



EL SINCOPADO HABANERO

Boletín del Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas
Vol. VI septiembre/diciembre 2021
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
Bertha Fernández (referencista)
María Grant / Gabriela Milián / Marius Díaz
Gabriela Rojas / Arlene Hernández

Consejo asesor
Argel Calcines / Laura Vilar
María Antonia Virgili / Victoria Eli
María Elena Vinuesa
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, Cuba, 10100

Teléfonos: +53 78639469
+ 53 78697262 ext. 26201 a 26205

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

Redes sociales: @gabinetestebans
@gab.patrimoniomusical.cuba

Email: elsincopadohabanero@gmail.com

ISSN: 2664-0864

SUMARIO





COMPOSICIONES *por Miriam Escudero*

Cierra 2021 con un número dedicado a la composición musical. Para ello, revisitamos textos de José Ardévol, quien a los 34 años disertaba sobre la actualidad de su profesión, en la revista del Conservatorio Municipal de La Habana (hoy Amadeo Roldán); y Carlos Fariñas quien, entrado ya en los 50, alzaba su voz en pro de los colegas más jóvenes. Para presentarlos, hemos convocado al compositor Juan Piñera y al pianista Gustavo Corrales, discípulos de aquellos que sentaron cátedra en la escuela de composición del ISA (Instituto Superior de Arte, hoy Universidad de las Artes de Cuba). También, herederos de esa saga, Keyla Orozco, Adonis González, Ailem Carvajal y el propio Gustavo son provocados desde Austria, por la musicóloga Jacqueline Hechavarría Carbonell, para contar en perspectiva cómo han maridado sus historias de vida con el arte de la composición, en escenarios tan disímiles como Italia, Holanda y Estados Unidos. A todas esas reflexiones se suma la publicación, en «Pentagramas del Pasado», de obras para piano y guitarra de Juan Piñera, Keyla Orozco y Ailem Carvajal, tres compositores cubanos emblemáticos.

Del Fondo personal de Carlos Fariñas —donado y depositado, indistintamente, en la Biblioteca-Fonoteca Fray Francisco Solano, del Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas, por su viuda Ela Egozcue y su hijo Carlos Manuel Fariñas—, compartimos evidencias de su obra y relaciones personales e institucionales. A propó-

sito, recordamos que una de las aplicaciones del quehacer pedagógico y creativo de Fariñas fue la fundación del Estudio de Música Electroacústica del ISA (EMEC), espacio abordado por el joven compositor Javier Iha, quien reconstruye sus hitos y avatares desde la gestión documental del patrimonio.

En «A Contratiempo», afortunadamente, volvemos a los conciertos en vivo, que han sido posibles desde noviembre en la capital cubana. Para festejar los 502 años de esta ciudad añeja, la explanada del Castillo de San Salvador de La Punta da la bienvenida al jazz. José María Vitier, distinguido con el Premio Nacional de Música 2021, estrena su obra magna, *Habana Concerto*, para conmemorar el centenario de Cintio Vitier y homenajear a Eusebio Leal Spengler, el eterno historiador de La Habana. Fruto de la colaboración entre la Oficina del Historiador y la Organización Internacional Ítalo-Latino Americana (IILA), Ubail Zamora nos acerca a los resultados del proyecto Sacro Esplendor Veneciano. Entre las noticias del acontecer cultural, el bolero se suma a los géneros que integran la lista del patrimonio inmaterial de la nación; y son defendidas con éxito tres tesis, dedicadas a temas de la música cubana.

La contraportada la consagramos a Alfredo Diez Nieto. Con una fotografía suya en pleno proceso creativo, decimos adiós al decano de los compositores cubanos, pianista, director orquestal y pedagogo, quien ha dejado una estela imborrable en la cultura cubana.

En portada, *Rezo aunque no escuches*, del artista de la plástica y diseñador gráfico Lorenzo (Losama) Santos (La Habana, 1963). Obra realizada con la técnica de fotografía directa, exclusivamente para *El Sincopado Habanero* e inspirada en los *Salomónicos. Estudios para la mano derecha*, del compositor cubano Juan Piñera, quien, a decir de Losama, «evoca meditación, y a la vez, fragmentos de vitrales en un mundo gótico».

Miriam Escudero

Directora de *El Sincopado Habanero*

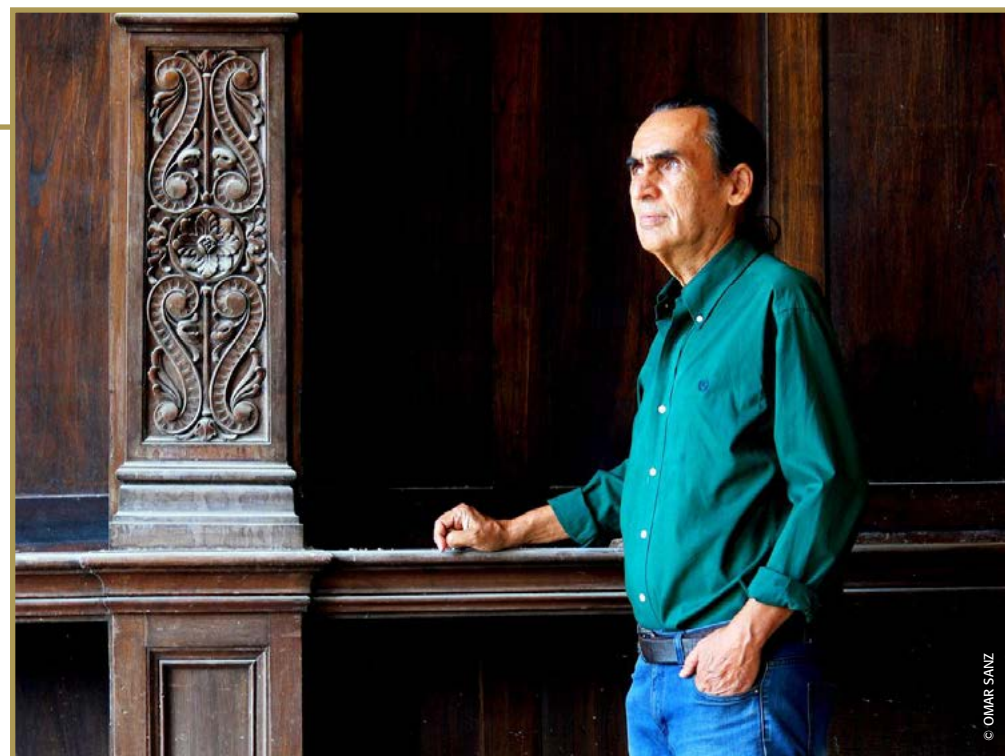
JOSÉ ARDÉVOL, UN ESTRECHÓN DE MANOS EN EL RECUERDO

por Juan Piñera

Aún recuerdo aquel día, a finales de diciembre de 1980 o, quizás, eran los inicios de enero del año siguiente —la memoria puede llegar a ser engañosa y, mucho más, en instantes que uno no quisiera que hubieran existido—, fue la última vez que vi a José Ardévol, más bien, lo presentí. El maestro se encontraba en el Pabellón Borges del Hospital Calixto García. Su esposa, al lado de él, le acompañaba y era relevada, de vez en vez, por Magaly Ruiz, una discípula muy cercana y querida. Había un parabán, cual muralla defensiva, que impedía que alguna mirada indiscreta lo viera en los últimos días de su existencia, a no ser los médicos, las enfermeras o quizás algún que otro personal asistencial. No quería ya que lo viéramos los muy pocos que lo visitábamos, no quería... Sin embargo, me tendió su mano, casi irreconocible, en lo que fue nuestro último estrechón de manos. No pude ver su rostro —supongo tan cambiado como su mano—, el maestro no lo quería. No habló, simplemente un estrechón de manos de despedida. Esta es la última imagen que tengo de mi maestro, un

hombre fundacional que se hizo cubano por decisión y, quizás, porque encontró a su llegada a La Habana, muy joven por cierto y en plena formación, un terreno fértil para desarrollar sus ideas —como lo hicieran otros españoles contemporáneos suyos que le antecedieron, hablo de María Muñoz y de Antonio Quevedo, quienes en sus afanes vanguardistas alimentaron nuestra cultura y, a su vez, se alimentaron de la nuestra.

José Ardévol fue un artista de pensamiento, no hay que dudarlo, ya que desde su llegada a este archipiélago posó sus ojos en dos músicos de rupturas y nuevos caminos: Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla. También lo fue él, sin duda, un artista y pensador de rupturas y nuevos caminos por donde transitar. Por otra parte, ante las prematuras muertes de los autores de las *Rítmicas para percusión* y de la *Primera Suite Cubana* para once instrumentos tomó valiente y radicalmente el batón directriz de la música académica en nuestro país y, por largas décadas, nos condujo de su mano. Así lo hizo al fundar el Grupo de Renovación Musical; acercar-



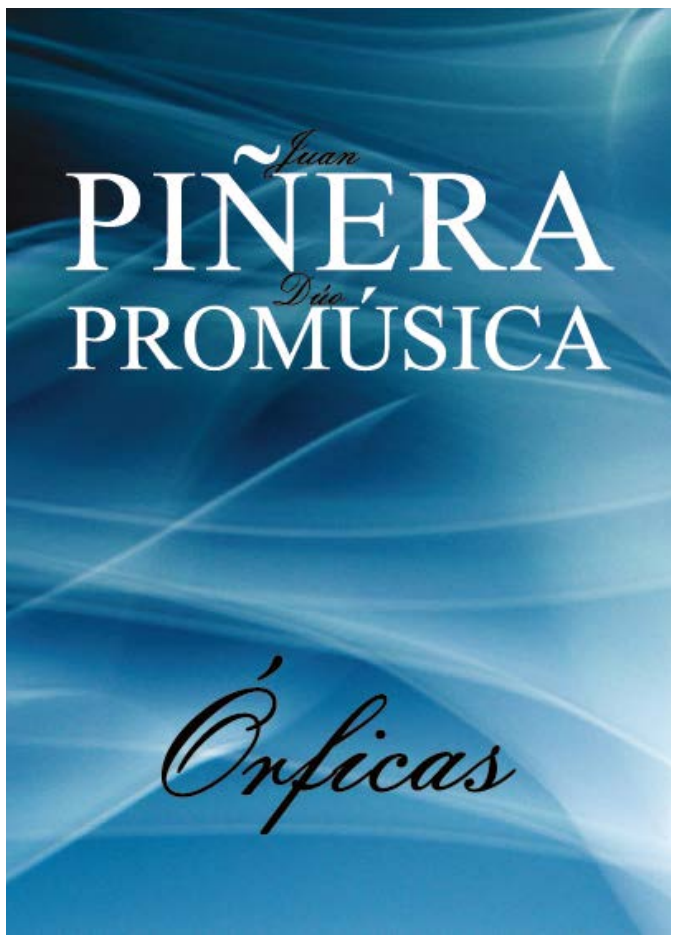
Juan Piñera (La Habana, 1949) en la sala que ocupara el archivo de música del Teatro Amadeo Roldán, antiguo teatro Auditorium de La Habana.

se, años más tarde, a la Sociedad Cultural Nuestro Tiempo de pensamiento progresista; pertenecer al núcleo fundacional de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC); ser partícipe, por derecho propio, de la vanguardia musical en Cuba, la de los años sesenta y siguientes del siglo XX, junto a músicos más jóvenes que él, como los compositores Juan Blanco, Leo

Brouwer, Carlos Fariñas y el director de orquesta Manuel Duchesne Cuzán, entre otros; y contribuir, o más bien, construir los cimientos de la Facultad de Música del Instituto Superior de Arte (hoy Universidad de las Artes de Cuba) de la que fue su primer decano en el nacimiento de la institución. Luego, después de este gesto fundacional, el maestro se aleja de los



Bajo el sello discográfico Producciones Colibrí y la producción de Juan Piñera, CD *Órficas*, ciclo de piezas para piano y violín, compuestas por Piñera e interpretadas por el Dúo Promúsica, galardonado con el premio Cubadisco a la Excelencia Artística 2019.



escenarios públicos, enfermo, pero siempre pensando, incomprendido y olvidado por algunos que nunca debieron de haberlo olvidado.

Me convertí en el último discípulo de José Ardévol después de haber asistido a sus talleres en los cursos para graduados de nivel medio en música, que ofrecía en la hoy inexistente Biblioteca de la Escuela Nacional de Música de la otrora ENA —entre paréntesis, hoy se encuentra ahí el Palacio de las Convenciones. Aquellos laboratorios de creación, investigación e interpretación fueron el antecedente directo de lo que serían los diferentes departamentos de la actual Facultad de Música del ISA. Ninguno de mis compañeros quiso continuar con él o con otros profesores de aquellos cursos, decidieron convalidar las diferentes asignaturas, pienso que no querían perder el tiempo, me sonrió si hubiera sido así. Yo, en cambio, sin olvidar aquellos talleres o laboratorios, seguí trabajando con él, porque lo tenía para mí solo. ¿Por qué?, porque fue un hombre de cultura casi renacentista y abarcadora, por lo cual podíamos hablar y conspirar sobre cualquier tema. Ese año, más bien curso, desde septiembre de 1976 hasta junio de 1977, fue decididamente fructífero para mí y, en vez de perder el tiempo, como pensaron algunos, ganamos en afectos y, yo en lo particular, además de alimentarme culturalmente gracias a su sabiduría, comencé a entender los procesos de la creación, según la mirada escrutadora del maestro, mi maestro.

Para quien lea estas líneas, develaré otro recuerdo. Entre los goces que tenía en la vida el maestro, existía una prioridad que convirtió en aptitud suprema: el cine. José Ardévol vivía en la calle 10, entre 23 y 25 en el capitalino barrio de El Vedado, precisamente al doblar de la esquina de la Cinemateca de Cuba. ¡Tenía el cine al lado de su casa! Con una cultura cinematográfica impresionante

y con una humildad insospechada, la fue nutriendo en la Cinemateca. Asistía función tras función, ciclo cinematográfico tras ciclo. Por otra parte, religiosamente y casi de manera enfermiza, él se sentaba en un asiento determinado del cine, no había quien se lo quitara, era improbable, ya que llegaba muy temprano, su puntualidad era proverbial, a diferencia de los cubanos, mucho más relajados. Ahora pienso, mientras escribo estas líneas, que podría haber sido muy capaz de retirarse del cine y no ver la película si su asiento ya estaba ocupado. Gracias a esta costumbre, es que yo me sentaba en la fila anterior, muy cerca, y conversábamos *a priori* de lo que veríamos y, *a posteriori*, a la salida del cine, simplemente un estrechón de manos, no había que hablar más, porque todo lo discutido había sido ya expuesto con sagacidad por el maestro.

Un día, a mediados de los años 70 del siglo pasado, yo corría por la alameda de la calle Paseo, en los inicios de la noche, para llegar a una función de la Cinemateca de Cuba, y me encontré con José Ardévol, que marchaba en dirección contraria. No me dejó hablar, tras un estrechón de manos, me dijo: «Estoy componiendo, componiendo...». Se alejó hacia el mar, como perdiéndose. Me dejó meditando, porque él meditaba y no podía ser de otra manera. Así quiero recordarlo, con aquel estrechón de manos, componiendo.



Juan Piñera
Compositor y director del Departamento de Composición de la Universidad de las Artes de Cuba.





POSICIÓN DEL COMPOSITOR CUBANO ACTUAL¹

por José Ardévol

Con motivo de la reciente publicación de «Presencia Cubana en la Música Universal»² el tan interesante trabajo del Grupo de Renovación Musical sobre los principales problemas de la música cubana desde el punto de vista de la creación, han cobrado gran actualidad varias cuestiones en torno al compositor cubano actual —actual no sólo porque viva físicamente en el presente momento, sino según espíritu. La finalidad de este artículo que me ha pedido el Sr. Ithiel León, editor de *Conservatorio*, es tratar brevemente algunas de estas ideas. Pero antes de entrar en materia será preciso aclarar qué es lo que entendemos por compositor cubano, ya que sobre este punto abundan las confusiones, tanto debidas a la ignorancia como a la mala fe.

Claro está que al hablar de compositor cubano no podemos pensar en las condiciones materiales de haber nacido en Cuba o haber adquirido la ciudadanía cubana. Se trata de algo mucho más hondo y que tiene que ver con las condiciones históricas, espirituales y de tradición. Ensayemos una ley y después sacaremos algunas consecuencias: debe ser considerado compositor cubano todo aquel cuyo significado histórico dentro de nuestra música sea indiscutible. Alejo Carpentier cuenta con una buena fórmula para saber la importancia de un compositor en la historia de la música universal: si no se puede prescindir de él sin ignorar una época o una serie de hechos que en algún modo contribuyen a la historia musical, es un compositor importante, nos guste o no su música, aunque su estética haya podido servir a causas equívocas. Se nos ocurre que también cabría aplicar esta fórmula al caso

particular de la música cubana; el único obstáculo se presentaría respecto a las manifestaciones más recientes, ya que faltaría la necesaria perspectiva temporal para enjuiciar con suficiente certeza el presente. De todos modos, no hay que olvidar que el verdadero crítico —el verdadero historiador en este caso— debe poseer en buena dosis el arte de la adivinación, o, si se quiere, de la intuición. Con un poquito de imaginación y otro de buena puntería crítica no es difícil aplicar aquí la fórmula de Carpentier.

Como es evidente, nuestra definición exige la condición de un mínimo de calidad musical; está claro que sin esta no puede haber importancia histórica posible desde el punto de vista de la composición musical. Se nos puede objetar que un compositor no deja de serlo, ni de ser cubano, por el hecho de que su producción sea demasiado mediocre o no alcance cierto mínimo de calidad estética. Estamos de acuerdo, pero en este caso se trataría de un compositor cuya música no tendría importancia en la historia musical cubana, es decir, que este compositor no podría ser tomado en cuenta con vistas al estudio que intentamos hacer aquí, ya que solo pretendemos enfocar la problemática actual del compositor cubano que ha alcanzado aquel mínimo de calidad musical. Aparte de

¹Tomado de la publicación oficial del Conservatorio Municipal de La Habana, *Conservatorio*, en su edición de octubre-diciembre, 1945, pp. 3-8 (se ha conservado la nomenclatura original).

² **Grupo de Renovación Musical:** *Presencia cubana en la música universal*, Conservatorio Municipal de Música de La Habana, 1945.



© ARCHIVO BIBLIOTECA MUSEO NACIONAL DE LA MÚSICA

José Ardévol Gimbernat (Barcelona, 1911 - La Habana, 1981) fue un compositor, pedagogo, director, crítico y pianista. La trascendencia e importancia de su obra ha sido valorada en países de los cinco continentes y, en particular, su labor al frente del Grupo de Renovación Musical le hizo ocupar un destacado lugar en el panorama latinoamericano, a punto de serle adjudicado el calificativo de creador de la moderna escuela de composición cubana. (*Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 1999, p. 620).



que dicho principio no excluye a los compositores que no alcancen cierta importancia; lo que hace es reducirse a incluir a los que la alcanzan. Tampoco se subestima o desprecia la tan necesaria base de la pirámide sobre la que se edifica la música culta; es, simplemente, que esta parte de la música cubana— la llamada música «típica» o «popular» —queda fuera de los límites de este artículo.

El compositor al que nos referimos puede trabajar con elementos folklóricos —blancos o negros— o no. Puede también recibir las mejores esencias de lo popular «a través de un tipo de música integrada como culta», según feliz expresión de «Presencia Cubana en la Música Universal». En resumen, podríamos decir que el uso de cualquier tipo de elementos —de cualquier pueblo o tradición musical que puedan ser— «solo podrá ser considerado como aporte tradicional a nuestra música cuando la obra ya hecha, posterior al aprendizaje espiritual que la origina, sea consustancial con el espíritu cubano», como se dice en el citado ensayo del G. R. M.

De lo anterior, cabe deducir algunos ejemplos. Puede darse el caso —y de hecho se ha dado, tanto en extranjeros como en cubanos— de un músico que, a pesar de usar elementos que indiscutiblemente pertenecen a nuestro folklore, no pueda ser considerado como músico cubano, porque su música no significa ningún aporte ni respuesta a nuestra tradición musical, sino que es solo un sistema de especulaciones exclusivamente basadas en los rasgos exóticos —que es tanto como decir exteriores, no esenciales— de la música cubana. En este caso, el resultado que se obtiene suena siempre a paisaje visto a través de un prisma turístico.

Por el contrario, puede haber un compositor que no trabaje con estos elementos folklóricos, ni siquiera que los recoja, a través de la música ya integrada como culta.



Foto de José Ardévol —barcelonés nacionalizado como ciudadano cubano en 1936—, tomada de una entrevista para la revista *Avance* en 1956.



Si este compositor no persigue vanas entelequias ni un universalismo sin raíces, sino que produce de acuerdo con un estado de sensibilidad que es producto legítimo de su medio cubano, de luchas espirituales sentidas en este, de inquietudes estéticas personales que sean reflejo de inquietudes vividas por Cuba en un momento determinado de su historia, su música podrá ser tan cubana como la del que trabaje directamente con nuestro folklore. Solamente una importante condición habrá que exigirle a este tipo de compositor sea nativo o no: hondas raíces espirituales en su pueblo, o sea que no deje de pisar nunca su propia tierra, que viva las mejores esencias de la tradición de su pueblo, que nunca caiga en la abstracción desvitalizada. La obra de Harold Gramatges, tan universal sin dejar de ser cubana, ilustra a la perfección este caso.

NUESTRO PRIMER TEMA ES EL NACIONALISMO

El nacionalismo, sentido como hombre que se mueve dentro de determinada órbita cultural, que vive según una tradición específica a la que él a su vez alimenta con su vida individual, es imprescindible. En cambio, el nacionalismo como cárcel estrecha, como excusa en favor del más externo conservadurismo artístico, como justificación de la mediocridad, es funesto y, lo que es peor, es un concepto falso, al margen de la historia de cualquier pueblo.

Este concepto falseado, que tantos estragos ha hecho en la música de muchos países latinoamericanos, también existe entre nosotros. Es el criterio de los que afirman que el arte de Roldán y Caturla es europeizante y poco cubano (algo parecido he oído hace pocos días sobre la pintura de Wifredo Lam). Saben de sus propias limitaciones y quisieran que todos las compartieran. No perdonan a los que, como Caturla y Roldán, pueden remontarse muy por encima de ellos. Entonces, usan el nacionalismo

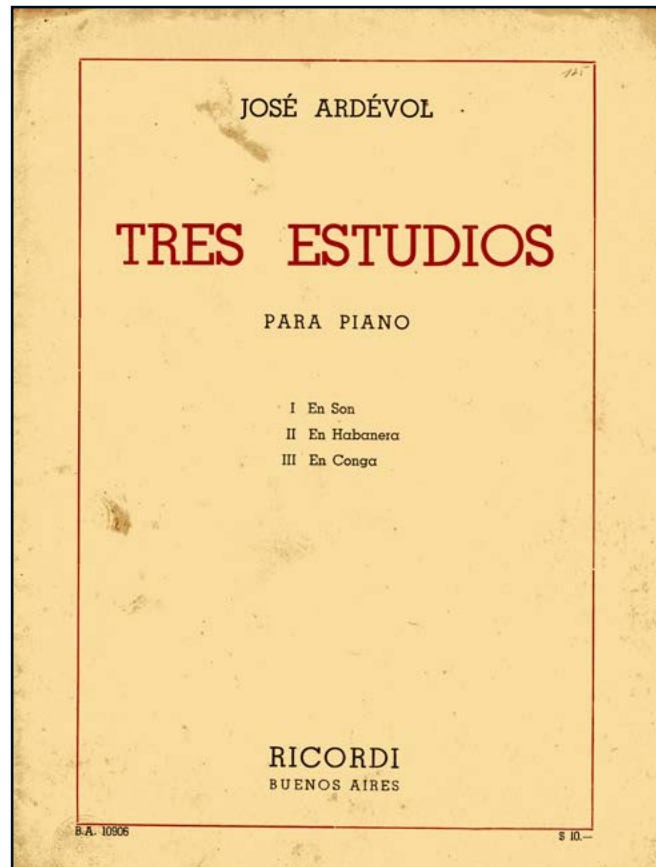


Imagen de la portada y la primera obra (*En son*), del ciclo *Tres estudios para piano*, de José Ardévol, que integra la Colección de Partituras de la Biblioteca-Fonoteca Fray Francisco Solano, del Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas.

como un rasero nivelador de mediocridades: «Cubano — vienen a decirnos— es solo lo que hacemos nosotros; a lo que esté más allá de esto hay que negarle cubanidad». En realidad, es un nacionalismo negativo y que de llegar a imponerse tendría muy graves consecuencias, ya que, al

igualar el concepto de lo cubano al de la producción artística menor o francamente mediocre, se haría poco menos que imposible la creación de obras cubanas de arte grande. Los que así piensan caen en una equívoca interpretación del noble aforismo martiano, cuando lo recto



sería pensar que si bien hay que comprender y amar lo nuestro, aunque sea agrio, no es honrado producir obras de escasa calidad y exigir después su aceptación incondicional basándose en que sólo podemos producir vino agrio. Hay que aceptar y amar nuestro vino agrio, pero al mismo tiempo hay que luchar con todas nuestras fuerzas para mejorar la calidad de nuestro vino.

Muchos de nuestros compositores piensan que su música, cualquiera que sea su calidad, debe ser aceptada incondicionalmente por el solo hecho de que responda a la sonoridad de la llamada música típica cubana. Después de Roldán y Caturla —por no citar más que los dos más importantes músicos cubanos del presente siglo—, esta posición no puede ser considerada como legítima más que por aquéllos que se sienten incapaces de aprovechar las decisivas conquistas que han legado estos dos compositores a los músicos cubanos del presente.

El nacionalismo debe ser todo un sistema de valores espirituales que permita al artista expresar lo mejor de su pueblo, de su tradición, de su historia y de sus inquietudes mentales. De este modo, engrandecerá el patrimonio común y «hará patria» en el mejor de los sentidos posibles. Pero nunca debe ser una excusa para justificar el mal arte, ni un sistema de fobias contra todo valor que pretenda sobresalir de la cómoda mediocridad en que se han situado aquellos a quienes conviene que nuestro vino siga siendo agrio.

Es indudable que en Cuba existe una verdadera tradición musical. Si alguien se ha sentido pesimista sobre este punto, las recientes investigaciones de Alejo Carpentier, que pronto verán la luz en su «Historia de la Música Cubana», próxima a publicarse³, son más que suficientes para convencer a los más incrédulos.

El músico cubano tiene que ser fiel a esta tradición, tiene que vivir de ella, pero también tiene que vivificar-



Viñeta de Enrique Cámara, que ilustra el artículo original, publicado en la revista *Conservatorio*.

la constantemente, aportando a la misma todas sus experiencias personales, todo lo que pueda incorporarse a la música cubana sin que esta deje de ser lo que debe ser. Por desgracia, con la tradición musical sucede algo parecido a lo que con el nacionalismo: muchos la consideran solo una excusa para seguir vegetando al margen de todo sentido

de actualidad, de cualquier inquietud estética que pueda sacarles de su cómoda posición.

El compositor que quiera vivir de acuerdo con el espíritu de su tiempo —y ya es sabido que solo podrá aspirar a eternizarse el que así haga— no puede ignorar nada de la tradición musical a que pertenezca. Con esto quiere decirse que, si la música cubana ha dado dos cimas tan considerables como Roldán y Caturla, nadie que quiera ser fiel a esta tradición podrá ignorar la obra de estos, lo que se haga tendrá que ser posterior a ellos. Cabe que se componga con elementos anteriores a estos dos músicos, por ejemplo, con elementos cervantinos, pero la integración a que den lugar todos los posibles elementos integrantes, o sea la síntesis final que es toda obra de arte, tendrá que ser posterior a la obra de aquellos dos maestros. Eso lo ha comprendido muy bien un músico como Hilario González, cuyas mejores obras son posteriores a la producción de Caturla y Roldán. Por eso nos preocupa tanto la posición de músicos tan bien dotados como Ruiz Castellanos y Gilberto Valdés, cuya música —estéticamente hablando, claro está— es, en muchos años, anterior a la de aquellos.

La mayoría de los jóvenes músicos del Grupo de Renovación Musical han adoptado una actitud también posterior a la de este gran binomio. El estudio del oficio y de la técnica, la disciplina contrapuntística y la incorporación a la música cubana de elementos formales, de los que hasta ahora había prescindido nuestra música, les acreditan como los iniciadores de una época de nuestra historia musical. La preocupación que demuestran por el «*metier*» estos músicos, en ningún caso puede ser criticable; es, por el contrario, una de las virtudes de que

³Se refiere a **Alejo Carpentier**: *La música en Cuba*, Fondo de Cultura Económica, México, 1946.

para Carlos Fariñas
para la sociedad femenina LYCEUM

MÚSICA DE CÁMARA
para seis instrumentos

J. ARDEVOL

I. RICERCAR

Lento $\text{♩} = 44$

Flauto

Clarinetto in sib

Fagotto

Trombe in do

Violino

Violoncello

9-43 Pan American Union
Copyright 1935 by José Ardevol
International Copyright Secured
Printed in U.S.A.
All Rights Reserved including the right of Public Performance for Profit



más necesitada estaba la música cubana en el presente. Se nos dirá que el oficio no basta, estamos de acuerdo, pero nadie podrá negar de que se trata de una condición *sine qua non*. Puede ser que, a pesar del mucho oficio, no haya nada que decir, pero no hay duda de que, por mucho que sea lo que uno lleve dentro, nada podrá decirse sin el oficio necesario para cada caso. Tal vez algunos músicos del Grupo todavía no hayan demostrado que tienen un mensaje importante que comunicarnos, pero por el momento lo que más importa es adquirir el equipo necesario para expresarse. Si nada tienen que expresar, nada expresarán, con oficio o sin él; pero si tienen algo de importancia que decirnos —como ya lo han demostrado varios de ellos—, el oficio les permitirá hacerlo con el máximo de eficacia.

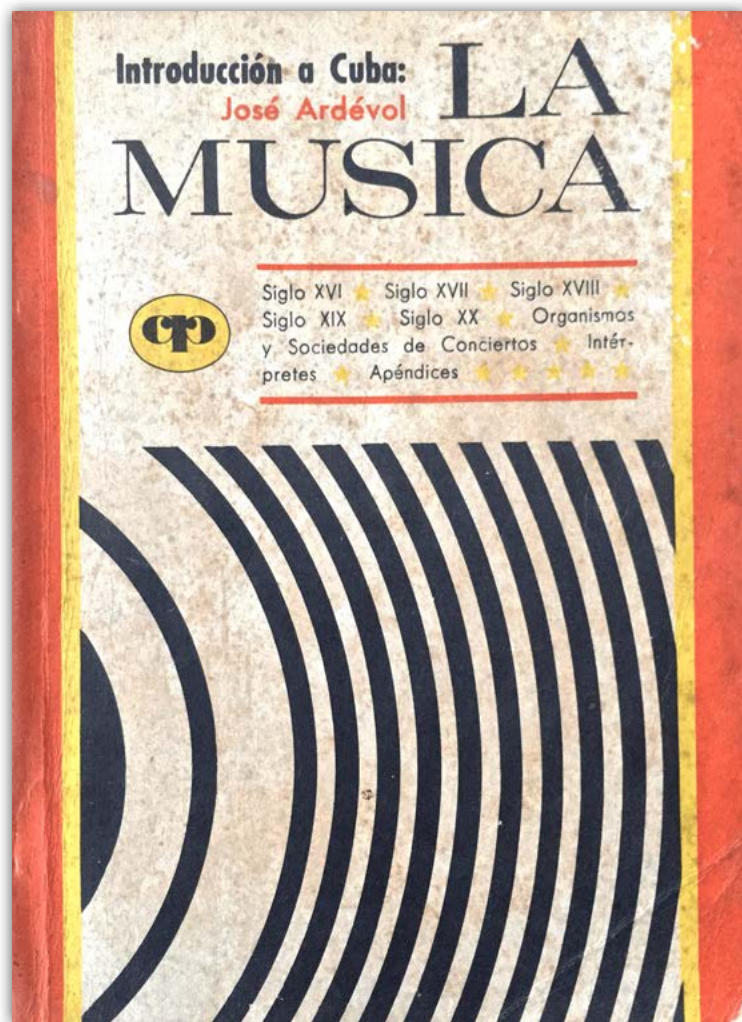
La fidelidad a la tradición obliga además a partir de las síntesis ya plenamente logradas en nuestra música. Aquí nos encontramos con el curioso caso de las inacabables discusiones sobre la música «blanca» y la música «negra», disputas que a nuestro juicio nunca han tenido el menor sentido. Si no recordamos mal, es a Guillén a quien oímos decir en una ocasión en que se hablaba de esta materia que la palabra «afrocubana» no tenía razón de ser; que en realidad debía decirse arte «afroespañol», de cuya síntesis resultaba el

Partitura de la obra *Música de cámara para seis instrumentos* (flauta, clarinete, fagot, trompeta, violín y violoncello), de José Ardevol (1936), con dedicatoria autógrafa para Carlos Fariñas. Fondo personal Carlos Fariñas de la Biblioteca-Fonoteca Fray Francisco Solano.

arte que podía definirse con una sola palabra: «cubano». Así pues, todo intento de lograr una música cubana puramente «negra» o puramente «blanca» nos parece una enorme tontería. Lo que hay que perseguir es una música simplemente cubana y ya sabemos que esta puede realizarse tanto usando temas folklóricos blancos y negros, como no usándolos si el compositor es un músico de verdad que además esté enraizado en su pueblo.

La forma, que vale tanto como decir la posibilidad de orden y estructura, es el principio más universal que hallamos en el arte. Por eso es posible —y a veces hasta muy fecunda— la incorporación de formas de otras tradiciones a la música de determinada órbita cultural. Claro que esta incorporación debe estar presidida por la fidelidad del músico a sí mismo, por su más puro sistema ontológico. Pero, así y todo, hay formas y estilos cuya incorporación a la música cubana en particular e hispanoamericana en general es imposible, porque son expresiones demasiado concretas de músicas de signo contrario a las nuestras.

Es muy difícil establecer alguna generalización sobre este punto. Sólo se nos ocurre sugerir esta fórmula: si una forma de otras tradiciones ha llegado a ser expresión auténticamente universal además de nacional, es posible que pueda ser incorporada; pero si no se da este caso su incorporación será muy peligrosa. Hay otra dificultad que debemos tener en cuenta. Una forma dada puede alcanzar la universalidad en determinado momento histórico y perderla después con



Portada del libro *Introducción a Cuba: La música* de José Ardévol, Instituto del Libro, La Habana, 1969. Fondo personal Carlos Fariñas, de la Biblioteca-Fonoteca Fray Francisco Solano, del Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas.

el transcurso del tiempo, hasta el extremo, en un momento de decadencia, de reducirse a ser expresión particularísima de una nación que esté pasando por esta decadencia. En este caso, la incorporación a que nos referimos será funesta si no se rescatan las esencias que hicieron posible que la forma en cuestión alcanzara la universalidad. Si el compositor solo siente la necesidad de tomar por modelo una forma local —espiritual y materialmente hablando— y es incapaz de efectuar este rescate, su obra difícilmente tendrá justificación.

Nos parece oportuno aplicar lo anterior al caso del llamado sinfonismo alemán, de fines del siglo pasado, y que comprende no solo las tituladas sinfonías, sino también los poemas sinfónicos, el wagnerismo y toda la música que se deriva de este, incluyendo el atonalismo. Creemos que ninguna de las formas comprendidas en este sinfonismo puede ser incorporada a nuestra tradición sin graves peligros. Tschaikowsky lo hizo respecto a la música rusa, pero lo hizo en el momento oportuno. Hace más de medio siglo la suya fue sin duda una actitud ejemplar para un músico ruso que aspirara a la universalidad sin dejar de ser ruso. En el presente, una repetición del caso Tschaikowsky sería muy peligrosa, sobre todo si se tratara de un compositor que perteneciera a nuestra órbita cultural. Sería volver hacia atrás e ignorar adrede la obra de Albéniz y Falla, en España, y lo mejor de la música de Chávez, Revueltas, Villalobos, Caturla y Roldán, en América. No hay que olvidar que si nuestra música hispanoamericana tiene hoy tantas posibilidades se debe precisamente a que esta música no se ha agotado a sí misma en el cultivo de este tipo de sinfonismo. Por eso nos parece que en este aspecto los consejos de algunas autoridades musicales extranjeras que nos visitan, for-

madas en la tradición alemana de este sinfonismo, no deben ser oídos por nuestros compositores más que a título de dato que nos permita conocer hasta qué punto son desconocidas por ellas las razones esenciales de nuestras músicas.

Hay otro peligro, todavía peor que este al que acabamos de referirnos: la ausencia de forma, que se traduce en el fácil rapsodismo o en el mosaico. En términos generales, puede decirse que esta es nuestra peor enfermedad.

El problema de llevar nuestra música al campo sinfónico en ningún caso puede justificar el sinfonismo alemán o el rapsodismo. Contando la música latinoamericana con obras como *La Rumba*, de Caturla, o el *Concerto para piano y orquesta*, de Chávez, huelga toda demostración. La sinfonía, además, puede y debe cultivarse en Cuba, pero no como réplica trasnochada de los productos de una sensibilidad que muy poco o nada tiene que ver con la nuestra, sino como principio de orden, de construcción. Sinfonía como nombre de algo más clásico de como lo ha entendido la música alemana. Pensamos, por ejemplo, en lo que significa esta palabra en una obra como la *Sinfonía de los Salmos*, de Strawinsky.

En cuanto al poema sinfónico y a las distintas herencias del wagnerismo, nos parecen completamente agotados y no solo desde nuestro punto de vista de músicos hispanoamericanos, sino también para las posibilidades de cualquier arte, inclusive con vistas a la música alemana, cuya única recuperación posible podría efectuarse a través de Brahms y de *Los Maestros Cantores*.

José Ardévol



Gustavo Corrales, ensayando con el compositor Harold Gramatges, durante el Festival Internacional de Música Contemporánea de Bogotá, Colombia, 1997.

Usaba yo una analogía para explicar a unos amigos no recuerdo qué. Les decía que «es como si ahora nos dijeran, de repente, que la Tierra no es redonda», cuando una voz a mi espalda replicó: «La Tierra no es redonda; La Tierra es como un pedrusco irregular que la atmósfera hace parecer redonda»; y se quedó entre nosotros, Carlos Fariñas, disertando sobre los astros. Ahora pienso en la suerte de haber sido joven en su órbita, de haber conocido y tratado durante años a quien era ya entonces paradigma de la cultura cubana.

FARIÑAS¹

por Gustavo Corrales Romero

Más allá de su labor vasta como compositor, Fariñas fue vórtice de la vida artística y la enseñanza de la música en Cuba durante la segunda mitad del siglo XX. Hombre de visión y voluntad ciclónica, fundó y dirigió instituciones académicas, creó cátedras, organizó festivales, revitalizó los planes de estudios de la enseñanza musical, rescató importantísimas partituras olvidadas y organizó ciclos de conciertos y conferencias para actualizar el panorama musical cubano. También, extendió su saber a las masas a través de ciclos didácticos de apreciación musical, publicó ensayos abarcadores sobre la teoría y la historia de la música, propició la creación de instituciones sinfónicas y de cámara, lanzó la carrera de jóvenes intérpretes que devendrían grandes músicos, formó jóvenes que devendrían importantes compositores, impartió cursos en universidades europeas y de Norteamérica... en fin, lo tocó casi todo y casi todo lo convirtió en oro.

Nuestro primer encuentro fue en 1986. Desde niño había oído su nombre en boca de mis profesores de música, quienes se referían a él de tal modo que yo lo tenía en el mismo panteón que Bach, Beethoven, Stravinsky y Roldán. Poco después de cumplir 16 años, mi maestro César López me entregó una partitura casi ilegible de una obra para piano recién compuesta: *Altagracia*, de Carlos Fariñas. Me la hizo aprender, la trabajamos, y un buen día me dijo que la tocaría ante el compositor para que este me diera algunos consejos sobre la interpreta-

ción. En ese momento, me dí cuenta que Fariñas era una persona, alguien real, vivo, de carne y hueso, que caminaba, que se vestía... Se me quiso salir el corazón del pecho.

Llegó el día y fuimos a encontrarnos al Instituto Superior de Arte. Apareció frente a nosotros presuroso y desenfadado; sin preámbulo ni protocolo nos pusimos a trabajar. Fue directo, conciso, sin metáforas ni digresiones, siempre al grano. Comprendí que así como era el hombre, era su música.

La música de Fariñas es natural. Ahí está su fuerza, su poder de fascinación y acaso su victoria ante el tiempo. Toda su erudición, su dominio técnico, su conocimiento de estilos, de conceptos, no perturban nunca esa cualidad de naturalidad en su música. Fariñas usa su meticuloso sentido del oficio para que esta siempre fluya, siempre se comprenda, siempre se goce, siempre nos conmueva. Por eso tenemos la impresión de que lo que compone es fácil, que ha sido logrado sin esfuerzo. He ahí un milagro. Cuán milagroso es organizar calculadamente el discurso musical y transmitirlo como una ocurrencia espontánea. A qué nivel de sabiduría hay que arribar para que toda la historia, las técnicas, las influencias, todo el saber acumulado por lo años no afloren en la obra, sino como naturaleza que emana.

La música de Fariñas es natural y como es natural es franca y todo lo que quiere expresar, lo percibe el oyente de manera diáfana. Lo que nos transmite nos toca sin artificios, sin ostentación, sin excesos. Desde una íntima pieza para guitarra hasta su música sinfónica, estamos siempre en presencia de un acto cordial que abrazamos con facilidad, que comprendemos de la primera ojeada y en el que creemos.

La música de Fariñas es franca y como es franca es cubana. ¡Y qué suerte que aplicara su genio a lo cubano! Su

¹ Tomado del sitio web www.gustavocorralesromero.net.

cubanía organizada y pulcra. Criolla. Atrevida, aunque lunar acaso, más que solar. Más Amelia que Wifredo pero más Guillén, menos Lezama. No tan Porro, como Romañach. Más guitarra que tambor: Vitrales, bongó y el olor del campo, siempre el olor del campo. Qué suerte que nos legara a los pianistas los exquisitos *Sones sencillos*, ese magistral compendio musical de cubanía, ese tratado de integración y síntesis; la colosal *Altagracia*, de pianismo desbordado, obra capital de la pianística cubana; y las íntimas *Trinitaria* y *Habanera*, enraizadas en la tradición casi doméstica de Cervantes. Obras todas a las que vuelven una y otra vez los pianistas, generación tras generación. Obras que he tocado y seguiré tocando con el mismo placer.

La última vez que hablamos yo andaba por los 30 y él a meses de la muerte. Quería grabar los *Sones sencillos* y lo llamé desde Aruba para pedir su permiso. Me dijo: «A mí no tienes que pagarme absolutamente nada, para mí es un honor que seas tú quien los grabe. Hasta donde yo se, nadie los ha grabado todos». Esa fue su última lección. De eso hace más de 15 años, sin embargo, cada vez que lo recuerdo se me anuda la garganta, el corazón se me oprime... y Fariñas se me agranda un poco más.

Gustavo Corrales Romero

*Pianista y profesor de piano y música de cámara
co-fundador de KyG Productions
corrales60@hotmail.com*

FONDO PERSONAL DEL COMPOSITOR CARLOS FARIÑAS (CIENFUEGOS, 1940 - LA HABANA, 2002) EN LA BIBLIOTECA-FONOTECA FRAY FRANCISCO SOLANO

por **Bertha Fernández** (especialista principal; bibliotecal@estebansalas.ohc.cu)

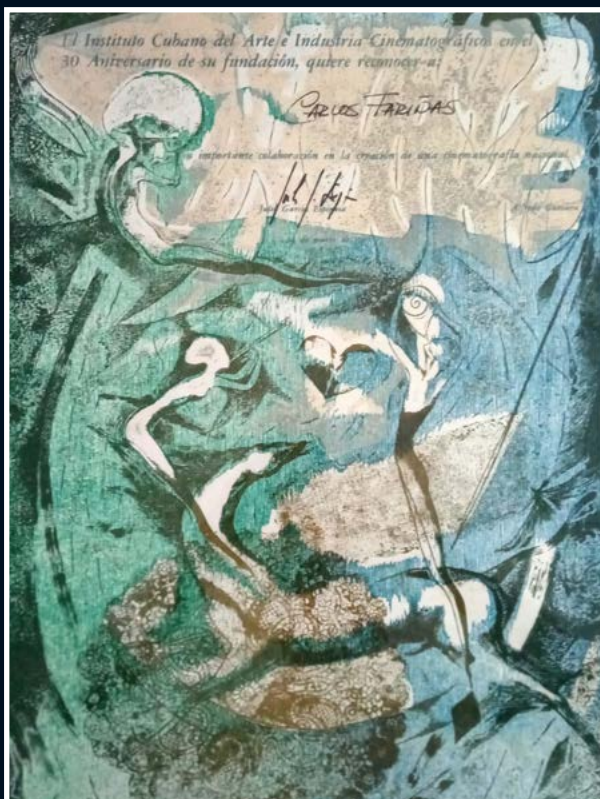
La Biblioteca-Fonoteca Fray Francisco Solano, del Gabinete de Património Musical Esteban Salas, atesora parte del fondo personal del compositor Carlos Fariñas (Cienfuegos, 1940 - La Habana, 2002), donado por su viuda Ela Egozcue, en febrero de 2014. Fariñas fue uno de los compositores más influyentes de la vanguardia musical cubana del siglo XX. Dedicó toda su vida a la música, en especial a la composición. Además, junto a su desempeño como profesor de composición, fue el creador del Estudio de Música Electroacústica, en el Instituto Superior de Arte.

Entre los materiales legados, se encuentran publicaciones seriadas, libros y folletos, partituras, programas de concierto y condecoraciones, recibidas de instituciones culturales y políticas de Cuba. Asimismo, se recibió para su custodia, en calidad de depósito, partituras manuscritas e impresas del compositor y otros documentos, propiedad de su hijo Carlos Manuel Fariñas Duchesne.

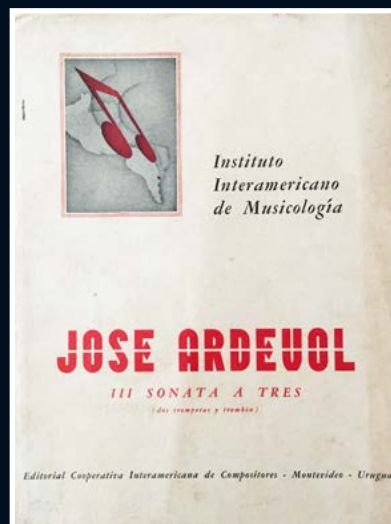
A continuación, publicamos una selección de imágenes de obras dedicadas a Fariñas, por otros compositores, algunos libros de su biblioteca personal y tres partituras manuscritas.

Póster del concierto realizado en el Acuario Romano, ►
el 28 de noviembre de 1994, con obras de Fariñas, Grassl y Ager durante
la temporada Progetto Musica 94.





▲ En el 30 aniversario del ICAIC, Alfredo Guevara y Julio García Espinosa, reconocen la importante colaboración de Carlos Fariñas en la creación de una cinematografía nacional. Ilustración de Ernesto García Peña, 1989.

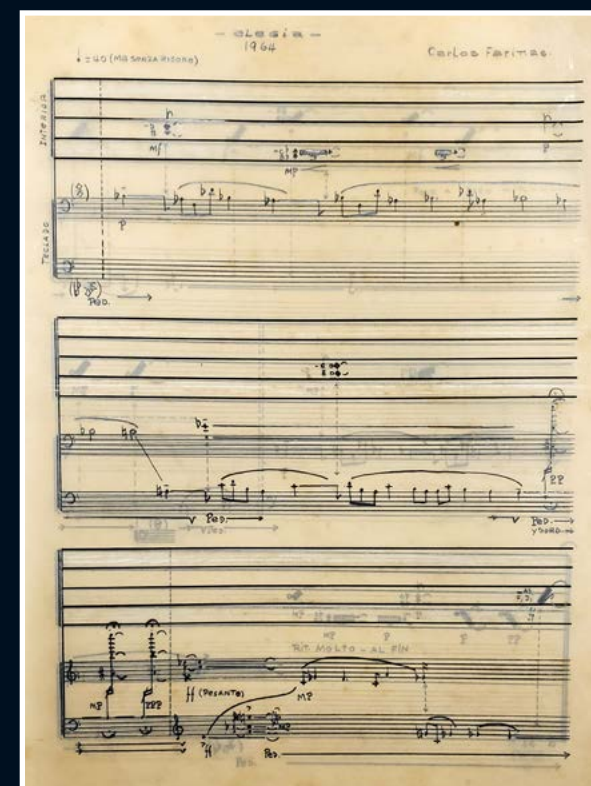


III Sonatas a tres, José Ardévol (Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores, Montevideo, Uruguay, 1945), partitura de la biblioteca personal de Carlos Fariñas.

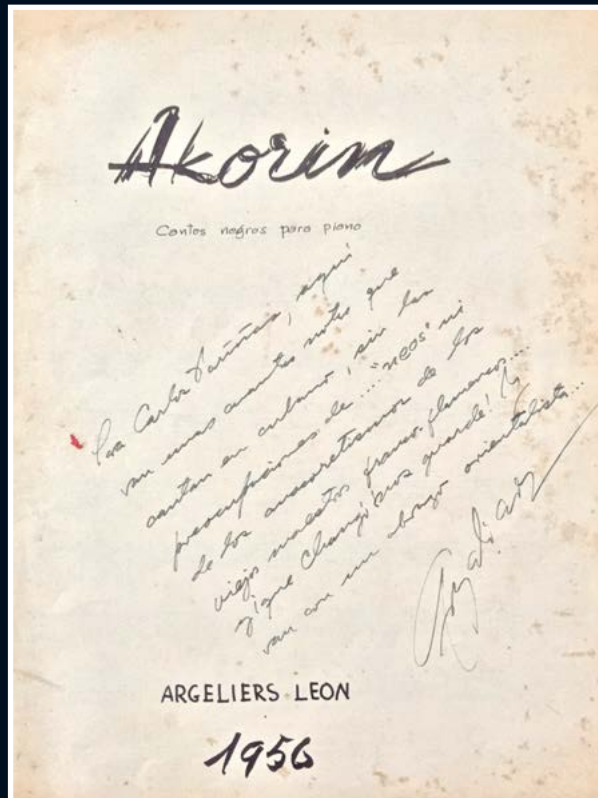
▶ Impronta para cinta magnetofónica, 4 percussionistas y piano, de Carlos Fariñas (obra manuscrita en depósito).



▶ Elegía para piano, Carlos Fariñas, 1964 (obra manuscrita en depósito).



Nocturno sobre tonadas al estilo espirituano para dos guitarras y piano, Carlos Fariñas, 1958 (obra manuscrita en depósito).



Akorin. Cantos negros para piano, Argeliers León, 1956. Partitura con dedicatoria autógrafa: «Para Carlos Fariñas, aquí van unas cuantas notas que cantan en cubano, sin las preocupaciones de... "neos" ni los anacoretismos de los viejos maestros franco-flamencos... y ¡que Changó nos guarde! Y van con un abrazo orientalista... Argeliers».



Reconocimiento a Fariñas del Teatro Nacional de Cuba y de su directora Nisia Agüero. Ilustración de Zaida del Río, 1999.

LOS JÓVENES COMPOSITORES: UNA ESQUINA CALIENTE¹

por Carlos Fariñas Cantero



© ARCHIVO PERSONAL DE ELA EGOZQUE

Tal vez resulte innecesario mencionar los logros de la Revolución en el terreno de las artes. Desde los primeros momentos, el Gobierno Revolucionario creó instituciones y centros de estudios; destinó recursos económicos; y estableció las bases para trazar los principios de una política cultural amplia, profundizada en los años subsiguientes, como se puede apreciar en los documentos rectores del Partido y el Estado.

Ahora bien, si en la práctica se dio cumplimiento o no a esa política en la misma dimensión que ella auspiciaba; si su aplicación resultó mecánica y carente de creatividad; o si los pronósticos de desarrollo no aportan los frutos esperados, entonces, esas experiencias obligan a una mayor reflexión, que propicie corregir los errores sobre la marcha, evitando a toda costa los excesos.

El tema que nos ocupa es «una esquina caliente» dentro del ámbito de la cultura. La amplitud temática que presupone el análisis del desarrollo de los jóvenes compositores en nuestro país —no menos diversa y compleja que la de los creadores menos jóvenes— exige la visión histórica del observador y el conocimiento de la evolución que ha tenido esta esfera en el transcurso de los últimos 25 años. No obstante, a ello hay que agregar otras referencias de carácter general, que constituyen, de algún modo, el medio ambiente que influye sobre la creación.

En el jardín de su residencia en Berlín (Alemania, 1976), Carlos Fariñas Cantero (Cienfuegos, Cuba, 1934 - La Habana, Cuba, 2002), compositor y pedagogo, destacado por su amplia trayectoria artística y su trabajo como director y profesor en diferentes instituciones cubanas de prestigio.

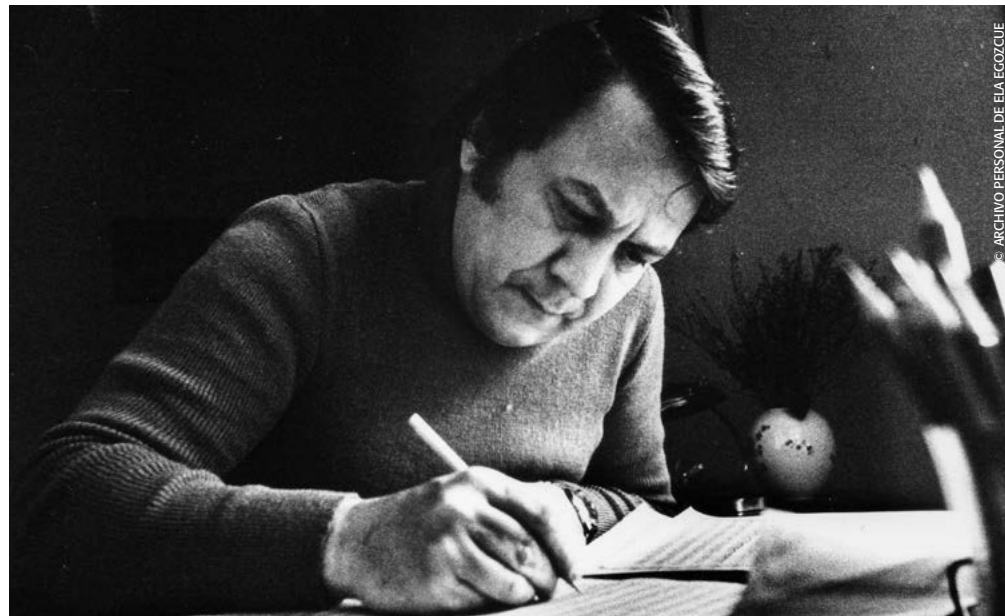
¹ Tomado de la revista *El Caimán Barbudo*, edición 212, julio 1985, pp. 6-7.

EL TELÓN DE FONDO

Recientemente, en entrevista concedida para la revista *Bohemia*, expuse que los problemas fundamentales manifiestos en la vida musical del país, se deben, en primer lugar, a factores subjetivos y no siempre a limitaciones materiales o económicas. Tales factores se revelan con reiterada frecuencia en erróneos postulados conceptuales que tergiversan la función histórico-social de la cultura, como consecuencia de interpretaciones desacertadas.

En estos días, una «nueva tesis» —también errónea— cobra fuerza inusitada: «sólo hay una música», «no existe la diferencia entre lo culto y lo popular». Para corroborarla, se organizan conciertos con la participación de la Orquesta Sinfónica Nacional y la Camerata Brindis de Salas, junto a intérpretes populares. Esto, sin embargo, solo demuestra que la Sinfónica puede ejecutar —muy bien, por cierto— la música popular; pero también pone de manifiesto el desconocimiento del aparato categorial que aporta la estética marxista para la correcta valoración de las expresiones artísticas. Mientras tanto, las concepciones populistas van ganando terreno.

A mi juicio, «lo popular en la música culta» hay que buscarlo en las obras de Cervantes, Lecuona, Caturla, Roldán, Gramatges, Valera, Brouwer, Angulo, por citar algunos, desde el siglo XIX hasta nuestros días. De la misma manera, debe enfrentar-



© ARCHIVO PERSONAL DE ELIA EGOCZQUE

Instantánea tomada mientras Carlos Fariñas compone *El bosque ha echado a andar* (Berlín, Alemania, 1976).

se la búsqueda de lo «culto» en las armonías y melodías de Sindo Garay, Portillo de la Luz, Grenet y otros, tal y como se expresa en las canciones de Silvio Rodríguez, cuando en estas se siente la presencia de los madrigales del Renacimiento italiano o una romanza de Chaikovski o de Fauré.

El problema no queda ahí, el populismo tiene muchas caras. Por ejemplo, mientras crecen, pavorosamente, las cantidades industriales de «combos amateur», que han dejado una secuela de ineficacia y mal gusto, por otra parte, languidece el extraordi-

nario movimiento coral, como importante medio para el desarrollo masivo de la sensibilidad popular. De igual modo, la radio y la TV no son capaces de promover en los jóvenes el interés hacia las manifestaciones de su cultura y tradiciones. Cuando algo se hace en ese sentido, el tono de solemnidad artificial crea en el público una imagen aburrida, académica y vieja de la cultura. Desde luego, en esto existen las excepciones, pero al parecer se mantienen como tales.

Mirando de soslayo el pasado reciente, cabe preguntar: ¿acaso esta juventud de

hoy es menos culta y sensible que la generación de los años '70, que llenaba las salas del Amadeo Roldán, el García Lorca, la Biblioteca Nacional o el Auditorium de Bellas Artes para escuchar música «clásica» o a la más radical «vanguardia»? Creo que no. Las actuales generaciones probablemente son más cultas. El nivel educacional es más alto sin duda. Pero sucede que, detenidos a contemplar el árbol, hemos olvidado el bosque. Existe la tendencia a polarizar los intereses de la juventud en una sola dirección: el esparcimiento. A ello dedicamos esfuerzos que carecen de diversidad.

En otro sentido, el panorama de ambiente cultural a veces resulta árido. Falta información sistemática para el consumo masivo —publicaciones especializadas, críticas de orientación, mecanismos promocionales, etc.

Hasta ahora muchas interrogantes acerca de la divulgación cultural no han sido respondidas por los organismos competentes. Entre ellas, citaré las más apremiantes: ¿Qué información reciben los amplios sectores populares acerca de las manifestaciones artísticas?; ¿con qué argumentos pueden los padres orientar correctamente la vocación artística de sus hijos?; ¿cómo se detectan, estimulan y orientan los talentos precoces, cuando los instrumentos musicales y el canto desaparecieron de los círculos infantiles y las escuelas primarias?; ¿cuántas generaciones fueron

privadas de esta experiencia en su infancia? Por todo esto, afirmo que la subjetividad y no las limitaciones objetivas han presidido en estos años el enfoque de los problemas para el desarrollo espiritual del individuo. Ninguna ley, directiva o documento oficial proscribía la dedicación, el esfuerzo o la iniciativa en la búsqueda de soluciones. La falta de conceptos o la aplicación de conceptos erróneos es el punto de partida de una buena parte de las «dificultades» que hoy nos afectan.

NO SOLO LOS ESTUDIOS GARANTIZAN EL TALENTO INDIVIDUAL

Todas las especialidades de la música en sus niveles medio y superior, desde los instrumentistas hasta las ciencias teóricas más nuevas en nuestro país —como la musicología— cuentan con reconocimiento social, perfiles profesionales definidos, normaciones, contenidos específicos, formas de pago, etc. Paradójicamente, la composición musical, profesión con un milenio o más de antigüedad, que genera la música para los intérpretes, el material de la enseñanza y los contenidos para la investigación, aún carece en nuestro país de iguales consideraciones, no obstante destacarse como una de las profesiones de mayor demanda en la vida artística nacional.

Esta situación no parece muy alentadora para quienes aspiran a dedicar su vida a la composición musical. Quizás, el conocimiento de las particularidades de esta disciplina contribuya a una mayor valorización de su importancia y del hombre que la ejerce.

Comencemos por el principio. El ingreso a la carrera se efectúa mediante una rigurosa prueba que incluye el dominio técnico-musical y la demostración de una capacidad creadora significativa. El aspirante debe haber realizado todos los estudios musicales correspondientes al nivel medio profesional, durante un período entre 8 y 11 años. Ya en el nivel superior deberá cursar otros 5 que, sumados a los anteriores,



Al frente, Carlos Fariñas con la Radio Symphonie Orchester de Berlín, durante el montaje de la obra *El Bosque ha echado a andar* (Berlín, Alemania, 1976).

hacen un total entre 13 y 16 años de especialización, en los cuales ha invertido la mayor parte de su infancia y juventud. Aclaro que esta es la norma académica internacional y que solo se logra vencer sobre la base de una extraordinaria fuerza vocacional, dedicación y disciplina artística. En términos económicos, es una carrera costosa.

Por tales motivos, resulta doblemente preocupante que todo ese esfuerzo del Estado y del individuo se desgaste en sortear dificultades subjetivas que entorpecen el desarrollo natural de estos valores. No se puede perder de vista que, en nuestro arte, al menos, el joven artista comienza a poner sus propios pies en la vida profesional y a encontrar su individualidad creadora solo al concluir la fase académica. ¿Cuáles

son entonces las perspectivas reales a disposición de un joven compositor en nuestro país? En teoría, todas las perspectivas le pertenecen, toda su capacidad creadora se puede materializar. Digo teóricamente, porque en la práctica el joven artista debe sortear esos «imponderables» factores subjetivos a que hago referencias. Entre ellos, merece especial atención la falta de un sistema orgánico para la promoción y difusión de la obra musical de jóvenes y viejos, déficit que también abarca la música cubana del pasado que jamás se escucha. A ello se suma la pasividad editorial —discos, *cassettes* y partituras—, donde sí determinan ciertas limitaciones materiales, aunque, a mi juicio, son los malos procedimientos los que prevalecen.

Otro aspecto que demanda la máxima atención de las instituciones rectoras de la cultura es la confrontación en concursos y eventos internacionales —para los jóvenes compositores, tales posibilidades se mantienen totalmente cerradas. Excluyo de estas consideraciones la reciente participación exitosa de obras electroacústicas en Bourges, Francia, porque este acontecimiento se produjo al margen de la política general de promoción aplicada por el Ministerio de Cultura, mediante procedimientos selectivos arbitrarios basados en criterios personales. En este sentido, ninguno de los certámenes de composición convocados en el país puede exhibir un comportamiento estable y solo, ocasionalmente, nuestros bisoños talentos pueden medirse en la arena internacional.



Carlos Fariñas durante la edición de la música del cortometraje *Canción del turista*, del realizador Pastor Vega (La Habana, 1965).

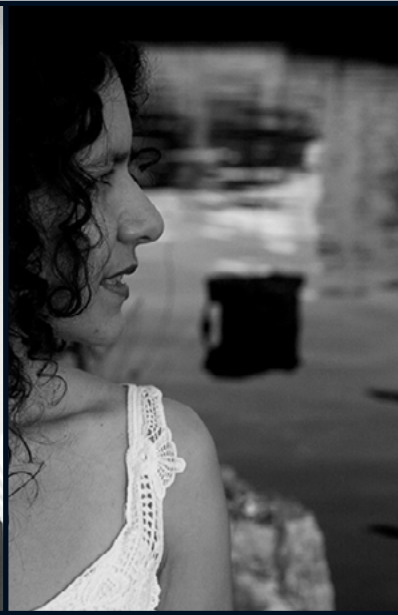
Especial atención merece el empeño de la Brigada Hermanos Saíz en la realización de las Jornadas de Música Cubana. Desde la primera edición, en diciembre de 1983, los jóvenes compositores de esta pujante organización trabajan con tesón y profunda responsabilidad, lo cual les convierte en exponentes de gran prestigio dentro de la vida musical del país. Por su parte, los festivales que organiza la UNEAC incluyen la participación de los nuevos autores como una vía más para la promoción de los jóvenes valores. Pero estos esfuerzos resultan insuficientes tanto para el desarrollo individual como para la dinámica social de la creación.

Nuestro país cuenta con una enorme cantera de talento, con una potencialidad creadora imprevisible. Los aspectos abordados son muy complejos y se enmarcan en una problemática general, cuya solución requiere tiempo y grandes esfuerzos. En consecuencia, quiero llamar la atención sobre este particular: si las diversas experiencias de los países socialistas han servido como modelo para el desarrollo de las nuestras, ¿por qué no profundizarlas en el campo de la cultura artística? El análisis y el estudio para la solución de los problemas existentes debe eludir el subjetivismo y la superficialidad. En materia de arte, no se puede improvisar.

Carlos Fariñas



JACQUELINE HECHAVARRÍA CARBONELL



CUANDO EL RÍO SUENA... *por Jacqueline Hechavarría Carbonell*

«**C**uánto me gustaría encajar en esa escena que siempre imaginé: un cuarto pequeño con el olor, extrañamente embriagante, de una biblioteca y lleno de papeles amarillentos, partituras y libros grises, selectos —tratando de decirme cosas que no acabo de descifrar—, abarrotados y manchados de café. Mi silla, chirriante por mi intranquilidad, se alborota con la chispa de una nueva idea. Para completar el escenario, tengo

garabatos por doquier, frases marcadas, apuntes breves en hojas blancas recién escritas, que rompo en pedazos con insatisfacción y frustración. Pero no, el momento «eureka», nunca llega. Creo que soy más bien de las que se escabulle, aterrorizada por ese destierro voluntario; de las que está en soledad con papeles, letras e ideas mientras observa, analiza y recicla hipótesis que nunca llegan a conclusiones concretas —siempre abiertas a la libre interpretación.

De izquierda a derecha, Jacqueline Hechavarría Carbonell (Santiago de Cuba, 1972), pianista, musicóloga y gestora cultural, reside en Austria (<https://www.instagram.com/soyBumerangMusic/>); Gustavo Corrales Romero (Guantánamo, 1970), pianista, profesor de piano y música de cámara, reside en Holanda (<https://gustavo-corralesromero.net>); Keyla Orozco Alemán (Santiago de Cuba, 1969), compositora, reside en EEUU (<http://www.keylaorozco.com>); Adonis González Matos (Santiago de Cuba, 1972), pianista, compositor y director de orquesta, reside en EEUU (<https://www.adonisgonzalez.com>), y Ailem Carvajal Gómez (La Habana, 1972), pianista, compositora y directora de orquesta, reside en Italia (<http://www.ailemcarvajal.com>).

Quién pudiera como el río, ser fugitivo y eterno: Partir, llegar, pasar siempre y ser siempre el río fresco... Dulce María Loynaz





Bumerang Music | Supporting Creative Work (<https://www.instagram.com/soyBumerangMusic/>), es una plataforma de apoyo y asesoramiento al trabajo creativo artístico.

Por eso, cuando me llamaron para escribir sobre este tema, me entraron maripositas en el estómago —sí, así como las que llegan cuando uno se enamora. Como me conozco, a mí y a mi cuerpo, sé perfectamente qué significado tienen. Las maripositas se comunicaban conmigo: «no huyas», me soplaban; «tómalo, aunque lo escribas diferente». Tenían la razón. La verdad es que ese universo de preguntas y respuestas es realmente fascinante. Está lleno de confesiones autobiográficas y espontáneas; lleno de barroco, clasicismo, romanticismo y contemporaneidad; lleno de «fugatos», «pajarillos», «barquitos de papel» y «melocotones con rumba». Todo pensado, todo con alma.

Se preguntarán, queridos lectores: ¿Por qué solo escribes sobre ellos? Simplemente, es una elección muy personal, de profunda amistad y elevada admiración profesional. Los lazos vienen de bien atrás. Por eso, me tomo la libertad de presentarlos de una forma particular, en una descripción concentrada de cómo percibo su personalidad.

Fueron conversaciones muy gratas, entre amigos de toda la vida, de la vida que hasta ahora hemos llevado —no somos tan jóvenes, pero tampoco tan viejos como para ponernos a filosofar, eso se lo dejamos a otros. En esencia, hablamos del proceso, la fascinación y la necesidad de componer, junto a las dudas, los intereses, los miedos y los dolores. Así que... vamos a ello.

GUSTAVO CORRALES, EL QUE PERDIÓ EL MIEDO

Nos conocemos desde que éramos adolescentes, cuando tuvo la valentía de regresar a Oriente. A su profesor de piano, César López, lo convirtieron en director del Conservatorio Esteban Salas —entonces «a rienda suelta»— en Santiago de Cuba. Pensando en aquellos años, estuvimos de acuerdo en que fueron de esos momentos únicos en la vida que llegan y, tal como si fueras una serpiente boa, te quitas la vieja piel y das paso a la nueva,



© MARÍA MORALES

GUSTAVO CORRALES ROMERO

fortalecida e inmune, liberándote de todo el peso que frena la sensación de libertad. Con este recuerdo en mi memoria, comenzó nuestra conversación...

Perdí el miedo a componer un día, cuando me dije: «Voy a escribir lo que yo quiero y lo voy a contar a mi manera». En ese instante, me di cuenta de que el cordón umbilical asumido desde estudiante debía romperlo —todo ese «adoctrinamiento» no podía ser un atavismo— y simplemente me puse a componer.

Hasta ese momento tenía muchas dudas, sobre todo enfocadas a cómo incursionar en un campo explotado por tantos grandes compositores; y qué ideas nuevas podía expresar con mi música. Eso sí, siempre tuve inclinación para hacerlo, así que cuando ese momento llegó, se me quitó todo el miedo.

¿Cómo compones?

Digo que compongo de manera «práctica, funcional» —si le dices eso a otro

compositor quizás te dirá que es un enfoque «raro» de enfrentarse a la composición. No olvido, obviamente, que también soy pianista. Allá arriba, en el escenario, soy quien se enfrenta al público y sé lo que funciona y lo que no. A partir de esto, digamos que uso determinados resortes que, según mi experiencia, ayudan a establecer una comunicación. Al final, ese es el propósito: comunicar algún estado anímico, crear un ambiente, fijar una experiencia...

En mi opinión, la idea de componer para exponer o demostrar tesis, es un enfoque académico de estudio. El destinatario no se puede olvidar. La cosa está en el equilibrio entre mis convicciones como intelectual y el placer/instrucción del público.

¿Qué tipo de obras compones?

Cuando me siento en la escena, quiero que la gente disfrute lo que estoy haciendo. Por eso, ex profeso, nunca escribo piezas de formas largas. No escribo sonatas, ni temas con variaciones, ni cosas parecidas. Esos son conceptos que para mí, hoy en día, no tienen sentido.

Me gustan las formas binarias, las formas ternarias y alguna forma libre. Con mi música, la atención del oyente no siempre tiene que pasar por todo un proceso de extensas elaboraciones intelectuales, de complejos desarrollos, de modulaciones... Ese no es mi estilo.

Me llama la atención que siempre has tenido una pasión especial por la música contemporánea, donde ese proceso, digamos de redescubrimiento, de buscar lo nuevo y justificarlo, es parte del concepto compositivo. ¿Crees que ya no hay una audiencia para esto? ¿No estás menospreciando un poco la capacidad intelectual del público?

No, en lo absoluto. A este mundo intelectual —para ese tipo de música a la que le llamo excesivamente árida, disonante y que yo amaba con pasión antes— sé, por mi propia experiencia como intérprete, que el público mayoritario no lo disfruta a plenitud. Por supuesto, existe un público minoritario para este tipo de música, pero no es ese mi público, no es el público que visita mis conciertos.

¿Ha cambiado esta nueva visión tu vida como artista y compositor viviendo en el extranjero?

Viviendo en mi nuevo país de residencia, Holanda, también tengo que pensar en sobrevivir y aumentar mis ganancias. Como músico independiente, nadie subvenciona mi vida. Me la tengo que ganar.

Una parte de subir al escenario a tocar es preprogramar y pensar en vender suficientes entradas para que la sala se llene lo más posible —trabajo que hace mayormente Karen D. Russel de Corrales, mi esposa y

mánager. Ya una vez logrado, que las personas salgan de sus casas, que compren las entradas y estén dentro de tu sala, solo queda de tu parte garantizar que se sientan bien, con todas las herramientas que hemos ganado a través de los años, interpretando todo tipo música, conocida y menos conocida, neoclásica, romántica, tonal y atonal. Además, al conocer a profundidad todas las formas de la música cubana clásica, tradicional y popular, es como dominar una amalgama de ideas que están gritando para que las unifiquen. Esta es la típica mentalidad postmoderna, usar todo lo que conoces y crear una especie de *collage* propio, coherente y con valores artísticos.

¿Cómo se refleja en tus piezas este collage postmoderno?

Me gusta reciclar, hibridar, yuxtaponer y reinterpretar ideas. En mis piezas, por ejemplo, incorporo y recreo elementos de la música popular bailable contemporánea de Cuba, la polimetría de los ritmos yoruba y el jazz. También escribo pasajes completamente pentatónicos que unifican la música asiática con la conga oriental. Y claro, para mí es muy importante una estructura. Lo organizo todo cuidadosamente para lograr un devenir rítmico, armónico y dramático del material que voy a utilizar.

Años de estudio de la música y la composición tradicional me han dado un mayor conocimiento de la imitación, el desarrollo de motivos, la utilización de elementos retrógrados, en fin, todas las técnicas que conocemos. En efecto, a mí, siempre me ha funcionado. Incluso la noción de *collage*, en mi caso, va más allá de las ideas compositivas. La concepción de los programas y hasta de los conciertos, está permeada de ella.

El último proyecto, antes de la pandemia, fue una serie de tres conciertos a dos pianos en el Royal Concertgebouw

de Amsterdam, organizado por mi esposa, que llamamos *Around the world on two pianos*. Fueron tres recitales, con tres pianistas, con los que hice tres programas diferentes. Con Ariel González, profesor de la universidad Mount Royal de Canadá, en octubre, hicimos «*Latinissimo*», con obras de compositores que reflejan la cultura latinoamericana; en noviembre, junto al pianista y antropólogo holandés Henk Mak van Dijk, hicimos «*East Indies- West Indies*», con obras de compositores caribeños y de compositores que recrean el mundo sonoro de Indonesia. En diciembre, en compañía del pianista Ramón Valle, concluimos la serie con «*Cuban Classical and Jazz*», con compositores cubanos y obras y arreglos de Ramón y míos.

Mayormente has compuesto piezas para piano...

Empecé componiendo para trío (violín, chelo y piano), pero cuando quise componer para piano, comencé haciéndolo para dúo de piano. No lograba hacerlo para piano solo, porque dos manos me resultaban limitadas.

¿Cómo has abordado ese material instrumental que te planteaste, esos dos pianos y esas cuatro manos?

Parece que uno tiene atiborrada la cabeza con elementos sonoros más copiosos, más «barrocos» y ciertamente para dos pianos me fue muy fácil. Como material instrumental, las primeras dos manos se pueden dedicar completamente a algún acompañamiento, o más que a un acompañamiento, pueden hacer un contra canto, superposiciones armónicas... las otras dos manos pueden hacer más que la melodía, imitaciones, por ejemplo, armonías contrastantes.

Es muy denso y rico lo que se crea, por eso empecé primeramente a escribir para dos pianos. Tampoco tengo

el problema de que las cosas se archivan ahí esperando que alguien las toque. Sé que se van a tocar. Yo compongo y yo mismo las pruebo y toco.

No olvides, como menciono antes, que tengo un dúo con el pianista Ramón Valle. En los tres conciertos que hice en el Royal Concertgebouw de Amsterdam en diciembre de 2019, pude estrenar varias de mis obras y arreglos, con muy buena acogida del público.

¿Cuántas piezas tienes en tu repertorio?

He compuesto una docena de piezas para dos pianos. Mientras que para piano solo tengo cinco o seis, si mal no recuerdo. También he hecho arreglos, como los realizados en mi proyecto «Arioso» para trío clásico (piano, violín y chelo), que está basado en 12 canciones de la trova tradicional. Son canciones que me fascinan, me encanta ese período de la música cubana, pues creo que dieron en el clavo con lo que para mí es cubanía. Esos músicos encontraron una fórmula que expresa, a mi gusto, la cubanía rai-gal y más pura. Tiene sandunga, salero, sentido del humor y, al mismo tiempo, lirismo, gracia, refinamiento... Yo me identifico más con eso que con la pachanga desbordada.

Ese proyecto «Arioso», será mi tercer disco. El primer CD fue *Palimpsesto*, en el año 2001, un viaje por el mundo compositivo cubano, desde el siglo XIX hasta el siglo XX. Luego produjimos *Fresco*, en 2011, una impresión de la música clásica latinoamericana para piano.

Si mal no recuerdo Ailem Carvajal y Keyla Orozco se han concentrado en piezas para la didáctica a partir de que empezaron a impartir clases para piano o talleres de música en general. Entre las dos hay una similitud, pues en un momento dado comenzaron a componer canciones

infantiles adaptadas para sus alumnos de piano. Sentías la necesidad de componer, pero no precisamente para que la interpretaran tus alumnos, ¿cierto?

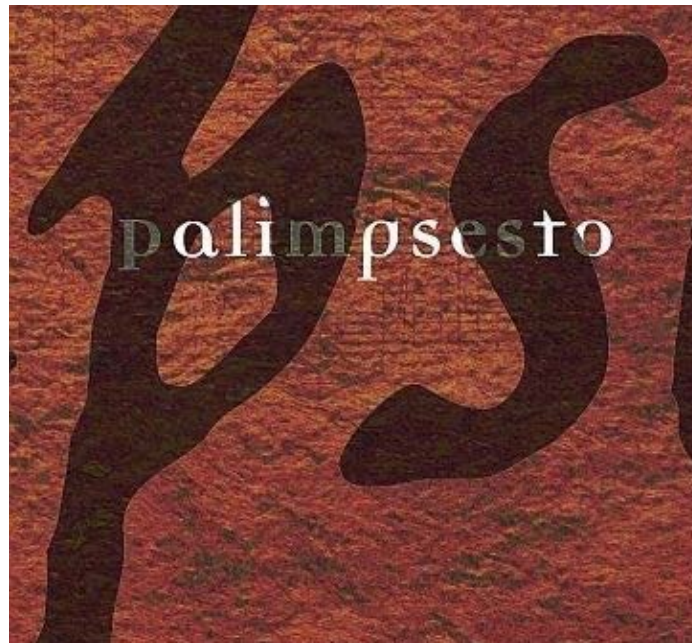
En mi caso, no tiene nada que ver una cosa con la otra. Para mí dar clases es simplemente una manera de tener una entrada regular de dinero. Lo hago con mucho gusto y aunque los resultados con los alumnos son muy satisfactorios, no tengo ese tipo de enfoque al componer mis obras.

Hoy en día es más usual imaginarse al compositor frente a la computadora, que frente a un papel pautado con goma y lápiz. ¿Cómo escribes tus composiciones, aún a mano o adaptadas a las posibilidades técnicas actuales?

Yo tengo papel pautado en el atril de mi piano y escribo las ideas. Las toco inmediatamente. Luego, cuando tengo la cosa bastante completa vengo a la computadora y lo paso en limpio. Lo imprimo y lo aprendo.

Esa propuesta de hacer los arreglos de las canciones tradicionales, ¿cómo surgió? ¿Viene primero la inspiración o la idea; o dices «me suena una melodía y ahora voy a escribirla»?

Como te mencioné antes, a mí siempre me han fascinado las canciones de la trova tradicional. Tengo épocas, digamos, de «obsesiones». Casi nunca puedo hacer solo una cosa. Cuando me da por dibujar, empiezo y no paro. He hecho cerca de 200 pequeñas caricaturas. Cuando hago *collages* tengo que hacer series. He realizado cinco series diferentes. Cuando escribo, me pasa igual. Va por períodos. Una idea detona un aluvión de otras ideas y ahí estoy hasta que para. Hasta la próxima idea que detonará un aluvión de otras ideas... y así.



CD *Palimpsesto* (2001) resume un viaje por el mundo composicional cubano, desde el siglo XIX hasta el siglo XX, con obras de los compositores cubanos Ignacio Cervantes, Alejandro García Caturla, Ernesto Lecuona, Keyla Orozco, Carlos Fariñas y Harold Gramatges.

En una época me obsesioné con las canciones de la vieja trova y las escuchaba día y noche. El gusto se te mete adentro y llegas a amarlas desmesuradamente, como cuando te enamoras la primera vez, es «un algo» que no te deja. Ahí comenzó todo y como no hay partituras de las canciones, las saqué de oído y anoté las armonías. A propósito evité la aproximación típica de un trío clásico, donde el violín hace la melodía, el chelo apoya y el piano acompaña. Prácticamente usé el violín y el chelo como las dos voces que cantan (primo y segundo), el piano hace de bajo y se recrea con elementos de acompañamiento. Las in-

troducciones son muy variadas, a veces hay introducción de piano y otras no. En ocasiones, el piano hace el tema, a veces el chelo hace la introducción. En fin, varié y trabajé muchas opciones. Son 12 piezas concebidas como una totalidad, pensadas así desde el principio.

Otra de mis piezas para trío ya está siendo ensayada en Cuba por el Art Trio (Maité Aboy, Alejandro Rodríguez y Desiree Justo). Ellos están montando *Mariposita de Primavera*.

Solo me queda una duda. Estuvimos hablando de tu relación con el público, y de tu enfoque de «aproximación práctica» referido a la comprensión y disfrute del concierto, aspecto que te distingue como intérprete y compositor... ¿Es algo que aplicas, por ejemplo, en tu obra para dos pianos Guantánamo?

Guantánamo es una pieza muy descriptiva.

Hablamos de esos «resortes» que utilizas y ayudan a comunicar...

Sí, en *Guantánamo* aparecen motivos claves: citas lejanas, pero igualmente reminiscencias que recuerdan el estilo de Bach. Trato de recrear la imagen del río Guaso —que caracteriza a la ciudad geográfica y simbólicamente. Además, hay elementos del quiribá, el changüí, las tumbas francesas, el nengón y efectos que recuerdan a Caturla. Tres campanadas de una iglesia empiezan y tres campanadas terminan la pieza.

Todo mezclado... «negros y blancos, [...] ¡todo mezclado!»

Estás en lo cierto, *Guantánamo* es, como dije antes, descriptiva y de muchas mezcolanzas.

Contar historias breves me encanta, me gustan las pequeñas formas. Me siento muy representado en la brevedad, la simplicidad y la emoción directa. Crear algo inolvidable es la sensación que sucede cuando uno está a gusto con la familia y los amigos. En mi obra *Guantánamo*, trato de crear esa atmósfera. Se trata de comunicar y disfrutar juntos, para que cautive y maraville, como una noche, intensa, corta, compacta y ¡bum! que acaba. Eso que queda, me fascina.

MUCHA KEYLA Y MUCHO OROZCO

Seguramente, me conoce antes de que yo a ella. Nuestros padres eran muy amigos. Su mamá, Dra. Olga Cristina Alemán, fue estudiante de odontología de mi papá, Dr. Gerardo Hechavarría Bertot; y su papá, Dr. Danilo Orozco, fue mi asesor durante la disertación de mi trabajo de musicología.

Ante los lazos, casi familiares, y el universo musical que nos une, surgió mi primera pregunta... Siguiendo tus composiciones de los últimos años, destacan mucho las piezas para jóvenes y niños, ¿cuándo despertó este interés?

Siempre he tenido esa vena educacional. Desde hace tiempo quería combinar las dos cosas: la composición y la enseñanza... y llegué al momento en que las pude unificar.

¿Cómo fueron tus primeros pasos en esta dirección?

Como había estudiado piano, cuando tuve la idea de escribir piezas infantiles, empecé obviamente por el piano. Durante mucho tiempo, estuve dando clases del instrumento y era más fácil combinar las clases con mis composiciones infantiles.

Siempre tenía principiantes muy jóvenes y daba clases en lugares diferentes. Por un lado, era bueno tener trabajo, pero, por el otro, se me hacía muy difícil montar las piezas con los alumnos. Nunca un estudiante estuvo listo para tocar las piezas, por lo que, con el tiempo, fui perdiendo la motivación en las clases de piano y me alejé un poco de ese mundo. Simplemente me aburrí y quise explorar otros terrenos educativos.

¿Empezaste a componer esas piezas infantiles fuera de Cuba?

No, ¡qué va! Ya desde mis estudios en el ISA escribía repertorio infantil, siendo alumna de Harold Gramatges, con quien me gradué en 1993. Las *Variaciones sobre un tema infantil* las compuse durante mis estudios, basada en la canción *Barquito de papel*, de Enriqueta Almanza.

Es una de mis preferidas. Enseguida se nota el dominio de las técnicas compositivas,



KEYLA OROZCO ALEMÁN

© GABRIEL GUERRA BIANCHINI

vas, el trabajo polifónico, las variaciones de motivos, las articulaciones, los diferentes estilos, como el blues, y las inspiraciones «alla Bartók». Aunque es para niños, es evidente la necesidad de dominar a profundidad la técnica del piano.

Las *Cinco melodías hispanas para el joven pianista* las compuse aquí, estando en Estados Unidos. Muchas de las piezas de mi época de estudiante desaparecieron lamentablemente. En aquella etapa, regalaba mis originales. Si otra vez me los

pedían, los volvía a escribir. Era muy ingenua. Así se han perdido unas cuantas obras de mis comienzos.

Háblame un poco sobre tu trabajo con las orquestas juveniles.

La primera vez fue viviendo en Holanda. En realidad, era una orquesta cuasi sinfónica —que aquí se llama Youth Orchestra— de adolescentes con bastante madurez y formación musical. Esta orquesta aún existe, se llama Ricciotti Ensemble.

Se calificaba como orquesta *amateur*, o sea, de jóvenes aficionados y, aunque la pieza era complicada, me exigían que no pasaría de más de cinco minutos. La orquesta tenía sus presentaciones en lugares que no eran salas de concierto (hospitales, parques y escuelas). Tenía la función de un proyecto social y todavía hoy es así.

¿Cómo fue el proceso de aprendizaje de los niños?

Bueno, *Habanera y Pajarillo para la bicicleta robada* (en holandés *Habanera en Pajarillo voor de gestolen fiets*) tiene gran complejidad rítmica, pero ellos lo lograron. Amsterdam no es Amsterdam sin sus bicicletas. Da igual si hay grados bajo cero o si llueve, todo el mundo se transporta en bicicleta. En este «objeto» me inspiré.

¿De qué manera aparece este «objeto» en la pieza?

La obra es un juego rítmico, que comienza con un timbre de bicicleta, que luego aumenta y se reparte entre todos los músicos. Siguen los chelos, los contrabajos y, finalmente, se incorpora el resto de los instrumentos. Recuerdo que la única presentación que se hizo para un público infantil fue en una escuela en Amsterdam. Claramente los niños en el público reconocían el «elemento» en torno al timbre de bicicleta y esto les encantó. La primera parte es una habanera y después incorporo un pajarillo venezolano.

¿Por qué incorporaste elementos venezolanos? ¿Tenías algún tipo de preferencia por esta música?

Tenía mucho interés en esas sonoridades, ya que hace años fui a Venezuela a estudiar la música llanera. Este interés se vincula a una realidad mayor, son facetas que uno

se ha visto impulsado a desarrollar, por intereses, razones u oportunidades que se presentan en la vida. Cuando vivía en Holanda, de eso hace muchos años, tenía gran curiosidad por Latinoamérica y quería hacer una excursión por todo el territorio o, específicamente, visitar un país del cual me llamara la atención su música para investigarla —personalmente, estaba un poco agotada de mi trasfondo cubano y me interesaba buscar nuevos caminos sonoros. Decidí pedir un subsidio al Fondo para las Artes del Podio (Fonds Podiumkunsten) en Holanda, país que afortunadamente apoya financieramente ese tipo de proyectos. Lo aceptaron y me fui a Venezuela en 2006, donde estuve cuatro meses.

No puedo dejar de pensar en tu padre (también mi tutor) escuchando esta experiencia...

Me lo imagino. Pero no pedí el subsidio como investigadora, sino como compositora, para buscar inspiración. Quería explorar nuevos caminos, necesitaba estudiar algo que fuera a enriquecer mi música, mi creatividad, no para escribir un artículo o una tesis. De todos modos, tengo información muy valiosa de más de 20 horas de filmación y grabación sobre la música venezolana.

Otro espacio fundamental en tu desarrollo profesional ha sido Estados Unidos, ¿qué caminos musicales has seguido?

A Estados Unidos viajé en 2013. Mi hermano Jorge Orozco, había llegado antes que yo —actualmente dirige orquestas juveniles y trabaja para una fundación en el área de Washington D.C. y Maryland, llamada Maryland Classic Youth Orchestras— y me encargó una obra para una de las agrupaciones de sus niños. Eso se convirtió en un proyecto serio, ya que la institución me comisionó,

o sea, me financió la composición de la obra. Ese fue el origen de la pieza *Renacimiento*.

Después me encargaron, en Portland, otra pieza y compuse *Youth Danzón Cha* para una orquesta de niños entre 8 y 10 años. Fíjate, antes de que me encargaran lo de Portland, espontáneamente quise hacer unas piezas para principiantes. Sabes que Ulises Hernández empezó a hacer una escuela de cuerdas en La Habana Vieja que se llama Centro Sinfónico Infantil. Quise hacerles pequeños arreglos para la orquesta de canciones, conocidas en Cuba como *Señora Santana, Los pollitos dicen*, entre otras. Están llenas de doble cuerda de *pizzicatos*, cuerdas al aire... Se escucha muy bonito en el programa de música en mi computadora, pero no las hemos probado. Aún no sabemos, en las condiciones actuales, si se van a poder estrenar.

¿Cómo concibes piezas para niños que no tienen el trasfondo cultural cubano o latino?

Nunca es igual, dejo mucho a mi intuición. Depende del tipo de encargo y orquesta. Incluso debo pensar en qué buscan, qué quieren ellos y qué quiero yo. A veces digo «para esta ocasión, compongo algo más suave». Por ejemplo, cuando escribí la pieza *Renacimiento* para la Maryland Classic Youth Orchestras, mi hermano, que es su director, me explicó: «me gustaría que tuvieras en cuenta que tengo niños de procedencias culturales diferentes». Por eso, al escribirla, lo tuve en cuenta.

Me pongo a analizar si quiero una orquestación que suene más clásica, o, mejor dicho, que les suene a ellos más familiar, a algo que ya conocen. También depende de las condiciones técnicas que tengan. Los niños no están tan interesados en la música atonal, a veces me atrevo, pero no a un nivel que pierdan el interés. Tengo que ser realista.

Si quitaras ese «realismo» del camino, ¿te plantearías encontrar una nueva manera de enfrentar a los niños con otras sonoridades?

Cuando pongo a los niños a componer, lo que hacen son sonoridades «raras». Sin embargo, este trabajo para las orquestas juveniles es otra cosa, porque se les da una partitura para tocar música instrumental, en una orquesta. Ahora bien, si les pones una obra llena de *clusters* y disonancias, no les gusta. Ellos quieren escuchar compases binarios y ternarios. De igual manera, siempre suena diferente porque yo soy cubana. Escribirles un danzón y un chachachá ya es suficientemente exótico.

Tampoco se puede olvidar que, en el caso específico de *Youth Danzon Cha*, es un proyecto en el cual ellos tocan *online*, ni siquiera tienen a la maestra delante. Fue creado para hacer una grabación *online*, cada uno en su casa, con su metrónomo. No puedo olvidar el contexto. Ellos sí pueden hacer obras modernas, pero hasta cierto punto.

Recuerdo la primera vez en mi vida que escuché la *Consagración de la Primavera* —en la clase de Harold Gramatges, en Audiciones Analíticas—, salí corriendo y tenía 19 años. Así que imagínate un niño de 8 o 9 años, que nunca ha tenido ese tipo de lenguaje musical tan cercano. Todo debe ser a su justa medida.

Noto que en tu mente está todo muy claro y organizado, ¿qué espacio dejas a la inspiración?

Yo siempre estoy inspirada y, aunque suena que el proceso es claro y organizado, no es así. Suena así, pero en ningún momento durante la composición te puedes sentir como una maquina a pensar y decir esto se puede o no. De ninguna manera, esto sucede de manera organi-

zada. Es un desastre, un papel por aquí y otro por allá, como un rompecabezas. Empiezas a escribir el final y después no sabes cómo abordar el principio.

Esto me suena a una buena dosis de locura musical...

En realidad, es fascinante. Te explico... Tienes una idea general de lo que quieres o no hacer, del tipo de sonoridad que vas a manejar, de la forma... Pero, una vez que te sientas a escribir, dejas correr la pluma. Ahí comienza el proceso de elaboración, unas veces más complejo que otros. Al final, cuando ya has terminado, limpias y consultas con el que va a dirigir. La obra va de un lado a otro. Como me decía mi maestro Tulio Peramo, cuando estudiaba en el ISA «compone primero y analiza después». Cuando crees que está lista, siempre hay algo que corregir.

Esa es la diferencia entre componer música didáctica y música que va a ser tocada por profesionales...

Claro. Cuando se compone para piano, pensando en los principiantes, debes saber que esos niños no manejan más nada que los primeros cinco dedos, dentro de un rango muy limitado de notas. Tú puedes escribir la música, pero no puedes estar cambiando de dedos, pues no van a poder resolver esa dificultad técnica. Ahí no eres compositor, eres maestro. Es otra manera de componer.

Controlada, con limitaciones...

Tiene limitaciones, pero a mí me encanta. No sé por qué, pero me gusta tener esos límites, quizás porque le van dando forma y claridad a la pieza. Esa vocecita constante, que te dice «recuerda esto, recuerda lo otro, recuer-

da que no puede ser muy largo», es algo que te mantiene con un cable a tierra todo el tiempo.

Por ejemplo, repetir elementos es muy importante. En mi música es característico que cuando se repite un elemento, nunca ocurre igual. Esta particularidad, no se la puedo poner a los niños. Ellos deben escuchar algo que se les pegue.

Precisamente no es eso lo que busco cuando escribo para profesionales. En ese caso, no quiero que se pegue nada, busco que se aprendan todo de memoria, de manera diferente, porque así es como mi música se pone atractiva.

Esa riqueza en elementos parecidos y diferentes no se la puedo poner a los niños. Ellos necesitan repetir y reconocer elementos de una partecita de la obra. ¿Qué parte es la que más conocen? La pegajosa, ya sea en un estilo más clásico o más cubano. Es, totalmente, otro mundo. No es ponerse a componer y suavizar dificultades técnicas.

¿Has incursionado en la música electroacústica?

Si te soy sincera, no me gusta. Va en contra de mi ADN como músico y como compositora. La única obra electroacústica que tengo la hice para *recorder* (flauta dulce) y electrónica en vivo: *Maní electrónico*. Una colega, Susanna Borsch, flautista alemana radicada en Holanda, me convenció para que le escribiera una pieza para su instrumento y electrónica en vivo —es totalmente diferente a la música electroacústica, pero con algunos elementos parecidos— y me hizo un taller personal en su casa para que viera cómo iba a funcionar. De ahí nació y, para mi sorpresa, es una de las obras que más quiero. Susanna la tocó muchas veces hasta que la grabó en un CD. Luego, muchos flautistas en Europa han tocado esta obra. Puedo decir que es una de mis partituras más solicitadas.

¿Cuáles son tus ocupaciones actuales?

Ahora estoy trabajando en una escuela privada recién abierta en Washington D.C., Whittle School and Studios, única en su tipo. Enseño en la parte de primaria y de las edades tempranas. Estoy muy feliz diseñando desde cero el programa de estudio de música. Este va a estar conformado por composición, lectura musical e improvisación, música instrumental con trabajo de instrumentos orff, xilófonos, percusiones. También incluirá canciones, música y movimiento.

**ADONIS GONZÁLEZ,
EL QUE NUNCA TUVO MIEDO**

Es de esos amigos que nunca y siempre están. De los que poco habla, pero dice, en el momento adecuado, lo que te transforma. Era de mi barrio. Mi abuela, Lilia Bertot fue maestra de primaria de su mamá Eduvigis Matos. Con el recuerdo de aquellos días, pero interesada en el presente, le pregunté...

¿Cuáles son tus proyectos actuales como compositor?

Estoy escribiendo unas piezas que se llaman *Carboncillos*, al estilo de miniaturas. No quiero llamarlo ni miniaturas ni bocetos. Va a ser un set, pero no sé aún cuántas piezas va a incluir. Técnicamente son difíciles, digamos que son muy pianísticas.

¿Cómo surgió esa idea de *Carboncillos*?

¿Recuerdas los dibujos al carboncillo? Esa ha sido mi inspiración: trasladar a mi mundo pia-

nístico retratos al carbón, hechos en pocos minutos, delineados, marcados y de trazos intensos o difuminados. Sería como una especie de lo que se llama en inglés «teasing» —provocación para despertar curiosidad—, pero que, aunque da la impresión de que pueden ser de tempo rápido, también las tengo más lentas y expresivas. Quería hacer algo a mi manera, sin enmarcarme en la tradición europea. Soy de la opinión que las obras cíclicas son importantes en un repertorio para piano. Así que me decidí por trabajar esta forma. Los carboncillos son pequeñas visiones de mis mundos sonoros, pues tienen una estructura armónica peculiar, caracteres contrastantes y, desde el punto de vista composicional y técnico, son un reto. Duran muy poco, un minuto o dos.

Visiones de mundos sonoros y técnicos... ¿qué significa para ti la expresión «mundo sonoro»?

Explorar un «efecto» que, técnica y físicamente, sea interesante. Puede haber varios motivos, notas repetidas, sonoridades contrapuestas...

*En mi opinión, como pianista has alcanzado una técnica excelente, ¿revelas dificultades técnicas, que tratan de superar tus propias cualidades, a lo largo de tus *Carboncillos*?*

Gracias por el halago, estos *Carboncillos*, tienen esas secuencias de movimiento que a mí me gusta tocar. Realmente me parecen



Audiovisual nominado a los Premios Grammy Latinos: «Mejor álbum clásico», 2011.

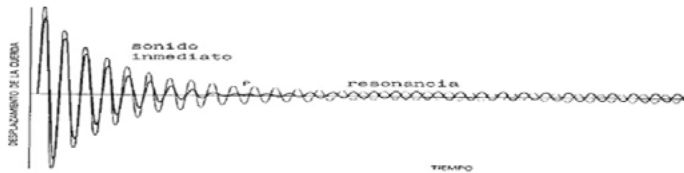
desafíos técnicos y me centro en desarrollarlos. No tienen ni siquiera que ser movimientos rápidos. Algunos son lentos, con sonoridades específicas.

Recientemente, estrenaste una de esas piezas —y tu Trío—, en el Marc Scorca of the National Opera Center en New York City, como parte del proyecto Composers

Durante la grabación de nuestra conversación, Adonis me reveló en detalle, interpretando al piano, un fragmento de sus «experimentos sonoros». Para que sea más fácil de entender, voy a trasladar el método de análisis a un contexto culinario y me atreveré a describir el pequeño pasaje al piano, como si fuera una «receta» deliciosa de comida. ¡Disfruta!

RECETA PARA EXPERIMENTOS SONOROS

1. Prepárate mentalmente y calienta motores técnicamente —que se te haga agua la boca.
2. Con apetito y ataque, toca una segunda menor (mano izquierda, registro medio). Usa el pedal, es importante, no lo dejes a la casualidad.
3. Deja esa segunda ligada, que resuene. Descubre el gusto «raro» y cómo te eleva con detenimiento y deleite.
4. Levanta el pedal y, con la derecha —en el mismo registro medio—, toca otra segunda en staccatissimo/marcatissimo. Tendrás la sensación de haber dado un buen mordisco a un chile habanero.
5. Pon atención a que el chile, no te quemé, pero déjala resonar. Si te ronronea el estómago, ¡aguántate!
6. Por último, escucha y saborea profundamente la tensión sonora que reproducen las cuerdas. Este sabor, será el resultado auditivo final de uno de esos «mundos/experimentos sonoros».
7. Sírvelo en bandeja de plata.



Recomendación: Repite varias veces, para que puedas digerirlo. En poco tiempo, no podrás resistirte a volverlo a intentar.

Now, organizado en septiembre de este año por la compositora Tania León, ganadora del Pulitzer Prize in Music. Cuéntame, ¿cuál fue tu aporte a este evento?

Composers Now está comprometido con la diversidad, la justicia y la integración en todas sus prácticas, iniciativas y programas. Es un proyecto iniciado por Tania León, que ofrece al compositor la oportunidad de reflexionar sobre la creatividad, las influencias, los caminos y la responsabilidad de uno mismo como artista vivo en nuestro mundo en constante cambio.

El evento tiene varias proyecciones o categorías. Una de ellas es Diálogos (*Dialogues*), del cual formé parte en septiembre. Cuando León me invitó a participar, me sentí muy honrado, pues es una compositora que admiro extraordinariamente y me pareció la ocasión perfecta para presentar mis «experimentos sonoros».

Me llamó muchísimo la atención las formas tan contrastantes en tu Trío para piano, saxofón soprano y chelo. Está dividido en dos partes: «Moyubba», basada en un canto orisha, y «Scherzo», típico género de origen europeo. Pero lo que se juzgaría a primera vista como formas completamente opuestas, tiene como hilo conductor el ritmo de 6/8, compás que caracteriza la música de origen africano.

Esa fue mi intención. «Moyubba» significa rezos. Es una invocación a la memoria de los ancestros, respetando que gracias a ellos estamos aquí... «benditos sean nuestros ancestros». Tengo una conexión emocional con esta representación que está espe-

cialmente dedicada a mis padres y todos aquellos seres cercanos y queridos que han fallecido. Mientras, el «Scherzo» se asemeja a una tarantela italiana, al estar escrito en 6/8, pero en realidad son reminiscencias de la rítmica africana, donde predomina el compás de 6/8.

«Scherzo» que, en sí, está también dividido en tres partes de carácter contrastante. Un fragmento rápido con sonoridades cuasi europeas, una parte lenta más exótica y extremadamente expresiva con protagonismo del chelo, que luego retoma el saxofón...

...y la parte reexpositiva, donde interpreto secuencias de movimiento pianístico que pasan por todos los registros del chelo y el saxofón, para concluir de una manera virtuosa y brillante.

Remontémonos un poco en el tiempo, ¿recuerdas tus primeros pasos en la composición?

Desde que tengo memoria, he estado componiendo. Cuando ingresé a la escuela elemental de música en Santiago de Cuba, mi ciudad natal, no había profesores de piano y hasta que me asignaron uno, recuerdo que me sentaba en un aula y hacía «mis inventos». Al parecer sonaban bien, pues todo aquel que pasaba por allí, me preguntaba qué era lo que tocaba.

Incluso, para el pase de nivel, compuse un tema con variaciones y se lo presenté al exdirector de la ENA (Escuela Nacional de Arte) en ese tiempo, Ricardo Benítez. Él me alabó mucho y me dijo que iba a ser compositor. Pero bueno, llegó el examen de piano y se centraron en mí como pianista.

En tus inicios, ¿sentías la composición como un tipo de improvisación o tenías claro qué significaba ese concepto?

Siempre improvisaba y ya sentía que componía. En mi época de estudiante en la ENA (1986-1990), mi colega de música de cámara era el violinista Jorge Orozco. Recuerdo que una vez estábamos tocando y se me olvidó una parte de la pieza. Resolví la situación improvisando, inventándome unos solos y haciendo citas de obras que armonizaban perfectamente con la pieza que tocábamos. Al final, salimos airoso del momento, porque Jorge y yo nos conocíamos muy bien.

También, estando en la ENA, compuse un coral que dediqué a Ileana Bautista, mi maestra de piano; y escribí introducciones y finales para el grupo de Liuba María Hevia. O sea que componer e improvisar siempre ha estado ahí conmigo, como una herramienta que he podido usar, algo a lo que asiduamente he podido acudir.

Cuando llegué a México, en 1995, dejé de escribir por un tiempo. Ya en Estados Unidos, haciendo la maestría en Universidad del Sur de Mississippi, un profesor me vio improvisando mis cosas y me preguntó «tú compones, ¿no?»; y le respondí que sí. Aproveché la oportunidad para ingresar a sus clases y así fue como empecé a tomar mis primeros y únicos cursos de composición.

¿Cómo fue el progreso durante el intercambio con este profesor?

Era el compositor italiano Luigi Saninelli. Como sabía que yo era pianista, me recomendaba que no compusiera por lo que «cae» en la mano. Me decía: «compón con la cabeza y trata de hacerlo sin sentarte al piano, para que las ideas que vengan no sean necesariamente pianísticas.

Después las tocas, pero no dejes que se haga un hábito, que lo que tú compongas tenga que ver con tocar piano». Fue un desafío seguir este consejo, pero lo logré. De hecho, precisamente por esos consejos, tengo muy pocas piezas para piano solo. También recuerdo que me sugería: «Si es para dos manos, lo harás para piano, pero si tienes cuatro manos, lo vas a hacer más grande, más amplio, porque tienes más opciones». Este fue uno de los cursos más enriquecedores durante mi maestría. Había clases opcionales que debía tomar y estoy muy satisfecho de haber cursado la de composición. Nunca más participé en cursos parecidos, pero lo que aprendí, sé que me quedó muy adentro.

Luego empezaste el doctorado que concluíste en el año 2006. ¿Componer formaba parte del plan de estudios?

No exactamente. Cuando empecé a hacer el doctorado, escribía bocetos. Cosas sin importancia. Después no hice más nada serio, hasta que me propusieron estrenar una obra con la orquesta sinfónica de Costa Rica.

Dije, «bueno, voy a componer algo que interprete yo mismo» y decidí escribir un concierto de un movimiento. Luego me llamaron para hacer música para documentales, hasta que surgió el proyecto cultural con el ya fallecido Juanito Delgado, iniciador de Detrás del Muro, proyecto sociocultural fundado en 2012. Su propósito era la interacción con el público y propiciar la reflexión, a través del arte, sobre el significado del mar para los cubanos. Una idea que enseguida me atrapó y me dio la oportunidad de escribir la música para varios de sus documentales.

Hace poco el Cuarteto Harlem Quartet de New York, ganador del premio Grammy, en el 2013 estrenó tu obra

Fugato. Me encantó. Al escucharla, inmediatamente me recordó el bullicio de la calle Enramadas, en Santiago de Cuba, repleta de transeúntes y tiendas antiguas...

Me parece increíble que digas esto. Me sorprende mucho. Cuando yo hice el boceto, lo llamé *Ruidos Habaneros, ruidos de ciudad*. El Cuarteto Harlem estaba programando un concierto con música de compositores afrodescendientes. Ilmar López-Gavilán, primer violín del cuarteto, sabía que yo he trabajado, desde 2012, como profesor asociado de piano en la Universidad Estatal de Alabama, donde mayormente figuran profesionales de origen afroamericano. Me preguntó si al profesor de composición de mi universidad le interesaría escribir algo para ellos. Le respondí que sí, que iba a hablar con él, pero yo tenía un cuarteto sonándose en la cabeza y quería aprovechar esa oportunidad para hacerlo sonar.

No me atreví a decirle que sería yo el que se ocuparía de escribirlo. Somos amigos de antaño, no quise ponerlo en un compromiso, y temía que su respuesta fuera: «amigo, muchas gracias, pero tu cuarteto no va con nuestro estilo». Bueno, para no hacer larga la historia, el Cuarteto Harlem escuchó todas las piezas que se presentaron y dentro de las finalistas escogieron mi obra. Cuando me contactaron para comunicarme la decisión, me puse súper contento. Solo quedaba decir la verdad, que el compositor era yo y no quienes ellos suponían. Menuda tarea.

La historia tiene un final muy gracioso y feliz. Este camino, de cómo ellos llegaron al cuarteto, fue tan inusual que, cada vez que lo interpretan, cuentan esta anécdota a manera de introducción. Al público le encanta.

Pensando en otra de tus obras, ¿Fugato también tiene una historia musical?



La idea es que estás escuchando una emisora de música clásica, cuya transmisión es muy inestable. Esas interrupciones son las que se escuchan en el medio de la forma *Fugato*, el tema aparece y desaparece. Seguidamente, se sintoniza una emisora de música cubana y hay un tumbao. La radio recupera la señal de la emisora de música clásica y se escucha nuevamente el tema inicial.

Cuéntame de tu trabajo en colaboración con la reconocida artista interdisciplinaria peruana-americana Grimanese Amorós.

Conocí a la artista visual Grimanese Amorós en la Bienal de La Habana de 2014 —en esa época, estaba trabajando con Juanito Delgado, para Detrás del Muro. En 2016, ella me contactó —luego de su visita a Cuba quedó impresionada por la arquitectura del complejo de Escuelas de Arte, en Cubanacán— y quiso incluirme como compositor en su proyecto audiovisual *Magical ISA*. Así empezó nuestra colaboración.

En torno a este nuevo reto, debo decir que cuando se compone música programática, se tiene como objetivo evocar ideas en la mente del oyente. En este caso, era yo el «oyente» de las escenas visuales, previamente elaboradas por ella, y produje imágenes sonoras que las complementaban.

¿Qué proyectos de composición te han marcado o han sido un desafío a tu estilo de creación?

Cuando vivía en New York, compuse la música al espectáculo *I Will Stay With You Even If You Are Not Here*, estrenado en 2011. La directora artística y coreógrafa fue Judith Sánchez Ruiz. Esta puesta en escena estuvo comisionada por el Works & Process Performing Arts del Museo Guggenheim. Se trata de una serie de obras de danza multidisciplinares, inspiradas en la vida y obra de la artista visual cubano-americana Ana Mendieta. Aprendí mucho. El espectáculo completo era de danza contemporánea, artes visuales y música en vivo. Judith lo ideó todo. Tenía una dramaturgia pensada con exactitud.

Cuando ella me contactó, mi idea era la de hacer música para una coreografía de ballet. Yo tenía preguntas «clásicas» como, por ejemplo, «¿y cómo se cuenta?» Su respuesta era: «Contamos de forma libre y nos ponemos de acuerdo con la respiración». Ella me decía que era el gesto lo que importaba. Esto para mí fue totalmente nuevo.

Componer para danza moderna, para una coreografía, digamos disforme, es mucho más difícil que componer algo con una melodía y un ritmo exacto. No había compases binarios o ternarios, era un ritmo amorfo, entiéndase que se trata de hacer una interpretación de manera libre y espontánea, siguiendo el movimiento corporal. Ella me mostraba una parte de la coreografía y me decía, «ahora voy a hacer este movimiento y lo voy a descomponer; observa este movimiento, ahora lo hago al revés»...

Fue un proceso compositivo de un nivel de abstracción completamente diferente. Un trabajo fascinante. Clásico al fin, uno tiene unas estructuras más fijas y yo, que soy bastante contrapuntístico, trabajando con ella me liberé de todo tipo de ataduras, de todo tipo de amarres neoclásico y pensamientos de estructuras formales.

MUCHA AILEM Y MUCHO CARVAJAL

Mi alma gemela desde que llegué a la ENA (Escuela Nacional de Arte) y, como muchos saben, ya desde esa época éramos inseparables. Ante la vastedad de las vivencias que nos unen, le di riendas

sueltas a nuestra tarde, intercambiando recuerdos y anécdotas... ¿Cuándo empezaste a componer?

Cuando era niña —si mal no recuerdo, tenía alrededor de 10 años y vivía en la Isla de la Juventud—, tuve una maestra de piano muy buena, llamada Milagros, su nombre lo indica todo. Un día me propuso participar en un concurso de composición y escribí una pieza. Esa obra inmadura e ingenua no pertenece a mi catálogo actual, pero esa primera sensación, esa emoción y ese impulso de componer... se me quedaron dentro.



AILEM CARVAJAL GÓMEZ

A esta historia aportaron mucho dos aspectos. Primero, la catástrofe emocional que significó mi regreso a La Habana, en el último año de nivel elemental de mis estudios de piano, pues esta experiencia creó mucha inestabilidad y marcó mi futura relación con el piano, como instrumento de estudio musical. Después, el hecho de ingresar al ENA como alumna del gran pianista Jorge Luis Prats, quien como primer reto me pidió que le trajera completo y de memoria el primer libro de *Invenções a dos voces* de Juan Sebastian Bach; en realidad, en vez de estimularme, me provocó un gran susto, por mi inmadurez de adolescente, no comprendía que estaba en manos de un maravilloso maestro. Con estas experiencias acumuladas, ya la llama de mi interés por este instrumento, aparentemente se estaba apagando.

En este punto y con 15 años, reviví el impulso de la composición en 1987. En aquellos momentos de estudio, el piano no me daba satisfacción a nivel de expresión, de comunicación, de lo que yo quería y sentía que debía hacer musicalmente. Un día, jugando con una amiga de estudios, nos pusimos a improvisar. Me fui a mi casa y, en esto de jugar a improvisar, se acentuó, inconscientemente, esa emoción o ese sentimiento hacia la composición.

Recuerdo que teníamos algunos profesores en la ENA que nos estimulaban y nos daban muchas ideas nuevas...

Sí, así era. Teníamos como profesora de armonía a una joven compositora, Viviana Ruíz, discípula del maestro Carlos Fariñas. También estaba Juan Prada, graduado de composición con el maestro Harold Gramatges que, con su entusiasmo, transmitía mucha información. Ellos nos abrieron un universo totalmente nuevo con respecto a la armonía, la estética musical y a obras, desconocidas para

mí en aquel entonces, relacionadas con el repertorio de la música moderna y contemporánea.

En ese ambiente enriquecedor, empecé a componer mis *Tres miniaturas para piano*. Me senté al piano en mi casa y salió aquello. Esta obra es muy especial para mí, porque fue la primera composición que escribí con consciencia. Forma parte de mi disco *Isla*, producido por Rey Rodríguez y ganador del Premio Cubadisco 2013, en la categoría de música de concierto.

¿Qué recuerdos te vienen a la mente de esos primeros instantes en la composición?

Nunca mostré a nadie esas primeras partituras. No creía que tuvieran algún tipo de valor musical, solo me divertía al hacerlo. Un día, mientras componía y tocaba mis obritas en un aula de la escuela, un amigo de la clase de piano me preguntó «qué era eso» y yo le dije que «nada», pero él siguió insistiendo: «Sí, algo es porque lo estás tocando». En aquel momento, yo era alumna del maestro Andrés Alén y mi colega fue y se lo dijo. A partir de ahí, Andrés se convirtió en mi guía espiritual y pedagógico.

Otra huella eterna de un buen maestro... Recuerdo que te presentaste en el ISA (Universidad de las Artes de Cuba) con un portafolio de varias obras para diferentes formatos.

Aunque era muy rebelde, tuve la gran suerte de estudiar con él. Aprendí que la música era muy amplia e iba más allá del piano. Así que, cuando comenzó la idea de entrar al ISA —todos los que aspiran a estudiar allí saben lo difícil que es aprobar los exámenes de ingreso— Alén me dijo algo que nunca olvidaré: «¿Quieres presentarte en composición?; pues tienes que estudiar para ser la número cero;

si estudias para ser la número uno, no vas a lograrlo». Entonces, se me encendió un semáforo multicolor y estudié incansablemente, por una parte, para obtener mi diploma de piano en el año 1991; y por la otra, para empezar mi nueva carrera de composición en la Universidad.

Sin duda, lo que había empezado como un juego, me dio la posibilidad de expresarme y espabilar a la jiribilla de la creación, la composición. Esa chispa nunca más pude apagarla. Si la apago, no soy yo.

En tus comienzos, ¿tenías alguna preferencia en cuanto a sonido instrumental?

Claramente empecé componiendo para piano, porque era el instrumento que mejor conocía en aquellos años. A través de la creación, las frustraciones en torno al piano me hicieron descubrir un lenguaje nuevo, descubrir compositores con los cuales me identificaba profundamente pero no a nivel pianístico, sino creativo. Empecé a adorar a Alexander Scriabin, imaginando que ese mundo sonoro podía pertenecerme de algún modo, que podía hacerme conocer caminos nuevos, para llegar al mío propio.

Encontraba en ellos un discurso musical que no conocía. Escuchaba a compositores, como Luciano Berio, Krzysztof Penderecki, Witold Lutosławski, entre otros. Igualmente, en aquellos años, descubrí a compositoras contemporáneas, como Grazyna Bacewicz y Sofiya Gubaidulina, que me fascinaron. Al conocer que había un mundo femenino de compositoras con un estilo sólido y peculiar, me llené de inspiración y se me abrieron otras puertas a nivel sonoro y creativo.

Recuerdo que ganaste la primera plaza cuando realizaste el examen de admisión en el ISA, ¿qué fue para ti el ISA como compositora y estudiante?

Debo agradecer profundamente el haber estado bajo la tutela del prestigioso maestro cubano Carlos Fariñas. Gracias a sus sabias enseñanzas, aprendí a componer. Tomé conciencia, confirmé que podía ser compositora y que era capaz de hacerlo trabajando con disciplina y rigor. Aprendí a respetar el oficio, a defender una vocación por encima de todo y a sentir la fe en el acto creativo. Con Fariñas, me gradué en el año 1996 y su huella ha sido la más profunda que me ha dejado un maestro en mi vida personal y como artista.

Si te pidiera que hicieras una comparación entre tu experiencia de estudios en Cuba e Italia, ¿cuál sería tu respuesta?

En Cuba fueron estudios de juventud y en Italia fueron estudios de madurez. El primero, país insular, maravillosamente musical, un volcán de creatividad, que me dio en herencia unos ancestros envidiables. El segundo, país continental, me ayudó a descubrir fronteras, a sentirme ciudadana del mundo y ver mis raíces con ojos lejanos, algo muy saludable a nivel creativo.

En suelo italiano me terminé de formar y me convertí en una mujer adulta. Su escuela de composición tiene una gran tradición en cuanto al estudio de las estructuras y el pasado musical. Con mi maestro y compositor italiano Luigi Abbate, a quien me une una profunda admiración, adquirí y profundicé el aspecto tímbrico de reflexión y estudio sobre el sonido. La perspectiva multidisciplinaria entre música y arte era el hilo conductor para una aguda comprensión de la estética musical. Allí, en 2006, finalicé mi diploma de composición experimental en el Conservatorio de Música A. Boito de Parma.

¿Me explicas qué significa el aspecto tímbrico de reflexión y estudio sobre el sonido?



Portada del CD *Isla* (2012), de Ailem Carvajal, producido por Rey Rodríguez y ganador del Premio Cubadisco 2013 en la categoría de música de concierto.

Si estudias obras de Luciano Berio, Bruno Maderna y Luigi Nono, te das cuenta de que son compositores que le dan mucha importancia al timbre a nivel compositivo. Otros, como Salvatore Sciarrino y Giacinto Scelsi, se destacan por el uso de sonoridades aisladas, las técnicas ampliadas, los silencios frecuentes, el empleo de la cita irónica y la confrontación con la música anterior.

Un instrumento es un universo sonoro. Por ejemplo, una secuencia compuesta para flauta, no la debería tocar un clarinete, porque coincidan en el mismo registro. Tie-

nes que darle una caracterización a esa secuencia no solo a nivel de sonido, sino de efectos técnicos expresivos que el instrumento te ofrece.

La tradición tímbrica musical italiana, desde los inicios del siglo XX con el movimiento de los futuristas-rumoristas, que incluyó al compositor y pintor Luigi Russolo con su instrumento «Intonarumori», marcó pautas en la concepción del nuevo sonido instrumental. Este «sonido» siguió desarrollándose a través de la creación del Estudio de Fonología de la Rai de Milán, fundado por Berio y Madera, hasta llegar a nuestros días con compositores como Sciarrino y Scelsi.

Pero esto no era algo nuevo para ti, recuerdo que andabas siempre buscando timbres específicos para los instrumentos incluidos en tus obras, como ocurre en la pieza En tres para flauta, premiada en el concurso Women Composers de Venecia, en 2004...

Cierto, ya en Cuba llevaba a cabo esa búsqueda. Incluso, no solo con la obra para flauta, sino también con otras piezas instrumentales. Tuve la suerte de trabajar con músicos que eran además amigos, como el flautista Alain Alfonso, la clarinetista Lanet Flores y la fagotista Arelis Montesinos. Ellos me ayudaron en la búsqueda y el estudio de nuevos efectos, sonoridades y timbres.

Por eso, más tarde, me identifiqué con el estilo y los procedimientos de la escuela italiana. Para mí ya no era algo totalmente nuevo, porque la escuela cubana de composición y, en particular, el aprendizaje con el maestro y compositor Carlos Fariñas, me indicaron nuevos caminos. Una de estas rutas fue el de poder incursionar en la música electroacústica. Gracias al Estudio de Música Electroacústica (EMEC) del ISA, fundado por Fariñas,

donde tuve grandes libertades de experimentación sonora. Mi primera pieza en este campo, *Gotas*, la realicé allí enteramente y resultó ser una de mis obras más exitosas, fuente de inspiración para coreografías de danza contemporánea y banda sonora para el séptimo arte.

Y Hungría, ¿qué te aportó?

Hungría, siendo un país tan folclórico y con una tradición académica compositiva que va desde Béla Bartók a György Kurtág, me hizo tomar conciencia de mi identidad. Allí estuve bajo el asesoramiento del compositor Lajos Huzar, en el Conservatorio de Música de Szeged. Es un país muy particular que me permitió, después de varios años viviendo en Italia, reflexionar sobre mi origen cubano. A partir de ese momento, tomé conciencia de mi herencia afrocubana e incorporé esos elementos melódicos y rítmicos a mi creación.

Ahora pasemos a tus composiciones para la didáctica... ¿Por qué empezaste a crear para los niños?

Desde Cuba, tenía mucho interés en componer para los niños. En particular, le debo mucho a mi amiga, la compositora Keyla Orozco. Nosotras organizábamos festivales, conciertos y el trabajo de música contemporánea interpretada por los niños fue siempre primordial.

Recordarás cuando organizamos, entre las tres, el Festival de Jóvenes Compositores e Intérpretes (1995) en el que participaron las escuelas de música de nivel elemental, medio y superior de toda La Habana. Las obras escogidas fueron adaptadas para niños y adolescentes —por cierto, todos los conciertos fueron grabados por Radio Musical Nacional CMBF. Gracias a esta maravillosa e inolvidable experiencia empecé a sentir esa curiosidad de escribir para

la didáctica. No solo componer, sino desarrollar un cierto repertorio, enfocado en un determinado nivel técnico.

En Cuba tenemos un sistema de enseñanza, aún ahora muy sólido, heredado de la formación en la tradición de la escuela rusa. Ese sistema une todas las escuelas en la metodología de la enseñanza, método que garantiza un alto nivel técnico y de comprensión musical en la formación de los alumnos. Ese fue un estímulo muy fuerte, que llevó a nuestra generación sin vacilar a organizar y realizar varios eventos y festivales de música contemporánea, con la seguridad de que la aceptación sería inmediata... Y así sucedió.

¿Cuáles son tus experiencias en cuanto a la pedagogía musical en Italia?

En Italia, el trabajo como maestra de música, particularmente de piano y como directora de orquestas infantiles y juveniles, me incentivó a escribir para la didáctica vocal e instrumental, con énfasis en la improvisación y la composición. De ahí, nació un catálogo que resume mi trabajo pedagógico: *Play & Play Collection* y *Sing & Play Collection*. A este último ciclo, pertenece la cantata *Alicia*, que tuve el grandísimo honor de estrenar en La Habana, con el Coro Diminuto, dirigido por Carmen Rosa López, los estudiantes de percusión del Conservatorio Alejandro García Caturla y, como narrador de lujo, el maestro Roberto Valera.

Entonces, la serie Paraphrasis, tu más reciente producción para piano solo, a cuatro manos y coro, cierra con broche de oro tu compilación de repertorio didáctico...

Exactamente. Quisiera mencionar que los cuatro libros que comprenden las *Paraphrasis*, han sido ilustrados por la joven artista cubana, Alexandra Álvarez Carvajal.

¿Escogiste las canciones latinoamericanas por esa nueva toma de conciencia de «lo latino» o «lo cubano» en ti?

Esa idea nace del disco *Dame la mano y danzaremos*, basado en canciones infantiles cubanas y latinoamericanas, producido por Musicalia Children y realizado junto a la chelista y cantante cubana Yalica Jo. Todas esas canciones pertenecieron a mi infancia. Después de varios años ya viviendo en Italia, decidí readaptarlas para la serie *Play & Play Collection*.

¿Cómo llevas el equilibrio entre tu trabajo actual y tu pasión por la composición?

Muy curiosa la pregunta. Desde hace mucho tiempo, puse mucha paz en mi alma, porque ya no compongo tanto como lo hacía hace 10 o 15 años atrás. En esa época, componía siempre, pero mi trabajo actual ya no me permite hacerlo.

Leyendo sobre la vida de Gustav Mahler, supe que solo componía en el verano y dirigía el resto del año. Soy amante de escuchar la radio y, casualmente, hace unos días en Rai, Radio 3 italiana, señalaban que Brahms también componía solamente en el verano. Me dije, «si ellos lo hicieron, ¿por qué no lo concibo así también?». Por eso, cuando tengo mi mente serena y libre de mi labor pedagógica, compongo en el verano italiano, que regala mucha luz y energía solar.

¿Tenías la mente libre al crear las piezas para tu disco Isla?

El disco *Isla* recoge 20 años de trabajo y, se pudiera decir, 20 veranos entre Italia y Cuba. Comprende una selección de obras para instrumento solista, música de cámara, vocal-instrumental y electroacústica. Tuve el privilegio de

contar con las notas musicológicas escritas por la musicóloga Marta Rodríguez Cuervo. Este disco resume mi concepto de identidad: Isla soy, a Isla sueño.

A todo el mundo no le queda muy fácil el tema de «ser creativo», ¿cómo te llega la inspiración?

Generalmente cuando compongo es porque tengo un proyecto específico o porque me comisionan una obra. En el momento que se define, empiezo a pensar en la composición, en todos sus aspectos. Si estoy metida en una obra, estoy concentrada todo el tiempo en ella, me posee hasta que nace como creatura sonora.

¿Cómo enfrentas el momento en el que «la musa» te deja sola?

Duermo. A través del sueño me llegan muchas soluciones musicales. En mi subconsciente elaboro y corrijo muchas dificultades. Me despierto y digo: «¡Eureka!». También la epifanía te puede llegar después de muchas horas de trabajo. Cada vez que compongo una obra es porque ella tiene algo que decirme y yo tengo algo que decirle.

Ailem, la compositora, ¿cómo te ves a ti misma?

En realidad, me cuesta «mirarme». Mis amigos más cercanos como tú, Gustavo Co-

rrales, Adonis Gonzáles, Rey Rodríguez, son el espejo de mí misma.

¿Puedes caracterizar tu lenguaje?







La mejor respuesta que puedo dar es a través de un escrito que mi amigo Gustavo Corrales, excelente pianista y compositor, un día me regaló:

En la música de Ailem, siempre es de noche: gravedad, misterio y presagio. Música gruta. Música magma. Música que transcurre en las profundidades. Densa masa oscura que vibra. Vibración que se deforma y se reintegra. Inquietante, amenazadora... Constancia sonora que anula el silencio. Cúmulo de memorias transmutadas. Presión que sobrecoge, que paraliza. Fuerza nunca ingravida, que asciende solo en busca de la luz fría de la luna para multiplicar sombras. Entonces ella abre sus grandes ojos negros, para llenarlos de luz y devolverse en bondad y alegría. Pero antes, se recuerda —es un pacto— que, solo muriendo en la noche, le es posible vivir los días. Y sonrío.

Jacqueline Hechavarría Carbonell
Musicóloga, pianista y gestora cultural
 BUMERANG MUSIC | Supporting Creative Work.
 infobumerangmusic@gmail.com



Puede encontrarnos en:

-  [@gabinetestebans](#)
-  [@gab_patrimoniomusical.cuba](#)
-  [@gabinetestebans](#)
-  [Nuestro Canal de YouTube](#)
-  [Gabinete de Patrimonio Musical](#)
-  [@gab_patrimoniomusical.cuba](#)



Accede a todos los números de EL SINCOPADO HABANERO

DOCUMENTA MUSICA E

DEL PROYECTO AL HECHO: EL ESTUDIO DE MÚSICA ELECTROACÚSTICA DEL ISA¹

por Javier Iha Rodríguez

Cuando hablamos de creación musical contemporánea en Cuba, hay nombres esenciales como el de Carlos Fariñas, creador de una inmensa y valiosa obra, maestro de entrega total a la enseñanza de la música y gestor que allanó los caminos dentro del campus universitario en pos de la docencia y el desarrollo artístico. El legado del maestro está en su música, en la actual praxis docente del Departamento de Composición del ISA y en un pequeño espacio que concibió para la docencia, la investigación y la creación musical: el Estudio de Música Electroacústica del ISA (EMEC).

Para Fariñas, «la facultad de música del ISA fue quizás su espacio más sagrado luego de su casa y la familia, a ella se dedicó por entero en la formación de músicos y específicamente a la búsqueda de soluciones profesionales para fortalecer los programas de enseñanza de la manifestación en el país y todo el proceso de creación que la conforman»². El maestro desde su posición como profesor titular de la Cátedra de Composición, cargo que desempeñó desde 1982 hasta su fallecimiento, logró cambios esenciales para el desarrollo pedagógico de la Facultad de Música del Instituto Superior de Arte. En cada una de estas labores, mostró una alta capacidad de organización

y liderazgo que tributó a la docencia y la vida artística de la Universidad.

Como parte de estas inquietudes, organizó ciclos de conciertos bajo el nombre Lunes de Música, donde por primera vez se realizaron presentaciones regulares en la Facultad de Música. Creó el concurso de composición del ISA para estimular a los estudiantes, certamen que permanece dentro del calendario anual, como parte esencial del Concurso Musicalia. Igualmente, extendió la docencia de la composición a los niveles de enseñanza precedentes, para ello, desde mediados de los 80, fundó el Taller de Composición en la ENA —en la actualidad, en su honor, se nombra Taller de Composición Musical Carlos Fariñas y es impartido por Juan Piñera—, invitado por Alicia Perea.

¹ Este trabajo es una síntesis de la tesis «Docencia, investigación y creación: Fondo documental del Estudio Carlos Fariñas de Arte Electroacústico Musical (ISA)», presentada para obtener el grado de Máster en Gestión del patrimonio histórico-documental de la música en el Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana, Universidad de La Habana, 2019.

² Eyder La O Toledano: «Un completo Carlos Fariñas» (<http://epoca2.lajiribilla.cu/articulo/8707/un-completo-carlos-farinhas>).



Primer concierto del EMEC, en el ISA, el 25 de enero de 1990. Al fondo, sentado en la mesa el compositor Julio García Ruda, auxiliar de Fariñas (al frente) en el EMEC. En la primera fila, el compositor y guitarrista José Ángel Pérez Puentes, a su lado, Modesto Arocha, especialista en Sistemas informáticos del EMEC y al final de la fila el compositor Roberto Valera.

En 1989, junto a Jerzy Belc, fundó la Cátedra de Dirección Musical de Sonido e integró la Comisión Central de Computación del Instituto Superior de Arte. En consecuencia, promovió, mediante varios

proyectos, la incorporación extensiva de la computación a las diversas áreas de la Facultad de Música. Su accionar, junto a Jerzy Belc y la ex Comisión Central de Computación, tuvo un estrecho vínculo



con la fundación del EMEC, el proyecto más ambicioso que desarrolló en la universidad, con el objetivo de estimular y sistematizar la experimentación en la creación musical, a partir del uso de nuevas tecnologías.

EL PROYECTO EMEC

Los orígenes del proyecto fueron animados «por las conversaciones sostenidas en La Habana con Alicia Perea, el Secretario General del Consejo Internacional de la Música de la UNESCO y la señora Alicia Tersia, compositora y ejecutiva del Consejo Internacional de la Música»³. El apoyo de estas personas contribuyó a que el EMEC se convirtiera en un eje de estudio, investigación y desarrollo de la música electroacústica, homólogo a los existentes en otros centros de enseñanza, en distintas partes del mundo.

Para ese entonces, en todo centro significativo de educación superior de música en Latinoamérica (universidad, conservatorio, escuela o instituto), así como en muchos centros de nivel medio de enseñanza, existían unidades con instalaciones y objetivos como los que se diseñaron para el EMEC. En algunos países como Argentina y México las experiencias en este campo fueron en las tempranas décadas de los 60 y los 70. Tal es el caso del Laboratorio de Música Electrónica (1964), del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales *Torcuato Di Tella*, de Buenos Aires; y la creación del Laboratorio de Música Electrónica, del Conservatorio Nacional de Música, de México (1970).

A pesar de la existencia de estudios y laboratorios en la región latinoamericana, las visitas de Fariñas a centros internacionales vinculados a la música electroacústica — como los Estudios de Amsterdam, Utrecht, la Radio de Estocolmo, la BBC de Londres, el Groupe de Recherches Musicales de la ORTF, la Schola Cantorum (en París) y el GENT de Bruselas—, iniciadas al obtener el II Premio en



Sintetizador digital DX7, donado por el Ministerio de Educación Superior de Cuba al EMEC en 1989.

la VI Bienal de París (1969), con la obra *Tiento II*, constituyen sus primeros referentes⁴. Sus estudios en Italia con Luigi Nono, en Polonia y en los Conservatorios de Moscú y Leníngrado, de la entonces Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas, enriqueció la conformación del proyecto del EMEC.

Es válido señalar que, precisamente durante la década de los 80 del siglo pasado, el desarrollo de la microelectrónica y la aparición y la generalización comercial de las PC, permitieron el abaratamiento de la aplicación de sistemas computarizados. Además, en Cuba, el desarrollo del programa de enseñanza y aplicación de la computación en la educación superior constituyó un lineamiento económico y social, aprobado por la dirección del gobierno, que condicionó el escenario para la realización del EMEC. Con la introducción de la informática en la Educación Superior, el ISA presentó ante el Ministerio de Educación Superior (MES) una fundamentación del Estudio, realizado por Fariñas, cuyos primeros esbozos fueron iniciados en 1978. Durante el proceso intervinieron, en distintas

etapas, Yurek Belc, el ingeniero Enríquez Fernández de la EGREM, Roberto Sánchez Lagarza, entre otros especialistas que brindaron asesoría técnica.

Este proyecto satisfizo el interés de preparar a los estudiantes en el uso de técnicas de computación, dirigidas a resolver de forma eficiente los problemas de su esfera profesional. Ela Egozcue comenta que al día siguiente de ser aprobado el proyecto, Ermenis Vegas (Viceministro Primero de Educación Superior) de forma sorpresiva, concedió el primer sintetizador, el cual constituyó un obsequio del Ministerio de Educación Superior⁵. Este

³ Entrevista realizada por el autor de estas páginas a Ela Egozcue (La Habana, 28 de mayo, 2019).

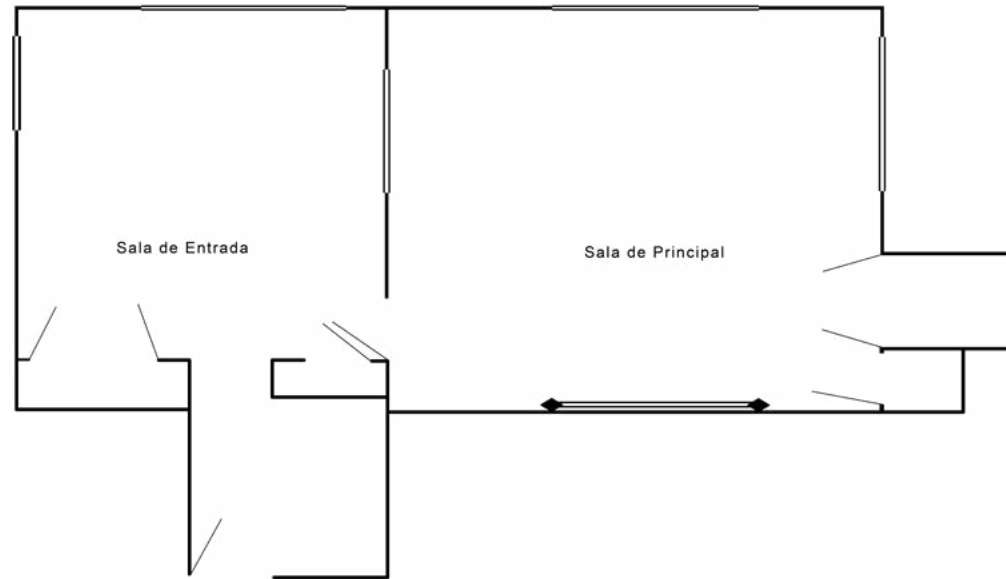
⁴ **Marina Rodríguez:** «Muros, rejas y vitrales», *Clave*, año.1 núm. 2 (noviembre, 1999), p. 14.

⁵ **Ela Egozcue:** «El legado de Carlos Fariñas», conferencia, Instituto Superior de Arte (ISA), 28 de noviembre, 2013.

sintetizador digital YAMAHA DX7 era, en ese entonces, un equipo avanzado.

Luego de la donación, la Dirección del ISA, al calor de los planes de introducción de la computación en la enseñanza superior —estimulados por Fidel Castro—, entregó una pequeña computadora, facilitada por Vicerrectoría Docente. Con el sintetizador digital, la PC XT (ya entonces obsoleta) y algunos equipos personales se presentaron las primerísimas experiencias, en la celebración del Consejo Nacional Ampliado de la FEU, que presidió el Comandante en Jefe⁶ en 1989. Allí, Julio García Ruda, discípulo de Fariñas, mostró la importancia y la perspectiva del Estudio, así como la relevancia de los dos equipos.

Ese día hubo un suceso imprevisto: «la creación de música mediante computadoras atrapó la atención del Comandante en Jefe, quien pasó por delante del stand del EMEC y al escuchar que una computadora producía sonidos preguntó: ¿cómo es posible esto? El interés por el suceso fue tal que pidió preparar el proyecto y presentarlo en la mañana siguiente»⁷. La anécdota, recordada por Egozcue, agrega cómo «por la mañana temprano Carlos [Fariñas] va a ver a Miguel Ángel Sánchez que era el rector —con aquel papel que ya estaba mecanografiado de las cosas básicas que harían falta— y a pesar de la resistencia del rector en solicitar tan elevada suma de dinero que



En la imagen, se muestra un plano del espacio físico ocupado por el EMEC (elaboración propia del autor).

requería el financiamiento Fariñas insistió y logró la entrega del proyecto solicitado por el Comandante»⁸.

El proyecto de inversión fue aprobado íntegramente por Fidel a fines del año 1989. De este modo, se pusieron a disposición del EMEC 27 mil pesos en divisas, que permitieron adquirir una base tecnológica para el Estudio. «A esta asignación le sigue otra de manos de Armando Hart, a la sazón Ministro de Cultura»⁹, a partir de los recursos del Fondo de desarrollo del MINCULT, al conceder 15 mil pesos, cifra de la que prácticamente no se pudo dis-

poner, porque la entonces rectoría del ISA tenía otro criterio. La otra mano cooperativa provino de Alicia Perea, quien fungía como directora del Instituto Nacional de la Música, con la donación de 9 mil.

Para garantizar un eficiente colectivo que laborara en el Estudio, Fariñas impartió conferencias en la Facultad de Matemática de la Universidad de La Habana y en la Ciudad Universitaria José Antonio Echeverría (CUJAE), de este modo captó a matemáticos y programadores con el fin de trabajar en el EMEC. Por su conocimiento como tecnólogo, el ingeniero Modesto

Arocha contribuyó con la selección del equipamiento necesario¹⁰.

Para el inmueble del EMEC, en ese momento surge la idea de salvar los edificios patrimoniales del instituto y se entrega la propuesta, con los diseños realizados por Fariñas, al arquitecto Vittorio Garatti. Entonces, Garatti, proyectó lo que serían las áreas del Estudio, desde el punto de vista arquitectónico y la sala de conferencias y conciertos¹¹. Al no realizarse este proyecto constructivo, la dirección del ISA asignó parte del área que hoy ocupa el Estudio, pero rápidamente fue necesario ampliar el espacio; en esa labor Fariñas trabajó, junto al mimógrafo que laboraba en la Facultad (Chupita), al levantar una pared intermedia de lo que entonces era el decanato de

⁶ **Carlos Fariñas:** «EMEC/ISA. Una síntesis de sus diez años» (informe), Fondo documental del ECFAEM.

⁷ **Ela Egozcue:** «El legado de Carlos Fariñas», conferencia, Instituto Superior de Arte (ISA), 28 de noviembre, 2013.

⁸ Entrevista realizada por el autor de estas páginas a Ela Egozcue (La Habana, 28 de mayo, 2019).

⁹ **Eyder La O Toledano:** «Un completo Carlos Fariñas».

¹⁰ Carta de Miguel Ángel Sánchez (rector del ISA) a Armando Hart (ministro de Cultura), Fondo documental del ECFAEM, La Habana, 23 de agosto de 1991.

¹¹ **Ela Egozcue:** Ob. Cit.

la Facultad de Música¹². De este modo, el espacio físico del Estudio quedó constituido por dos áreas de trabajo que funcionaban en estrecha relación. Las áreas fueron destinadas para que cumplieran las funciones de Estudio (sala principal) e Investigación (sala de entrada).

En el Estudio se instalaron las máquinas y equipos más potentes para la generación y procesamiento del sonido: sintetizadores, procesadores, muestreo, mezcladoras, grabadoras y una computadora con software especializado. En el área de Investigación (sala de entrada), se colocaron las máquinas y equipos necesarios para la realización del trabajo científico. Sobre la delimitación de estas áreas indicó Fariñas: «Ello sin embargo no quiere decir que en el ESTUDIO no se aborden trabajos científicos, ni que en INVESTIGACIONES no se cree música [...] Ambas áreas son utilizadas en la docencia de acuerdo con las necesidades»¹³. La dirección del ISA confirió a este proyecto un máximo de prioridad, recibiendo el EMEC atención sistemática por parte de la Comisión Central de Computación del Centro, de la cual Fariñas era miembro fundador¹⁴.

ESPACIO DE INVESTIGACIÓN, DOCENCIA Y CREACIÓN

El 7 de septiembre de 1989 quedó constituido formalmente el Estudio y su primer grupo de trabajo integrado por Carlos Fariñas, el compositor Julio García Ruda y el ingeniero candidato a doctor Modesto Arocha. En efecto, los tres formaron el primer consejo directivo del EMEC, liderado por Fariñas; el colectivo, incluía a Nelson Hernández (técnico de audio), Ismel González (técnico de computación) y Nilo Borges (matemático y músico)¹⁵. Por la diversidad del trabajo científico y artístico, las perspectivas de desarrollo y las posibilidades del autofinanciamiento, Fariñas aspiró a que el EMEC fuese una unidad



La tecnología más moderna beneficia el aprendizaje y el desarrollo artístico en el ISA. En el Estudio, Julio García Ruda (izquierda) junto al Ingeniero Modesto Arocha. Detrás Rubén Hinojosa, estudiante de la Facultad de Cibernética.

Recorte de prensa del artículo
 «El aprendizaje con música computarizada».

independiente de la Facultad de Música, relacionada al departamento docente de Composición. La visión radicaba en que el Estudio se desarrollase como un centro investigativo y creativo de la Facultad de Música, con independencia administrativa y relacionado docentemente con el Departamento de Composición, debido a que «las funciones del EMEC tributan a la sociedad universitaria y trascienden el marco de un aula de la institución»¹⁶.

La docencia, la creación musical y la investigación científico-técnica fueron los objetivos básicos del Estudio desde sus inicios, pensado por Fariñas, a partir del trabajo sistemático de un grupo multidisciplinario. Por la diversi-

dad de las tareas, se requería de especialistas en distintas disciplinas capaces de integrarse a la labor en equipo:

En el trabajo interdisciplinario que [realizaban] en el EMEC: docente-creativo-científico entre compositores, ingenieros, matemáticos cibernéticos, programadores, técnicos y otros especialistas, [contaban] con bases sólidas para lo que deberá ser el desarrollo futuro de estas experiencias en nuestro país¹⁷.

Estos especialistas, junto a los compositores constituyeron un equipo y realizaron investigaciones en el terreno de la electroacústica, la acústica y el desarrollo de programas de computación, destinados a diversos requerimientos de la música. Dirigido al desarrollo de la investigación científica, la estructura administrativa del Estudio comprendía el área de desarrollo científico. El responsable de desarrollo científico y docente, el jefe técnico y el director del Estudio integraban el colectivo de dirección del EMEC.

¹² **Carlos Fariñas:** «EMEC/ISA, un recuento de siete años», documento digital, Fondo documental ECFAEM.

¹³ **Carlos Fariñas:** «Estructura organizativa del EMEC». La Habana, 31 de mayo de 1991», Fondo documental ECFAEM.

¹⁴ Carta de Miguel Ángel Sánchez (Rector del ISA) a Armando Hart (Ministro de Cultura), Fondo documental del ECFAEM, La Habana, 23 de agosto de 1991.

¹⁵ **Carlos Fariñas:** «Informe EMEC, Curso 89-90» a Yolanda Wood (Vicerrectora docente del ISA), Fondo documental ECFAEM.

¹⁶ Carta de Fariñas a Mary Rosa Hernández, Fondo documental del ECFAEM, La Habana, 5 de noviembre de 1990.

¹⁷ «Estudio de Música Electroacústica y por Computadora. Informe para Frente de Electrónica», Fondo documental del ECFAEM, 26 de noviembre de 1990.

Con la colaboración en el Estudio de seis estudiantes de Matemática cibernética, que trabajaron de forma sistemática mediante un convenio con la Facultad correspondiente, se constituyó el grupo de software *Emecsoft*, en junio del 1991. El más destacado de este grupo de estudiantes, Rubén Hinojosa Chapel, bajo la tutoría de Carlos Fariñas, hizo sonar por primera vez un fractal¹⁸ en el EMEC el 4 de febrero de 1991¹⁹.

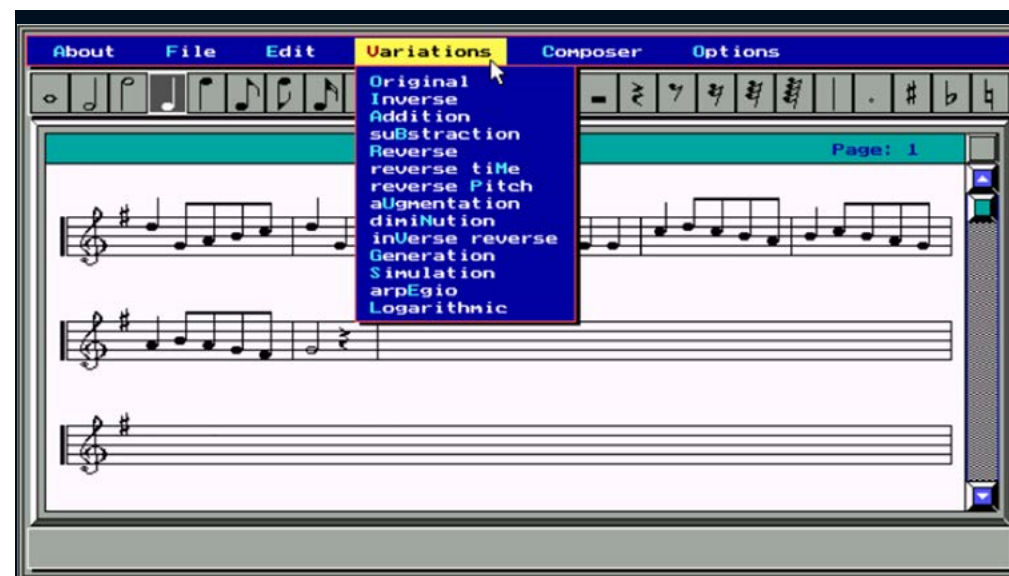
Las investigaciones, realizadas por el licenciado Hinojosa —responsable de la Investigación en el EMEC desde 1991 hasta 2000—, dieron lugar al desarrollo de algunos programas de ayuda a la composición como *Music Fractals* (1990-1994), *Orbis Musicae* (1993-1996)²⁰, *Piano Fractal* (1996) y *Fractal Composer* (1996-2000). Las piezas de software para la asistencia a la composición se utilizaron en la realización de las obras: *Cuarzo-variaciones fractales* (1993) y *Órbitas elípticas* (1993) de Carlos Fariñas, *ET llamando a casa* (1994), *Piano fractal* (1996), *Satélites* (1997), *Ora-ña* (1998) y *El fin del caos llega quietamente* (1998) de Rubén Hinojosa, *Gotas* (1996) de Ailem Carvajal, *Hic et Nunc* (1996) de Roberto Valera.

Los programas diseñados en el EMEC constituyeron herramientas que particularizaron el trabajo y enriquecieron las experiencias de creación, mediante el uso de las tecnologías. Estos programas, nacidos a partir de las investigaciones realizadas,

constituyeron una fuente de exploración para tecnólogos y compositores.

Con la organización del primer concierto, que tuvo lugar en el Aula Magna de la Universidad el 25 de enero de 1990, se inició el entrenamiento para profesores y estudiantes recién graduados. La falta de precedentes de estos estudios en Cuba hizo del desarrollo metodológico un objetivo pertinente, preocupación plasmada en el proyecto, redactado en 1987, de esta nueva disciplina, en los estudios de Composición. Igualmente, Fariñas indicó la necesidad de que asumieran funciones docentes un ingeniero, un técnico y dos o tres operadores de audio, además de la atención y el desarrollo del Estudio, debían asumir funciones docentes. También, dispuso que el programa de estudio de Composición electroacústica y por computadoras debía ser elaborado por un conjunto de profesores de distintas disciplinas vinculadas con esta experiencia: Composición, Acústica musical, Electroacústica, Composición electroacústica y Computación. Por este motivo, listó los nombres de quienes debían elaborar el programa: Jerzy Belc, Modesto Arocha, Enrique Fernández, Julio García Ruda y él mismo²¹.

Para elaborar la disciplina curricular Fariñas estudió los textos del doctorado en el Conservatorio de París de Daniel Kientzy e intercambió con él; realizó consultas en documentación y textos especializados; visitó la Academia de Música de Cracovia, el Estudio



Captura de pantalla del programa *Musical Fractals*, tomada de la tesis de doctorado «*Realtime Algorithmic Music Systems From Fractals and Chaotic Functions: Toward an Active Musical Instrument*», de Rubén Hinojosa Chapel, Universidad Pompeu Fabra, Barcelona, septiembre de 2009.

de la Academia de Varsovia, el Estudio Experimental de la Radio Polaca (en septiembre de 1989) e indagó en sus instalaciones²².

Aunque Fariñas dirigió la actividad docente del EMEC, se centró en su entrenamiento y el de los especialistas del Estudio. Entre los compositores que recibieron esta formación se encontraron: Jorge López

tor norteamericano Charles Dodge. Este sistema forma parte de la tesis de Licenciatura en Ciencias de la Computación, de Rubén Hinojosa.

¹⁹ Carlos Fariñas: «Informe EMEC, Curso 89-90» a Yolanda Wood.

²⁰ *Orbis Musicae* es un programa para la composición algorítmica, asignado al estudiante de Cibernética matemática Yanedit Castillo, elaborado bajo la tutoría técnica de Rubén Hinojosa.

²¹ Carlos Fariñas a Co. Burgos, Fondo documental ECFAEM, 14 de noviembre de 1989.

²² Carta de Carlos Fariñas a la Decana Hilda Melis, «Autoevaluación», Fondo documental ECFAEM, La Habana, 5 de julio de 1990.

¹⁸ *Musical Fractals* fue un programa CAC —teniendo como eje una interpretación de la geometría fractal—, desarrollado en el EMEC a partir de elementos del algoritmo del compo-

Marín, Roberto Valera, Jorge Garcíaoporrúa, Harold Gramatges, José Loyola, José Ángel Pérez, Ileana Pérez, Julio García Ruda, Viviana Ruiz y la invitación especial del Doctor Argeliers León²³. En la autopreparación técnica del colectivo, se capacitaron en sistema operativo de la computadora IBM-PC, programa Personal Composer, programa Sequencer Plus, sintetizadores DX-7, DX11, y CASIO CZ-1, consola de mezcla y sistema midi²⁴.

La compositora Ileana Pérez, que recibió dicho entrenamiento, expresó:

Hasta ese momento solo habíamos recibido clases con el maestro polaco sobre física acústica, pero no habíamos recibido ningún entrenamiento práctico. El contratar a Modesto Arocha como ingeniero del EMEC fue muy importante para nosotros, porque Modesto Arocha nos enseñó conceptos sobre programación y física del sonido de los cuales no teníamos conocimiento²⁵.

El programa de estudio Composición electroacústica y por computadoras fue aprobado por la comisión de especialistas de la Facultad de Música el 31 de octubre de 1990. Desde el curso 1990-1991, la materia fue impartida, regularmente, a los estudiantes de Composición, luego del completamiento de la tecnología básica del Estudio y del entrenamiento de los profesores.

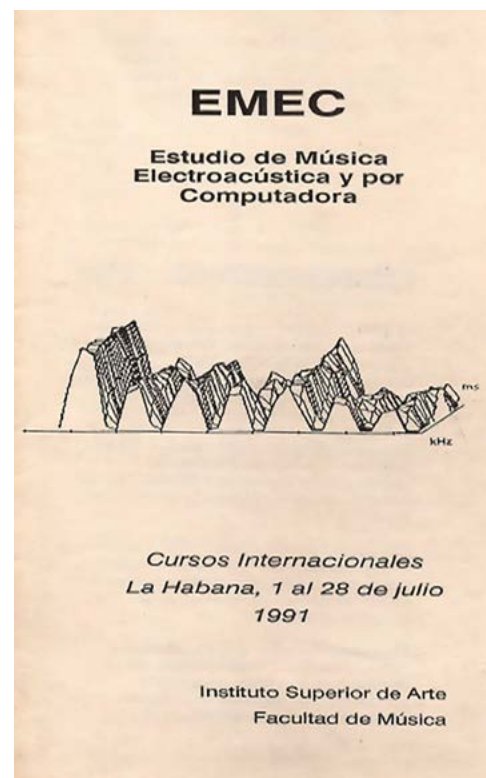
El resultado docente alcanzado en la asignatura en corto período de tiempo permitió la preparación de grandes proyectos. En enero de 1991, se ofreció un curso de postgrado dirigido a compositores, técnicos y músicos interesados. Los temas de estudio fueron: I. Fundamentos de la música electroacústica y por computadoras, II. Edición de partituras. Teoría y Práctica y III. La síntesis de sonidos musicales. Teoría y Práctica²⁶. Para impartir los cursos, tres profesores trabajaron junto a Carlos Fariñas, Modesto Arocha y Julio García Ruda, estos fueron Jerzy Belc —ingeniero de sonido y profesor titular del ISA—, Nilo Borges —cibernético matemático que desarrolló un software musical en el EMEC— e Ileana Pérez —pianista y compositora que ejercía como profesora de Análisis musical en el ISA.

Para julio del mismo año, el EMEC convocó a las primeras propuestas académicas internacionales, dentro de la programación de los cursos de verano ofrecidos por el ISA. El curso de Composición de música electroacústica se agregó a esta convocatoria. Dos compositores y maestros italianos colaboraron en esta experiencia como docentes: Nicola Sani y Francesco Galante. Acerca del período de preparación de este curso internacional, expresó Iliana Pérez: «Éramos un equipo con muchas ilusiones de aprender y contribuir al campo de la electrónica. Pasábamos muchas horas estudiando y trabajando juntos en el Estudio»²⁷.

Este Primer Curso de Música Electroacústica y por Computadoras (1991) permitió abrir nuevas vías de relación e intercambios de experiencias con compositores y tecnólogos de estos campos en otros países. Estuvo dirigido a los jóvenes

latinoamericanos, ofreciéndoles el acceso a experiencias y a la posibilidad de entrenamiento con estas tecnologías.

La década del 90 estuvo marcada por el cambio de la tecnología analógica a la digital y por la precaria situación económica del país, que condujo al deterioro paulatino del equipamiento y de la instalación física del Estudio. Sin embargo, fueron años de mucha actividad creativa en el Estudio. La retirada de Hinojosa en el 2000 y la pérdida física del maestro Fariñas, dos años después, requirió de la renovación del equipo de profesores. Los maestros que, posteriormente, asumieron la docencia de esta disciplina tuvieron el reto de continuar el trabajo en el Estudio, que en homenaje a su fundador cambió su nombre por Estudio Carlos Fariñas de Arte Electroacústico Musical (ECFAEM).



Facsimilar del programa del Primer Curso de Música Electroacústica y por Computadoras, dentro de los Cursos Internacionales de verano del ISA, La Habana, del 1 al 28 de julio de 1991.

²³ Carta de Carlos Fariñas a la Decana Hilda Melis, «Autoevaluación», Fondo documental ECFAEM, La Habana, 5 de julio de 1990.

²⁴ Carlos Fariñas: «Informe EMEC, Curso 89-90» a Yolanda Wood.

²⁵ Información compartida por Iliana Pérez, a través de un correo electrónico, dirigido al autor de estas páginas.

²⁶ Estudio de Música Electroacústica y por Computadoras (Convocatoria de cursos de postgrado, EMEC/ISA, Playa, Fondo documental ECFAEM, La Habana, 25 de enero de 1990.

²⁷ Información compartida por Iliana Pérez, a través de correo electrónico.

Lamentablemente, el EMEC experimentó, a partir del 2000, una pérdida gradual del equipo de trabajo, llegando a impartirse la asignatura por un solo profesor. Este fenómeno supuso un cambio de metodología respecto a la década pasada. Sobre este momento, expresa la compositora y pedagoga Sigried Macías: «Me vi prácticamente sola tratando de aportar algo y de hacer honor al valioso legado que pesaba sobre mis hombros. Pero los años habían pasado y la tecnología se había tornado obsoleta»²⁸. Sobre la docencia y su metodología en el ocaso del Estudio, la compositora Sigried Macías comenta: «Lo que hice fue compartir mi experiencia y motivar, motivar mucho a cada uno de los estudiantes a que investigaran, a que analizaran obras, a que crearan. Algunos fueron seducidos por la experiencia como Yanier Hechevarría, Madai Licor y Ariannis Mariño»²⁹.

Como parte de esa realidad, entre los años 2004 y 2005 el Estudio recibió a una lista significativa de compositores que posibilitaron encuentros fructíferos para maestros y estudiantes de la Facultad; entre ellos estuvo Marlos Nobre (Brasil), Manuel de Elías (México), León Biriotti (Uruguay), Andrés Posada (Colombia), Carlos Vázquez (Puerto Rico), Rodrigo Sigal (México), Edmundo Vázquez (Chile-Francia) y Edgar Alandía (Bolivia).

Desde el concierto inaugural hasta sus últimos años de actividad, el EMEC viabilizó procesos creativos de, al menos, 33 compositores, cuyas obras se localizan en el Fondo

documental del Estudio; de ellos, 28 iniciaron su producción electroacústica como consecuencia de los estudios de la disciplina. Entre los títulos resultantes de esta experiencia se relacionan, a continuación, las obras que se conservan en el fondo documental del Estudio.

Los resultados creativos del EMEC trascendieron el entorno del campus universitario y se insertaron en los principales festivales,

TÍTULO	FECHA	AUTOR
<i>La noche de los tiempos</i>	1989	Julio García Ruda
<i>Natura</i>	1990	Iliana Pérez
<i>Cante</i>	1990	José A. Pérez Puente
<i>Momento</i>	1991	Elio Villafranca
<i>Steeling</i>	1995	Carlos Puig
<i>Así se muere</i>	?	Eduardo Morales
<i>Éxodo</i>	?	Bárbara Llanes
<i>Gotas</i>	?	Ailem Carvajal
<i>Moto perpetuo</i>	?	Yosvani Quintero
<i>Moniobra</i>	1998	Mónica O' Reilly
<i>Celltronic live</i>	1998	Yaniel Matos
<i>Divertimento</i>	2000	Teresa Núñez
<i>La primavera del ángel</i>	2000	Irina Escalante
<i>Plegarias</i>	?	Fernando (Archie) Rodríguez
<i>Intermitencias nocturnas</i>	2003	Sigried Macías
<i>Sound Track</i>	2003	Neisi Wilson
<i>Desde el monte digo...</i>	2003	René Rodríguez
<i>Electroescenas</i>	2004	Performance de Damián Ponce, Luis Pazmiño, Evelyn Ramón, Ivette Herryman, Claudio Amico y Yusmila Romero
<i>Y si mañana...</i>	2005	Evelyn Ramón
<i>Vitrales</i>	?	Emiliano González de León
<i>Solo la luna</i>	2006	Luis Ernesto Peña
<i>Palabras</i>	2009	Yanier Echevarría
<i>Atabey</i>	2009	Madai Licor
<i>Thriller</i>	2009	Waldo Labaut



Estudiantes y profesores de Mariposa 2010, curso de perfeccionamiento en composición y Taller Itinerante, con el compositor italiano Luca Belcastro, impartido en La Habana, entre enero y marzo de 2010 (www.germinaciones.org).

que difunden la música electroacústica y contemporánea en Cuba, como el Festival de Música Contemporánea y el Festival Primavera en La Habana. Alrededor de 70 obras, atesoradas en el Fondo documental del EMEC son muestras de que la actividad creadora desarrollada en el Estudio acrecentó el catálogo de obras electroacústicas, producidas en Cuba a partir de 1989, al sistematizar la experiencia de creación, con el uso de tecnologías electrónicas en la preparación profesional de los compositores.

²⁸ y ²⁹ Sigried Macías Lastre, correo electrónico al autor.

Javier Iha Rodríguez
Compositor.
ihacomposer@gmail.com

PENTAGRAMAS DEL PASADO

TRES VOCES DE LA COMPOSICIÓN CUBANA CONTEMPORÁNEA



En el contexto de este número dedicado a la escuela de composición cubana, «Pentagramas del Pasado» devela algunas facetas de la creación nacional para instrumentos solistas, a partir de las obras de tres de sus exponentes contemporáneos. Se trata de piezas breves, construidas con cuidado de orfebre, desde el miniaturismo hasta el virtuosismo catártico. Sus artífices, Juan Piñera (1949), Keyla Orozco

(1969) y Ailem Carvajal (1972), componen pensando en un intérprete preciso: el amigo homenajeado, el colega que inspira y el niño anónimo que se inicia en el aprendizaje de su instrumento. Es así como, en pocas páginas, logran abrir una ventana hacia sus respectivos universos creativos, al mostrar sensibilidades, búsquedas y lenguajes personales.

Piñera, decano de la composición contemporánea cubana, tan prolífico como generoso con su obra, rinde tributo al pianista Jorge Luis Prats en el número 12 de sus *Salomónicos. Estudios para la mano derecha*. La obra no solo demanda gran dominio técnico y resistencia (atributos indiscutibles de Prats), sino que impone al intérprete el reto de descubrir y hacer notar los contracantos internos de pasajes complejos, así como aprovechar el poder expresivo del silencio y la resonancia de un nutrido acorde.

Sigue esta tríada de compositores, las *Variaciones sobre un tema infantil* (1989) y *Cinco melodías hispanas para el joven pianista* (2012), de Orozco. Una especie de legado patrimonial a todos los niños de Cuba y Latinoamérica. Para un viaje de descubrimiento de nuevas armonías, procederes y sonoridades contemporáneas, Keyla ha realizado las *Variaciones sobre un tema infantil*, basada en la canción cubana *Barquito de papel*, de Enriqueta Almanza. Con cada variación, introduce dificultades técnicas y estéticas, que apelan a un intérprete avanzado sin dejar de lado la relación lúdica con el canto de la infancia.

La segunda obra está compuesta por un ciclo de cinco melodías anónimas, del cancionero tradicional infantil hispanoamericano: *Amambrocható*, *Alánimo*, *A la rueda-rueda*, *Arroz con leche* y *El patio de mi casa*. Adaptadas por la compositora, siguiendo el principio didáctico de

DESCARGAR PARTITURA



partir de lo familiar a lo desconocido, fueron pensadas para un alumno incipiente, que se adentra en el mundo de la enseñanza elemental del instrumento.

De Carvajal, nos acercamos al *Feketék. Seis miniaturas para guitarra sola*, obra que integra el álbum *Isla* (2012), merecedor del Premio Cubadisco 2013, en la categoría de música de concierto. En las notas musicológicas del disco, tituladas «Viaje a través de los sentidos», de Marta Rodríguez Cuervo, se explica el proceso compositivo de la obra:

Después de su incursión en la electroacústica, como si de otra mirada se tratara, en 2003, Ailem escribe una obra para guitarra que constituye su modo de rendir homenaje a creadores con los que ha sentido alguna filiación artística sin abandonar sus postulados esenciales. *Feketék* retoma su faceta de miniaturista musical y se fundamenta en relaciones interválicas de tipo geométricas que recrean melodías procedentes de cantos rituales, yorubas y bantú, pertenecientes al repertorio afrocubano. Carvajal expone células y motivos fragmentados a través de sus seis miniaturas. Lo hace, recordando la poética del compositor húngaro György Kurtág y construye un discurso con mínimos gestos que completan el aliento inicial de la obra, en particular en sus dos últimas piezas.

Gabriela Rojas

Musicóloga y gestora cultural del Gabinete de Patrimonio Musical
Esteban Salas. rojasierragabriela01@gmail.com



A CONTRATIEMPO



A la caída de la tarde, del 12 de noviembre de 2021, en la explanada de la otrora fortaleza militar del Castillo de San Salvador de La Punta, custodiados por pétreos muros con olor a mar, en el Café Concert, el público festejó los 502 años de La Habana. Dedicado al Jazz, este nuevo espacio de la Oficina del Historiador, en el Centro Histórico, fue inaugurado por Janio Abreu y su agrupación Aire de Concierto.



CAFÉ CONCERT, LA CERTEZA DE UN SUEÑO EN TIEMPO DE JAZZ

por Katia Cárdenas



Janio Abreu (al centro, clarinete y director) y su agrupación Aire de Concierto —integrada por Rafael Paseiro (a la derecha, bajo eléctrico), Héctor Quintana (a la izquierda, guitarra) y Sergio Jiménez (al fondo, *drums*)— inauguraron, el 12 de noviembre de 2021, el espacio Café Concert, nueva escena de conciertos, dedicada al jazz, en el Castillo de San Salvador de La Punta, del Centro Histórico.

Quienes tuvimos la oportunidad de andar junto a Eusebio Leal en el largo y difícil propósito de revitalizar el Centro Histórico de La Habana Vieja, aprendimos a convivir entre sueños y certezas. Leal, era capaz de encontrar, en medio de escombros y apuntalamientos, la luz de un nuevo proyecto. Sus sueños eran tan reales como la capacidad que tenía de aunar voluntades y luchar contra molinos y vientos, hasta hacer «renacer de las ruinas, esperanzas».

En uno de esos andares por el Malecón habanero y a propósito del proyecto Detrás del muro, de la Bienal de La Habana, quiso colocar un maravilloso cubo azul, obra de la artista Rachel Valdés, dentro del Castillo de San Salvador de La Punta. Cuando percibió el exquisito diálogo entre el arte contemporáneo y la antigua fortaleza, sintió que ese lugar debía estar habitado por la música. De inmediato, divisó el escenario, las luces, dónde estarían los músicos y la entrada del público. Me encomendó la tarea de crear allí un espacio para que las personas visitaran la fortaleza y disfrutaran de un concierto. Entre otras urgencias y temas de mantenimiento, la tarea seguía pendiente en la agenda, a pesar de que él, con su habitual persistencia, no dejaba de recordarme «mi deuda».

Llegó el aniversario 502 de La Habana y con él finalizaron las principales labores de mantenimiento y reanimación del Museo Castillo de San Salvador de La Punta, su explanada y los jardines cercanos. El escenario estaba listo. Allí, había que hacer algo diferente a lo que se escuchaba en nuestro entorno cultural y pensé en el jazz, que no tenía

en el Centro Histórico un espacio diseñado especialmente para su difusión. Esta propuesta tuvo inmediatamente el apoyo de la dirección del Museo y el Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas, con quienes intercambié ideas para el nuevo proyecto, que se denominaría *Café Concert* y tendría, como primer invitado, a Janio Abreu y Aire de Concerto.

Una producción muy sencilla, con un diseño de luces que resaltó la singular fisonomía del castillo, bastó para crear un ambiente sugerente. Janio Abreu hizo lo demás: llenó con su gracia y virtuosismo la escena; se pasó entre uno y otro instrumento para recordar creaciones propias como *La Zorra y el Cuervo*, *Chivas Cha*, *Lo que tengo en vena*, *Traveling*, *La luna y tú*; y dedicó a la ciudad *Mi bella Habana*. Por si fuera poco, irrumpió Yazek Manzano, haciendo derroche de su talento, para unirse a la banda, integrada por Rafael Paseiro (bajo eléctrico), Héctor Quintana (guitarra) y Sergio Jiménez (*drums*).

Los asistentes a la presentación supimos que estábamos ante un espectáculo de altos quilates y que *Café Concert* se convertía, desde ese momento, en un espacio imprescindible para mostrar lo mejor del jazz cubano.



© NÉSTOR MARTÍ

Ya se avecinan nuevos proyectos, como el Festival Jazz Plaza, y vendrán otros, para hacer vivir en esta fortaleza ese sueño de Leal, convertido en certeza.

Katia Cárdenas

Periodista y directora de Gestión Cultural
de la Oficina del Historiador de La Habana
katia@patrimonio.ohc.cu



© NÉSTOR MARTÍ

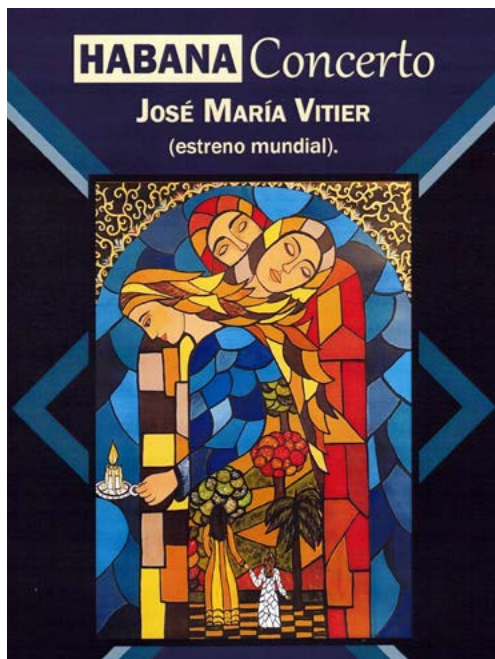


© NÉSTOR MARTÍ

El Castillo de San Salvador de La Punta, a la entrada de la bahía de La Habana, forma parte del sistema de fortificaciones militares declarado Patrimonio Cultural de la Humanidad (1982). La gestión de este espacio en favor del jazz, uno de los géneros emblemáticos del panorama musical cubano, es otro de los tantos aciertos que articulan la herencia material e inmaterial en el Centro Histórico de La Habana. Para su inauguración, fue comisionado Janio Abreu (izquierda), joven compositor, arreglista y multinstrumentista, especializado en la familia del clarinete, el saxofón y la flauta, con los que articula un peculiar lenguaje, nutrido de géneros locales y foráneos. Su bagaje cultural, elocuente conversación, desenfado y cercanía al público, permitieron que la velada de apertura de *Café Concert* fuera un momento memorable y el sueño de intimidad musical que anheló Eusebio Leal para ser materializado en La Punta. Como en un verdadero club de jazz al aire libre, durante la puesta y saliendo del público, apareció el trompetista Yazek Manzano (derecha), quien desenfundó su fisco y se sumó al conjunto, en un coherente diálogo de cierre que para nada parecía improvisado.

LEAL A LA HABANA, UN CONCIERTO HOMENAJE DE JOSÉ MARÍA VITIER

por Miriam Escudero



Para un magno aniversario, el quinto centenario de La Habana, la Fundación de la Sociedad General de Autores y Editores de España (SGAE) encargó a José María Vitier una obra celebrativa. Reconocido compositor cubano, él proviene de una saga familiar que se sitúa en la vanguardia de los años 50 del siglo XX, una parentela de creadores que desde siempre

ha contribuido con su arte a enriquecer el patrimonio de la cultura cubana. Los Vitier, Diego, García-Marrúz, Rodríguez Rivero... todos tributarios de la trascendencia, que, como Martí, han pronunciado sin vergüenza esa «dulcísima palabra: cubano», sintiendo «el aire como nimbo de oro; como trono o cumbre de monte, la Naturaleza».

Habana Concerto, ha sido pensado para intérpretes de la más alta competencia: Niurka González en la flauta, Marcos Madrigal al piano, Javier Cantillo en el violín y la Orquesta del Lyceum de La Habana bajo la dirección de José Antonio Méndez Padrón. Al leer la partitura, siento la emoción de descubrir facturas diseñadas para habilidades que demandan el talento de estos precisos solistas. Música hecha a la medida, como antaño cuando Manuel Saumell retaba a Tomás Ruiz con aquella contradanza: ¡Toma, Tomás!

En el futuro, otros harán el honor de tocar este concierto, pero quedará la grabación de la obra como referente obligado para una interpretación históricamente informada. La flauta, el piano y el violín, santísima trinidad de la organología cubana, junto a cada ciclo interno con sus tres

movimientos —«Pórtico», «Mediopunto» y «Vital»—, nos remiten a las vueltas a La Ceiba, junto a Leal, «con el anhelo de que en esa espiral el tiempo nos abrace».

Si en su *Misa a la Virgen de la Caridad del Cobre*, Vitier finalmente concilia las matrices hispana y africana, como ofrenda que une la vocación mística de los cubanos, su *Habana Concerto* «grosso» articula en el tiempo los paradigmas estéticos de la música y la literatura cubana. Como Ortiz, Carpentier, Lezama y Leal, barrocos por naturaleza, polifónicos y polirrítmicos, en una constante búsqueda de la polisemia, explica, a través de metáforas, ese acertijo infinito, esa manera peculiar que hemos desarrollado para mantener viva una identidad irracional que, Fernando Ortiz definía como «condición del alma».

Dejemos, pues, a un lado la razón y acerquémonos a los sonidos. Imaginemos La Habana de todos los tiempos, pensemos su historia y vibremos con la música que concilia épocas y tendencias. Rindamos honra a uno de sus mejores hijos, un hombre que ha defendido con denuedo la unidad de la nación, pensada esta como perla de nuestra cultura: Eusebio Leal Spengler.



Solistas del *Habana Concerto* de José María Vitier: Niurka González (flauta), Marcos Madrigal (piano) y Javier Cantillo (violín).



© LABRUJULAUDIOVISUAL



© ALEXIS RODRIGUEZ

Habana Concerto —obra que iba a ser estrenada dos semanas después que la Ciudad cerrara, hace casi dos años, por motivos de la pandemia—, ha sido presentada el 14 de noviembre de 2021, en el Teatro Martí, con dirección musical general del propio compositor José María Vitier (Premio Nacional de Música 2021), quien también ha participado al piano, durante el cierre del concierto (imagen inferior izq.). Con piezas de la artista Silvia Rodríguez (junto a Vitier en imagen inferior der.), la escenografía y las luces estuvieron bajo la dirección artística de Rolando Almirante. Filmado y grabado para CD y DVD por el equipo del director audiovisual José Manuel García, para la Casa discográfica Bis Music, han actuado en el espectáculo la Orquesta del Lyceum de La Habana y los solistas Niurka González (flauta), Marcos Madrigal (piano) y Javier Cantillo (violín), conducidos por el maestro José Antonio Méndez (imágenes superiores izq. y der.).

El estreno de esta pieza, dedicada a La Habana, a Eusebio Leal y al Centenario de Cintio Vitier, se produjo en vísperas del 502 aniversario de la ciudad. Sea, al decir de Silvia Rodríguez, «este vitral sonoro de La Habana, que recorre su pasado, su presente y su futuro imaginado, un homenaje de amor a esta Ciudad y una plegaria por su destino».



© LABRUJULAUDIOVISUAL



© LABRUJULAUDIOVISUAL

SACRO ESPLENDOR DE VENECIA EN LA HABANA

por Ubail Zamora

Tras los últimos acordes del *Gloria*, de Vivaldi, quedó flotando en el aire la magia, que sólo rompieron los aplausos. Así concluía un concierto de alto calibre, pleno de la maravillosa energía que inundó la Sala Cervantes, el 12 de diciembre de 2021, y que dejó a los asistentes contagiados de ese sacro esplendor veneciano que dio nombre al evento. El Ensemble Cantabile, agrupación dirigida por la oboísta Yulnara Vega y el tenor Roger Quintana, fue el eje armónico central al que se sumaron, otros invitados de rigor: el Coro de Cámara Exaudi, dirigido por la maestra María Felicia Pérez, la soprano Milagros de los Ángeles y los artífices italianos de este abarcador proyecto, el violinista Alberto Sanna y el trompetista y director Francesco Vittorio Grigolo (imagen derecha).

La velada musical constituyó la clausura de un taller y webinar desarrollados desde noviembre, via *online* en su primera parte. A este se unieron, además de Cantabile, agrupaciones de música antigua de diferentes provincias del país; tal es el caso de los villalareños del Conjunto Ars Nova, que dirige la maestra Angélica María Solernou y de los bayameses de Exsulten, bajo la tutela de Yunexy Arjona. Este curso de alta formación musical fue organizado por la Oficina del Historiador de La Habana y del Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana, como parte de un programa financiado por el Ministerio de Asuntos Exteriores de Italia, realizado a través de la Organización Internacional Ítalo-Latino Americana (ILLA).



Desde 2005, IILA ha mantenido de forma continua una estrecha relación de cooperación con Cuba y especialmente con la Oficina del Historiador. Durante estos años, el rol de esta organización no ha estado enfocado solo en la gestión de financiamientos, provenientes del Ministerio de Asuntos Exteriores de Italia, sino que ha adoptado el papel de socio operativamente comprometido en la realización de proyectos de amplio alcance e importante estímulo sociocultural. En 2019, con la propuesta de una colaboración y la puesta en escena de la ópera veneciana *Il filósofo di campagna* —con libreto de Goldoni y música de Galuppi—, se dio un paso de avance importante en tal relación, al desarrollar una colaboración que incluyó a jóvenes artistas mexicanos. Esta otra tentativa, creada en 2021, representa una nueva experiencia y apuesta por el posgrado académico, en plena sintonía con los más avanzados planes de estudios en el campo del repertorio musical históricamente informado.

EXPERIENCIAS COMPARTIDAS:

UNA CONVERSACIÓN CON GRIGOLO Y SANNA

En aras de profundizar en la realidad de este diálogo musical y académico, un acercamiento a las figuras de Francesco Vittorio Grigolo y Alberto Sanna puede brindar muchas luces. En el caso del primero, la experiencia acumulada —al laborar, en 2019, con él directamente como productor— me permite reconocer a un hombre explosivo y apasionado, que hace del trabajo conjunto una experiencia emocionante. Sus clases teóricas estuvieron repletas de información, valiosas en todo sentido y complementarias a las del maestro Sanna, más implicadas en las cuestiones prácticas, a partir de la música que se analizaría e interpretaría en el taller final. Con estos



Instantáneas del concierto *Sacro esplendor veneciano* —clausura del taller homónimo impartido por los profesores Francesco Grigolo y Alberto Sanna, ambos especialistas de la Organización Internacional Ítalo-Latino Americana (IILA)—, el domingo 12 de diciembre de 2021 en la Sala Ignacio Cervantes. En la imagen izquierda, Francesco Grigolo (trompeta barroca) y Yulnara Vega (oboe barroco y directora del Ensemble Cantabile); al lado, instantes de la interpretación de la maestra María Felicia Pérez (directora del coro Exaudi), junto a la solista Grisel Lince y Alberto Sanna (violin barroco).

referentes en el recuerdo, volver a conversar con Grigolo era casi una invitación necesaria...

Maestro, ¿cómo surge este proyecto en torno al repertorio sacro veneciano?

Este proyecto surge a partir del deseo de Alberto Sanna, el Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas, encabezado por su directora Miriam Escudero, y el mío propio en aras de seguir colaborando en Cuba. La experiencia de 2019, con la puesta en escena de *Il filósofo di campagna* en La Habana y Matanzas, fue muy intensa y satisfactoria. Pude colaborar con un equipo de profesionales cubanos de primer nivel y la labor realizada con los alumnos y los

profesores de la ENA y el ISA fue extraordinaria, acompañada por un resultado de muy alta calidad. También en esa ocasión, coincidí con el Dr. Alberto Sanna —éramos dos italianos que estudiamos en Milán, se encontraron en Cuba y descubrieron que compartían muchos puntos en común en torno a la visión artística, musical y académica.

Así, nació este proyecto de colaboración, a partir de un pedido de Miriam Escudero, para realizar unas clases que enfrentaran los argumentos relativos a las fuentes teóricas, que permitieran ofrecer una visión históricamente informada de la interpretación de diferentes tipos de repertorio. Estas clases podían favorecer el correcto análisis de repertorios de los siglos XVII y XVIII —conferencias, corrientes interpretativas, entorno cultural y elementos de crítica de

la interpretación musical, la práctica de improvisación, la realización del continuo, la ornamentación, la visión histórica de la técnica vocal e instrumental, la práctica de conjunto y la afinación.

A Alberto Sanna lo conocí en Bayamo, durante el Festival de Música Antigua, que se desarrolla en esa ciudad; allí se presentaba con su agrupación The wondering fiddlers. Es, aparentemente, más comedido, pero, cuando habla de música, también se vuelve un torbellino. Su metodología es puntillista, crítica y preciosista hasta el último detalle. Teniendo en cuenta estas ideas, cuando volvimos a coincidir, le pregunté... maestro Sanna, ¿cómo se involucró en este proyecto?

La Dra. Escudero me había dicho que quería activar el módulo de interpretación históricamente informada de la Maestría que coordina el Gabinete. Al mismo tiempo, el maestro Grigolo me había hablado de los cursos de música y cultura italiana para músicos latinoamericanos del IILA. Entonces, cuando decidieron juntar las dos ideas, me invitaron a involucrarme en el proyecto como conferencista y músico profesional también. Al estar mi quehacer especializado en música antigua, desde la musicología y la interpretación, quería abrir las clases a todos los conjuntos e intérpretes de estas sonoridades del pasado en Cuba, para crear un interés más fuerte en esas prácticas y repertorios.

Gracias a la colaboración de la Organización Internacional Ítalo-Latino Americana (IILA), el posgrado Fundamentos teóricos de la interpretación históricamente informada de la música, del Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana (Universidad de La Habana), fue impartido en la modalidad de webinar, del 5 de octubre al 22 de noviembre de 2021, con el apoyo del Aula Virtual de la Dirección de Informática y Comunicaciones de la Oficina del Historiador. En estas sesiones, participaron 29 estudiantes de La Habana, Villa Clara y Bayamo (imagen superior); quienes obtuvieron sus certificados de participación instantes antes de comenzar el concierto Sacro esplendor veneciano, de la mano de los maestros, Francesco Grigolo, Alberto Sanna y Yunexy Arjona.

Las conferencias y las clases se desarrollaron de manera online, un método puesto muy de moda con la pandemia y que rindió no pocos frutos en estos intercambios realizados. Sobre cuánto ha beneficiado este modo virtual a las clases y de su proyección futura, hablan ambos profesores, para estas páginas. Comienza Grigolo diciendo...

La lección que la pandemia impartió al mundo académico ha sido simple, aunque para algunos dura. No hay porqué detener el intercambio de conocimientos —nos comenta—, ya que las herramientas informáticas ofrecen opciones válidas y debemos aprovecharlas. Tales posibilidades comunicativas, brindadas por las plataformas digitales, nos permiten interactuar y poder estar, al mismo tiempo, yo en Milán, Alberto en Londres y los colegas cubanos en diferentes



© UBAIL ZAMORA



© LAURA ESCUDERO



© UBAIL ZAMORA

ciudades de la Isla, es simplemente maravillosa. Creo que hay que beneficiarse lo más posible de estos recursos, que garantizan una presencia remota pero constante y, sin duda, son muy provechosos por su bajo perfil económico. Naturalmente, estamos hablando de enseñanzas más bien teóricas; no se puede realmente «tocar juntos» en remoto, pero interactuar sí, intercambiar conocimientos sí y esto no es poco.



© ALICE SANNA

La soprano Milagros de los Ángeles (imagen superior) y el contratenor Eduardo Sarmientos (imagen inferior), durante la interpretación de obras de Antonio Vivaldi.

Entonces, agrega Alberto Sanna...

La enseñanza en línea es sólo un expediente para minimizar los costos y, en el momento de la pandemia, los riesgos. Me acostumbré y trato de aprovecharla al máximo, pero nunca cambiaría una interacción digital por una verdadera interacción maestro-alumno. Hago música para relacionarme con otros seres humanos, colegas y audiencias, de formas más profundas y significativas que las relaciones superficiales que a menudo mantenemos... y quiero hacer eso de forma presencial.

CRITERIOS DESDE CUBA

Los músicos cubanos aprovecharon al máximo estos intercambios. Incluso, para algunos, fue una experiencia virtual reveladora en todo sentido. Así me lo comentaron las directoras Angélica María Solernou, directora de Ars Nova, y Yunexy Arjona, directora de Exsulten, al encontrarnos en las jornadas. Por supuesto, no dejé escapar la oportunidad de preguntarles... ¿Cómo valorarían esta propuesta musical y académica?

Este encuentro marca un antes y un después —dice Solernou— en la forma en que el Gabinete nos propone colaboraciones con otros músicos como alternativas de capacitación, sobre todo dirigidas a intérpretes. Creo que desde el punto de vista de investigación

musical, uno de los grandes problemas es cómo llevar esa información histórica basada en un soporte documental a la praxis, a la interpretación, y esta ha sido una excelente oportunidad para que eso suceda. A la vez, entiendo que los temas ofrecidos son extremadamente útiles para la interpretación musical de corte histórico y no solo para quienes trabajen este tipo de música, sino para todo el que se adentre en esos repertorios de la llamada música clásica en general. Igualmente, otra de las fortalezas ha sido que los profesores son intérpretes e investigadores, porque su propio trabajo les demanda la necesidad de explorar, investigar y esa dualidad los hace mejores maestros.

En torno a estas perspectivas, Arjona agregó...

Fue muy estimulante que, al finalizar cada clase, se desarrollaran debates entre los integrantes de mi conjunto. Los encuentros propiciaron una serie de criterios que nos han servido para visualizar puntos de vista muy diversos, pero igualmente acertados a la hora de abordar una pieza.

Antes de dejarlas seguir con sus labores, ambas afirmaron que fue muy oportuno que los capacitados se pudieran reunir desde distintos puntos del país, lo que dio la oportunidad a más estudiantes de recibir las conferen-

cias, realidad que de forma presencial habría sido imposible. «Este ha sido uno de los grandes aciertos del evento», concluyeron.

EL SACRO ESPLENDOR VENECIANO EN CONCIERTO

El colofón llegó con el concierto, integrado por piezas de los compositores italianos Alessandro Scarlatti y Antonio Vivaldi. En La Habana, Cantabile y sus músicos fueron dando forma a las obras, antes de unirse a los maestros. A su convocatoria se sumaron Milagros de los Ángeles Soto, diva operística que se ha acercado a estos repertorios en varios momentos de su carrera, y el Coro de Cámara Exaudi, bajo la dirección de la maestra María Felicia Pérez, intérpretes de infinidad de piezas del repertorio barroco cubano. Sobre esta experiencia, María Felicia comentó: «Siempre aprovecho estos encuentros y casualmente Grigolo me pidió una obra navideña para abrir el concierto, un villancico. No tenía ninguno en esos momentos y recordé el texto musicalizado del *O Magnum Mysterium*, del suizo Ivo Antognini, compositor nacido en los años 60 del pasado siglo. Él nos escuchó y le pareció magnífica». Por su parte para Yulnara Vega y Roger Quintana, directores de Cantabile, «fue una fiesta musical desde la intelectualidad, la historia, la ejecución de la música antigua, desde la visión de músicos de este siglo».



En la imagen, el equipo de gestión del Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas (Laura Escudero, Yohany Le-Clere, Gabriela Rojas, Gabriela Milián, Claudia Fallarero, Adria Suárez-Argudín y Bertha Fernández); y, de la Dirección de Cooperación Internacional, de la Oficina del Historiador de La Habana, Nelys González, directora, y Lázaro Alemán; junto a los maestros Alberto Sanna y Francesco Grigolo, acompañados por el señor Roberto Vellano, embajador de Italia en Cuba, y su familia.

La velada, que inició con la entrega de reconocimientos a los participantes del evento, se introdujo en el mundo barroco veneciano tras la primera interpretación de Exaudi. Los virtuosos instrumentos solistas, flauta dulce y trompeta natural —era la primera vez que escuchaba este instrumento en vivo, de muy difícil ejecución y un sonido que logra momentos de increíble suavidad—, en las lúcidas interpretaciones de Yulnara Vega y Francesco Gri-

golo, dieron vida a la *Sinfonia di concerto grosso* en Re mayor, de Alessandro Scarlatti. Por otra parte, «dulzura» es la palabra que caracterizó la voz del contratenor Eduardo Sarmiento, quien interpretó el motete vivaldiano *Clarae stellae, scintillante*, en una ejecución ágil y con dominio de los difíciles pasajes de la pieza. Igualmente, Cantabile fue un compañero preciso y atento en cada partitura, especialmente en el concierto para violín, protagonizado por

Alberto Sanna, un artista siempre limpio, sutil y exquisito, que suscitó una de las ovaciones del día.

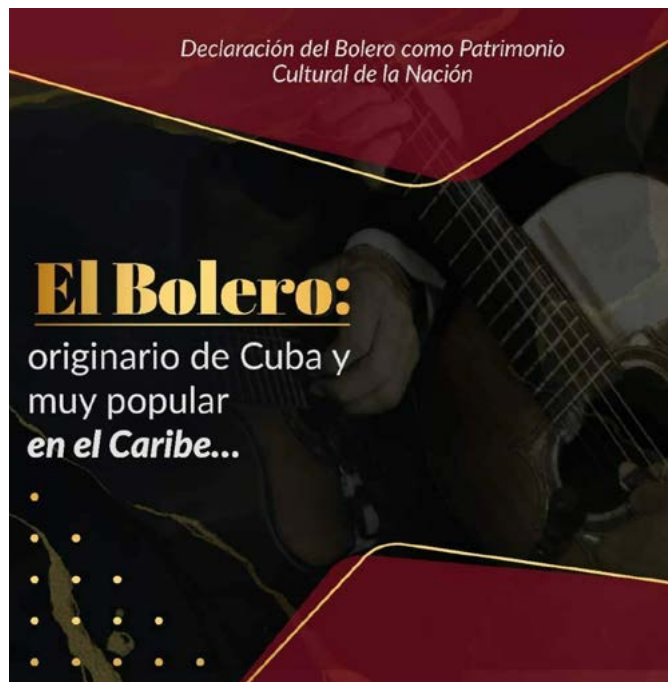
Como plato fuerte, el conocido *Gloria* en re mayor de Antonio Vivaldi, donde Grigolo brilló en su doble papel de director e instrumentista. Tras el grandioso comienzo del primer movimiento, Exaudi, con un control dinámico magnífico, ejecutó el momento mágico del concierto: un *Et in terra pax*, exquisito. Las voces soprániles de Milagros de los Ángeles y Grisel Lince dialogaron con logrado empaste en el *Laudamus te* y el oboe de Yulnara Vega se reveló en confidente melódico de Milagros en la maravillosa *Domine Deus*. Las intervenciones de Sarmiento y, nuevamente, Exaudi terminaron por redondear, pasado el mediodía, un encuentro donde la música fue reina y la sala repleta aplaudió fervorosamente a sus protagonistas.

Esta fue una experiencia que aportó a todos y rebasó, por vez primera y de forma virtual, las fronteras de «la ciudad de las columnas» para adentrarse en otras urbes de nuestro país. Un sacro esplendor que ofreció como regalo la llamada «serenissima» de Italia a la bulliciosa Habana.

Ubail Zamora

Contratenor y profesor de la Universidad de las Artes de Cuba. ubaildre@gmail.com

EL BOLERO CUBANO, DECLARADO PATRIMONIO CULTURAL DE LA NACIÓN



Desde hace más de una década y gracias al empeño y el interés de diferentes instituciones —entre las cuales se encuentran el Ministerio de Cultura, el Instituto Cubano de la Música y el Consejo Nacional de Patrimonio—, se vienen realizando en Cuba los procesos pertinentes para declarar a distintas expresiones de la cultura musical de la Isla como Patrimonio Cultural de la Nación. Con anterioridad, la rumba, el son, y el órgano oriental fueron reconocidos con tan importante título e, incluso, algunos de ellos llegaron a ser considerados por

la Unesco como Patrimonio Inmaterial de la Humanidad. Para suerte nuestra, adquirió este calificativo otra de las expresiones musicales raigales del país: el bolero cubano. Luego de un amplio proceso de investigación y trabajo con los portadores —verdaderos protagonistas en la preservación y la transmisión de las expresiones culturales, así como guardianes innegables del patrimonio de cualquier nación—, el pasado 24 de agosto, en conmemoración a los natalicios de Luis Marquetti, Níco Rojas y Benny Moré, se llevó a cabo su declaratoria como Patrimonio Cultural de la Nación.

Nacido en la zona oriental cubana, a finales del siglo XIX, este género musical ha llegado hasta nuestros días, formando parte indispensable de la banda sonora de los cubanos. Su presencia, desde hace más de un siglo —al ser *Tristezas*, tema compuesto por el cantautor José «Pepe» Sánchez, en 1883, el primer bolero reconocido como tal en la historia—, en la cotidianidad de las comunidades, las celebraciones al interior de los hogares, el barrio y cualquier tipo de festividad popular, hicieron del bolero una verdadera expresión de la cultura popular tradicional cubana.

Desde sus inicios, el bolero se cantó en las casas de los propios autores e intérpretes. Fue ejecutado por cantautores en espacios muy en boga a finales del siglo XIX, así como en peñas, serenatas y descargas, durante las primeras tres décadas del siglo XX. Con el paso del tiempo, alcanzó una popularidad considerable, posicionándose en otros escenarios, por lo que se desplazó de los bares y los cafés a ocupar espacios en teatros, centros nocturnos de divertimento y los famosos cabarets de La Habana y las

capitales de provincia. No obstante, se mantuvo presente en los sitios de celebración festiva y en la vida cotidiana del pueblo.

De Cuba, fue llevado a tierras mexicanas, gracias al tráfico marítimo de finales del XIX y principios del XX. Así se convirtieron en importantes nichos bolerísticos ciudades como Yucatán, Mérida y Veracruz. También, su influencia repercutió en otros países de Centroamérica, el Caribe, el norte y el sur de nuestro continente americano y España.

Con tal historia en su haber, el bolero es una expresión que denota arraigo e identidad. En ella confluyen y conviven de manera armoniosa, contemporaneidad y tradición. Sus prácticas han sabido sobreponerse en el tiempo y llegar hasta nuestros días, por lo que estamos en presencia de una expresión con un alto sentido de la perdurabilidad y la resistencia cultural. Siendo un elemento activo en la vida espiritual de la nación cubana en los tiempos actuales, es sin duda parte de la identidad y el imaginario musical de la Isla.

A día de hoy, ese extenso proceso continúa gracias a la posibilidad de incluir el bolero en la Lista Representativa de la Unesco, como Patrimonio Inmaterial de la Humanidad. Esta vez, la declaratoria tendría carácter binacional, al ser un esfuerzo conjunto, realizado entre Cuba y México, por ser indispensable para el patrimonio cultural de ambas naciones.

Leannelis Cárdenas Díaz
Musicóloga del Cidmuc
leacardenasdiaz@gmail.com

DEL ACONTECER MUSICAL ACADÉMICO EN IBEROAMÉRICA

TESIS «DEL OBOE: GESTIÓN DOCUMENTAL DE REPERTORIO CUBANO CONTEMPORÁNEO PARA SOLISTA Y PEQUEÑO FORMATO» *Autora: Ayle Calvo Cuellar*

GRADO: Maestría en Gestión del Patrimonio Histórico-Documental de la Música. **INSTITUCIÓN:** Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana, Universidad de La Habana. **DIRECTORA:** Claudia Fallarero Valdivia (Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana, Universidad de La Habana). **TRIBUNAL:** Miriam Esther Escudero Suástegui (Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana, Universidad de La Habana), María Elena Vinueza González (Universidad de las Artes, ISA) y Maray Viyella Clausell (Orquesta Sinfónica Nacional). **CALIFICACIÓN:** Bien **FECHA DE DEFENSA:** 20 de diciembre de 2021. **RESUMEN:** El objetivo general de esta pesquisa ha sido gestionar documentalmente la obra para oboe de compositores cubanos contemporáneos. Como resultado de esta investigación, se develado repertorio desconocido u olvidado, al tiempo que se ponen en valor piezas para oboe de compositores cubanos, mediante la gestión de rescate y refuncionalización de las mismas. La recuperación de dichas partituras pretende impactar en el panorama musical en Cuba, al insertarse en el catálogo de las agrupaciones que pertenecen al Centro Nacional de Música de Concierto; y lograr la incorporación de algunas en el programa de estudio de música de cámara de Nivel Medio Profesional de la enseñanza artística.



TESIS «NERIO GERMÁN GONZÁLEZ RIVERO (1925-1984): HISTORIA DE VIDA DE UN MÚSICO BAYAMÉS» *Autora: Grisel Ivette Cedeño González*

GRADO: Maestría en Gestión del Patrimonio Histórico-Documental de la Música. **INSTITUCIÓN:** Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana, Universidad de La Habana. **DIRECTORA:** Grisel Hernández Bager (Universidad de las Artes, ISA). **TRIBUNAL:** Miriam Esther Escudero Suástegui (Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana, Universidad de La Habana), María Elena Vinueza González (Universidad de las Artes, ISA), Claudia Fallarero Valdivia (Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana, Universidad de La Habana). **CALIFICACIÓN:** Bien. **FECHA DE DEFENSA:** 20 de diciembre de 2021. **RESUMEN:** Las diversas facetas de Nerio Germán González Rivero no habían sido reconocidas en la historia y la literatura sobre la cultura de su ciudad natal. Sin embargo, las fuentes documentales y testimoniales consultadas durante el curso de esta investigación permiten colocarlo como una figura relevante en la cultura de Bayamo, en el pasado siglo XX. Con ayuda de los instrumentos que aporta la metodología de «historia de vida», el propósito del presente trabajo ha sido justipreciar el legado de este músico bayamés, a través de la sistematización de sus facetas como pedagogo, intérprete, agente de instrumentos musicales, arreglista y director de banda, orquestas y coros.



TESIS «JOSÉ ARDÉVOL (1911-1981): BIOGRAFÍA, INVENTARIO RAZONADO Y ANÁLISIS DE SU OBRA MUSICAL». *Autora: Iliana Ross González*

GRADO: Doctorado. **INSTITUCIÓN:** Universidad de Valladolid, España. **TUTORES:** Victoria Cavia Naya y Carlos Villar Ta-
boada (Universidad de Valladolid, España). **JURADO:** Presidente: Victoria Eli Rodríguez (Universidad Complutense de Madrid).
Vocal: Belén Vega Pichaco (Universidad de La Rioja). Secretaria: Yurima Blanco García (Universidad de Valladolid). **CALIFI-
CACIÓN:** Sobresaliente *Cum Laude*. **FECHA:** 15 de diciembre de 2021. **RESUMEN:** Esta tesis brinda una interpretación sobre
los procesos implicados en la definición de la identidad y la creación musical en la obra del compositor José Ardévol Gimbernat
(Barcelona, 1911 - La Habana, 1981), a partir de la investigación en los espacios, donde el autor desplegó su función artística, y de
la construcción de significados en su obra. El punto de partida de este estudio es la extensa producción musical del compositor,
así como la alta valoración de su figura en la historia de la música contemporánea en Cuba, durante gran parte del siglo XX. Am-
bas circunstancias permiten elaborar dos líneas de estudio: en una se observan las características del contexto en el cual el autor
desarrolló su actividad profesional; y en la otra se examinan las particularidades de su creación, desde el análisis de su música.
Los razonamientos que se tejen alrededor de estas cuestiones indican el itinerario narrativo de esta tesis, que pretende mostrar los
procesos de conceptualización y representación del arte musical contemporáneo cubano en los cuales estuvo inmerso el personaje
analizado, además de revelar los significados de las estrategias compositivas presentes en su obra.



ENTREVISTAS III EDICIÓN DE LA MAESTRÍA EN GESTIÓN DEL PATRIMONIO HISTÓRICO-DOCUMENTAL DE LA MÚSICA (2022-2025)

Del 22 al 26 de noviembre de 2021, en el Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana, Universidad de La Habana, tuvieron
lugar las entrevistas a los aspirantes a la III Edición de la Maestría en Gestión del Patrimonio Histórico-Documental de la Música
(2022-2025). El comité de selección, compuesto por: Dra. Miriam Escudero, Dra. Claudia Fallarero, Dra. Victoria Eli, MSc. María Elena
Vinueza, MSc. Yohany Le-clere y MSc. Gabriela Rojas examinó las propuestas de un total de 49 candidatos, 35 en modalidad presen-
cial y 14 *online*, procedentes de Pinar del Río (2), La Habana (35), Matanzas (2), Villa Clara (2), Las Tunas (1), Santiago de Cuba (3),
Guinea Ecuatorial/Cuba (1), México (1), Uruguay/Cuba (1) y Venezuela (1). Luego de arduas sesiones de trabajo, en las que se valoró la
vinculación profesional individual con la gestión de patrimonio musical, la propuesta y defensa del posible proyecto de investigación y
la habilidad en el manejo de la comunicación *online*, fueron seleccionados 25 estudiantes, que comenzarán su período lectivo en 2022.



En la página 90, imagen sup., Ayle Calvo durante el ejercicio de defensa; y, en la imagen inf., el tribunal de la tesis de maestría de Grisel Cedeño, constituido por María Elena Vinueza, Grisel Hernández,
Grisel Cedeño (maestrante), Miriam Escudero y Claudia Fallarero. En la página 91, imagen sup., el tribunal de la tesis doctoral «José Ardévol (1911-1981): biografía, inventario razonado y análisis de su obra
musical», de izquierda a derecha, Carlos Villar, Victoria Cavia, Victoria Eli, Belén Vega, Iliana Ross (doctoranda) y Yurima Blanco; y, en la imagen inferior, el comité de selección para la III edición de la Maes-
tría en Gestión del Patrimonio Histórico-Documental de la Música, compuesto, de izq. a der., por María Elena Vinueza, Yohany Le-Clere, Claudia Fallarero, Miriam Escudero, Gabriela Rojas y Victoria Eli.

ARIA OF KOROGLU EN EL 13° CONCURSO INTERNACIONAL DE COMPOSICIÓN UZEYIR HAJIBAYLI

La búsqueda de argumentos e inspiración en culturas foráneas, constituye una constante a lo largo de la historia del arte y los artistas. En la actualidad, gracias a Internet es más sencillo el acercamiento a diferentes temáticas de disímiles procedencias. A partir de esta inquietud, surge una de las más recientes partituras del músico colombiano Marius Díaz (imagen a la derecha): *Aria of Koroglu*, con la cual ocupó el primer lugar en el 13° Concurso Internacional de Composición Uzeyir Hajibayli.

Escrita para voz y ensamble a partir de la leyenda heroica de Koroglu, la obra hace uso del libreto de Mammed Said Ordubadi y Habib Ismaylov en inglés y azerí (idioma original). Dicha dualidad, respaldada por contrastes en el ensamble, refleja la acción y el pensamiento de Köroglu, quien lamenta estar lejos de su amada Nigar y busca vencer a su enemigo, el tirano y opresor Khan. Además, citas melódicas de la ópera homónima del compositor Hajibayli se presentan transfiguradas y con una sonoridad actual, donde dialogan elementos seriales, modales, microtonales y espectrales. Esta pieza surgió como parte del programa



MARIUS DÍAZ

© ARCHIVO ESCUELA SUPERIOR DE MÚSICA REINA SOFÍA

de estudios en composición musical, que Díaz cursa desde 2020, en la Escuela Superior de Música Reina Sofía, bajo la tutoría del maestro Fabián Panisello, y se estrenó el pasado 24 de junio, en el Auditorio Sony,

de esta casa de altos estudios.

El triunfo del compositor, graduado de la Universidad de las Artes en Cuba, se anunció en la ceremonia de entrega de premios, que tuvo lugar el 23 de septiembre de 2021, en el Centro Internacional de Mugham (Bakú, Azerbaiyán), momento en el cual se interpretaron las obras de los ganadores del concurso. Posteriormente, la obra se presentó el 5 de noviembre de 2021 en el Auditorio Bruno Walter del Lincoln Center (New York, Estados Unidos).

Dicho evento, se realiza desde 2009 con el apoyo del Ministerio de Cultura de Azerbaiyán, la Fundación Heydar Aliev, la Sociedad Nacional de Música y Cultura Global en New York, la American-Azerbaijan Music Foundation, el Comité Estatal de Trabajo con la Diáspora y la Embajada de Azerbaiyán en Estados Unidos. En la presente edición fueron presentadas 51 obras, procedentes de Estados Unidos, Japón, China, Taiwán, Canadá, Reino Unido, Alemania, Austria, Italia, España, Portugal, Grecia, Bulgaria, Rumania, Bosnia y Herzegovina, Colombia, Chile, Venezuela, México, Irán, Kuwait, Turquía,

Israel, Ucrania, Kazakhstan, Uzbekistan y Azerbaiyán. Los compositores Turkan Gasimazada (Azerbaiyán) y Matthew Perrett (Reino Unido), recibieron el segundo y tercer premio, respectivamente.

Por otra parte, la Dra. Nargiz Aliyarova, presidenta de la Sociedad Nacional de Música y Cultura Global y jefa del Comité Organizador del Concurso, expresa en la página web del evento: «El nombre de Hajibeyli animó a músicos de todo el mundo y, como resultado, surgieron numerosas composiciones excelentes». Además, según se afirma en la página web de la Embajada de Colombia en Azerbaiyán, el jefe de la misión diplomática de este país, Luis Antonio Dimaté Cárdenas —quien por invitación del Ministerio de Cultura de Azerbaiyán participó en la ceremonia de entrega de premios y recibió, en nombre del maestro Díaz, el diploma otorgado— agradeció a los organizadores y reconoció el papel del compositor como «digno representante de la cultura colombiana y su contribución a un mayor acercamiento entre Colombia y Azerbaiyán».

CARTELERA

SEPTIEMBRE-DICIEMBRE 2021

@gabinetesteban/

@gab.patrimoniomusical.cuba



Laura Escudero

Gestora cultural del

Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas
investigacion2@estebansalas.ohc.cu**LUNES** de *El Sincopado Habanero*

- 06/09:** María Teresa Linares, Decana de la musicología cubana contemporánea (RePost)
- 13/09:** Itinerario de Argeliers León por la música cubana (RePost)
- 20/09:** Álbum de María Teresa y Argeliers León (Nuevo)
- 27/09:** Para un encuentro con Danilo Orozco (RePost)
- 04/10:** Nicolás Ruiz Espadero, criterio de edición de su repertorio pianístico
- 11/10:** En busca de metas artísticas. Sugerencias para alumnos y profesores de piano
- 18/10:** El arte de enseñar a tocar el piano. Conversando con maestros de la escuela pianística en Cuba
- 25/10:** Zenaida Romeu González, una maestra del piano en Cuba
- 01/11:** Una reflexión a propósito del día del son cubano
- 08/11:** Espacio teórico Cubadisco 2021
- 15/11:** Desdibujando límites: estreno de *Tres Pesadillas* en el Reina Sofía
- 22/11:** Una fiesta para el final. Gira de la Orquesta del Lyceum de La Habana
- 29/11:** Un abrazo virtual. Rutas y andares 2021

MARTES de *Andar por el Patrimonio Musical*

- 07/09:** Instituciones con documentación musical: Casa de las Américas (RePost)
- 14/09:** Instituciones con documentación musical: CIDMUC (RePost)

- 21/09:** Instituciones con documentación musical: Museo Nacional de la Música (RePost)
- 28/09:** Instituciones con documentación musical: Fototeca Histórica (RePost)

Cadenza, nuevo proyecto del Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas, que propone entrevistas a profesionales de la música relacionados con Cuba y el Gabinete.

- 12/10:** Entrevista al contratenor y actor Frank Ledesma
- 26/10:** Entrevista a la pianista Lianne Vega
- 09/11:** Entrevista al director de orquesta José Antonio Méndez Padrón
- 23/11:** Entrevista a la violinista Camila Martell

MIÉRCOLES de *Pentagramas del Pasado*

- 01/09:** *La francesita*, de Antonio Boza Guzmán (RePost)
- 08/09:** *Sábanas Blancas*, un arreglo de Jorge Aragón (RePost)
- 15/09:** *Salve Regina a tres voces y órgano*, de Laureano Fuentes (RePost)
- 22/09:** *Misa de 3º tono*, de Cayetano Pagueras (RePost)
- 29/09:** *¡El ay del desgraciado!* desde el periódico *La Danza* (RePost)
- 06/10:** *Grandes estudios de ejecución o mecanismo trascendente, No. 1.*, de Nicolás Ruiz Espadero

13/10: *Grandes estudios de ejecución o mecanismo trascendente, No. 2.*, de Nicolás Ruiz Espadero

20/10: *Grandes estudios de ejecución o mecanismo trascendente, No. 3.*, de Nicolás Ruiz Espadero

27/10: *Grandes estudios de ejecución o mecanismo trascendente, No. 4.*, de Nicolás Ruiz Espadero

03/11: *Grandes estudios de ejecución o mecanismo trascendente, No. 5.*, de Nicolás Ruiz Espadero

10/11: *Grandes estudios de ejecución o mecanismo trascendente, No. 6.*, de Nicolás Ruiz Espadero

17/11: *Grandes estudios de ejecución o mecanismo trascendente, No. 7.*, de Nicolás Ruiz Espadero

24/11: *Grandes estudios de ejecución o mecanismo trascendente, No. 8.*, de Nicolás Ruiz Espadero

01/12: *Largo Solennel y Preludio para piano*, de Nicolás Ruiz Espadero

JUEVES de Musivisión

02/09: *George Gershwin: I got Rhythm*
Intérprete: Alexandra Beliakovich

09/09: *Ernesto Lecuona: Córdoba*
Intérprete: Yuan Sheng

16/09: *Ernesto Lecuona: Ahí viene el chino*
Intérprete: Yuan Sheng

23/09: *Francis Poulenc: Presto*
Intérprete: Ruiqi Fang

30/09: *Oliver Messiaen: Regard des hauters, No. 8*
Intérprete: Willanny Darias

07/10: *Gian-Carlo Menotti: Ricercare y Toccata*
Intérprete: Wenqiao Jiang

21/10: *George Perle: Estudio No. 5*
Intérprete: Willanny Darias

04/11: *John Corigliano: Seis piezas*
Intérprete: Alexandre Moutouzkine

16/11: *Nikolái Kapustin: Estudio No. 7*
Intérprete: Alexandre Moutouzkine

02/12: *Momentum. Tania León*
Intérprete: Willanny Darias

VIERNES de Observatorio de Patrimonio Musical

03/09: Declaración del bolero como patrimonio cultural de la nación (CIDMUC) (Repost)

10/09: Gira Mozart y mambo: Rheingau Musik Festival

17/09: Lanzamiento de *El Sincopado Habanero*, boletín digital del Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas. Vol. VI mayo/agosto 2021

24/09: Lanzamiento de la *Revista Clave* No. 1, 2, 3 del año 2020 (RePost)

01/10: Convocatoria III Edición de la Maestría en Gestión del Patrimonio Histórico-Documental de la música

08/10: Convocatoria al curso Sacro Esplendor Veneciano

15, 22, 29/10 y 05/11: Estudiantes comentan sobre la Maestría en Gestión del Patrimonio Histórico-Documental de la Música

12/11: La música en el contexto religioso de La Habana (1853-1898): espacios, músicos y repertorios. Tesis de Margarita Pearce

19/11: Teatralización de villancicos paralitúrgicos del siglo XVII en Hispanoamérica: una propuesta metodológica para el análisis de rasgos de teatralidad. Tesis de Omar Morales

26/11: Las danzas afrocubanas de Ernesto Lecuona en el eje de la historia y la interpretación pianística. Tesis de Silvia María Alonso

03/12: Publicación de la Postal de Fin de Año del Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas



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

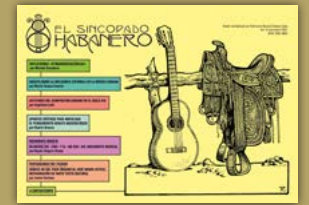


Vol. IV 2019



Vol. V 2020

Vol. VI 2021



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.





Alfredo Diez Nieto (La Habana, 25 de octubre de 1918 - 23 de octubre de 2021) fue reconocido como el más longevo compositor cubano en activo, pues, con sus 103 años de vida, legó a la posteridad un repertorio de excelencia, pleno de compromiso con la música y la cultura cubanas (<http://casadelasamericas.org/publicaciones/boletinmusical/56/BM56-p125-126.pdf>).

© CORTESÍA DE MARIUS DÍAZ

