



# EL SINCOPADO HABANERO

*Boletín del Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas*

Vol. IV septiembre/diciembre 2019

ISSN: 2664-0864

**Directora**

Miriam Escudero

**Editora general**

Viviana Reina Jorrín

**Diseño gráfico**

Yadira Calzadilla

**Coordinación**

Adria Suárez-Argudín

**Fotografía**

Fabrizio Sansoni

Joel Guerra

Jesús Linares

Manuel Almenares

**Equipo de redacción**

María Grant

Bertha Fernández

Gabriela Milián

Marius Díaz

Gabriela Rojas

**Consejo asesor**

Argel Calcines

Laura Vilar

María Antonia Virgili

Victoria Eli

Claudia Fallarero

Yohany Le-Clere

Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas

Dirección de Patrimonio Cultural

Oficina del Historiador de La Habana

Edificio Santo Domingo, 3er piso, calle Obispo

entre Mercaderes y San Ignacio,

La Habana Vieja, Cuba, CP. 10100

Teléfonos: +537 863 9469 /

+ 537 869 72 62 ext. 26200 a 26206

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

Correo electrónico: [elsincopadohabanero@gmail.com](mailto:elsincopadohabanero@gmail.com)

ISSN: 2664-0864

# SUMARIO

3

4

10

18

30

31

34

36

37

41

42

44

45

47

49

50

52

53

55

56



## LOS SONIDOS DE LA HABANA, 500 AÑOS DESPUÉS...

San Cristóbal, ha sido en 2019, fiesta de primer orden y, como nunca antes, motivo de regocijo internacional. La Habana ha llegado a su edad adulta y toma lugar entre las grandes urbes del mundo contemporáneo.

De los confines de la tierra, han venido a celebrar sus 500 años autoridades entendidas en las artes, las ciencias, la historia... para exaltar la epifanía de una ciudad que quiere convivir en paz con gentiles y conversos, viajeros y lugareños, americanos, africanos y europeos. Tentados todos a volver al mismo lugar y al mismo amanecer para que el malecón desnudo nos regale un verso y una canción de nuevo.

Porque la música ha estado presente desde el momento fundacional de La Habana (16 de noviembre de 1519), en ese cuadro, imaginado por Vermay, en el que el sacerdote, quizás entonando la *Salve*, bendijo y clamó por misericordia para unos y otros, conquistados y conquistadores. Lo mismo harían los Cabildos de «nación» el Día de Reyes, cantando sus músicas de matriz africana, en aquella fiesta que conmemoraba el anuncio del evangelio de «la buena voluntad para el género humano». Dicha armonía se evidencia en la pintura *Do, Re, Mi, Ifá*, del artista cubano Eduardo Miguel Abela Torrás, quien se inspira en las sonoridades cubanas para dedicarnos una pieza única, donde una suerte de ajiaco-mural parece resumirse a través de colores y sonidos.

Esa pasión por el festejo y la música, ese carácter mestizo, indomable, alegre pero intenso encarnó en el siglo XIX en un icónico personaje citadino: Cecilia Valdés, pues, a fin de cuentas, la tradición refiere que «Habana» es nombre de mujer. El maridaje entre Cirilo Villaverde-novelistas y Gonzalo Roig-músico, fue estudiado por nuestra editora, Viviana Reina Jorrín quien, con auxilio del análisis filológico, fundamentó el valor patrimonial de esa zarzuela cubana por antonomasia. Otro tanto, hace Eduardo Díaz al mostrarnos la trayectoria de la Orquesta del Gran Teatro

de La Habana; ambos trabajos avalados por el Colegio Universitario San Gerónimo.

En tanto referente de belleza añeja, pasión juvenil y vanguardia perenne, esta Habana Clásica fue engalanada por tercera vez por Marcos Madrigal y el Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas. Para ello, se eligió como compositor en residencia a un habanero de prosapia artística, Don Aldo López-Gavilán del Junco. Él, junto a su padre Guido y los colegas del gremio Bárbara Llanes, Alejandro Falcón y Philip Glass estrenaron obras que resonaron en las salas del Centro Histórico. Como aporte al rescate de la memoria cultural, luego de tantísimos años, fue escuchada la música de Joaquín Ugarte, el más antiguo maestro de capilla de la Parroquia Mayor —contemporáneo de Salas y Pagueras en la segunda mitad del siglo de las luces—, de quien por fin hemos encontrado su obra y que publicamos en exclusiva en «Pentagramas del pasado».

«A Contratiempo» también incluye noticias de los festivales de Música Contemporánea y Mozart-Habana; comenta la puesta de versiones cubanas de obras de Mendelssohn, Donizetti, Galuppi, Marius Díaz... Al cierre, una muestra de la pericia del mecánico-afinador de pianos italiano Francesco Brucchiotti, en foto artística de su compatriota Fabrizio Sansoni.

Así ha honrado la música el quinto centenario de la otrora villa de San Cristóbal de La Habana, que dio vida a las habaneras con sus sones de ida y vuelta, atizó el erotismo de la rumba e inspiró *La Catedral*, de Mangoré. Ella es la ciudad infinita, que resurge siempre no como mítica ave fénix, sino transculturada en ángel de la Jiribilla que ruega por nosotros. Y sonrío. Obliga a que suceda, porque la certeza se engendra en lo que nos rebasa.

**Miriam Escudero**

Directora de El Sincopado Habanero.



En portada, *Do, Re, Mi, Ifá*, del artista Eduardo Miguel Abela Torrás (La Habana, 1963). Inspirada en sonoridades antiguas cubanas, cual ajiaco-mural, la obra se realizó con la técnica acrílico sobre lienzo y posee unas dimensiones de 40 x 40 cm. Abela —quien siendo muy joven incurrió en el estudio de la música de piano y guitarra— ha realizado esta pintura en exclusiva para la portada de este número de *El Sincopado Habanero*.

## NUESTRAS CECILIAS: UNA VISIÓN LITERARIA Y MUSICAL

por Viviana Reina Jorrín



Tanto en el caso de una obra literaria, como en el de una obra musical, son reconocibles los elementos que permiten adjudicarle trascendencia o valores dentro de la esfera del patrimonio cultural, ya sea desde la línea material o inmaterial. La argumentación de tal afirmación puede estar dada gracias a la perspectiva que aportan los campos especializados del saber, a partir de lo cual, en la primera designación intervendría el análisis literario, y en la segunda,

el análisis musicológico. Pero, ¿y si se tratara de una obra de arte en que música y literatura se funden en un complejo único como sucede con el denominado género lírico? Un simple razonamiento alerta que se han de unificar lo musicológico y lo literario. Sin embargo, el análisis literario se ha quedado a la zaga en esta integración de perspectivas y saberes, donde ha predominado la disciplina musicológica.

A pesar de esta tendencia, es posible estimar que todavía puede explorarse este género de obra desde el análisis literario, y que este proceso y sus resultados pueden revelar aristas insospechadas de esa estrecha relación de dos morfologías artísticas y dos lenguajes diferentes que dejan de serlo para convertirse en uno nuevo, uno solo y uno mismo. Esta posibilidad cobra certeza y se nutre con la historia de los géneros líricos o dramático musicales, que muestra esa vieja y eterna relación entre música y literatura.

### NACIMIENTO DE UNA OBRA LITERARIA

En la pequeña isla de Cuba, durante el siglo XIX, se desarrollaba un acontecimiento de gran importancia: a través de un proceso de transculturación emergieron los sedimentos de una neocultura, primero criolla, luego cubana, que alcanzaba en

el siglo XIX un momento trascendental en la formación de nuestra identidad. Aunque esta etapa fue atravesada por las contradicciones y tensiones de su estado de colonia española, entre la población criolla comienzan a verse indicios de interés por comprender las dinámicas internas de este periodo. La literatura se erige como una de las tribunas donde se pone de manifiesto esta realidad. En ese marco, específicamente entre los años 1812 y 1831 (algunos analistas refieren que hasta 1832), se desarrolla la novela *Cecilia Valdés o la Loma del Ángel*, del escritor cubano Cirilo Villaverde. Estas páginas se convierten en el «retrato de un ambiente y una época», como bien asegura el ensayista cubano Reynaldo González, quien además estima que el autor prefirió:

(...) sacrificar la perfección de la obra por no olvidar detalles en su afán de ofrecerlo todo. Las digresiones ganan una importancia que trasciende lo meramente literario, su descriptivismo desarrolla en el lector la ambición de saber más sobre la realidad que le entrega. Si merecen espacio el vuelo de un vestido, o la trabilla de un chaleco, también las categorías políticas predominantes, los conflictos socioe-

conómicos, las mañas del contrabando negrero, la venalidad gubernamental y los chanchullos de quienes burlaban las leyes. Hablaba de las lacras sociales con igual detallismo aplicado a los bailes, las comidas, la ropa, los paseos, las esquinas de la ciudad y sus edificios<sup>1</sup>.

Por esta vocación costumbrista y realista, que la ubica de alguna manera en el proceso de toma de conciencia y expresión de la cubanidad, *Cecilia Valdés o la Loma del Ángel* se ha convertido en un eje que incita disímiles acercamientos. Los estudios que revisitan la obra encuentran diversos elementos en los que merece detener la mirada. Uno de estos ángulos es el análisis del posicionamiento adoptado por Villaverde en la concepción de sus páginas con respecto a las diferencias entre peninsulares y criollos, entre ricos y pobres, los

<sup>1</sup>Reynaldo González: «Cirilo Villaverde, hombre de poca imaginación», Leído en el ciclo sobre escritores centenarios, Academia Cubana de la Lengua, Aula Magna de la Universidad de San Gerónimo, La Habana Vieja, 4 de junio de 2012. Obtenido de «En el bicentenario del autor de *Cecilia Valdés*», *La Jiribilla*. Revista de Cultura Cubana, 2012.

conflictos raciales —o de la negritud— y, por supuesto, la esclavitud. Sobre el particular, la investigadora Vanessa Nelsen en su artículo «Narrative Intervention and the Black Aesthetic in Cirilo Villaverde's Cecilia Valdés and Martín Morúa Delgado's Sofía», comenta:

In other words, Creole costumbrista authors putatively intent on demonstrating social realism pulled characters not from reality, but from a historiographical discourse that they themselves had already created. Thus, in the very act of representing black characters, white Creole writers actually represent their own authorial image (...). Emphasizing power, this book represents the racial spectrum of society as a museum of the social order that is authored and controlled by white Creole elite<sup>2</sup>.

Aunque esta autora jerarquiza el conflicto racial, la obra toca los otros conflictos fundamentales de la sociedad criolla: la diferencia entre peninsulares y criollos, y entre ricos y pobres, además de que, por su condición de mujer, sobre la protagonista recae otra razón discriminatoria. Desde lo histórico y sociológico, varios autores se acercan al análisis de las dotes costumbristas de la novela. Tal es el caso, por solo citar un ejemplo, del ya mencionado estudioso Reynaldo González, quien ha dedicado una parte fundamental de sus estudios a indagar en las profundidades de este libro.

Pero junto a estas perspectivas, existen otros espacios de interés investigativo, donde encontramos, a propósito, la viabilidad del análisis filológico de la obra. En este caso, el estudio de la estructura narrativa, el espacio, el tiempo, el narrador, los personajes y los temas, se vuelven fundamentales para entender la significación literaria de estas páginas. Estudios como los de Pedro Barreda Tomás nos convocan a

entender la presencia de una visión conflictiva de la sociedad cubana a través de las categorías de personaje, estructura y espacio; o la investigación que realiza José María Aguilera Manzano en su ensayo «El mundo de color en Cuba y su papel en el proceso de edificación de la identidad».

#### UN NUEVO MITO

Otros hilos se entrelazan con el universo literario de esta novela, como es el caso de la zarzuela *Cecilia Valdés* que en 1932 estrenara en La Habana el compositor cubano Gonzalo Roig. Con ella pareciera que la novela cobrara nueva vida en su concepción musical como género lírico o hasta aumentando la envergadura de la propuesta original. Este comentario tiene fundamentos en criterios como el de la estudiosa española Almudena Mejías Alonso, cuando afirma que Roig «entendió la novela como algo profundamente cubano y quiso que su música estuviera en la misma línea, para lo cual introdujo una gran variedad de ritmos y formas tradicionales en un afán de mostrar la riqueza musical de Cuba. Se empezó a crear, así, el Mito de Cecilia Valdés»<sup>3</sup>.

En este camino valorativo, encontramos estudios como el que aporta la italiana Irina Bajini al comparar Ochún y la protagonista Cecilia en la zarzuela:

La mayor contribución a la transformación de la figura arquetípica de Cecilia de víctima y pecadora a feliz emblema de armonía racial, fue el éxito internacional de grandes intérpretes mulatas como Rita Montaner, así como del gran teatro lírico de Gonzalo Roig, Rodrigo Prats, Eliseo Grenet, Moisés Simons y Ernesto Lecuona. La presentación que de sí misma hace Cecilia Valdés en la zarzuela de Gonzalo Roig (1932) sobre libreto de Agustín Rodríguez y José Sánchez-Arcilla y García, es como el manifiesto de

la nueva mulata, orgullosa de su hibridez y abiertamente vinculada a la risa de Ochún, eternamente feliz<sup>4</sup>.

Sin detenernos en este momento a enjuiciar los criterios antes citados, nos interesa resaltar la dimensión que las analistas otorgan a la concepción musical de la novela por la zarzuela homónima compuesta por Gonzalo Roig cincuenta años después. Cabe entonces preguntarse qué fundamenta esta aseveración: si un éxito coyuntural de taquilla, o si realmente Roig culminó lo que comenzó a construir Villaverde.

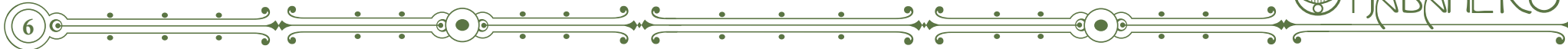
La relación entre las dos facturas se nos torna compleja cuando encontramos referencias como la que aporta Roberto González Echevarría, de la Universidad de Yale:

<sup>2</sup>**Vanessa Nelsen:** «Narrative Intervention and the Black Aesthetic in Cirilo Villaverde's Cecilia Valdés and Martín Morúa Delgado's Sofía». *Revista Decimonónica*, Vol. 8, No. 1, Winter/Invierno, 2011, p. 59.

En otras palabras, los autores criollos supuestamente decididos a demostrar el realismo social costumbrista crearon personajes no provenientes de la realidad, sino de un discurso historiográfico que ellos mismos habían creado. Así, en el propio acto de representar personajes negros, los escritores criollos blancos en realidad representan su propia imagen de autor (...). Haciendo hincapié en el poder, este libro representa el espectro racial de la sociedad como un museo del orden social que es autorizado y controlado por la élite criolla blanca.

<sup>3</sup>**Almudena Mejía Alonso:** «Cecilia Valdés cruza los límites de la novela». En C. Bravo, & A. Mejías Alonso, *El mito de Cecilia Valdés: de la literatura a la realidad*. Madrid, España: Editorial Verbum, 2014, p. 24.

<sup>4</sup>**Irina Bajini:** *La isla de las mujeres. Recorridos literarios femeninos en Cuba de la Independencia al Período Especial*. La Habana: Ediciones Unión. 2012, pp. 33-34.



La popular comedia musical de 1932, basada en *Cecilia Valdés*, hizo de la protagonista un símbolo de la nacionalidad cubana que aún perdura, pero el personaje de Villaverde no tenía en sí semejanza proyectada. No era una Emma Bovary, una Fortunata, una Ana Karenina, o una Doña Bárbara; la mulata carece de pasiones profundas, de obsesiones que la dominan, o de rasgos definitorios, aparte de su belleza y blancura. No se ofrece como un ideal humano que pueda representar a una Cuba no española nueva, mejor e independiente. La figura de la famosa comedia musical está cargada de patetismo y es una proyección de fantasías sexuales, racistas y machistas de los cubanos. La Cecilia de Villaverde no. En la novela es víctima de la lujuria de don

Cándido y Leonardo, y de la sociedad esclavista y esclavizada en que se mueve<sup>5</sup>.

A pesar de estos acercamientos, el tema se presenta como un estudio no concluido, como bien expone el investigador Enrique Río Prado en su volumen *La Venus de bronce: una historia de la zarzuela cubana*, al hablar sobre este tema:

Historiar la zarzuela cubana ha sido un enorme y constante reto para los especialistas —teatrólogos y musicólogos—, normalmente armados con una formación incompleta para llevar a cabo un análisis exhaustivo y multidisciplinario del género —dramático y musical al propio tiempo—; queda siempre trunco, cuando no ausente por completo. En líneas generales, los musicólogos no están aptos para estudiar la dramaturgia de las obras y viceversa<sup>6</sup>.

Ante esta visión se estima la presencia de un interesante proceso de recreación, transfiguración o, definitivamente, de interpretación musical realizado por Roig de ese género literario para convertirlo en zarzuela. Además, se considera que los valores que se desprenden del mismo, contribuyen no sólo a enriquecer un conocimiento, sino a fundamentar las cualidades que tiene esta obra como patrimonio musical de la nación cubana.

### PÁGINAS DESEMPOLVADAS

Gracias a la conjunción del bagaje alcanzado por el compositor Gonzalo Roig y de un momento de auge de la zarzuela de nuevo tipo en Cuba<sup>7</sup>, nace *Cecilia Valdés*. Las bases de esta forma de hacer zarzuela estaban sembradas desde la aparición de *Niña Rita*, por lo que en *Cecilia* se ve la maduración de muchos de los presupuestos establecidos con anterioridad. Cierto es que el argumento presentado por Cirilo Villaverde en su *Cecilia Valdés o la Loma del Ángel* era una historia que llamaba la atención. En 1929 el periódico *El Mundo* publica una nota donde se expresaba que una persona acaudalada (nunca se reveló su nombre) convocaba a los dramaturgos del país a escenificar «la gloriosa novela», y se le entregaría un premio de 100 pesos. Después de dos notas en este medio de comunicación, según Río Prado, no se vuelve a encontrar referencia a este concurso. Aunque en 1930, Ernesto Lecuona estrena su zarzuela *María la O* que indudablemente tomó como referente esta historia, pero al no recibir los permisos de los familiares de Villaverde tuvo que reestructurar su propuesta hacia otros rumbos. Gracias a lo cual, en 1932, con libreto de Agustín Rodríguez y José Sánchez Arcilla, Roig concibe la música de *Cecilia Valdés*:

La *Cecilia Valdés* yo la escribí en un mes y días. Pero no fue solo escribirla, sino

instrumentarla también. Yo no vivía nada más que para aquello. Me ponía un mono por la mañana, me iba para el teatro y allí me llevaban la comida. Igual componía a las tres de la mañana que a las dos de la tarde. Y esa obra se logró por el afán mío de que se hiciera *Cecilia Valdés* para teatro, porque yo la veía<sup>8</sup>.

Nótese que Roig no dice que la escucha, sino que la ve. Puede pensarse entonces que el compositor ya tenía, en su mente, la imagen completa de la obra, con todos sus ingredientes, argumento literario, texto dramático

<sup>5</sup>Roberto González Echevarría: «España en Cecilia Valdés». *Cuadernos de literatura de la Universidad de Yale*, No. 31, enero-junio, 2012, p. 130.

<sup>6</sup>Enrique Río Prado: *La Venus de Bronces: Una historia de la zarzuela cubana*. La Habana: Ediciones Alarcos, 2010, p. 11.

<sup>7</sup>La creación de *Niña Rita* marca un antes y un después en el escenario cubano a la hora de hablar de zarzuela. En este momento comenzaron a aparecer obras que se encargarían de ir creando los pilares y que podrían dar origen a esta especie de «zarzuela cubana de nuevo tipo», que busca en el pasado el momento de desarrollo de la acción y, en el caso de los personajes, la tríada bufa queda «desplazada a un segundo plano por nuevos tipos en los roles protagónicos: jóvenes blancos aristocráticos (Niño Julio) y damiselas de igual condición (Niña Rita, Niña Luisa)». Tomado de Prado, 2010, p. 103.

<sup>8</sup>Ídem, 2010, p. 153.



en forma de libreto e ideas musicales. Con la fuerza y la destreza de Roig, comenzó el complejo camino de la interpretación musical de esta obra que se convirtió en un paradigma. En ella se sintetizan no solo los preceptos de la asumida como zarzuela cubana de nuevo tipo, sino que es capaz de llevar las páginas escritas por Villaverde, tras la labor de sus libretistas, a una realidad teatral, y también social, con la que el público se identificó. Los asistentes a las cincuenta funciones encontraron en la escena una propuesta que, ambientada en el siglo XIX, les hablaba de muchas de las contradicciones que todavía no se habían solucionado, a pesar de ya existir una República. Allí se mostraban los conflictos de clase, de raza, de género... los cuales, en total conjunción, estaban reflejados en la novela y eran reinterpretados de manera magnífica por la música.

Debe advertirse que Roig compone esta zarzuela en el fragor de la década del treinta, signada por la lucha contra Gerardo Machado y la llamada Revolución del 30. La vanguardia cubana, liderada desde la Protesta de los Trece de 1923 por Rubén Martínez Villena y secundada por el movimiento Minorista, había impregnado toda la sociedad y particularmente su capa intelectual y artística. No se ha determinado si Roig tuvo alguna filiación con el Minorismo, pero su inclinación hacia la novela de Villaverde —cuajada de contradicciones sociales, no resueltas, y de elementos iden-

titarios expresados a través del costumbrismo y lo pintoresco, como era usual durante el siglo XIX cubano—, permite considerar que el compositor, si no directamente identificado con el arreglo de los problemas del país, al menos sí lo estaba con la idea de hacer una música nacional; que era una divisa importante, sino la principal, promovida por la vanguardia artística cubana del momento a través de sus proyectos culturales.

Esta inclinación del compositor por lo nacional, que se manifiesta en la incorporación a su música de géneros, ritmos y sonoridades estimadas como propias de la cultura y música cubanas, se advierte en opiniones como la siguiente:

Es curioso ver que un músico conservador como Roig tiene cualidades geniales y tiene, por alguna vía, capacidad de solucionar cosas que no existían, cosas que no estaban planteadas. No es que él haya sido el único que hizo zarzuelas en Cuba, (...), pero es que en Roig ese género adquiere unas características originales, porque reafirma una simbiosis de música negra, y de música campesina, criolla, que da lugar a esa cosa mulata, tan rica. (...)⁹.

Sin entrar en el argumento de si Roig era un músico conservador, lo cierto es que sus ideas musicales no lo eran. Él dialogaba con las propuestas de la vanguardia, aunque no fuera, «oficialmente», parte de

ella. Puramente cubana, su poética creacional exhibe un discurso que respondía a la realidad de la Isla, a modo de gran puente temporal que unificaba épocas no muy distantes en tiempo y situación, a la vez que estimulaba la apreciación y valorización de la música cubana. Después de repetidas funciones, los autores fueron condecorados con la Medalla de la Ciudad de La Habana, muestra del sentir popular y la forma en que había sido acogida la obra.

Sin embargo, es casi inevitable que las grandes obras tengan un halo de insatisfacciones, y la zarzuela *Cecilia Valdés* no va a ser menos. El libreto se convierte en tema en torno al cual se nuclean diversos criterios a favor y en contra. Catalogado como mero instrumento y alejado de ser considerado una obra literaria, es un texto funcional. En este, sus escritores lograron:

Captar, sintetizar y trasladar al lenguaje escénico característico del género, los momentos esenciales de dicho argumento, y lo que es mucho más valioso en este tipo de obras, aquellas escenas en que la música funcionaba mejor. Casi todo el libreto está construido con los diálogos originales de la novela, y hasta la mayoría de los números musicales parecen sugeridos por Villaverde, (...)¹⁰.

Reescrito en varias ocasiones, se evidencia que existe algo que no acaba de funcio-



nar, no en su interpretación de la novela, sino en su funcionalidad para la recreación musical. También ocurre esto con la partitura que ha sido seccionada en varias ocasiones, lo que tiene que ver mayormente con la puesta en escena. Ciertamente es que, sea en una u otra versión, su importancia es incuestionable y a través de ella, gracias a una interpretación enriquecedora, también revive y trasciende la novela.

#### UNA REINTERPRETACIÓN EMBLEMÁTICA: DE LA NOVELA AL LIBRETO

En este sentido la obra literaria *Cecilia Valdés o la Loma del Ángel* se define por desarrollar en sus páginas las disímiles

⁹ Ídem, 2010, pp. 240-241.

¹⁰ Ídem, 2010, pp. 237-238.

contradicciones del siglo XIX cubano, que constituyen condicionantes esenciales en la conformación de la identidad, la nacionalidad y la futura nación. Teniendo en mente esta premisa, es posible un acercamiento que permita entender —a través de las categorías literarias personaje y cronotopo (espacio-tiempo)— cómo el modelo literario fue asimilado y reconstruido, en pos de la concepción final de una obra emblemática del teatro lírico cubano, la zarzuela *Cecilia Valdés*.

Tanto los seguidores de la novela como los de la zarzuela homónima, al terminar de leerla o verla (e inclusive, solo escucharla en el segundo caso), sienten la seguridad de estar ante obras maravillosas y únicas de la cultura cubana. Esta certeza hace que el acercamiento a ambos procesos creativos resulte interesante, mucho más si se trata de la obra lírica, pues esta parte de un horizonte ya aclamado y legitimado en la literatura. Es incuestionable y llamativo el nivel de dificultad creativa de la zarzuela que, partiendo de un referente narrativo, combina tanto música como texto —para este acercamiento se tomó el libreto realizado por Miguel de Grandy en 1961 (basado en la propuesta de Agustín Rodríguez y José Sánchez Arcilla), debido a que este fue el más fiel a la novela e incluyó todos los números musicales nuevos que Gonzalo Roig agregó a la obra.

Ante esta complejidad, lo común sería recurrir a las herramientas de la musicología para intentar desentrañar este nudo o por lo menos darle una explicación lógica. Pero si se parte del hecho de que en las obras del teatro lírico resulta imposible realizar un análisis musical prescindiendo del libreto, entonces existe otro enfoque posible. Uno que encuentra en el análisis filológico varias respuestas al interesante tránsito que ocurre cuando se crea una pieza del teatro lírico, y sobre todo, si parte de un texto narrativo.

Bajo este contexto, los lazos existentes entre el texto narrativo de *Cecilia Valdés o la Loma del Ángel* y el libreto de la zar-

zuela del mismo nombre, pueden ser analizados desde diferentes perspectivas. Como parte de esta construcción peculiar habría que atender a que el tiempo de la historia transcurrido, tanto en la novela como en la zarzuela, abarca desde 1812 hasta 1831. Ambas propuestas permiten conocer los detalles de lo que Cirilo Villaverde llamó el «teatro habanero», aunque a la hora de analizar el espacio reflejado en una y otra, existen diferencias no tanto referidas al contexto general de La Habana del siglo XIX, sino más bien atendiendo a los espacios particulares donde tiene lugar el desarrollo de la acción.

Entonces por el carácter singular de la obra teatral lírica, se buscan en la pieza narrativa aquellos instantes espacio-temporales con valor o interés escénico; el tiempo se condensa explícitamente en el espacio recogido en el libreto, por lo que el receptor asiste solo a nueve lugares: la habitación donde Cecilia es separada de su madre, la cuna de Mercedes, la casa de don Cándido, frente a la casa de Cecilia, el cafetal y el ingenio, la casa de José Dolores, la Sociedad Filarmónica, el nido del amor de la calle de Las Damas y la Iglesia del Ángel. Cada uno de los cuales funciona de apoyo a la estructura teatral a la que responde la zarzuela, donde la presentación tiene lugar en los dos primeros espacios, el desarrollo del conflicto ocurre entre el tercero y el octavo escenario, hasta llegar al desenlace en la iglesia.

También es fundamental la relación de esos espacios con el marcado interés que posee este tipo de obras en buscar momentos donde la acción tenga prioridad, en pos de apoyar el valor escénico del que se hablaba con anterioridad. Uno de esos instantes, donde es evidente esta peculiar manera de vincularse el relato de la novela y el de la zarzuela, tiene lugar en la forma en la que se concibe el prólogo del libreto. Durante el primer capítulo de la novela se prioriza la descripción del barrio del Santo Ángel y el conflicto del nacimiento de Cecilia solo es percibido de manera indirecta

en uno de los parlamentos de don Cándido, cuando habla de Charito (madre de Cecilia) y hace referencia al pasado:

—Ella es joven y robusta, y todavía la naturaleza triunfará de todos sus males y penas. (...) Aparte de eso, Ud. sabe que se ha hecho lo hecho por el bien de todos, mejor dicho... Más adelante me lo agradecerán, estoy seguro. Yo no podía ni debía darle mi nombre. No, no, —repitió como azorado del eco de su propia voz—. (...) Es preciso que la chica lleve un nombre, nombre de que no tenga que avergonzarse mañana, ni esotro (sic.) día, el de Valdés, con que quizás haga un buen casamiento. Para ello no había más remedio sino pasar por la Real Casa Cuna. Esto no ha podido ser más doloroso para la madre, bien lo sé, que para... todos nosotros. (...) Yo tengo arreglado todo eso con Montes de Oca, el médico de la Real Casa, por quien a menudo sé de la chica. Al principio lloraba mucho y se negaba a tomar el pecho de María de Regla, por lo que enflaqueció un poco. Pero ya todo eso ha pasado y ahora está gorda y rozagante, es decir, según me ha informado Montes de Oca, porque yo no la he visto desde la noche en que la hice pasar por el torno... Los ojos se me fueron tras ella<sup>11</sup>.

Mientras, en la zarzuela, se privilegia la acción por encima de los momentos descriptivos. Esto provoca que el espectador se encuentre con el suceso, ya no referido por uno de los personajes, sino en su momento climático:

Don Cándido: No hay tiempo que perder. Deme la niña...

Chepilla: No haga eso, señor. No se la quite a mi hija.

Mire que puede costarle la vida.

<sup>11</sup>Cirilo Villaverde: *Cecilia Valdés o la Loma del Ángel*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1981, pp. 61-62.



Don Cándido: Es preciso.

Charito: Mi hija. ¿Dónde está mi hija?

Montes de Oca: Es demasiado cruel lo que pretende Don Cándido. Esta pobre mujer no resistirá el golpe.

Don Cándido: La separación durará unos días. En la Real Casa Cuna la tratarán muy bien. Una esclava de absoluta confianza será su ama de cría. Pero es necesario sacarla de aquí. (...)

Montes de Oca: Don Cándido, yo...

Don Cándido: Usted se calla. Le daré todo el dinero que usted quiera, doctor; pero ayúdeme a salir de este mal paso. Soy casado, tengo una familia honorable, y si se descubriera que he tenido una hija con una mestiza, el escándalo sería horrible. (...) <sup>12</sup>.

Como parte del tratamiento teatral se recurre a personajes y formas de contar la historia que no fueron en su origen así: desde darle la palabra al doctor Montes de Oca en aras de reforzar la tensión del momento, hasta fortalecer temas trascendentales como es la mezcla de razas, contradicción primordial que provoca la separación. Aunque esto se desarrolla en la obra, la zarzuela lo presenta de manera sintética dentro del propio diálogo de Don Cándido.

Ahora bien, atendiendo a las categorías literarias, se encuentra un interesante manejo de los hilos que relacionan la obra literaria con la lírico-teatral. Con menor o mayor profundidad, son veintiocho caracteres los que se despliegan en el libreto. Cada uno pensado con anterioridad por Villaverde, aunque ahora expuestos a través de un prisma que privilegia la historia de amor e intriga en torno a los triángulos amorosos de los personajes protagónicos: por un lado Cecilia Valdés, Leonardo Gamboa y José Dolores Pimienta; y por el otro Cecilia Valdés, Leonardo Gamboa e Isabel Ilincheta.

En el caso del personaje más importante tanto de la novela como de la zarzuela, Cecilia Valdés, el delineado de ella está esbozado desde la definición de su apellido. A partir de este se asiste a una serie de referentes con implicaciones importantes en el siglo XIX cubano; es decir, Cecilia no es cualquier muchacha, ella es una supuesta huérfana de la Casa Cuna con un pasado borrado o indefinido al igual que sus orígenes. Tanto la literatura como la zarzuela coinciden al presentar al personaje (ya en su juventud) en la cuna de Mercedes, si bien en la primera existe la voz de un narrador capaz de dar riendas sueltas a sus adjetivos.

Volvíanse las mujeres todo ojos para verla, los hombres le abrían paso, le decían alguna lisonja o chocarrería, y en un instante el rumor sordo de: —La Virgencita de bronce, la Virgencita de bronce, recorrió de un extremo a otro la casa del baile. Que la reina de éste acababa de presentarse, sin la orquesta, dieron de ello claras muestras la animación y el movimiento difundidos por todas partes. Al pasar ella por junto al clarinete Pimienta, le tocó con el abanico en el brazo, acompañando la acción con una sonrisa, que fueron parte para que el artista, que por lo visto esperaba aquel instante con ansia devoradora, sacara de su instrumento las melodías más extrañas y sensibles, cual si la musa de sus sueños platónicos hubiese bajado a la tierra y adoptado la forma de una mujer sólo para inspirarle <sup>13</sup>.

Mientras que en la zarzuela, se deben utilizar otros recursos para conseguir la majestuosidad desplegada a través de exhaustivas descripciones durante la llegada de la Virgencita de bronce a la fiesta. Uno de los datos importantes es que la caracterización de este personaje no solo se efectúa de manera indirecta, a partir de las observaciones secundarias, sino que ella misma, de manera directa, toma la voz cantante y



En la Cuba decimonónica se evidencian procesos transculturales que devienen en la formación de una identidad nacional. Como parte de este suceso, la literatura, entre otras manifestaciones artísticas, acoge una serie de personajes costumbrista, como «la mulata», magistralmente caracterizada en *Cecilia Valdés*. Esta mujer mestiza, también aparece representada con particular interés en los envoltorios de cigarrillos del siglo XIX, hoy llamados marquillas cigarrerías.

realiza su autorretrato. En gran medida gracias a la carga simbólica que le es adjudicada, Cecilia se convierte en la heroína primordial de la historia. Portando una máscara que se va construyendo a través de la mirada de los otros y de las decisiones que ella adopta, ambos hechos que se adelantan desde la escena de la cuna de Mercedes. Allí deja sellada su marca de tragedia, dolor, alegría, mestizaje, cubanía, y otra serie de elementos identitarios fundamentales en la edificación de este personaje, y de la obra en su conjunto.

<sup>12</sup>Miguel de Grandy: *Libreto Cecilia Valdés*. La Habana, Cuba: Consejo Provincial de Cultura. 1961, pp. 3-4.

<sup>13</sup>Cirilo Villaverde: Ob. cit., p. 32.

Este trabajo es una síntesis de la tesis de Maestría en Gestión del Patrimonio Histórico-Documental de la Música (Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana, 2017) de Viviana Reina Jorrín.

## ORQUESTA DEL GRAN TEATRO DE LA HABANA, UNA HISTORIA VIVA

por Eduardo Díaz

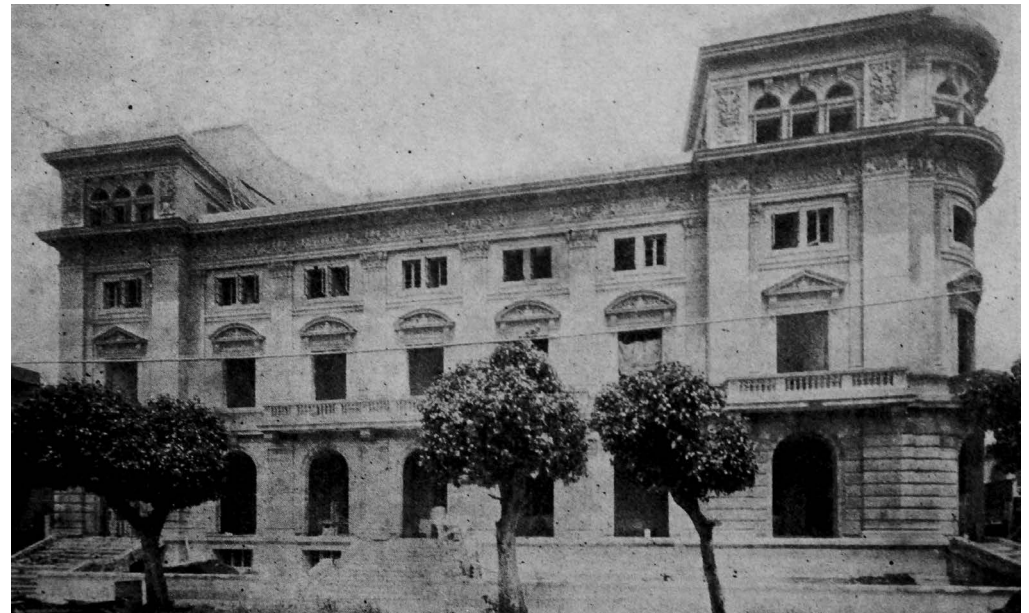
La Orquesta del Gran Teatro de La Habana se crea en medio de una atmósfera de profundos cambios socio-políticos a raíz del triunfo de la Revolución. Desde su surgimiento, ha desempeñado roles muy diversos, trabajando principalmente con compañías de danza (ballet, ballet español y danza contemporánea) y líricas (ópera, opereta y zarzuela). Su condición de asumir la responsabilidad musical, desde un foso de espectáculos, donde la atención mayor está centrada en lo que ocurre en el escenario, la ha marginado con relación a otras orquestas con las que ha convivido en el país. Hay que señalar que no siempre se encuentra mención de la Orquesta del Gran Teatro de La Habana, ni de sus directores, en los programas de mano de las obras donde ha participado.

### UN PREÁMBULO CULTURAL NECESARIO

El siglo XX cubano fue una época de una gran actividad musical en La Habana. La Sociedad Pro-Arte Musical<sup>1</sup>, divulgando arte y cultura en la sociedad habanera y cubana en general, realiza una intensa e importante labor por medio siglo. En su deseo de educar, otorgó becas para destacados alumnos de música, creó escuelas donde se estudiaban algunas disciplinas

artísticas y trajo a músicos de primera línea a escenarios cubanos. Igualmente, presentó largas temporadas de ópera con cantantes y directores cubanos e invitados extranjeros; momentos en los cuales se pudieron ver las puestas en escena, en el Auditorium, de *Aida* y *La Traviata*, de Giuseppe Verdi; *La Gioconda*, de Amilcare Ponchielli; *Andrea Chenier*, de Umberto Giordano; *Don Giovanni*, de Wolfgang Amadeus Mozart; *Manon Lescaut*, de Giacomo Puccini; *Werther*, de Jules Massenet, entre otros.

Como parte de este contexto, se fundaron agrupaciones importantes en La Habana. Interpretaban obras del repertorio sinfónico universal y trabajaban con solistas internacionales y nacionales de un alto nivel musical. Como ejemplo, pudiera señalarse a la Orquesta Sinfónica de La Habana (1922), que nace por iniciativa del pianista y compositor cubano Ernesto Lecuona, con la dirección titular del maestro Gonzalo Roig. Esta institución realizó un importante trabajo de divulgación para dar a conocer obras de los compositores cubanos. La plantilla de esta orquesta fue poco numerosa, pero algunos de sus integrantes constituirían la Orquesta de Conciertos de La Habana, antecedente directo de la Orquesta del Gran Teatro de La Habana.



El Teatro Auditorium (hoy Teatro Auditorium Amadeo Roldán) fue construido por la Sociedad Pro-Arte Musical. Desde su inauguración, el 2 de diciembre de 1928, sus salas de concierto han recibido a innumerables intérpretes nacionales y foráneos como Heitor Villa-Lobos, Daniel Barenboim, Carlos Chávez, Arthur Rubinstein, Renata Tebaldi y Claudio Abbado. Imagen tomada del libro *Cuba Musical*, 1929.

Otra agrupación sinfónica de mucha importancia dentro de la vida musical habanera fue la Filarmónica de La Habana (1924-1958), fundada bajo la dirección del compositor y director español Pedro Sanjuán Nortes (San Sebastián, España, 1886-Washington, Estados Unidos, 1976). Como subdirector, el compositor cubano

Amadeo Roldán (París, Francia, 1900-La Habana, 1939), quien estrenó obras como su *Obertura sobre temas cubanos*. Dicha

<sup>1</sup>Sociedad Pro-Arte Musical (1918-1967), tuvo como premisa la difusión de la cultura en Cuba y elevar las manifestaciones de la música hasta altos niveles de refinamiento.



agrupación se caracterizó por la audacia estética de los programas, al incluir piezas de reciente creación y nuevos conceptos sonoros propuestos por autores como Charles Ives, Arthur Honeger, Wallingford Riegger e Igor Stravinski; así como obras del propio Roldán y Alejandro García Caturla.

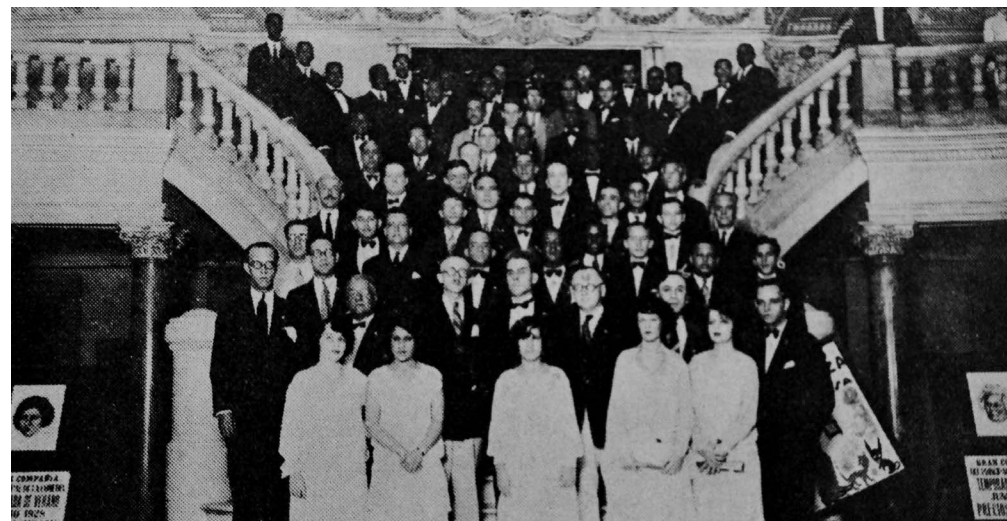
También, la Banda Municipal de La Habana participaba de esta dinámica vida musical. Fundada en 1899, como Banda de Música Municipal del Cuerpo de Policía, con Guillermo Tomás como director, se le cambia el nombre en 1901, luego de una gira a Estados Unidos, donde demuestran su excelente trabajo como agrupación. Desde su fundación la Banda amenizaba actos oficiales, además de las retretas y conciertos en diferentes parques y teatros de la capital. Los músicos de esta agrupación formaron parte de la Orquesta Sinfónica de La Habana, la Filarmónica y la Orquesta Sinfónica Nacional, fundada en 1961. Desde 1959 estuvo bajo la dirección de Gonzalo Roig, a partir de 1970 asumió la dirección Manuel Duchesne Cuzán.

Con tal trasfondo, triunfa la Revolución el primero de enero de 1959. Entonces, la principal tarea fue reorganizar la vida económica y social del país y con ellas, por supuesto, la actividad cultural. Se puso a disposición del disfrute del pueblo toda manifestación cultural, además de encargarse de que la cultura tuviese una protección oficial.

Era un momento idóneo para el renacer del arte lírico con una proyección popular, que había sido sustituida casi totalmente, hasta entonces, por el cine. Con la particularidad de que la dirección y la producción del género quedan en manos de los organismos oficiales, encargados de la cultura en nuestro país. El Consejo Nacional de Cultura y el Consejo Provincial de Cultura de provincia Habana organizan unas temporadas de ópera y zarzuela, respondiendo a la antigua preferencia del cubano por las formas del teatro lírico.

En 1961, «Año de la Educación», en el Teatro Auditorium, llamado después de su intervención, el primero de enero de ese año, Amadeo Roldán, se realiza una temporada de ópera, con proyección popular y precios asequibles al pueblo. La protagonizaron un conjunto de artistas netamente cubanos, muchos de los cuales se estrenaban en la escena. Todas las obras que se presentaron fueron traducidas al español para su mejor comprensión. La traducción fue realizada por María Álvarez Ríos. La agrupación que realizó este ciclo fue la Orquesta Sinfónica Nacional.

Para la temporada de teatro lírico, donde se presentaron zarzuelas y operetas, se reunieron un grupo de artistas conocedores del género, como el cantante Miguel de Grandy (La Habana, 1909-Miami, Estados Unidos, 1988), quien ocupó el puesto de director. Era la persona ideal para este fin, pues en su



La Banda Municipal de La Habana (imagen superior) nace en 1899, gracias a las figuras de Guillermo M. Tomás y Agustín Martín, quienes confiaron su dirección al maestro Gonzalo Roig. Fundada en 1922, la Orquesta Filarmónica de La Habana (sobre estas líneas) realizó su primer concierto en el Teatro Nacional, el 8 de junio de 1924, bajo la batuta del maestro director Pedro Sanjuán Nortes, con un total de 74 instrumentistas. Imágenes extraídas de *Cuba Musical*, 1929.

carrera estuvo vinculado a personas de la talla de Ernesto Lecuona y asumió papeles protagónicos en zarzuelas, operetas y revistas en el Teatro Martí. El asesor general del grupo fue el bajo José Le Matt (nacido en La Habana, 1927); mientras que su figura principal fue la vedette Rosita Fornés (nacida en Nueva York, el 11 de febrero de 1923), vinculada a la zarzuela cubana y a sus principales exponentes.

### LA ORQUESTA DE CONCIERTOS DE LA HABANA (1961)

El maestro cubano encargado de la fundación, en 1961, de la Orquesta de Conciertos de La Habana, que trabajaría con esta Compañía, fue el maestro Félix Guerrero (compositor y director de orquesta, La Habana, 13 de enero de 1916-21 de diciembre de 2001), quien dirigía en ese momento la orquesta del hotel Habana Riviera. Logró conformar una orquesta sinfónica con una sección de cuerdas de 20 instrumentistas (se incluyen violines I y II, violas, violonchelos y contrabajos), siete en las maderas (flautas, oboes, clarinetes y fagotes), seis en los metales (trompas, trompetas y trombones) y dos percusionistas. Estos provenían de diferentes agrupaciones como la Filarmónica de La Habana, la Orquesta de Cámara de La Habana, entre otras. Así nace la Orquesta, que fue la agrupación que constituiría un año después la Orquesta Nacional de Teatro, primer nombre que tuvo la Orquesta del Gran Teatro de La Habana.

El primer ensayo tuvo lugar el 7 de junio de 1961, en el antiguo Roof Garden del Hotel Sevilla, que para ese entonces ya no funcionaba como cabaret. El empeño del virtuoso contrabajista cubano Orestes Urfé, quien al decir de muchos fue el músico de más alto nivel que ha pasado por la Orquesta, fue decisivo en la creación del conjunto.

El sucesivo cambio en la manera de nombrar a la Orquesta Sinfónica del Gran Teatro de La Habana Alicia Alonso,

### PRIMEROS INTEGRANTES DE LA PLANTILLA INAUGURAL DE LA ORQUESTA DE CONCIERTOS DE LA HABANA EN 1961

Violines	
Jesús Getán	Concertino, que fue fundador de la Orquesta de Cámara de La Habana e integrante de la Filarmónica de La Habana, miembro de la Sociedad de Cuartetos de La Habana.
Carmen Bornn	Procedía de la Filarmónica de La Habana.
William Guillén	Bayamo, Oriente (1927-2004). En 1967 pasa a la Orquesta Sinfónica Nacional.
Gilberto del Valle	Procedía de la Filarmónica de La Habana, fundador de los primeros violines de la Sociedad Sinfónico-Coral de La Habana.
Juan Vázquez Torroella	Procedía de la Filarmónica de La Habana.
Tomás Gómez, Florencio Diago, Luis Ortega, Alberto Pichardo, Frank de los Reyes, José M. Zambrano, Ángel Centeno, Antonio Ma. Leonard, Leonard Antonio González, Justo E. Flores	

Violas	
Eugenio Ros, Aurelio Hernández Asiaín	

Violonchelos	
Carlos A. del Castillo	

Contrabajos	
Orestes Urfé	Regresa a Cuba en 1949. Estudió en los Estados Unidos con Serge Koussevitzky, director de orquesta y contrabajista ruso, director musical de la Orquesta Sinfónica de Boston. Fue además integrante de esta última. En 1956 ingresa como contrabajista en la Orquesta Filarmónica de La Habana y en 1961 la Orquesta de Conciertos de La Habana.

Flautas	
Julio A. Vento, Ernesto García Moya	

Oboe	
Heriberto Garcí	Provenientes de la Filarmónica de La Habana.
Alberto Cañizares	

Clarinetes	
Benito Conde	
Remido Santi	Proveniente de la Sociedad Sinfónico-Coral de La Habana.

Fagot	
Víctor Clemente	

Trompas	
Manuel Medina	Fundador de la Sociedad Sinfónico-Coral de La Habana
Raúl Rodríguez	

Trompetas	
Félix Prieto, Armando López	

Trombones	
Andrés Navarro, Alejandro O. García	

Tímpani	
Marcos A. Valcárcel	Percusionista que provenía de la Filarmónica de La Habana y de la Sociedad Sinfónico-Coral de La Habana. Alumno del célebre percusionista cubano Domingo F. Aragú Rodríguez.

Batería	
Francisco Escribá	

#### Nombres de la Orquesta del Gran Teatro de La Habana en diferentes momentos de su historia

Conciertos de La Habana	1961
Orquesta Nacional de Teatro	1962
Orquesta del Teatro Lírico Nacional	1968
Orquesta del Teatro Nacional de Ballet y Ópera	1968
Orquesta Nacional de Teatro	1972
Orquesta Sinfónica Nacional de Teatro y Danza	1975
Orquesta Sinfónica del Teatro García Lorca	1978
Orquesta del Gran Teatro García Lorca	1981
Orquesta del Gran Teatro	1982
Orquesta del Gran Teatro de La Habana	1983

refleja nuevos roles y etapas con otras proyecciones estéticas, así como otras administraciones que querían patentizar un proyecto despojado de errores antiguos. Este alterar su nombre, en ocasiones en un corto intervalo de tiempo, ha influido en la pérdida de identidad de una agrupación que ha dedicado la mayoría de su quehacer al arte lírico y danzario en Cuba, con un amplio repertorio integrado por obras internacionales y cubanas.

#### LA PRIMERA TEMPORADA DE PRESENTACIONES

Para la realización de esta temporada se escoge el Teatro Payret<sup>2</sup>. Su sala no poseía las condiciones acústicas y escénicas idóneas, pues en ese entonces funcionaba como cine. Otra característica envidiable es

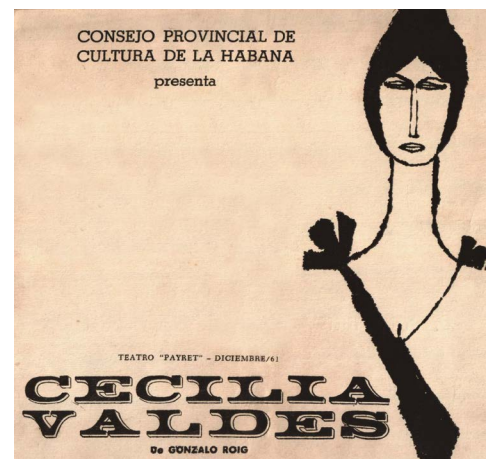
su ubicación, pues se encuentra en el medio de La Habana, al costado del Parque Central y frente al Capitolio. Así, su escenario fue testigo de una historia particular dentro del arte lírico cubano. Como hechos significativos, encontramos una larga relación de obras que se presentaron en su escenario y, por primera vez, en Cuba.

El primer cartel de esta temporada de teatro lírico lo conforman dos clásicos del llamado «género chico» español: *La Revoltosa*, del compositor español Ruperto Chapí, y *La Verbena de la paloma*, del compositor y violinista español Tomás Bretón. Las funciones tuvieron lugar los días 21, 22, 23, 28 y 29 de julio; y 3, 4, 5 y 6 de agosto de 1961. El 16 de septiembre regresan al escenario del Payret, esta vez con la puesta en escena de la zarzuela *Doña Francisquita*, de Amadeo Vives, asesorada por el tenor cómico Antonio Palacios, participante de su estreno en el Teatro Apolo de Madrid. En esta temporada, trabajó la joven Orquesta de Conciertos de La Habana, dirigida por el maestro Félix Guerrero, quien al hablar de la ejecución de esta última obra, comenta: «Un verdadero reto para la Orquesta, del que salimos airosos»<sup>3</sup>.

La cuarta obra presentada, fue la versión definitiva de la inmortal zarzuela cubana *Cecilia Valdés* —estrenada en el Teatro Martí, el 26 de marzo de 1932— del maestro Gonzalo Roig, quien la dirigió y de esta forma cerró su larga y fructífera carrera como director de orquesta. Según palabras de Fé-

#### Obras estrenadas en Cuba en el Teatro Payret.

Obra	Género	Compositor	Fecha de estreno en Cuba
<i>Patria</i>	ópera	Hubert de Blanck	21 de septiembre de 1906
<i>La viuda alegre</i>	opereta	Franz Lehár	9 de octubre de 1909
<i>Molinos de Viento</i>	opereta	Pablo Luna	25 de agosto de 1911
<i>La Corte de Faraón</i>	opereta	Vicente Lleó	3 de junio de 1910
<i>El murciélago</i>	opereta	Johann Strauss (hijo)	21 de mayo de 1912
<i>María la O</i>	zarzuela	Ernesto Lecuona	primero de marzo de 1930



Portada del programa de mano de la presentación de la zarzuela *Cecilia Valdés* en el Teatro Payret, durante la temporada de conciertos organizada en 1961.

lix Guerrero, «asumir la interpretación de esta obra fue otro reto para la orquesta»<sup>4</sup>. Esta zarzuela presenta gran complejidad desde el punto de vista técnico-interpretativo («Preludio», «Salida de Cecilia», «El Gran Dúo de Cecilia y Leonardo» y «La Canción de Cuna y Aria»), además se trata-

ba del reestreno de una obra que había sentido pautas en el público cubano. Seguido de su estreno, se realizaron 50 presentaciones en solo dos meses a teatro lleno y con éxito de crítica. La Temporada Popular de Zarzuela y la Primera Temporada de Ópera Popular se desarrollaron con gran éxito. Se evidenció el gusto del pueblo, no solo por la zarzuela, sino también por la ópera.

#### ORQUESTA NACIONAL DE TEATRO (1962)

Esta excelente aceptación por parte del pueblo fue decisiva para que el Consejo Nacional de Cultura, a través de la Dirección General de Teatro, creara una agrupación oficial que protagonizara y promoviera la actividad lírica de nuestro país. Así surge

<sup>2</sup>Inaugurado en La Habana el 22 de enero de 1877, se convirtió en cine en 1951 hasta la actualidad.

<sup>3</sup> y <sup>4</sup>Documento inédito sobre la Orquesta del Gran Teatro de La Habana, redactado por Félix Guerrero.



*Luisa Fernanda* por el grupo Teatro Lírico, con su Orquesta Nacional de Teatro, en 1963.

el grupo Teatro Lírico con solistas (José Le Matt, Orestes Lois, Alba Marina, Ana Menéndez, Ángel Menéndez y Pedro Arias) y coro, bajo la dirección de Cuca Rivero; directores, escenógrafos, diseñadores, cuerpo

de baile y orquesta, que fue la Orquesta de Conciertos de La Habana. Esta pasaría a ser parte de la compañía y cambiaría su nombre a Orquesta Nacional de Teatro, lo cual ilustra su rol principal en esta etapa: interpretar las más variadas partituras del repertorio del joven conjunto. Su director titular continuaría siendo el maestro Félix Guerrero, que ocuparía también la dirección del Teatro Lírico, junto a Miguel de Grandy y la subdirección a cargo del maestro Fabio Landa.

Su fundación ocurrió el 11 de septiembre de 1962, en el transcurso de una reunión en el Antiguo Convento de Santa Clara. Su debut ocurrió, el 17 de mayo de 1963, con la presentación de la zarzuela *Luisa Fernanda*, de Moreno Torroba, que hacía 20 años que no se veía en un escenario cubano. La dirección musical estuvo a cargo de Félix Guerrero y Fabio Landa. Bajo la dirección de estos maestros, siguió la presentación de la opereta *La viuda Alegre*, de F. Lehár, el 16 de agosto de 1963.

La sede de la Orquesta ha sido, desde su fundación y hasta nuestros días, el Teatro García Lorca, nacionalizado en 1962, hoy nombrado Gran Teatro de La Habana Alicia Alonso. En su inicio, este espacio tuvo el nombre de Teatro Tacón, construido en 1837, como el escenario más grande y lujoso de la ciudad, considerado como la catedral del arte lírico. Allí actuó Fanny Essler (bailarina), Enrico Caruso (1920), entre otros.

En sus primeros años, la Orquesta no contaba con secciones de instrumentos con todas las condiciones para desempeñar un trabajo musical depurado. Su constitución súbita, impulsada por un apasionado y bello deseo, hace que sea de naturaleza heterogénea en cuanto al nivel de los músicos que la integraron. Algunos tenían la experiencia de pertenecer a otras agrupaciones sinfónicas, pero no conocían el género, otros eran buenos instrumentistas, que venían de orquestas populares y pertenecer a la orquesta fue su primera práctica como músico de atril. El buen resultado musical de las puestas en escena de estos años tuvo mucho que ver con dos grandes personalidades de la música cubana que estuvieron, por muchos años, velando el crecimiento de la Orquesta del Gran Teatro de La Habana: el maestro Félix Guerrero y al contrabajista Orestes Urfé.

#### EL REPERTORIO DE LA COMPAÑÍA CRECE Y SE COMPLEJIZA

Con el paso de los años los artistas de la Compañía Teatro Lírico se planteaban metas mayores. Esto se nota en un aumento en el número y el nivel de complejidad de las obras del repertorio de la agrupación. En 1965, a tres años de su creación, hay un repertorio enriquecido con óperas como *El matrimonio secreto*, de Domenico Cimarosa; *El Teléfono*, de Gian Carlo Menotti; y *María la O*, de Ernesto Lecuona.

Esta situación demandaba una mejor preparación técnica de los músicos integrantes de la Orquesta Nacional de Teatro para poder enfrentar obras de tal complejidad técnico-interpretativa. Por lo que en la transición de Orquesta de Concierto de La Habana a Orquesta Nacional de Teatro, no solo descubrimos un cambio de nombre, sino una agrupación en continua renovación de sus instrumentistas. En los programas de mano de 1965, se registran los nombres de algunos músicos fundadores, pero hay otros nuevos que se incorporan buscando perfeccionarse en el instrumento, para enfrentar obras de mayor envergadura. Llegan algunos músicos que provenían de la Filarmónica de La Habana, en este caso están la violinista Ana Luz Martínez y el trompetista Víctor Huici.

#### LA RELACIÓN CON EL CAMPO SOCIALISTA

En 1966 comienza una enorme afluencia de músicos del campo socialista para brindar su ayuda en las diferentes orquestas del país, así como ocuparse de la formación de instrumentistas cubanos, sobre todo en la Escuela Nacional de Arte (ENA). De sus aulas egresarían músicos, que se desempeñaron tiempo después como solistas y otros ocuparon los atriles de nuestras principales instituciones sinfónicas, no solo en La Habana, sino en el resto de Cuba. Llega a Cuba una amplia representación de cantantes,

directores de orquesta y de escena de casi todos los países socialistas, creándose una rica confrontación artística que favoreció la interpretación.

Los primeros atriles de la Orquesta Nacional de Teatro estuvieron ocupados por excelentes músicos, sobre todo de la República Popular de Bulgaria. Eran músicos con conocimientos de ópera, pues se habían desempeñado como primeros atriles en la orquesta de la Ópera de Sofía. Esta incorporación fue fundamental en la madurez técnico-musical de la agrupación. Hubo mejoras considerables en el sonido general, pues se logró mejor empaste, afinación y balance. Se estableció el significado de ser un músico de atril en una orquesta de ópera, así como las características propias que debe poseer una agrupación sinfónica que asume este rol. Desde entonces estuvieron atentos a la espontaneidad del momento de la presentación, donde cada función de la misma obra sería diferente (entendieron la relatividad del tempo, las respiraciones, la dinámica, balance orquesta-cantante o coro y la agógica en función del cantante). Se estableció la idea de fraseo musical, siguiendo una línea de canto (frasear con el cantante) y claridad en la dramaturgia musical coherente con la escénica.

En la puesta en escena de *Los Gavilanes*, zarzuela del compositor español Jacinto Guerrero, de octubre de 1966, encontramos los mencionados maestros como



Recorte de prensa a raíz de la puesta en escena de *El Barbero de Sevilla* del 14 de septiembre de 1967, con palabras de Félix Guerrero sobre las proyecciones de Teatro Lírico. Aparece una caricatura realizada al maestro.

integrantes de la plantilla de la orquesta, donde, al menos, hay un representante por cada sección de la misma. Ya el 26 de enero de 1967, en el programa perteneciente a la puesta de la ópera *Don Pasquale*, de Gaetano Donizetti, dirigida musicalmente por el maestro Roberto Sánchez Ferrer, encontramos instrumentistas, provenientes del campo socialista, ubicados en los primeros atriles de la orquesta, donde permanecieron por algunos años.

Algunos de estos intérpretes pertenecían a la Orquesta Sinfónica Nacional y trabajaban, en algunas puestas en escena, en calidad de músicos invitados. Esto queda reflejado en el programa de mano de la puesta en escena de la ópera *Rigoletto* de Verdi en 1968.

#### HABLA EL MAESTRO FELIX GUERRERO

Con la puesta en escena de la ópera de Rossini "El Barbero de Sevilla", en el Teatro García Lorca, se inician las actividades del recién constituido Teatro de Ópera y Ballet. El Maestro Félix Guerrero, director del Departamento de Ópera, nos dice:

- Pretendemos abarcar, con la mayor amplitud posible, lo más representativo del género. Es decir, los siglos XVII, XVIII y XIX, ofreciendo, además, obras modernas. Por lo tanto, no nos circunscribiremos a la ópera italiana.
- Desde luego, en nuestros planes está la contratación de artistas y directores extranjeros, cuyos nombres serán dados a la publicidad en el momento oportuno.
- Pensamos en la ópera cubana. Vamos al rescate de la misma, presentando, además, de las ya existentes, las obras de nuevos creadores.

#### SE SEPARA LA ÓPERA DE LA ZARZUELA Y OPERETA

A finales de 1967 se toma la determinación de separar los géneros en el período direccional del maestro Duchesne Cuzán. De la interpretación de ópera se encargaría La Ópera Nacional de Cuba, que dirigía José Suarez Castellano y, de la zarzuela y opereta, el grupo Teatro Lírico Nacional, que radicó en el Teatro Musical de La Habana, con la dirección general de Anaís Callado. Se conforma una orquesta para esta nueva agrupación, dirigida por los maestros Rodrigo Prats y Fabio Landa. En ella encontramos algunos de los integrantes de la Orquesta Nacional de Teatro como el violinista Frank de los Reyes,

el violista Aurelio Hernández Asiaín y el violonchelista Carlos A. del Castillo.

El escenario del Teatro García Lorca recibe otra prestigiosa agrupación que lo llenaría de gloria, el Ballet Nacional de Cuba, dirigido por la *prima ballerina assoluta* Alicia Alonso. Las primeras actividades de la Orquesta con el Ballet Nacional de Cuba tuvieron lugar en el Festival de Ballet de 1966, donde el maestro Eduardo Kuzmir dirigió *Coppelia*, con coreografía de Alicia Alonso. A partir de este momento la Orquesta ha interpretado todo el repertorio de ballet. Desde entonces, se unificó el ballet y la ópera en el Teatro Nacional de Ballet y Ópera, que tuvo como director a José Suárez Castellanos. Sobre este hecho, el maestro Félix Guerrero hace declaraciones en la prensa sobre las proyecciones de esta institución. En este escrito vemos las pretensiones de la agrupación en cuanto a amplitud de repertorio, con obras del repertorio universal y cubanas, el intercambio con artistas extranjeros que nutrieron artísticamente la agrupación.

La orquesta se mantendría en su sede habitual, aunque asumió un nuevo rol, donde tuvo la responsabilidad musical de las puestas en escena de ballet y ópera, que significó mayor amplitud de su repertorio. A partir de este momento comenzó a llamarse Orquesta del Teatro Nacional de Ballet y Ópera, como reflejo de su nueva tarea. De forma sistemática, dirigían los maestros Félix Guerrero, Roberto Sánchez

Ferrer y Roberto Valdés Arnau. Sin embargo, la titularidad la tuvo Manuel Duchesne Cuzán, con el que trabajaron solo hasta 1971. Uno de los aciertos del maestro fue apoyar la Orquesta con un refuerzo importante de músicos invitados de la Orquesta Sinfónica Nacional en cada puesta en escena. Esto garantizó un resultado satisfactorio en obras muy complejas del repertorio operístico y de ballet. Además, realizaron conciertos, donde la orquesta alcanzó mayor reconocimiento al salir del foso y estar con importantes solistas en el escenario del Gran Teatro de La Habana. Esta tradición fue continuada por maestros como Félix Guerrero, Roberto Sánchez Ferrer y Giovanni Duarte.

Entonces son interpretadas disímiles obras de tradición internacional. En mayo de 1968, se lleva a la escena del Teatro García Lorca la ópera *Tosca*, de Giacomo Puccini; mientras que en julio del mismo año se realiza la puesta en escena de la ópera *Rigoletto*, de Verdi. Igualmente, se realizan en esta época óperas como *Madama Butterfly*, de G. Puccini, el 22 de febrero de 1968, dirigida por el maestro Roberto Sánchez Ferrer; *Il Trovatore* de G. Verdi, el 21 de agosto de 1969, con el director de la Orquesta Nacional Búlgara del Teatro de Ballet y Ópera de Sofía, Russlan Raichev.

Estos diez años de fundación del Teatro Lírico, considerado por algunos como la Época de Oro, es donde la orquesta gana más reconocimiento de los medios de di-

fusión como parte de espectáculos de ópera. Una década de creciente perfeccionamiento técnico musical queda reflejada en una crítica a la puesta en escena de 1969 de la ópera *Rigoletto*, de Verdi, donde resalta la labor musical de la compañía lírica: «El coro acoplado, la orquesta, admirable. Podemos proclamar que Cuba cuenta ya con un primer Grupo de Teatro de Ópera verdaderamente excepcional»<sup>5</sup>.

#### NUEVAS PERSPECTIVAS, NUEVOS RUMBOS

Comenzaría una época de continuos cambios de criterios y direcciones que atentaron contra la estabilidad de la Orquesta. A finales de 1971, se volverían a unir la ópera y la zarzuela con la inclusión de un nuevo repertorio, razón por la cual la agrupación retoma su rol fundacional: interpretar zarzuela (cubana y española) y opereta. El Teatro Lírico Nacional se funde con la Ópera Nacional de Cuba en una agrupación: el Teatro Lírico Nacional Gonzalo Roig, bajo la dirección de Egipto Agüero.

En 1976, vuelven a separarse las compañías en Ópera Nacional y Teatro Lírico Nacional Gonzalo Roig. Esta vez encontramos la orquesta, ahora Orquesta Sinfónica de Teatro y Danza, trabajando con ambas compañías y el Ballet Nacional. Su espectro de trabajo se amplió muchísimo al tener que asumir la parte musical del repertorio de tres compañías independien-

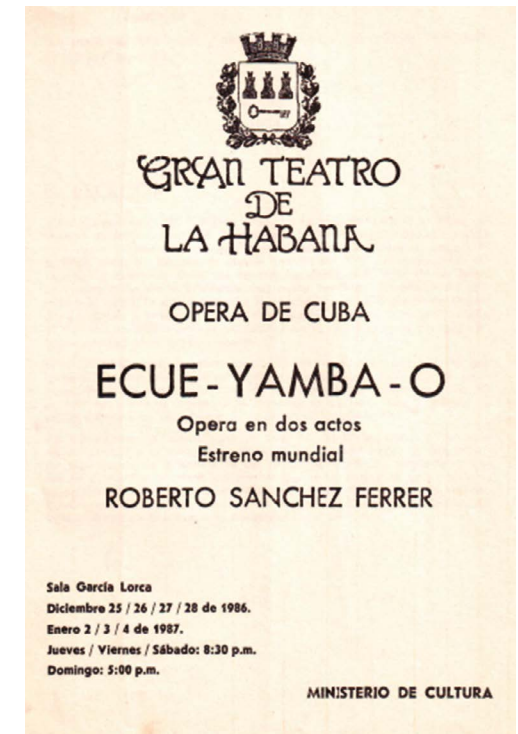
tes en sus respectivas temporadas, giras, festivales y otro tipo de eventos.

En esta situación, un elemento trascendental fue la reposición de *La Esclava*, luego de 60 años desde su estreno. Al decir de Hilario González, en el periódico *Juventud Rebelde*, del 6 de julio de 1978, esta obra representa la música más avanzada hecha en Cuba hasta 1924, que marca el cierre estilístico del siglo XX, y va a la transición del lenguaje armónico, de ese siglo, al lenguaje introducido por primera vez, por Catur-la en su *Danza cubana no. 3*, 1924. En el programa de mano de *La Esclava*, aparece el maestro Guerrero frente a la orquesta, ahora llamada, Nacional de Ópera y Ballet, por el nuevo rol que asume.

Hay un hecho muy importante que llega hasta 1979: las visitas del famoso Teatro de la Ópera de Leipzig, de la República Democrática Alemana, en cuatro ocasiones a nuestro país. En coproducción con la Ópera Nacional, se realizaron cuatro títulos del repertorio operístico universal, en el Teatro García Lorca con La Orquesta Nacional de Ballet y Ópera, dirigidas por maestros alemanes y cantadas en alemán.

#### ALICIA ALONSO, DIRECTORA GENERAL EN EL GRAN TEATRO (1980-1991)

Los años ochenta comienzan con tropezos para la Orquesta, pues hacía algún tiempo que no tenía director titular, significando esto la ausencia de un represen-



Programa de mano del estreno de la ópera *Ecue-Yamba-O* de Roberto Sánchez Ferrer, el 25 de diciembre de 1986, bajo la dirección musical del autor.

tante frente a la Dirección de Cultura. Era indispensable contar con quien defendiera los intereses de la agrupación, situación que no se solucionó hasta 1982 con la llegada del maestro Tomás Fortín.

<sup>5</sup>Erasmó Beltrán: «Teatro Lírico. *Rigoletto*», 1969 (se desconoce nombre del periódico y fecha completa).



En esta época, Alicia Alonso es nombrada Directora General del Gran Teatro de La Habana, que incluía al Ballet Nacional de Cuba, al Teatro Lírico Nacional Gonzalo Roig y a la Ópera Nacional. Figuras internacionales fueron invitadas a presentarse en el escenario, tal fue el caso de Victoria de los Ángeles, Gian Piero Mastromiel, Pedro Lavirgen, además de directores de escena y musicales del Teatro de la Zarzuela de Madrid. Uno de los principales objetivos fue incrementar el repertorio de obras cubanas y adaptarlas con una óptica contemporánea que rescatara sus mejores elementos y arrojaran a un lado los lastres que les impusieron las necesidades comerciales y los conceptos propios de la época de su creación. Fue una etapa de búsqueda de nuevas formas escénicas que, sin perder la esencia característica del género, abordaran en su temática problemáticas actuales. Estimular la creación de los compositores cubanos constituyó una premisa fundamental, para así enriquecer el repertorio con obras actuales que reflejaran la sociedad.

Como dijo el Dr. Eduardo Robreño, en las notas al programa de la puesta en escena de *Amalia Batista*, en agosto de 1982: «Se vislumbra un renacer de la zarzuela cubana, la modalidad más gustada y aplaudida de nuestro teatro»<sup>6</sup>.

También fue importante la colaboración entre las compañías en este momento. Además, el público asiduo al Gran Teatro se comenzó a interesar por todas las manifestaciones (ballet, zarzuela y opereta), pues se les dio especial atención a todos estos géneros. En los programas de mano de las puestas en escena de ópera, se anunciaban las próximas presentaciones del Ballet Nacional y viceversa.

Además, se realizaron cuatro ediciones del Festival Internacional de Arte Lírico, donde se reunieron exce-

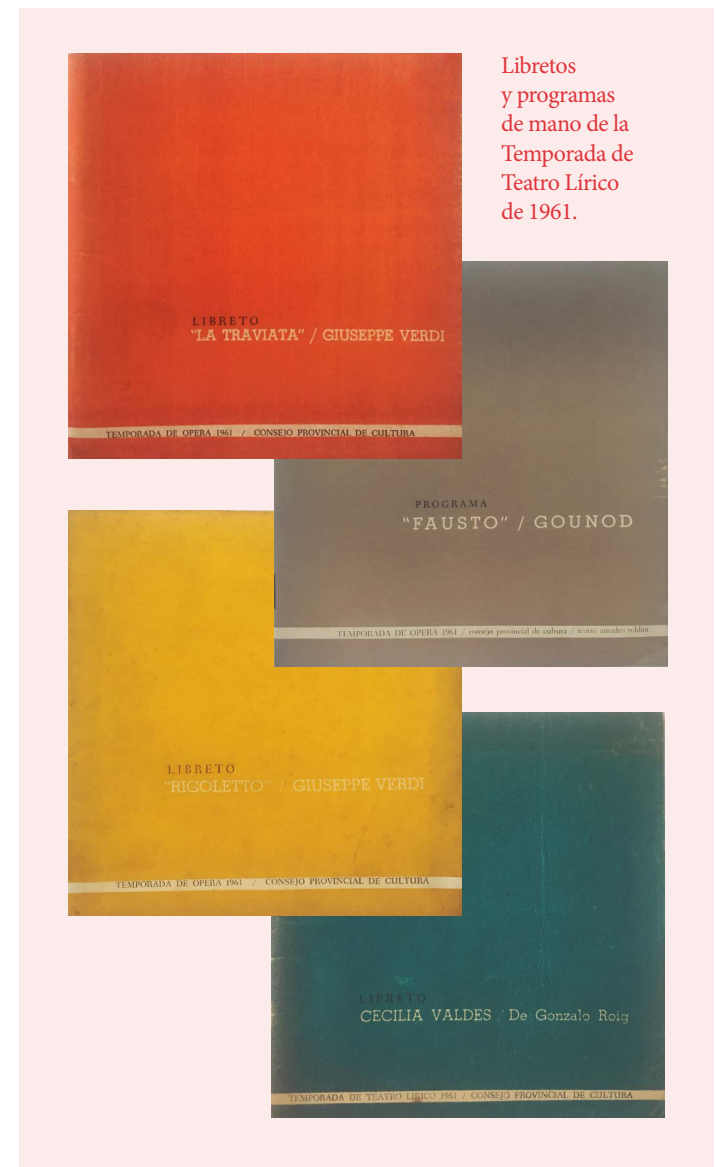
lentes cantantes y otras personalidades. Era una oportunidad para reconocer el nivel de la ópera de Cuba. Este evento alternaba con los Festivales Internacionales de Ballet, con sede en el Gran Teatro de La Habana y subse- de en la Casa de Cultura de Santiago de Las Vegas. Estas ediciones se caracterizaron por abrir las puertas a lo mejor de la música de concierto en Cuba. Se incrementó el repertorio con estrenos y reposiciones de obras que hacía muchos años no se veían en la escena cubana como *Aida*, de Verdi, *Fausto*, de Charles Gounod y *Cavalleria Rusticana*, de Pietro Mascagni.

Otro evento primordial, cada primero de enero en el aniversario del triunfo de la Revolución, ha sido la Gala de las dos Compañías (Teatro Lírico Gonzalo Roig y Ópera Nacional) y el Ballet Nacional. En ella se ha presentado lo más relevante de las obras llevadas a escena año tras año dentro de la ópera y la zarzuela en la Isla.

Con este primer acercamiento se analiza una agrupación que encierra un material fundamental para el conocimiento de nuestra cultura y su historia. Durante todas sus etapas ha estado vinculada a hechos significativos y a compañías importantes de nuestro país. Sin recibir todo el apoyo que necesita una institución de este tipo, y padecer el no reconocimiento de la prensa sobre su desempeño y particularidades, se alza como una agrupación sinfónica con alto valor histórico en su labor ininterrumpida.

<sup>6</sup>Notas al programa de la puesta en escena de *Amalia Batista* de agosto de 1982.

Este trabajo es una síntesis de la tesis de **Eduardo Díaz**, egresado del Diplomado en Patrimonio Musical Hispano (Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana, 2012).



Libretos  
y programas  
de mano de la  
Temporada de  
Teatro Lírico  
de 1961.

# PENTAGRAMAS DEL PASADO

## *FILIUS MEUS, PARVULUS EST*

Joaquín Ugarte

En «Pentagramas del Pasado» ponemos a disposición de nuestros lectores una obra inédita de Joaquín Ugarte (Forcall, Valencia, siglo XVIII), compositor y maestro de capilla de la Parroquial Mayor de La Habana y de la Catedral de Puebla de los Ángeles, México. *Filius meus, parvulus est* —responsorio octavo para los Maitines de Nuestra Señora de la Concepción (a cuatro voces, violines, trompas y bajo) — se suma al más antiguo catálogo del patrimonio musical cubano pues Ugarte integra, a partir de ahora, junto a Esteban Salas y Cayetano Pagueras, la trilogía de autores presentes en La Habana del siglo de las luces, cuyas obras se conservan.

Sabemos por documentos, preservados en el Archivo General de Indias (gracias a la historiadora Eva Bravo García, catedrática de Lengua Española de la Universidad de Sevilla), que Joaquín Ugarte era originario de Forcall, Valencia. Asimismo, conocemos que, el 5 de junio de 1738 en Ceuta, contrajo matrimonio con Juana Landero y, en 1768, ya vivía en La Habana.

En 1778, se traslada a la Catedral Angelopolitana. Allí se atesoran cinco responsorios suyos para las celebraciones del Santísimo Sacramento, Nuestra Señora de la Concepción, Corpus Christi y Difuntos. Dos de sus obras fueron presentadas por el Ensemble Cantabile, como parte del programa de conciertos del festival Habana Clásica, el sábado 23 de noviembre, para homenajear los 500 años de la fundación de la ciudad.

Miriam Escudero

DESCARGAR PARTITURAS



# A CONTRATIEMPO

## HABANA CLÁSICA



*por Reny Martínez*



## HABANA CLÁSICA IN CRESCENDO

por Claudia Fallarero

Quizás es noviembre el momento del año en que más música «de concierto» suena en La Habana. Conatenados, desde finales de octubre, primero el Festival Mozart-Habana, luego el Festival Internacional de Música Contemporánea de La Habana. Entonces, el mes culmina con Habana Clásica, jornada que dirige el pianista cubano Marcos Madrigal con el auspicio de la Oficina del Historiador de La Habana y su Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas, así como el apoyo de numerosas instituciones cubanas y foráneas.

A lo largo de tres ediciones, casi todo Habana Clásica ha ocurrido en el Centro Histórico de la ciudad. Sus plazas —donde tienen lugar intervenciones públicas a modo de recordatorio de que la llamada «música clásica» puede ser un lenguaje afín a todos— y sus salas de concierto —espacios idóneos por su arquitectura para la realización de música de cámara de todos los formatos, repertorio natural del evento. Celebrado entre el 10 y el 24 de noviembre, este año además se han traspasado los límites geográficos de La Habana Vieja para presentar un concierto interactivo en la Fundación Ludwig de Cuba y una puesta músico-danzaria en la Fábrica de Arte Cubano (FAC).

Si bien otras artes reinventan constantemente su performance, es cierto que la música académica, culta o de concierto sigue atada, en muchos casos, a los códigos visuales y gestuales de unos repertorios y una performatividad rígida, en cierta medida «pasados de moda» según la lectura de los públicos más jóvenes. En este sentido,



Instante del concierto realizado el jueves 14 de noviembre en la sala Ignacio Cervantes. Los asistentes pudieron disfrutar de la pericia de di-símiles músicos, entre los cuales se encontraron Marcos Madrigal (director artístico), Aldo López-Gavilán (compositor en residencia de esta edición), Daiana García (directora de la Orquesta de Cámara de La Habana) y Nikolay Shugaev (subdirector artístico), quienes aparecen al centro de la imagen, de izquierda a derecha, junto a integrantes de la Orquesta. (Foto: Fabrizio Sansoni).

La Basílica Menor de San Francisco de Asís, el 21 de noviembre, acogió el concierto excepcional de la violinista Tai Murray (al centro de la fotografía izquierda), con la Orquesta de Cámara de La Habana, dirigida por Daiana García. (Foto: Fabrizio Sansoni).



El cuarteto ocasional de cellistas, integrado por Willem Stam, Sonja Kraus, Nikolay Shugaev y Elis Regina Ramos (imagen derecha) interpretó obras de Dimitri Shostakovich, Alexander Tansman y Joseph Jongen en la sala Ignacio Cervantes, el 15 de noviembre. (Foto: Fabrizio Sansoni).



Encima de estas líneas, el cuarteto de cuerdas Impulsus —13 de noviembre, Aula Magna, Colegio San Gerónimo— interpreta piezas del compositor Jorge Amado Molina, con instrumentos construidos por el Taller de luthería, de la Oficina del Historiador. (Foto: Fabrizio Sansoni).

Habana Clásica es un festival contemporáneo que propone tanto el repertorio imperecedero de nuestra tradición musical occidental, como esas otras formas y sonoridades que, por su valor patrimonial, integran desde ya el canon de nuestra cultura. Asimismo, los músicos que forman la «familia Habana Clásica» —aunque a veces sí vestidos de negro en la escena— dejan a un lado la gestualidad hierática y exhiben una camaradería tan convincente como agradable, que se revierte en respiraciones y palpitaciones hechas al unísono, como si los espectadores presenciaran simplemente un ensayo entre amigos.

Ese estilo de puesta musical, ese desenfado, pero a la vez ese respeto por los compositores y las obras, es la visión del director Marcos Madrigal y su colega Nikolay Shugaev. De igual forma ocurre con el equipo de trabajo de la Oficina del Historiador, indisoluble a lo largo de todo un año, con la mira puesta

en ofrecerle a La Habana conciertos de excelencia, desde todos los puntos de vista, más este año en que festeja su 500 aniversario de fundada.

La alternancia de música y danza en aperturas siempre grandilocuentes en el Teatro Martí es ya una de las constantes del programa. Igualmente, son habituales los conciertos íntimos de trío o cuarteto con piezas del pasado en extremo difíciles y poco ejecutadas en Cuba y el mundo; o las reinterpretaciones de conocidos repertorios de Antonio Vivaldi, Ludwig van Beethoven, Christoph Willibald Gluck, Wolfgang Amadeus Mozart... Este año, en particular, han sido memorables las ejecuciones de sonatas para cello y piano y violín y piano de Beethoven, así como el *Trio en sol menor* op. 15, de Bedrich Smetana, presentado por la aclamada Tai Murray (violín), Nikolay Shugaev (cello) y el propio Madrigal (piano).



Esta particular apuesta es posiblemente una de las causas del impacto que ha generado Habana Clásica, pues más que un programa diseñado por gestores culturales capaces, que en esta ocasión además hizo sinergia con la Semana de la Cultura Italiana, es una temporada musical soñada, planificada y supervisada hasta el más mínimo detalle por intérpretes competentes, que valoran con pericia las necesidades estéticas del público y la viabilidad de los repertorios en cada sala habanera. Habana Clásica es por ello una propuesta única en esta ciudad recientemente nombrada por la UNESCO como «Creativa de la Música».

**Claudia Fallarero**

Equipo editorial de *El Sincopado Habanero*



El Pop Up realizado en la Plaza de la Catedral, el 13 de noviembre, llamó la atención de los caminantes gracias a la pericia de los violinistas Alberto Sanna y Marino Capulli, así como los cellistas Elizabeth Elliot y Nikolay Shugaev, ubicados al centro de la imagen superior izquierda. Debajo, momentos de la clase magistral impartida por el violinista Sanna, en el salón de conferencias del Antiguo Liceo Artístico y Literario de La Habana. A la derecha, en la instantánea superior, niños y ancianos del Convento de Belén, el 20 de noviembre, disfrutaron de la ejecución de la violinista Lissy Abreu, los cellistas Willem Stam y Nikolay Shugaev, y el bajista Michael Taddei (al centro). De igual forma, el director Luigi R. Salomón protagonizó un ensayo con la Orquesta de Cámara del Instituto Superior de Arte (ISA), en el Aula Magna del Colegio San Gerónimo. (Fotos: Fabrizio Sansoni).

# NUEVAMENTE LA DANZA ABRIÓ HABANA CLÁSICA

por Ofelia Sandar Valles



*Infinito*, una creación de la destacada bailarina y coreógrafa española Susana Pous y su agrupación danzaria Micompañía, dejó inaugurada la tercera edición de la temporada de conciertos Habana Clásica.

Con música original de Eme Alfonso, quien en esta ocasión la interpretó en vivo, la pieza, al decir de Pous, «es un viaje, un viaje infinito. Un viaje de búsqueda para saber más de uno mismo. Un camino que

no se puede seguir sin saber más del pasado. Descubrirse a través de la familia y los antepasados, generación tras generación, información que se anida en nuestro cuerpo. ¿Qué hacer con ello? Un viaje infinito a la liberación. A partir de los propios recuerdos, secretos, experiencias, conflictos y silencios».

Minutos antes de la apertura de la cita, Marcos Madrigal, su director artístico, dijo



que el encuentro es una fiesta «por Cuba, por la música y por La Habana». Agradeció, en primer lugar, al Dr. Eusebio Leal Spengler, Historiador de La Habana; al Ministerio de Cultura, representado en la noche por su viceministra Ileana Flores Izquierdo; al Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas y, en especial, a su directora la musicóloga Miriam Escudero, por su ayuda en la organización de cada detalle.

La inauguración del Festival estuvo a cargo de Micompañía —propuesta de danza contemporánea, dirigida por Susana Pous—, que llevó a la escena la coreografía *Infinito*, con música original de Eme Alfonso, en el Teatro Martí, el domingo 10 de noviembre. (Fotos: Fabrizio Sansoni).

Madrigal también reconoció a los artistas porque de una forma muy generosa están donando «no solo música, no solo



arte, sino también clases magistrales, instrumentos y su presencia a nuestra ciudad, a nuestro país, por dos semanas».

Destacó, además, que esta tercera edición está dedicada a «un hombre que ha dado muchísimo a la cultura cubana y a los cubanos, Vando Martinelli», e invitó al público a que como siempre «rompamos esa barrera que existe entre artista y público y que en primera persona puedan disfrutar de cada una de las actuaciones, de cada uno de los sentimientos, de las magias que ocurren en los escenarios y así celebremos los 500 años de La Habana y de la ciudad infinita».

El programa de la temporada de conciertos Habana Clásica comprende presentaciones en la sala Ignacio Cervantes, el Oratorio San Felipe Neri, la Fundación Ludwig de Cuba, la Basílica Menor del Convento de San Francisco de Asís, la Fábrica de Arte Cubano, entre otros.



En las imágenes de la izquierda, instantáneas del 22 de noviembre en Fábrica de Arte Cubano, donde coincidieron en el escenario Alessandro Stella y Marcos Madrigal al piano, así como el bailarín Abel Rojo. Durante la velada, fue trascendental la interpretación de las piezas *Carrying my own floor* y *Vision fugitives*, muestra de la colaboración fructífera entre el Festival y Malpaso Dance Company. En la imagen superior derecha: la flautista Niurka González y el pianista Alessandro Stella interpretaron la pieza *Sinfonische Kanzone* op. 114 para flauta y piano, de Sigfrid Karg-Elert en San Felipe Neri, el 16 de noviembre. Asimismo, el pianista Francois Dumont, en la sala Ignacio Cervantes el día 24 de noviembre, ejecutó obras de Debussy y Ravel (imagen inferior derecha). (Fotos: Fabrizio Sansoni).

**Ofelia Sandar Valles**

*Habana Radio*

11 de noviembre de 2019



## JOAQUÍN UGARTE REGRESÓ A LA HABANA

por Pedro de la Hoz

Las jornadas de conciertos de Habana Clásica 2019 trajeron más de una sorpresa. Una de ellas fue la posibilidad de escuchar músicas de compositores que pasaron por la capital cubana en siglos anteriores —solo uno de ellos, Esteban Salas, nació aquí— y de incorporarlos a la memoria de nuestra identidad.

De tal modo, por primera vez los cubanos de hoy entraron en contacto con Joaquín Ugarte, músico español que en la segunda mitad del siglo XVIII se desempeñó como maestro de capilla de la Parroquial Mayor de la ciudad —no existía aún la Catedral— antes de radicarse en Puebla de los Ángeles.

Sus partituras fueron rastreadas en esa urbe mexicana por la doctora Miriam Escudero, directora del Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas, de la Oficina del Historiador de la Ciudad. Por cierto, la investigadora española Eva Bravo García lo ubica en La Habana el 14 de junio de 1768, a partir de una carta a su esposa Juana, una gaditana que lo ha visto viajar hacia el Nuevo Mundo y ansía tener noticias suyas. A ella escribe ese día: «...ya se hacían a la vela cuando te mandé otra por un mozo de Casa Ustáriz en que te participaba cómo el señor Obispo se había dignado el darme el magisterio de capilla de esta ciudad. Su renta son mil doscientos pesos al año, y hay años que pasa bien... El gasto que he tenido ha sido grandísimo en poner casa decente, como la tengo, y requiere para dicho empleo».

Escudero transcribió las partituras interpretadas en la Basílica Menor de San Francisco de Asís: un responsorio para los Maitines de Nuestra Señora de la Concepción y

otro para la festividad del Corpus Christi. ¿Habrán sido escritos en Puebla, o los llevaba en su equipaje desde La Habana el maestro Ugarte?

La velada se completó con el *Ecce Panis*, de Esteban Salas, a seis voces, lo cual da una idea de su visión polifónica; el villancico *Al par de ti dichosa*, de Juan París, quien sucedió a Salas en la Catedral de Santiago de Cuba; y un *Kyrie eleison*, de Cayetano Pagueras, un catalán sin suerte que nunca llegó a cumplir su aspiración de ser nombrado maestro de capilla en La Habana, ni tampoco en Puebla.

En un cuadernillo gris trasapelado en el expediente de su aspirantura al puesto de Puebla, Escudero halló la partitura, un ejercicio de composición que escuchó ahora en calidad de estreno absoluto. «Pagueras —dijo la acuciosa musicóloga— no fue valorado por sus contemporáneos. Pero su amplio y diverso catálogo —88 obras—, descrito en el inventario del archivo de la Catedral de La Habana (1872), contribuye a reafirmar su categoría de músico mayor».

Por fortuna para Ugarte y París, Salas y Pagueras, y el público de nuestros días, jóvenes agrupados en el Ensemble Cantabile, liderado por Yulnara Vega y Roger Quintana, y asistido oportunamente por el maestro organista Moisés Santiesteban, reviven con conocimiento de causa y solvencia artística esas músicas que nos pertenecen.

Pedro de la Hoz

Granma

25 de noviembre de 2019



La obra de Joaquín Ugarte cobró vida en la Basílica Menor de San Francisco de Asís, el 23 de noviembre, con la ejecución del Ensemble Cantabile, bajo la dirección de Yulnara Vega (imagen superior) y Roger Quintana. (Fotos: Fabrizio Sansoni).

## VIVIR Y ESCUCHAR LA HABANA EN SUS 500 AÑOS

Dicen que La Habana es capaz de despertar en cualquier parte del mundo, solo es necesario que alguien la lleve consigo. Sus calles, su gente, su aire y su maravillosa e imprevisible naturaleza sorprenden hasta la más escéptica de las mentes. Así, un día cualquiera, parece que el Morro y su Cabaña desaparecieran en la inmensidad de la nada y la neblina borrara del mapa siglos de historia e identidad para convencernos de que vivimos en lo real maravilloso cada día.

A la ciudad y sus leones, regresar se vuelve la constante no solo de quienes nacieron aquí, sino de aquellos que aprenden a amarla con su supuesta «maldita» circunstancia del agua por todas partes. Algunos parecen hablar de locura, ocasionada por el mar o por cierta sensación de encierro; mientras otros, incapaces de racionalizar qué les ocurre, la experimentan como si fuera el último de sus días.

Entonces, para los que la viven o la extrañan en sus 500 años de vida, todo parece resumirse en sabores, sonrisas, personas, bailes, fachadas, sonidos...

**Eusebio Leal**

Historiador de La Habana



La belleza y la importancia de la música caracterizan toda la vida de los cubanos... si bien hoy estamos un poco arrinconados, abacordados, metidos en un espacio pequeño por las sonoridades altisonantes y por lo que trata de expresarse de formas nuevas. ¿En realidad lo nuevo es siempre lo bueno? No creo en la diferencia entre clásico y popular, culto e inculto, lo cual es un agravio a lo uno y a lo otro. Creo más bien en lo bueno. Lo bueno, sea popular, porque se ha gestado en el corrillo familiar, o sea la obra de la invención más sublime es lo que determina y prevalece. Lo otro se lo lleva el viento, es como noticia para diccionarios o para recuerdos, pero no prevalece en la memoria popular o en el sustrato de la cultura.

**Niurka González**

Flautista cubana. Profesora de la Universidad de las Artes de Cuba (ISA). Participante en el Festival Habana Clásica 2019.



Me resulta difícil pensar en esta ciudad sin música porque es la actividad que consume la mayor cantidad de energía en mi existencia.

La Habana para su 500 aniversario estuvo, como es natural, arrullada por la música. En los días aledaños al 16 de noviembre de 2019 pudimos escuchar hermosos conciertos que fueron parte de esa fiesta que es Habana Clásica. En mi caso, tuve la dicha de participar en algunas de estas propuestas, el propio 16 de noviembre en el Oratorio San Felipe de Neri y, luego, en la Basílica Menor de San Francisco de Asís. Personalmente, fue un gran festejo compartir junto a talentosos colegas y hermosos seres humanos.

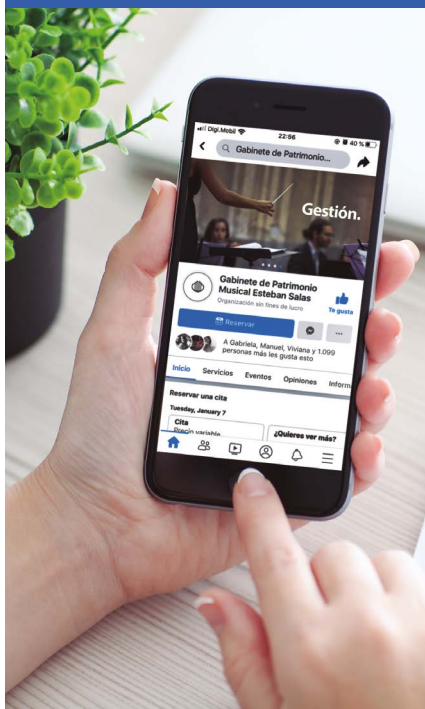
Me quiero detener en el factor humano, en las personas que trabajan mucho y desde el corazón para que, en esta ciudad nuestra, se produzca ese milagro que ocurre cada vez que hay un buen concierto. Hablo de seres que comparten su talento y energía en forma de jolgorio y que son capaces de engendrar maravillas.

Esa es la razón fundamental por la que, a pesar de que la cruda realidad de nuestro día a día pareciera ir en contra de la cultura, en los 500 años de La Habana, se vivió la música y se celebró con ella. Gracias a todos ellos.

## REDES SOCIALES



@gabinetestebans

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

GABINETE DE  
PATRIMONIO MUSICAL  
ESTEBAN SALAS

**Nikolay Shugaev**

Cellista ruso. Direttore Artistico  
Cello Academy Villa Medici.  
Subdirector artístico del Festival  
Habana Clásica.

Un mes después de que Habana Clásica concluyera con una colorida maratón de numerosos conciertos de música clásica, jazz, crossover, presentaciones de danza, conferencias, clases magistrales y mucho más... me gustaría reflexionar sobre este evento tan especial en la vida habanera al celebrarse los 500 años de la ciudad.

Por tercera vez consecutiva, ha mostrado ser un excelente ejemplo de una extraordinaria plataforma de arte. Lo que comenzó como un pequeño festival con pocos artistas, en muy poco tiempo, se ha convertido en un foro cultural reconocido internacionalmente. Siempre tratamos de encontrar nueva música, nuevas formas de expresiones artísticas, trabajando con compañías de danza, producciones de ópera y compositores famosos.

Nuestro trabajo lo dedicamos a la música y al público. Por eso, el objetivo de cada performance es brindar un máximo de alegría y felicidad tanto para los intérpretes, como para el público. De igual forma, la amistad se torna una palabra clave, un lema fundamental para nosotros, siempre acompañada por un ambiente de apoyo y generosidad.

Habana Clásica es un festival multicultural y multiétnico, donde cada uno aporta su pedacito de hogar y sus historias. Estoy muy feliz y orgulloso de ser parte de este increíble universo artístico.

**Boris Alvarado**

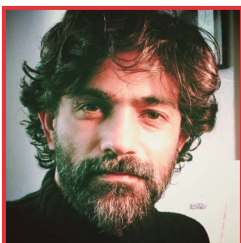
Compositor y director de orquesta chileno.  
Participante en el XXXII Festival de Música Contemporánea de La Habana.

Sin duda, participar desde la cultura de los 500 años en que se celebra a La Habana, es un privilegio que no puede ser pensado sino desde la grandeza de la presencia del arte y de los artistas que se han ido forjando en y desde Cuba.

Y digo que se han ido forjando, porque una de las condiciones más importantes de esa presencia de la cultura en el tiempo justo del presente, es su carácter dinámico. Mientras nuestros países americanos van afianzando una pluriculturalidad, producto de los procesos migratorios, Cuba va forjando y afianzando una manera de mirar el mundo que nace en el inconsciente colectivo, donde lo individual fragua la identidad hacia el espacio solidario del otro. Por ello, participar de su Festival de Música Contemporánea, que recorre la ciudad y se hace presente en cada barrio, o de su coloquio —instalado en el ISA— que problematiza el futuro ya como una nostalgia del mundo por ver, nos sitúa como un aporte relevante al pensamiento moderno.

Las nuevas generaciones de compositores emergen con inusitada fuerza en la presencia nacional, buscando su conexión, como creadores, con el tiempo y el espacio que les es propio. Wilma Alba, Daniel Toledo Guillén, Daniel Corona, Jorge Amado, son ejemplos de una generación seria que hace real el despertar de una creación auténticamente cubana, algo adormecida por el paso del tiempo que se percibe dentro de la Isla.

La Habana es ese punto que propone al mundo un espacio para la amplia creatividad amparada en lo más puro del ser contemporáneo. Creo que los 500 años permitieron, a todo el mundo, darse cuenta de las múltiples expresiones que existen de manera sistémica y permanente en la ciudad, para otorgar una debida coherencia a lo que, día a día, dejamos en la escena para el placer inmanente del arte.

**Rodrigo Lima**

Compositor brasileño. Profesor Escola de Música do Estado de Sao Paulo-EMESP. Participante en el XXXII Festival de Música Contemporánea de La Habana.

La creatividad de la música cubana siempre ha habitado lo imaginario de nosotros, músicos y artistas brasileños. Para mí, especialmente, ella siempre ha sido una referencia en toda mi educación musical. En este sentido, participar en el Festival de Música Contemporánea de La Habana fue doblemente especial, no solo por la oportunidad de trabajar directamente con excelentes músicos cubanos en la preparación de mis obras, sino también por la feliz coincidencia de estar en La Habana por primera vez en el año de su 500 cumpleaños. Creo que esta coincidencia hizo posible experimentar más intensamente la riqueza cultural y acogedora de la ciudad.

La Habana parecía respirar música en cada lugar y calle por donde pasaba. Si ya me impresionó el Festival con su interesante variedad de compositores e intérpretes, al visitar espacios de la ciudad como la Fábrica de Arte Cubano, la Universidad de las Artes y otros, llegué a la conclusión de que mi imaginario sobre la música cubana era una pequeña fracción de lo que percibí en esta breve estadía.

Me pareció que hay una multiplicidad muy visceral de sonidos y manifestaciones musicales en la ciudad. En este sentido, ha sido revelador conocer estas diversas caras de La Habana. Dicho esto, seguramente diría que hay una Habana clásica fuerte, pero también hay una Habana de jazz, una Habana afrocubana, una Habana experimental mucho más allá de lo que pensaba y... entre ellas, no dudan en crear diálogos.

Finalmente, tengo que felicitar a La Habana por los 500 años y agradecerle la bienvenida y la cordialidad de su gente.

**José Antonio Méndez Padrón**

Músico cubano. Director musical del Festival Mozart-Habana y titular de la Orquesta del Lyceum de La Habana y Orquesta Sinfónica del ISA, adjunta al Lyceum Mozartiano.

La Habana siempre se ha caracterizado, entre otras virtudes, por ser una ciudad muy musical. Es una ciudad que suena, porque hay música en cada esquina.

En el marco de los 500 años, confluyeron muchos festivales, buenos conciertos, con músicos nacionales e internacionales. En lo que respecta a la Orquesta del Lyceum de La Habana nunca habíamos hecho tanta música diferente en un período tan corto. Fue un gran recorrido de estilos, formatos y épocas, desde la primera presentación de la ópera *La Clemenza di Tito*, estreno en Cuba y primera ópera con representación escénica que hacemos con la orquesta, hasta el concierto con Simone Dinnerstein, estrenando música de Philip Glass en Cuba. Fundamental en este período de conciertos fue la presencia del magnífico director Thomas Hengelbrock quien junto a músicos-profesores de la Balthasar Neumann Orchestre und Chor vinieron a celebrar el aniversario de la ciudad con música europea y cubana, ejemplo del cariño, respeto y admiración que sienten los músicos foráneos con la cultura musical y músicos cubanos.

Se podía suponer que una vez pasado noviembre la cantidad de conciertos y actividades por La Habana disminuirían pero realmente fue todo lo contrario. Gran cantidad de público, mucha música y entusiasmo de los intérpretes cubanos y extranjeros aseguraron que las ofrendas musicales a la ciudad continuaran por mucho tiempo después.

## GESTIÓN

Socialización del patrimonio musical a través de conciertos, grabaciones, bases de datos, redes sociales, biblioteca-fonoteca especializada, conferencias. Habana Clásica itinerante, 2020



GABINETE D  
PATRIMONIO MUSICAL  
ESTEBAN SALAS



### Thomas Hengelbrock

Músico alemán. Director del Balthasar-Neumann-Chor & Ensemble.



Para mí fue todo un acontecimiento poder viajar en este año de jubileo nuevamente a La Habana. Igualmente, fue maravilloso dirigir, en esta Catedral excepcional, un concierto en el marco de las festividades por los 500 años de La Habana.

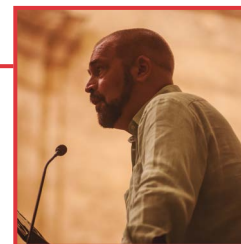
¿Qué mejor manera para celebrar que con música? Ha sido una gran alegría poder trabajar, junto a mis colegas, con jóvenes músicos así de inspiradores y compartir con ellos la música, un lenguaje que supera todas las barreras de idioma, un lenguaje universal que une a las personas más allá de fronteras territoriales.

Ya hace cinco años que los docentes de la Academia Balthasar Neumann y yo visitamos La Habana, atraídos por Cuba. Estoy francamente feliz por la cooperación que hemos mantenido por años con las instituciones culturales aquí. Hay mucho talento musical en Cuba, muchos músicos dotados, grandes vocaciones y en sentido general una gran musicalidad. El trabajo en conjunto es muy enriquecedor para todos nosotros. Con la Cuban-European Youth Academy hemos creado, de conjunto con nuestros colaboradores cubanos, un programa que ha iniciado un intercambio muy provechoso entre Cuba, Alemania y en sentido general con Europa.

Es fascinante experimentar cómo la ciudad se transforma en cada nueva visita y cómo nos atrae nuevamente a nosotros los visitantes. Es importante que junto a la restauración urbanística de la ciudad, también se siga reedificando la vida musical, en lo referente al desarrollo de orquestas y coros.

### Ulises Hernández

Pianista cubano. Director general del Lyceum Mozartiano de La Habana y del Festival Mozart-Habana.



Nuestro Festival estuvo dedicado a la celebración por los 500 años de fundada La Habana y, muy especialmente, a la persona que más ha hecho porque esta ciudad sea una ciudad maravilla, el Dr. Eusebio Leal Spengler.

Tal realidad presupuso que la música cubana tuviera gran relevancia, así como compositores habaneros. Razón por la cual los maestros Carlos Fariñas, Guido López-Gavilán, Jenny Peña, Adriana Amador, Amadeo Roldán, Juan Piñera, Jorge Amado, entre otros, formaron parte del nutrido programa.

Un regalo muy especial a la ciudad fue la puesta en escena de *La Clemenza di Tito*, de W. A. Mozart, ópera prácticamente estreno en Cuba, que sirvió también para unir la danza, la actuación, la música (incluyendo la cubana) y las artes plásticas en una versión contemporánea y muy cubana.

Los principales escenarios de La Habana Vieja fueron testigos de una programación intensa que durante nueve días alumbraron la ciudad con esta fiesta musical, que incluyó, conciertos, clases magistrales, conferencias, proyecciones filmicas y sobre todo comunicación e intercambio.

La presencia de importantes artistas foráneos no faltó. Ellos quisieron homenajear la ciudad trayendo su arte y compartiendo sus conocimientos con el público y los músicos cubanos. No solo fue un maravilloso encuentro para rendir homenaje a La Habana, creo que también dejó una huella musical profunda entre los que participamos, habaneros o no.

## ESPACIOS Y MEMORIAS EN EL FESTIVAL DE LA HABANA

por Janet Rodríguez

El XXXII Festival de Música Contemporánea, celebrado del 2 al 10 de noviembre de 2019, podría ser catalogado como el «festival de los reencuentros». Este evento anual de carácter internacional —organizado por la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC)—, potenció en esta edición el fortalecimiento de lazos institucionales y la concurrencia de las realidades compositivas más diversas.

Esta entrega abarcó instituciones de alto valor para la cultura cubana, como la Casa de las Américas y la Universidad de las Artes (ISA). Igualmente, la Fábrica de Arte Cubano cedió su Nave 3 —consagrada a la música clásica contemporánea— para la realización del taller Sound Farm Vol. IV, dirigido por el compositor cubano José V. Gavilondo y el Ensemble Interactivo de La Habana (EIH), junto a estudiantes de los conservatorios habaneros.

Siguiendo la tradición, la UNEAC invitó a participar a creadores foráneos, cuyas obras fueron ejecutadas por músicos del patio. Igualmente, fue posible el proceso inverso, donde jóvenes cubanos tuvieron la oportunidad de ver el estreno de sus piezas en manos de intérpretes extranjeros. Tal fue el caso del violinista



La obra *150 Decibel* (1903), del compositor italiano Nicola Campogrande, marcó la velada del 8 de noviembre, en el Oratorio San Felipe Neri, a partir de la interpretación de los músicos Lorenzo Boninsegna (viola) y Claudio Bonfiglio (piano). (Foto: Fabrizio Sansoni).

y compositor cubano Jorge Amado, cuya obra *Eidos II* (2017) fue estrenada en Cuba por el trío de cámara norteamericano Eight Strings & a Whistle, el 3 de noviembre de 2019, en la sala Ignacio Cervantes.

Históricamente, uno de los logros del Festival ha sido congregar a personalidades de diversas nacionalidades que enriquecen el panorama musical cubano. En este sentido, destacó el maestro

Boris Alvarado, intelectual y compositor chileno, quien fue jurado del Premio de Composición, organizado por la Casa de las Américas, en 2017. Asimismo, asistió por primera vez el compositor brasileño Rodrigo Lima, quien a través de *Matiz III* (2013) y *Pontos e Linhas* (2009) —ejecutadas el 7 de noviembre en la Universidad de las Artes (ISA)— contribuyó a la difusión de formatos camerales inusuales como el Dúo Tiempos Modernos, integrado por Janet Rodríguez (percusión) y Vivian Ferrero (clarinete).

Entre los numerosos conciertos, performances, conferencias y talleres desarrollados durante la presente edición, resultó insoslayable la presencia de compositores sustanciales del universo sonoro cubano. Así resonó un gran número de obras del maestro Juan Piñera, quien estuvo celebrando su septuagésimo cumpleaños. De su labor, cabe señalar la premier mundial de *Las Miradas* (2019), el 7 de noviembre en el ISA, interpretada por la maestra de la flauta Niurka González, junto al Dúo Promúsica.

De igual manera, se estrenaron varias piezas del maestro Guido López-Gavilán, presidente de la Asociación de Músicos de

la UNEAC, cuya carrera como compositor y director de orquesta ha marcado nuestra historia musical. Por último, pero de igual importancia, fue la participación del maestro Alfredo Diez Nieto, quien ha vivenciado las distintas etapas del desarrollo musical en la Isla, resultando muy influyente en el quehacer de creadores latinoamericanos como el colombiano Marius Díaz.

El Festival posibilitó la revitalización de algunas obras que se encontraban en un cierto «estado de hibernación». Su ejecución, desde una visión actual, revalorizó no solo a su compositor, sino a la creación contemporánea global. Tal fue el caso de la puesta del 8 de noviembre, en el Aula Magna del ISA, donde se escuchó *Impronta* (1985), del insigne Carlos Fariñas, al cual le debemos una producción musical electroacústica inestimable.

En este sentido, el Festival también rindió honor a la creación electroacústica. Si bien en cada edición se destina un espacio a dicha rama, esta vez la producción musical con medios electrónicos integró una trama compleja de manifestaciones artísticas disímiles. A propósito, germinaron trabajos audiovisuales basados dualmente en la investigación y en la imaginación de sus creadores. Un ejemplo de ello es el aporte del compositor René Rodríguez, quien realizó el diseño audiovisual para el estreno mundial de *Siluetas* (2019) —el 8 de noviembre

en el Aula Magna del ISA—, de la compositora cubana Ailem Carvajal.

Precisamente, la convergencia de estéticas como la de Carvajal y Rodríguez, junto a la visita sonora de la compositora cubana Keyla Orozco —quien llegó al Festival a través de su obra *Souvenirs* (2013-2014), que se estrenó en la sala Tito Junco, del Centro Cultural Bertolt Brecht, el 10 de noviembre de 2019— e integrada a la fortaleza histórico-musical de los maestros Juan Piñera, Guido López-Gavilán, Alfredo Diez Nieto, Carlos Fariñas y Harold Gramatges permite vislumbrar, como el mayor mérito del evento, la posibilidad de reunir a creadores de diversas generaciones y latitudes. En estos plurales reencuentros, se manifestaron criterios y relatos que son ecos de una identidad cubana emergida en distintas esferas geo-culturales. Así, se entrecruzaron generaciones, ideas, músicas e identidades artísticas. Además, convergieron las múltiples subjetividades y realidades de aquellos que en el XXXII Festival de Música Contemporánea redireccionaron su rumbo hacia La Habana, una ciudad cosmopolita que celebra la memoria de cinco siglos de historia y cultura.

**Janet Rodríguez**  
Musicóloga y percussionista

## SONORIDADES MOZARTIANAS EN LA HABANA

por **Gabriela Rojas**



Como parte del concierto de clausura del Festival, la soprano Katja Stuber, la mezzosoprano María Lucía Méndez, el tenor Roger Quintana y el barítono André Morsch (al centro de la imagen) —junto al Coro de Cámara Exaudi, la Schola Cantorum Coralina y el Coro de Cámara de la Universidad de las Artes— interpretaron las obras *Nocturno de enero*, de Carlos Fariñas, y *Misa de coronación en Do mayor Kv. 317*, de Wolfgang Amadeus Mozart, el 2 de noviembre, en la Catedral de La Habana. (Foto: Manuel Almenares).

Como la mayoría de los sucesos culturales que tuvieron lugar a lo largo de 2019, el Festival Mozart-Habana, en su más reciente edición, estuvo dedicado a los 500 años de La Habana. El homenaje a la ciudad se tradujo en una mayor presencia de la música cubana dentro de los programas de conciertos, junto a las obras habituales del compositor de Salzburgo y de otros autores canónicos europeos. En este sentido, el reto fundamental para sus organizadores fue engarzar las diversas obras y formatos dentro de una propuesta curatorial coherente y atractiva para el público



Inauguración de Mozart-Habana (25-27/10), Gran Teatro de La Habana Alicia Alonso, versión cubana de *La Clemenza di Tito*, ópera de Mozart. Orquesta del Lyceum de La Habana dirigida por José Antonio Méndez (I) y solistas (D) Lesby Bautista (Annio), Anyelín Díaz (Vitellia) y Ahmed Gómez (Publio). (Fotos: Ubail Zamora).

habanero que, cada octubre, asiste a las salas del Centro Histórico en busca de las sonoridades mozartianas.

El evento estuvo enmarcado por dos acontecimientos grandilocuentes que tuvieron lugar en la apertura y el cierre: la puesta de la ópera *La Clemenza di Tito*, a partir del libreto de Norge Espinoza y la dirección escénica de Carlos Díaz; y el concierto sinfónico en la Catedral, dirigido por el reconocido director alemán Thomas Hengelbrock. Ambos revelaron las fortalezas, intereses y proyecciones del Lyceum Mozartiano de La Habana, artífice de este Festival, en coordinación con la fundación Mozarteum de Salzburgo.

*La Clemenza di Tito* propuso una reinterpretación escénica de la última ópera escrita por Mozart a partir de la inserción de elementos visuales, musicales y danzarios de ascendente cubano. Se sumaron a las arias y recitativos originales en italiano, dos obras de compositores contemporáneos de la Isla —Guido López-Gavilán y la joven

Jenny Peña—, en un intento por incorporar sonidos familiares que acercaran a los oyentes a la trama recontextualizada. A esto se añadieron los imponentes vestuarios de cantores y músicos, así como la gestualidad de bailarines y actores. Más allá de la efectividad inicial de tales recursos, la pieza se hubiera beneficiado con una versión que incorporara lo cubano de manera más orgánica y no como simple elemento de color. Entre los aciertos innegables de la puesta, estuvieron el alto nivel de la orquesta, bajo la conducción de José Antonio Méndez Padrón; el desempeño de los jóvenes cantores, muchos en su debut operístico; y la revitalización del género, relegado durante años dentro de la escena de concierto cubana, a partir de planteamientos contemporáneos.

El concierto de clausura mostró una faceta notable en la gestión del Lyceum: la formación de los jóvenes intérpretes como músicos de atril. En esta ocasión, se unie-

ron cerca de 80 intérpretes de la Orquesta del Lyceum de La Habana y la Orquesta Sinfónica del ISA, adjunta al Lyceum Mozartiano, bajo la batuta de Thomas Hengelbrock, con un repertorio que ejemplificó las principales líneas de trabajo de la institución. Con la ejecución del Coro de Cámara del ISA, la Schola Cantorum Coralina y el Coro de Cámara *Exaudi*, la música cubana de concierto estuvo representada por la obra *Nocturno de enero*, del cubano Carlos Fariñas; después siguió la *Sinfonía primavera*, de Robert Schuman; y concluyó la jornada con la *Misa de coronación*, de Wolfgang Amadeus Mozart. El resultado musical demostró el intenso trabajo técnico y artístico que realizan los jóvenes intérpretes, asesorados por los profesores de la Academia Balthasar Neumann, agrupación que dirige Hengelbrock y con la que el Lyceum sostiene un fructífero proyecto de colaboración.

Las restantes veladas de concierto revelaron la labor cameral de músicos invitados nacionales y extranjeros. Igualmente, tuvieron gran protagonismo los cuartetos de cuerdas clásicos, formato que goza de excelente salud gracias a la labor de estudiantes e integrantes de las orquestas de cámara y sinfónicas del país.

Cabe destacar dentro del programa, el concierto ofrecido por el pianista y compositor Alejandro Falcón, con temas populares de Mozart. Versionados como danzones, esta fue una propuesta *sui generis* que encarnó el objetivo principal del Festival en el aniversario 500 de La Habana: acercar la música del genio austriaco al público de la capital, a partir de propuestas que integren la sonoridad cubana y europea desde altos presupuestos interpretativos.

**Gabriela Rojas**

Miembro del equipo de redacción



# SALOMÓN MIKOWSKY Y SU ALUMNO AHMED ALOM. REMEMBRANZA DEL ENCUENTRO DE JÓVENES PIANISTAS EN LA HABANA

por **Claudia Fallarero**



Al piano, imagen superior, Ahmed Alom y la Orquesta de Cámara de La Habana, dirigida por Daiana García, durante el concierto único que se celebró en el Teatro Martí, el 14 de diciembre. Debajo, en la sala Ignacio Cervantes, el domingo 15 de diciembre.

Salomón Mikowsky es por definición un maestro entregado en cuerpo y alma a la enseñanza del piano. Aunque en el último periodo su salud no ha sido la misma, suele renacer como el fénix cuando se trata de transmitir sus saberes sobre música y enseñar el disfrute de una melodía o la flexibilidad de la rítmica en un pasaje, especialmente de piezas cubanas. Conoce infinidad de repertorios, y aun así se aflige porque todavía no ha escuchado todas las obras que guarda en su discoteca. No obstante, habla como quien ha vivido varias vidas. Cuando se trata de música —sobre todo la de la Isla—, ha llegado al punto en el que no le importa la excesiva velocidad de las piezas, incluso si es con perfecta dicción, en detrimento del goce y regodeo de un motivo, un intervalo, un final de frase... la madurez de sus años le ha enseñado la relatividad de la excelencia técnica y la importancia de la sensibilidad. Se preocupa por volcar su vasta experiencia en sus alumnos, contarles nociones sobre contextos que desconocen, les canta las melodías y hace que canten. Todo ello con el fin de que «vivan» el lenguaje de las obras, a veces a través de él mismo, aun con la temprana juventud de muchos de sus discípulos.

Todo esto ha estado forjando al joven cubano Ahmed Alom Vega, quien ha llegado a su clase en el programa de Bachelor of Music en Manhattan School of Music de Nueva York tras una sólida formación inicial en La Habana, dirigida por los maestros cubanos Beatriz Olivera, Leonardo Gell, Hortensia Upmann, Mercedes Estévez y, por último, con Ninowska Fernández Brito, radicada en México. Ahora estuvo de vuelta en la capital para dar cuentas de su aprovechamiento, esta vez fuera

del programa del Encuentro de Jóvenes Pianistas, pero en una suerte de reminiscencia de este.

Así, Salomón consideró presentar a Alom ante el público cubano los días 14 y 15 de diciembre en el Teatro Martí y la Sala Ignacio Cervantes del Centro Histórico, bajo la organización del Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas. Razón por la cual los oyentes, estudiantes y profesores de las cátedras de piano de todos los niveles, así como pianistas consagrados, tuvieron la oportunidad de juzgar los progresos de Alom en sus últimos años de preparación, que han implicado —como diría Salomón—, «una transferencia de experiencias para perfeccionar sus ejecuciones, puesto que Alom formó en Cuba toda la plataforma técnica indispensable para hacer de él un intérprete maduro».

En lo que se percibía como un anhelo del espacio y las propuestas de los cinco Encuentros, los numerosos participantes a los conciertos escucharon piezas de Frédéric Chopin para piano solo y el *Concierto N° 2 en fa menor*, del mismo compositor, acompañado por la Orquesta de Cámara de La Habana, dirigida por Daiana García, todo esto en el Teatro Martí. Por otra parte, Alom y su maestro eligieron para la Sala Ignacio Cervantes un repertorio variado que incluyó obras de Johann Sebastian Bach, Manuel de Falla y Chopin, así como de los contemporáneos Luciano Berio, Elliot Carter y Tania León.

**Claudia Fallarero**

Equipo editorial de *El Sincopado Habanero*

## JUNTOS EN LA PRESERVACIÓN DEL PATRIMONIO

Arriba al número 55, la revista *Opus Habana*, de la Oficina del Historiador de la Ciudad. Con una tirada doble, salen a la luz los números 54 y 55 en el marco del quinto centenario de la antigua villa de San Cristóbal.

Dedicada a la obra de restauración del Centro Histórico, tuvo una primera presentación en la tradicional Calle de Madera, el viernes 8 de noviembre, por su director Argel Calcines. El texto central de este volumen, es una entrevista exclusiva a Eusebio Leal, Historiador de la Ciudad, realizada por Calcines, quien le propone: «Abusando de su confianza, me atrevo a sugerirle que nos desplacemos a nuestro antojo por los cinco siglos de historia que tiene su ciudad imaginaria».

De este modo, comienza un largo viaje por la ciudad, en compañía de las fotografías de Joel Guerra y los grabados de Mialhe, lo cual le da un sentido atemporal al número.

Profundizando en «la mirada pintoresca» de Mialhe, la autora y diseñadora Yadir Calzadilla hace un recorrido por sus grabados, mediante una entrevista a Emilio Cueto. Además, el historiador Arturo Sorhegui realiza un recuento histórico en torno al momento fundacional de La



En la calle de Madera, 8 de noviembre, momento de la presentación de la revista *Opus Habana* en el cual Argel Calcines intercambió con el autor del dibujo realizado para la publicación, Osmany Romaguera (imagen izquierda). Para inaugurar la galería permanente *Opus Habana*, con pinturas y esculturas originales que han sido portadas de esta revista, el 19 de noviembre, en el patio del Palacio de Lombillo, el Cuarteto de Cuerdas Habana, se sumó a la jornada (imagen derecha). (Foto: Fabrizio Sansoni).

Habana, así como de las restantes villas. Igualmente, es posible disfrutar del artículo sobre la obra del paleógrafo Jenaro Artilles, homenajeado por la Revista, quien plantea la hipótesis sobre que los primeros asentamientos poblacionales no fueron en La Chorrera, como se piensa, sino en un lugar posterior a la Avenida 23, ubicada en el reparto Vedado, donde el agua es más potable.

Un lugar para la música nos propone la musicóloga Miriam Escudero a través de su artículo «La escena musical en el Teatro Coliseo». Con una exquisita descripción del inmueble, Escudero hace un levantamiento de las fuentes intentando recordar lo acaecido, porque «para comprender la dramaturgia del espectáculo que allí ocurría, hemos de intentar reproducir la emoción de entonces».

«Ciudad portuaria, una propuesta de paseos marítimos», de Mileny Zamora; «Impactos de tornados sobre La Habana. Un recorrido por las fuentes de La Habana», escrito por Severino Rodríguez Valdés, entre otros artículos, completan estas páginas.

Un segundo momento para socializar la publicación tuvo lugar el 19 de noviembre, con una demostración de sinergia entre la música y las artes visuales, al ser



Durante la presentación del fonograma *Música de salón de La Habana y Santiago de Cuba, siglo XIX*, el pianista Marcos Madrigal, hizo sonar en el piano del Liceo algunas de las piezas grabadas (imagen izquierda). Al encuentro asistieron intelectuales, músicos y parte del equipo de grabación y producción, entre los cuales estuvo, al centro, Zoila Lapique y junto a ella, a la izquierda, Miriam Escudero, Lianne Vega y Claudia Fallarero; a la derecha, Milagros de los Ángeles Soto y Anyelín Díaz; y detrás, de derecha a izquierda, Marcos Madrigal, Yohany Le-Clere, Adria Suárez-Argudín, Gabriela Milián, Jesús Linares, Bertha Fernández y Jorge Luis Ortiz. Sobre estas líneas, la portada del disco de la colección *Documentos sonoros del patrimonio musical cubano* en coproducción de los sellos Colibrí y La Ceiba, un album doble con 80 piezas, grabado en la Sala White, Matanzas, entre marzo y abril de 2019. (Fotos: Fabrizio Sansoni).

inaugurada la galería permanente *Opus Habana*, con pinturas y esculturas originales que han sido portadas de esa publicación. Asimismo, fue presentado el disco doble *Música de salón de La Habana y Santiago de Cuba, siglo XIX*, la más reciente creación del Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas. Tal producción parte de un camino de rescate de la música impresa comenzado por Zoila Lapique; que luego analizó y editó, en 2017, Indira Marrero, para el libro *Música de Salón en publicaciones periódicas. La Habana, 1829-1867*. Gracias al cruzamiento de varios archivos y fuentes, Franchesca Perdigón reunió y estudió, en 2015, parte del repertorio danzable circulante en Santiago de Cuba, el cual se publicó en el volumen *Música de Salón. Santiago de Cuba, siglo XIX. Danzas para piano*, nos aclara la musicóloga Claudia Fallarero en la nota discográfica. A partir de una selección de piezas de ambos libros, sale a la luz este CD.

Ambos acontecimientos quedaron entrelazados como una actividad colateral de Habana Clásica. En las palabras inaugurales Calcines significó que las manifestaciones artísticas han

contribuido espiritualmente a la restauración física del Centro Histórico. «Para esta presentación conjunta del disco y la revista impresa, nos trasladamos de uno a otro palacio, como si atravesáramos un túnel del tiempo desde el siglo XIX hasta el presente», explicó al referirse a la hermosa solución arquitectónica que comunica los patios interiores del Palacio del Marqués de Arcos (Antiguo Liceo Artístico y Literario de La Habana), y el Palacio del Conde de Lombillo (última sede del primer Historiador, Emilio Roig de Leuchsenring). De acuerdo con esa iniciativa sinérgica, Madrigal interpretó tres contradanzas incluidas en el mencionado fonograma, así como dos danzas de Ernesto Lecuona y José María Vitier, como remedo de las tertulias que se hacían en esa misma sala del Palacio Marqués de Arcos. Miriam Escudero destacó la singularidad de este nuevo título de la colección *Documentos sonoros del patrimonio musical cubano*, cuya dirección y producción general están a su cargo, dado que se rescataron 80 piezas localizadas en manuscritos y publicaciones periódicas como *La Moda o Recreo Semanal del Bello Sexo* (1829-1830).

## GABINETE DE PATRIMONIO MUSICAL EN EVENTOS CIENTÍFICOS

Fueron estos meses ocasión para una ajetreada agenda académica en el Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas que posibilitó el intercambio científico de sus integrantes con estudiosos de disímiles partes del mundo.

En la ciudad de Buenos Aires, del 5 al 9 de noviembre, con sede en la Pontificia Universidad Católica Argentina, tuvo lugar el IV Congreso de la Asociación Regional para América Latina y el Caribe de la Sociedad Internacional de Musicología (ARLAC/IMS). Un centenar de miembros de alto nivel —once pertenecientes a países de la región y seis foráneos— cubrieron un amplio espectro de problemas y enfoques de la investigación musical, contribuyendo a darle amplitud y diversidad a la Sociedad Internacional de Musicología (1927). Daniel K. L. Chua, de la Universidad de Hong Kong, presidente de IMS, habló en la conferencia inaugural acerca de la necesidad de recapacitar sobre la misión y los métodos de esta disciplina en el marco de una galopante globalización.

Representando a la Oficina del Historiador de la Ciudad, el Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana y el Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana parte de la delegación cubana

estuvo integrada por Dra. Claudia Fallarero, MSc. Yohany Le-Clere y Dra. Miriam Escudero. Sus ponencias versaron indistintamente sobre la creciente reivindicación de la música catedralicia en el siglo XIX, observada ahora a partir de nuevos puntos de escucha, como la teoría tópica; y las superposiciones, desfases o hibridaciones estudiadas desde sus componentes de significación musical, capital simbólico y legitimación social, no solo desde su valor estético, dejando atrás tanto la condena como la exaltación. Igualmente, abordaron los problemas de performance históricamente informada en contextos de transculturación con la ayuda del concepto de inculturación, proveniente de la catequesis católica, que apela al uso de recursos expresivos de la cultura invisibilizada por parte de la dominante.

Al decir del presidente de ARLAC, Juan Pablo González: «las 17 mesas temáticas y las 17 sesiones de ponencias libres, con un total de 132 comunicaciones, más la conferencia inaugural y las presentaciones de libros y los conciertos, hicieron de estos cinco días de congreso en Buenos Aires una semana intensa pero muy nutritiva para la musicología latinoamericana».

### UN ACERCAMIENTO A LA LLAMADA MUSICOLOGÍA HISTÓRICA

Antes de que trascurriera una semana, especialistas en fondos y archivos del contexto hispanoamericano fueron los protagonistas del Congreso Internacional Celebración y Sonoridad. Investigación Interdisciplinaria sobre Fuentes Poético-Musicales Hispanoamericanas (Siglos XVI-XIX), que tuvo lugar en la ciudad de Morelia, entre los días 14 y 16 de noviembre.

La cita académica —que cuenta ya con tres ediciones (2014, 2017 y 2019)—, es convocada por instituciones mexicanas entre las que destacan la Universidad Nacional Autónoma de México, la Escuela Nacional de Estudios Superiores, Unidad Morelia, el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez y el Conservatorio de las Rosas. En esta ocasión, el Congreso estuvo antecedido y continuado por las IV Jornadas Internacionales de Patrimonio Musical Hispánico, organizadas por Antonio Ezquerro Esteban (IMF, CSIC), en la misma ciudad los días 12 y 13; y luego en Puebla, el 18 y 19 de noviembre.

Aun sin proponerse la continuidad, cada Celebración y Sonoridad lleva la mar-

ca de identidad de la filóloga rusa Anastasia Krutiskaya (UNAM) y el musicólogo mexicano Edgar Calderón (Conservatorio de las Rosas), organizadores del Congreso. Si bien los estudios sobre fuentes musicales de diferentes períodos integran casi siempre el programa de otros muchos encuentros musicológicos, este espacio es uno de los pocos que se dedica a abordar, en igual condición, tanto el ámbito musical como el textual dentro de las fuentes musicales coloniales hispanoamericanas.

Al Congreso acudieron 32 investigadores de diversas disciplinas y con ellos más de 20 universidades y centros de investigación. Como integrante de la Oficina del Historiador y la Universidad de La Habana, la Dra. Claudia Fallarero (Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas) reflexionó sobre los villancicos del siglo XIX cubano, con una ponencia titulada: Villancicos para una guerra imaginada en Cuba. Sonidos de marchas y lamentos, la imagen del león y los gemidos del pueblo de Sión.

### LA MÚSICA EN LAS REPRESENTACIONES SOCIALES

La música como expresión social no solo es abordada desde la musicología,

## INVESTIGACIÓN

Música Sacra en La Habana, siglo XVIII.  
Obras para piano de Nicolás Ruíz Espadero.  
Música de salón en publicaciones periódicas de  
La Habana (1868-1899).  
Los órganos de la diócesis habanera en las  
décadas de 1850 y 1860.



  
GABINETE DE  
PATRIMONIO MUSICAL  
ESTEBAN SALAS

sino que las ciencias sociales en general la convierten en su objeto y campo de estudio. Es por eso que también tuvo espacio en el V Coloquio Nacional de Investigación en Representaciones Sociales: Los desafíos teóricos y metodológicos en la investigación en educación y otros campos de las ciencias sociales, desarrollado entre los días 27, 28 y 29 de noviembre por La Red Nacional de Investigadores en Representaciones Sociales y el Centro Mexicano para el Estudio de la Representaciones Sociales. Como espacio para este evento se escogió la Unidad de Posgrado de la Universidad Nacional Autónoma de México en la Ciudad de México.

Al evento asistieron estudiosos de varios países como México, Brasil, Colombia, Perú, Argentina y Cuba. Para esta ocasión, la ponencia Representación social del patrimonio musical de los gestores culturales del Centro Histórico de La Habana, por el MSc. Yohany Le-Clere, formó parte de la mesa dedicada a la Cultura. Esta propuesta despertó el interés de los participantes, toda vez que no es común que la música sea abordada desde los estudios de las representaciones sociales.

### NUEVA EDICIÓN DE LA ESCUELA COMPLUTENSE LATINOAMERICANA

Desde el 14 y hasta el 25 de octubre, en México, abrió sus puertas la Escuela



Al IV Congreso de la Asociación Regional para América Latina y el Caribe de la Sociedad Internacional de Musicología (ARLAC/IMS) que sesionó del 5 al 9 de noviembre, en la Pontificia Universidad Católica Argentina asistieron un centenar de especialistas. Como parte de la delegación cubana participante (de izquierda a derecha): MSc. Yohany Le-Clere, Dra. Miriam Escudero y Dra. Claudia Fallarero junto a Dr. Juan Pablo González, presidente de ARLAC.

Complutense Latinoamericana en su vigesimonovena edición. Organizada de conjunto por la Universidad Complutense de Madrid y la Universidad Veracruzana, sus propuestas se articularon alrededor de un programa que integraba 10 cursos. Este año acogió la ciudad de Xalapa (sede del evento) a casi 300 alumnos nacionales y foráneos, reunidos con el ánimo de compartir conocimientos y tradiciones.

Gabriela Milián, miembro del Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas, fue invitada a participar en el curso Música en el imperio español a ambos lados del Atlántico: la España peninsular y el Virreinato novohispano, que coordinan de conjunto el Dr. Jesús Herrera (UV) y Judith Ortega (UCM). Entre sus objetivos figuró difundir el patrimonio musical hispano con miras a su inserción adecuada en la historia de la música occidental.

## NUEVOS GRADUADOS EN GESTIÓN DEL PATRIMONIO MUSICAL

Como parte de la II Edición de la Maestría en Gestión del Patrimonio Histórico-Documental de la Música, del Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana (Universidad de La Habana), coordinada por el Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas, se sumaron seis nuevos graduados en los meses de octubre y noviembre juzgados por 16 expertos que integraron los tribunales de tesis.

Durante sesiones efectuadas en la Casa de la Poesía, ubicada en el antiguo Liceo Artístico y Literario de La Habana, se valoraron cinco tesis. *Puesta en valor de los discos de música del Caribe en soporte vinilo de la Serie Fonogramas de la Colección de Música de Casa de las Américas* de la estudiante Diane Sariol, tutorada por la MSc. María Elena Vinuesa, es un trabajo que evidencia la importancia del desarrollo de proyectos investigativos multidisciplinarios que propician que las colecciones documentales, en este caso los archivos sonoros, sean apreciados, identificándolos y resaltando sus cualidades, valores e importancia.

La maestrante Carla Mesa, dirigida por el Dr. Luis Barreiro, presentó el tema *Fundación Pablo Milán: memoria de una gestión cultural (1993-1995)*, texto que reconoce y reevalúa la gestión cultural emprendida por la

Fundación, primera en su tipo con carácter civil, autónomo y no gubernamental que se desarrolló en La Habana durante el denominado Período Especial. También bajo la guía del Dr. Barreiro, la musicóloga Yohana Ortega defendió la *Gestión del patrimonio documental en el Museo Nacional de la Música: las obras de Carlos Borbolla para formatos de cámara*. Esta apuesta investigativa abordó el fondo documental del músico manzanillero, prácticamente desconocido durante un largo tiempo, y desarrolló un exhaustivo estudio en torno a la documentación existente sobre la impronta de esta personalidad de la cultura cubana.

Correspondió a Lourdes Fernández, defender su investigación en torno a *La enseñanza musical en el Colegio La Empresa a través de sus Elencos (1856-1869)*, orientada por la Dra. Dolores Flovia Rodríguez. La profesora Lourdes valoró las características pioneras que tuvo la docencia de piano, flauta, canto, violín y clarinete en este centro matancero del siglo XIX.

La soprano María de La Concepción Franqui, tutorada por la Dra. Claudia Fallarero, se acercó a *Los presupuestos artísticos-pedagógicos de la cantante lírica Iris Burguet (1922-1987)*. Durante la defensa, Franqui expuso la trayectoria artística y pe-

dagógica de la afamada solista, aristas que no habían sido abordadas por la investigación musical hasta el momento.

Otro emplazamiento para la defensa de tesis fue la Iglesia de San Francisco de Asís, donde la musicóloga Gabriela Rojas —con su tutora Dra. Miriam Escudero— presentó el tema *Los órganos de los templos habaneros de La Merced, La Guadalupe y Santo Ángel Custodio* a partir de la cual se develaron detalles sobre tres de los órganos más antiguos que se localizan en La Habana, ubicados originalmente en los templos capitalinos de La Merced, La Guadalupe (actual Basílica Menor de La Caridad) y el Santo Ángel Custodio. El estudio combinó la caracterización físico-acústica de cada instrumento, en calidad de documento organológico, y la reconstrucción de su biografía cultural. Como añadido a su defensa, la maestrante interpretó obras en el recién restaurado Merklin-Schultz de la Iglesia de San Francisco para demostrar así las posibilidades del registro sonoro de este instrumento histórico.

**Adria Suárez-Argudín**

Coordinadora de *El Sincopado Habanero*

### DOCENCIA

Tercera Edición de la Maestría en Gestión del Patrimonio Histórico-Documental de la Música del Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana (Universidad de La Habana)  
Convocatoria: Septiembre 2020



GABINETE D  
PATRIMONIO MUSICAL  
ESTEBAN SALAS

## IL FILOSOFO DE CAMPAGNA, DE ITALIA A LA HABANA

por Ubail Zamora

La llegada de la ópera a La Habana, durante la etapa colonial, supuso para los ciudadanos una nueva opción de entretenimiento que no tardó en alcanzar la popularidad. Tanto fue así, que en pocos años surgieron varios teatros con una programación habitual y, luego, la novedad comenzó a extenderse por la Isla. Sin embargo, el siglo XIX, fue una etapa particular ya que compañías francesas, italianas y españolas trajeron a la ciudad títulos de moda en Europa, algunos con varios años en cartelera y otros a pocos meses de haber salido a la luz. Este suceso propició el florecimiento del contexto habanero en materia de repertorio operístico, destacándose dentro de Latinoamérica.

En los tiempos que corren, aunque sigue existiendo un público amante del arte lírico, el panorama no se muestra abundante. Pocos han sido los estrenos desde hace algunos años y es por ello que el anuncio de una ópera como *Il filosofo di campagna* (*El filósofo de la campiña*), del italiano Baldassare Galuppi (1706-1785) —con libreto de Carlo Goldoni—, llamó la atención no solo de los amantes del género, sino también de estudiosos, cantantes, músicos y público en general, al presentarse en el marco del prestigioso evento Habana Clásica 2019.



En el marco de la tercera edición del festival Habana Clásica, los días 19 y 20 de noviembre, en el Centro Hispanoamericano de Cultura, se realizó la puesta en escena de *Il filosofo di campagna*, a cargo de la orquesta Camerata Barroca Esteban Salas —estudiantes de la Escuela Nacional de Música—, dirigida por Francesco Grigolo (detrás a la derecha, junto a los solistas y al equipo de dirección y producción). (Foto: Fabrizio Sansoni).

La propuesta en 2018 para una cooperación en el marco de la alta formación musical vino de parte de la Organización Internacional Italo-Latinoamericana (IILA) a la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana y fue articulada por el Gabinete

del Patrimonio Musical Esteban Salas y el Centro Hispano-Americano de Cultura. Dicha propuesta, financiada con fondos de la Cooperación Italiana, se concretó en proyecto gracias a la colaboración del maestro italiano Francesco Vittorio Grigolo e insti-

tuciones como Fronteras musicales abiertas, la Escuela Nacional de Música, la Universidad de las Artes de Cuba, entre otras.

La experiencia incluyó una fase de intercambio cultural con algunos de los profesores cubanos participantes: la musicóloga Claudia Fallarero, la cellista Gabriela Nardo, la oboísta Yulnara Vega, el tenor Roger Quintana y el contratenor Ubail Zamora. Ellos visitaron escuelas e instituciones sociales de las ciudades de Zapopan y Tequila, en México, para ofrecer talleres, clases y conferencias, todas relacionadas con especialidades de la música, la conservación y la socialización del patrimonio en Cuba.

Bajo la batuta del maestro Francesco Grigolo, estuvo la orquesta Camerata Barroca Esteban Salas, de la Escuela Nacional de Arte (ENA), apoyada por instrumentistas del Ensemble Cantabile. A su vez, la puesta en escena correspondió al profesor mexicano Miguel Ángel Zazuetta con la asistencia de la cubana Inima D' Fuentes. Sin olvidar que la escenografía y el vestuario, inspirados en la época, fueron creados por la artista Gabriela Reyna; así como el diseño de luces estuvo a cargo de Eduardo Catalán. Si bien la producción musical fue guiada por los músicos Yulnara



ra Vega y Roger Quintana, la producción general estuvo en manos del contratenor Ubail Zamora.

En julio se escogió el elenco, con voces lo más cercanas al rol original, que aunó a estudiantes muy jóvenes, pertenecientes a la Cátedra de Canto Lírico de la Universidad de las Artes de La Habana. Igualmente, se trabajó el estilo musical, la ornamentación, los recitativos, la articulación, el idioma y los consabidos ejercicios de expresión corporal y actuación. Los protagonistas de las jornadas fueron las sopranos Laura Ansorena y Dayri Llanes, el tenor Roger Quintana y los barítonos Ahmed Gómez y Abdel Roig. A estos artistas se sumaron las mexicanas Michelle Rivas (soprano) y Mariel Tinoco (violinista), como parte del intercambio cultural.

El estreno previo ocurrió en el Teatro Sauto, el 17 de noviembre, con un público entusiasta que agradeció el renacer en las tablas de aquel auditorio de una obra del género lírico, ausente por años del repertorio musical matancero.

Mientras que, en La Habana, el público pudo disfrutar de la puesta los días 19 y 20 del mismo mes, en la Sala Dulce María Loynaz, del Centro Hispanoamericano de Cultura.

Pero, ¿por qué esta ópera fue ideal como proyecto para regalar al público cubano? En sus propias palabras, el maestro Grigolo afirmó: «Es una obra deliciosa... Al genio de Goldoni se debe el sello de la escritura teatral italiana. Galuppi, a su vez, se convirtió en su época de esplendor en el compositor de ópera más popular de Europa. La mayor parte de su música es emocionalmente reflexiva y resalta en los momentos de éxtasis dramático. En este “movimiento mental” –como definió Leonardo Da Vinci al acto visual de la alegría humana– está todo el hábitat de este drama. ¿Cómo podía Cuba renunciar a gozar de todo esto?»

*Il filosofo di campagna* constituyó una experiencia educativa para todos los que en ella participamos. Fue

Instante en que el maestro Francesco Grigolo dirige la Sinfonía (primera imagen). Al centro, la sopranos Laura Ansorena, en el papel de Eugenia y Dayri Llanes, en el de Lesbina. A la derecha el tenor Roger Quintana, en el papel de Rinaldo, caballero amante de Eugenia. (Foto: Fabrizio Sansoni).

gratificante ver el entusiasmo con que los jóvenes instrumentistas se enfrentaron —muchos por primera ocasión— a una ópera, y lo estimulante que fue para ellos el intercambio con los solistas vocales. La Habana, a sus 500 años de fundada, volvió a escuchar una obra al estilo de aquellas que llegaron por primera vez, sobre el siglo XVIII, para cautivar a sus habitantes. Un regalo que ha formado parte de su identidad y que puja aún por convivir junto al arte verdadero y la mediocridad glorificada.

Ubail Zamora  
Gestor Cultural, Centro Hispanoamericano de Cultura



## CANTATA DE HUMBOLDT. ESTRENO EN CUBA

por Reny Martínez

El Palacio de los Capitanes Generales, en la Plaza de Armas del Centro Histórico de La Habana, es considerado por los expertos como el máximo exponente de la arquitectura cubana del siglo XVI-II. Convertido en el Museo de la Ciudad, su patio sirvió de espléndido ámbito escénico para la portentosa producción músico-teatral, que puso a disposición del público, el 28 y 29 de septiembre, la obra *Cantata de Humboldt*, escrita por Félix Mendelssohn Bartholdy para una Convención Científica del siglo XIX — aunque investigaciones musicológicas ulteriores demuestran que algunas páginas fueron compuestas realmente por su hermana Fanny.

Bajo el título Humboldt en Cuba: Havana 1804, este espectáculo multidisciplinario y proactivo rindió tributo a una importante efeméride: los 250 años de la andadura investigativa del eminente científico germánico Alexander von Humboldt. Conocido en el país caribeño como «el segundo descubridor de Cuba», logró escribir con minuciosidad inusitada en su diario todo lo que observaba, desde lo humano hasta lo divino, a medida que algo le sorprendía en la Mayor de las Antillas.



Tal realidad dio pie a la concepción de esta puesta en escena a cargo del reconocido teatrista alemán Andreas Baesler. Con la coproducción del Lyceum Mozartiano de La Habana, la compañía Danza Teatro Retazos, la Cátedra de Música Sacra, del Centro Cultural Padre Félix Varela, y la Embajada de la República Federal de Alemania, también fueron fundamentales las figuras de José Antonio Méndez (dirección musical) e Isabel Bustos (coreografía).



El montaje teatral, a veces azaroso, afortunadamente contó con una excelente actriz invitada, su compatriota bilingüe y cantante Isabel Hindersin. Ella logró convencer con su acertada interpretación y personificación de Humboldt, a través de la apropiada dicción y proyección de la voz sin ayuda de micrófonos. Igualmente, fue admirable su acción dialógica inquisidora ante la representación escultórica de Cristóbal Colón, en su monumento marmóreo.

En el patio central del Palacio de los Capitanes Generales, Museo de la Ciudad, los días 28 y 29 de septiembre, se unieron la actriz Isabel Hindersin, solistas, bailarines de la compañía Danza Teatro Retazos (primera instantánea) y los coros Exaudi, Vocal Leo y Schola Cantorum Coralina junto a la Orquesta del Lyceum de La Habana, dirigida por José Antonio Méndez (imagen superior), para dar vida al espectáculo Humboldt en Cuba: Havana 1804 puesto en escena por el teatrista alemán Andreas Baesler. (Fotos: cortesía de la Embajada de Alemania en Cuba).

Además, facilitó el acercamiento a los textos elegidos por Baesler del mencionado diario de Humboldt, así como a otros de Johann Wolfgang Goethe y del experto criollo en el desarrollo del monocultivo de la caña de azúcar y el despótico régimen esclavista imperante, Francisco de Arango y Parreño.

La concepción y puesta en escena pudieran pecar de un exceso de didacticismo, atribuibles a un enfoque en aras de propiciar una mayor comprensión general de sucesos y textos poco conocidos, como ocurre con la misma *Cantata*. Asimismo, son perceptibles algunas incoherencias y desajustes de la coreografía interpretada por los cinco bailarines, si bien en las escenas finales hubo momentos de verdadero impacto comunicativo con la audiencia. De igual manera, fue realmente un reto apreciable danzar con los pies descalzos sobre el escarpado y filoso piso pétreo de esta instalación, siendo evidente su entrega sincera, lo que el público apreció profundamente.

Por su parte, la música alcanzó las cotas más altas, especialmente por la interpretación fiel al estilo propio del período de la partitura. Si bien la acústica del lugar, al aire libre, era una lógica limitante, las entregas de los consagrados solistas líricos fueron dignas

de destacar, como la soprano Johana Simón, el bajo Marcos Lima y el joven tenor Ernesto Chioldes. El soporte instrumental de la Orquesta Sinfónica del ISA adjunta al Lyceum Mozartiano de La Habana —vientos y cuerdas graves, bajo continuo y tímpani, propios del viejo estilo de las cantatas de Bach con su serie de recitativos—, bajo la égida del maestro Méndez Padrón, logró desempolvar una partitura de más de 200 años.

Otros detalles a señalar, por su participación notable, son los coros masculinos, provenientes de agrupaciones cubanas de prestigio como Exaudi, Vocal Leo y Schola Cantorum Coralina. Asimismo, fue fundamental el pianismo de Moisés Santiesteban (productor general) y los solistas alemanes Claudia Gerauer, especialista en flautas barrocas, y Stefan Baier, en el clavecín.

En resumen, todos contribuyeron con pasión y entrega sincera a la interpretación de esta música del tiempo de Humboldt, que no es otro que el período romántico. Momento en el que los compositores describían sonoramente una visión exótica de los países lejanos a Europa.

**Reny Martínez**

Periodista. Colaboración especial para *El Sincopado Habanero*.

## ACERCA DEL IV TALLER REGIONAL DE PATRIMONIO MUSICAL



Con letra de Antonio Berenguer y música de Néstor Palma, se realizó la primera audición, en versión histórica, del *Himno a Villaclara* (1885); interpretado por el Conjunto de Música Antigua Ars Nova y el Coro Provincial de Villa Clara, el 4 de noviembre, en la Casa de la Cultura Juan Marinello.

La ciudad de Santa Clara cumple 330 años de su fundación. En poco más de tres siglos, su cultura regional villaclareña se ha elevado el nivel del buen arte universal. Tal realidad ha sido posible gracias a creadores como Samuel Feijóo, el «sensible zarapico», quien cumple 105 años de su natalicio.

A ambos aniversarios le dedicó su programa anual el IV Taller Regional de Patrimonio Musical, realizado entre el 4 y el 7 de

noviembre. Con el objetivo de socializar la labor de investigadores y especialistas vinculados a la gestión del patrimonio de la región central, este año el Taller tuvo como título *Cómo suenan las ciudades*, en correspondencia con la conferencia de apertura, a cargo del Dr. Ginley Durán Castellón.

Una vez más, el Foro Agesta de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) se convirtió en sede primordial para la reflexión

sobre nuevas rutas en la gestión del patrimonio musical. Entre los caminos planteados estuvo el acercamiento al contexto socio-histórico y al ambiente musical parrandero de la ciudad de Remedios, en el siglo XIX, desde la prensa, ponencia presentada por el MSc. Erick González Bello y el Lic. Juan Carlos Hernández Rodríguez; así como el estudio de la huella patrimonial de la familia villaclareña Pitchardo de la Torre, expuesto por la Lic. Isabel Díaz de la Torre y la MSc. Arnelice Álvarez Morera.

Igualmente, el levantamiento y la investigación del Cabildo Cunalungo, efectuadas por las maestras María Elena Vinuesa y Laura Vilar, ofreció un marco referencial para la visita que condujo, al día siguiente, la Lic. Tania Bonachea Macías. Asimismo, se desarrolló otra jornada de ponencias, entre las cuales se incluyeron temas referentes a Grupos portadores del centro del país, expresión del patrimonio inmaterial, por Rafael Lara; Ramón Solís: el mágico de la flauta, por Yunaxy Delgado y Amanda Mollinedo; y Rafael Prats: apuntes sobre un maestro, por Isabel Díaz de la Torre. En torno a «Samuel Feijóo, figura universal», se situaron las ponencias matutinas, como la realizada por el Dr. Manuel Martínez Casanova, quien permitió un primer acercamiento al extraordinario pensador y artista; mientras el joven compositor y pianista Javier Iha se acercó a través de la musicalización de varios títulos de su poesía, atraído por el modo de interpretar la belleza, el encanto del paisaje rural y la reflexión permanente sobre el ser humano en relación con el mundo.

Fundamental fue la presentación de la revista *El Eco de las Villas*, boletín regional de patrimonio musical, a cargo de Angélica María Solernou. Esta apuesta, aprobada por la Dirección de Cultura, contará con una publicación anual que será socializada en el marco de los sucesivos Talleres Regionales de Patrimonio Musical.

También ocupó un lugar único la interpretación musical. Así, los asistentes pudieron disfrutar del trío Preludio, el Coro Provincial y el Conjunto de Música Antigua Ars Nova. En el concierto inaugural Ecos de América, deleitaron con la ejecución de obras como el *Himno a Villaclara*, escrito por Antonio Berenguer y musicalizado por Néstor Palma; y el clásico *Son de los Cafetales*, de Alejandro García Caturra. Durante el concierto Pianos, los alumnos laureados en el concurso Armando Touza —iniciativa del maestro Cecilio Tiele—, junto a la pianista Annia Castillo Molinet, ofrecieron un conjunto de danzas escritas por la familia Jiménez Berroa y danzas de salón anónimas del siglo XIX villaclareño. Otro momento inolvidable fue la audición del himno de la Universidad Central de las Villas, musicalizado por Agustín Anido, con arreglo de Agustín Jiménez Crespo y letra de Samuel Feijóo, que inició la última jornada de esta edición. El concierto de clausura, a cargo de Iha, contó con la grata participación de jóvenes músicos e integrantes de la agrupación Ars Nova, quienes se entregaron a las sonoridades contemporáneas; momento complementado por la soprano Einis Frómeta, al interpretar dos canciones del poemario *El pan del bobo*, junto a títulos de Nicolás Guillén.

El IV Taller Regional de Patrimonio Musical contó con la asistencia de musicólogos, sociólogos, historiadores y otros especialistas, lo cual dotó a este encuentro de la perspectiva transversal-investigativa que demanda la musicología contemporánea. En espera de la próxima edición, con la presencia de la revista impresa *El Eco de las Villas* y el intercambio de nuevos y viejos proyectos investigativos, se despide un taller que reflexiona sobre el pasado como vía para fundamentar identidades.



En la imagen superior, como parte de las jornadas, el 7 de noviembre, se reunieron las musicólogas Victoria Eli y María Elena Vinuesa (al frente) con estudiosos del Grupo de Investigación de las Villas. Debajo, momentos de la conferencia-concierto —el 5 de noviembre, en el Centro Provincial—, realizada por Manuel López Martínez, durante la cual se rindió homenaje a Anne Carranza y la Sonora Ananqué.

## SIGLOS DESPUÉS, REGRESA LA FILLE DU RÉGIMENT



Paralelo a los desvelos por el 500 aniversario de la fundación de La Habana, en los predios del Teatro Lírico Nacional de Cuba, se encontraba todo un movimiento escénico, en función de lo que sería la tercera ópera a estrenar durante la temporada.

Una vez exhibida *La Clemenza di Tito*, que inauguró el Festival Mozart-Habana, y *El filósofo di campagna*, presentada en el Centro Hispanoamericano de Cultura, *La fille du régiment* se mostró en la sala García Lorca del Gran Teatro de La Habana Alicia Alonso, del 13 al 15 de diciembre. Con música de Gaetano Donizetti y libreto en francés de Jean Francois Bayard y J. H. Vernoy de Saint-George, la propuesta estuvo a cargo del coro del Teatro Lírico y la Orquesta del Gran Teatro de La Habana, dirigida por Yhovani Duarte, bajo la dirección artística de Luis Ernesto Doñas.

La joven María, fue interpretada por la soprano Johanna Simón; mientras que el intrépido Tonio, lo personificaron, de manera alterna, los tenores Bryan López y Harold López. En ambos actos, sobresalió una escenografía que captó inmediatamente la atención por su frescura. Además, fue llamativo el empleo de elementos hechos a partir de papel periódico, de un modo muy sencillo, que perfilaron la representación de figuras animadas, las cuales en ocasiones interactuaron con la dinámica de la puesta. A esto se sumó el vestuario, convirtiéndose en un personaje, ya que la mezcla de colores y diseños con la danza hicieron del espectáculo una obra de arte, más allá de la música.

París abrió sus puertas, en 1840, al estreno de esta ópera-cómica en dos actos. Por azares del destino, tres años más tarde el público cubano tendría la oportunidad de dis-

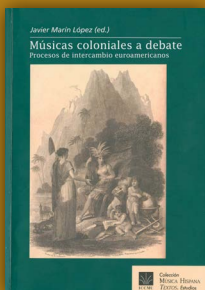
frutarla; hecho que se repite siglos después —gracias a la coproducción con la Fondazione Donizetti di Bergamo— con una puesta que queda en el recuerdo por haber logrado dibujar con pinceladas muy cubanas a *La fille du régiment*. (Fotos: Fabrizio Sansoni).

frutarla; hecho que se repite siglos después —gracias a la coproducción con la Fondazione Donizetti di Bergamo— con una puesta que queda en el recuerdo por haber logrado dibujar con pinceladas muy cubanas a *La fille du régiment*.

**Adria Suárez-Argudín**  
Cordinadora de *El Sincopado Habanero*

## BIBLIOTECA-FONOTECA FRAY FRANCISCO SOLANO

En esta nueva edición de *El Sincopado Habanero*, se presentan dos libros de reciente adquisición, publicados en 2018 y 2019, respectivamente. En ellos se socializan textos de investigadores cubanos sobre el patrimonio musical de la Isla.



### MÚSICAS COLONIALES A DEBATE. PROCESOS DE INTERCAMBIO EUROAMERICANOS.

Esther Borrego Gutiérrez  
Javier Marín López

Compilación de artículos dedicados al intercambio musical entre Europa y América, durante el período colonial (1492-1898). A la historiografía de la música colonial y la consolidación de un paradigma de estudio, desde la perspectiva transcultural y globalizada. Aborda la interpreta-



### EL VILLANCICO EN LA ENCRUCIJADA: NUEVAS PERSPECTIVAS EN TORNO A UN GÉNERO LITERARIO-MUSICAL (SIGLOS XV-XIX)

Javier Marín López

Este libro es el segundo volumen colectivo sobre el género. Ofrece un balance crítico a través de investigaciones recientes. Así se genera un marco de referencia para futuros trabajos acerca del género que sin duda alguna, es uno de los resultados más ricos del patrimonio cultural del mundo hispano.

GABINETE D  
PATRIMONIO MUSICAL  
ESTEBAN SALAS

## CARPENTIER HACE ECO EN CONCURSO DE COMPOSICIÓN COSTARRICENSE

El estreno de las partituras ganadoras del Concurso de Composición de Música Contemporánea Latinoamericana, a cargo del Ensamble Eco, tuvo lugar en la Sala María Clara Culler de la Universidad de Costa Rica, el pasado 10 de octubre. Primero de su tipo en el país, este evento brindó la posibilidad de escuchar las obras *Concierto Barroco* (ballet en ocho escenas, escrito a partir de la novela homónima de Alejo Carpentier), de Marius Díaz (Colombia), y *Reactivar*, de Lucio Barquero (Costa Rica); las cuales compartieron el Primer Premio del certamen. Además, fueron interpretadas *Petricor*, de Ever Castellanos (Honduras), quien recibió una Mención Honorífica, y *Motel Cabiria*, del compositor Carlos Escalante.

Cabe resaltar que *Concierto Barroco*, de Díaz, cierra una trilogía de partituras del compositor, inspiradas en literatura carpentiana. Junto a *Los Pasos Perdidos* para dos pianos y *El reino de este mundo* (Premio Especial del Concurso de Composición Harold Gramatges, UNEAC - 2012)



Instante de la clausura del Concurso de Composición de Música Contemporánea Latinoamericana. A la izquierda en la imagen, Marius Díaz, uno de los ganadores del certamen. Al centro, Carlos Castro, codirector artístico del Ensamble Eco, y a la derecha Lucio Barquero el otro galardonado.

para cuarteto de cuerdas, la obra de este músico colombiano, formado en Cuba, rinde homenaje al creador de «lo real maravilloso».

Igualmente, es fundamental resaltar la iniciativa del Ensamble Eco, agrupación de música contemporánea de cámara, con sede en Costa Rica. Sus integrantes —Carlos Castro (codirector artístico), Adrián San-

dí (clarinete y codirector artístico), José Mario Portillo (flauta), Adriana Cordero (violín), Marianela Cordero (cello), Pedro García (contrabajo), Dennis Arce (percusión) y el reconocido pianista cubano Leonardo Gell— buscan promover la música latinoamericana, especialmente la de los jóvenes compositores; e incentivar la creación de nuevos repertorios.

Vol. I 2016



Vol. II 2017



Vol. III 2018



Vol. IV 2019



EL SINCOPADO HABANERO

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



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





© FABRIZIO SANSONI

Un instante capturado por Fabrizio Sansoni mientras el mecánico y afinador italiano Francesco Brucchiatti (*Allegro Pianoforti*) pone a punto el Steinway (donado por Salomón Mikowsky) de la Sala Ignacio Cervantes, para un concierto de Habana Clásica. Brucchiatti entregó un set de valiosas herramientas a la Oficina del Historiador en manos de Ulises Hernández, Jefe de la Cátedra de Piano (Universidad de las Artes) para uso de su colega cubano Onys Marín. A Francesco y su compatriota Fabrizio, gratitud eterna por su inmensa generosidad.

