



EL SINCOPADO HABANERO

Boletín del Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas

Vol. V mayo/agosto 2020

ISSN: 2664-0864



Directora

Miriam Escudero

Editora general

Viviana Reina Jorrín

Diseño gráfico

Yadira Calzadilla

Coordinación

Adria Suárez-Argudín

Fotografía

Joel Guerra

Laura Escudero

Equipo de redacción

María Grant

Bertha Fernández

Gabriela Milián

Marius Díaz

Gabriela Rojas

Arlene Hernández

Consejo asesor

Argel Calcines

Laura Vilar

María Antonia Virgili

Victoria Eli

Claudia Fallarero

Yohany Le-Clere

Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas

Dirección de Patrimonio Cultural

Oficina del Historiador de La Habana

Edificio Santo Domingo, 3er piso, calle Obispo

entre Mercaderes y San Ignacio,

La Habana Vieja, Cuba, CP. 10100

Teléfonos: +537 863 9469 /

+ 537 869 72 62 ext. 26200 a 26206

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

Correo electrónico: elsincopadohabanero@gmail.com

ISSN: 2664-0864

SUMARIO

Sábanas blancas de Gerardo Alfonso, arreglo Jorge Aragón
Leal al tiempo de Polito Ibañez, arreglo Jorge Aragón



CRÓNICA DE UN TIEMPO NO PERDIDO

por Miriam Escudero

Eusebio Leal Spengler, para quien todo el arte estaba vinculado a la trascendencia, supo entender el valor de la música como el alma del patrimonio, porque la música, como ninguna otra manifestación, comunica la emoción...

Cuando llegué a la Oficina, recién se había culminado la restauración y consagración de la Basílica Menor de San Francisco de Asís (1996) como sala de conciertos y sede de la Camerata Romeu. Después fue idea de Leal que la Iglesia de Paula —lugar en el que Odilio Urfé, con la bendición de Emilio Roig, creó el Instituto Musical de Investigaciones Folclóricas, primer centro de documentación musical en Cuba— volviera a ser, como ya lo había sido, una sala de conciertos, ahora dedicada a la música antigua, de la mano de Ars Longa (2000). Así se convirtió este espacio en una especie de capilla laica del patrimonio musical, donde es posible vibrar ante la emoción del arte sacro, que apela a la reflexión contemplativa y, además, concibe al creador como devoto del misterio.

Al saber que el órgano de Paula (instrumento original removido cuando la expropiación forzosa en 1908) había sido localizado y era posible su rescate, puso todo el empeño en restaurarlo. Luego de un siglo, en 2008, fue devuelto, cual joya de la corona, a su coro alto.

Siguió en orden el Oratorio San Felipe Neri (2004). Nadie como Leal sabía que el carisma de esa congregación era comunicar la buena noticia del evangelio con auxilio de la música. Un oratorio valenciano de Teodoro Ortells, escrito en 1706, fue estrenado en Cuba para la ocasión, por intermedio de María Antonia Virgili y la Universidad de Valladolid. Recuerdo

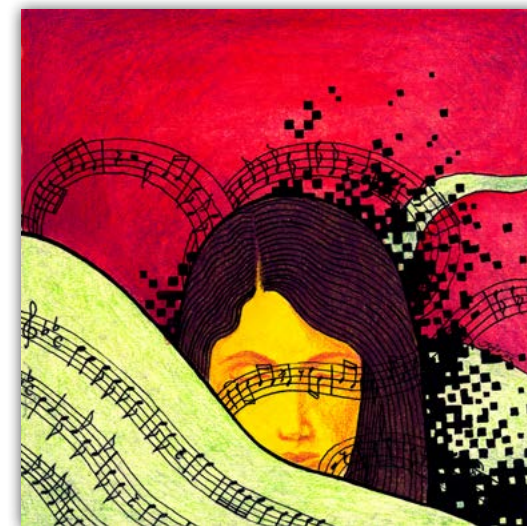
su emoción cuando, al escuchar la obra, viajaba en el tiempo y se producía el milagro. En ese instante aquella música —similar a la interpretada en ese templo fundado hacia 1693—, pareciera que le revelaba finalmente la visión del pasado resguardado en el inmueble y, muy especialmente, en su piedra fundacional... con esa idea lo ofrendó al Lyceum Mozartiano de La Habana.

El salón de actos del antiguo Casino Español de La Habana fue restaurado (2011) y devuelto a la música de cámara con un piano, que donó el profesor Salomón Mikowsky. José María Vítier estuvo a cargo de la inauguración y pidió, desde su banca, consagrar la bella sala al ilustre músico Ignacio Cervantes.

Otra obra titánica de restauración fue el Teatro Martí (2014). Viene a mi memoria el Segundo Encuentro de Jóvenes Pianistas como el primer evento magno, que tuvo lugar en el recién inaugurado espacio, con otro *Steinway & Sons* del mismo mecenas.

Los oficios eran la herramienta fundamental de la restauración para Leal. Así que, como parte de esa gran utopía posible que es la Plaza Vieja, se colocó allí un Taller de Luthiería. La idea siempre fue construir violines, al igual que un maestro de Cremona, pero, sobre todo, reparar los instrumentos que los niños necesitaban para aprender a tocar la música.

En 2012, se funda el Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas y nos hemos dedicado con ahínco a gestionar, investigar y enseñar. Fue Leal quien nos definió como un espacio de reflexión y diálogo con la música, durante un discurso que pronunció en el Aula Magna del Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana —para inaugurar el I Taller Internacional de Patrimonio Histórico-Documental de la Música en His-



En portada *Santa Cecilia de La Habana Vieja*, del artista visual Joel Guerra Menéndez (Cuba, 1987), especialista de la Productora de Audiovisuales de la Oficina del Historiador de La Habana. Realizada exclusivamente para esta publicación, es una obra inspirada en la patrona de los músicos y la gestión digital del patrimonio documental y sonoro. Asimismo, en el dibujo de 30 x 30 cm se utiliza la acuarela, la tinta y el lápiz de color para mostrar detalles de la pieza *Alleluja*, de Cayetano Pagueiras, tema de presentación del canal de YouTube *Musivisión*, del Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas.

panoamérica y la defensa de las primeras maestrías en patrimonio musical, de la Universidad de La Habana—: «Me alegra sobremanera que se coloque como fundamento, el estudio primero de la música cubana y después se ponga como base de referencia para ir de esa particularidad al mundo hispanoamericano, y, en definitiva, a la música universal; porque es sin duda la suprema, o una de las supremas creaciones del ser humano».

Durante estos cuatro meses que abarca el sumario de *El Sincopado Habanero*, hemos confrontado juntos el desafío de la pandemia, la tristeza de la despedida... «la presencia de la ausencia» de Leal, quien se ha ido para seguir su camino por esta ciudad que amó tanto. En este número que dedicamos a su memoria, su editor personal, Argel Calcines, ha hecho el elogio de quien, cual Ángel de la jiribilla, vuelve reencarnado en el tiempo para que no nos cansemos de hacer, porque «la gloria pasa, pero la obra queda».

De manera que, comisionados a continuar la obra de La Habana, encaminamos nuestros pasos a perfeccionar el Observatorio del Patrimonio Musical. Arlene Hernández nos explica cómo este espacio virtual promociona, filtra, analiza y recomienda, a los cibernautas atraídos por la música, valiosas propuestas —propias y ajenas— con criterio especializado en sinergia con los 20 años del programa Rutas y Andares. Ello, en consecuencia, con el paradigma que propone el profesor Jesús Herrera en su texto sobre gestión documental de la música. Gabriela Rojas prosigue con el análisis de lo que sucede con los conciertos *online*, e integrantes de la cátedra de composición de la Universidad de las Artes se alzan con galardones a sus obras en New York.

A propósito de haber ganado junto a otras cuatro autoras el Premio de la Academia de Ciencias de Cuba

(2019), Zoila Lapique, admirada amiga, quien ha contribuido tanto a la historia cultural de Cuba, nos honra con una entrevista realizada por Claudia Fallarero. Sobre este cuarto galardón, que certifica una gestión sistemática del patrimonio musical cubano con respaldo científico, disertan los expertos españoles Javier Marín y Miguel Díaz-Empanza.

A las *Sábanas blancas*, ícono de esta ciudad, canta Gerardo Alfonso, en ese guaguancó que acompañó cada emisión del programa *Andar La Habana*. Con *Leal al tiempo*, Polito Ibañez immortalizó su huella en los versos de esta canción. Buscando que perdure su memoria, publicamos en «Pentagramas del Pasado» ambas obras con arreglo para gran formato, de Jorge Brito Aragón.

La portada de este número-homenaje tiene rostro de mujer, porque la música no es más que el arte de las musas. *Santa Cecilia de La Habana Vieja*, inspiró en aquel tiempo los sonidos del *Alleluja*, de Cayetano Págueras, y, desde entonces, toda la música que ha sonado en el Centro Histórico de La Habana. Joel Guerra —Jojo, como cariñosamente le llamamos los que hemos tenido la suerte de trabajar con él— acompañó fielmente con su cámara a Leal para filmar cada intervención suya. Tanto anduvieron juntos que aprehendió la sensibilidad y la poesía conceptual de la restauración, y asumió, como nosotros, su axioma: «todo se puede ganar o perder en esta vida: bienes infinitos, joyas, fama... pero nada será comparable a un instante en la contemplación de la belleza. Lo único que no nos será dado recuperar, es el tiempo perdido».

Miriam Escudero

Directora de El Sincopado Habanero.




GABINETE DE PATRIMONIO MUSICAL ESTEBAN SALAS

REDES SOCIALES

facebook.com/gabinetestebans 
instagram.com/gab_patrimoniomusical.cuba 
twitter.com/gabinetestebans 
imslp.org/wiki/User:Gabinete_de_Patrimonio_Musical 
youtube.com/channel/UC1nvjoYAZ1GGwxkSE68-B6Q 
linktr.ee/gab_patrimoniomusical.cuba 

LEAL IN MEMORIAM

¿QUO VADIS, MUSICÓLOGA?

por Miriam Escudero

I

«¿A dónde vas?», me preguntó amablemente luego de sentarme en el auto, donde ya iban dos estudiantes de medicina con sus uniformes.

«Al ISA», le respondí.

«Muy bien, ¿qué estudia?».

«Musicología».

«¡Mmm!».

Eran los años 90, pleno Período Especial, y me había especializado en coger «botella» para llegar hasta el [Instituto Superior de Arte \(ISA\)](#). El trayecto era muy largo, desde el conservatorio del Cerro, donde entonces trabajaba, o desde Lawton, donde vivía, hasta llegar al entronque de la calle 10 y Quinta Avenida. A partir de ahí todo era más fácil. Día a día, botella tras botella...

Sentada a su lado, esperé que narrara alguna historia. Pero manejó todo el tiempo en silencio, muy serio, ensimismado en sus pensamientos. Tampoco los estudiantes de medicina dijeron nada. Solo al final del viaje el saludo pertinente: «Muchas gracias, hasta luego». Años después me diría: «A las mujeres si les hablas, te reclaman, y si no les hablas, también».

Al llegar esa noche a mi casa, lo primero que hice fue contarle a mi tía, su admiradora más ferviente: «¿A qué no adivinas con quién cogí botella hoy?». Ella nunca se perdía ni uno solo de sus [Andar La Habana](#).

II

Estaba por terminar el ISA y planeaba hacer un concierto con obras de [Cayetano Pagueras](#), el compositor del siglo XVIII al que había dedicado parte de mi tesina. Quería que fuera en la Iglesia de la Merced, donde tuve la suerte de hallar las partituras inéditas de aquel catalán radicado en La Habana intramural. Deseaba que esa música de idos tiempos se escuchara, aunque fuera interpretada por el humilde coro de mi iglesia bautista. Se lo comenté a mi sabia tutora Victoria Eli y ella, sin decirme nada, se lo dijo a Teresa Paz, quien ya había fundado, junto a Aland López, el [Conjunto de Música Antigua Ars Longa](#), radicado en la [Oficina del Historiador de La Habana](#). Teresita vino a verme al ISA y comenzamos a preparar el estreno de aquel repertorio sacro.

Sucedió que no teníamos programa de mano y quedamos en que hablara con Gertraud Ojeda, la [promotora musical](#) de la Oficina. Me intimidó un poco su ecuanimidad germana, pero en lugar de una negativa dijo algo que me inspiró una enorme confianza: «Debo consultarlo con [Eusebio Leal Spengler](#)».

Aquel lunes, entramos juntas —Teresita y yo— en su sede histórica del Museo de la Ciudad, antiguo Palacio de los Capitanes Generales. Enseguida, Leal me preguntó: «¿Qué ha descubierto usted? ¡Cuénteme!».



Traté de resumir todo... y lo hice de manera tropezosa. Le impresionó sobremanera que se tratase de las famosas partituras de Pagueras que Alejo Carpentier había dado por perdidas. Era el segundo músico más antiguo de Cuba, el contemporáneo de Esteban Salas, en la capilla de música de la Parroquial Mayor, luego Catedral de La Habana.

«Diana», interrumpió, «llama a Alfredo [Guevara], a los periódicos, a Gertraud...».

Se volvió hacia Teresita y le dijo: «Ars Longa debe actuar aquí, “en su casa”».

Y fue el concierto, el 21 de junio de 1997, en la Basílica Menor del Convento de San Francisco de Asís, convertido ya en Museo de Arte Religioso. Allí sonaron las campanas que marcaron el tiempo, cambiando mi vida para siempre.

III

A partir de entonces, la música históricamente informada acompañó la reedificación de salas y teatros. Se organizaron festivales, giras, simposios y conciertos. Se publicaron libros, discos, artículos... y apareció *El Sincopado Habanero* como una extensión de la revista *Opus Habana*, en cuyas páginas publiqué con Calcines mis primeros textos sobre patrimonio musical. Se compraron pianos, se fundaron orquestas; y se restauraron un órgano de tubos,

en España, e instrumentos varios en el taller de luthería de la Plaza Vieja.

Junto a Ars Longa, también la *Camerata Romeu* y el *Lyceum Mozartiano* velaron porque la música acompañara la restauración de La Habana. Fundamos con Le-Clere y Fallarero el *Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas* y, desde el *Colegio Universitario San Gerónimo*, con la guía de nuestra amiga, la Dra. Virgili, comenzaron los posgrados que luego conformaron la primera Maestría en Patrimonio Histórico-Documental de la Música...

IV

Acaban de sonar las campanas, pero no son de júbilo, sino de un repique doloroso. Durante días, cada vez que cierro los ojos, escucho la plegaria *In memoria æterna*, con música de Esteban Salas. Y sobreviene el recuerdo: Él maneja en silencio, mirando al infinito, como si fuera a un encuentro muy importante. Nunca recordó aquella travesía, a su lado, hasta el ISA.

Saco el brazo, vuelve a detenerse y me pregunta: «¿A dónde vas, musicóloga?».

Miriam Escudero

Directora del Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas.

CUANDO MUERA LA CEIBA ALABANZA AL ETERNO HISTORIADOR DE LA HABANA

por Argel Calcines



En realidad, al principio, eran muy pocos: Juan de Rojas, Francisco Montero, Pedro Barba, Pedro de Villarroel, Juan Sedeño... Pero él descollaba entre todos, no ya porque vistiera solamente de gris, sino por su enorme elocuencia y finura de espíritu. Repetía con su voz gravísima de particular retumbo:

—Es una ceiba frondosa y corpulenta. Resistirá mucho tiempo por ser la más jo-

ven. Además, cobija algo en su interior que todavía no sabemos...

Así fue logrando convencer a los primeros habaneros de que eligieran aquel árbol de justicia para la primera misa y cabildo condignos, cuando llegaban en grupos desde el sur, huyéndole a las hormigas; avanzando río arriba en busca de agua potable...

—Mejor ir todavía más allá, hacia el Este, adentrándonos en la bahía. Allí estaremos a resguardo del enemigo...

Porque no solamente razonaba como un estratega militar, sino que tenía el coraje y la resiliencia de un domador de caballos. Era tremenda su capacidad para dejar atrás el dolor emocional y mirar hacia el futuro. Su encanto como mártir de las lealtades se asemeja —por eso— al destino de Héctor en *La Ilíada*. También mereció esa *kleos* que se gana legítimamente el guerrero tanto para sí mismo como para su padre. Una fama que le otorgó el pueblo por su defensa de la ciudad. La Habana era su Troya.

Cuando a principios del siglo XVII se fundó la hermandad para organizar la procesión con la figura del santo patrono en andas, cada 25 de julio, antes de oficiarse misa en la Parroquial Mayor, también esa fue una idea suya como cofrade de penitencia. A los datos encontrados en las actas capitulares sobre aquellas procesiones en total silencio para conmemorar la refundación de la ciudad, él añadía el conocimiento de por qué habían sido trasladadas para el 16 de noviembre; o sea: por qué precisamente esta fecha. No es —por tanto— una casualidad que percibiera todo objeto arqueológico por su doble signo: codificación tanto del recuerdo como del olvido. Habiendo participado en los orígenes de la ciudad, desde sus más suntuosos palacios hasta sus más humildes viviendas, poseía el rarísimo don de convencer a arquitectos, arqueólogos e inversionistas. Frente a quienes suponían que la ciudad antigua se encuentra solamente bajo la cota cero, les hablaba de Arquitectura:

— ¿Acaso no conserva un edificio las múltiples huellas que inevitablemente va dejando el paso del tiempo?

Y a los inversionistas que consideran el conocimiento arqueológico como un entretenimiento intelectual que eleva los presupuestos y ralentiza las obras, les daba una lección magistral de Arqueología:

— ¿Acaso puede identificarse la patología de un edificio sin conocer cuál ha sido su vida desde los cimientos?

Su fuerza de convencimiento era la aplicación de la Historia como metadisciplina para decir qué se olvida y qué se recuerda de una ciudad como si fuera un documento escrito. Si pierdes una palabra importante del texto, podrías dejar de entender totalmente su sentido.

Tendríamos que seguir sus pasos alegóricos para percibir la pasión que profesaba a la música sacra con la misma ternura de un niño cantor, seise o voz blanca. Ayudó a rescatar las obras de todos los maestros de capilla de la Catedral, uno por uno: Esteban Salas, Cayetano Pagueras y Juan París, devolviendo a los templos desamortizados una nueva sacralidad que, desprovista de fin latréutico, reponía un culto de lo estéticamente bello. Y para lograrlo, también fue un mecenas renacentista. Pedía a un joven pintor o pintora, aún desconocidos, que le regalara un pincel de recuerdo. Y si lo recibía, después los apoyaba como si fuera Lorenzo de Médici y los jóvenes de marras: prospectos de Brunelleschi o Miguel Ángel. Ayudó a tantos artistas que el Centro Histórico cobró un cierto aire florentino.

—Aunque sin el veneno—, aclaró una vez en público.

Esa preferencia suya por la pintura se explica si se presta mucha atención al óleo *La inauguración de El Templo*. En su esquina inferior derecha, junto a Juan Bautista Vermay, allí también él aparece entre los demás pintores académicos.

Bajo su guía maestra, el acierto de los restauradores radicó en no quitarle el aura a ese y los otros dos lienzos magníficos, sino reforzársela con el empleo de la cera para el reentelado (en vez de una resina sintética), el extremo cuidado de la limpieza y el retoque preciso para destacar los colores de los guacamayos entre el ramaje de la gran ceiba. Que al agitar el incensario sobre el libro sagrado, la función eucarística del aroma purificador que desprende el humo, pudiera sentirse como cuando él auxilió en su ministerio al obispo Espada y Fernández de Landa durante su última misa. A espaldas del acólito que sostiene la mitra, grandes cirios todavía titilan, compitiendo en altura con las columnas del monumento. Por eso, cuando azotaba un ciclón, ordenaba inmediatamente que se tapiaran las puertas de ese templo neoclásico para que no pudieran penetrar el agua y la ventisca, como tantas veces había sucedido a lo largo de los siglos.

Arqueología, arquitectura, música, pintura, literatura... Su noción de lo maravilloso era la *kalokagathía*, esa categoría ético-estética que los griegos acuñaron al unir dos conceptos: «bello» (*kalón*) y «bueno» (*agathón*). Si La Habana es una ciudad maravilla, no solo es por la belleza de sus edificios, sino por la bondad de su gente. Porque no habría belleza sin bondad, ni bondad sin belleza. En eso coincidía con el Padre Félix Varela y José Martí, cuando reflexionaron sobre la relación entre Arte y Naturaleza. Habaneros ambos, inmersos en la misma pila bautismal, ellos eran sus grandes referentes como patriotas cosmopolitas. También él sabía que el patriotismo no puede solamente proclamarse, sino hay que educarlo con esmero: educar el amor a la tierra natal; educar el apego a cada rincón como morada espiritual, y, solamente con tus propios pies y manos, tratar de empinarte hacia lo universal trascendente. En realidad era un gran ilustrado y, a la misma vez, un gran romántico: *Habaneros, proteged la Humanidad, ilustrad la Patria.*

—Perdónenme que haya tenido que estar un poco sentado, porque estoy un poco fatigado; pero la fatiga no es el resultado de lo que no ha podido vencerme, ni derrotarme, es que vengo caminando hace mucho tiempo, hace muchas décadas, hace muchos siglos...

Así dijo cuando dejó inaugurado el castillo de Santo Domingo de Atarés que, al igual que la fortaleza de San Carlos de La Cabaña, ayudó a levantar para que su ciudad no volviera nunca más a ser ocupada desprevénidamente por los ingleses. Faltaban apenas unas horas para aquel encuentro que tanto había esperado. Entonces desapareció como un misterio. Solamente sus colaboradores más allegados sabían adonde había ido las vísperas del 16 de noviembre.

Partió al reencuentro con Juan de Rojas y aquellos habaneros primigenios. Quería contarles que la ceiba había dejado de ser un árbol de castigo, para convertirse en un gran símbolo de todos los cubanos, donde quiera que hubiesen nacido y donde quiera que viviesen. Síntesis de tradición y naturaleza, panteón de todas las religiones posibles... Por eso, aquel sonido de alas batidas, como de pájaros o de mariposas, que él había escuchado en el interior de su tronco.

Llovía las vísperas del 500 aniversario de la ciudad cuando, en su nombre, pedimos los tres deseos a la incertidumbre.

Que cuando muera la ceiba, él siempre esté ahí para plantar una, dos, tres... hasta que por fin sus ramas retoñen.

Eterno Historiador de La Habana. Siempre vestido de gris, engalanado para regresar en el tiempo.

Argel Calcines

Editor general-fundador de la revista Opus Habana.

UN ALTO EN EL CAMINO PARA PONDERAR LA MÚSICA

por Eusebio Leal Spengler

Quisiéramos darles a todos la bienvenida y hacer la ponderación de lo que significa para nosotros, para el Colegio Universitario San Gerónimo, para [los vicedecanos] presentes, en fin, para todos los profesores, amigos e invitados de distintas universidades [e instituciones] que nos acompañan... Lo que [simbolizan] estas primeras maestrías que se otorgan por parte de la Universidad, en este caso por el Colegio, y que sean precisamente [a través del] Gabinete de [Patrimonio Musical Esteban Salas].

Me alegra muchísimo que en esta oportunidad, como en años anteriores, quien ha elaborado [el] nido virtuoso de todas estas iniciativas ha sido Miriam Escudero, quizás una de las más brillantes colaboradoras jóvenes e intelectuales cubanas. [Esto lo ha hecho realidad] con gran paciencia, no poco sacrificio y una capacidad generosa de unir y de aunar voluntades para lograr un objetivo tan precioso, como es algo de esta naturaleza.

Es que tenemos que gozar del deleite del momento. Saber lo que significa en la vida rumorosa y contaminante, a la que nos vemos habitualmente sometidos, hacer un alto en el camino y dedicarnos a ponderar la música y lo que ella [representa. Pensar en] lo que ella [encarna] en el interior de nuestro espíritu, en el silencio reposado que se interrumpe, después de varios días, y se escucha por vez primera el canto de un pájaro o la sublime interpretación de un artista.

Me alegra sobremanera que [Miriam] coloque primero, como fundamento de su incansable labor, el estudio de la música cubana (la música antigua). [También me



Dr. Eusebio Leal, Historiador de La Habana y Maestro Mayor del Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana (Universidad de La Habana), junto a Miriam Escudero, en la apertura del I Taller Internacional de Patrimonio Histórico-Documental de la Música en Hispanoamérica, lunes 24 de abril de 2017, en el Aula Magna del Colegio.

complace que, posteriormente, la utilice] como base de referencia para ir, de esa particularidad, al mundo hispanoamericano y, en definitiva, a la música universal; porque [esta] es, sin lugar a duda, la suprema o una de las supremas creaciones del ser humano. Después de la filosofía, en la cual [se] especula y se pregunta quién es, y el porqué de todas las cosas, [y se] hacen sublimes interpretaciones de esa realidad y de esa soledad cósmica, hasta ahora no interrumpida, [se] encuentra la música como una de las primeras, junto a la danza, [resultado de] la recreación y la meditación del ser humano.

Cuando visité las Cuevas de Altamira —la primera y la segunda vez que tuve el privilegio de hacerlo, hace ya muchos años—, todavía no estaban colocadas las palabras [atribuidas a] Pablo Picasso, que luego me impresionaron tanto, y que dicen: «Después de Altamira, ya todo fue decadencia»; en ellas se exalta el valor de la «esencia» de las cosas; y en la música, hay que saber encontrar la «esencia». Cuando vemos a un artista sudar y fatigarse [en una interpretación] sobre el teclado del piano o el violín, un ignorante dice: «Parece que trabaja». Él no se imagina el infinito [esfuerzo] que cuesta la creación musical; aun perceptible cuando se ha perdido el sentido de escuchar, como fue el caso de Beethoven —cuando él ya no la podía oír, la escuchaba dentro, era una vibración interna. [Esto] requiere tres estados... [primero], casi un momento contemplativo que lleva a la disciplina que la música supone; segundo, un ejercicio de interpretación, porque un neófito frente al pentagrama no entiende nada, solamente el músico comprende este extraño lenguaje creado por él y para él; y, en tercer lugar, la recreación, casi mística, que se tiene cuando hacemos empatía con la admirable conjunción de un solista o una orquesta.

Es por lo que, al inaugurar hoy el Taller Internacional de Patrimonio Histórico-Documental [de la Música en Hispanoamérica], lo hacemos sobre un largo recorrido, realizado por templos y conventos, donde se encontraban partituras secretamente [guardadas] o ya casi olvidadas. Para comenzar esta historia, se ponderó al gran músico cubano Esteban Salas, nacido en La Habana, pero que llevó su vida más intensa en la ilustre ciudad de Santiago de Cuba, donde está enterrado en una modesta iglesia de gran valía. Después, en la primera aventura de la Oficina del Historiador, ocurrió el encuentro con unos jóvenes que interpretaban la música antigua, el [Conjun-

to de Música Antigua] Ars Longa —que lleva con razón colocado este nombre—, y de cuya obra, a lo largo de los años, hemos sido testigos. Miriam también fue actora de ese grupo, hasta el momento en que establece, como era necesario, casa propia; pues cuando se trabaja y trabaja... y empiezan los requerimientos internacionales de escenarios, concursos y conferencias es necesario hacer un alto en el camino y hacer la reflexión: El Gabinete es la reflexión.

Recuerdo que San Francisco Solano [realizó su misión] llevando instrumentos musicales, [rabel o violín], como suplementos evangelizadores, en las reducciones jesuíticas en Paraguay o Argentina, donde, como los ángeles, cantaron [los nativos] por vez primera. Algunos llegaron a decir, osadamente, que eran puros intérpretes carentes de estilo [porque] ignoraban el gran debate que se había tenido precisamente en Valladolid, mi querida amiga (dirigiéndose a María Antonia Virgili, catedrática de la Universidad de Valladolid, España). El debate fundamental de esta historia, entre Las Casas y aquel filósofo de nombre inmenso, persona de mérito, pero era todavía de quienes consideraban que el hombre americano no tenía un alma importante. Fue precisamente en las reducciones, donde se [puso] de manifiesto que no eran solo intérpretes, sino que la música salía de ellos como una legítima expresión de su espíritu, de su contemplación del cosmos y del mundo que les tocó vivir y por el cual lucharon infinitamente. En Bolivia, han encontrado rastros de ese andar y, desde luego, en México, donde se realizó la investigación, el estudio y la publicación de los cantares de la Catedral de Puebla.

Me satisface muchísimo que hoy estén aquí. Saludo a los profesores de distintas universidades, particularmente de Valladolid. Quisiera agradecer a nuestra incógnita

amiga, cuyo nombre no revelaré, que a lo largo de muchos años nos ha acompañado en este «crear y poner paredes», en una obra tan importante como la que Miriam ha desarrollado. Una vez más, ahora pretendo hacer un elogio a ella, quien sobreponiéndose a muchas calamidades de todo tipo ha sabido vencer, imponer, agradar y llegar a todos los corazones... tiene ese don particular. En estos días, en los programas televisivos, aparecía como quien sabe colocarse en el lugar exacto para transmitir un mensaje y deslumbrar a los que escuchan, convocándolos.

¿Qué es o qué son los convocados? ¿Una exigua minoría? [La respuesta es] no. [Ellos] son la vanguardia dentro de la sociedad. Una avanzada que se consagra a la música, a la música antigua, a los estudios musicales y al secreto de los instrumentos. El Colegio Universitario los acoge, donde una vez —en este espacio, que fue el antiguo templo de San Juan de Letrán— se escucharon también aquellas maravillosas y extraordinarias interpretaciones.

Sin más, una gratitud a todas y a todos. A los alumnos y [graduandos], en nombre de todos, en nombre del Colegio Universitario [San Gerónimo de La Habana, (Universidad de La Habana)], de sus profesoras y profesores, en nombre del doctor Félix Julio y del mío, una felicitación muy sincera. También para usted doctora por todo lo que ha hecho por nosotros y para cada uno. Gracias.

Dr. Eusebio Leal Spengler

Historiador de La Habana y Maestro Mayor del Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana (Universidad de La Habana). Palabras pronunciadas en la apertura del I Taller Internacional de Patrimonio Histórico-Documental de la Música en Hispanoamérica, el lunes 24 de abril de 2017, en el Aula Magna del Colegio.

DOCUMENTA MUSICA E

MANEJO DIGITAL DE FUENTES DOCUMENTALES PARA EL CONOCIMIENTO DEL PATRIMONIO MUSICAL

por Jesús Herrera

Una mañana de octubre de 2007 iniciaba una clase de musicología en el Conservatorio Nacional, en Ciudad de México. Estaba molesto porque mis alumnos dijeron que no habían podido hacer su trabajo. Para comenzar, debían descargar la partitura *Caprice-Vals*, de Ricardo Castro, del International Music Score Library Project (IMSLP)¹, pero ellos afirmaron que no estaba allí. No les creí pues, antes de pedir la tarea, había verificado que la obra se encontraba en esa página de Internet. Encendí mi computadora y encontré que el sitio web no estaba disponible por un problema de derechos de autor. Era un duro revés a la democratización del patrimonio musical.

IMSLP eliminó su página debido a las amenazas de demanda que realizó Universal Edition, una editorial de partituras que se encuentra en Austria. Sin importar que la plataforma albergaba copias digitales de partituras de muchos autores, que pertenecen al dominio público en todos los países, la página web había cerrado en su totalidad. El punto era que, según las leyes de Austria, debían pasar 70 años de la muerte del creador para perder el co-

pyright y, como Universal Edition publicó una serie de obras de compositores que habían muerto entre 50 y 70 años atrás, la editorial amenazó con multar a IMSLP con una fuerte cantidad de dinero por ofrecer gratuitamente estas obras.

El sitio *online* de IMSLP estuvo en esta situación hasta junio de 2008, cuando afortunadamente reabrió. Hoy es una herramienta imprescindible para intérpretes, estudiantes e investigadores en todo el mundo, quienes descargamos sin costo una infinidad de partituras. Por suerte, esta no es la única fuente de documentos musicales en línea. Numerosos repositorios están digitalizando sus acervos de partituras, grabaciones y otras fuentes que ponen a disposición del público interesado, en muchas ocasiones de manera gratuita. Tales acciones contribuyen a la recuperación, la audición y el estudio del patrimonio musical de la humanidad.

En este texto me referiré a algunas posibilidades de aplicación de tecnologías digitales en el flujo de información entre

¹Proyecto Biblioteca Internacional de Partituras Musicales.

The screenshot shows the IMSLP website interface. At the top, there is a search bar and a 'Página' dropdown. Below that are navigation menus for 'Navegación', 'Scores', 'Recordings', 'Participate', and 'Other'. The main banner area contains the IMSLP logo and the text 'Biblioteca Musical Petrucci' along with statistics: '161,760 obras · 523,412 partituras · 62,668 grabaciones · 19,077 compositores · 948 intérpretes'. The central message is 'Compartiendo la música de dominio público de todo el mundo.' with a search input field and icons for home, headphones, and a shopping cart. Below this is a section titled 'Cómo colaborar con el proyecto' with a list of languages: العربية, Català, Čeština, Dansk, Deutsch, Ελληνικά, English, Español, Français, Galego, Hrvatski, Bahasa Indonesia, Italiano, Magyar, 日本語, 한국어, Македонски, Nederlands, Polski, Português, Pycckий, Slovenčina, Čeština, Suomi, Svenska, עברית, Türkçe, 中文/繁體中文. On the right side, there are two sections: 'Novedades' with a list of recent updates (e.g., '6 Jul 2020 - Nuestra base de datos ya cuenta con partituras de 161 000 obras.') and 'Destacados' with a list of featured works (e.g., 'The first edition of Thomas S. Allen's Im Going Crazy, published by Daly.').

Sitio Web de International Music Score Library Project (IMSLP) también conocido como Biblioteca Musical Petrucci



fuentes musicales escritas y su interpretación sonora. En la primera parte, explicaré lo que llamo «proceso musical». En la segunda, ubicaré las fases de dicho asunto donde veo la utilización provechosa de recursos digitales; y hablaré de las tareas de preservación, catalogación, edición, interpretación sonora y estudio para el conocimiento del patrimonio musical².

EL PROCESO MUSICAL

Sin pretensiones de definir el concepto, me gusta pensar que la música es una relación por medio del sonido entre seres humanos. En este diálogo se incluyen compositores, intérpretes y oyentes; así como quienes realizan partituras, instrumentos musicales y grabaciones, además de otros productos y actividades vinculados. Para referirme al conjunto de fases de dicho vínculo, uso el término «proceso musical», que es fundamentalmente un fenómeno comunicativo.

Un aporte a esta línea de interés lo brindó Robert Darnton, en 1982, cuando dio a conocer el diagrama «El circuito de comunicaciones»³, en el marco de la disciplina denominada Historia del libro —esta idea fue publicada en la revista *Daedalus* (1982), aunque también existe una traducción en *Prismas* (2008). De acuerdo con el autor, el devenir del libro podría llamarse la «historia social y cultural de la comunicación impresa» y «su finalidad es entender cómo se transmitían las ideas a través

de la imprenta y de qué manera la exposición a la palabra impresa afectó el pensamiento y la conducta de la humanidad en los últimos quinientos años»⁴. En otro texto, el autor escribe que una manera de aproximarse a la historia del libro podría ser a partir de tres preguntas: ¿Cómo surgen los libros? ¿Cómo llegan a sus lectores? ¿Qué hacen sus lectores con ellos?»⁵ Adaptando estas interrogantes a nuestros fines, podríamos hacer un resumen del estudio del proceso musical. Se trata de un modelo general para analizar cómo nacen los libros y se esparcen por la sociedad.

En resumen y adaptando sus palabras a los intereses de este artículo, se plantea que el flujo va del autor al lector, pasando por el editor, el impresor —este término incluye tipógrafos, «imprenteros» y almacenistas; está relacionado con los proveedores de papel, tinta, tipos y mano de obra—, el distribuidor, el librero y el lector⁶. Este último completa el circuito al influir en el autor, tanto antes como después del acto de composición. Por otro lado, se considera que los mismos autores son lectores. Además de las fases del circuito, en el modelo se incluyen las relaciones con otros sistemas del mundo circundante (Gráfico 1): el cultural, el económico-social y el político-legal⁷.

Adaptemos el modelo de Darnton al proceso musical que utiliza fuentes escritas como base para la producción sonora. En principio funciona bastante bien, aunque

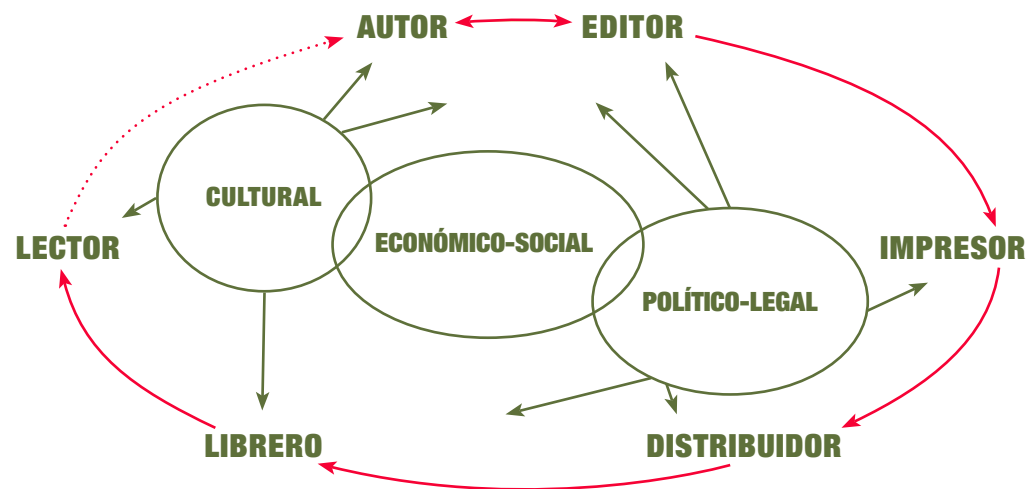


Gráfico 1. *The Communications Circuit* (Darnton, 1982).

²La primera versión de este planteamiento se presentó en 2019, en el II Taller Internacional de Patrimonio Musical Documenta Musicae, que se llevó a cabo en La Habana organizado por el Gabinete Esteban Salas y el Colegio San Gerónimo.

³Robert Darnton: «What is the history of books?», en *Daedalus*, 111 (3), 1982, pp. 65-83.

⁴Robert Darnton: «¿Qué es la historia del libro?», en *Prismas*, 2008, p. 135.

⁵Robert Darnton: «What is the History of Books?» Revisited, 2007, p. 495.

⁶A los que aquí llamo «distribuidores», Darnton los denomina «viajeros» y comprenden agentes, contrabandistas, carreteros, etcétera. Mientras, los nombrados «libreros» él los refiere como «vendedores» y comprenden mayoristas, minoristas, bu-

honoreros, encuadernadores, etcétera. Por último, los «lectores» denotan a compradores, prestatarios, clubes y bibliotecas, y están relacionados con los encuadernadores (Robert Darnton: «¿Qué es la historia del libro?», en *Prismas*, 2008, p. 139).

⁷Nombro sistemas «cultural», «económico-social» y «político-legal» a lo que Darnton titula, respectivamente, como «influencias intelectuales y publicidad», «coyuntura económica y social» y «sanciones políticas y legales» (Ibid., pp. 137-139). Estoy consciente de que esta propuesta es una simplificación, particularmente, en el caso del «sistema cultural», que resulta un término impreciso y más amplio de lo que propone Darnton, lo cual no es, necesariamente, negativo para nuestros fines.

en lugar de libros contemplamos información musical (sonora o escrita) y añadimos la figura del intérprete (Gráfico 2). La información se origina en el compositor, que tiene una idea musical sonora que fluye de forma escrita hacia el editor, el impresor y el distribuidor. A veces la información llega a un archivo o repositorio y de ahí va al intérprete; otras, va directamente del distribuidor al intérprete. El intérprete toma la música escrita y la hace sonar para el oyente; este último puede escucharla de manera directa o por medio de una grabación⁸.

El modelo de Darnton se enfoca en los actores: le interesan de manera primordial los seres humanos que participan en el circuito.

Me gusta su perspectiva, pero para ajustar mejor el modelo del circuito de la comunicación a nuestra materia de estudio, centremos las fases del proceso en las actividades, no en los actores (Gráfico 3). De esta forma, nuestro circuito del proceso musical inicia con la composición de una idea musical, que es posteriormente codificada por escrito en la producción de música anotada. De allí, es posible que el flujo de la información proceda a una o varias fases de copia manuscrita (por el mismo compositor o por otras personas), seguidas o no por ediciones (en la época del compositor o posteriormente). La música anotada entra después en una fase de circulación y de allí puede seguir dos

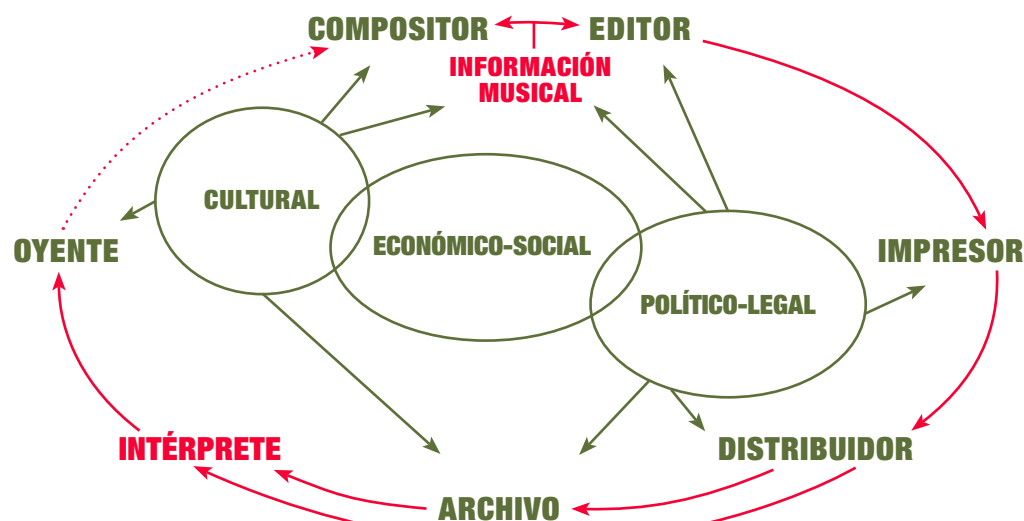


Gráfico 2. Los actores del proceso musical con fuentes escritas.



Gráfico 3. El circuito del proceso musical con fuentes escritas.

caminos: ir directamente a la interpretación sonora, que es la decodificación de la idea musical, o ir a una fase de almacenaje en un archivo o repositorio y de allí llegar a la interpretación⁹. A partir de la interpretación hay una recepción auditiva de la idea musical, que constituye la última fase del circuito¹⁰. Al margen de lo anterior, encontramos también la elaboración y consiguiente publicación de

⁸El intérprete sería el primer oyente.

⁹El almacenaje se puede considerar como parte de la circulación; incluso es común que después de este momento se edite nuevamente, tarea que podría entenderse como perteneciente a la fase de «Copia ms. o edición» o quizás como «Publicación de estudios».

¹⁰El oyente influye al autor antes y después del acto de composición.

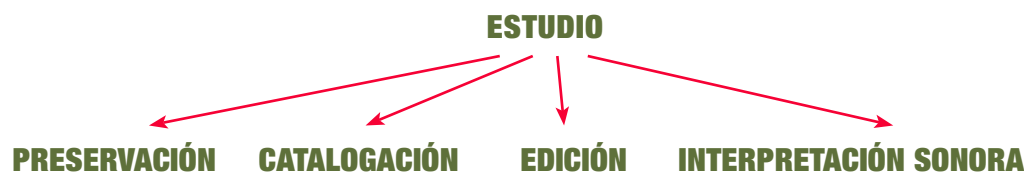


Gráfico 4. Tareas en el circuito del proceso musical.

estudios que pueden versar sobre la idea musical en sí, sobre cualquier fase del proceso e incluso sobre los sistemas circundantes.

Una vez que contemplamos el circuito del proceso musical basado en fuentes escritas¹¹, ubiquemos en él las cinco tareas contempladas en este texto: preservación, catalogación, edición, interpretación sonora y el estudio de música anotada, es decir, codificada por escrito¹². En cada caso haremos reflexiones y consideraciones sobre posibilidades de la era digital (Gráfico 4).

PRESERVACIÓN

Para escuchar en el presente la música del pasado, si no se conserva oralmente o no hay grabación, se necesita una fuente de música anotada desde donde pueda recrearse la música. Es común que este tipo de fuentes se conserve en archivos y bibliotecas, que son recintos muy protegidos, pero son vulnerables. Mencionemos catástrofes de épocas distintas, como el saqueo de la Biblioteca Nacional de Bagdad durante la invasión estadounidense a Irak de 2003 y, recientemente, en 2018, el incendio del Museo Nacional de Brasil en

Río de Janeiro, con la pérdida de piezas únicas de la historia de la música indígena. Además, mencionemos dos ejemplos tristemente famosos por la destrucción de fuentes musicales, ambos del siglo XVIII: el incendio del Real Alcázar de Madrid, que afectó al archivo musical de la Real Capilla, y el terremoto de Lisboa, que acabó con la biblioteca musical de Joao IV¹³.

En estos casos hubo muchas obras que perdimos definitivamente, pero imaginemos que se hubieran copiado algunos documentos musicales de aquellos destruidos en esos repositorios. Entonces, aunque no conserváramos los documentos originales, podríamos escuchar la música gracias a la información de las copias. Aquí proponemos una consideración teórica: diferenciar el documento en sí de la información que el documento contiene. Considerando el ejemplo de una partitura, el documento en sí sería el papel, físicamente hablando, donde se encuentra la escritura musical. Una parte de los datos que el documento contiene sería la información musical codificada, independientemente del soporte físico original.

Esta información (y no el papel) permite completar el circuito del proceso musical en nuestro presente.

Creemos que tanto el documento en sí como la información que contiene pertenecen al patrimonio musical y deben estar a disposición de los interesados, pero podría argumentarse que los documentos son propiedad privada o que manipular un documento antiguo conlleva el riesgo de dañarlo, así que a veces es necesario restringir el acceso. Resguardar con la máxima seguridad posible los papeles que pertenecen al patrimonio musical es un deber de quienes los poseen, pero sostenemos que no proporcionar la información que los documentos contienen es un atentado contra el patrimonio musical. Para lograr la disponibilidad pública de esta información podría proponerse una legislación internacional sobre patrimonio musical¹⁴.

Por otro lado, mientras más documentos haya con la música codificada de determinada obra, mayores posibilidades hay de que esa obra pueda recrearse posteriormente. Hay que hacer copias digitales de la información que los documentos musicales contienen, ponerlas al alcance del público interesado y albergar dichas copias en la mayor cantidad de lugares posible. Por ejemplo, podrían ponerse en internet, disponibles para descarga gratuita: las copias digitales estarían en los servidores del proyecto elegido y además estarían en los dis-

cos duros de todas las personas que descargaran los archivos. Lo anterior no es nada nuevo: se hace, por ejemplo, en IMSLP.

Preservar el patrimonio musical documental en sentido amplio y global es una tarea prácticamente irrealizable porque existe una cantidad inmensa de música anotada que ya se ha localizado, a la que habría que sumarle la que aún está por encontrarse y la que los compositores contemporáneos están generando. Si queremos hacer algo significativo al respecto es necesario hacerlo en colaboración, de forma masiva. Nuevamente, esto se hace ya en diversos proyectos como IMSLP, que es una wiki; es decir, una aplicación web que permite la creación colectiva de documentos¹⁵.

Al margen de sus bondades, IMSLP tiene algunos problemas que pueden corregirse.

¹¹Sería posible que este modelo se adaptara al proceso musical con fuentes no escritas.

¹²Más allá del orden en que presentamos las tareas aquí contempladas, en el modelo del circuito del proceso musical la fase de edición es anterior a la de preservación, lo cual no siempre implica orden cronológico.

¹³En 1734 y 1755, respectivamente.

¹⁴En este texto no me referiré al patrimonio musical y su legislación internacional, pero es un problema que habría que atender de manera urgente.

¹⁵**Gabriel Pérez:** *Internet como medio de comunicación*, Plaza y Valdés – Universidad Autónoma de Coahuila, México, 2012, p. 237.

Uno de ellos es la omisión de ciertas páginas de los documentos en algunos escaneos, como las de portada, índice, página legal y anuncios de partituras. Aunque no es información sonora codificada, muchas veces proporciona datos importantes y habría que incluirla en los escaneos. Otro problema relacionado es la falta de datos en las fichas de algunos documentos. Ambas cuestiones se deben a que, aunque hay un grupo de IMSLP que valida los documentos PDF con música anotada y las fichas relacionadas a ellos, cualquier persona puede participar. Lo que proponemos es que los especialistas nos involucremos, incluso institucionalmente desde universidades y centros de investigación, en proyectos colectivos de digitalización de fuentes musicales con distribución gratuita.

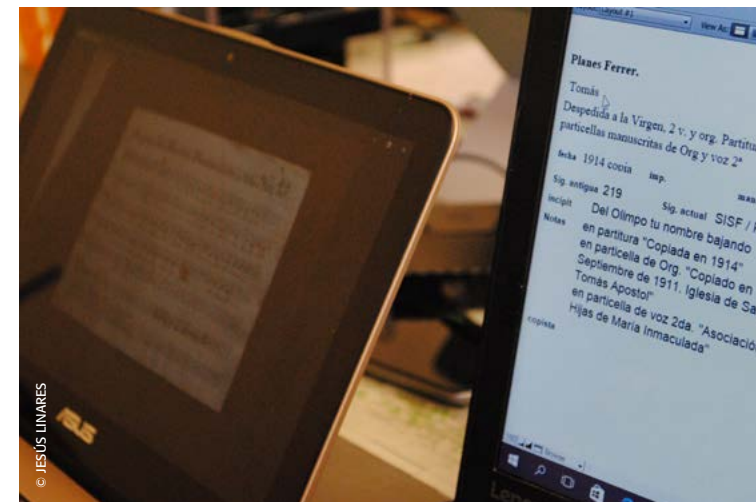
CATALOGACIÓN

Para tener acceso a las fuentes musicales es necesario saber qué materiales hay disponibles y de qué manera se pueden consultar. Esta información básica es la que proporciona un inventario y a partir de este punto puede enriquecerse. Un catálogo es el siguiente paso de un inventario: registra, identifica, clasifica y organiza sistemáticamente el material musical. La tecnología digital ha beneficiado mucho la manera de catalogar y está presente en todos los proyectos de hoy.

Podríamos considerar dos grandes tipos de estos proyectos: los locales y los



© JESÚS LINARES



© JESÚS LINARES

Trabajo de catalogación en el Archivo de Música del Arzobispado de Santiago de Cuba (2018) donde se conserva la colección más importante de música católica del país.

globales. Los primeros son trabajos relativamente pequeños sobre un compositor, un repositorio o un fondo documental específico y frecuentemente se publican en formato impreso. Los segundos contemplan un rango más amplio de repertorio y frecuentemente están en internet. El catálogo global por excelencia es RISM¹⁶, un proyecto colaborativo de consulta gratuita que es académico, a diferencia de IMSLP.

Como en lo dicho sobre preservación, sugerimos que los especialistas que hacemos proyectos locales nos involucremos en proyectos globales cuya consulta sea libre de costo. Proponemos que al terminar una catalogación local se busque incorporar la información a algún proyecto global.

Por otra parte, se propone integrar o vincular los proyectos de catalogación con los de digitalización de partituras.

EDICIÓN

La edición musical se ha visto gozosamente afectada por la tecnología digital: hoy día, a partir de una computadora personal se puede realizar una edición con calidad profesional. Por razones de espacio sólo haremos algunos comentarios sobre la tarea de edición y no la abordaremos en las fases que conciernen a los compositores.

Sobre la labor de los investigadores respecto a la tarea que nos ocupa, sugerimos lo mismo expuesto antes: que nos involucremos en proyectos globales para poner nues-

tras ediciones a libre disposición, sin costo. Esto conllevaría que —más allá de que se sigan haciendo ediciones impresas— las ediciones fueran en formato digital y se distribuyeran por internet, ya sea en portales como IMSLP, en sitios como Academia.edu o en páginas institucionales o personales.

Por otro lado, sugerimos que antes de iniciar un proyecto de edición se valore si hace falta una edición crítica o si con una digitalización de la fuente histórica basta¹⁷.

¹⁶*Répertoire International des Sources Musicales* (Repertorio Internacional de Fuentes Musicales).

¹⁷Nos referimos sobre todo a obras que no han sido editadas académicamente.

Particularmente en los casos de las partituras de los siglos XIX y XX, como impresos de obras para piano, muchas veces para el intérprete o para el investigador es suficiente —y a veces preferible— tener una edición facsimilar que una edición moderna. En realidad, se trata de fuentes complementarias, pero debido al tiempo que consume hacer una edición crítica y dada la inmensa cantidad de música que está esperando ser digitalizada y editada, habría que valorar la pertinencia de hacer ediciones críticas o si es preferible dedicar ese tiempo a hacer ediciones facsimilares digitales, lo que nos lleva de vuelta a nuestras consideraciones sobre preservación.

INTERPRETACIÓN SONORA

Gracias a los recursos digitales, en Internet tenemos acceso a numerosas grabaciones en audio y video. Sin embargo, se trata de un asunto complejo que guarda relaciones directas con los tres sistemas circundantes del proceso musical: cultural, económico-social y político-legal. Tiene que ver con la legislación sobre derechos de autor y con los intereses económicos de los compositores, distribuidores e intérpretes. Al menos en el campo de la llamada «música clásica», en la historia hay numerosos casos de autores que no se beneficiaron económicamente de sus obras, pero sí lo hicieron sus editores y distribuidores. Otro punto es que tanto los compositores como los intérpretes pueden



© JESÚS LINARES



© JESÚS LINARES

La labor de preservación de los documentos relativos al hecho musical ha sido una de las mayores premisas del Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas. Con esta idea, han sido fotografiados los fondos de la Catedral de Santiago de Cuba y el Convento de San Francisco de Asís.

ser considerados como autores en una grabación. Hablar de «derechos de autor» resulta, pues, inexacto y es más claro usar el término en inglés: *copyright* o derechos de copia. Debido a las limitaciones de este texto no entraremos más en el tema, aunque tiene una gran importancia.

ESTUDIO

Los estudios sobre música aquí planteados engloban las otras cuatro tareas contempladas en este texto y comprenden también análisis relativos a cualquier fase del proceso musical y sus sistemas circundantes. El punto que abordaremos concierne a todos los estudios y es el acceso a la información necesaria para hacerlos, así

como la difusión de los resultados. Antes que todo, habría que hacer lo posible por reducir la brecha digital, entendida como una serie de desigualdades en el acceso, uso y propiedad de las tecnologías de la información y la comunicación¹⁸. De nuevo tenemos un problema complejo que atañe más a los políticos que a los académicos, pero es pertinente plantearlo aquí.

Una cuestión importante es el alto costo de acceso a información en revistas especializadas y otras fuentes, tanto impresas como digitales. Darnton, en una entrevista de 2012, afirma que los intereses comerciales están explotando la tecnología digital para acotar una parte importante de nuestro acervo cultural co-


mún¹⁹. Una fuerte tendencia en algunos países es hacia lo que Lorcan Dempsey ha denominado la «colección facilitada»²⁰. Este concepto es un modelo de colección

¹⁸Gabriel Pérez: Ob. Cit., p. 52.


¹⁹Rhys Tranter: «La República Digital del Conocimiento. Entrevista a Robert Darnton», *Trama & texturas* 17, 2012, p. 21. Al respecto, también se puede consultar el artículo de Robert Darnton, titulado «Digitize, Democratize: Libraries and the Future of Books», en *Columbia Journal of Law & the Arts* —36(1), 2012, pp. 1-19.

²⁰José-Pablo Gallo-León: «El feliz hallazgo de la «colección facilitada»», *Anuario ThinkEPI* (11), 2017, pp. 80-85. Además, se puede consultar *The Network Reshapes the Library* (Chicago, ALA Editions, 2014), escrito por Lorcan Dempsey.


Home Organisation International Publications Community




Online Catalogue of Musical Sources




News




Events: Workshop on Printed Music at the Chopin Institute, Warsaw
We have received the following from Marcelina Chojcecka (Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, Warsaw): On 10 July 2020 we held a lecture and training session called "A few identification methods for printed music from the 18th, 19th, and 20th centuries." Participants under Jeremiusz...
[continue](#)



In the news: Giovanni (Battista) Bononcini's 350th Birthday
Giovanni Bononcini (born 16 July 1670 in Modena - died 9 July 1744 in Vienna) was from a musical family and probably received his first lessons from his father, who died early. Beginning in 1678, he took cello lessons from Giovanni Paolo Colonna. After several stations in Italy, Vienna became his...
[continue](#)



Library collections: New Records from the Moravian Music Foundation now in RISM
We have received the following from Barbara Strauss, Moravian Music Foundation (Winston-Salem, North Carolina, USA). The Salem Collegium Musicum Collection is now in RISM (library siglum: US-WS). The Salem Collegium Musicum collection includes primarily instrumental chamber and small-orchestra...
[continue](#)



New at RISM: Music and Dance for the Recovery of King Philip III of Spain
Around exactly 400 years ago, the printed music anthology *Breve Racconto della Festa a Ballo* was published in Naples by Costantino Vitale, of which only one copy is known today, held by the Bibliothèque nationale de France (F-Pn). The *Festa a Ballo* is one of the few examples of Italian court dance...
[continue](#)

TEMPORARY CLOSURE

⚠ As a precautionary measure due to the novel coronavirus, the RISM Central Office in Frankfurt is closed. [Details here](#)

📡 [Subscribe to rism.info with your RSS reader](#)

ABOUT RISM

Learn [more](#) about this international research project.

RISM LIBRARY SIGLA

Sigla for libraries, archives and collections with historical music holdings. Search and information [here](#).

WORKING GROUPS

Please select a group:
Austria : Brengenz : RIZ

Or, you can use the [complete working group list](#).

RISM FOR LIBRARIES

Librarians, see what RISM has to offer you. [Information here](#).

de biblioteca académica basada en el acceso y no en la propiedad, pero no deja de ser un espejismo para la realidad latinoamericana. Por ejemplo, si la biblioteca de una universidad requiere el *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, la propuesta es no comprar los 29 costosos volúmenes impresos, sino suscribirse al *Oxford Music Online*, con lo que se tiene una versión actualizada constantemente. El gran problema es que la mencionada suscripción es también muy costosa. Tristemente, en mi universidad se pagó por dos años, pero nos quedamos sin recursos económicos, por lo que ya no tenemos acceso y, de la considerable suma de dinero que se gastó, no nos quedó ningún beneficio, como el que tendríamos si hubiésemos comprado libros de papel.

Al igual que en otros puntos ya señalados, es un asunto complejo relacionado más con lo cultural, lo económico-social y lo político-legal, que con lo académico o lo artístico. La sugerencia para este caso es el *leitmotiv* del presente texto y también la conclusión: Involucrémonos en proyectos digitales globales durante las fases pertinentes del proceso musical. Si usamos recursos digitales para los estudios sobre preservación, catalogación, edición e interpretación y ponemos los trabajos académicos a disposición libre y gratuita en Internet, tendremos mayor impacto en nuestro fin último, que es el conocimiento del patrimonio musical.

Jesús Herrera

Universidad Veracruzana (México).

GESTIÓN

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



GABINETE D
PATRIMONIO MUSICAL
ESTEBAN SALAS

PENTAGRAMAS DEL PASADO

CANTARES POR LA HABANA

Cientos de artistas se reunieron en la intersección de Prado y Malecón, Callí donde el Castillo de San Salvador de la Punta saluda a la bahía capitalina, para celebrar la fundación de nuestra ciudad. La gala «Cantares por La Habana», el 15 de noviembre de 2019, debía inaugurar las festividades por el 500 aniversario de su fundación, pero la lluvia tomó a todos por sorpresa y el concierto quedó pospuesto. Un mes más tarde, 18 de diciembre, volvieron a encontrarse orquesta, coros y solistas, esta vez en el Gran Teatro de La Habana Alicia Alonso.

Aquella velada estuvo dedicada a homenajear a la capital y a quien consagró la vida a su cuidado y restauración: el Dr. Eusebio Leal Splengler. Para ello fueron seleccionadas conocidas canciones dedicadas a la urbe, entre ellas [Sábanas blancas](#) y [Leal al tiempo](#), de la autoría de Gerardo Alfonso y Polito Ibañez, respectivamente; con arreglos del joven pianista y compositor Jorge Aragón.

Aragón (La Habana, 1988) cuenta con una sólida trayectoria como arreglista. Sus orquestaciones se caracterizan por un colorido tratamiento tímbrico, que saca partido de las posibilidades de un formato orquestal a gran escala. De ello dan muestras, sus reiteradas colaboraciones con la Orquesta del Lyceum de La Habana y su director José Antonio Méndez Padrón, encargados de la ejecución de los dos arreglos que compartimos en esta edición de «Pentagramas del Pasado». El tema *Sábanas blancas*, potente y efectista, incluye también una sección para coro, interpretada en concierto por la Schola Cantorum Coralina, Exaudi y el Coro de Cámara de la Universidad de las Artes. Por su parte, *Leal al tiempo* combina el intimismo de una primera sección a piano solo con el sutil contrapunteo entre las cuerdas y la voz durante el estribillo.

Estos arreglos se crearon para homenajear a nuestra ciudad. Son cantares de amor a La Habana y, como tal, digno tributo a la vida y obra de nuestro eterno historiador.

Gabriela Rojas

Miembro del equipo de redacción.



DESCARGAR PARTITURAS



A CONTRATIEMPO



© FABRIZIO SANSONI





CUARTO PREMIO DE LA ACADEMIA DE CIENCIAS DE CUBA A LA PRESERVACIÓN DEL PATRIMONIO MUSICAL

La Academia de Ciencias de Cuba otorgó el Premio Nacional 2019 a los resultados de la investigación científica, titulada «Música de los espacios de socialización en la Habana y Santiago de Cuba, siglo XIX», de las autoras Miriam Escudero, Claudia Fallarero, Zoila Lapique, Franchesca Perdigón e Indira Marrero —avaladas por el Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana (Universidad de La Habana) y el Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana (Mincult). De esta manera, dos miembros del Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas (OHC) se alzan con el cuarto galardón que respalda científicamente su actuar en favor del patrimonio inmaterial. En esta ocasión, los resultados de investigación se han volcado en dos títulos de la colección bibliográfica «Patrimonio Musical Cubano» y un álbum doble de la colección discográfica «Documentos Sonoros del Patrimonio Musical Cubano».

DICTAMEN DE PREMIACIÓN¹

Con la publicación, en 1946, de *La música en Cuba*, de Alejo Carpentier, se iniciaba un largo andar por el sendero que transitarían estudios posteriores de la música cubana. La obra de Carpentier la continuarían Pablo Hernández Balaguer, en Santiago de Cuba, y Zoila Lapique, en La Habana. Con estos antecedentes, han sido abordados nuevos estudios de la música en La Habana y Santiago de Cuba por una emergente generación de musicólogos que presenta una propuesta de conjunto, integrada por dos libros y dos CD, como un resultado científico notable².

Es una obra sui generis, con la que sus autoras logran rescatar y plasmar todo un largo proceso de investigación, análisis y estudio. Su alcance va más allá de la obra terminada, en el sentido de producir un vuelco en los estudios musicológicos cubanos, que se exceden en lo que se ha dado en llamar, un tanto peyorativamente, «hechología», cuando no de lo estrictamente anecdótico. Las autoras encauzan este estudio basadas en una amplia documentación de primera mano y en el análisis directo de las obras, casi desconocidas, de los compositores estudiados. Con este caudal de información estamos, en presencia de un resultado capital para el conocimiento de la música cubana del período estudiado, en el que se conjugan análisis musicológico y el histórico-social. Es una nueva manera de abordar los estudios de la música.

Las optantes se adentraron en un fenómeno poco conocido que conllevó, además, al hallazgo de partituras desconocidas y, hasta este momento, inéditas —muchas de ellas manuscritas—, suceso de una gran importancia y en cuyo proceso de transcripción de algunas de las obras enmendaron algunos errores, lo cual demuestra su competencia técnica. Por otra parte, las autoras consultaron las partituras, sin dudas la manera más segura de estudiar la música, ubicándola en el contexto histórico-social. La conjunción de ambos factores les permitió alcanzar un alto nivel científico, por el riguroso estudio técnico-artístico que hicieron de las obras que aparecen en los libros, que son una gran contribución para el conocimiento de las diferentes tenden-

cias composicionales de la música en el siglo XIX, sus principales cultores y publicaciones en que estas aparecieron.

El texto puede ser entendido y asimilado con interés por aquellos que, por curiosidad o por ampliar conocimientos, se interesan por conocer el proceso histórico de la música cubana en el período colonial y sus principales cultores. Un aporte esencial de este resultado es la producción de dos discos en los que se podrá escuchar cómo sonaba esta música, cuál era el rango artístico de estos compositores y lo extraordinario que resulta, desde nuestro presente, lograr socializarla entre nuestros contemporáneos. Se destaca, finalmente, lo inédito de la gran mayoría de la información al grado de que no podrá escribirse una nueva historia de la música cubana sin tener en cuenta el resultado de esta obra.

¹Dictamen aprobado por votación electrónica, por la emergencia por la pandemia de la COVID-19 en el Pleno de la Academia de Ciencias de Cuba, marzo, 2020.

²Z. Lapique, M. Escudero, C. Fallarero e I. Marrero: *Música de salón en publicaciones periódicas, La Habana, 1829-1867*, Ediciones Cidmuc, 2017. F. Perdigón: *Música de Salón de Santiago de Cuba, siglo XIX. Danzas para Piano*, Ediciones Cidmuc, 2015. CDs *Música de salón de La Habana y Santiago de Cuba, siglo XIX*, Colibrí y La Ceiba, 2019. Producción: Miriam Escudero, Claudia Fallarero y José Antonio Méndez. Intérpretes: Marcos Madrigal y Lianne Vega (piano), Milagros de los Ángeles Soto y Anyelín Díaz (soprano), Roger Quintana (tenor) y Josué Tacoronte (guitarra).

DE «BOXEADORAS DEL PIANO» A DIVAS DEL SALÓN: MÚSICA Y SOCIABILIDAD EN LA CUBA COLONIAL

por Javier Marín López

En 1896, el poeta modernista mexicano Amado Nervo publicaba un artículo en el que daba cuenta de lo que suponía en su país la práctica doméstica del piano protagonizada por mujeres. Su propuesta analizaba tanto términos cuantitativos —unas 40.000 muchachas estudiaban el instrumento, gastando unos 20 pesos mensuales, piano aparte—, como cualitativos —de ellas, 39.000 eran «boxeadoras del piano», apenas 40 tocaban algo, diez serían artistas y, con suerte, una de ellas una gran pianista¹. Más allá de estereotipos y clichés de género y clase, el demoledor testimonio de Nervo reflejaba las amplísimas proporciones de un fenómeno cultural: el cultivo de la música en el salón burgués del siglo XIX, cuyo estudio ha sido inversamente proporcional a su relevancia social, no solo en México sino en toda Iberoamérica². En el caso particular de Cuba, la práctica pianística de salón fue especialmente rica e intensa durante dicho periodo, debido al menos a dos factores: el ascenso de la acaudalada burguesía criolla que consideraba la música como parte de su estilo de vida y de su patrón de relaciones sociales; y la

prosperidad económica y comercial que vivió la Isla, que llevó aparejada un inusitado florecimiento artístico y cultural que, lógicamente, se reflejó en la práctica musical.

En un contexto generalizado de desinterés (cuando no de abierto desdén) hacia la música de salón por su supuesta falta de elaboración técnica y su asociación al mundo del «bello sexo», la Academia de Ciencias de Cuba reconoce, a través de uno de sus prestigiosos Premios Nacionales de 2019 (categoría Ciencias Sociales), el sobresaliente aporte musicológico que, bajo el título *Música de los espacios de socialización en La Habana y Santiago de Cuba, siglo XIX*, han liderado las musicólogas Miriam Escudero y Claudia Fallarero, del Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas (Oficina del Historiador de La Habana). El trabajo premiado es, en realidad, el resultado conjunto de una verdadera labor de equipo: dos libros con estudios y transcripciones de partituras saloncísticas, publicados por Ediciones Cidmuc (en su colección «Patrimonio Musical Cubano») y un doble CD, editado por los sellos Colibrí y La Ceiba, con una muestra del repertorio rescatado.

FIRMADOS TODOS POR MUJERES...

El primero de los volúmenes, *Música de salón en publicaciones periódicas de La Habana, 1829-1867. Libro primero*³, es de autoría colectiva. Está integrado por siete artículos —firmados todos por mujeres— que abordan la relación entre prensa y música en La Habana en la última década del siglo XVIII y la primera mitad del siglo XIX⁴. El volumen se concibe como un homenaje a Zoila Lapique, pionera en el estudio de la música en las publicaciones periódicas de Cuba⁵ y en cuyo archivo personal se encontraban reproducciones

¹Para una transcripción completa del texto de Nervo, véase **Ricardo Miranda**: «A tocar, señoritas: una mirada al repertorio mexicano para piano durante el siglo XIX», *Música iberoamericana de salón. Actas del Congreso Iberoamericano de Musicología 1998*, José Peñín (ed.), 2 vols., Fundación Vicente Emilio Sojo, Vol. 1, Caracas, 2000, pp. 131-171 (p. 143).

²Sería injusto no recordar aquí la monografía colectiva antes citada, *Música iberoamericana de salón. Actas del Congreso Iberoamericano de Musicología 1998*, que marcó un antes y un después en el estudio del fenómeno a escala continental.



Javier Marín López
Profesor titular de música, de la Universidad de Jaén, España.

³La Habana: Ediciones Cidmuc, La Habana, 2017.

⁴Se espera un segundo libro que cubrirá el resto de la centuria.

⁵Suyo es uno de los textos fundacionales de la historiografía saloncística iberoamericana: *Música colonial cubana en las publicaciones periódicas (1812-1902)*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1979.

de las partituras transcritas en el volumen. Al inicio de estas páginas se transcribe una emotiva entrevista a esta prestigiosa figura, previamente publicada en *Opus Habana*.

A continuación, el ensayo de Miriam Escudero documenta los orígenes de la música y el periodismo cubano. Así analiza y contextualiza las referencias musicales contenidas en el *Papel Periódico de La Havana* —el periódico más antiguo de la Isla— entre 1790 y 1805. El estudio de las noticias musicales ofrece una completa radiografía de la gran variedad de espacios performativos, géneros musicales e intérpretes existentes en la capital habanera. A lo largo de estas páginas, se tiene en cuenta desde información extraída de la cartelera teatral hasta anuncios de grandes bailes públicos, profesores de música, venta de instrumentos musicales y partituras. Todo ello refleja de la creciente industria en torno a la práctica musical.

La contribución de Claudia Fallarero repasa la actividad teatral de la compañía peninsular de Andrés Prieto en el Coliseo habanero, durante las tres primeras décadas del siglo XIX. Su fuente hemerográfica fue el *Diario de La Habana*, atestiguando que el gusto por el repertorio teatral francés (entonces prototipo de civilización y urbanidad) no estaba reñido con la aceptación de la castiza tonadilla y de los modelos italianos, representados en la celeberrima figura de Rossini, cuyo estreno de *La italiana en Argel* en 1817 dio inicio al furor rossiniano en la Isla.

Sigue un artículo panorámico de Zoila Lapique sobre la música del siglo XIX en las revistas cubanas y una serie de contribuciones más acotadas, igualmente publicadas con anterioridad y ahora reeditadas, dedicadas al desarrollo de la imprenta litográfica en Cuba y estudios de caso sobre dos periódicos (*La Moda o Recreo Semanal del Bello Sexo* y *La Prensa*).

Por último, Indira Marrero esboza un análisis del repertorio socializado en publicaciones habaneras de la primera mi-



tad del siglo XIX. Fundamental son sus géneros y artífices, como antesala a la transcripción de 94 piezas impresas, entre 1829 y 1867, procedentes de 20 publicaciones de gran variedad tipológica. Cierra un completo aparato de índices, en el que sobresale un índice analítico, en forma de tabla, con informa-

ción general de cada obra, la identificación de la fuente hemerográfica impresa y su localización archivística —podrían haberse añadido en esta tabla los nombres de las dedicatarias.

DANZAS PARA PIANO, UN DESVELO HECHO REALIDAD

El segundo de los volúmenes, *Música de salón. Santiago de Cuba, siglo XIX. Danzas para piano*⁶ es fruto de los desvelos de la musicóloga santiaguera Franchesca Perdigón. Incluye la edición de 80 composiciones saloncísticas para piano: 57 son danzas, 21 danzones —término empleado aquí en su acepción genérica, en el sentido de danza aumentada—, una contradanza y un popurrí. El estudio introductorio perfila las características estilísticas del repertorio santiaguero, que son compartidas con el habanero: 2/4 y 6/8 como compases predilectos, forma bipartita contrastante (a veces extendida, como ocurre en algunos danzones), frases regulares con tendencia al grave en el final, y predominio de los intervalos de 3ª y 6ª en la línea melódica. No faltan, en esta preciosa antología, curiosos ejemplos de piezas con flauta y de canciones en criollo o *creole*, vinculadas con la población de origen francés, asentada en la antigua provincia de Oriente desde finales del siglo XVIII.

Y SE ESCUCHA LA MÚSICA...

Como ejemplificación sonora del repertorio rescatado en ambos volúmenes, el doble CD *Música de salón. La Habana y Santiago de Cuba, siglo XIX*⁷ dedica el primero de los discos a La Habana y el segundo a Santiago de Cuba. En primicia, ofrece grabaciones de 80 piezas (40 de cada ciudad), dispuestas

⁶Ediciones Cidmuc, La Habana, 2015.

⁷Producciones Colibrí y La Ceiba, La Habana, 2019 (Serie Roldán, CD654).

cronológicamente por fecha de publicación y acompañadas del título del periódico en el que se publicaron.

En esta antología discográfica confluyen dos grandes virtudes. De un lado, está la cuidada y representativa selección del repertorio, ofreciendo un muestrario de las distintas aristas estéticas, técnicas, temáticas, genéricas y cronológicas del repertorio —con piezas que rememoran eventos de la vida internacional, nacional y local, retratan en silueta a personajes populares o se hacen eco de costumbres, dichos y pregones, algunos atribuidos a la población afrodescendiente de Cuba. De otro, es evidente su interpretación históricamente informada, lo que se verifica en este caso no a través del uso de un instrumento, técnica o tímbrica particular, sino por la «sandunga» de la performance, una expresión tomada del acervo negro que ya aparece en las propias fuentes decimonónicas y que alude al carácter sabrosón, gustoso y deleitable de la interpretación, inconfundiblemente tropical (¿Será porque el disco se grabó en Matanzas?).

Para los intérpretes de este fonograma, lo mismo que para las pianistas de la Cuba colonial, la partitura impresa es considerada una de las muchas posibles versiones de un repertorio maleable por definición. Este requiere que el músico asuma un valiente rol de co-creador, proponiendo personales desplazamientos en la acentuación, adornos melódicos, contrastes dinámicos y suspensiones, inexistentes en las partituras impresas, que son así dotadas de una vida actualizada⁸.

Las jugosas ediciones impresas (que ofrecen la transcripción de 174 piezas inéditas, acompañadas de reproducciones facsímiles de numerosas portadas) y el doble CD (con la grabación en primicia de casi la mitad del repertorio, es decir, 80 obras) ponen de relieve algunos aspectos esenciales de la música de salón cubana del siglo XIX —que constituye una



parte fundamental de la cultura musical colonial— y podrían resumirse en los siguientes puntos:

1) La enorme variedad de géneros en boga, destacando las contradanzas con su característico ritmo de tango o habanera, al que se superponen estructuras sincopadas e irregulares; los valeses, que ya eran típicos de los bailes aristocráticos europeos;

los arreglos —a veces como versiones danzables— de números populares de ópera y zarzuela; y las canciones, parte imprescindible del repertorio saloncístico.

2) Las relaciones del repertorio rescatado con la trova tradicional cubana. Esto acreditado por el empleo de esquemas métricos cercanos al danzón matancero, la constante presencia de anacrusas y la superposición de patrones rítmicos binarios y ternarios que recuerdan la guajira.

3) La permeabilidad de los espacios performativos, haciendo del salón privado un espacio híbrido y privilegiado en el que confluye lo que se escuchaba en teatros, retretas, sociedades filarmónicas y, sin estilización alguna, en las propias calles.

4) La existencia de piezas de notable elaboración, lo que rompe la caracterización estilística simplista y en bloque de la música de salón como un repertorio siempre asociado al baile y de una sencillez insultante (véase, por ejemplo, *Marcha fúnebre*, de Clemente Pleichler, o las piezas de Pablo Desvernine y Nicolás Ruiz Espadero).

5) La destacada presencia de la mujer no solo en su rol de dedicataria del repertorio e intérprete amateur (revelando no poco talento pianístico), sino también de compositora, aunque las convenciones sociales hacían que casi siempre se mantuviera en un impuesto anonimato. No obstante, no faltan en la Cuba colonial ejemplos de mujeres compositoras, como acredita el caso de Amparo Puig, Rosa Piedrahita y Belén del Corral, entre otras.

6) La relación de gran parte del repertorio saloncístico con compositores negros y mulatos libres, muchos de ellos

⁸Los músicos participantes en la grabación son los pianistas Marcos Madrigal y Lianne Vega, el guitarrista Josué Tacoronte, las sopranos Milagros de los Ángeles Soto y Anyelín Díaz y el tenor Roger Quintana.

integrantes de bandas y orquestas, que estuvieron involucrados en la causa independentista, como Antonio Boza, Ramón Figueroa y Calixto Varona; lo que permite leer en clave identitaria y hasta criollista las referencias al mundo campesino y guajiro de muchas de estas contradanzas. Junto a una abrumadora mayoría de compositores locales, desfilan reconocidos virtuosos europeos residentes o de paso por la Isla como fue el caso de Henri Herz y Luis Arditi.

El conjunto de materiales someramente comentados evidencia un fascinante proceso de criollización de la música de salón en Cuba que, a partir de modelos transnacionales, se reformuló y generó un repertorio con acento propio, de enorme valor documental, artístico y social; y que, gracias a la imprescindible y encomiable labor de equipo del Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas, comienza a ser (re)conocido, difundido y valorado en sus justos términos, como adecuadamente reconoce la Academia de Ciencias de Cuba con su alta distinción.

Javier Marín López

Editor de la Revista de Musicología
de la SEdeM.

LA MÚSICA DE SALÓN, EL FIEL REFLEJO DE UNA ÉPOCA PARADA EN EL TIEMPO

por Miguel Díaz-Empanza

El estudio de la música del siglo XIX ha sido abordado de manera rigurosa por investigadores de la talla de Carl Dahlhaus, Walter Frisch, Carlos G. Amat o Juan José Carreras, entre otros. Sin embargo, flaco favor se les haría si abandonáramos toda intención de seguir en la senda de aumentar el conocimiento sobre esta época, en la que las raíces hispanas sembraron su estilo propio sobre gran parte de la música occidental.

Si el siglo XIX es el momento por excelencia de la música popular, el público es el mayor referente del nivel estético (Jean-Jacques Nattiez) en el mecanismo de transmisión musical y, seguramente por primera y última vez en la Historia de la Música, adquiere el rol involuntario (o no) de decidir la música que quiere escuchar. Desde las influencias del último clasicismo musical hasta el nacionalismo y el post-romanticismo, estos más de cien años son, en el fondo, la más viva expresión de una sociedad que reclama el disfrute de la vida cotidiana y se vale de la música como elemento básico de expresión, siempre «en diversiones y honestos

entretenimientos», como narra el *Papel Periódico de La Havana*, aún a finales del siglo anterior.

La música de salón era un género olvidado, recordado por todos y por ninguno, pero supone el fiel reflejo de una época y una imagen parada en el tiempo. Dos libros vinculados a este género y a la colección «Patrimonio Musical Cubano», que coordina el Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas de conjunto con el Cidmuc, vienen a rellenar ese espacio, en parte desatendido. Por un lado, las danzas criollas santiagueras en transcripción para piano que ha estudiado en profundidad la investigadora Franchesca Perdigón. La localización de las fuentes, la metodología de estudio crítico y transcripción, así como el análisis de los ritmos de los «danzas», poseen una calidad indiscutible que se ve afianzada por el valor intrínseco como objeto musical de las propias partituras y grabaciones que le acompañan.

Por el otro lado, la edición (o redescubrimiento, podría decirse) de la música impresa de algunas de las publicaciones periódicas del siglo XIX en La Habana.



Miguel Díaz-Empanza
Profesor de la Universidad de Valladolid,
España.

Un conjunto de piezas de salón que evidencia la naturalidad con la que la prensa escrita, fuente inagotable de información, recogía las melodías de aquellos eventos de los que era testigo directa, tanto de los propios de la calle (procesiones, bailes públicos, marchas...) como de los de recintos de espectáculos (representaciones teatrales, óperas, conciertos...). Todos ellos transmiten la realidad cultural habanera.

Es preciso señalar la relación de este volumen con el quehacer previo de la reconocida investigadora Zoila Lapique, quien ya acometió una labor anterior de recopilación de materiales y que también participa en esta publicación junto a Miriam Escudero, coordinadora de la serie de libros cuya valía queda acreditada por los seis volúmenes publicados a día de hoy. Claudia Fallarero, Juana Zurbarán, Guillermo Sánchez e Indira Marrero acompañan a sus colegas musicólogas en este cometido investigador.

Aún hoy, al escuchar los ejemplos musicales grabados (si hablamos de música es más que pertinente hacerla sonar), en estas ediciones del Gabinete de Patrimonio Musical, se muestra la integración perfecta entre las precisas transcripciones y la investigación académica. El sonido del piano se ajusta al carácter de las piezas, más intimista, sin aspavientos ni pretensiones más allá del mero goce auditivo. Las voces solistas son claras y detallan en su justa medida las dinámicas. El resultado musical es excelente y evoca los espacios festivos y los recintos de recreo decimonónicos. Tan sólo nos falta un detalle, un imposible: el paisaje sonoro de los locales santiagueros o habaneros, donde se interpretaban los danzones, valeses, dúos, nocturnos, cavatinas, romances, boleros, contradanzas, minués... pero de esa reconstrucción se debe ocupar nuestra propia in-

venta y arrobamiento, gracias a la lectura del escrupuloso estudio, efectuado por los investigadores de ambas publicaciones.

El Gabinete vuelve a poner de manifiesto la indispensable labor de la musicología, su contundente capacidad de gestionar el patrimonio musical de manera científica y

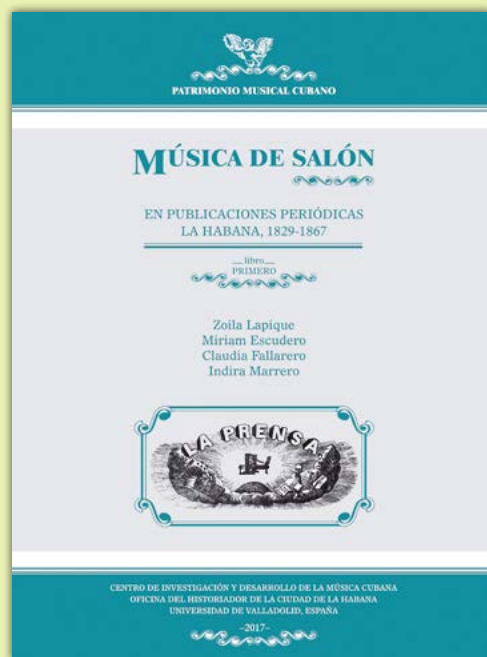
su apropiado e imprescindible valor como herramienta de transferencia cultural. Se necesitan más ediciones adscritas a proyectos de investigación internacional como estas, patrimonio redescubierto y analizado desde las perspectivas historiográficas actuales, de las que el siglo XIX reclama gran

parte porque, si de algo pueden presumir, es de objetividad y rigor académico.

Miguel Díaz-Empanza

*Profesor de la Universidad de Valladolid,
España.*

«MÚSICA DE LOS ESPACIOS DE SOCIALIZACIÓN EN LA HABANA Y SANTIAGO DE CUBA, SIGLO XIX»



El premio de la ACG 2019 fue conferido a los resultados publicados en dos libros y un álbum doble que comprenden: 8 artículos científicos, la transcripción de 94 piezas de música de salón de las publicaciones periódicas de La Habana, 80 danzas para piano de Santiago de Cuba y la grabación de 80 piezas representativas de ambas regiones en el siglo XIX.



LAS CONTRADANZAS DE UNA DISTINGUIDA HABANERA: UN ENCUENTRO CON ZOILA LAPIQUE

por Claudia Fallarero



© GABRIELA ROJAS

A caba de cumplir 90 años (La Habana, 1930) y me he dado una cita telefónica a causa de la pandemia, a una hora factible dentro de su invariable ritual de descanso, baño y almuerzo. «Vamos a quedar para el sábado 15 de agosto a las dos de la tarde», ha dicho.

En el momento acordado, hemos iniciado una conversación tanto o más amena que si estuviéramos allí, en su amplia sala de butacas de estilo, tazas de café de porcelana antigua y sus *sui generis* gatos Chiquiña Gonzaga, Venus o Negrito merodeando. Tiene la misma inquietud de cuando patinaba en el patio de su casa y su malhumorado vecino la regañaba por «hacer demasiado ruido». Contrapuntea mis preguntas de preámbulos interminables. Se desespera y me va propinando respuestas parciales, al tiempo que «gestiona» la puerta con la precisión de un controlador aéreo y deriva a los inesperados visitantes que llegan, pues ella está «por comenzar una entrevista».

Zoila, viene del seno de una familia culta y amante de la música. Para ser una mujer que sabe de memoria la melodía de óperas completas...

Bueno, algunas arias (me interrumpe). En mi casa había grabaciones de zarzuelas, bandas militares tocando pasodobles, óperas...

¿Por qué razón no cursó formalmente estudios musicales?

Me gustaba mucho el violín y el piano. Mi hermano Tomás me dijo: «Si tú quieres estudiar violín, yo lo compro y te lo regalo». Pero nunca pasó, no llegué a estudiar música. Empecé y no me gustó. Había que aprender demasiada matemática y me interesaban más otras cosas en ese momento.

Por lo que leemos en casi todos los textos sobre usted, su hermana Rosa fue esencial en su formación. Siendo aún de muy corta edad, la llevaba al teatro a ver la ópera, a conferencias, al Archivo Nacional y le presentaba importantes personalidades de la cultura cubana. ¿Quién era exactamente Rosa Lapique?

Era mayor que yo 17 años. Me llevaba a todas partes. La gente creía que yo era su hija. Había estudiado Pedagogía y, además, Filosofía y Letras. Tenía mucha cultura, era muy amiga de Emilito Roig y muy cercana también al compositor Edgardo Martín, pues su esposa era su compañera de trabajo. Íbamos a La Habana Vieja a ver a Emilito y nos reuníamos con él en el patio de su oficina [en el Museo de la Ciudad, antiguo Palacio de los Capitanes Generales], al fresco, debajo de un tamarindo enorme, donde los veía conversar por largo rato.



Zoila Lapique Becali (La Habana, 1930)
a sus 15 años.

En el mundo de las valiosas amistades de Rosa estaba también María Villar Buceta. ¿Ella fue la inspiración para que usted se convirtiera en bibliotecaria?

Aurora y María Villar Buceta eran dos hermanas. Una, la famosa cuentista y, la otra, era poetisa, quien hizo importantes cambios en la lírica moderna cubana¹.

María sí fue mi inspiración. Ella era bibliotecaria de algunos lugares, entre ellos una pequeña biblioteca a la que me llevaba mi hermana cerca del Parque Manila. Luego la trasladaron a la Escuela de Periodismo en la Calle G. Allí también estuve con Rosa y fue, por ejemplo, donde conocí a Graziellita Pogolotti que acababa de llegar de Europa.

¿Cómo decide una niña frecuentemente enferma de la garganta irse a vivir a un universo de libros?

Chica, siempre tenía amigdalitis. Y me dijo una persona: «Tienes que olvidarte de ser bibliotecaria». Y yo le dije: «Pues eso es lo que yo quiero ser». Y la amigdalitis se me curó, con un toque de glicerina yodada, que era lo que me daban.

¿Qué feliz circunstancia! Fruto de su coexistencia con Argeliers León en el Departamento de Música de la Biblioteca Nacional, conoce —la cito— «un mundo que desconocía, una música cubana de la que no sabía nada, o casi nada» a partir de las expresiones folclóricas a las que accedía Argeliers como parte de sus investigaciones...

Yo asistía a sus grabaciones. Él tenía allí un pequeño local, donde traía a todos sus informantes. Me puse a oír las músicas folclóricas que grababa, las entrevistas y,

de pronto, descubrí un universo litúrgico que ignoraba. Aunque venía de un mundo de zarzuelas y operetas, al lado de mi casa, en uno de los patios laterales, vivía una familia de creyentes que entonaba cantos rituales y yo los escuchaba. Argeliers me reconectó con ese recuerdo de la niñez.

Trabajaba con él en el Departamento de Música². Pero pasó a dirigir el Instituto de Etnología y Folklore, de la Academia de Ciencias de Cuba, y nombraron como jefe del Departamento a un individuo con el que yo no tenía buena química profesional. Este adquiría ediciones de partituras latinoamericanas triviales y no de música cubana. Un día, revisando en la calle, encontré una pieza de Espadero y la compré. Llamé a Cecilio Tiele y se volvió loco de contento y la utilizó. ¡Ese era el tipo de música que debía comprar la Biblioteca Nacional como prioridad del Departamento!

Yo había escrito un método para separar la música³. En ese periodo, estaban activas las amenazas del gobierno norteamericano sobre un posible ataque a Cuba, con la consecuente desaparición de nuestro patrimonio. Me pidieron que organizara los fondos y así, en un momento de apuro, se podría separar lo más valioso y preservarlo para la posteridad.

Sin embargo, ha confesado que fue Argeliers quien la alentó a encauzar sus in-

vestigaciones musicales, tomando como plataforma documental la prensa periódica del siglo XIX. ¿Cuál fue la razón de esa decisión? ¿Era otra más de las intuiciones musicológicas de Argeliers?

Es que la historia se estaba perdiendo. Yo ya estaba revisando la prensa... Argeliers vio que había separado una o dos piezas, que aparecieron en los periódicos, y me preguntó: «¿Por qué no hace ese trabajo?». También, había esbozado una primera versión del texto del libro *Música Colonial*, que

¹Ambas adscritas a la vanguardia de los años 1920 y 1930. María Villar Buceta (Corral Falso de Macuriges, 1899 - La Habana, 1977) se reconoce como poetisa, periodista y bibliotecaria; así como la primera profesora de biblioteconomía en Cuba.

²Acerca de la labor de Argeliers León como director del Departamento de Música de la Biblioteca Nacional, entre 1959 y 1961, consultar el texto de la musicóloga Grizel Hernández Bager (https://www.google.com/amp/s/cidmuc-musicacubana.wordpress.com/2020/05/07/argeliers-leon-y-su-labor-en-la-biblioteca-nacional-de-cuba-con-motivo-del-102-aniversario-de-su-nacimiento/amp/)

³Es el texto titulado *Catalogación y clasificación de la música cubana* (Colección Manuales Técnicos), Biblioteca Nacional José Martí, La Habana, 1963.

María Teresa [Linares]⁴ y él leyeron en una semana. Entonces, Argeliers vino, me devolvió el texto —que tenía unas partes a mano y otras mecanografiadas con máquina de escribir... no computadora, ni nada— y me dijo: «A nosotros nos parece un libro excelente, pero necesitamos que usted continúe trabajando esa línea. Siga buscando en las revistas cubanas. Reúna todo lo que pueda de la música que se publicaba». Me indicó la metodología: «Sigue un orden cronológico —y yo se lo repito a todo el mundo—, porque te puede dar una visión de cómo van desarrollándose los hechos y cómo va cambiando la música». No dando saltos a trompicones, porque no es lo mismo una pieza compuesta en 1812 que en 1850, en 1870 que a finales de siglo. Argeliers quería que trabajara metódicamente, a través de la evolución de la música en las épocas y a partir de las demandas sociales. Y no varié... fui siguiendo un hilo histórico para particularizar cada suceso. Así lo hice.

Abandoné todo lo demás que estaba investigando. Por entonces, hacía paralelamente otros trabajos, por ejemplo, sobre el primer periódico musical que hubo en Cuba, *El Filarmónico Mensual* (1812). Había mucha discrepancia entre los historiadores, citaban diferentes datos sobre el creador del periódico. Fui hasta Mariel y localicé su acta de defunción. También encontré, al cabo de un tiempo —te digo que cuando uno está de suerte, ¡está de



En 1975, Zoila Lapique recibió la distinción por la Cultura Cubana; junto a ella se encuentra la Dra. Maruja Iglesias Tauler, subdirectora de la Biblioteca Nacional de Cuba José Martí.

suerte!—, un grupo de papeles metidos en un sobre que decía «Recibos litografiados». Entre ellos, uno de la Condesa de Fernandina por el pago del cuarto número de *El Filarmónico*... ¡Lo que probaba que no había sido una única entrega, sino cuatro! Tenía referencias, pero no tenía la publicación en la mano. Se lo comenté a Natalio Galán: «Si usted se encontrara esto...»; y, un día, se apareció en la Biblioteca y puso *El Filarmónico*... encima de la mesa. Era un hombre muy culto, mucho mayor que yo —que tenía 28 o 29 años, pero lucía muy bien.

Esa investigación la dejé ahí⁵. Me obsesioné con los datos sobre música que aparecían en los periódicos, casi siempre en una sección titulada «Gacetín local», y, por supuesto, con las partituras.

Para esas fechas, existía desde hacía dos décadas el texto La música en Cuba, de Alejo Carpentier...

Sí, desde 1946. Era un buen libro. Pero también me gustaba muchísimo, tanto como el de Alejo, la lectura de otro de una brasileña, Oneyda Alvarenga⁶.

El texto de Carpentier es clave. Todo lo que uno vaya a buscar está ahí expresado. Es cierto que se debe hurgar más en cada detalle, pero es un libro fabuloso. Para mí, es una síntesis tremenda de la música en Cuba. Lo que resta, es profundizar en las etapas que él menciona.

¿Y qué relación tenían Argeliers y Carpentier?

No mucha, la verdad. Carpentier estuvo años en Caracas. Vino a Cuba con su esposa Lilia al cabo del tiempo, después de la Revolución. Tenían más bien una amistad intelectual.

Mientras la escucho, me he quedado pensando en su mundo familiar... en lo que

⁴María Teresa Linares (La Habana, 14 de agosto de 1920), esposa de Argeliers León, acaba de ser ampliamente agasajada por la comunidad musicológica cubana a propósito de su centenario. ⁵No sin antes publicar el artículo «Un periódico musical en Cuba: “El Filarmónico mensual”», en *Revista de música* (Departamento de Música, de la Biblioteca Nacional José Martí), Año 2, N° 4, octubre, 1961, pp. 206-227.

⁶Oneyda Alvarenga: *Música popular brasileña*, Fondo de Cultura Económica, Colección Tierra Firme 33, México/Buenos Aires, 1947. La editorial coincide con la de la edición príncipe de Alejo Carpentier.

podría ser el entorno afectivo y cultural perfecto para formar una persona como usted.

Mi madre era una mujer muy amable. Recuerdo que un día de reyes me regalaron una muñeca italiana que era Blancanieves. Era toda articulada, preciosa, me gustaba muchísimo. Al lado de mi casa, una tarde, una muchachita estaba llorando porque no tenía juguetes. Mi mamá me llamó y me dijo: «Ven acá, vamos a regalarle una muñeca bonita que tengas ahí». Y le di la Blancanieves.

Entonces, su familia era consumidora de mucha música europea...

Mira, yo era amante de la música de Beethoven. Tanto que había dibujado, siendo chiquita, a Ignace Jan Paderewski (Ucrania, 1860- Estados Unidos, 1941), cuando estuvo en La Habana tocando a Beethoven⁷.

Luego vi a Jascha Heifetz (Vilna, 1901-California, 1987), aquí en La Habana, tocar el concierto para violín de Beethoven. Era un violinista extraordinario. Mi papá me tuvo que sentar en sus piernas porque no alcanzaba a verlo⁸.

Mi papá tenía unos amigos judíos talladores de diamantes, que habían venido con la Segunda Guerra Mundial y tenían muchas grabaciones. Le decían: «Venga con la niña a oír música». Y nos ponían interpretaciones de Heifetz, por ejemplo, o de Nathan Milstein (Ucrania, 1903-Reino Unido, 1992). Todos esos grandes violinistas —la mayoría judíos— los oíamos en casa de esa gente.

¿Todo ese sustrato influyó en su comprensión de la dinámica musical de ese siglo XIX cubano que iba revelándose en los papeles periódicos?

¡Qué va! Ninguna de la música que encontraba me era afín. Conocía más bien el repertorio de concierto. (Llaman a la puerta e interrumpen) Un momentico que están tocando. Perdóname, hija, ¿me escuchas? Dime, dime...

Ahora quisiera precisar, además del bagaje popular adquirido cerca de Argeliers, ¿cuánto determinó en su estudio de las danzas cubanas el intercambio con Obdulio Morales y José María Bidot?

Tenía todas las piezas separadas. Se las enseñé a los musicólogos conocidos de entonces —musicólogos entre comillas, porque realmente la musicología es posterior a los años 70, con Argeliers. Sin embargo, no me hicieron el más mínimo caso, la verdad. Uno me dijo que todas las piezas tenían esquema de habanera; pero yo no advertía eso, no todo tenía que ver con la habanera, que todavía no se había creado. ¡Suerte que estaba despierta y sabía lo que quería!

Entonces, comencé a revisarlas con Obdulio Morales⁹, que era director de la orquesta de la Banda Gigante del Circo INIT [entre 1964 y 1972]. Un hombre anciano pero muy inteligente y que sabía mucho de música cubana.

⁷Seguro a partir de comentarios sobre la gira realizada por el pianista polaco a La Habana en 1917. Las noticias recogen que realizó dos conciertos en el Teatro Nacional los días 6 y 9 de febrero de ese año, interpretando repertorio de Bach, Liszt, Beethoven, Schubert, Chopin y de su autoría. En ambos, asistió poco público, según el *Diario de la Marina*, razón quizás por la que Paderewski abandonó la ciudad imprevisiblemente a pesar de tener un tercer concierto programado.

⁸Heifetz debutó en La Habana en el Teatro Auditórium, el 20 de abril de 1942, acompañado de la Orquesta Filarmónica, bajo la



Entre 1970 y 1980, Zolia Lapique formó parte del grupo de trabajo del Fondo Colección Cubana, de la Biblioteca Nacional de Cuba José Martí.

dirección del italiano Máximo Freccia. Interpretaron el *Concierto en re mayor op. 61 para violín y orquesta* de Beethoven. Entonces, Zoila tendría 12 años.

⁹Obdulio Morales (La Habana, 1910-1981) fue un pianista y compositor cubano.

Pero tardamos tiempo... y se me muere el viejo Obdulio. Así que llamé a José María Bidot, a quien, por su formación, ya le había pedido que estudiara esa música conmigo; pero me decía que no podía abandonar su trabajo, era nada menos que tipógrafo. Y lo remedié, le dije a Argeliers: «Yo creo que lo mejor es traerlo, para que él esté tranquilo». Buscamos una plaza y me llevé a Bidot a trabajar a la Biblioteca¹⁰.

Para empezar, revisó todo lo que habíamos trabajado Obdulio y yo. Se llevó los análisis hechos y los discutimos, parte por parte, en la Biblioteca. Arrancó separando las contradanzas en 2/4 de las de 6/8. Y le dio otro carácter a esa lectura que había hecho Obdulio, quien tenía un estilo un poco arcaico, su vocabulario analítico era más limitado.

Recuerdo que Villar Buceta le dijo: «Fíjate, el bibliotecario no va a leer, sino a trabajar para que los otros lean»...

Y yo le dije: «María, yo lo sé, pero es el mundo que a mí me gusta, el de los libros».

Sin embargo, cuando uno se relaciona con sus textos —y cuando se conoce desde dentro el apasionante proceso de la revisión de publicaciones—, respira una Zoila que pasó miles de horas leyendo y cotejando periódicos, libros, folletos... ¿Cómo transcurría entonces un día cualquiera de su vida en la Biblioteca? ¿Cómo alternaban esas funciones entre la referencista avezada y la investigadora abstraída en la búsqueda del dato?

Cuando no tenía público yo me iba a mi «Gacetín local» y seguía revisando y encontrando noticias. Mi pro-

blema era no llegar temprano, porque yo no soy tempranera. El jefe de Música, que era muy exigente conmigo, me hacía marcar la tarjeta, me reclamaba cada minuto de tardanza. Salía corriendo de mi casa para coger un transporte y llegar hasta Boyeros y, de ahí, volar hasta la Biblioteca. Hasta que consulté a mis compañeros de la Academia de Ciencias y me dijeron: «Aquí ningún investigador marca tarjeta, tienen libertad para moverse, lo que tienen que comprometerse con la entrega de los trabajos». ¡Ay, mira, se lo dije!: « ¡A partir del lunes, yo no marco ninguna tarjeta, puedes llevarme a donde quieras!»». Fuimos a la dirección y me dieron la razón. Entonces me trasladé para el Departamento de Colección Cubana, que lo acababa de reformar Juan Pérez de la Riva. Era el gran asesor y muy amigo de María Teresa [Freyre de Andrade]. Ella me dijo: «Vete para la Sala Cubana que allí vas a hacer lo que tú quieras».

Allí estaba Aleida Plasencia haciendo un estudio sobre la Guerra de los Diez Años —que es tremenda bibliografía, una revisión papel por papel—; y Amalia Rodríguez, trabajando la figura de Máximo Gómez, un personaje que admiro mucho. Me hice amiga de las dos. Trabajaba como auxiliar de Aleida.

Yo llegaba a eso de las nueve de la mañana y a partir de ahí cumplía mis ocho horas. A veces hasta me pasaba, porque cuando estaba revisando algo que me apasionaba me quedaba. Llevaba mi almuerzo. Además, empecé a alternar con ir al Archivo Nacional, auxiliando también a Moreno Fragnals en su libro sobre los ingenios —quien me da las gracias y dice que el arquitecto Virgilio Perera y yo somos coautores de muchas de las líneas de investigación que hay en el libro. A partir de ahí publiqué y tengo todavía para publicar varios materiales sobre los ingenios de Cuba.

Esa etapa colonial es cautivadora, mucho más el siglo XIX con su multiplicidad de documentos. ¿Cómo iban coexistiendo todas esas investigaciones en usted? Las marquillas de cigarrillos y tabacos, los grabados, las caricaturas de humor y sátira en la prensa, las partituras de salón...

Tengo un texto que va a salir sobre los sellos de los cigarrillos cubanos del siglo XIX. Es una historia tremenda, todo lo que pasaba en este país, o que desde fuera nos conmoviera, está reflejado en los sellos. Es como un registro de la historia a través de la imagen.

Una persona me dijo: «Ay, no es tan difícil»; y yo le respondí: «No, lo único que tienes es que saber el hecho». Por ejemplo, en 1847 sale de Cuba un vapor inglés y en el Golfo de Campeche tiene un naufragio; y está cerca El Emilio, que recibe el S.O.S del barco y va a auxiliarlo. ¡Yo quisiera que tú vieras qué etiqueta! Redonda, fíjate, porque eran envoltorios para cerrar los paquetes de 10 y 20 cigarrillos. Está la gente ahí ahogándose en el agua, en el buque. ¿Cómo podían hacer esas cosas en miniaturas? Bueno, eso es lo que yo trato en ese estudio y está por salir, ya está en trabajo editorial y de diseño. Todo lo que fuera imagen, todo lo gráfico... yo lo recogí, la verdad.

Pero, ¿eso en paralelo con las partituras?

La música la dejé de lado por un tiempo, cuando estuve enfrascada en el trabajo con los sellos. Pero la música siempre ha sido mi pasión.

¹⁰ Acerca de la figura, poco estudiada, de José María Bidot Pérez de Alejo (La Habana, 19-03-1919; La Habana, 9-10-1992), consultar el artículo antes citado de Grizel Hernández.



¿Qué puede contarnos sobre este último texto en el que ha hecho la edición crítica de La Habana artística, de Serafín Ramírez?

¡Ay, mira, eso fue...! Me empastelaron un poco algunos comentarios que hice dentro del libro, pero no importa. Cuando lo escribí, estaba haciendo otras investigaciones sobre música y no quise usar muchos datos, que tenía pensados para un texto posterior. Aunque debí hacerlo. Por ejemplo, información sobre las cantantes Mariana Galino y María Sabatini, de la compañía de Andrés Prieto. Y así muchas cosas.

Ahora mismo estaba revisando un texto que quiero publicar sobre la cultura cubana, más o menos, desde el siglo XVI. Estoy metida en ese lío.

Zoila, toda nuestra implicación con sus contradanzas y habaneras comenzó cuando un día, en conversación telefónica con Miriam Escudero, le comenté que tenía una caja de zapatos con negativos de fotografías de las danzas de salón de los periódicos del siglo XIX. Nos la entregó con la misma generosidad con la que cedió a su Blancanieves. A partir de entonces, revisamos, cotejamos, editamos, publicamos y grabamos todo su tesoro, en un trabajo de equipo premiado, este pasado 2019, por la Academia de Ciencias de Cuba. Con tantas distinciones recibidas a lo largo de su vida, ¿qué significado tiene para usted el reconocimiento de la Academia en torno a su aporte a la investigación sobre los usos, el amplio

consumo y el impacto de estas piezas en la sociedad habanera decimonónica?

Me siento muy halagada. Es muy bueno. Las piezas de salón permiten ver la evolución del lenguaje musical popular de la época, de los géneros que surgían. ¿Cómo pude saber que la habanera es muy posterior a la contradanza... y que esta es realmente la base de aquella? ¿Cómo pude saber que esa contradanza, que Cirilo Villaverde llama la «contradanza española», era en realidad la que se bailaba en España y Cuba? Así conocí eso y todas las influencias que se insertaban en la música del país. Esa trama yo nunca la he abandonado. Argeliers y María Teresa, desde el principio, estaban muy contentos con el resultado.

Entonces, antes de terminar, le insto: Zoila, un último pensamiento sobre Leal...

Ay, chica, no... yo no puedo hablarte de eso. Le tenía un cariño que no tienes idea. Él a mí igual. Trabajamos muchas cosas juntos. Hubo una época, siendo muy jovencito, que no fue entendido por una persona influyente aquí, y le dije: «Mira, no te preocupes, la gente que más sabe en este país te apoya». Y así fue.

Claudia Fallarero

Consejo asesor de El Sincopado Habanero.

OBSERVATORIO DEL PATRIMONIO MUSICAL

por Arlene Hernández

Recuerdo mis primeros encuentros con Miriam Escudero a inicios de 2019... Un tiempo después, me incorporé a las «sobremesas» diarias, ya siendo parte del equipo de trabajo del Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas. Durante esos instantes, se abordaba con énfasis la necesidad de gestionar, a través de la comunidad virtual, el patrimonio musical cubano como una aplicación de la preservación digital.

En este sentido, el Gabinete ha sido una unidad facilitadora de la gestión de fuentes, pensamientos y acciones, avalados por un proceso de investigación que constantemente se nutre, consolida y ramifica a través de alianzas legitimadoras. Como parte de tal perspectiva, ha sido fundamental la interacción con espacios académicos como el Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana (Universidad de La Habana) y el Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana (Cidmuc); así como conve- nios e intercambios con universidades extranjeras.

Si bien los conciertos, los programas, las partituras, los textos impresos y las fotografías tienen un respaldo físico, convertidos en formato digital estos pueden «viajar» por el ciberespacio y compartirse con un mayor alcance. A fin de cuentas, este documento —«físico» (local e imprescindible para la conservación de la memoria) o «virtual» (globalmente accesible que permite la preservación del patrimonio) — es la evidencia que fundamenta la investigación. También se convierte en una manera expedita de contribuir a la preservación; y el producto que ha de valorarse e introducirse en la práctica para enriquecer la «representación

social» del patrimonio musical, una de las líneas temáticas del Gabinete, que ha desarrollado el Msc. Yohany Le-Clere.

La consolidación de esta idea forma parte de los proyectos actuales que se propone el Gabinete. Así el análisis de los desafíos de su implementación será el objeto de estudio de una tesina, que tribute a la Licenciatura en Preservación y Gestión del Patrimonio Histórico-Cultural, del Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana. Otra, en ciernes, analiza ya los primeros pasos de este tipo de gestión que, desde 2016, se inició con la publicación del boletín digital *El Sincopado Habanero*, cuya razón fundamental ha sido la socialización de resultados de investigación avalados por la academia y la relatoría de eventos en torno a la música.

UN SALTO HACIA LA GESTIÓN DIGITAL

En consecuencia, nos propusimos modificar un modelo de gestión digital con menos posibilidades de diálogo —abordado por el Gabinete desde su fundación a través de sus sitios web, útiles como repositorios de información certificada— y saltar a una interacción programática a través de las redes sociales (posible desde la implementación masiva de Internet en Cuba), más allá de campañas temáticas enfocadas en la promoción de eventos de la agenda del Gabinete.

Desde cualquier plataforma, era ambiciosa la idea visionaria de crear espacios de publicación diaria y mediática. A esto se sumaba la importancia de contar con el recurso humano competente que garantizara la constancia; junto a la necesidad de otros medios como dispositivos y



EL SINCOPADO HABANERO

LUNES

@gabinetestebans  
@gab.patrimoniomusical.cuba 

- 15 de junio** Sincopar la música: Preservar nuestra memoria.
- 22 de junio** La escena jazzística cubana.
- 29 de junio** Nací cantando y mis raíces son cubanas. Conversando con Bobby Carcassés.
- 6 de julio** El saxofón cubano desde Javier Zalba.
- 13 de julio** El jazz cubano a plaza llena.
- 20 de julio** Festejando 35 ediciones del Jazz Plaza.
- 27 de julio** Consumo *online*: la reinención del ecosistema musical cubano.
- 3 de agosto** *El Sincopado Habanero*, musical y metafóricamente una extensión de *Opus Habana*.
- 10 de agosto** Documentos de la Biblioteca-Fonoteca Fray Francisco Solano.
- 17 de agosto** Labor docente en la Semana de Música Sacra.
- 24 de agosto** Musicología latinoamericana: Intercambio y confrontación desde «casa».
- 31 de agosto** *El Sincopado Habanero* cierra su tercer año a modo de anuario.



softwares especializados, conectividad, acceso a las plataformas globales de comunicación y almacenaje, etc.

Esta nueva realidad, que nos ha confinado a nuestros hogares debido a la pandemia de la COVID-19, sirvió como catalizador de la acción. Con ella, surgió el imperativo de contribuir al magno proyecto Rutas y Andares, cuya edición número veinte, fuera de lo previsto, debía ser celebrada sin la concurrencia presencial de sus habituales seguidores. Así que, ante el reto de gestionar el patrimonio musical desde casa, se dio el primer paso de este proyecto mayor. Surgido y consolidado como otras tantas experiencias, forma parte de los esfuerzos de la Oficina del Historiador de La Habana y su Programa de Gestión Cultural —bajo la dirección de Katia Cárdenas— por visibilizar la sistemática labor de rescate y salvaguarda del patrimonio material e inmaterial. Por otra parte, «responde a las necesidades de esta nueva dinámica vital en la que necesariamente hemos permanecido quietos, observando y reconociendo lo valioso y útil que nos rodea, y que quizás no habíamos advertido a causa de la vertiginosa cotidianidad»¹.

En aras de lograr tal cometido, hemos enfrentado los retos que en Cuba impone esta alternativa de trabajo. Fundamental ha sido atender detalles no solo de la conectividad, sino de los medios para lograr encadenar, ajustar y solidificar las ideas de quienes participan, en esta labor, a manera de consejo editorial o «teamwork» —integrado por todos los miembros del Gabinete, que incluye un heterogéneo grupo de especialistas en gestión cultural, musicología, psicología, historia y ciencias de la información. Ellos han validado o refutado diariamente cada contenido, desde una imagen hasta un artículo de fondo. A través de esta praxis, se ha logrado definir un concepto, un objetivo y una organización para la creación

del espacio, que ha llegado a los usuarios digitales con el nombre de «[Observatorio del Patrimonio Musical](#)».

Tomando como precedente la experiencia de gestión de *El Sincopado Habanero*, se utilizó como modelo una de sus secciones temáticas: «A Contratiempo». Esta se centra en la socialización y análisis del acontecer sobre el patrimonio musical, con énfasis en los eventos más relevantes que acontecen en el período que abarca su publicación.

¿Por qué el término «observatorio»? En tanto este es un medio para compartir el conocimiento. Igualmente, tiene como objetivo crear, buscar, diseñar, analizar, ordenar, inducir, difundir y divulgar una información especializada. Sin olvidar que es un espacio para la socialización, en este caso, desde la perspectiva musical.

Al concebir esta especie de mirador digital, se evidencia cómo la relación entre las tecnologías de la información y la comunicación ha irradiado al patrimonio cultural y le ha dado la posibilidad de que se presente en formato digital y sea posible su gestión virtual. Tal revolución ha producido cambios en los paradigmas de transmisión del conocimiento, el disfrute y el consumo del patrimonio. Además han surgido iniciativas plurales que abarcan la creación de nuevos contenidos a partir del análisis científico, tanto para la difusión del conocimiento entre especialistas como la divulgación orientada al público general. Esta fue la vía que tomó el Gabinete para la creación de tal herramienta que aglutina todos los proyectos gestionados y se ha convertido en un espacio mediador y facilitador de

¹**Claudia Fallarero:** «Desde el Gabinete cada día observando el Patrimonio Musical», en *Habana Cultural*, Oficina del Historiador de La Habana, 2020. Tomado de <http://habanacultural.ohc.cu/?p=31863>



ANDAR POR EL PATRIMONIO MUSICAL

MARTES

@gabinetestebans  
@gab.patrimoniomusical.cuba 

- 16 de junio** La genealogía de Esteban Salas (1725-1803).
- 23 de junio** Las tipologías de los documentos musicales.
- 30 de junio** El patrimonio musical en los espacios de la OHCH. Estreno del trailer de Musivisión (Canal de YouTube) en el VIII aniversario del Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas.
- 7 de julio** Las publicaciones dedicadas al patrimonio musical en la revista *Opus Habana*.
- 14 de julio** Recordando el andar por los 500 años del patrimonio musical de La Habana.
- 21 de julio** Recordando el andar con el público adolescente en Rutas y Andares 2018.
- 28 de julio** Experiencia musical en Rutas y Andares 2016. Taller infantil «Aprendiendo sobre música cubana».
- 4 de agosto** Leal en la memoria.
- 11 de agosto** Experiencia musical en Rutas y Andares 2016. Taller de luthería.
- 18 de agosto** El siglo XIX cubano: Los teatros.
- 25 de agosto** El siglo XVIII en La Habana.
- 1 de septiembre** La escena musical en el Teatro Coliseo.



información relevante para el conocimiento, el debate y la promoción del patrimonio musical.

CON PILARES NUEVOS, NACEN DESAFÍOS ÚNICOS

Las bases estaban expuestas, pero se presentó un nuevo reto: diseñar una identidad que respondiera visual y conceptualmente al espacio naciente. La primera prioridad era transmitir su esencia, es decir, la acción en sí misma, el hecho de «observar». Entonces, se acudió al grafito de una adolescente, que comparte su arte entre dos lenguajes universales (el don de la música y de las artes plásticas), la joven Salomé Del Dago. Presta a la tarea, la identidad fue creada... En ella se sintetizan la esencia y el espíritu del Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas, que cuenta ya con ocho años de experiencia en pos de la cultura cubana.

A partir de este punto, los principales objetivos han sido alcanzar a nuestros seguidores digitales (conjunto integrado por diferentes grupos etarios) y fomentar la inclusión de nuevos integrantes a la comunidad virtual del Gabinete, de una manera dinámica y contemporánea, teniendo en cuenta el criterio especializado sobre el patrimonio musical en Cuba y el mundo. De igual forma, hemos querido proponer una nueva forma de descubrir el patrimonio, conocerlo y asumirlo; así como establecer un diálogo con el público a través de sus preguntas, inquietudes y sugerencias. Pensando en estos propósitos, el equipo de trabajo creó una estrategia de visibilidad, sustentada en la belleza y el concepto de la inmediatez y la constancia que abre los ojos hacia el mundo digital y sus facilidades.

Y, ¿QUÉ SE PUEDE HALLAR?

El público digital puede encontrar cinco secciones fijas y la cartelera, semanalmente, a través de la gestión

diaria de las redes sociales ([Facebook](#), [Instagram](#) y [Twitter](#)) y las plataformas digitales ([YouTube](#) y [IMSLP](#)) del Gabinete. Bajo diversas etiquetas (hashtags), cada día se unifican los contenidos compartidos.

Comienza la semana con la sección [El Sincopado Habanero](#) (lunes, a cargo de Adria Suárez-Argudín y Bertha Fernández) y se comparten publicaciones de este boletín digital a partir de breves reseñas, fotos comentadas y enlaces para facilitar su lectura. Mientras, los martes —sección que coordina— es el espacio para la promoción de eventos de temporada en los que el Gabinete está inmerso, ejemplo de ellos son [Rutas y Andares](#) —gestionado con la etiqueta #Andar por el patrimonio musical—, [Taller Internacional de Patrimonio Musical: Documenta Musicae](#), [Festival Habana Clásica](#), entre otros. Los miércoles, a cargo de Gabriela Rojas, llega Pentagramas del Pasado, donde se publican partituras en la plataforma [Petrucci Music Library](#) para su descarga gratuita —junto a los enlaces de una a cinco partituras en cada publicación—; además se comparte una foto de la portada del libro/revista, en la cual aparecen editadas, u otras imágenes alusivas a sus contenidos o contexto de creación.

En ocasiones, estas publicaciones se entrelazan temáticamente con la sección Musivisión, que llega los jueves —a cargo de Gabriela Milián, en colaboración con Audiovisuales de la OHC y su especialista Joel Guerra— desde el [canal de YouTube, del Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas](#). Esta propuesta expone distintos audiovisuales, audios, CDs, conciertos, conferencias y clases magistrales gestionadas e impartidas por el Gabinete.

Al final de la semana, el espacio que lleva el nombre de Observatorio del Patrimonio Musical —viernes a cargo de Yohany-Le-Clere y Claudia Fallarero— selecciona una temática de actualidad, para publicitar las novedades

IMSLP

PENTAGRAMAS DEL PASADO

MIÉRCOLES

imslp.org/wiki/User:Gabinete_de_Patrimonio_Musical

- 17 de junio** *Claros luces, Pues la fábrica de un Templo y ¿Quién ha visto que en invierno?* de Esteban Salas.
- 24 de junio** Cinco piezas del libro *Música de Salón de Santiago de Cuba, siglo XIX. Danzas para piano*.
- 1 de julio** *Una verdad, La Matilde, La mano, El Abufar, El misterio (La Moda, 1829-1830)*.
- 8 de julio** Tres villancicos de Juan París: *Respirad mortales, Abre Belén tus puertas y Valor pueblo escogido*.
- 15 de julio** Mapas mentales de Janio Abreu: cuatro piezas inéditas de jazz cubano.
- 22 de julio** Danzas para piano de *Las Crónicas de Santiago de Cuba* de Emilio Bacardí.
- 29 de julio** Música sacra de la Catedral de La Habana: dos graduales de Cayetano Pagueras.
- 5 de agosto** *La tonadilla de La Habana (1763)*: un canto anónimo a la ciudad.
- 12 de agosto** *Stabat Mater Dolorosa* de Laureano Fuentes.
- 19 de agosto** Ciclo *Por las calles de mi Habana Vieja* de Alexis Rodríguez.
- 26 de agosto** *El Abencerraje, Wals de la Reina de España, La separación y Coro de los montañeses (La Moda, 1830)*.
- 2 de septiembre** *Te Deum* de Esteban Salas: un himno de celebración.



culturales de la escena musical, promocionar publicaciones relevantes y sugerir la escucha de obras. Ese mismo día, se divulga el anuncio con la cartelera de la siguiente semana —a cargo de Laura Escudero.

UN PROPÓSITO EN COMÚN

Llegó el verano de 2020... y con él uno de los proyectos más importantes y aglutinadores, creados y desarrollados

por la Oficina del Historiador de La Habana: [Rutas y Andares](#). El reto, no dejar de celebrar un año más la propuesta. La solución tomada por la Dirección de Gestión Cultural de la Oficina fue crear «Rutas y Andares: un abrazo virtual». Esta nueva faceta reafirmó su concepto participativo e integrador, proponiendo la unión y el diálogo a través de las páginas que, en la red social Facebook, tienen sus museos, centros culturales, bibliotecas y gabinetes de investigación. Cada día de la semana a través de las etiquetas creadas (#RyAColecciones, #RyARecorridos, #RyAProyecto, #RyAEspeciales y #RyATalleres) se desarrollaron diferentes propuestas para recorrer las memorias y actualidades del proyecto, que acumula ya veinte años de experiencia.

El [Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas](#) y su [Observatorio del Patrimonio Musical](#) se sumaron a las etiquetas específicas, preparadas para la programación de los meses de verano del proyecto [Rutas y Andares](#). A través de ellas se logró engarzar los contenidos, objetivos y propuestas de los dos proyectos. De lunes a viernes, se mostraron colecciones bibliográficas, recorridos por rutas pasadas, especiales de videos, por solo mencionar algunos.

En opinión de Argel Calcines, director de la revista *Opus Habana* —una de nuestras principales sinergias—: «La importancia del Observatorio iniciado el 15 de junio de 2020 es que se ha mantenido ya por 11 semanas (publicaciones diarias de lunes a viernes) como un programa informativo de altísimo rigor. El reto es potenciarlo al máximo en los días venideros con ayuda de las técnicas de marketing enfocadas a las redes sociales y el uso de instrumentos de medición asimétrica para control de impacto como Google Analytics, en aras de fomentar la ingeniería cultural de proyectos».

En efecto, una vez lanzado este producto cultural, el reto radicó en crear un público cautivo y segmentarlo; un

OBSERVATORIO DEL PATRIMONIO MUSICAL
VIERNES
#viernesdeObservatorio
@gabinetestebs
@gab.patrimoniomusical.cuba
Noticias y comentarios, con secciones de interés como «Sugerencia de lectura» y «Sugerencia de escucha».

estudio de mercado imprescindible para poder tener un impacto certero, optimizando los contenidos a partir de la identificación de los intereses del público meta, de manera que dialoguen directamente con ellos.

Si bien finalizó [Rutas y Andares](#), el [Observatorio del Patrimonio Musical](#) sigue desde su base de operaciones, visibilizando productos culturales con propuestas para su análisis y disfrute. Acercar a nuestros seguidores, atraer nuevos interesados y salvaguardar la herencia cultural cubana, que es también patrimonio de la humanidad, continúa siendo el propósito de cada una de nuestras publicaciones.

Arlene Hernández

Equipo de redacción de El Sincopado Habanero.

MUSVISIÓN
JUEVES
Canal Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas
18 de junio Esteban Salas. *Música Catedralicia de Cuba, siglo XVIII.*
25 de junio *Música de salón con Tumba'o.*
2 de julio Ignacio Cervantes y Ernesto Lecuona: *la danza en dos tiempos.*
9 de julio Juan Paris: *villancicos de navidad, siglo XIX.*
16 de julio Herencia. Aldo López-Gavilán y Harold López-Nussa.
23 de julio Lisztomanía para piano y orquesta.
30 de julio Repertorio litúrgico de Cayetano Pagueras, siglos XVIII y XIX.
6 de agosto *El mundo le canta a La Habana.*
13 de agosto *Un siglo entre natalicios.*
20 de agosto *Por las calles de mi Habana Vieja.*
27 de agosto *Suite Iberia.*
3 de septiembre *Te Deum de Esteban Salas por los 500 años de La Habana.*

«ESTAMOS CONTIGO»: UNA VENTANA A LA CREACIÓN MUSICAL CONTEMPORÁNEA EN CUBA

por Gabriela Rojas

Las condiciones de vida impuestas por la COVID-19 demandan estrategias y dinámicas de trabajo alternativas para el consumo cultural. En tiempos de distanciamiento social, la creatividad e inventiva resultan atributos esenciales para las instituciones vinculadas al arte, especialmente, aquellas que solían brindar presentaciones en vivo para audiencias numerosas. Ganar en visibilidad se ha convertido en un imperativo, ya sea desde los medios de comunicación convencionales, las plataformas *online* o las redes sociales.

Cinco meses después de desatada la pandemia, la realización de conciertos *in situ* a gran escala continúa siendo una utopía. Bajo esta realidad, la creación de espacios o productos atractivos y viables desde el universo virtual se mantiene como principal misión de las instituciones musicales. En Cuba, una de las iniciativas más longevas y de mayor alcance es sin dudas el formato de conciertos «Estamos Contigo».

Tal propuesta se ha transmitido de manera conjunta por el Canal Clave, las emisoras Radio Rebelde y Radio Progreso, los canales de YouTube de La Rueda Films y



Entre los primeros grupos de música tradicional cubana+ a ser incluidos en «Estamos Contigo», estuvo el Septeto Habanero, agrupación longeva que celebra este año un siglo de fundada.

el Ministerio de Cultura, así como las 100 páginas de Facebook enlazadas vía StreamingCuba. Sus gestores han establecido sinergias entre las principales institucio-

nes estatales de la cultura, los medios de comunicación y los realizadores audiovisuales especializados en espectáculos. El objetivo principal ha sido mantener una

programación semanal, que visibilice lo que ocurre actualmente en materia de música en Cuba.

GÉNESIS DEL PROYECTO: TROVANDO DESDE CASA

El 24 de marzo de 2020, tan solo 10 días después de que se suspendieran en la Isla todas las presentaciones artísticas en vivo, se realizó el primer «miniconcierto» virtual bajo los mensajes #EstamosContigo, #MúsicosPorCuba y #QuédateenCasa. La idea partió del equipo de La Rueda Films —productora audiovisual especializada en eventos culturales— y tuvo como referente la presentación del cantautor español Alejandro Sanz junto al colombiano Juanes, el 15 de marzo, en YouTube live. ¿Por qué no aunar de forma similar a los músicos cubanos y compartir su obra como un mensaje de esperanza en tiempos de aislamiento forzoso? De esta forma, se brindaba la posibilidad de que los artistas tuvieran un retorno al escenario, una vía para tocar, aunque solo fuese frente al equipo de filmación. La propuesta se consolidó a partir de la colaboración

con el Ministerio de Cultura, el Instituto Cubano de la Música (ICM) y el Instituto Cubano de Radio y Televisión, lo cual permitió la conformación de estrategias de trabajo conjunto.

La trova fue la protagonista de estos primeros conciertos «Estamos Contigo». Dada la economía de medios y la sencillez en la puesta, una descarga trovadoresca resultó el medio ideal para el proyecto en gestación. Los primeros programas se grabaron en casa de los músicos o de miembros del equipo de filmación; y se realizaron con los recursos a mano, considerando las medidas sanitarias y de distanciamiento social. Se convocaron tanto a figuras reconocidas de la canción cubana —entre ellos Eduardo Sosa, intérprete del primer concierto transmitido, Marta Campos y Polito Ibáñez—, como a los jóvenes representantes del género: Diego Gutiérrez, Adrián Berazaín y Mauricio Figueiral. Los encuentros incluyeron una muestra del cancionero de cada artista y, a menudo, combinaron temas originales de los cantautores con canciones antológicas de la música cubana. También esta fórmula fue utilizada por la Orquesta Faílde en su intervención, junto a Omara Portuondo (grabada en el patio de la casa de la cantante), que añadió una nota distintiva a estos primeros programas signados por lo trovadoresco.



Durante la etapa de filmación en el ICM, se grabaron los conciertos del tresero Pancho Amat, acompañado por dos músicos de su grupo (imagen izquierda), y una representación cameral de la Orquesta Sinfónica Nacional, bajo la dirección de Enrique Pérez Mesa (imagen derecha).

En esos primeros momentos de prueba y ajuste, se perfilaron las características definitivas de la iniciativa. Se concibió un formato audiovisual sencillo que emulaba un encuentro informal y funcionaba a manera de *showcase* de los solistas y agrupaciones. Cada «miniconcierto» tuvo entre 20 a 30 minutos de duración y abarcó de cinco a seis temas. De acuerdo con la locación y las similitudes entre los formatos, se llegaron a grabar dos o tres programas en un día para aprovechar al máximo los recursos movilizados y propiciar colaboraciones. El empleo de un *video swit-*

cher (dispositivo que permite seleccionar y cambiar fácilmente entre varias fuentes de audio o video) posibilitó la filmación y edición casi simultánea, optimizando el tiempo de posproducción; y no se estableció un *timeline* fijo. Se grabó la mayor cantidad de encuentros posibles y se les ubicó donde resultaba más conveniente en la programación, buscando contraste y variedad. La audiencia tuvo que seleccionar dentro de las transmisiones aquellas que resultaban de su interés, sabiendo que la coherencia de cada propuesta dependía, en última instancia, de la inteligencia y la

capacidad de adaptación del solista o líder de proyecto.

El objetivo era emular el evento en vivo. La transmisión en un horario vespertino (de lunes a viernes a las 4:30 p.m.) estuvo a tono con el tipo de propuesta que se defendía: un audiovisual sencillo, diáfano y sin adornos innecesarios, que incorporaba de manera orgánica planos del equipo de filmación y de los sets improvisados. De esta manera, el espectador se convirtió en cómplice de la experiencia, al establecer con el artista un diálogo directo, casi interactivo.

EN LOS PREDIOS DEL ICM: LA INICIATIVA SE CONSOLIDA

El traslado de la grabación de los conciertos hacia el Instituto Cubano de la Música determinó una nueva etapa de trabajo y una renovación en la visualidad de los programas. A partir de la octava transmisión, «Estamos Contigo» estuvo ambientado en distintos espacios de esta institución, que representa oficialmente a la creación musical cubana. Además, este cambio simbolizó el fortalecimiento de la colaboración entre La Rueda Films y el ICM.

Una vez asentada, uno de los objetivos más visibles de esta apuesta fue visibilizar la diversidad de proyectos musicales y estéticas que contienen los catálogos de los centros, agencias y empresas subordinadas al Instituto. Desde esta etapa inicial, el departamento de Programación y Comunicación del ICM asumió la confección del listado de solistas y agrupaciones que debían ser filmadas. Al equipo de La Rueda correspondió las coordinaciones logísticas y la ubicación de cada «miniconcierto» en la programación.

A la trova se sumó la música de concierto con la intervención de músicos de la Orquesta Sinfónica Nacional y algunos formatos camerales, donde sobresalieron el Cuarteto Presto y el Dúo Espiral. Asimismo, el jazz mostró gran vitalidad en manos de músicos experimentados como Roberto Fonseca y Gastón Joya, sin olvidar a agrupaciones jóvenes como Real Project y la Quenística. Un aspecto notorio en este periodo fue la inclusión de varios grupos de rock y pop rock —filmadas en un garaje, inteligente solución para la presentación de este tipo de formato—, tal fue el caso de las bandas de David Blanco y DeCuba (de estética más cercana al pop), secundadas por Zeus y Darkness Falls en representación de la Agencia

Cubana del Rock. La música tradicional se hizo visible desde lo sonero con Pancho Amat y el Septeto Habanero. Mientras, el movimiento de rap se vio representado por La Reyna y la Real, Primera Base y Adversario. En el caso de la música electrónica, el público disfrutó de Dj Reitt y Harold Merino.

De esta forma, «Estamos Contigo» comenzó un recorrido por las diversas escenas o espacios de la música cubana contemporánea. Al tratarse de programas que se grabaron con premura y desde el concepto «en vivo», se mostró una imagen directa, sin embalajes, de lo que tiene para ofrecer cada proyecto. Se exceptúan de esta propuesta los materiales audiovisuales producidos anteriormente por el propio equipo de La Rueda para la Orquesta de Cámara de La Habana, el Dúo Iris y Rochy Ameneiro, que también fueron transmitidos.

Cada género o escena musical se ha distinguido por su proyección a nivel de performance. Los representantes de la trova y el jazz (dos de los géneros con mayor presencia en esta iniciativa) se han caracterizado por una puesta cercana a la descarga informal o a la sesión de improvisación entre amigos, estética acorde al formato audiovisual y ambientación de los conciertos «Estamos Contigo» durante su etapa de filmación en el ICM.

Esto resultó más difícil para la música electrónica y el rap, géneros que demandan de una puesta en escena más interactiva, particularmente, cuando intentan defender una estética cubana desde la fusión con ritmos nacionales.

REGRESO VIRTUAL A LAS SALAS

A partir del 2 de junio, comenzaron a presentarse conciertos grabados en un nuevo espacio: el Teatro Avenida. La sala fue cedida por el Centro Nacional de Música Po-

pular —institución a la que está asociada La Rueda Films— una vez que comenzaron a flexibilizarse las medidas de seguridad por la disminución de infectados en el territorio capitalino. El primer concierto ambientado en la nueva «sede de operaciones» fue el número 50 y tuvo como protagonista a la única pianista clásica que se ha presentado hasta la fecha: Claudia Lastra. La programación a partir de este punto alternó los conciertos grabados en el teatro, con aquellos realizados en el ICM y que aún no habían sido transmitidos.

La filmación en el teatro supuso una mejora notable en las condiciones de trabajo y elevó la calidad del producto audiovisual. Se introdujo una visualidad más dinámica con la incorporación de diseños de luces y el regreso al medio habitual de los músicos: el escenario. Del mismo modo, fue posible la filmación de orquestas con mayor número de integrantes, diversificando la selección de intérpretes. Esto se ilustra en los conciertos de Osaín del Monte, Van Van, Síntesis y la Orquesta Aragón, todos de elevada factura.

Se suman a estas reconocidas agrupaciones, otras menos notorias que integran los catálogos de las agencias comercializadoras de la música en la capital. Estas orquestas no siempre cuentan con una propuesta sólida y un buen nivel musical. Por las características de los espacios comerciales donde se presentan habitualmente, conforman su repertorio con covers de canciones populares del cancionero cubano, fusionando la balada, la músicaailable y los géneros reconocidos como tradicionales o folklóricos. Su inserción dentro de la propuesta de «Estamos Contigo» no ha sido siempre acertada y debe ser un aspecto a revisar en futuras selecciones de proyectos.

Otra posibilidad, explorada en esta nueva etapa, ha sido la grabación de intérpretes de la música de concierto

en una de sus salas de referencia en la capital: la Basílica Menor de San Francisco de Asís. A propósito de las celebraciones por el natalicio de Ernesto Lecuona, se filmó un tríptico con música de este pianista y compositor, a cargo de solistas líricos e instrumentales.

UN BALANCE NECESARIO

El concierto número 100 de «Estamos Contigo» llegó el 10 de agosto. A lo largo de este centenar de programas, el espectador se ha visto confrontado con una muestra bastante elocuente del panorama musical cubano actual. Teniendo como premisa la inmediatez, sus gestores supieron adaptarse a las circunstancias y utilizar los recursos disponibles para conformar una propuesta atractiva y necesaria en estos tiempos.

Entre los retos que enfrentó la filmación, estuvo cumplir con las normas sanitarias y evitar la concentración de personas, por lo que varios de los formatos grabados en las primeras etapas de trabajo debieron reajustarse y tocar con menos músicos de lo habitual. Las soluciones variaron en efectividad y calidad... Pancho Amat supo resolverlo de forma magistral, acercándose lo más posible a la estética de la trova tradicional; para otros grupos como la Charanga de Oro —identificada precisamente por su formato tímbrico— fue más difícil



Entre los conciertos filmados en el Teatro Avenida, se incluyen el del antológico grupo Síntesis (imagen superior) y la magistral descarga del pianista Harold López-Nussa junto a su cuarteto de jazz (imagen inferior).

readecuar los arreglos para un conjunto reducido. A esto se sumó, en algunos casos, las dificultades de grabación de formatos acústicos, en especial los de la música de concierto, donde no siempre se apreció el balance justo entre los instrumentos, especialmente en las cuerdas.

El verdadero desafío, para etapas futuras, está en la selección y la curaduría de los proyectos a grabar. En la medida en que regresemos a una nueva «normalidad», el principal interés de las instituciones involucradas en la iniciativa debe ser el balance de los contenidos. No se trata de alternar nombres conocidos con otros menos populares, sino de evitar la inserción de agrupaciones de poca calidad, así como la reiteración de propuestas monótonas o de estética cuestionable.

«Estamos Contigo» ha probado ser un formato promocional altamente efectivo y con grandes posibilidades de desarrollo. Ojalá este espacio, nacido de un gesto espontáneo que pretendía usar la música para unir y acompañar en momentos de incertidumbre, perdure y siga mostrando una Cuba musical diversa y en constante renovación.

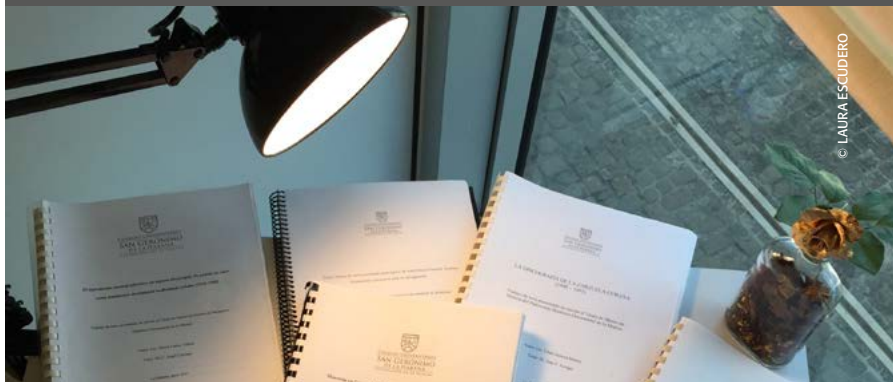
Gabriela Rojas

Equipo de redacción de El Sincopado Habanero.



BIBLIOTECA-FONOTECA FRAY FRANCISCO SOLANO

«LITERATURA GRIS»
DEL PATRIMONIO MUSICAL EN CATÁLOGO ONLINE



© LAURA ESCUDERO

La colección «Literatura gris», perteneciente a la Biblioteca Fonoteca Fray Francisco Solano, del Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas, ya forma parte del catálogo en línea (<http://catalogo.patrimonio.ohc.cu/>) de la red de bibliotecas de la Oficina del Historiador de La Habana (OHC). Esta sección atesora disímiles trabajos inéditos, defendidos en el marco de los cursos de posgrado, que organizan de manera conjunta el Gabinete y el Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana (Universidad de La Habana).

CREANDO TRIUNFOS EN NEW YORK

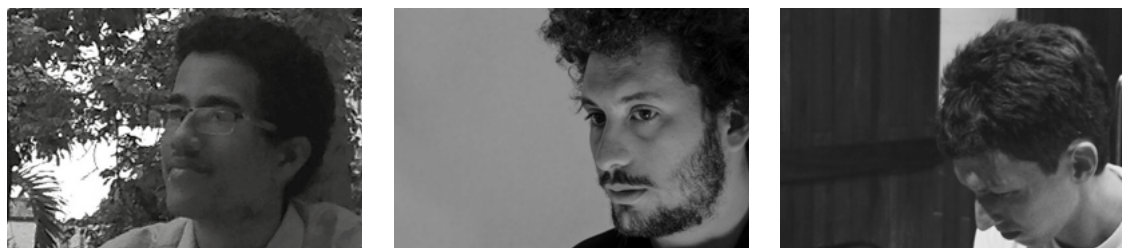


Imagen izquierda, Jorge Amado ganador de la primera edición del 8SW Composer Competition en 2018. Daniel Toledo Guillén (al centro) junto a Marius Díaz (imagen derecha), segundo y tercer puesto de la última convocatoria del mismo certamen en 2020. Los tres músicos se graduaron de composición en la Universidad de las Artes (ISA) y se han destacado por la labor como creadores en los últimos años.

La cátedra de composición de la Universidad de las Artes (ISA) tuvo una importante presencia entre los premiados del 8SW Composer Competition, al llevarse dos galardones del certamen celebrado este 2020. Así, el segundo lugar lo ocupó la obra *Y el ángel tocó la primera trompeta*, del cubano Daniel Toledo. La celebración se duplicó al quedar en el tercer puesto *El viejo y el mar*, del colombiano Marius Díaz, quien se formó en la Isla y mantiene profundos lazos con prestigiosos compositores cubanos como son Alfredo Diez Nieto y Tulio Peramo. En esta ocasión, el primer lugar lo obtuvo el japonés Minato Sakamoto con su creación *Rondo americano*.

Ante tantos motivos de alegría, no podemos olvidar que, en la primera edición de 2018, ya un músico egresado de la cátedra cubana había dejado su huella en este evento. El violinista y

compositor Jorge Amado resultó ganador con la obra *Eidos II*, escrita como parte de un conjunto de piezas independientes para diversos conjuntos instrumentales.

Tal competición se inserta en las propuestas que los compositores de todas partes de mundo esperan con ansias. Bajo la iniciativa de Eight Strings & a Whistle, el certamen se fundó hace dos años —2018, New York, Estados Unidos— con el propósito de promover obras para el formato de la agrupación (flauta, viola y violonchelo). Desde aquel momento, las obras galardonadas siempre son estrenadas en el concierto de otoño que organiza el conjunto.

Lalau Yllarramendiz Alfonso
Musicóloga



EL SINCOPADO HABANERO

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

Vol. I 2016

Vol. II 2017

Vol. III 2018

Vol. IV 2019

Vol. V 2020



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.





El Dr. Eusebio Leal Spengler, el 25 de mayo de 2013 en la Sala Ignacio Cervantes, tuvo a su cargo la inauguración del I Encuentro de Jóvenes Pianistas, temporada de conciertos organizada por el Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas y la Dirección de Gestión Cultural, de la Oficina del Historiador de La Habana. Bajo la dirección artística del profesor Salomón Gadles Mikowsky, por cinco años, este evento contó con la participación de estudiantes y egresados de la Universidad de las Artes (Cuba) y Manhattan School of Music (New York). «Sirvan estas palabras mías — Leal, concluyó— como un prelude a este gran concierto pianístico que hará vibrar los espacios consagrados a la música del Centro Histórico».

