suástegui, motivó el galardón.

por Yohany Le-Clere

Otorga el Ministerio de Ciencia, Tecnología y Medio Ambiente (CITMA), premio al mérito científico a la investigación presentada por Pablo A. Suárez.

El público asistente a las sesiones de la vigésima edición del concurso de piano Amadeo Roldán pudo comprobar la alta calidad de la escuela cubana.

por Xiomara Montero

El pianista Harold López-Nussa dedicó el concierto López-Nussa toca Lekszycky a sus abuelos Wanda y Leonel López-Nussa.

El Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas, convoca a participar en la primera edición del premio Gestión del Patrimonio Musical. Esta propuesta pretende estimular el estudio del patrimonio musical y la concreción de acciones que garanticen la gestión del mismo.

La antigua iglesia de Paula fue sede de las propuestas organizadas para la fiesta de Mayo renacentista.

En el mes de mayo, la Oficina del maestro Leo Brouwer trajo a la escena cubana a dos trascendentales figuras del universo vocal: la soprano española Pilar Jurado y el contratenor francés Philippe Jaroussky.

A La Habana, como a muchas ciudades coloniales, la envuelve un halo decimonónico en la observancia de ciertos usos y costumbres. El gusto por el piano es sin dudas uno de ellos. (...). El rezago de esa tradición importada y asimilada, (...), en buena medida también es la visión que celebramos cada junio en el Encuentro de Jóvenes Pianistas.

por Claudia Fallarero

La UNEAC distinguió al maestro cubano Salomón Mikowsky con la condición de Miembro de Honor de esta organización.

por Pedro de la Hoz

En sus más de 200 páginas, la autora estudia los espacios de creación y difusión del género en esa urbe oriental, así como particularidades de las obras y sus creadores.

Con obras de Schumann y Chaikovski, el IV Encuentro de Jóvenes Pianistas recordó el 132 aniversario de la fundación del otrora Teatro Irijoa.

La Sinfónica Nacional ha contribuido al realce de cada pianista y a mostrar lo mejor de sus interpretaciones.

por Ignacio Cruz



IV ENCUENTRO DE JÓVENES PIANISTAS

por Claudia Fallarero

A La Habana, como a muchas ciudades coloniales, la envuelve un halo decimonónico en la observancia de ciertos usos y costumbres. El gusto por el piano es sin dudas uno de ellos. Numerosas casas de familias aristocráticas —y otras tantas que intentaban imitar sus prácticas— contaron en el pasado con uno o varios teclados, niñas entrenadas al efecto y frecuentes tertulias en las que el instrumento tuvo un papel protagónico. El rezago de esa tradición importada y asimilada, de ese goce romántico por la música para piano, de esa idolatría ochocentista por la figura del intérprete, en buena medida también es la visión que celebramos cada junio en el Encuentro de Jóvenes Pianistas.

Su director artístico, el profesor Salomón Mikowsky, así como sus organizadores —la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana, el Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas, la Manhattan School of Music de Nueva York, el Instituto Cubano de la Música, el Instituto Superior de Arte y el Lyceum Mozartiano de La Habana—, se han ceñido a la nomenclatura de *encuentro* para denominar a esta temporada de conciertos. Sin embargo, desde fines de mayo, con regularidad, una multitud de interesados comienzan a rondar el Centro Histórico de La Habana Vieja en espera de lo que popularmente llaman *el festival* de piano. Entonces la ciudad recupera la expectación que antaño nos produjo el

Concurso y Festival Ignacio Cervantes, con largas jornadas dedicadas a la escucha atenta de actualizados enfoques de interpretación. El Encuentro de Jóvenes Pianistas, que en el imaginario colectivo es un enlace conceptual con aquellos momentos, a la altura de su cuarta edición constituye ya una necesidad vital para músicos, diletantes y público en general.

Al empeño de una de las programaciones más extensas que tenemos en la Isla (un mes con veinte conciertos entre recitales de piano solo y piano con orquesta), se suma la eficacia de las salas de concierto del Centro Histórico de la Ciudad. La acústica inmejorable de la Basílica Menor del Convento de San Francisco de Asís y el espacio histórico del Casino Español, devenido Sala Ignacio Cervantes, son ambos escenarios de los recitales *a solo* planificados para las tardes de viernes y sábados, y las mañanas del domingo. Como asegura el propio Salomón, estas propuestas resumen el trabajo de meses de un pianista, donde se conjugan la acertada curaduría de las obras y la maduración estilística de las mismas, que constituyen la clave del éxito.

Con un lenguaje más grandilocuente, los conciertos para piano y orquesta se suceden en el centenario Teatro Martí los jueves y domingos de la temporada. El solista concentra su fuerza e intelecto en el discurso de un compositor y arropado por la Orquesta Sinfónica Nacional, se deja guiar por los maestros

Enrique Pérez Mesa (batuta principal de la Sinfónica) y los adjuntos Daiana García y José Antonio Méndez Padrón, quienes en esta edición compartieron la dirección de la orquesta.

Un elemento común a las cuatro jornadas habaneras, es la lección sobre «perfección» que Salomón Mikowsky nos ha dictado a través de sus alumnos. Con cada concierto nos ha demostrado que en lo sublime se conjugan numerosos factores, no sólo referentes a la rapidez y limpieza para tocar un pasaje de octavas: se trata de la elección sin yerros del programa a la medida de cada intérprete; saber potenciar la sensibilidad y el arte natural del pianista ante el repertorio; manejar una apropiada proyección escénica; balancear el trabajo con los sentimientos del público; y por supuesto, poseer un prodigioso dominio técnico que facilite la hechura de la obra.

Todo ello, en su exacta combinación, hace que muchos de los discípulos de Salomón exhiban una exquisita ejecución casi irreal. Tal es el caso de los conocidos por el público cubano Alexandre Moutouzkyne (Rusia), Po-Wei Ger (China-Taipei), Alexandra Beliakovich-Shkoda (Belarús), Khwoon Kim (Corea del Sur), Edward Neeman (Estados Unidos), Jie Yuan (China), Yuan Sheng (China), Simone Dinnerstein (Estados Unidos) y Wael Farouk (Egipto). Asimismo, descubrimos nuevos pianistas de su clase en Manhattan, esta vez representados por: Hayk

Arsenyan (Armenia); Jiayin Li, Chun Wang, Sining Liu y Mengfei Gu (China); Kyu Yeon Kim y Ha-Eun Lee (Corea del Sur) y Ssu-Hsuan Li (China-Taipei).

Con no menos esmero y sumando otras influencias académicas (como las de la escuela rusa), por muchos años una pléyade de maestros cubanos han trabajado en aras de formar varias generaciones de pianistas, algunos de los cuales han alternado en la programación de estos encuentros. Entre los intérpretes cubanos participantes en la última cita contamos con Melvin Fernández, Lisa María Blanco, Isabel Mesa, Aldo López-Gavilán, Patricio Malcolm, Ahmed Alom, Yanner Rascón, Yamilé Cruz y Karla Martínez.

Si bien todo el Encuentro posee un ambiente festivo, el concierto de inauguración cuenta con una adrenalina añadida. Ese jueves 2 de junio, Alexandre Moutouzkyne supo manejar las tensiones magistralmente al interpretar los conciertos *No. 1 y 2* de Franz Liszt. En la escena de un Teatro Martí colmado de público, Moutouzkyne lució el carisma que la audiencia recordaba de las tres últimas ediciones: su impetuosidad como pianista, destreza en pasajes rapidísimos y habilidad en la organización de la dramaturgia interna de las obras. Como *encore* presentó una *Gavota* de Johann Sebastian Bach en transcripción de Sergei Rachmaninoff y la pieza *Pan con «timba»* de Aldo López-Gavilán, incluida en un fonograma en proceso, donde



Moutouzkine interpreta sólo música cubana y que preparan los sellos Colibrí y La Ceiba.

Tras la apertura, el siguiente concierto del Martí, el domingo 5 de junio, no fue menos atractivo. Alexandra Beliakovich y Po-Wei Ger volvieron a la cita pianística. En el caso de Alexandra puede afirmarse que su espíritu hizo perfecta comunión con el *Concierto No. 5* de Ludwig Van Beethoven y con el tópico marcial que el compositor maneja en casi toda la obra, lo que se completó con la pieza *Sugestiones diabólicas* de Serguéi Prokófiev y con música de Andrés Alén. Por su parte, Ger ha presentado una de las versiones más virtuosas que hemos escuchado en los últimos años de la conocidísima *Rapsodia sobre un tema de Paganini* de Rachmaninoff, con 24 variaciones que trascurrieron casi sin interrupción.

En la segunda semana del Encuentro el jueves 9, sirvió doblemente para conmemorar el 132 aniversario de la inauguración del Teatro Martí y una nueva oportunidad para escuchar a la virtuosa coreana Khowoon Kim y al sui generis Edward Neeman. Contrario al cliché sobre la mesura gestual de la cultura asiática en general, Kim es una pianista apa-

sionada que toca levantándose de la banqueta, tal como lo demostró en el *Concierto en la menor* de Robert Schumann. Por su parte, Neeman —quizás por ser consciente de la saturación de propuestas de interpretación sobre prácticamente toda la literatura pianística occidental con las que cuenta el mundo contemporáneo— es un intérprete que investiga y busca la experimentación con obras nuevas o alternativas poco convencionales. Esta vez la orquesta lo acompañó en el famoso *Concierto No. 2* de Piotr Ilich Chaikovski, interpretado en la versión original que el compositor escribiera en el segundo movimiento, prácticamente un trío de violín, cello y piano

con acompañamiento orquestal. Para culminar, estrenó una pieza de Juan Piñera de corte impresionista titulada *El río que te ha de conducir a la nada*.

De entre los primeros días del Encuentro, es necesario resaltar el recital ofrecido por la pianista coreana Kyu Yeon Kim, en la Basílica el sábado 11 de junio, con un repertorio universal integrado por la *Sonata No. 4 en mi mayor*, K. 282 de Wolfgang Amadeus Mozart, *Cuatro Impromptus Op. 90* de Franz Schubert, la suite *Nouvelles suites de pièces de clavecín* de Jean-Philippe Rameau y el *Scherzo No. 4 Op. 54* de Frédéric Chopin. Kim, actual discípula de Salomón en el programa doctoral de Manhattan,

aborda las obras con un cuidado estilístico extremo, constituyéndose experta —por lo que pudimos apreciar— en el lenguaje musical del siglo XVIII e inicios del XIX. La ligereza que presentó en Mozart, el balance de los planos sonoros del Rameau y en general la habilidad para controlar el volumen sonoro de los materiales de acompañamiento (repartidos entre la mano izquierda y los dedos 1° a 3° de la mano derecha), hicieron que su propuesta se semejara a un producto masterizado.

Para finalizar su recital, como todos los pianistas extranjeros del Encuentro, Kim ejecutó obras de la literatura cubana. La causa de esa elección no es fortuita sino inducida



por Salomón. Él dedica largas horas en sus clases a la enseñanza de la música cubana, al complejo entramado de sincopas y contratiempos de muchas piezas, a las sonoridades nostálgicas de su Isla, a las particularidades de contexto que las diversas nacionalidades de sus discípulos dificultan su comprensión.

Los siguientes días no fueron menos sorprendentes. El Encuentro, que se sabe con esos visos decimonónicos de ser un monográfico sobre piano en medio de una ciudad de estos tiempos, intenta siempre proponer obras y compositores poco habituales en los últimos años. Por ello el jueves 16, ocurrieron dos cosas: el regreso de Patricio Malcolm a un teatro de su patria, tras un tiempo de desarrollar su carrera en Guyana Francesa; y su interpretación del *Concierto No. 2* de Prokófiev. A sus antiguas profesoras y al público asistente, demostró que se ha convertido en un pianista maduro, reflexivo y sumamente cuidadoso de cada detalle. Con ese mismo ánimo de novedad Chun Wang deleitó con la *Burlesque* de Richard Strauss, el domingo 19, interpretada hace muchos años en la Isla por una pianista foránea, según algunos recuerdan.

Aun cuando la música sea conocida —tal

como en la muestra del jueves 23 en que se repusieron los conciertos *No. 1* y *2* de Chopin—, la visión actualizada que nos propone Salomón con el Encuentro cuida entonces la trayectoria del intérprete, en este caso el experimentado Yuan Sheng que cuenta con varias grabaciones de la obra de Chopin en pianos Pleyel y Steinway.

Por último, es necesario mencionar lo acontecido en los dos últimos días del Encuentro. El tablado de la Basílica dejó de tener un piano solo el sábado 25, para volver a reunir a la Orquesta del Instituto Superior de Arte adjunta al Lyceum Mozartiano de La Habana, que con suma maestría dirige el maestro José Antonio Méndez Padrón, junto a la norteamericana Simone Dinnerstein. Antes de hacerse acompañar por dicha orquesta de jóvenes músicos, Dinnerstein comenzó a preparar el espíritu de los oyentes con la *Sonata No. 11 en la mayor K. 331/300i* de Mozart. Luego pasó al *Brandeburgo No. 5* de Bach. Como si su pericia no fuera suficiente, para esta obra fueron invitadas la flautista Niurka González y la violinista Jenny Peña, quienes constituyeron una sola alma con Dinnerstein, en un fraseo que aunque colectivo repetía cada inflexión



entre una y otra solista. Finalmente, ejecutaron de conjunto la orquesta y la pianista el *Concierto No. 21* de Mozart, con un segundo movimiento de alto lirismo y un tercer momento allegro asai en que la dicción de Dinnerstein y el acople exactísimo con la orquesta levantaron a toda la sala en prolongada ovación.

En la imagen superior, instante de la interpretación de la pianista norteamericana Simone Dinnerstein, en la Basílica el sábado 25. En esta ocasión, la Orquesta del Instituto Superior de Arte adjunta al Lyceum Mozartiano de La Habana se incorporó a la velada. A la izquierda, aparecen la flautista Niurka González y la violinista Jenny Peña, quienes acompañaron a la pianista en algunos momentos del concierto.



De izquierda a derecha: Tras desarrollar su carrera en Guyana Francesa, Patricio Malcom deleitó al público del Martí; en la misma sala el domingo 19, Chun Wang interpretó a Richard Strauss con su obra *Burlesque* (imagen central); y el experimentado intérprete Yuan Sheng, quien el jueves 23, compartió obras de Chopin con el auditorio (última imagen).



Como era habitual en cada concierto, el domingo 26 de junio, las palabras iniciales de la clausura de esta fiesta del piano, fueron pronunciadas por el maestro Salomón Mikowsky y la Dra. Miriam Escudero (imagen superior). Durante los primeros cuarenta minutos del concierto, la audiencia se mantuvo en vilo gracias a la interpretación de la pianista Karla Martínez (imagen inferior izquierda). Tras el intermedio, no menos impresionante fue la ejecución de Wael Farouk (imagen inferior derecha).



En la clausura del domingo 26 contamos con la cubana Karla Martínez y el egipcio Wael Farouk, conducidos por la maestra Daiana García. Para los que tenemos sentido de pertenencia con nuestra historia local, es sumamente gratificante ver crecer a un músico como la pianista Karla Martínez. Sobre ella Salomón ha expresado en público que sólo el haber sido aceptada por el profesor Dimitri Baskhirov en su clase de la Escuela Superior de Música Reina Sofía del último curso, pone en evidencia su alto nivel como intérprete. Martínez ejecutó el *Concierto No. 3* de Beethoven, cargado de mesura estilística y seguridad escénica. Como último solista del Encuentro, figuró Farouk con el romántico *Concierto No. 2* de Rachmaninoff, en una propuesta particular en cuanto a los tempos que lograron consumir a cuatro manos la directora y él, aun cuando sólo tuvieron la posibilidad de un ensayo conjunto.

Tras el fin del Encuentro, los inquietos amantes del piano nuevamente se disponen a esperar a sabiendas del año de incertidumbres que les espera. Quiénes serán los siguientes discípulos que traerá Salomón, cuáles pianistas cubanos de entre las más jóvenes generaciones se presentarán... Comentarios sobre piezas y compositores, sobre versiones y miradas de interpretación vuelven a suspenderse en el aire o quedan encerrados en el aula de clases, donde en la estrecha unión maestro-alumno se cultivan las próximas interpretaciones.

Claudia Fallarero

*Msc. en Música hispana,
en la Universidad de Valladolid, España.*

Salomón Gadles Mikowsky, el profesor que lleva a Cuba dentro de un piano

por Argel Calcines

Hay cubanos que nunca dejan de serlo, no importa en qué lugar del mundo se encuentren. No importa tampoco que alguien intente endosarles la pertenencia a una raza, etnia, credo político o cualquier otra etiqueta distintiva. La cubanía de esos hombres o mujeres suele manifestarse a través de su gracejo. Junto a la simpatía o desenvoltura al hablar y escribir, ese atributo se manifiesta como una mezcla espontánea de agudeza y desenfado, de orgullo y gallardía. Más que gracejo podría decirse entonces donaire.

Donaire es lo que tiene Salomón Gadles Mikowsky como cubano de estirpe. Viste pulcra guayabera blanca recién estrenada con motivo de la segunda edición del Encuentro de jóvenes pianistas que él fundó, organiza y patrocina en La Habana junto a la Oficina del Historiador de la Ciudad, a través de su Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas. Con ese objetivo, donó dos pianos Steinway: uno para el recién restaurado Teatro Martí, y el otro para la sala Ignacio Cervantes, en el antiguo Casino Español, hoy Palacio de los Matrimonios de La Habana Vieja. He sopesado bien mis preguntas a Salomón Mikowsky (es su nombre artístico), poniendo el mismo cuidado de un afinador de pianos que ajusta el tono ante cada concierto.

Al verlo interactuar con sus jóvenes alumnos en La Habana, tratándose de un Encuentro para nada competitivo, creo que les exige tremendamente.

Sí, no hay dudas que a veces yo peco de ser demasiado severo, casi inhumano. Creo que mis alumnos me respetan porque no engaño a nadie, les digo la verdad inmediatamente, incluso en el intermedio del concierto. Por supuesto, aplico la psicología, pues hay que tener mucho cuidado para no herirlos. Mis momentos más gloriosos son cuando un alumno está dando lo mejor de sí. Pero cuando eso no ocurre, cuando algo comienza a fallar, ya sea con el contraste, proyección, movimiento escénico (saludos), el tempo, la resolución de una armonía, el sentido del ritmo..., comienzo a molestarme tremendamente y termino decepcionándome. Esto me hace ser una persona que es feliz por momentos, no siempre. Tiendo muchas veces a la depresión.

Lo he visto estar también muy al tanto de las reacciones del público habanero.

La música depende del compositor, del intérprete y de la audiencia. Si no hay quien la escuche, no hay música. Hay una cuestión muy importante en la relación que se establece entre el público y el intérprete: la necesidad de variedad y contraste. El público habanero ha sido muy exigente, sobre todo cuando se trata de evaluar la música cubana.

¿No tratará de que sus alumnos toquen en La Habana como lo haría usted?

Para nada es el caso, porque viví esa experiencia en carne propia. En la Julliard School of Music tuve como profesor a Sascha Gorodnitzki, quien fue el principal discípulo de Josef Lhévinne. Emigrados ambos a Nueva York, Lhévinne era ruso y Gorodnitzki de origen ucraniano. Por eso aprendí mucho del pianismo ruso y del control del instrumento. En este sentido, una de mis grandes ganancias es la anticipación auditiva. O sea, lograr que el oído informe al cuerpo, de modo que el equilibrio entre el peso del brazo, la muñeca y el dedo se adapte en forma instantánea al tono deseado en particular.

Aunque fue un excelente profesor, Gorodnitzki era un pianista obsesionado con que cada alumno tocara con la visión de él. A través de los años —sobre todo después que me gradué—, yo me di cuenta que esa actitud suya limitaba el potencial de la personalidad del alumno.

Mi meta ha sido oponerme a la idea de que mis alumnos toquen como yo. Cada persona es diferente, y cada pianista es diferente. Si el público quisiera siempre lo mismo, se quedaría en la casa y escucharía las grabaciones. Todo gran artista tiene algo nuevo y especial que ofrecer.

¿Es posible contribuir a que un alumno encuentre su propio estilo y no sucumba a la moda imperante o a los referentes más comunes?

En primer lugar es muy importante familiarizarse con el repertorio que los alumnos han



tocado antes. Uno se da cuenta inmediatamente de cuáles son las tendencias que han seguido.

Cuando llegan a mi clase, me planteo el problema de su reeducación cultural: tratar de que sientan la música desde otro punto de vista. Estar al servicio de la música, y no de sí mismos.

En lo adelante, poco a poco, les asigno un repertorio variado que incluye todos los estilos: tienen que tocar Bach; una sonata clásica, una gran obra romántica, música francesa (Debussy, Ravel, Faure...), música rusa, música española, latinoamericana, cubana...; también obras cortas, lo que es un arte muy difícil; obras contemporáneas... A través de esa diversificación del repertorio y

de las experiencias íntimas que suceden en cada clase, uno se da cuenta del diapason de cada alumno: cuáles son sus gustos y si es posible mejorarlos, revisarlos o cambiarlos. Otras veces es mejor dejarlos que sigan intuitivamente una corriente, si es natural y los lleva por buen camino.

Durante su estancia en La Habana, ¿se le han acercado los profesores cubanos a pedirle consejos? De ser así, ¿cuáles les ha dado?

En primer lugar, quisiera destacar que los profesores cubanos son muy dedicados. Hay un problema: no tienen acceso a importantes partituras, grabaciones e información que les sirvan de referencias actualizadas. Después de haber analizado esas carencias, mis consejos han sido simplemente que enseñen más Bach y también música contemporánea (Bartok es muy importante), incluida la música cubana.

Centrándonos en el piano, ¿existe una relación entre las características corporales del intérprete y sus posibilidades de ejecutar determinados repertorios?

Sí, hay una relación grande, porque en dependencia del repertorio elegido, la necesidad de un buen sonido exige un menor o mayor apoyo de todo el peso corporal que el intérprete sea capaz de ejercer con las muñecas, las cuales actúan como amortiguadores. Si las muñecas están demasiado relajadas, el sonido será cálido, pero sin brillo. Un poco de rigidez puede añadir ese poco de tono metálico que se necesita para que el pianista sobresalga por encima de toda la orquesta. La búsqueda de ese equilibrio entre una muñeca flexible y una muñeca rígida depende del tamaño, peso y estructura ósea del intérprete. Basta este factor para insistir en que todo pianista debe encontrar la música que se aviene a su espíritu, pero también a sus condiciones físicas. De lo contrario, podría tener problemas que terminarían afectando su carrera o ponerle fin a la misma. El éxito está en proponerse metas musicales que no vayan contra la naturaleza.

¿Cuáles han sido los logros de la primera y segunda edición del Encuentro de Jóvenes Pianistas en La Habana y cuáles sus perspectivas futuras?

En 2000 fui jurado del Concurso Internacional de Piano Ignacio Cervantes en La Habana. Como parte del programa se ofreció un concierto con la participación de muchos niños y jóvenes. El nivel era comparable con el de las mejores escuelas preuniversitarias del mundo. No era una sorpresa, puesto que, después del triunfo de la Revolución, algunos de los más talentosos pianistas cubanos se formaron en las escuelas más importantes de Europa oriental, principalmente en el Conservatorio de Moscú, y se convirtieron en profesores de la previa y actual generación de pianistas. Desde entonces acaricé la idea de vincular mis últimos años a Cuba, fomentando el contacto entre estudiantes de aquí y allá. Quiero que haya compenetración y que aprendan unos de otros: eso me da mucha satisfacción.

Mis alumnos saben que, a pesar de que algunos de ellos han tocado en las salas más importantes del mundo, los conciertos en La Habana son para mí los más importantes que ellos pudieran ofrecer. Para mí es muy importante que ellos toquen a Cervantes y Lecuona, así como obras de Leo Brouwer, Roberto Valera, Juan Piñera y otros compositores cubanos vivos. Pero no a manera de *bis*, *encore* o propina para congraciarse con el público, sino porque su música lo merece.

Estas ideas las compartí con varias personas hasta que logré entrevistarme con el Historiador de la Ciudad, gracias a la ayuda de amigos mutuos. Aun así, mi proyecto no cuajó hasta que, sorprendentemente, coincidimos en un mismo vuelo hacia La Habana. Las dos horas que él no tiene para dárselas a nadie, me las tuvo que dar a mí, porque estábamos sentados uno al lado del otro. A partir de esa conversación me comprometí a contribuir a la apertura de una sala de conciertos que, aún no lo sabía, sería nombrada Ignacio Cervantes. Para ella decidí comprar un hermoso piano de cola Steinway, restaurado a su condición original por Klavierhaus, en Nueva York. Habría

que gastar muchas páginas para poder describir el suplicio que soporté a causa del bloqueo estadounidense a Cuba para poder enviar el piano desde Nueva York a La Habana. Lo intenté por México, por Alemania, hasta por China, y por fin logré que llegara por vía marítima a través de Canadá.

Tal vez estaba predestinado que así fuera. Me refiero a su vínculo raigal con Ignacio Cervantes. En 1988, muchos años después de haberle dedicado su tesis doctoral, usted publicó la versión española, gracias a una editorial habanera, con el título Ignacio Cervantes y la danza en Cuba. Al ser reeditada por Ediciones Boloña en 2013, fue reconocida como la primera biografía-estudio escrita sobre un compositor cubano en el siglo XIX. Y después dona ese piano, con el que su jovencísima alumna china Wenqiao Jiang inauguró el Primer Encuentro, tocando de un tirón, precisamente, la versión integral de las danzas de Cervantes, sin ninguna partitura delante. Algo inédito. Habiendo logrado todo esto, de encontrarse con Cervantes en el más allá, ¿qué le diría?

Le diría que esas cuarenta danzas que compuso, creyendo que no era lo verdaderamente importante de su producción, resultaron lo mejor. Y es que, habiendo estudiado en París, Cervantes trató de componer cosas al estilo europeo: piezas de virtuosismo, oberturas, hasta una ópera, pero estas obras solo tienen valor para la historia de la música en Cuba. Sin embargo, sus danzas tienen una significación universal, aunque su autor no les concediera importancia por considerarlas música ligera. Al haber establecido el patrón final y la definición del género, las danzas de Cervantes sirven a compositores de todo el mundo como modelos de brevedad, además de que encierran el alma del pueblo cubano.

Argel Calcines

*versión de entrevista publicada en Opus Habana
Vol. XVI / No. 1, jun. /dic. 2014.*

EFICIENCIA, CREATIVIDAD E INSTRUCCIÓN

Experiencia única es asistir a los Encuentros de Jóvenes Pianistas. Durante cuatro veranos los amantes del buen arte pianístico se acercan a las salas de conciertos en busca de nuevas propuestas. Elaborados los programas por el maestro Salomón Mikowsky, con la colaboración del Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas, cada entrega representa una clase magistral de oficio pedagógico evidente en la variedad de estilos musicales e interpretativos, unido a la maestría, creatividad e ilustración para un público que poco a poco da muestras de una mejor preparación para la escucha.

Durante esta cuarta edición, 26 intérpretes de altísima calidad —unos discípulos de Mikowsky y otros nacidos de la escuela cubana de piano— hicieron partícipe al oyente de momentos no solo de deleite, sino también de aprendizaje. Hecho logrado con la utilización de personalísimas formas de ejecución que tienen en cuenta la diversidad de estilos, concepciones estéticas y recursos técnicos. Sin dudas, en este resultado influyó el experimentado criterio del maestro Salomón, quien a través de las obras elegidas trazó un recorrido por la historia de la música que conmina a la formación del buen gusto. Tal argumento fuera imposible, si no existiera el volumen *El legado pianístico pedagógico de Salomón Gadles Mikowsky*, escrito por su alumna Kookhe Hong. Páginas que se han convertido en una constancia del oficio de pedagogo que define al catedrático de la Manhattan School of Music (Nueva York).

Otra evidencia son las intervenciones comentadas durante los conciertos. Estos llama-

dos de atención motivaron a tener el oído aguzado ante una posible ejecución trascendental. Pudiera decirse que los eventos se convirtieron en un ejercicio de didactismo gracias a la compilación de un repertorio variado, dentro y fuera del programa.

En *encores* o «propinas» —así los nombra Mikowsky— la enseñanza se multiplicó con el rescate de compositores pertenecientes a nuestro catálogo tales como Ignacio Cervantes y Ernesto Lecuona; las transcripciones de consagrados pianistas de otros tiempos entre los cuales se encontró el vals *Soirée de Vienne (Noche Vienesa) Op. 56* de Johann Strauss por Alfred Grünfeld, que fuera magistralmente interpretado por Jie Yuan; y las demostraciones de Yuan Sheng quien sobresalió por la excelencia como ejecutante e investigador en la *Suite francesa No. 6 en mi mayor* de Johann Sebastian Bach. Sobre esta interpretación Salomón aclaró que la forma creativa de ejecutar Sheng los adornos, en la segunda sección de algunas de las danzas, le imprimen un valor adicional a la partitura.

Algo esencial de este encuentro fue la selección de obras del repertorio contemporáneo. Obras interesantísimas de compositores cubanos y norteamericanos de los siglos XX y XXI admiradas por un público que quedó impresionado ante las propuestas de compositores como Juan Piñera, Tania León, Aaron Copland, William Bolcom y George Perle.

Prisca Martínez Pereira

Msc. en Música con mención en Musicología y profesora de Apreciación e Historia de la Música.

CONTEMPORANEIDAD SONORA

por **Pablo Suárez**

A solo pocas horas de terminado el IV Encuentro de Jóvenes Pianistas ya se gesta el próximo, dado que el público asistente se quedó con deseos de seguir escuchando obras del repertorio pianístico universal que son poco interpretadas en la Cuba actual. La Sala Ignacio Cervantes del Antiguo Casino Español se convirtió en epicentro, donde fue posible constatar cómo la música contemporánea cubana ha ganado espacio entre la propuesta de los pianistas del patio, convirtiéndose en otro de los logros del Encuentro.

En esta ocasión, la primera de las obras referidas fueron los *Doce Estudios Caribeños* (2002) de Roberto Valera (La Habana, 1938), interpretados por el pianista Mervin Fernández, el domingo 5 de junio. Al menos seis de los mencionados estudios ya habían sido escuchados antes, de la mano de pianistas consagrados como Roberto Urbay, Sunlay Almeida y Francis Yang, pero nunca antes disfrutados de forma integral.

Al referirse al tratamiento temático-musical de estas obras, el propio Valera expresó en entrevista realizada por Pedro de la Hoz en el 2004: «Aquí no hay nada programático, ni descriptivo, ni evidentemente extramusical». El resultado fue la concepción de doce piezas para piano donde conjugó el lenguaje musical tradicional con ritmos provenientes de géneros caribeños, para quien la búsqueda de una identidad regional fue el hilo conductor.

El viernes 10 de junio, la pianista Lisa María Blanco realizó el estreno mundial de los

Preludios estáticos (2016) de su coterráneo Daniel Toledo (La Habana, 1994). Basados en la reiteración experimental de pequeñas frases musicales, el compositor creó cinco obras deudoras de la música minimalista de finales del siglo XX, pero con las cuales recorre varios hitos de la historia universal de la música.

El primero de sus preludios posee un halo estructural de tocata barroca; el segundo alude al clasicismo, centrándose en el desarrollo de una melodía despejada de galimatías; y en el tercero echa mano de arpeggios chopinianos. Para el cuarto y quinto de sus preludios empleó respectivamente tanto la multidimensionalidad y catarsis del lamento, como los cambios constantes de compases por demás irregulares que reflejan la des-homogenización estética del siglo XX.

Dos días después, el domingo 12 de junio, la pianista Isabel Mesa estrenó en Cuba la suite *El Batey* (2009), primera obra para piano solo de Yalil Guerra (La Habana, 1973), ganador de dos Grammy Latino. En cada parte de dicho ciclo, su creador caracteriza pintorescamente a seis distintos personajes que confluyen en el imaginario social propio de la industria azucarera de la Isla, de ahí su carácter contrastante.

De esta manera, la obra expresa el entramado identitario de la cultura cubana, ya que su escucha remite: a la representación fugada del *tostao*, personaje que habla consigo mismo todo el tiempo; la melodía azucarada del

dulcero; la estabilidad rítmica e isométrica tan necesarias para el saltarín; el aplomante y monótono *wititío* dormido; la coqueta y elegante criollita; así como referencias a la musicalidad del *babalao*, al inspirarse en un canto a Ebioso.

En la penúltima velada, el domingo 26 de junio, la pianista Yamilé Cruz realizó el estreno cubano de dos obras de Tania León (La Habana, 1946): *Momentum* (2004) y *Tumbao* (2005). En la primera, dedicada a Joan Tower, la compositora expone la forma en que se ha apropiado del *blues* para construir su propio universo sonoro, de ahí la utilización de un lenguaje a base de secuencias armónicas de acordes con novena, onцена y trecena, y una exquisita articulación jazzística.

Por su parte, en la segunda de las obras, dedicada a la magistral Celia Cruz, la creadora entrelaza y desintegra, a su gusto, una consecución de interminables tumbaos. Recurre a la permanencia en la mano izquierda de pedales armónicos y rítmicos propios de la música popular cubana, y deja la fortuna cuasi improvisadora a la mano derecha. Ambas obras poseen el derroche de cubanía que su autora no ha perdido, a pesar de su ausencia en escenarios nacionales.

Así, compositores contemporáneos fueron abordados por noveles pianistas sin dejar paso al conformismo de engavetarlos. Si bien es cierto que la paleta discursiva se amplió en este mes de junio, existe un largo camino por recorrer. De ahí que aun el encuentro constituya un marco propicio para futuros estrenos, de significativos exponentes de la música cubana actual.

Pablo A. Suárez

MIKOWSKY HONRADO POR LA UNEAC

Por sus aportes a la pedagogía musical, resaltados a escala internacional, y la promoción de los valores de la tradición pianística cubana, la UNEAC distinguió este martes al profesor Salomón Gadles Mikowsky con la condición de Miembro de Honor de la organización de los artistas y escritores de la Isla.

El poeta Miguel Barnet, presidente de la UNEAC, y el director y compositor Guido López Gavilán, al frente de su Asociación de Músicos, entregaron al venerable maestro, principal animador de los Encuentros de Jóvenes Pianistas de La Habana, el pergamino que acredita el reconocimiento.

Nacido en La Habana y radicado en Estados Unidos desde 1956, donde por décadas se ha desempeñado como formador de varias generaciones de pianistas de diversas partes del mundo en la Escuela de Música de Manhattan, Mikowsky nunca ha dejado de profesar su cubanía y de manifestar con acciones su compromiso con la cultura de su patria de origen.

Estudioso de la obra de Ignacio Cervantes, a quien dedicó un libro sobre sus danzas, y discípulo de César Pérez Sentenat, se ha declarado admirador de los logros de la enseñanza artística fomentada como parte de la política cultural en el último medio siglo y en particular de la escuela de piano.

Al agradecer la distinción, Mikowsky expresó: «Todo lo que hago y haré es por Cuba».

El maestro Ulises Hernández, a nombre de los pianistas que forman parte de la Asociación de Músicos de la UNEAC, destacó la generosidad y entrega de Salomón, y el compromiso de todos por consolidar los encuentros de La Habana.

El joven Rodrigo García, una de las más visibles promesas de la escuela cubana, regaló al profesor una suite del argentino Alberto Ginastera.

Pedro de la Hoz

tomado de Granma (17 de junio de 2016)

¡IMPACTAN NUEVAS PÁGINAS!



Una de las nuevas propuestas que trajo el IV Encuentro de Jóvenes Pianistas, fue la presentación del volumen *Música de salón en Santiago de Cuba. Danzas para piano* de la musicóloga santiaguera Franchesca Perdigón, que forma parte de la colección «Patrimonio Musical Cubano» del sello editorial CIDMUC. El repertorio publicado tiene la cualidad de aunar obras inéditas para piano que en muchos casos son ritmos típicos de la música bailable de salón del siglo XX. En más de 200 páginas, la autora estudia los espacios de creación y difusión del género en esa urbe oriental, así como particularidades de las obras y sus creadores.

Las ochenta composiciones de músicos criollos reunidas en este libro, también son una fuente de conocimiento para estudios de contexto cultural. Cada título refiere el sentido del humor, los estados de ánimo o los eventos más relevantes que acontecían en la ciudad.

TEATRO MARTÍ DE ANIVERSARIO

«Hemos llegado a los 132 años de este espacio de cultura», afirmó la musicóloga Miriam Escudero en el concierto que homenajeó el aniversario de la inauguración del Teatro Martí, el 8 de junio de 1884. En el marco del IV Encuentro de Jóvenes Pianistas, el jueves 9 de junio, los asistentes disfrutaron de obras de los compositores Robert Schumann y Piotr Ilich Chaikovski —interpretadas por los pianistas Khowoon Kim (Corea del Sur) y Edward Neeman (Estados Unidos)— y de la hermosa arquitectura proyectada para Ricardo Irijoa.

VALORAN ACTUACIONES DE SINFÓNICA NACIONAL EN ENCUENTRO DE JÓVENES PIANISTAS

Con tres presentaciones anunciadas, durante el cuarto Encuentro de Jóvenes Pianistas, la maestra Daiana García aseguró sentirse satisfecha del rol que comparten los integrantes de la Orquesta Sinfónica Nacional de Cuba.

Más de veinte salidas al escenario del Teatro Martí sostienen ese criterio entre igual número de presentaciones previstas a lo largo del acontecimiento habanero, señalado hasta el 26 de junio.

«Es un reto enorme para los músicos de artil, los directores y por supuesto, también para los pianistas, que prácticamente ensayan solo en dos oportunidades», aseguró la directora de la Orquesta de Cámara de La Habana.

Dijo que los integrantes de la formación «están dando el máximo», al señalar que buena parte de la literatura no pertenece al repertorio habitual de la Orquesta, dependiendo incluso que algunas de esas partituras lleguen entre los primeros días del Encuentro, según comentó.

Tras acompañar las actuaciones respectivas de Kyu Yeon Kim, de Corea del Sur, y Aldo López-Gavilán Junco, aseguró que «los músicos estuvieron todo el tiempo alerta, muy a la escucha y a merced de lo que ambos intérpretes estaban proponiendo».

«Realmente la labor que están realizando es meritoria», acentuó.

De igual manera Daiana García debe comprobarlo en siguientes oportunidades, en tanto subirá otra vez al podio el 23 de junio, cuando el chino Yuan Sheng interpretará a Frederick Chopin; y el día de la clausura, en que actuarán Karla Martínez y el egipcio

Wael Farouk, con sendas partituras de Ludwig van Beethoven y Sergei Rachmaninov.

¿Cuánto provoca ese esfuerzo a los músicos y al director?

El Encuentro da la posibilidad de intercambiar con estos jóvenes músicos, igual que a los pianistas del país, ver diferentes maneras de abordar disímiles repertorios, ya no solo de compositores y estilos, sino incluso de distintas maneras de ejecutar esos mismos autores.

Me parece que es muy meritorio. Hay que agradecerle al Maestro Salomón Gadles Mikowsky por mantener esta realización, y apoyarlo, para que siga ocurriendo un evento de esta naturaleza.

Se ha dicho que esta cuarta edición ha permitido la consolidación del acontecimiento. ¿Qué piensa al respecto?

Los anteriores fueron bien sólidos. Para el segundo la Sinfónica Nacional salió a escena por primera vez, pero cada año ha tenido un balance bien serio y acoplado entre profesionales y estudiantes de la más alta calidad, de todos los niveles.

A mí me parece que todos han tenido un gran realce en ese sentido, sabiendo cotejar programas con profesionales o con estudiantes, que apoyen a cada pianista y les permita mostrar lo mejor de ellos.

Ignacio Cruz

tomado de CMBF (20 de junio de 2016)



© CARLOS MIRANDA



© NÉSTOR MARTÍ



© NÉSTOR MARTÍ



© NÉSTOR MARTÍ



© CARLOS MIRANDA



© CARLOS MIRANDA

Imágenes superiores: Instrumentistas de la Sinfónica Nacional de Cuba, que desde el II Encuentro comparte escenario con pianistas cubanos y extranjeros. Imágenes inferiores, de izquierda a derecha: Daiana García (directora de la Orquesta de Cámara de La Habana), José A. Méndez Padrón (director de la Orquesta del ISA, adjunta al Lyceum Mozarteano de La Habana) y el maestro Enrique Pérez Mesa (director titular de la Sinfónica).

PREMIO NACIONAL DE LA ACADEMIA DE CIENCIAS DE CUBA

Por segunda ocasión la musicóloga Miriam Escudero —profesora titular del Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana, investigadora del Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana y directora del Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas de la Oficina del Historiador de La Habana—, recibió el Premio Nacional de la Academia de Ciencias de Cuba al resultado de la investigación científica en el año 2015, en la categoría de Ciencias Sociales y Humanísticas. El lauro ha sido otorgado por la realización de una investigación que requirió cerca de 20 años de labor centrada en la obra

de Cayetano Pagueras, quien junto a Esteban Salas —por cuya pesquisa fue reconocida con el mismo premio en la edición de año 2010— son los músicos más antiguos de los que se conservan partituras en Cuba.

El resultado pudo ser valorado por el jurado a través del CD-DVD *Música catedralicia de Cuba. Repertorio litúrgico de Cayetano Pagueras* (Barcelona- La Habana, siglos XVIII-XIX) y el libro *Cayetano Pagueras y la capilla de música de la Catedral de La Habana. Repertorio Litúrgico*, La Habana, 2013.

Yohany Le-Clere

PREMIO AL MÉRITO CIENTÍFICO

Con una propuesta metodológica culminó el estudiante Pablo Alejandro Suárez Marrero su licenciatura en Preservación y Gestión del Patrimonio Cultural, impartida en el Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana. Esta investigación sistematiza la labor de gestión patrimonial del Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas de la Oficina del Historiador de La Habana —a donde él pertenece—, aplicada al caso de la música para ritual masónico de Ramón Figueroa Morales (Santiago de Cuba, 1863-1928). Tal estudio le valió el premio al mérito científico que otorga el Ministerio de Ciencia, Tecnología y Medio Ambiente (CITMA).

MAYO RENACENTISTA

La antigua iglesia de San Francisco de Paula, en la histórica Alameda de La Habana Vieja, fue sede, una vez más, de las propuestas organizadas para Mayo renacentista. Desde el lunes 13 y hasta el viernes 27 de junio, el público disfrutó de obras pertenecientes al siglo XVI francés, italiano e inglés; así como piezas de los siglos XX y XXI basadas en el mundo sonoro de la Edad Media y el Renacimiento; y además se realizó un homenaje a Miguel Velázquez, quien ejecutó por primera vez un órgano en Cuba. Entre los intérpretes que asistieron estuvo el organista Moisés Santiesteban y el Conjunto de Música Antigua Ars Longa, dirigido por la maestra Teresa Paz.

OFICINA LEO BROUWER DE CONCIERTOS

En el mes de mayo, la Oficina del maestro Leo Brouwer trajo a la escena cubana a dos trascendentales figuras del universo vocal: la soprano española Pilar Jurado y el contratenor francés Philippe Jaroussky.

El primer concierto —nombrado Shakespeare vs Cervantes, 400 años después— en el Teatro Martí el sábado 23, rememoró los cuatro siglos del fallecimiento de ambos clásicos de la literatura universal. Al homenaje se unieron el guitarrista Ricardo Gallén, el pianista Fidel Leal y el contratenor Frank Ledesma. Durante la velada el público pudo disfrutar de obras de compositores ingleses y españoles entre los cuales se encontraron: John Dowland, Thomas Campion, Benjamin Britten y Tomas Marco.

Como parte del Ciclo contratenores del mundo y del Mes de la cultura francesa en Cuba, el segundo evento tuvo lugar el sábado 30 en la Sala García Lorca del Gran Teatro de La Habana Alicia Alonso. Green: canciones francesas sobre poemas de Verlaine, fue el título de esta velada que protagonizó Jaroussky junto al pianista Jérôme Ducros. Ellos llegaron a La Habana para deleitarnos a través de canciones galas sobre poemas de Paul Verlaine, con música de los compositores Gabriel Urbain Fauré, Achille-Claude Debussy, Reynaldo Hahn, entre otros.

Redacción de El Sincopado Habanero



DOCUMENTOS SONOROS
DEL PATRIMONIO
MUSICAL CUBANO



HAROLD LÓPEZ-NUSSA EN EL MARTÍ

En el Teatro Martí, Harold López-Nussa protagonizó el concierto López-Nussa toca Lekszycky que dedicó a sus abuelos Wanda y Leonel López-Nussa. Razón por la cual los programas de mano incluyeron una muestra de la estética pictórica de este prolífero pintor, escritor y crítico de arte. Entre los invitados de la velada estuvieron: Mayquel González (trompeta), William Roblejo (violín), Frank Rubio (contrabajo), Ruy López-Nussa (batería) y Ruy Adrián López-Nussa (percusión y batería).

XX EDICIÓN DEL CONCURSO AMADEO ROLDÁN

La vigésima edición del concurso de piano Amadeo Roldán tuvo lugar entre el 21 de junio y el primero de julio. Este encuentro, que se realiza cada 2 años, demuestra los resultados y logros alcanzados por los mejores alumnos de las escuelas de música de La Habana. Con tal propósito, el jurado de esta edición estuvo integrado por reconocidos pianistas y profesores del país, entre los que figuraron Karla Martínez, Darío Martín, Lisa María Blanco, Lianne Vega e Isabel Mesa. El público asistente a las sesiones pudo comprobar la calidad de la escuela cubana del piano. Algunos de los galardonados fueron Salomé del Dago, Malva Rodríguez, Brayan Álvarez, Rodrigo Ameneiro, Rocío Rodríguez y Héctor Montoya.

Xiomara Montero

CONCURSO

GESTIÓN DEL PATRIMONIO MUSICAL

El Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas, de la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana, convoca a participar en la primera edición del premio Gestión del Patrimonio Musical. En el marco del proyecto europeo Nuestro patrimonio nuestro futuro - la enseñanza del patrimonio musical como vector de cambio social, esta propuesta pretende estimular el estudio del patrimonio musical y la concreción de acciones que garanticen la gestión del mismo.

Bases:

1. Los interesados deberán enviar un texto inédito donde expresen sus consideraciones y saberes sobre el patrimonio musical, de dos cuartillas en Times New Roman, tamaño 12 e interlineado 1.5.
2. Cada trabajo debe mostrar: nombre, nivel educacional, profesión, centro de trabajo, edad, sexo y dirección de email para notificar el fallo del jurado.
3. Podrán participar todos los gestores culturales cuyas labores profesionales estén relacionadas con la música.
4. El texto será enviado por correo electrónico a la siguiente dirección: patrimoniomusical@sangeronimo.ohc.cu
5. El plazo de admisión es hasta el primero de octubre de 2016.
6. El jurado que evaluará los trabajos está integrado por el grupo de investigadores que forman parte de las acciones del Proyecto.
7. Se otorgará un premio único que consistirá en: la publicación del texto en una revista digital; la entrega de libros y CD relacionados con el patrimonio musical cubano; la acreditación directa a participar en el Taller Internacional sobre patrimonio musical a celebrarse en 2017; y la aceptación directa en la II Edición de la Maestría en Patrimonio Histórico Documental de la Música que convoca el Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana. Este último en caso de ser interés del concursante y cumplir con los requisitos de base, como son nivel universitario y vínculo laboral con alguna institución relacionada con la gestión musical.
8. El texto también servirá como muestra de una investigación en curso sobre la concepción del patrimonio musical en gestores culturales.

El Museo Nacional de la Música dedica un espacio al piano. Entre sus colecciones, atesora este ejemplar de la marca alemana W Wasserrhoff, una de esas piezas patrimoniales por su valor artístico e histórico. Fabricado en la década de 1850, este piano de mesa fue confeccionado con maderas preciosas de color carmelita en tonalidades claras y oscuras. Sobre secciones de la encordadura (conjunto de cuerdas) la madera está calada y posee motivos florales en varias partes de la estructura del instrumento. Otros elementos que llaman la atención son sus patas torneadas de gran volumen sobre una plataforma, y el teclado de nácar y carey. El piano perteneció al hacendado trinitario José Iznaga, quien lo obsequió al pianista Nicolás Ruiz Espadero en la década de 1860. Tiempo después, fue adquirido por la pianista Angelina Sicouret —alumna de Espadero— quien lo regala al músico y pedagogo Hubert de Blanck en 1926. Su hija Olga de Blanck lo donó al Museo Nacional de la Música.

