

(*Con las palabras subrayadas van en tipo corriente.*)

~~REINVENTA LOS DE MUSICA CUBANA~~

Por ORLANDO MARTÍNEZ.

270

12

Por su temperamento, por su situación geográfica y por sus características raciales, el pueblo cubano ha tenido siempre las mejores condiciones innatas para el gusto y cultivo de las Bellas Artes, especialmente la música, en lo que mucho se asemeja a conglomerados humanos tan disímiles entre sí, y tan cercanos en ciertos elementos espirituales, como el de Rusia y el de España. En nuestra América, solamente México y Brasil pueden comparárenos en musicalidad y en diversidad y fuerza de elementos folklóricos sonoros.

La riqueza rítmica y melódica de la música cubana se originó en la fusión íntima de los factores hispánicos y africanos, debidos a la conquista y colonización y a la esclavitud introducida en el país, y que se inició casi desde los primeros tiempos del dominio de España en nuestra tierra.

Se ha discutido mucho hasta qué punto los primitivos habitantes de Cuba, taínos y siboneyes, llegaron a ejercer o no un influjo determinante en la formación de nuestro folklore musical, siendo este asunto, durante años, objeto de una larga polémica entre el compositor y musicólogo Eduardo Sánchez de Fuentes y el polígrafo Fernando Ortiz.

Aquella amalgama étnica de españoles y africanos creó nuestra música; España le dió su gracia y su dulzura melódica; Africa le dió su fuerza rítmica y sus giros exóticos. Al llegar el siglo XIX, la música cubana autóctona tiene ya categoría de cosa hecha; lo mismo para el pueblo, considerado como masa, que la cultivaba a través de sus expansiones incultas pero sinceras, que para el músico erudito, que comenzó a dar aristocracia a nuestro acervo sonoro mediante los recursos infalibles de la técnica, de la imaginación artística y del buen gusto. A Manuel Saumell (1817-70) cupo la gloria de ser el compositor a quien debemos nuestro nacionalismo musical, con lo que hubo de parangonar a Cuba con la cultura universal de aquella época, ya que las ideas nacionalistas, que <sup>hicieron</sup> ~~fu~~ uno de los muchos legados de la Revolución Francesa, se iniciaron verdaderamente en Europa a través de Chopin y de Glinka, en las mismas días en que Saumell comienza a cultivarlo en nuestra isla.

Por más de un motivo, el siglo XIX es el siglo de oro de la cultura cubana, y la música, como elemento de selección intelectual, tuvo no poco espacio y consideración en aquella memorable centuria. Es curioso que la cultura avanzara entre nosotros de modo tan notable a lo largo del siglo pasado, cuando bien podía suponerse que los ideales independentistas debieron de haber absorbido totalmente a los cubanos ilustrados. Pero en aquella época los hombres hacían patria con las armas y con las ideas, y por eso Cuba pudo contar entonces con espíritus selectos que supieron dignificarla con la emoción patriótica y con la emoción del arte. Recordemos, entre otros, a José White (1835-1918) y a Ignacio Cervantes (1847-1905), quizás nuestras máximas glorias <sup>musicales</sup> de ayer, quienes pusieron en peligro sus vidas y haciendas para acudir presurosos al llamamiento del encendido verbo martiano.

Al finalizar el siglo XIX, Cuba contaba con una espléndida tradición musical, ganada palmo a palmo para la historia a través de innumerables talentos artísticos, muchos de ellos, como los propios White y Cervantes, y como Villate, Espadero, Brindis de Salas, Lico Jiménez y Díaz Albertini, con fama y fortuna ganadas en Europa. No hubo entonces expresión musical que no fuera cultivada en nuestro país, desde la música de cámara hasta la ópera, y la pedagogía seria y responsable había hechado raíces profundas desde un precursor tan notable como Juan Federico Edelmann (1795-1848) hasta un verdadero creador como Hubert de Blanck (1856-1932).

*Agui* Pero, por un fenómeno tan curioso como en parte justificable, al expirar el dominio español en la Isla por el triunfo de la Guerra de Independencia, las miserias políticas comenzaron a crear una creciente atmósfera de desilusión en los cubanos, con evidente perjuicio para la cultura, <sup>marcadamente</sup> precisamente cuando ésta provenía de la iniciativa privada, como <sup>son</sup> los asuntos musicales.

Durante los cuatro años que duró la Primera Intervención Norteamericana en nuestro país, y que siguió al Tratado de París de 1898 que dió fin a la Guerra Hispano-Cubano-Americana, los asuntos políticos ocuparon preferentemente la atención de nuestros ciudadanos. El gobierno interventor tuvo que hacer frente al desorden y la des-

moralización que la colonia había dejado en el país. ~~la sanidad se encontraba en un estado desastroso y las obras públicas estaban totalmente abandonadas; la agricultura y la ganadería estaban exhaustas y la instrucción pública carecía de organización adecuada.~~

El único asunto tramitado en esa época en relación con el arte, ~~fué~~ fué la concesión especial hecha por el Gobierno a favor del Conservatorio fundado en 1885 por Hubert de Blanck, autorizándole para de nominarse Nacional.

La República se inauguró entre las naturales esperanzas de todo el pueblo, pero pronto nacieron las dudas y los temores, pues el ~~nuevo~~ nuevo Estado cubano estaba muy lejos de ser la dicha prometida por la Revolución. ~~Muchos patriotas comenzaron a mostrar las garras; la envidia, la calumnia y las más inculcables ambiciones personales comenzaron a abrir una brecha en el corazón mismo de la República. Los audaces y los ignorantes, pretendían ser considerados a la altura de los hombres merecedores de todos los reconocimientos.~~

En estas condiciones, ~~en las que parecía que la República había sido creada por el esfuerzo de muchos para el disfrute de algunos pocos,~~ no era posible esperar que la alta cultura tuviera una atención ni siquiera mediana. Era preciso administrar primero la cosa ~~pública~~ pública; poner orden en aquel desconcierto político, y después vendría lo demás. No era el momento para que el Gobierno pensara siquiera en las cosas de arte; esta preocupación, forzosamente, tenía entonces un carácter individual y no colectivo; era cuestión de personas más que de pueblo; era un fenómeno de vocación privada.

En ciertos aspectos puramente exteriores, los cubanos de principios de la República seguían aficionadas a las funciones teatrales, y asistiendo con el beneplácito de siempre a los famosos bailes del Teatro Tacón. Simultáneamente funcionaban algunas pocas academias y conservatorios de música, encabezados por la institución de Hubert ~~de~~ de Blanck, en los que las hijas de buenas familias, sin el menor talento artístico, trataban de dar a su educación lo que se consideraba una nota de elegancia y de refinamiento. De esta manera, el arte musical entre nosotros tenía en aquella época un sentido decorativo;

era un medio de diversión o un elemento de adorno, y no un apremio X de la cultura. Naturalmente, se podían contar varias excepciones; X pero, excepciones al fin, no daban la tónica de la época.

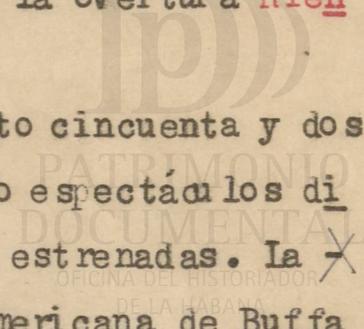
Como una necesidad del espíritu o como simple expansión de carácter social, en los primeros años de nuestra República los recitales X no despertaban el interés del gran público. Por aquellos días Teresa Carreño se había presentado en el Teatro Tacón ante unas veinte personas, y lo mismo le sucedió poco después a Paderewsky, Spalding, X Tina Lerner y Godowsky.

Pero de la misma manera que el siglo XIX en Cuba fué pródigo en X compositores y ejecutantes y nulo -salvo el caso del Conservatorio X de Blanck- en la creación de instituciones artísticas perdurables y serias, el siglo XX, en cambio -que a duras penas nos ha dado unas X pocas figuras musicales verdaderamente representativas-, ha sido una época rica en fundaciones de prestigios excepcionales, gracias al X entusiasmo personal y nunca al apoyo oficial.

La primera figura cubana de importancia que surge en nuestro siglo en el campo de la música fué Guillermo M. Tomás (1868-1933), a quien bien puede calificarse como el musicólogo más completo que hasta hoy ha dado nuestro país. Publicó libros, fundó instituciones, orientó a la juventud, celebró conciertos, y todo lo hizo con un afán inquebrantable de superación y de utilidad nacionales, raras veces compensado como merecía; fué un artista extraordinariamente laborioso, que no persiguió nunca el provecho personal.

Después de haber creado en enero de 1899 el Instituto Vocal Aguado-Tomás, en unión de su primera esposa, la eminente soprano cubana X Ana Aguado (1866-1921), aquel sabio maestro fundó la Banda de Música del Cuerpo de la Policía Nacional, cuya dirección asumió en unión de Agustín Martín, celebrando el primer concierto el 1.º de septiembre del propio año de 1899, con un programa que incluía la ópera Rienzi de Wagner.

En su primer año económico la Banda ofreció ciento cincuenta y dos retretas, tomando parte también en cuarenta y cuatro espectáculos diversos, con un total de ciento ochenta y ocho obras estrenadas. La X Banda actuó en junio de 1901 en la Exposición Pan-Americana de Buffalo



lo, ofreciendo ciento veintiocho conciertos, y haciéndose aplaudir también en Roxbury y en Wisconsin. Al regresar el conjunto a nuestra capital, tres meses más tarde, el Alcalde lo convirtió en Banda Municipal de La Habana.

Dos años después Tomás obtuvo que el Municipio capitalino creara la Escuela de Música O'Farrill, constituida oficialmente el 2 de octubre de 1903, con vistas a la formación de profesores que pudieran integrar la Banda Municipal. En 1910 esta institución fué convertida en Escuela Municipal de Música de La Habana, inaugurada como tal el 19 de abril del siguiente año, igualmente bajo la dirección de Tomás -con Gaspar Agüero como secretario fundador-, ya que por largo tiempo el director de la Banda era al mismo tiempo el director de la Escuela.

Si como organizador de instituciones de enseñanza fué Tomás un -- hombre singularmente valioso, como director de una larga serie de -- conciertos históricos su obra no fué menos importante. Los primeros fueron ofrecidos en número de ocho, con música de los siglos XVIII y XIX, divididos en dos series, titulándose el ciclo completo Las Grandes Etapas del Arte Musical. La primera serie (1905) de cuatro conciertos fué confeccionada con música de Alemania, Italia, Francia y Rusia, en tanto que la segunda (1906) comprendió música de Inglaterra, Escandinavia, España y América, con un total de cuarenta y ocho compositores diferentes, incluyendo a los cubanos Fuentes Matons, Espadero, Cervantes, Villate y Lico Jiménez.

Estos conciertos constituyeron un experimento artístico sin precedentes en Cuba; eran ofrecidos al pueblo como divulgación, y entre las obras interpretadas se escucharon fragmentos de la Pasión según San Mateo de Bach y el poema sinfónico Muerte y Transfiguración de Ricardo Strauss, aparte de otras páginas de Haydn, Mozart y Beethoven. Semejante proeza en La Habana, a principios del siglo XX, es una labor titánica.

En 1908-1909 organizó Tomás otras dos series de conciertos históricos, esta vez con el título de Los Grandes Poetas Tómales, con treinta y nueve compositores distintos de todas las épocas, desde Bach hasta Debussy. Las Orientaciones del Arte Tonal Moderno se lla-

mó una serie única de conciertos ofrecida en 1912, con sesenta y nueve compositores. Al año siguiente celebró Tomás el centenario de Wagner con un concierto integrado por unas veinte selecciones de este autor, incluyendo tres de las canciones del ciclo de cinco con poemas de Matilde Wesendonck, interpretadas por Ana Aguado.

En 1914 dirigió el maestro cinco conciertos titulados Mujer y Arte, para dar a conocer las obras de las mejores compositoras universales de Italia, Alemania, Francia, Inglaterra, Bélgica, Holanda, Suecia, Noruega, España y Cuba, representada esta última por Cecilia Aristi, con un total de cuarenta y cuatro compositoras.

El ciclo de conciertos titulado Fases del Género Sinfónico Contemporáneo fué organizado por Tomás en 1917 como una ampliación a Las Orientaciones del Arte Tonal Moderno, celebrando solamente una serie, quedando el proyecto de otra, que incluía a Stravinsky y a Schönberg. Más tarde el artista dirigió otros dos conciertos muy interesantes: La Francia Heroica y su Música Militar, Guerrera y Patriótica (1918) y La Música de los Estados Unidos en la Paz y en la Guerra (1919).

Tomás fundó en 1908 la excelente revista quincenal Bel las Artes, en la que colaboraron firmas de prestigio mundial como Felipe Pedrell, Henry T. Fink y Joaquín Nin. Dos años después el musicólogo logra conjuntar una Orquesta Sinfónica, bajo la presidencia de Joaquín Molina, celebrando su concierto inaugural el 10 de diciembre de 1910, en el Teatro Tacón, con un programa que incluía La Arlesiana de Bizet, Egmont de Beethoven y Peer Gynt de Grieg. Esta institución duró unos dos años.

Tomás cultivó la composición musical, si bien sus mejores méritos artísticos no le correspondieron como autor. En su música se advierten sus grandes conocimientos técnicos y su ferviente admiración a Wagner y a Ricardo Strauss. Por cierto que en su libro La Música en Cuba, Alejo Carpentier atribuye a Tomás el famoso tríptico de danzas cubanas para piano, tituladas Piña, Mamey y Zapote, cuando realmente fueron escritos y publicadas, con dedicatoria a Tomás, por Rafael Pastor.

Por una costumbre tan original como beneficiosa, los libros de crítica de Tomás se refieren todos a los conciertos históricos que dirigió. Dejó en preparación Las Formas Musicales, Orígenes y Desarrollo

270

-0-

llo de las Bandas Militares, La Música de Cámara desde sus Orígenes hasta nuestros días y Acotaciones para la Historia de la Música en Cuba. Todas las obras literarias de Tomás contienen abundante material biográfico, bibliográfico, histórico y crítico, y a veces ilustraciones musicales. De esta manera, fué él quien por vez primera en Cuba escribió, con un verdadero sentido de la divulgación, lo que hoy llamamos "notas al programa" en los conciertos.

La obra artística y literaria de Guillermo M. Tomás es uno de los aportes más firmes y definitivos de nuestra historia musical, y fué un complemento magnífico y amplísimo a los empeños de divulgación que desde el siglo anterior venían animando al violinista y editor Anselmo López (1841-1920), quien en 1901 cooperó a la fundación de un Septimino dirigido por Agustín Martín, que laboró en el restaurant Delmónico, y que fué, por cierto, el primer conjunto instrumental creado en Cuba desde los días de la República. El Septimino trabajó durante tres años, dando a conocer, convenientemente reducidas, diversas obras sinfónicas; <sup>sus</sup> ~~sis~~ integrantes fueron aumentándose hasta llegar a formar una orquesta que pasó a trabajar al Teatro Martí con el nombre de Sociedad de Conciertos Populares.

Pero a pesar de la ingente labor de este conjunto y la de Guillermo M. Tomás, dando a conocer en Cuba, dentro de sus posibilidades y limitaciones, las más importantes obras sinfónicas de todos los tiempos, la ópera seguía siendo entre nosotros el espectáculo musical favorito, y puede asegurarse que en ese sentido La Habana pudo igualar y a veces superar a las más importantes ciudades europeas y norteamericanas, por la brillantez de los conjuntos que solían presentarse.

En abril de 1915, por ejemplo, con motivo de la inauguración del Teatro Nacional -llamado hasta entonces Tacón- el empresario Alfredo Misa trajo una extraordinaria compañía de ópera, bajo la dirección de Tullio Serafin, integrada por artistas tan eminentes como Lucrezia Borelli, Claudia Muzio, Juana Capella, Berenice de Pasquali, María Gay, Eleonor ~~de~~ Cisneros, Regina Alvarez, Giovanni Zenatello, José Palet, Titta Ruffo, Giuseppe de Luca, Gaudio Mansueto, Giuseppe La Puma y otros. Cinco años después Adolfo Bracale logró presentar en La Habana a Enrico Caruso, mediante el contrato más jugoso de toda la carrera del

PATRIMONIO DOCUMENTAL OFICINA DEL HISTORIADOR DE LA HABANA

tenor, no igualado por él ni por ningún otro artista en Europa ni en los Estados Unidos, y mediante el cual cobraba diez mil dólares por función. Junto a Caruso actuaron en aquella temporada otras notabilidades como María Barrientos, Gabriela Bezzanzoni, Maria Luisa Escobar, Flora Perini, Ricardo Stracciari y José Mardones.

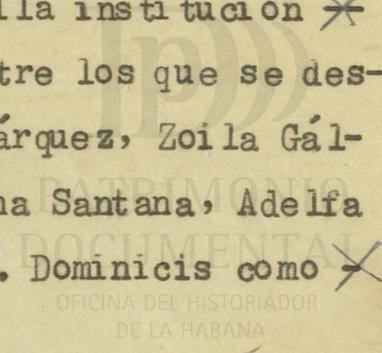
Por esa época el gran tenor cubano Francisco F. Dominici <sup>(1883)</sup> s/se hacía aplaudir en todos los escenarios europeos, interviniendo en funciones operáticas de primera categoría, junto a figuras de fama universal y llegando a pertenecer, durante cinco temporadas consecutivas, al Teatro **La Scala** de Milán, donde actuó bajo la batuta de Arturo Toscanini.

La Habana nunca dejó de ser una plaza codiciada por los empresarios de ópera, hasta los días de la depresión económica y de las complicaciones políticas originadas por la dictadura del presidente Machado.

Uno de los más interesantes conjuntos líricos que nos visitaron fue la compañía de ópera rusa que recorrió la América Latina con el nombre de **Opera Privé de París**, y que debutó en nuestra capital el 16 de enero de 1930 con **El Príncipe Igor** de Borodin. La temporada constó solamente de seis funciones, en las que se cantaron, además, **El Czar Saltan**, **La Doncella de Nieve** y **La Ciudad Invisible de Kitej**, las tres de Rimsky-Korsakoff, y **La Feria de Sorotchinsky** de Moussorgsky.

A partir de entonces vinieron esporádicamente algunas compañías de ópera de mediana calidad -en una de ellas actuó el tenor Miguel Fleta-, y más tarde la Sociedad **Pro-Arte Musical** logró revivir estos espectáculos en varias funciones, algunas de primera categoría, y en muchas de las cuales se hizo buen provecho de la sabiduría del maestro <sup>director</sup> Arturo Bovi, tan unido para siempre al arte musical en Cuba desde principios de nuestro siglo.

En 1938 el periodista Juan Bonich, entonces crítico teatral de **El Mundo**, fundó en unión de Gonzalo Roig una compañía llamada **Opera Nacional**, que obtuvo muy buenos éxitos. El elenco de aquella institución estaba integrado totalmente por artistas cubanos, entre los que se destacaron Francisco Naya, Carmelina Rosell, <sup>Alberto</sup> ~~Amalberto~~ Márquez, Zoila Gálvez, Margarita Hourruitiner, Oscar Lombardo, Carmelina Santana, Adelfa Virgili, Roberto Nieto y otros, actuando Francisco F. Dominici como director de escena.



Como forma de expresión musical, la ópera llegó a interesar vivamente a algunos pocos compositores cubanos del siglo pasado, siendo el malogrado Cristóbal Martínez Corres (1822-42) el primero que llegó a escribirlas, lo cual realizó en Italia, donde falleció. Laureano Fuentes Matons (1825-98), a quien Tomás llamó "el Schubert cubano", com- puso en 1875 la ópera La Hija de Jefté, <sup>reestrenada</sup> ~~reestrenada~~ en 1917 con el nombre de Seila, siendo ésta la primera creación de su género que se estrenó en Cuba por un autor cubano. Gaspar Villate (1851-91) fué el compositor maestro con que con mayor dedicación cultivó la ópera, llegando a producir en Europa unas ocho obras de esta clase. En el propio siglo XIX fueron escritas las tres primeras óperas sobre asuntos cubanos, dos por autores extranjeros, y fueron: Colón (1848), de Bottesini; Yumurí (1898), de Sánchez de Fuentes, y Patria (1899), de Hubert de Blanck.

Con esta tradición, no puede extrañar que en la era republicana algunos de nuestros compositores continuaran interesándose en producir para el teatro lírico. Al morir en 1905, Ignacio Cervantes dejó inconcluso el tercer acto de la ópera Maledetto. Eduardo Sánchez de Fuentes (1874-1944) fué quien demostró mayor dedicación al género, pues además de la citada Yumurí escribió las óperas El Naufrago (1901); Dolorosa (1910), que obtuvo un gran triunfo en Turín; Doreya (1918), ganadora del concurso Bracale; El Camirante (1921) y Kabelia (1942). También compuso el bellísimo oratorio Navidad (1924) sobre un texto de Néstor de la Torre.

José Mauri (1856-1937), calificado por Ignacio Cervantes como "el <sup>de</sup> músico más grande Cuba", escribió en 1921 la ópera La Esclava, con la que obtuvo un triunfo sensacional. Después, algunos autores trataron de escribir distintas partituras líricas, sin resultado alguno. Los dos esfuerzos más interesantes de estos últimos años fueron <sup>operas</sup> las inconclusas Manita en el Suelo, de Caturla; Deirdre, de Amadeo Roldán; Toi, C'est-moi, de Moisés Simons, ~~se estreno~~ <sup>se estrenó</sup> en París en 1934. Desde hace tiempo Ernesto Lecuona viene trabajando intermitentemente en una ópera cubana en tres actos, titulada El Sombrero de Yarey.

La afición teatral en Cuba también llevó a nuestros músicos a producir un elevado número <sup>de</sup> zarzuelas, contándose (Rafael Palau (18...-1906),

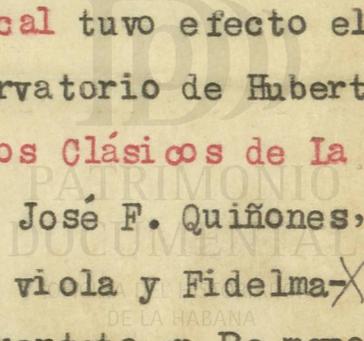
José y Manuel (1857-1939) Maury; José Marín Varona (1859-1912), Gaspar Agüero (1873-1951) y Jorge Anckermann (1877-1941) entre sus más fecundos y felices cultivadores en los inicios del presente siglo. Entre las obras más notables de aquella época se cuentan El Brujo de Marín Varona y La Casita Criolla de Anckermann.

Pero estas zarzuelas eran obras de factura limitada, llenas de gracia y simpatía -a veces con números musicales excelentes-, pero sin mayores pretensiones. El cultivo de la zarzuela grande cubana se produjo después con Ernesto Lecuona (1896) y con Gonzalo Roig (1890). El primero ha firmado obras maestras como Niña Rita, escrita en colaboración con Eliseo Grenet; María la O, El Cafetal, Rosa la China y otras. Roig cuenta con partituras muy inspiradas, como El Clarín y La Hija del Sol, pero su obra cumbre en el teatro ha sido, hasta hoy, su celebérrima Cecilia Valdés, estrenada apoteósicamente en 1932.

Otras/zarzuelas cubanas son La Virgen Morena de Eliseo Grenet (1893-1950) y María Belén Chacón y Amalia Batista, ambas de Rodrigo Prats ~~(1906)~~ (1906).

A fin de instaurar para siempre en Cuba la afición del gran público a los conciertos, el 2 de diciembre de 1918 se fundó en La Habana la Sociedad Pro-Arte Musical, gracias a los esfuerzos y a la inspiración de María Teresa García Montes de Giberga (1880-1930), su primera presidenta, quien fué la mujer más importante que ha tenido Cuba republicana y una de las figuras más señaladas en la cultura artística del Continente. Luchando contra la apatía y la incomprensión, en un medio en el que la mujer estaba prácticamente condenada a las frivolidades y al parasitismo de la alta sociedad, María Teresa García Montes logró sus fantásticos propósitos, no sin sentir los zarpazos de la envidia de los mediocres y de los inútiles, precisamente de aquellos que jamás, antes ni después de ella, han servido al país en forma tangible alguna.

El primer concierto patrocinado por Pro-Arte Musical tuvo efecto el 8 de diciembre de 1918 en la Sala Espadero del Conservatorio de Hubert de Blanck, estando a cargo de la Sociedad de Cuartetos Clásicos de La Habana, integrada por Juan Torroella, primer violín; José F. Quiñones, segundo violín; Antonio Mompó, cello; Valero Vallvé, viola y Fidelma García de Torroella, piano. El programa incluyó el Cuarteto en Re mayor



de Schubert; el Cuarteto, Op. 10, de Debussy (primera audición en Cuba) y la Suite en La menor de Hubert de Blanck (estreno).

A principios del siguiente año fueron presentados en **Pro-Arte Musical** los pianistas Yolanda Mero y Maurice Dumesnil y el violinista Mayo Wadler, siguiéndoles la pianista Guiomar Novaes y el violinista Mischa Elman, este último en el Teatro Nacional. A partir de entonces el porvenir de la Sociedad quedó asegurado, y tres años después, al presentarse Pablo Casals, el teatro estaba ya totalmente lleno de asociados.

Aquel propio año, María Teresa García Montes organizó el **Circuito de Ampliación Musical**, que duró hasta 1925, y que consistía en presentar en las cárceles, asilos y en la Casa de Beneficencia a algunos de los grandes artistas que actuaban en **Pro-Arte**. También en el mismo año fué creada la revista oficial de la Sociedad, que posiblemente ha sido la más completa de su clase en nuestro país.

El 2 de diciembre de 1928, precisamente el día en que **Pro-Arte Musical** celebraba sus primeros diez años de vida, inauguró su magnífico Auditorium, que, por más de un motivo, es el mejor teatro de Cuba. Mientras el proyecto de construcción del Auditorium daba sus primeros pasos en firme, María Teresa García Montes laboró en empresas de gran utilidad, logrando presentar a la Orquesta Sinfónica de New York dirigida por Walter Damrosch, y ocupándose también de apoyar a muchos artistas cubanos de méritos positivos, como el pianista Jorge Bolet, a quien concedió una beca para costear su estancia en Filadelfia mientras cursaba sus estudios en el **Curtis Institute of Music**.

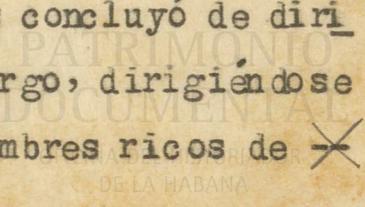
María Teresa García Montes de Giberga fué un carácter, un verdadero carácter, que a despecho de las duras piedras que halló en el camino supo dar fin a su obra mucho tiempo antes de desaparecer para siempre; y **Pro-Arte Musical** es la más sólida y la más representativa de <sup>las</sup> ~~nuestras~~ instituciones artísticas de Cuba. No siempre nuestro pueblo ha sabido comprender totalmente y agradecer como merece la obra que nos legara María Teresa García Montes. Sin evitar una responsabilidad; sin someterse a convencionalismos ni a prejuicios -lo que le costó no pocas desdichas- y sin hacer jamás un compromiso ilegítimo, ella ganó para la patria una de las más difíciles y arriesgadas causas espirituales.

Después de aquella magna empresa, que garantizó para siempre en nuestro medio el buen éxito de los recitales a cargo de grandes artistas, hacía falta revivir con carácter de permanencia aquel empeño de Guillermo M. Tomás, y crear una Orquesta Sinfónica.

Una tarde de 1922, Gonzalo Roig observaba la singular habilidad con que el gran pianista Ernesto Lecuona cortaba las matrices para los llamados rollos de pianola, y pensando que era lastimoso que un artista de sus facultades estancara su vida en aquellos menesteres, mientras la sociedad habanera pagaba crecidas sumas por importar orquestas de jazz y bailarines norteamericanos, el autor de Quiéreme Mucho le propuso a su colega la formación de una sociedad de conciertos que ayudara a divulgar el arte y a contrarestar la invasión exótica, creando un conjunto que hacía mucha falta. De aquellas conversaciones entre Roig y Lecuona surgió la Orquesta Sinfónica de La Habana, constituida el 2 de septiembre de 1922, bajo la presidencia de Septimio Sardiñas, quien a los pocos días renunció al cargo, sustituyéndole entonces Edwin Tolón, quien a su vez fué seguido por Antonio González Beltrán (junio, 1923). Más tarde la presidencia fué ocupada, sucesivamente, por tres profesores de la Orquesta: Mateo Cruz, Antonio Andraca y Antonio Bustamante.

La Orquesta Sinfónica de La Habana celebró su primer concierto el 29 de octubre de 1922, en el Teatro Nacional, con la overtura Oberon de Weber; las Escenas Fintorescas de Massenet; el Concierto No. 2, en Sol menor, Op. 22, para piano y orquesta, de Saint-Saëns, con Ernesto Lecuona como solista; Visión de Rhienberg; el Aria de la Suite en Re de Bach y la overtura Tannhäuser de Wagner. Pronto la institución pudo presentar a directores invitados y solistas de fama mundial, incluyendo a Pablo Casals, Juan Manén, Adela Verne, Julián Carrillo, Ernesto Halffter y otros muchos, aparte de numerosos músicos cubanos de subidos méritos, entre los que se destacó el pianista José Echániz por haber debutado como director al frente de la Sinfónica.

Cuando en 1923, entre aplausos atromadores, Casals concluyó de dirigir el último de los dos conciertos de que se hizo cargo, dirigiéndose al público hubo de decirle: Es necesario que los hombres ricos de



10  
en  
10

este país se presten a dejar definitivamente consolidada la obra de estos notables profesores, y la de su joven maestro, el cual me ha sorprendido, pues en esta época de progreso cultural no debemos aceptar adivinaciones, y él las logra. Si algún día vuelvo a Cuba, mi más grande satisfacción de músico será presenciar el logro de la existencia económica de esta Orquesta. Ayúdenla, y ayuden a su director\*...

Lamentablemente, Casals no acertó en sus esperanzas, y si la Orquesta Sinfónica de La Habana pudo laborar sin interrupción durante más de veinte años consecutivos, se debió al tesón y al desinterés de su profesorado y al entusiasmo magnífico y al patriotismo de Gonzalo Roig. Por eso, <sup>an</sup> por encima de los centenares de obras interpretadas por aquel conjunto, muchas de ellas en primeras audiciones en Cuba, hay que admirar y respetar lo que significó aquel esfuerzo como sacrificio y abnegación.

Agua

La Orquesta Sinfónica vivió siempre en un ruinoso estado económico, pues ningún mecenas se ocupó de ella ni ningún Gobierno le tendió la mano. Por eso nunca ha podido igualarse entre nosotros lo mucho que había de cubanidad en el fondo de aquel esfuerzo, que nunca aspiró siquiera a cubrir sus más perentorias necesidades materiales, sino a servir con entera lealtad y desinterés a Cuba <sup>al arte.</sup> y ~~al arte.~~ Por eso se podrá reclamar para otras instituciones ~~demanda~~ toda la brillantez que se quiera; es posible hallar en otros terrenos alientos de más marcados relieves, pero jamás podrá silenciarse entre nosotros lo que histórica y artísticamente representan Gonzalo Roig y la Orquesta Sinfónica de La Habana, sin poner en peligro nuestra condición de cubanos honrados <sup>para</sup> con la patria y con la cultura.

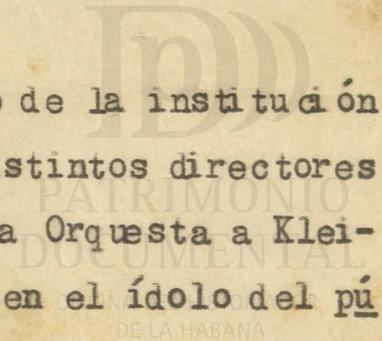
Dos años después de inaugurarse esta entidad, y por una de esas reacciones tan naturales en nuestro desbordado temperamento, se fundó la Orquesta Filarmónica de La Habana para ventilar asuntos escabrosos de aquel momento, surgidos entre Roig y sus adictos y el músico español Pedro Sanjuán, entonces de visita en La Habana. La Filarmónica fué escuchada por vez primera el 8 de junio de 1924, en el Teatro Nacional, bajo la batuta de Sanjuán, con <sup>Egmont</sup> ~~Hammerstein~~ de Beethoven; el Aria de la Suite en Re de Bach; el Scherzo de Sueño de una Noche de Verano

de Mendelssohn; la Cuarta Sinfonía del mismo autor; el Andante Cantabile de Tchaikowsky y Los Preludios de Liszt. Desde aquel día -desde muchos días antes- quedó declarada la guerra sin cuartel entre la Sinfónica y la Filarmónica; una guerra que tuvo tanto de pintoresca como de inútil y que hace poco <sup>vino</sup> ~~vino~~ a tener en cierta forma un feliz término, unos <sup>treinta</sup> ~~cuarenta~~ años después, con un homenaje de la Filarmónica al maestro Roig.

Desde el instante mismo de su creación, la nueva Orquesta contó con el apoyo moral y económico del doctor Antonio González Beltrán, a quien mucho hubo que agradecer, aunque después, por una de esas injusticias tan frecuentes entre nosotros, ni la Filarmónica ni los que han regido sus destinos le hayan reconocido públicamente, en forma merecida, su tesonera labor y su desinterés.

Sanjuán dirigió a la Orquesta hasta 1932, siguiéndole Amadeo Roldán hasta 1938. Fallecido este último, al año siguiente se fundó el Patronato Pro-Música Sinfónica bajo la presidencia del doctor Agustín Batista, quien, mediante los recursos inapreciables de su brillante posición económica y sus relaciones, logró salvar a la institución en los momentos en que su fin parecía próximo. El gesto más oportuno de Batista fué convertir los conciertos de la Orquesta en una moda social, comprometiendo a la high-life de La Habana a codearse discretamente y diplomáticamente con la mejor música sinfónica. Este hecho produjo los efectos deseados, y gracias a las nuevas recaudaciones y a los enormes donativos del propio Batista, los profesores de la Orquesta obtuvieron ventajas excelentes, facilitándose entonces el poder contratar a directores y solistas de fama que integran una <sup>relación</sup> ~~lista~~ interminable, aunque entre los primeros es preciso recordar a Eugene Ormandy, Erich Kleiber, Jascha Horenstein, Sir Thomas Beecham, Antal Dorati, Igor Strawinsky, William Steinberg, Efrem Kurtz, Juan José Castro, <sup>Bruno Walter,</sup> Sergio Koussevitzky y Pierre Monteux y Ernest Ansermet.

El artista italiano Massimo Freccia se hizo cargo de la institución desde 1939 hasta 1934; después fueron presentados distintos directores hasta que Batista cedió en propiedad el podium de la Orquesta a Kleiber, quien se convirtió -parece que para siempre- en el ídolo del público cubano. Este famoso maestro fué el creador de los conciertos po



pulares de la Filarmónica; reeducó al profesorado; les ~~le~~ impuso una ~~la~~ férrea disciplina, respeto y afán de trabajo; dejó escuchar muchas y muy importantes primeras audiciones en Cuba, incluyendo Matías el Pintor de Hindemith y Wozzeck de Alban Berg, y estrenó y resstrenó diversas obras de autores cubanos.

Al abandonar nominalmente Batista la presidencia del Patronato Pro Música Sinfónica para seguirla desempeñando con cierto carácter de privacidad, lentamente se fué incubando un malestar entre Kleiber y algunos pocos miembros del Patronato, que desembocó en el más sensacional escándalo de orden artístico que se recuerda en Cuba y que tuvo repercusión en el extranjero. Como sucede siempre en estos casos, hubo divisiones, bandos apasionados; pero el público -al que no podían interesar los conflictos internos de la institución y sí la calidad de la batuta y el genio de Kleiber- adoptó una postura muy curiosa, pues ~~se~~ se colocó en masa del parte del director y en contra de algunas figuras opacas del Patronato, mostrándose siempre absolutamente imparcial y respetuoso en lo que a Batista se refiere; <sup>por cierto que</sup> este último e importante aspecto de aquella cuestión, más de una vez ha sido tergiversado.

A la larga, lo único positivo que se logró entonces fué el ~~desquebranto~~ desquebramiento artístico y moral de la Orquesta, pues a pesar de todos los buenos esfuerzos realizados posteriormente por otros Patronatos presididos por Armando Coro y Pascual de Rojas, y a pesar de otros directores eminentes, desde mediados de 1947 la Filarmónica no ha vuelto a lograr las excelencias artísticas de aquellos tiempos.

Aquella compañía de ópera rusa que visitó a La Habana en 1930 se ~~disolvió~~ disolvió en México, con grave perjuicio para todos sus integrantes. ~~Uno~~ Uno de ellos, el bailarín Nicolai Yavorsky (1891-1947) volvió a nuestra capital con intenciones de pasar a París, pero sin recursos de ~~ninguna~~ ninguna clase y sin relaciones, padeció vicisitudes dantescas sin lograr sus deseos.

Con objeto de abrise paso, Yavorsky se ofreció como profesor de ~~danzas~~ danzas clásicas a la Sociedad Pro-Arte Musical, brillantemente presidida entonces por Oria Varela de Albarrán, sin que sus gestiones ~~pu-~~ pu- dieran ser entonces atendidas. Dos meses después, <sup>Natalia</sup> ~~Martina~~ Martina Aróstegui de Suárez, deseando hallar nuevos horizontes para aquella Sociedad, ~~se~~

ideó la inauguración de cursos de baile, de guitarra y declamación para los miembros de **Pro-Arte**, contratando entonces a Yavorsky para que se hiciera cargo de los primeros.

Hasta aquel momento, el ballet había tenido en nuestro país una estimación limitada y un sentido casi unilateral de cosa accesorio en algunas funciones de ópera. Anna Pavlova, varios años antes, había entusiasmado al público, pero no puede decirse, ni con mucho, que en La Habana existiera una tradición <sup>de</sup> ese arte y mucho menos un interés permanente.

Aunque a veces esta verdad histórica ha tratado de ser disimulada, fué esa, sin dudas, la gran obra de Yavorsky, aun por encima de los muchos y buenos alumnos que logró formar. Este maestro encontró aquí un excelente material humano con condiciones extraordinarias para el ballet, logrando artistas muy notables, pero la parte más importante de su labor, la que tiene una vigencia perdurable, fué la de haber iniciado al público en el gusto por el ballet, permitiendo, desde entonces, el buen éxito artístico y económico de los mejores espectáculos de ese género que nos visitaron posteriormente, y de los que en La Habana se organizaron.

Yavorsky ofreció su primera función en **Pro-Arte Musical**, con sus alumnos, el 29 de diciembre de 1931, haciéndose aplaudir él mismo como bailarín en La Noche de Walpurgis de **Fausto** de Gounod, y en la Rapsodia Húngara No. 2 de Liszt, esta última en unión de Cuca Martínez. Vinieron después empeños de mayores alientos con las más famosas partituras de ballet del repertorio universal. En 1932 una chiquilla de cortos años y reducida estatura obtuvo una prolongada ovación al bailar El Pájaro Azul; entonces se llamaba Alicia Martínez; hoy es conocida mundialmente como Alicia Alonso.

**Pro-Arte Musical** estrenó el 4 de marzo de 1940 el primer ballet de autor cubano que se llevó a escena, titulado Dioné y original de Eduardo Sánchez de Fuentes, con la propia Alicia Alonso en el papel principal.

A Yavorsky le sucedió George Milenoff en el cargo, y a éste el joven y talentoso artista Alberto Alonso, bailarín de sólida experiencia que triunfó en el extranjero en las huestes del Ballet Ruso ~~de San Petersburgo~~

PATRIMONIO DOCUMENTAL DE LA HABANA

de Montecarlo, y el primer coreógrafo con que ha contado nuestro país.

Como una prueba más de las posibilidades musicales de Cuba, hay que mencionar sus disposiciones para el canto coral. El precursor más notable de la organización de conjuntos de ese tipo entre nosotros fué el ilustre artista cubano Emilio Agramonte (1844-1918), quien inspiró a Martí párrafos de gran belleza, <sup>y que</sup> ya ~~ya~~ contaba con una larga experiencia de esos asuntos, adquirida en los Estados Unidos.

Agramonte inauguró en La Habana la Sociedad Coral **Chaminade**, con más de cien voces, el 28 de junio de 1906, en el Teatro Nacional, con obras de Wagner, Rossini, Cecilia Chaminade y con el terceto de **El Matrimonio Secreto** de Cimarosa, que fué interpretado por Pilar Martín de Blanck, Andrea González de Muñozguren y <sup>Ascensión (Chon)</sup> ~~Asunción~~ Tejera.

Esta Sociedad estaba presidida por la ilustre cubana Blanche Z. de Baralt, secundada en su obra de gobierno por Blanca Baralt, Mireille García, María Teresa García Montes de Giberga, Margarita Martínez, Ana Cosculluela, Andrea González de Muñozguren y Angelina Agramonte de Primelles. La Coral **Chaminade** desarrolló sus sesiones en el **Ateneo y Círculo de La Habana**, durando unos cinco años.

María Muñoz de Quevedo (1894-1947) fundó la **Coral de La Habana** el 25 de noviembre de 1931, con un concierto auspiciado por la fenecida **Institución Hispano-Cubana de Cultura**, interpretándose obras de Millet, Otaño y Benedito, y el son popular **El Caballo Blanco** de Caturia, armonizado a seis voces y solo de soprano.

Esta nueva agrupación tomó parte en el estreno en Cuba de la **Novena Sinfonía** de Beethoven, el 12 de febrero de 1933, con la Orquesta Filarmonica de La Habana <sup>dirigida</sup> conducida por Amadeo Roldán, y al año siguiente, con la misma Orquesta y el propio director, ofreció un importante festival sinfónico-coral que incluyó **Boris Godounoff** de Moussorgsky y **La Vida Breve** de Falla. También colaboró la **Coral de La Habana** con la **Sociedad de Música Contemporánea**, y años más tarde <sup>fundó</sup> ~~hizo la fundación~~ de distintas cantorías, como la de la Casa de Maternidad y Beneficencia de La Habana (1936); la del Instituto Cívico-Militar (1939); la del Centro Superior Tecnológico de Cuba (1940) y la de la Universidad de La Habana (1943).

María Muñoz de Quevedo realizó una labor extraordinaria, haciendo de la **Coral de La Habana** una institución seria y responsable que logró

PATRIMONIO DOCUMENTAL DE LA HABANA

renombre en el extranjero. Es de señalar el interés que demostró siempre María Muñoz de Quevedo en la música cubana, de la cual era una devota inteligente, incluyendo muchas veces en sus programas algunas de nuestras mejores melodías, ~~antónomas~~ tanto folklóricas como eruditas, entre las que cabe mencionar, por ejemplo, el hermosísimo Canto Negroi de de Gonzalo Roig.

La obra y los esfuerzos de aquella pedagoga han sido continuados, después de su fallecimiento, por Gisela Hernández (1912), discípula predilecta suya, y uno de los escasos valores serios de la composición musical en Cuba en los días que corren.

En 1937, por resolución del Ministro de Educación, se autorizó a Joaquín Rodríguez Lanza, Inspector General de Música, a llevar a efecto la organización del canto coral y la enseñanza de la música en las Escuelas Públicas, mediante la selección de maestros de enseñanza común o Normalistas que tuvieran la suficiente preparación para ello. Rodríguez Lanza introdujo en las escuelas los cantos escolares de Ignacio Cervantes, de Marín Varona, de Anckermann, de Casas Romero y otros compositores cubanos.

Desde 1948 labora entre nosotros, con admirable dedicación, la Coral de la Juventud de Acción Católica, dirigida muy inteligentemente por la dinámica Marta Fernández Morrel, quien ha organizado y <sup>presentado</sup> ~~domingando~~ numerosos y muy aplaudidos conciertos. Ultimamente la profesora Ada Iglesias de Moreno ha vuelto a organizar, bajo su dirección, la Coral Universitaria.

Fundada en marzo de 1934, la Sociedad de Orquesta de Cámara, bajo la dirección del joven profesor catalán José Ardévol, celebró su primer concierto el 8 de abril del mismo año, con la Suite en Do mayor de Bach, la Sonata en Sol mayor de Mozart y la Sinfonía No. 73 (La Chasse) de Haydn. Desde entonces la Orquesta de Cámara ha realizado una labor plausible, <sup>ejecutando</sup> ~~daño a enseñar~~ un gran número de obras clásicas y modernas, muchas de ellas en primeras audiciones en Cuba, y ejecutadas siempre de acuerdo con sus versiones originales.

La pedagogía musical ha tenido también especial significación en nuestros años de República. En 1899, al regreso de su destierro por

PATRIMONIO DOCUMENTAL  
OFICINA DEL HISTORIADOR  
DE LA HABANA

causas políticas, ya que conspiró a favor de la independencia cubana, Hubert de Blanck estableció nuevamente en La Habana su Conservatorio, inaugurando también la famosa **Sala Espadero**. Poco después, ya en nuestro siglo, las instituciones de enseñanza musical comenzaron a multiplicarse, surgiendo así los Conservatorios Orbón (1906), Carnicer --- (1911), Mateu (1911), Iranzo (1911), Falcón (1915), Sicardó (1917), - **La Milagrosa** (1918), Pastor (1919), **Internacional** (1925), de María X Jones de Castro; Provincial de Oriente (1927), de Dulce María Serret; Eduardo Peyrellade (1932), Carlos Alfredo Peyrellade (1932), Díaz Dor ticós (1942), etc. Como caso especial debe recordarse el Conservatorio de Música creado ~~en~~ en 1932 por la Orquesta Filarmónica de La Habana, que duró unos pocos años.

*Agua* Entre los innumerables profesores de música que han actuado en ins tituciones o por cuenta propia es preciso destacar a Arcadio Menocal, Juan Torroella, Casimiro Zertucha, Tina Farelli y Arturo Bovi, / Cesar Perez Sentenat, María Muñoz de Que vedo, Francisco F. Dominicis, Joaquín Nin, Emma Badía de Rocanilla y X Arminda Schutte.

En el interior de la Isla han florecido igualmente un gran número X de academias, conservatorios y profesores muy distinguidos, destacán dose, por encima de todos, Rafael Salcedo (1844-1917), fundador y ani mador excepcional de la famosa **Sociedad Beethoven**, creada en 1872, y X pedagogo de virtudes poco comunes, que dió a Santiago de Cuba, su tie rra natal y en la que desarrolló sus actividades, días de gloria X imperecedera.

Terreno movedizo ha sido entre nosotros el de la crítica musical, X creada por Serafín Ramírez en el siglo pasado. Aparte de Guillermo M. Tomás, en las últimas décadas se han destacado muy especialmente Isi doro Corzo (1869-1936), Eduardo Sánchez de Fuentes, Antonio Quevedo X y Jose Luis Vidaurreta (1912), (1898), X Alejo Carpentier (1902) X / que han sido verdaderos ensayistas.

Todo este afán de divulgación artística, X estos múltiples empeños X de creación y recreación, por fuerza tenían que servir de estímulo a X nuestros compositores, especialmente a los que sentían el deseo íntimo de expresarse con acentos inéditos dentro de la música cubana. De esta manera surgió el nuevo verbo de Amadeo Roldán (1900-39), Alejandro X

García Caturla (1906-40) y Gilberto Valdés (1905).

Roldán fué nuestro primer autor sinfónico que por una convicción ideológica utilizó ritmos e instrumentos afro-cubanos, en lo cual, por una ironía del arte, le <sup>había precedido un extranjero,</sup> precedió Gottschalk, en su sinfonía Una Noche en el ~~Templo~~ Trópico (1861). En contra de lo que muchas veces se ha afirmado, Roldán no fué el creador de la música afro-cubana, pues ésta procede de un complejo social, de un destino histórico y no de la inspiración ni la voluntad de un hombre. Tampoco fué Roldán, cronológicamente, el primer sinfonista cubano, como ~~ha~~ veces se ha creído.

La verdadera importancia de aquel artista es superior a todo eso, al crear entre nosotros una estética como compositor -que le valió fama e intérpretes en el extranjero-, y al ponernos, como director de orquesta, en contacto directo con la música contemporánea. Algunas obras suyas quedarán para siempre como ejemplos muy bien logrados de una nueva ruta entre nosotros, opuesta a la técnica finisecular y a ratos impresionista de Sánchez de Fuentes y al delicioso costumbrismo, lleno de vida, de color y de inventiva, de Gonzalo Roig.

Caturla, por su prematura muerte, no tuvo tiempo para superar ni pulir su obsesión negra y su frecuente estilo bárbaro, que cautivaba a los snobistas. La deliciosa Berceuse Campesina, para piano, última obra de Caturla, es de una exquisitez y de una levedad de escritura muy poco presumibles en él, y que, por desdicha, no pasó de un simple anuncio. El talento creador de aquel músico era de una gran potencia, poniéndolo, con la mejor intención, como Roldán, al servicio de algunas de las nuevas ideas estéticas musicales, si bien es cierto que por aquellos días ya no eran tan nuevas <sup>puesto</sup> que hacía más de veinte años que Stravinsky había firmado El Pájaro de Fuego, Petrouchka y El Rito de Primavera.

Gilberto Valdés parece tener una personalidad un poco extraviada como compositor. Con un gran talento innato, las producciones de su primera época, como el maravilloso Ogguere, acusan sinceridad y elegancia; su orquesta era limpia, atinada, segura. Después, erróneamente, se entregó a un sinfonismo cargante en el que, como observa Carpentier, no está haciendo otra cosa que queriendo pasar por nuevo lo que ya hicieron -y con mejores resultados, por cierto- Ricardo Strauss,

Debussy y/<sup>Grofé</sup>~~Grofé~~. El día que Gilberto Valdés regrese a "lp meramente arrabalero," donde siempre demostró gracia, movimiento, color y vida rítmica, habrá encontrado de nuevo su verdadero camino.

Con estos tres últimos compositores -Roldán, Caturla y Valdés- la música popular cubana pretendió invadir los dominios de la música universal, desde el punto de vista de la forma y el medio sonoro, según hicieron en nuestros tiempos Béla Bartók en Hungría; Casella en Italia; Falla en España; Villa-Lobos en Brasil; Chávez en México y Gershwin y/<sup>Grofé</sup>~~Grofé~~ en los Estados Unidos. Pero hasta este momento la música popular cubana ha estado llegando a la sala de conciertos con un <sup>ropaje</sup> ropaje que casi siempre le queda ancho, a pesar de estar muy bien confeccionado. Hace falta menos preocupación geométrica; suprimir todo lo accesorio y lo superfluo; todo lo que tiene un <sup>exceso</sup> exceso de sentido decorativo puramente intelectual; y sustituir ese lastre inútil por un poco más de claridad de fondo y de elegancia en los contornos. Debussy sostenía, con mucha razón, que "por regla general, siempre que en arte se piensa complicar una forma o un sentimiento, es que no se sabe lo que se quiere decir...".

La música popular cubana ha perdido mucho de su idiosincracia en las entrañas mismas del pueblo, y si en el género simfónico se le <sup>a</sup> ha atrumado a veces con un lenguaje que casi nunca ha entendido, en la calle se le ha restado más de un elemento vital. Por eso la verdadera música del pueblo cubano desde hace tiempo ha venido convirtiéndose en música "populachera", desfigurada más todavía por el exotismo norteamericano con que suele ser adulterada. De nuestros costumbristas legítimos ya no nos quedan más que Gonzalo Roig y María Cervantes, y los casos aislados de Sindo Garay, Rosendo Ruiz y Alberto Villalón, que pertenecen a otra época; Eusebio Delfín, Félix B. Caignet y Miguel Matamoros, también hicieron ya <sup>de sus obras.</sup> lo mejor/~~de sus obras~~

Con el fin de rescatar para la música popular sus <sup>propios</sup> elementos propios, la periodista Conchita Gallardo creó en 1945, en el Ministerio de Educación, el Día de la Canción Cubana, que cada año debe celebrarse 31 de abril en homenaje al natalicio de Eduardo Sánchez de Fuentes, y en el que, <sup>en</sup> concurso previo, se ofrece un concierto de nuestros ritmos. No se puede decirse, ni con mucho, que esta fiesta haya resuelto los problemas de nuestra música popular, pero es un esfuerzo loable que alguna vez logrará plenamente sus propósitos.

que  
pueda

De toda esta situación de nuestro arte sonoro parte el interés específico de cuatro compositores cubanos de muy distinta personalidad pero con un común sentido del nacionalismo: Mario Valdés Costa (1901-30); Carlo X Borbolla (1902); María Emma Botet (1903) y Pablo Ruiz Castellanos (1904).

Valdés Costa fué un genio malogrado que con gran espontaneidad y mano segura escribió diversas obras orquestales y para instrumentos solos, en las que se transparenta una cubanía muy limpia, de tipo criollo, al margen de todo elemento negro. Su técnica era firma y su mensaje era preciso y diáfano, desprovisto de todo elemento cargante. Valdés Costa representó la antítesis de Roldán, Gaturla y Gilberto Valdés, concibiendo en arquitecturas ambiciosas lo que después María Emma Botet haría para el piano y la voz.

Borbolla no se inicia propiamente en la composición hasta 1944, constituyendo una de las manifestaciones artísticas más notables y originales de Cuba. Aunque se cultivó en París, fué en su Manzanillo natal -donde Julián Orbón le descubrió en 1945- <sup>donde</sup> que Borbolla produjo una serie de Sones, Rumbas, Danzas, Caprichos, etc., netamente cubanos, pero a veces transidos del espíritu y rigor de un Bach, y en ocasiones construidos sobre una persistencia rítmica.

Instintivamente Borbolla suele construir música cubana sobre moldes clásicos. Es el mismo procedimiento que utiliza María Emma Botet, con la diferencia de que ésta explota, como Valdés Costa, los ritmos "blancos", en tanto que aquél atiende más a los ritmos "negros". Lo cubano tiene un sentido de sugerencia más que intención directa en la obra de María Emma Botet; por eso no utiliza nunca fórmulas gastadas ni acude a lugares comunes de la música cubana. Los elementos líricos y técnicos son <sup>combinados</sup> suministrados en su obra con una dosificación muy inteligente, logrando un <sup>equilibrio</sup> balancee magnífico entre la expresión subjetiva y el trabajo meramente externo.

María Emma Botet viene a ser, en esencia, un ~~maestro~~ Saumell a la moderna o, quizás mejor, un Saumell imbuido del mejor espíritu clásico. Como en el caso de Borbolla, su producción no fué temprana, lo que probablemente le ha permitido evolucionar con mayor rapidez y seguridad desde una cubanía demasiado sencilla hasta un nacionalismo depurado. Algunas de sus mejores páginas incluyen obras vocales como un Ave Maria, Berceuse, Madrigal, La Tarde, Quién eres tú, Dulce es amar, Por qué, La Carta, Himno a

PATRIMONIO DOCUMENTAL DE LA HABANA

Santa Rosa de Lima (a cuatro voces, con acompañamiento); un tríptico sobre versos de García Lorca y Romance Criollo, con letra de Gabriel Maristany, que constituye una de las mejores composiciones de su clase hechas en Cuba. Para piano ha producido dos Invencciones sobre ritmos de contradanza; un primer movimiento de Sonata, utilizando el punto, la habanera y la contradanza una Invencción a cuatro voces, para dos violines, viola y cello; obras varias para dos pianos y una bellísima Canción del Guajiro, contrapunto a dos <sup>voces,</sup> ~~voces~~ página breve de especial encanto, comparable al de la Berceuse Campesina de Caturla.

Pablo Ruiz Castellanos carece de preocupaciones de forma y de medios, pero, en cambio, aspira con su mejor buena fe -lo cual ya es decir mucho en un ambiente como el nuestro, donde abunda la simulación artística e intelectual- a restaurar en la orquesta nuestros legítimos acentos, sin influencias ajenas ni cerebralismos. Por eso busca su inspiración en la campiña cubana, logrando obras, como Monte-Rus, Rio Cauto, Escenas Campestres y Mito o Ensoñación Guajira -la primera y la última estrenadas por Erich Kleiber-, que tendrán todas las deficiencias arquitectónicas que se quiera, pero que hablan con voces autóctonas no alcanzadas jamás por los puristas de estos últimos tiempos.

Un caso aislado es el de Francisco Nugué (1909), quien comenzó a componer a los treinta años de edad, cultivando una música de contenido universal, sin perseguir ninguna intención de tipo cubano que en sus obras sólo se presenta, a veces, por simple accidente. Discípulo de Copland y de Bernstein, Nugué ha escrito tres ballets: Girasol (1947), Lydia (1950) y Medea (1952); una Suite Cubana para orquesta (1948-49); Tres Nocturnos para orquesta (1949); Sinfonietta, para orquesta de cuerdas (1950); Sinfonía No. 1, Independencia (1951), Premio Nacional <sup>1952</sup> de música simfónica en el concurso del Ministerio de Educación; dos Sonatas (1952), una para cello y piano y otra para viola y piano, y un Trio (1952), para dos violines y viola.

El talentoso Félix Guerrero (1917), discípulo, entre otros, de José Maury y de Nadia Boulanger, es, en lo sinfónico, quizás la única promesa seria que nos queda en nuestro nacionalismo. Entre sus valiosas obras se cuentan Suite Cubana (1944), El Rumbero Maravilloso (1949) y Homenaje al Songorongo (1950).

Julián Orbón parece ser el más grande y firme talento de nuestros compositores de última hora, asistido por una sólida cultura que le permite ser, por otra parte, un ensayista de altos vuelos.

PATRIMONIO DOCUMENTAL

OFICINA DEL HISTORIADOR

~~mfmm~~

supuesto

lugar

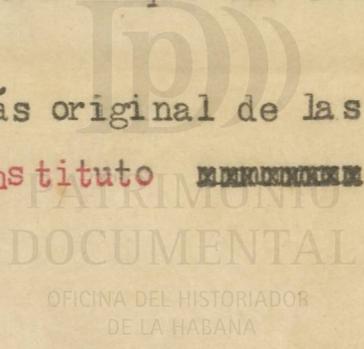
La canción cubana ha tenido, por ~~superado~~, un puesto importante en nuestros últimos cincuenta años, en los que ha sido cultivada brillantemente por Lico Jiménez (1855-1917), José Maury, José Marín Varona, Guillermo M. Tomás, Eduardo Sánchez de Fuentes, Jorge Anckermann, Luis Casas Romero (1882-1950), Moisés Símons (1889-1945), Gonzalo Roig, Eliseo Grenet, Ernesto Lecuona, Alfredo V. Brito (1896), Ignacio Villa (Bola de Nieve), Graciela Párraga, Carmelina Delfín y otros.

Lico Jiménez creó el lied en Cuba, con un sentido universal un poco a lo Schumann, siendo continuado por Maury, Marín Varona y Tomás, y muy principalmente por Sánchez de Fuentes y por Florentino Herrera (1895-1926), un gran talento malogrado, discípulo de D'Indy, en 1920, en la ~~Schola~~ <sup>Schola</sup> Cantorum de París y flautista de primer orden que cursó estudios en New York con Georges Barrere. Herrera publicó cuatro primerísimas canciones: Noche Eterna, El Beso, Metamorfosis y Cantinelita, y Trois Trophées, Op. 7, sobre versos de Heredia (el francés): La priere du mort, Epigrame Funéraire y La jeune morte, todas las cuales se cuentan entre la mejor música concebida por un cubano en todos los tiempos.

César Pérez Sentenat (1896) ha escrito páginas líricas y pianísticas muy estimables, explotando finamente nuestros ritmos, entre las que se cuentan sus tres "villancicos" cubanos: Navidad Guajira, Al Niño le gusta el Son y Flor de Pascua Bendita. Aunque Gisela Hernández fué quien por vez primera concibió en Cuba ese tipo de composición (Palmas Reales y Son de Navidad), Sentenat fué quien lo hizo con una intención social al observar en las entrañas del pueblo la carencia de cubanía en esa hermosa tradición.

Entre los mejores aportes con que ha contado la historia musical de Cuba en el siglo XX, además de los citados, se cuentan Sociedades tan meritorias como la Infantil de Bellas Artes, la Guitarrística de Cuba, la de Conciertos, la de Música de Cámara, la Universitaria de Bellas Artes, la de Amigos de la Música, la Popular de Conciertos, la Cultural y otras, incluyendo al Lyceum, que suele presentar audiciones excelentes aunque sus fines son otros.

Es preciso detenerse a observar la más nueva y la más original de las entidades de arte y cultura con que hoy contamos: el Instituto





El Instituto Musical de Investigaciones Folklóricas <sup>cumplirá</sup> ~~mantendrá~~ una función de importancia vital en la historia de nuestro arte.

Hay que recordar la significación alcanzada en los últimos cincuenta años por un grupo numeroso de intérpretes cubanos, entre los que se han distinguido, aparte de los citados oportunamente, los pianistas José Echániz, Margot de Blanck, Ursulina Sáez-Medina, Arminda Schutte, Pablo Miquel, Jorge Bolet, Santos Ojeda, Josefina Megret, Ivette Hernández y Francisco Godino; <sup>y Rosario Franco</sup> los violinistas Casimiro Zertucha, Virgilio Diago y Angel Reyes; los flautistas Emilio Puyans y Roberto Ondina; las arpistas Margarita Montero, Gisela Gómez Rossi y May Ramos O'Hare; los guitarristas Clara Romero, Rey de la Torre, Juan A. Mercadal e Isaac Nicola; los clarinetistas Enrique Pardo y <sup>Juan</sup> Jorge Junco; el contrabajista Orestes Urfé; el trompista Carlos Sezúмага y las cantantes Edelmira de Zayas, Rosario García Orellana, Alice Dana, Luisa María Morales, Iris Burguet, Margarita Zambrana, Oneida Padilla, Hortensia de Castroverde, Rosaura Viada, Marta Pérez, Marta Pineda, etc.

Entre los artistas extranjeros radicados en Cuba y que más han colaborado entre nosotros, merecen especial mención Greta Menzel, Paul Csonka, Jascha Fischermann, Alexander Prilutchi y Adolfo Odnoposof.

La radiofonía cubana ha cooperado también al auge de nuestra cultura musical. Desde muchos años atrás se han transmitido programas de buen arte, especialmente en discos fonográficos. El primer esfuerzo de verdaderas ambiciones fué el de la radiemisora CMZ del Ministerio de Educación creada hace poco más de diez años, que llegó a ser un orgullo del país, siguiéndole en importancia cultural la CMBF, Onda Musical del Circuito-CMQ, que salió al aire en esa forma en 1948, por brillante decisión del dinámico Goar Mestre, director general del mencionado Circuito.

En nuestro caso particular nos falta lejanía para enjuiciar a la CMBF ya que desde sus inicios como Onda Musical se nos confió su dirección artística. Lo fundamental no es reseñar las virtudes que pudiera tener, sino el hecho mismo de su existencia mediante el desinterés de un magnate radial, como Goar Mestre, que sin ser músico ni di lettante sabe cumplir su responsabilidad ante la cultura cubana, <sup>amparando</sup> ~~manteniendo~~ igualmente el ejemplar tribuna radiofónica del Circuito CMQ que es la Universidad del Aire, dirigida por Jorge ~~Mina~~ Mafiach y Francisco Ichaso.

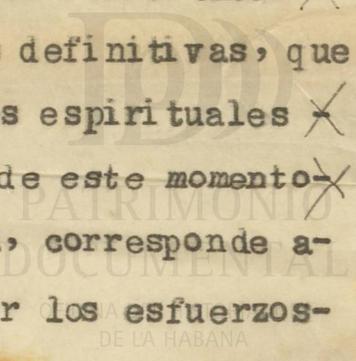
De los distintos gobiernos que ha padecido la República desde sus inicios hasta hoy, son demasiado escasas las noticias acerca de su verdadero amparo a la alta cultura. Con la organización de algunas exposiciones, de algunos concursos que siempre original<sup>m.</sup> más disgustos que estímulo, y de ciertos actos de dudoso buen gusto, nuestros últimos Ministros de Educación creen, o pretenden hacer creer, que justifican su presencia en el cargo.

Pero es preciso que se inicie un programa de reconstrucción histórica; que se salve para siempre lo fundamental y se renuncie un poco a lo transitorio, a lo fugaz, a lo que puede ser útil como circunstancia pero que no deja bases firmes para las generaciones actuales ni las venideras.

Ahí están en las manos de coleccionistas y hombres de archivo las Contradanzas de Saumell, las Danzas y obras de concierto de Ignacio Cervantes y tantas ~~ymh~~ obras musicales de ayer, pidiendo desde hace años que se reediten para ser distribuidas gratuitamente por el Ministerio de Educación. Ahí están, en iguales condiciones de olvido, las obras de musicología de Laureano Fuentes Matons, de Serafín Ramírez, de Guillermo M. Tomás y de Eduardo Sánchez de Fuentes, tan llenas de utilidad intelectual como de representación patriótica.

Hace falta una antología cuidadosa de nuestro cancionero. Es preciso redactar y publicar, por cuenta del Gobierno, una historia voluminosa de nuestra cultura musical, rescatando las vidas y las obras de cientos de autores cubanos, muchos de ellos hoy conocidos únicamente por los especialistas. Es absolutamente necesario, para decirlo de una vez, que en nuestro Ministerio de Educación se haga menos política y se atienda a la verdadera cultura, que, después de todo, es la mejor política.

Nuestra realidad cubana, en lo que a la música se refiere en estos últimos cincuenta años, cuenta con elementos y factores suficientes para hacer de ella un período histórico de conquistas definitivas, que han servido de complemento magnífico a las inquietudes espirituales de nuestros grandes artistas del siglo XIX. A partir de este momento actual, de este nuevo medio siglo que se inicia ahora, corresponde a nosotros, los hombres de las nuevas generaciones, unir los esfuerzos-



-75-

para consolidar y superar todo lo que hasta ahora se ha obtenido. Es indispensable deponer las actitudes personalistas y las altanerías X de grupos, para una labor conjunta por un ideal común de superación nacional. No es pedir demasiado en un medio como el nuestro, donde X abunda el talento artístico.

Pero las cosas de la cultura, especialmente cuando van encaminadas hacia la consolidación patriótica, tienen siempre un carácter de urgencia inaplazable. Por eso hay que actuar con prisa; con aquella prisa responsable y serena que nos aconsejaba Martí, para que los ideales X de la patria no tengan que esperar demasiado por nosotros ni tener X por la calidad del esfuerzo.

El día luminoso en que no haya luchas de bandos, ni rencones personales, ni orgullos mal entendidos; el día en que todos nos percateemos de que a nuestro país ha de servirse no sólo con la inteligencia sino también con el corazón; el día, en fin, en que nos decidamos conjuntamente simultáneamente a pensar y a sentir como cubanos y no como extranjeros en nuestra propia tierra, en búsqueda afanosa de un mañana mejor, los hombres de hoy habremos cumplido fielmente nuestra deuda de amor, de patriotismo y de cultura con el recuerdo sagrado de José Martí, y nos ganaremos la gratitud eterna de nuestros hijos, que podrán entonces X pregonar al mundo, con emocionada convicción, que por nuestro esfuerzo sincero Cuba ha obtenido para siempre, como ansiaba el Apóstol, X el puesto de honor que merece en el hermoso concierto de las naciones más democráticas y más civilizadas de nuestro fecundo y robusto Continente Americano.

*Antonio M. Guzmán*

