EL SINCOPADO HABANERO

Boletín del Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas
Vol. VII mayo/agosto 2022
ISSN: 2664-0864

UNA DÉCADA PROLÍFICA
por Miriam Escudero

HACIA UN MODELO DE GESTIÓN PARA EL PATRIMONIO HISTÓRICO-DOCUMENTAL DE LA MÚSICA EN CUBA
por Pablo A. Suárez Marrero

DOCUMENTA MUSICÆ
El Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas (2012-)

PENTAGRAMAS DEL PASADO
Astros luminosos de Esteban Salas

A CONTRATIEMPO

Directora
Miriam Escudero

Editora general
Viviana Reina Jorrín

Diseño gráfico
Yadira Calzadilla
Adria Suárez-Argudín

Coordinación
Adria Suárez-Argudín

Fotografía
Joel Guerra / Laura Escudero/ Néstor Martí
Manuel Almenares/ Fabrizio Sansoni/ Elio Miniello

Equipo de redacción
Bertha Fernández (referencista)
María Grant / Gabriela Milián / Marius Díaz
Gabriela Rojas / Aimee Gonzalez / Adrian Alvarez

Consejo asesor
Argel Calcines / Laura Vilar
Félix Julio Alfonso López
María Antonia Virgili / Victoria Eli
María Elena Vinueza
Claudia Fallarero / Yohany Le-Clere

Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas
Dirección de Patrimonio Cultural
Oficina del Historiador de la Ciudad 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

3 **UNA DÉCADA PROLÍFICA** *por* **Miriam Escudero**

4 **HACIA UN MODELO DE GESTIÓN PARA EL PATRIMONIO HISTÓRICO-DOCUMENTAL DE LA MÚSICA EN CUBA** *por* **Pablo A. Suárez Marrero**

19 **DOCUMENTA MUSICÆ**
El Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas de la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana (2012-)

32 **PENTAGRAMAS DEL PASADO**
Astros luminosos *de* **Esteban Salas** (Trans. Miriam Escudero y Eduardo Sarmiento)

54 **A CONTRATIEMPO**

55 **Sobre lo trascendente, valioso y memorable de los Encuentros de Jóvenes Pianistas**
por **Prisca Martínez Pereira**

63 ***Manita en el suelo*** **in New York** *por* **Malena Kuss**

68 **21 Congreso Quinquenal de la Sociedad Internacional de Musicología** *por* **Yohany Le-Clere**

70 **Premio Cubadisco 2022, veinticinco años después** *por* **Leannelis Cárdenas Díaz**

72 **El Barroco a la quena / Una quena a lo barroco** *por* **Gabriela Rojas**

UNA DÉCADA PROLÍFICA *por* Miriam Escudero

Diez años de continua labor han caracterizado el desempeño del Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas, de la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana, fundado el 12 de junio de 2012, por encomienda de Eusebio Leal Spengler y Raida Mara Suárez. Ahora, la pregunta de rigor se impone: ¿Cuáles son los principales retos de la próxima década? Ante la cual, solo hay una respuesta: Continuar la obra de restauración y valoración del patrimonio musical.

Tenemos por delante la conclusión de varios volúmenes de la colección Patrimonio Musical Cubano sobre música del siglo XIX, junto al Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana (Cidmuc), el Museo Nacional de la Música y la Biblioteca Nacional de Cuba. Además, nos proponemos completar con éxito la acreditación de la Maestría en Gestión del Patrimonio Histórico-Documental de la Música, del Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana (Universidad de La Habana); así como celebrar el III Taller Internacional de Patrimonio Musical y los próximos eventos de gestión de conciertos y grabaciones. Todo ello y más ha de redundar en el propósito fundamental del Gabinete, que es fomentar la preservación de la memoria cultural.

En este número, dedicado a festejar una década prolífica, tuve la dicha de intercambiar con Pablo Suárez, comprometido colega, ideas sobre un capítulo de su tesina, innovadora en la reflexión, desde la Oficina del Historiador y el Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana, sobre la gestión del patrimonio musical. Ilustramos su artículo con imágenes de archivo, que testimonian el actuar pionero de Pablo Hernández Balaguer y Odilio Urfé. Además, con el presente artículo, rendimos tributo a otro grande, que partió al cierre de estas páginas, Radamés Giro, a quien mucho debe la edición musical en Cuba.

Por otra parte, dejamos constancia de la labor del Cidmuc y el Museo Nacional de la Música, de la mano de sus gestores Laura Vilar y Jesús Gómez Cairo.

En «Documenta Musicae», se definen las áreas de trabajo del Gabinete, sus resultados y los 28 actores, que han sido y son parte de este colectivo multifacético. Mientras «Pentagramas del Pasado» publica una obra inédita, de Esteban Salas, antiguo testimonio de la actividad compositiva en Cuba, que valida su nombre como referente fundacional de la cultura cubana.

La reflexión de un espectador competente es el texto escrito por la profesora Prisca Martínez sobre el VI Encuentro de Jóvenes Pianistas, que inicia la sección «A Contratiempo»; seguida de los ecos del 21 Congreso Quinquenal de la Sociedad Internacional de Musicología y el estreno, en New York, de *Manita en el suelo*, ópera bufa con música de Alejandro García Caturla y libreto de Alejo Carpentier. También se suma el acontecer de la Feria Internacional Cubadisco 2022, un fonograma protagonizado por la quena y el programa Rutas y Andares.

La musa de Jennifer Ancizar ha de inspirarnos para vencer los desafíos que vendrán. Se requiere voluntad y vocación para sostener la superación constante del Gabinete; perfeccionar la calidad de los productos culturales que gestionamos; certificarlos a través del criterio competente de evaluadores externos; desarrollar estrategias de comunicación para un público meta; y mantener la excelencia científica en los programas docentes.

En este tiempo juntos, aprendimos de Eusebio Leal , Raida Mara Suárez, María Antonia Virgili y Salomón Mikowsky, que todo esfuerzo es necesario para comunicar el arte con excelencia. Debemos perseverar en la construcción de un público cautivo, contribuir a la educación artística y defender la cultura como lenguaje de entendimiento, porque cuando el arte «habla» es más fácil unir.

En portada, una obra (s/t), de la artista visual Ancizar Collage (Jennifer Ancizar Martínez, La Habana, 1992), codirectora de Arte de la publicación de música cubana *Magazine AM:PM* e ilustradora de Las Escritoras de Urras. Con esta pieza, la autora recurre a la técnica de *collage* digital (3000x3000px), inspirada en villancicos del compositor cubano Esteban Salas (La Habana, 1725-Santiago de Cuba, 1803).

Miriam Escudero
Directora de *El Sincopado Habanero*

© DIUVEL MARTÍN DÍAZ

HACIA UN MODELO DE GESTIÓN PARA EL PATRIMONIO HISTÓRICO-DOCUMENTAL DE LA MÚSICA EN CUBA[1]

por **Pablo A. Suárez Marrero**
Flautista, investigador y profesor.
Facultad de Música.
Universidad Nacional Autónoma de México.
pdpablosuarez@gmail.com

Resumen: En Cuba, los documentos relativos a las prácticas musicales constituyen testimonios materiales del desarrollo alcanzado por las diversas corrientes estéticas, técnicas e ideológicas, que se sucedieron a lo largo de la historia nacional, provincial, regional, municipal y/o local. Sin embargo, se carece de un término operativo para designar aquello que debe constituir el patrimonio histórico-documental de la música en el archipiélago caribeño. De igual forma, se requiere una normativa propia para dicha tipología documental de la música y una sistematización de las labores de rescate y salvaguarda del patrimonio musical cubano. En el presente artículo se enuncia un modelo de gestión, que atiende a las particularidades documentales, informativas y cognoscitivas de dicha herencia sonora registrada en soportes documentales. Bajo ese tenor, se puntualiza en las labores de localización, identificación, inventario, catalogación, digitalización, estudios y difusión, como acciones que integran un proceso planificado, organizado, dirigido y controlado, que salvaguarde dichos bienes documentales en beneficio de generaciones presentes y futuras. Esta propuesta metodológica pretende ser un pequeño aporte a la investigación, protección y conservación del patrimonio histórico-documental de las músicas en Cuba; solo viable mediante su constatación con el quehacer diario de los gestores de dichos bienes culturales.

Palabras claves: Patrimonio musical, gestión documental, gestión de la información, Cuba.

Abstract: In Cuba, documents related to musical practices constitute material testimonies to the development of diverse aesthetic, technical, and ideological currents throughout national, provincial, regional, municipal, and/or local histories. However, there is no operative term to designate that which should constitute the Caribbean archipelago's historical-documentary heritage of music. Likewise, there is a need for specific regulations for this type of music documentation, and a systemization of the rescue and safeguard of Cuban musical heritage. This article presents a management model that accounts for the documentary, informational, and cognitive particularities of said sonic heritage recorded within these sources. As such, the present article stipulates the tasks of loca lizing, identifying, inventorying, cataloging, digiti zing, investigating, and disseminating as actions that should integrate a planned, organized, directed, and controlled process that safeguards these documentary assets for the benefit of present and future generations. This proposed methodology offers a small contribution to the research, protection, and conservation of the historical-documentary heritage of music in Cuba, although its viability depends on its corroboration in the daily work of cultural asset managers.

Key words: Music heritage, document management, information management, Cuba.

[1]Síntesis del Capítulo 2 del trabajo de diploma Propuesta metodológica para la gestión del patrimonio histórico-documental de la música en Cuba, presentado por el autor, en opción al título de Licenciado en Preservación y Gestión del Patrimonio Histórico-Cultural, del Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana, Universidad de La Habana (2016).

En Cuba, muchos de los estudios sobre el legado musical han tenido como objeto de investigación expresiones músico-danzarias, que conforman el patrimonio inmaterial del país. Menos abordados, pero igual de importantes, son los documentos relativos a la práctica musical de alcance local, municipal, provincial y/o nacional, pues constituyen el testimonio material del desarrollo alcanzado por las diversas corrientes estéticas, técnicas e ideológicas que se sucedieron a lo largo de la historia. Ejemplo de ello son las expresiones de prácticas musicales como la rumba, el repentismo, el son, las parrandas de la región central de Cuba y el danzón, que han sido declaradas Patrimonio Cultural de la Nación. Estas declaraciones tienen sus antecedentes en la inscripción de la tumba francesa en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad[2] y la posterior inclusión de la rumba cubana[3].

La Tumba francesa fue la primera manifestación músico-danzaria de origen cubano en integrar la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad que gestiona la Unesco (proclamada en 2003).

De forma relativa, la preocupación mundial por la salvaguarda del patrimonio histórico-documental de la música es nueva, pero creciente en estas últimas tres décadas. Baste, a manera de ilustración, la mención de los procesos de catalogación aplicados a los fondos archivísticos atesorados en catedrales hispanoamericanas, a los instrumentos musicales pertenecientes a iguales instituciones religiosas y a la documentación musical resultante de la creatividad de destacados compositores del área. Sin embargo, el concepto de patrimonio musical no había sido bien definido en la bibliografía existente, en contraste con su uso frecuente para referirse a tradiciones, repertorios y/o documentos propios de determinadas culturas, regiones y países. Por esta razón, los especialistas

[2]**Unesco:** «La Tumba Francesa». Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, París, 2008, 3era Sesión Ordinaria del Comité Intergubernamental, Expediente de nominación: 00052.

[3]**Unesco**: «La rumba cubana, mezcla festiva de baile y música, y todas las prácticas culturales inherentes», Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, París, 2016, 11va. Sesión Ordinaria del Comité Intergubernamental, Expediente de nominación: 01185.

del Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas, de la Oficina del Historiador de La Habana, se dieron a la tarea de construir un concepto operativo para Cuba, desde su dimensión histórica-documental.

Desde el punto de vista teórico, el iniciador fue Yohany Le-Clere, quien identificó que el patrimonio musical como concepto había sido trabajado desde diversas gnoseologías que le habían aportado ideas, aproximaciones y apropiaciones a partir de realidades concretas[4]. Ello propició que lo abordara como categoría holística e integradora de varias disciplinas, desde una perspectiva constructivista y descriptiva; visión que le permitió evidenciar su constante producción y crecimiento, al ser dialéctico. Tal propuesta de un acercamiento interdisciplinar es de vital importancia para el entorno cubano, puesto que reúne, critica y propone la adaptabilidad y la evolución de esta especificidad. Sin embargo, el investigador no brindó asideros metodológicos que permitan una gestión certera de dichos bienes musicales, dado que este tampoco era su objetivo comunicativo.

A partir de su experiencia profesional, la musicóloga y directora del Gabinete de Patrimonio Musical, Miriam Escudero, recurrió a hitos de la preservación y la gestión del patrimonio sonoro cubano, sistematizados desde las labores de educación patrimonial, realizadas por la Oficina del Historiador de La Habana[5]. La profesora apuntó que, más allá de la investigación y el consumo de la música cubana, se precisaban acciones encaminadas a resaltar sus valores patrimoniales y significados en el proceso de construcción nacional. De igual forma, referenció el modelo de investigación del musicólogo Pablo Hernández Balaguer, entre 1956 y 1966, enfocado en la localización, la catalogación, la edición y la difusión —primer antecedente metodológico de peso para la gestión patrimonial de los acervos documentales de la música católica en el oriente del país. Después de identificar las dos direcciones epistémicas sobre el patrimonio musical, ahonda en las tipologías documentales de la música, sin llegar a integrarlas en un concepto específico, con lo que deja las puertas abiertas a trabajos ulteriores.

El musicólogo **Pablo Hernández Balaguer (La Habana, 1928-1966)** fue pionero en estudios académicos sobre patrimonio musical, proyecto que desarrolló, desde 1956, con sede en la Universidad de Oriente. Sus trabajos han sido divulgados internacionalmente. El Museo de la Música en Santiago de Cuba lleva su nombre.

Bajo la dirección de Escudero y el profesor Luis Barreiro, tuve la oportunidad de profundizar en las normativas internacionales y nacionales sobre el patrimonio tangible e intangible, de acercarme a los libros y artículos publicados al respecto, así como a propuestas de gestión realizadas por especialistas del área[6]. Concluí que los bienes culturales que integran el patrimonio histórico-documental de la música son pocas veces explicitados en las convenciones, las cartas y los programas internacionales, así como en las leyes y decretos-ley de Cuba, por lo que se suponen englobados en términos generales.

[4]**Yohany Le-Clere:** «Música escrita: ¿patrimonio cultural material o inmaterial? La pertinencia de un término», *Boletín Música*, No. 39, anual, 2015, pp. 107-111.

[5]**Miriam Escudero:** «Documenta musicae. Hitos de la preservación y gestión del patrimonio sonoro cubano», *Revista Opus Habana*, Vol. 16, No. 3, 2016, p. 35.

[6]**Pablo Suárez:** Propuesta metodológica para la gestión del patrimonio histórico-documental de la música en Cuba, Ob. Cit. Al cierre de este artículo recibía un texto imprescindible para futuras definiciones en este campo, la publicación de **Paulo Castaña:** «As Três Dimensões do Patrimônio Musical: Uma Teoria em Progresso», *LaborHistórico*, Rio de Janeiro, 8 (1): 14-45, jan./abr. 2022.

En relación con lo anterior, fue pertinente elaborar una conceptualización sobre el patrimonio histórico-documental de la música en Cuba que tuviera en cuenta las particularidades documentales, informativas y cognoscitivas de los bienes culturales que lo integran. La misma fue publicada por el Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega en el año 2019[7].

En paralelo, otro paso de avance se llevó a cabo de la mano de Le-Clere, quien recurre a una necesaria actualización de las fuentes bibliográficas para polemizar sobre el tema e identificar concordancias y discrepancias conceptuales[8]. En su texto apunta que el patrimonio musical está vivo y que debe ser de interés social, pues es expresión de las tradiciones, valores y memoria de los pueblos. El investigador reconoce a la música como patrimonio, en cualesquiera de sus concreciones inmateriales o histórico-documentales, a partir de un modo particular de expresión humana. Con ello evidencia una posibilidad de expansión del constructo social, sin profundizar en la inclusión de los espacios físicos como parte del patrimonio musical. Concluye que solo es posible alcanzar el valor patrimonial a través del vínculo establecido entre estos y la sociedad, la cual lo valorizará.

Referenciado lo anterior y en aras de tener asideros operativos para la propuesta metodológica presentada en este trabajo, se entiende como patrimonio histórico-documental de la música en Cuba:

> Conjunto de bienes culturales que constituyen el testimonio material de la práctica musical realizada en Cuba a lo largo de su devenir histórico. Serán considerados como tales aquellos documentos de música anotada, música programada o grabada, representaciones iconográficas musicales, objetos organológicos, documentos relativos a la administración de la actividad musical y a la difusión de la práctica musical que posean relevantes valores simbólicos, históricos, culturales, artísticos, científicos y sociales[9].

Dos precursores de la gestión patrimonial de la música en Cuba

Odilio Urfé y Pablo Hernández Balaguer son dos figuras de la musicología y la gestión cultural que aplicaron sus esfuerzos en pro de la preservación del patrimonio musical en La Habana y Santiago de Cuba, respectivamente. Sus proyectos de trabajo emergieron de una conciencia de valor de la memoria cultural cubana que tomó fuerza entre historiadores, arquitectos, antropólogos, arqueólogos e intelectuales a partir de la década de los años 40 del siglo XX. Esa voluntad de preservar la memoria se aplicó luego, entre otras manifestaciones, a la creación de museos, bibliotecas, unidades de investigación, gestión y docencia de la música.

Como tarea prioritaria, Urfé llevó a cabo la compilación de una colección completa de instrumentos

[7] **Pablo Suárez, Miriam Escudero y Luis Barreiro**: «Patrimonio histórico-documental de la música en Cuba: conceptualización del término y su necesidad de gestión», *Música e Investigación*, No. 27, anual, 2019, pp. 97-121.
[8] **Yohany Le-Clere**: «Patrimonio musical, un acercamiento», *AV Notas*, No. 7, cuatrimestral, 2019, pp. 81-91.
[9] **Suárez, Escudero y Barreiro**: 2019, pp. 108-109. Ob. Cit.

Odilio Urfé González (Madruga, 1921-La Habana, 1988), pianista y musicólogo cubano, crea en 1949 el Instituto Musical de Investigaciones Folklóricas (IMIF), con sede permanente, desde 1956, en la antigua Iglesia de San Francisco de Paula. Este inmueble fue cedido por intermedio del historiador de La Habana, Emilio Roig de Leuchsenring, para acoger el museo y archivo de esa institución. Siendo el primer centro de documentación musical con perspectiva científica que se creó en Cuba, fomentó uno de los más importantes fondos documentales de la época. Además, fue la primera sala de conciertos, exposiciones y conferencias que vinculaba las tareas de investigación e interpretación. Desde su acta de fundación, definía su labor pública con un claro propósito: «Rescatar, recopilar, clasificar, estudiar, difundir y defender toda manifestación propia del patrimonio de la cultura musical cubana» (Gómez Cairo, 1989). En la imagen (de izquierda a derecha), Jaime Sarusky, Odilio Urfé y Beny Moré (1962).

típicos de la música cubana, así como de partituras de compositores cubanos de todos los géneros populares y de concierto, del cancionero patriótico, amoroso y bucólico. Además, incluía fotografías, grabados, programas, carnés de baile del siglo XIX, revistas, etc. A partir de esos fondos patrimoniales se realizaron numerosos recitales, exposiciones de pintura y la presentación con regularidad de la Charanga Nacional de Conciertos. Los fondos gestionados por Urfé, así como todo su archivo personal, constituyen una de las colecciones más valiosas del actual Museo Nacional de la Música en Cuba[10].

Por su parte, Balaguer, en solo diez años de intensa labor, logró publicar partituras y estudios relativos a la música del período colonial en Cuba, crear un archivo, realizar conciertos y grabaciones y divulgar en soportes científicos sus resultados. Los fondos gestionados por él se localizan mayormente en la Biblioteca Provincial Elvira Cape, en Santiago de Cuba[11].

Previo a tener su sede en la Iglesia de San Francisco de Paula, ya el IMIF había organizado eventos como el Primer Festival de Música Folklórica (1953) y el Primer Concurso Nacional de Danzones (1954). Esa relación investigación-interpretación, fue un importante modelo para Balaguer, quien mantenía un estrecho vínculo con el maestro Urfé. En carta del 26 de junio de 1958, Urfé comenta:

> Por Prats, el arqueólogo, supe que no habías abandonado los trabajos de investigación. No obstante la conversación que sostuve con él, no pude colegir en qué grado se encuentran las mismas. *¿Encontraste la tumba del Padre Salas? ¿Hiciste el catálogo completo del Archivo de la Catedral? ¿Qué datos y partituras interesantes encontraste?* […] Debo anunciarte que para cuando vengas por acá, ojalá sea pronto, espero tener aquí, debidamente instalado, un Órgano que he conseguido con el Instituto Nacional de Cultura. Como verás, ya contamos con el elemento principal para organizar y efectuar los *conciertos de música sacra interamericana con base en la obra de Salas, París, Rafelín, Pujals, Guerra* y otros músicos cubanos o nacionalizados.

La carta revela detalles del trabajo conjunto con Balaguer. A pesar de su tono coloquial de colega, escribe con la autoridad de un consejero profesional. Su confidente es el profesor y enminente arqueólogo Francisco Prat Puig (1906-1997), docente de la Universidad de Oriente, quien estaba al tanto de la labor de ambos. Urfé había acompañado a Balaguer en los inicios de sus investigaciones, conocía el fondo de la Catedral de Santiago de Cuba y por ello le recomienda que complete la catalogación de ese valioso archivo.

Además, le cuenta que se encuentra en pleno montaje de una exposición, cuya propuesta museológica abarcaría documentos históricos y, entre ellos, partituras de los principales compositores de música sacra de Santiago de Cuba (Rafael Salcedo, Cratilio Guerra, Juan Paris, Laureano Fuentes y Esteban Salas), a la par que solicita, con igual énfasis, fotos y músicas de los más connotados compositores populares de la región: Pepe Sánchez, Juan de Dios, Nené Manfugás, Eurodo Limonta, Pepe Bandera y el clarinetista Robinson. Aclara que de no ser posible conseguir los originales, se conforma con la copia de los microfilms, lo que revela su conocimiento de la pertinencia del contenido sobre el mero valor bibliofílico del documento.

Para la exposición organológica de su museo, solicita que Balaguer le gestione la compra de un juego de tambores de Tumba francesa, cuidando de aclarar su destino para que no sucediera que, creyendo que era un encargo de un extranjero, su precio fuera aumentado.

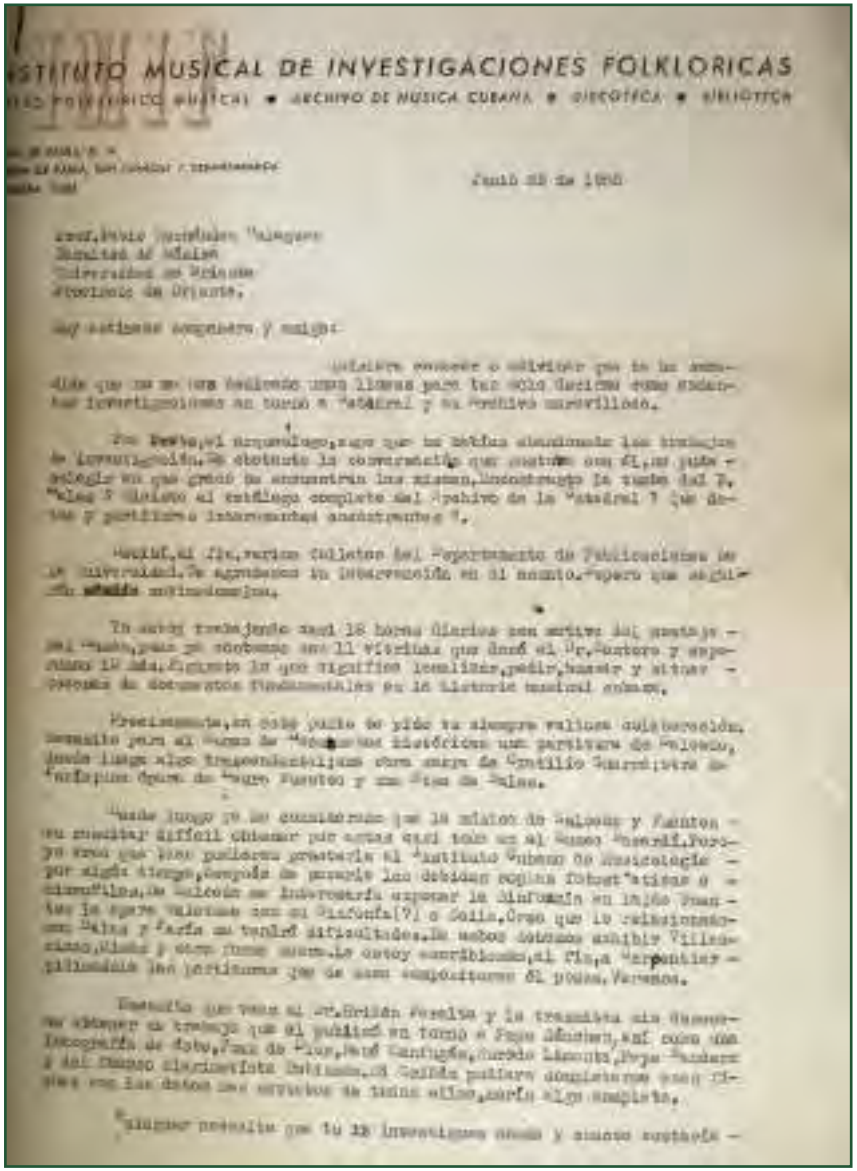
Le advierte: «Cuida el microfilm que hicimos en el Archivo Nacional. Eso es oro», probablemente, haciendo referencia a la copia del documento de Petición de retiro para Don Esteban Salas (1796)[12], realizada por el Departamento Fotográfico del Archivo Nacional de Cuba, el 21 de febrero de 1958.

Por último, le insta a «buscar y coleccionar ediciones viejas de canciones, boleros, danzas, contradanzas, etc. hechas en Santiago, pues constituyen una valiosa contribución para la historia».

[10] **Jesús Gómez Cairo**: «De paciencia y pasiones. El Seminario de la Música popular cumple 40 años», *Revista Clave*, N° 14 (julio-septiembre), 1989, pp. 7-10.

[11] **Miriam Escudero:** «Investigación e interpretación de la música colonial latinoamericana: Pablo Hernández Balaguer, la música antigua y la *Revista Musical Chilena*», *Revista Musical Chilena*, 67(220), 2013, pp. 76-93.

[12] **Miriam Escudero:** *Esteban Salas, maestro de capilla de la catedral de Santiago de Cuba (1764-1803)*. La Habana, Ediciones Boloña, 2011, p. 29, nota 1.



ISTITUTO MUSICAL DE INVESTIGACIONES FOLKLORICAS

[illegible] MUSICAL • ARCHIVO DE MUSICA CUBANA • DISCOTECA • BIBLIOTECA

[illegible] Junio 26 de 1958

[illegible]

[illegible] conocer o obtener que te la mandada que no me era [illegible] llamar para tal solo decirte como estaban investigaciones en torno a [illegible]ral y su [illegible]chivo maravillado.

Por [illegible], el arqueólogo, supe que se habían abandonado los trabajos de investigación. Se obstruía la conversación que sostuve con él, no pude - golegir en que grado se encontraban los mismos, encontrando la tumba del T. [illegible] 3 [illegible] el catálogo completo del Archivo de la [illegible]ral ? [illegible] - nos y partituras interesantes anacrónicas ?.

[illegible]ntif, el Cla, revisa folletos del Departamento de Publicaciones de la Universidad. Le agradezco su intervención en el asunto. Espero que siga - [illegible] entusiasmo.

Yo estoy trabajando casi 18 horas diarias con motivo del montaje - del [illegible], pues se clausura en 11 días. Siguiendo lo que significa localizar, pedir, hacer y sacar - copias de documentos fundamentales en la historia musical cubana.

Precisamente, en este punto se pide ya siempre valiosa colaboración. Necesito para el [illegible] de [illegible]os históricos una partitura de [illegible]loteo, donde luego algo trascendentalísimo como marcha de [illegible]tilio Sacerdote de [illegible]rfopina ópera de [illegible]ugo Fuentes y con [illegible]ema de [illegible]alsa.

[illegible]nde luego yo no encontraría que la música de [illegible]alsoza y Fuentes - [illegible] difícil obtener por copia que está en el [illegible]seo [illegible]acerdi. Porque creo que bien podríamos prestarla el [illegible]stituto [illegible]bano de [illegible]musicología - por algún tiempo, siempre de prestarle los debidos cuidados [illegible]ticos o - [illegible]ca. La colección me interesaría exponer la sinfonía en [illegible] Juan - tes la cual valoraba con su Sinfonía[?] o Solía. Creo que la relacionaría - con [illegible]alsa y [illegible]arfa no tendrá dificultades. Le mando [illegible] exhibir Villa-[illegible]ca, Ginés y otros [illegible]. Le estoy escribiendo, el Cla, a [illegible]rpentier - [illegible] las partituras que de esos compositores él posee. Veremos.

Recuerdo que vino el [illegible]. Ortiz [illegible] y le transmito sin demora - [illegible] el trabajo que el público en torno a Pepe Sánchez, así como una - [illegible]grafía de éste, [illegible] de [illegible]ios, José Cantiguía, [illegible] Lacunza, Pepe [illegible]ndero y del Chino Ricardo[illegible]. El Cabildo publicó [illegible] - [illegible] con los datos que [illegible] de todos ellos, sería algo completo.

[illegible] resulta que tu [illegible] investigación [illegible] y nuevos sustancia -

ISTITUTO MUSICAL DE INVESTIGACIONES FOLKLORICAS

[illegible] MUSICAL • ARCHIVO DE MUSICA CUBANA • DISCOTECA • BIBLIOTECA

-2-

[illegible]quirir un juego completo de los tambores de una [illegible]rte francesa. Los [illegible] que esos tambores son un [illegible]bal ?. Creo que el propio Orilla [illegible] podríamos ayudar - en esa [illegible]sta. Los quiero para el Museo Organográfico. Recientemente he [illegible] - [illegible]ré en relación a otros instrumentos folklóricos que necesito tener en el Mu-seo y que solo se [illegible] en Oriente. Sería de desear saber el paradero de - esas tambores que los llamaré iría para un Museo cubano y de extranjero, para - la Haya. [illegible] que te pidas un bongó no pases.

[illegible] de encontrarte que para cuando vengas por acá, objeto esa prueba, espero haya [illegible], definitivamente inaugurado, un Organo que se encargará con el Instituto [illegible]cional de [illegible]ultura. Como verás, yo continuo con el elemento principal - para organizar y efectuar los conciertos de música para instrumentos con - [illegible] a la obra de Bach, [illegible]arín, [illegible]elfi, [illegible]ala, [illegible]ramo y otros [illegible] cubanos o - [illegible]cubanizados.

[illegible]ciaré que se mandara una copia a máquina de la relación que hicis-te de los cantos de fuentes que hay en el [illegible]seo [illegible]acerdi. Espero que también [illegible] de la [illegible] hecha a colodro y en general el Fondo Musical del [illegible]seo [illegible]acerdi.

[illegible]cido el micrófilm que tenemos en el [illegible]rchivo [illegible]cional. Eso es todo.

[illegible] buscar y coleccionar [illegible] viejas de canciones, boleros, [illegible] - [illegible], contradanzas, etc, [illegible] en [illegible]ntiago, pues constituyen una valiosa contri-[illegible] para la historia.

Me interesa, sobre todo, el [illegible] la tumba de [illegible]alsa.

[illegible]scribeme luego y sonríe.

Tu amigo y compañero de empeños,

Urfé.

Entre los documentos de gestión de la actividad cultural llevada a cabo por Pablo Hernández Balaguer, en la Universidad de Oriente (Santiago de Cuba), se conserva un documento, que testimonia la relación personal y profesional sostenida con Odilio Urfé. Se trata de una carta mecanografiada, compuesta por dos folios de papel con membrete del IMIF y firma autógrafa de Urfé. A continuación, reproducimos el facsímil de esta misiva, como evidencia de la filosofía compartida entre los dos proyectos, que promovieron la gestión del patrimonio musical cubano, con un carácter ecuménico en la valoración de las fuentes y una perspectiva integral de la gestión, que abarcó desde la producción de la música hasta su ejecución (véase *Odilio Urfé y su Charanga a la francesa*). Carta de Odilio Urfé a Pablo Hernández Balaguer, La Habana, 26 de junio de 1958 (SUO, exp. s/n).

Al cierre insiste, nuevamente, con pasión, en la importancia de encontrar la tumba de Esteban Salas (ver facsímil de la carta en la página anterior).

Instituciones gestoras del patrimonio histórico-documental de la música en Cuba

Al igual que en el resto del mundo, la mayoría de las instituciones que en la actualidad gestionan el patrimonio histórico-documental de la música en Cuba son de carácter gubernamental —es decir, son parte de la administración pública— y, en dependencia de sus misiones y objetivos, sus acciones pueden tener alcance municipal, provincial o nacional. Ejemplos de ello son los museos de la música Alejandro García Caturla, en Remedios, Rodrigo Prats, en Sagua la Grande, y Pablo Hernández Balaguer, en Santiago de Cuba; los centros de información y documentación musical Argeliers León, de Pinar del Río, y Rafael Inciarte Brioso, de Guantánamo; así como áreas con semejante misión en los centros provinciales de la música de Matanzas, Sancti Spíritus, Ciego de Ávila y Granma.

Desde el punto de vista administrativo, estas instituciones se subordinan a sus respectivas direcciones municipales y provinciales de cultura, pero pueden considerar las recomendaciones metodológicas del Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana (Cidmuc)[13], el Museo Nacional de la Música de Cuba (Mnmc)[14] y el Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas, de la Oficina del Historiador de La Habana. Estos espacios poseen un mayor alcance y visibilidad en la labor de salvaguarda, por lo que es imprescindible indagar en sus acciones de gestión.

En entrevista realizada a la musicóloga Laura Vilar, directora del Cidmuc, salió a la luz la mirada a este fenómeno desde su intangibilidad, entendida como la praxis y los saberes musicales del ser humano —familia, comunidad,

Laura Vilar Álvarez dirige el Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana (Cidmuc) y funge como representante de Cuba en el Consejo Internacional de la Música Tradicional (2014-) y como miembro de la Comisión Nacional para la Salvaguarda del Patrimonio Inmaterial del Ministerio de Cultura de Cuba (2008-). El Cidmuc es una institución científica y académica fundada en 1978 por Olavo Alén, que ha nucleado a varias generaciones de musicólogos y que pone énfasis en el estudio de las diversas raíces culturales que convergen en la Isla. Bajo su sello editorial, destacan obras monumentales como los *Instrumentos de la música folclórico-popular de Cuba, Atlas*, las contribuciones al *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* y la revista especializada *Clave*. Asimismo, posee un valioso archivo, donde se preservan fuentes únicas de la memoria de portadores de la música cubana. En la imagen (de izq. a der.), las musicólogas María Elena Vinueza, María Teresa Linares, Laura Vilar y Grizel Hernández (La Habana, 2010).

[13] **Sara Martínez:** La conservación de las cintas magnéticas en el Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana. Alternativas para salvaguardar el patrimonio musical cubano, tesis inédita para optar por el grado de Máster en Bibliotecología y Ciencias de la Información, Facultad de Comunicación, Universidad de La Habana, 2008.

[14] **Museo Nacional de la Música:** *Memorias del Taller Internacional «Patrimonio Musical: Rescate y Difusión»*, La Habana, Editorial Museo Nacional de la Música, 2013.

Jesús Gómez Cairo asumió, en 1989, la dirección del Centro de Información y Documentación Musical Odilio Urfé (IMIF/Seminario de Música Popular), cuyos fondos constituyen una de las principales colecciones del Museo Nacional de la Música de Cuba. Este fue fundado en 1971, por la musicóloga María Antonieta Henríquez, estuvo bajo la égida de María Teresa Linares y, desde 1997, lo rige Gómez Cairo. Allí se atesora una variada muestra de documentos de música que incluye partituras, cartas, instrumentos, fotografías y soportes de música grabada. En la imagen (de izq. a der.), Dora Aguirre, Georgia Aguirre, Jesús Gómez Cairo, Elito Revé y Miguel Patterson (delante); Rafelito Lay, Moisés Valle «Yumurí» y María Victoria Rodríguez (detrás), durante la visita de un grupo de destacados músicos a la recién restaurada sede del Museo, en La Habana Vieja.

localidad, región y nación—, acumulados por poseer valor durante la historia. Ello contrasta con la paradoja de que también se manifiesta como patrimonio material, porque —la mayoría de las veces— la música requiere del concurso de una partitura y un instrumento.

En coincidencia con esta idea, al conversar con el musicólogo Jesús Gómez Cairo (2016), director del Mnmc, enfatizó la dimensión documental del patrimonio musical, el cual debe poseer valor antropológico, histórico, tecnológico, organológico y/o simbólico, de tal forma que constituya un testimonio de la historia de la música y sus protagonistas. Bajo ese tenor, resaltó que del patrimonio local surge el nacional y ambos nutren al universal, el cual solo completa y culmina su condición de patrimonio cultural, cuando llega a ser usufructo cognitivo y espiritual de la sociedad que lo heredó.

Por su parte, Escudero aunó las visiones precedentes, al expresar que las categorías material-inmaterial remiten a la música, en cuanto arte temporal que necesita de documentos, entendidos como soporte, memoria y referencia. Cuando se habla de patrimonio histórico-documental de la música, se hace uso de un concepto operativo, mediante el cual se acentúan, en la huella material de la memoria musical, soportes que constituyen medios para conservar esa información. Igualmente, aseveró que la gestión de este patrimonio es el proceso a partir del cual se logran llevar a buen término las actividades y las acciones propuestas, cuyo resultado final es que la música vuelva a ser escuchada. Esta labor implica hacer sonar o, lo que es lo mismo, restaurar el sonido a partir de las circunstancias que precisan todos esos soportes de información.

También Vilar expresó que la gestión del patrimonio musical abarca desde la conservación de un documento hasta lo que sucede en la actualidad y es expresión de la cultura musical viva de un pueblo. De esta forma, su gestión no se debe quedar en el documento encontrado en el archivo, sino que su restauración, preservación, clasificación y divulgación son importantes acciones, para las cuales se requiere de varios actores sociales aliados en pos de un trabajo conjunto. En este sentido, Gómez Cairo reafirmó la necesidad de un equipo, ya que el entendimiento de los valores patrimoniales de un objeto comporta una visión crítica y compleja. Cada vez se hace más necesaria la conformación de una unidad multidis-

ciplinaria, un conjunto de personas con conciencia de los aportes de cada uno de sus miembros, pero también de sus errores, que estén abiertos a colaboraciones de carácter interinstitucional.

Ahora bien, volviendo a algunas de las instituciones municipales y provinciales mencionadas al principio de este acápite y a su forma de enfrentar las acciones a favor de la salvaguarda, debo resaltar el criterio de Gómez Cairo, quien explicó que la estrategia de gestión del Museo Nacional de la Música de Cuba contempla el hecho de favorecer la existencia de entidades para el trabajo especializado con el patrimonio musical (su preservación, estudio y difusión), en los territorios del país donde existan o se creen las condiciones objetivas y subjetivas para su funcionamiento. Además de ampliar los campos de influencia del Museo, ese lineamiento institucional podría contribuir al desarrollo de los valores esenciales de la identidad musical y al rescate, la protección y la conservación de los fondos documentales, así como garantizar la instrumentación y ejecución de las investigaciones científicas, que son realizadas en la institución, y su incorporación a la práctica social.

Por su parte, Vilar explicó que en el Cidmuc se trabaja en aras de crear los campos propicios para el desarrollo de investigaciones musicales, que generen cambios hacia niveles cualitativos superiores en la apreciación, el conocimiento y el disfrute de la música cubana, sin olvidar su proyección internacional. Con esta finalidad, la referida institución se ha recuperado en cuestiones tales como la cantidad y la calidad del capital humano y los recursos materiales, en aras de ampliar sus líneas de trabajo y socializar el contenido de sus archivos físicos, a partir de publicaciones académicas o de divulgación científica.

A su vez, Escudero (2016) manifestó que el Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas, —a solo cuatro años de fundado, en ese entonces— encuentra mayor solidez en el ámbito de la docencia, en comparación con la promoción musical o las publicaciones. Son aún considerables los esfuerzos por realizar, en aras de afrontar lo inmenso y variado del patrimonio histórico-documental de la música, con un equipo de trabajo integrado por pocos especialistas, concluyó.

Como se puede apreciar, cada uno de los directores entrevistados posee visiones diferentes —pero complementarias entre sí— sobre la conceptualización del patrimonio musical y su dimensión histórico-documental. Estas se adecuan a los entornos institucionales que lideran, de ahí el carácter operativo de la construcción patrimonial. Los tres especialistas principales coinciden, de una u otra forma, en que la gestión del patrimonio histórico-documental de la música radica en la realización de acciones ejecutadas por equipos interdisciplinarios de trabajo, cuya finalidad debe ser el usufructo social de la práctica musical documentada. De igual forma, concuerdan en lo mucho que falta por hacer para la salvaguarda de estos bienes culturales desde cada una de las instituciones. Se debe fortalecer el capital humano con el que cuentan, aumentar los recursos materiales a utilizar para la ejecución de la gestión y diversificar las labores de difusión.

Localización e identificación

El gestor del patrimonio histórico-documental de la música debe ser la persona encargada de planificar, organizar, dirigir y controlar los procesos que aseguran la salvaguarda de esta particular expresión del patrimonio cultural. Para ello deberá investigar, proteger, conservar y difundir el patrimonio histórico-documental de la música mediante la ejecución sistemática de determinadas acciones de gestión. Ante la falta de una conceptualización sobre las actividades de gestión del patrimonio histórico-documental de la música en Cuba y la visión teórico-práctica parcial que se tiene sobre ello, se realizó una propuesta metodológica que sirve de modelo para la gestión de estos particulares bienes culturales. Estas acciones se pueden integrar en la localización y la identificación, el inventario y la catalogación, la digitalización, el estudio y la difusión (Gráfico 1); adecuada a las disímiles realidades y contextos institucionales que así lo requieran.

Comenzando con la localización, es fundamental decir que es la acción de localizar un objeto e impedir que cierto ente se extienda fuera de los límites señalados. Para la gestión del patrimonio histórico-documental de la música, se entiende como localización al conjunto de labores sistemáticas de búsqueda del lugar preciso donde se encuentran los bienes patrimoniales para su posterior identificación. En Cuba, la mayoría de los bienes que integran el patrimonio histórico-documental de la música son atesorados en archivos públicos; bibliotecas, mediatecas y fonotecas; centros de documentación e in-

vestigación; conservatorios y escuelas de música; universidades; emisoras de radio y televisión; teatros, salas de conciertos, museos, iglesias y otros centros culturales. En atención a esta heterogeneidad institucional, es evidente que el gestor debe preguntarse qué es lo que quiere localizar, lo cual restringirá los posibles lugares.

En un primer momento, es en vano buscar actas notariales en una biblioteca pública, así como un instrumento musical en una fonoteca, cuando las actividades que dieron lugar a sus usos y funciones fueron una notaría y una extinta capilla de música. Claro, en el segundo de los ejemplos es muy posible que estos instrumentos musicales hayan terminado en museos, escuelas de música y otros espacios culturales, pero es poco probable que su destino haya sido una biblioteca pública. Para una efectiva localización, se deben considerar las presuntas características físicas e informativas de los bienes documentales de la música.

La acción de identificación se hace imprescindible dado que, por cuestiones de recursos materiales y humanos, no es posible investigar, proteger, conservar y mostrar todo a todo el público. Este constituye un apartado poco tratado en el campo de la gestión documental del patrimonio cultural, no obstante imprescindible. El conjunto de los bienes que integran el patrimonio histórico-documental de la música no ofrece las mismas posibilidades de gestión, condicionadas por las amenazas a las que está sometido, sus valores

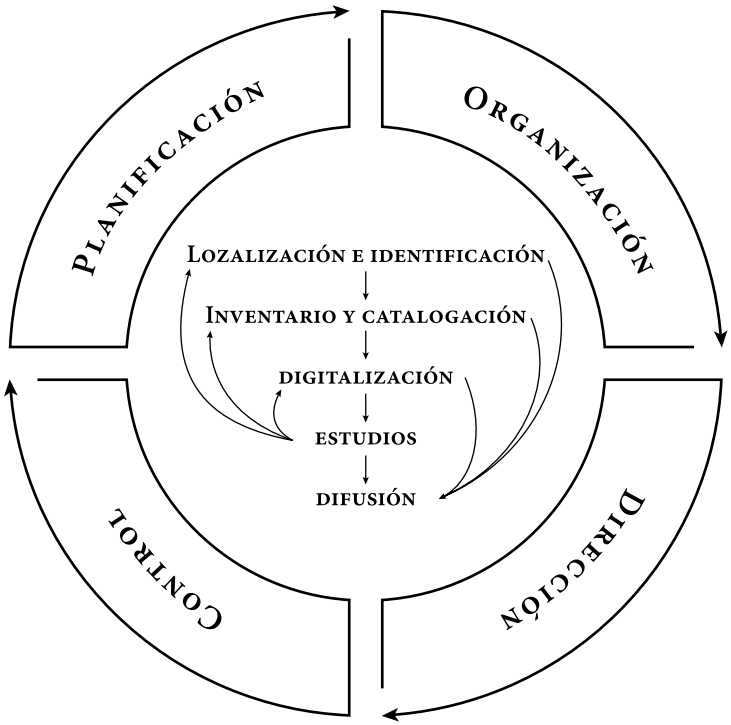


Gráfico 1. Acciones propuestas para la gestión del patrimonio histórico-documental de la música en Cuba. Elaborado por Pablo Suárez (2016).

patrimoniales, la consideración social y la competencia profesional de sus gestores.

La identificación consiste en determinar aquellos exponentes que posean mayor relevancia musical dentro del conjunto de bienes localizados. Para ello se deberán tener en cuenta sus valores simbólicos, históricos, culturales, artísticos, científicos y sociales; lo cual establece una correspondencia entre la acción de identificación y la asignación de valores al bien patrimonial. Es importante tener en cuenta que tales valores no deben absolutizarse, puesto que son categorías que dependen de un determinado contexto sociocultural, histórico e, incluso, psicológico. Ese conocimiento, punto de partida de toda actividad de gestión, permitirá no solo localizar la existencia de un documento musical con valor patrimonial, sino también jerarquizar los bienes según su importancia o relevancia, con el fin de tomar las decisiones pertinentes sobre el grado de protección que han de atribuírsele y las siguientes acciones de gestión. Establecer una correcta valoración, justificará o no el aplazamiento de su recuperación y accesibilidad.

Inventario y catalogación

Entre las cuestiones que preocupan a los profesionales encargados de gestionar el patrimonio histórico-documental de la música destaca, sin duda, cómo organizar y describir los bienes patrimoniales identificados. Es difícil profundizar en el estudio y el análisis de esta particular expresión patrimonial si estos no están organizados de forma correcta. Estas acciones constituyen la parte taxonómica del proceso de construcción patrimonial, regidas por criterios científicos y normas institucionales.

El inventario y el catálogo son instrumentos que parten de una relación individualizada de bienes y, según el contenido de sus campos descriptivos,

adquieren características diferenciables. El primero tiene una exclusiva connotación contable y el segundo está enriquecido con la descripción de esos bienes culturales. El inventario tiene una sola función, mientras que el catálogo puede ser multifuncional, pues debe permitir la recuperación del documento desde distintos intereses investigativos.

En materia de gestión del patrimonio histórico-documental de la música, el inventario es un documento donde se relacionan y ordenan los bienes localizados y, por tanto, constituye un instrumento básico de referencia para muchos archivos, bibliotecas y museos. En algunos casos, se incluyen anexos en los que figuran esquemas topográficos, lista nominativa de archiveros y otras compilaciones de información que pueden ser útiles a los gestores.

Por su parte, el catálogo es el instrumento que describe los bienes documentales de un fondo o colección, de forma individualizada. Su conformación consiste en la elaboración y ordenación de fichas de descripción documental que se utilizan con la finalidad de gestionar los bienes. Esto supone una tarea de tratamiento de la información que, a su vez, origina una nueva serie de documentos, auxiliares en su mayoría.

La acción de catalogación es sustancial a la organización. Para ejercer un control sobre el patrimonio musical y poder ofrecer información útil de los catálogos al gestor y a la sociedad, es necesario realizar una descripción precisa. Todo ello se plasmará en instrumentos que brindarán acceso a características más o menos específicas, en dependencia de su tipología documental. Los datos deberán ser consignados con criterios uniformes y homogéneos, por lo que la catalogación constituye una acción compleja. Primero, se deben precisar los bienes patrimoniales que se custodian, los fines encomendados por el centro gestor y la normativa vigente que condiciona su gestión. Las normas internacionales tienen un carácter flexible a la hora de aplicarlas al trabajo práctico y deben adaptarse a las necesidades de los bienes a describir. Sobre el patrimonio histórico-documental de la música, existen varias normativas internacionales[15].

Con la intención de llevar a cabo los procesos de inventario y catalogación, es indispensable que existan los bienes documentales y que estos hayan sido identificados con claridad. Es necesaria la creación de equipos multidisciplinarios con los conocimientos y los recursos materiales adecuados para ejecutar estas labores. Considere que una descripción correcta de cualquier bien patrimonial exige el manejo de

Durante las labores de catalogación de música en la Biblioteca Nacional de Cuba José Martí (11-21 de julio de 2022), participó un equipo multidisciplinario de especialistas, integrado por bibliotecarios y musicólogos de esa institución, del Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas, el Museo Nacional de la Música y el Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana.

[15]Entre las normativas que se aplican al patrimonio musical se encuentran: ISAD (G): Norma Internacional de Descripción Archivística; ISBD (PM): Descripción Bibliográfica Internacional Normalizada para Música Impresa; RISM: Normas Internacionales para la Catalogación de Fuentes Musicales Históricas; RILM: Normas Internacionales para la Catalogación de la Literatura Musical Académica; RIdIM: Normas Internacionales para la Catalogación de Iconografía Musical; RIPM: Normas Internacionales para la Catalogación de la Prensa Musical; IASA: Reglas para la Descripción de Registros Sonoros y Documentos Audiovisuales.

obras de referencias y fuentes secundarias como enciclopedias generales y especializadas, tesauros y diccionarios. A partir de estas acciones, los resultados obtenidos permiten la recuperación de la información y el control de los bienes identificados. El cuidado del contenido es una condición previa indispensable para la preservación y, por tanto, para su gestión. La correcta confección de un inventario y un catálogo requiere de planificación, tiempo y disciplina para evitar pérdidas innecesarias de datos y doble manipulación de los documentos.

El proceso de digitalización contribuye a preservar la información contenida en los documentos, posibilita su acceso y evita el contacto físico. En la imagen superior, proceso de fotografía de partituras e imágenes publicadas en la prensa periódica de La Habana, siglo XIX, que será objeto de estudio del libro *Música de Salón* (II), de la colección Patrimonio Musical Cubano. En la imagen inferior, se ilustra la visita de la joven pianista venezolana Teresa Carreño a La Habana (*El Moro Muza*, 19 de abril de 1863).

Digitalización

La digitalización es el proceso por el cual la imagen de un bien patrimonial es transformada en una secuencia de cifras que pueden ser operadas por software o aplicaciones en dispositivos electrónicos portátiles o fijos. Muchos de los programas y planes de las instituciones depositarias de colecciones relacionadas con el patrimonio cultural han potenciado sus labores de difusión a partir de la digitalización de sus exponentes. De igual modo, la digitalización de bienes patrimoniales constituye una de las formas que posee el equipo gestor para adquirir copias de los bienes culturales con los que trabaja, en el caso de que estos sean atesorados por instituciones diferentes, lo cual asegura su accesibilidad. Conservar y restaurar el patrimonio histórico-documental de la música mediante su digitalización es cada vez más factible gracias a los avances informáticos. En la actualidad, existen técnicas y programas que permiten la digitalización de la información musical, para conservar desde el sonido hasta la imagen de la partitura manuscrita, por el propio creador o gestor.

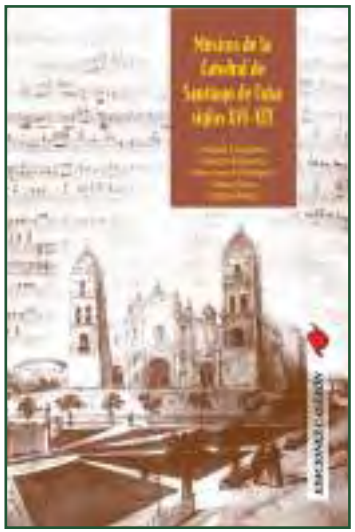
El uso, el intercambio, la preservación y la evaluación de los recursos de información digital plantean una amplia variedad de estándares con los que es necesario familiarizarse. Entre ellos destacan las normas y los formatos para la producción de archivos digitales — formatos de texto (ASCII, RTF y WORD), presentación de páginas (PDF y HTML), imágenes (BMP, GIF y JPG), audio (MIDI, MP3 y VOP), video (Quicktime, MPEG y AVI)— y los lenguajes de marcado —SGML y XML. Esta sintaxis permite la virtualización de los diferentes componentes de un documento, en el documento mismo, la programación y la modificación de su apariencia.

Igualmente, es importante considerar los campos específicos para la descripción de la información digital en los formatos de registro bibliográfico (MARC y BIBUN) y los metadatos que identifican los atributos de autoría, tema y acceso directo de un documento digital. Ello permite su recuperación precisa en un entorno de red, así como la generación de índices

automatizados y otros productos virtuales de difusión.

Hasta el presente no existe un único programa informático que pueda realizar todas las tareas que se requieren para producir, administrar y brindar acceso indefinido a bienes digitalizados del patrimonio histórico-documental de la música, por lo que la formación y el uso de tales fondos o colecciones implica un trabajo de colaboración entre diferentes especialistas y personal técnico.

Para llevar a cabo un proceso de digitalización, se deben determinar los objetivos propuestos, en aras de lograr la conceptualización del producto digitalizado y la definición de los beneficios. Con posterioridad, es primordial elegir los bienes documentales a digitalizar y, con atención a su naturaleza física, decidir los medios adecuados de los que se dispone para llevar a cabo la acción, con énfasis en el capital humano, las cuestiones materiales y la infraestructura informática. A continuación, se lleva a la práctica el modo de digitalización seleccionado y se reúnen los elementos de presentación y visualización de los fondos digitalizados, con base en las normas y formatos empleados, a fin de valorar su calidad y, pasado el tiempo, se puedan actualizar.



El libro *Músicos de la Catedral de Santiago de Cuba, siglos XVI-XIX* es el resultado de estudios realizados en ese archivo por un equipo de investigación del Cidmuc. En la imagen superior (de izq. a der.), Iránea Silva, María Antonia Virgili, Jorge Catasús, Olga Portuondo, Miriam Escudero, Reinaldo Cedeño y Claudia Fallarero durante la presentación, en la Capilla del Carmen (Santiago de Cuba), donde descansan los restos de Esteban Salas (17 de junio de 2014).

La transcripción musical —que sería el equivalente en el lenguaje musical de trasuntar un texto literario— es una labor muy particular dentro del proceso de digitalización del patrimonio histórico-documental de la música. Esta constituye la acción de copiar un documento asociado a la práctica musical de determinada época, bien sea mediante el uso de criterios literales, centrados en la edición de un texto musical, o de una versión arreglada, que implican labores paleográficas de notaciones equivalentes. Para ello se aplican los *software* de notación musical como Finale, Encore, Sibelius, MuseScore u otro, los cuales facilitan el entendimiento del sistema de caracteres musicales. Los gestores encargados de la digitalización deben confeccionar un diario de las labores realizadas y contrastarlas con cuestiones de calendario, para registrar el avance de los trabajos y tener una idea precisa sobre los plazos necesarios para llevar a cabo de manera adecuada estos procesos. De igual forma, es aconsejable confrontar las experiencias de otros centros y conocer sus puntos de partida, sus aportes y la pertinencia de sus elecciones.

Estudios

El análisis propone la acción de ejercitar la comprensión de algo sobre lo que se tiene interés especial. En el patrimonio histórico-documental de la música, estudiar es el conjunto de labores fundamentales asociadas a las investigaciones, que conducen a la continua revalorización de los bienes patrimoniales como fuentes primarias de información. En la gestión de este particular patrimonio cultural, los estudios no solo deberán abordar las fuentes musicales sino, de forma especial, las fuentes secundarias o cualquier otra documentación auxiliar. Todas ellas son un punto

de apoyo fundamental para comprender el contexto musical del documento que se pretende recuperar. La pérdida de una relación con el contexto original puede conducir, en muchos objetos patrimoniales, a una pérdida crucial de sus valores y sentidos germinales.

Los estudios del patrimonio histórico-documental de la música deben abordarse desde la complejidad de los fenómenos, con atención a sus particularidades y a una amplitud en su aproximación histórica. Estos deben ir más allá de las técnicas historiográficas que se han dedicado a la descripción factual de los hechos históricos, para conformar una visión holística del objeto. La gestión de la dimensión documental del patrimonio musical requiere una investigación especializada con bases en modernas técnicas analíticas. El análisis es el procedimiento propicio para conocer y razonar los bienes a estudiar, al separar el objeto del conocimiento en partes accesibles y asequibles para el intelecto. Los análisis documentales, contextuales, músico-textuales, funcionales, organológicos, iconográficos o computacionales serán los métodos más empleados en los estudios de los bienes que integran el patrimonio histórico-documental de la música, siempre considerando las características intrínsecas de estos.

Grabación, en el Aula Magna del Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana, de obras de la colección «Documentos Sonoros del Patrimonio Musical», de Juan Paris y Cayetano Pagueras, interpretadas por la Camerata Vocale Sine Nomine, que dirige Leonor Suárez y la Orquesta del Lyceum de La Habana, y la conducción de José Antonio Méndez Padrón (3 de julio de 2013).

Nótese que para realizar acciones de localización e identificación se requiere hacer un estudio preliminar que consiste en un trabajo de campo enfocado en la búsqueda de información concerniente a la institución productora, los bienes documentales y los grupos portadores. Bajo esta perspectiva, el inventario y la catalogación de los bienes patrimoniales requiere el mayor conocimiento posible de la génesis de estos y su parangón con expresiones similares, posible mediante el análisis de las causas que condicionaron su creación y desarrollo. Del mismo modo, la digitalización y, en especial, la transcripción deben estar regidas por el constante análisis de los pasos dados, para evitar su repetición innecesaria, con un estudio previo de las herramientas tecnológicas a emplear. Entonces, cabe decir que las labores de estudio y análisis son transversales a todas las acciones expuestas en la propuesta metodológica.

Difusión

Por último, la difusión es otro de los ejes importantes, ya que constituye una acción mediadora entre estos bienes patrimoniales y la sociedad en su conjunto. Esta acción opera con la obra propia del hombre, pasada y presente, para influir en el ciudadano de hoy, pero con alusiones a su historicidad como testimonio para la construcción de una identidad colectiva. En ese sentido, es mediadora, por lo que requiere de técnicas y soportes materiales independientes del objeto patri-

monial y ajena al sujeto que la recibe. Además, contribuye a la puesta en valor del bien patrimonial difundido, lo que favorece su apropiación, visualización y representación social a lo largo del tiempo.

En la difusión de los bienes culturales que integran el patrimonio histórico-documental de la música o de la información localizada, identificada, inventariada, catalogada, digitalizada y analizada sobre estos, se debe tener en cuenta el ejercicio de las técnicas de comunicación social. En consecuencia, es preciso combinar y sistematizar los medios de divulgación propios del mundo académico, basados en la edición de partituras, publicaciones científicas y congresos, junto a otras formas de actuación, que permitan la transferencia de los resultados en formas más asequibles a la sociedad: conciertos, grabaciones discográficas, exposiciones, artículos de divulgación y otros formatos comunicativos propios de las redes sociales. La constante elaboración de mensajes comunicativos que hagan un recuento de los resultados de cada una de las acciones antes descritas, debe aportar al magno objetivo de toda su gestión: la salvaguarda del bien integrante del patrimonio histórico-documental de la música para que sea usufructo social. Con justa razón, al igual que en las labores de estudio, las acciones de difusión son transversales a todo el proceso de gestión.

Últimas consideraciones

Llegado este momento, es importante puntualizar que en cada una de las acciones de gestión del patrimonio histórico-documental de la música se reproducen las particularidades propias de un ciclo administrativo de gestión. Así, establecer objetivos a ejecutar en el tiempo preciso, puntualizar las tareas a realizar y asignar recursos humanos, materiales y tecnológicos forman parte de la planificación de la gestión de los bienes patrimoniales para cada una de las labores descritas. De igual modo, la función de organización se evidencia tanto en la creación de una metodología de trabajo como en la distribución de las labores específicas a las personas correctas. En esta área de gestión no se debe obviar el papel estratégico de la dirección, imprescindible para que el gestor lidere, conduzca y motive al equipo de trabajo que ejecuta el proceso de gestión de los bienes. De igual modo, el control es necesario para la verificación del cumplimiento de los objetivos en los plazos previstos, el chequeo de las labores y la retroalimentación cognoscitiva para la planificación, organización y dirección futuras del proyecto que se lleva a cabo. Razón por la cual es posible afirmar que la secuencia de acciones está enmarcada entre las cuatro grandes funciones del ciclo administrativo, que inciden en cada una de ellas.

Pablo A. Suárez Marrero

Osmani Ibarra Ortiz es el especialista principal de museología del Museo Nacional de la Música de Cuba donde labora desde 1995. En la imagen (de izq. a der.), Esperancita Valera, Moisés Santiesteban, Carmen Souto y Osmani Ibarra quien, durante una visita (7 de abril del 2011) de los estudiantes de la primera edición del Diplomado en Patrimonio Musical Hispano del Colegio San Gerónimo (Universidad de La Habana), muestra documentos restaurados en el museo que, desde 2013, cuenta con un gabinete especializado en restauración documental.

EL GABINETE DE PATRIMONIO MUSICAL ESTEBAN SALAS DE LA OFICINA DEL HISTORIADOR DE LA CIUDAD DE LA HABANA(2012-)

En palabras del Dr. Eusebio Leal Spengler, «El Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas es la reflexión, una avanzada que se consagra a los estudios musicales y al secreto de los instrumentos; que coloca como fundamento la preservación de la memoria de la música cubana, para ir, de esa particularidad, al mundo hispanoamericano y, en definitiva, a la música universal» (2017). En sinergia con la obra de restauración y el programa cultural de la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana, el Gabinete (integrado por un equipo multi/inter/transdisciplinario) constituye una entidad facilitadora de la gestión de fuentes, pensamientos y acciones de difusión del patrimonio musical, avalada por un proceso de investigación que constantemente se nutre, consolida y ramifica a través de alianzas legitimadoras. Tras 10 años de permanente labor, ha producido múltiples resultados en diferentes soportes y vías para la preservación de la memoria cultural, que han recibido galardones y reconocimientos de la Academia de Ciencias de Cuba, la Academia Cubana de la Lengua y la Feria Internacional Cubadisco.

El Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas, con sede en el Edificio Santo Domingo, en La Habana Vieja, fue fundado el 12 de junio de 2012 con la anuencia de Eusebio Leal Spengler (Historiador de la Ciudad) y Raida Mara Suárez (entonces Directora de la UP Patrimonio Cultural). El Gabinete es una unidad de gestión especializada en la preservación del patrimonio inmaterial que se subordina a la Dirección de Gestión Cultural de la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana. En la imagen (de izq. a der.), Miriam Escudero, Claudia Fallarero y Yohany Le-Clere, miembros fundadores del Gabinete, durante una reunión de producción del Festival Habana Clásica (21 de noviembre de 2019).

SINERGIAS

Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas

Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana

Sistema de docencia especializada

Dirección de Gestión Cultural

Programa Cultural

Oficina del Historiador de La Habana
UP Patrimonio Cultural

Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana

Ediciones Cidmuc

Museo Nacional de la Música

Dirección de Gestión Documental

Biblioteca-Fonoteca Fray Francisco Solano, especializada en patrimonio musical

Dirección de Comunicación

Ediciones Boloña

Revista *Opus Habana*

Medios Audiovisuales y Habana Radio

Programa de radio: Hablemos de música

Taller de Luthería

LÍNEAS DE TRABAJO

GABINETE DE PATRIMONIO MUSICAL ESTEBAN SALAS

Investigación y preservación

- Colección «Música Sacra de Cuba, siglo XVIII» (2001-)
- Colección «Patrimonio Musical Cubano» (2011-2021), Ediciones Cidmuc
- Colección audiovisual «Documentos sonoros del Patrimonio Musical Cubano» (2013-), Producciones Colibrí y La Ceiba

Gestión

- **Festivales, eventos y conciertos**
  - Habana Clásica
  - Encuentro de Jóvenes Pianistas
  - Taller Internacional de Patrimonio Musical
- **Visibilidad en las redes sociales**
  - Observatorio del Patrimonio Musical
- **Boletín digital *El Sincopado Habanero***
- **Comunicación en Habana Radio**

Docencia

- **Posgrados**
- **Diplomados**
- **Maestría en Gestión del Patrimonio Histórico-Documental de la Música**
- **Tutoría de tesis**

COLECCIÓN «MÚSICA SACRA DE CUBA, SIGLO XVIII»

Acceder aquí

Acceder aquí

Acceder aquí

Acceder aquí

Acceder aquí

Acceder aquí

Acceder aquí

Acceder aquí

Acceder aquí

La integran nueve volúmenes que comprenden el estudio, la reproducción facsimilar y la transcripción de la *opera omnia* de Esteban Salas (1725-1803) y Cayetano Pagueras (siglos XVI-II-XIX). Ambos músicos de las catedrales de Santiago de Cuba y La Habana, respectivamente, sus obras constituyen una parte de las partituras más antiguas que se conservan en Cuba.
Autora: Miriam Escudero.
Fechas de publicación: 2001-2013.
Obras publicadas: 122.
Editores: Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana, Universidad de Valladolid (España), Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana y Ediciones Boloña.
Premios: Academia de Ciencias de Cuba (2010 y 2015). Premio de la Academia Cubana de la Lengua (2013).

COLECCIÓN «PATRIMONIO MUSICAL CUBANO»

Esta colección está dedicada a la preservación, el estudio y la difusión de los documentos —manuscritos e impresos— que contienen música compuesta para actos civiles y religiosos en la sociedad cubana durante los siglos XIX y XX. Los siete volúmenes contienen obras inéditas de Juan Paris (1759-1845), Cratilio Guerra (1835-1896), Laureano Fuentes (1825-1898), así como música de salón de La Habana y Santiago de Cuba del siglo XIX. En el más reciente libro de esta colección, se estudian y editan obras de *Nicolás Ruiz Espadero, La Habana (1832-1890). Repertorio pianístico.*

Autores: Claudia Fallarero, Franchesca Perdigón, Iránea Silva, Zoila Lapique, Miriam Escudero e Indira Marrero.

Fechas de publicación: 2011-2021.

Obras publicadas: 218.

Editores: Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana, Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana, Universidad de Valladolid (España).

Premios: Academia de Ciencias de Cuba (2017 y 2019).

COLECCIÓN «DOCUMENTOS SONOROS DEL PATRIMONIO MUSICAL CUBANO»

Acceder al libreto
Acceder al documental

Acceder al libreto
Acceder al documental

Acceder al libreto

Acceder al libreto
Acceder al documental

Acceder al libreto

Acceder al libreto

Con el propósito de completar el proceso de restauración de la obra musical: desde la localización de la partitura hasta su interpretación y difusión a través del concierto y la grabación, cada ejemplar de esta colección contiene el registro sonoro de obras inéditas del patrimonio musical de Cuba e Iberoamérica, acompañado de materiales audiovisuales didácticos para la enseñanza. El más reciente fonograma fue grabado en la Sala José White de Matanzas, Cuba, del 29 de marzo al 3 de abril de 2019. *Música de Salón de La Habana y Santiago de Cuba, siglo XIX* contiene la grabación de 80 obras representativas de ambas regiones en esa centuria.

Autores: Camerata Vocale Sine Nomine (directora Leonor Suárez), Orquesta del Lyceum de La Habana (director José Antonio Méndez Padrón), Coro Exaudi (directora María Felicia Pérez), solistas del CNMC, pianistas Alexandre Moutouzkine, Marcos Madrigal, Lianne Vega; Josué Tacoronte, guitarra; Milagros de los Ángeles Soto y Anyelín Díaz, sopranos; Roger Quintana, tenor y musicólogas Claudia Fallarero, Miriam Escudero, Franchesca Perdigón, Indira Marrero y Zoila Lapique.

Fechas de publicación: 2013-2019.

Obras grabadas: 130.

Editores: Producciones Colibrí y La Ceiba.

Premios: Cubadisco (2014 y 2017).

OBSERVATORIO DEL PATRIMONIO MUSICAL

Promocionar, filtrar, analizar y recomendar son algunas de las acciones que el Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas de la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana propone en su espacio virtual Observatorio del Patrimonio Musical, fundado en junio de 2020. De este modo, se hilvanó una cartelera semanal desde las redes de Facebook, Twitter, Instagram y YouTube.

Lunes
#lunesdesincopado

Los lunes se publican artículos y noticias relacionadas con *El Sincopado Habanero*. A través de una imagen sugerente, se comparten las notas más relevantes de cada número, se anuncian sus nuevas entregas, y se socializan publicaciones afines con el patrimonio musical divulgadas en otros espacios.

Martes
#martesdeobservatorio

El martes se enfoca en la gestión del patrimonio musical, mediante la socialización de eventos, tanto virtuales como presenciales, la promoción de artistas y publicaciones, etc.

Miércoles
#pentagramasdelpasado

El miércoles, desde Petrucci Music Library, se pone a disposición de los usuarios una o varias partituras para su descarga gratuita. Las obras compartidas suelen pertenecer a alguna de las colecciones bibliográficas gestionadas por el Gabinete, o bien a la sección «Pentagramas del Pasado» de *El Sincopado Habanero*.

Jueves
#musivisión

Los jueves se muestra un audiovisual desde el canal de Youtube.

Viernes
#viernesdeobservatorio

Cierra la semana con la publicación del viernes, que reflexiona sobre el patrimonio musical legitimado por instituciones como la Unesco, así como noticias y eventos que quedan a disposición de todos.

DIPLOMADO Y MAESTRÍA EN PATRIMONIO MUSICAL

Con sede en el Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana, de la Universidad de La Habana, se han implementado diversas modalidades de estudios de posgrado, centrados en el patrimonio histórico-documental de la música, entendido en su más amplio espectro, es decir, que trasciende las acciones de preservación y se mueve en varias escalas: desde la localización de las fuentes primarias, hasta la gestión sociocultural que lo vincula con la comunidad. El Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas ha coordinado cinco ediciones del Diplomado en Patrimonio Musical Hispano (2011-2015); una edición del Diplomado en Patrimonio Musical Organístico (2016-2017); dos ediciones, y una tercera en curso, de la Maestría en Gestión del Patrimonio Histórico-Documental de la Música (2015-); y 23 cursos de posgrado, en lo que constituye una experiencia única en el país, de la que han egresado 468 profesionales. En la imagen izquierda, graduados de la primera promoción del Diplomado en Patrimonio Musical Hispano en el Aula Magna del Colegio San Gerónimo (5 de septiembre de 2011). A la derecha, el Dr. Eusebio Leal Spengler, decano del Colegio y promotor de la creación de posgrados especializados en patrimonio musical junto a los graduados de la II Edición de la Maestría (5 de julio de 2019).

FESTIVALES Y EVENTOS

Entre 2012 y 2022, el Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas ha organizado múltiples conciertos y actividades de difusión, entre ellas sobresalen seis ediciones del Encuentro de Jóvenes Pianistas (2013-2022), dos Talleres Internacionales sobre patrimonio musical (2017 y 2019) y tres Festivales Habana Clásica (2017-2019). El IV Festival Habana Clásica, que dirige Marcos Madrigal, tendrá lugar del 5 al 20 de noviembre de 2022.

NUESTRO EQUIPO DE TRABAJO

Dra. Miriam Escudero, musicóloga
Directora

MSc. Yohany Le-Clere, psicólogo
Promotor cultural

Dra. Claudia Fallarero, musicóloga
Investigadora

Esp. Bertha Fernández, bibliotecaria
Gestora documental

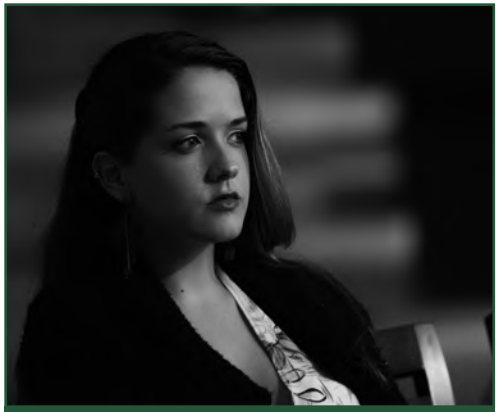
MSc. Adria Suárez-Argudín, historiadora
Gestora cultural

Esp. Gabriela Milián, pianista
Gestora cultural

El equipo actual del Gabinete lo integran once miembros multifuncionales. Miriam Escudero, como especialista principal, comparte, junto a Yohany Le-Clere y Claudia Fallarero, la gestión y el análisis de la actividad cultural desde sus experticias en musicología patrimonialista, teoría de la representación social y teoría de los tópicos musicales, respectivamente, temas en los que sus textos científicos son reconocidos. Adria Suarez-Argudín, coordina *El Sincopado Habanero,* junto a la editora general Viviana Reina Jorrín y la diseñadora Yadira Calzadilla, fundadoras de la publicación. Bertha Fernández, experta referencista, dirige la Biblioteca-Fonoteca Fray Francisco Solano y comparte la gestión documental con Vania Herrera. Gabriela Milián organiza la estrategia de comunicación e identidad visual del Gabinete, junto a Adrian Alvarez y Laura Escudero quienes, junto a Vania, culminan estudios en el Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana. Gabriela Rojas es el nexo con el programa cultural y la difusión del patrimonio musical, mientras Miguel Ángel López se encarga de temas logísticos.

NUESTRO EQUIPO DE TRABAJO

MSc. Gabriela Rojas, musicóloga
Gestora cultural



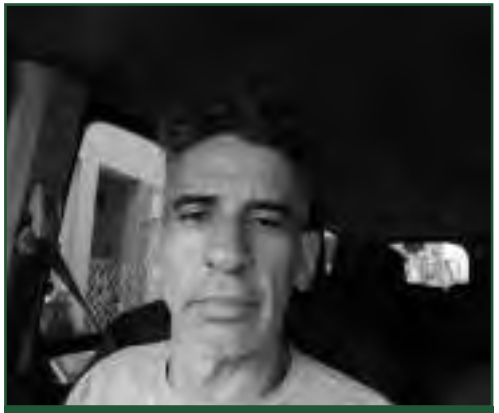
Esp. Laura Escudero
Gestora cultural

MSc. Viviana Reina Jorrín, filóloga
Editora.

MSc. Yadira Calzadilla, diseñadora gráfica
Editora

Lic. Adrian Alvarez, comunicador
Gestor Cultural

Esp. Vania Herrera, oboísta
Gestora documental



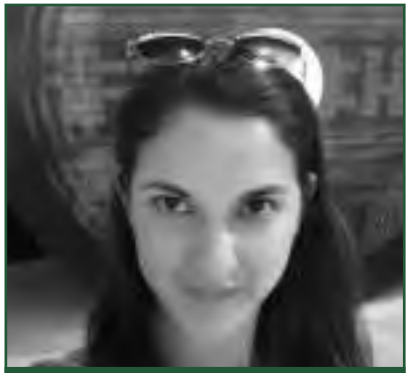
Téc. Miguel Ángel López
Asistente técnico

Téc. Katiuska Palmero
Administración

COLEGAS QUE HAN INTEGRADO EL GABINETE

Lic. Sandra Cabrera
Socióloga

Lic. Yvonne Valladares
Bibliotecaria

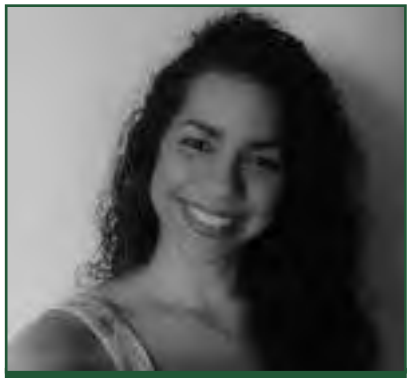


Lic. Danaize Scull
Socióloga

Lic. Indira Marrero
Musicóloga

MSc. Pablo A. Suárez
Flautista y gestor cultural

Desde 2012 han integrado el Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas 28 especialistas en total. Algo que ha caracterizado esta experiencia profesional es la formación de personal calificado. En estos 10 años, el equipo se ha nutrido de varios jóvenes talentosos que comenzaron por su adiestramiento y hoy desempeñan sus carreras con éxito en otros lugares. Algunos culminan actualmente estudios de doctorado y estancias posdoctorales en centros académicos de prestigio internacional como la Universidad Católica de Chile, Universidad de Guanajuato (México), Universidad Nacional Autónoma de México y Universidad de Salamanca (España).



Dra. Margarita Pearce
Musicóloga

Esp. Xiomara Montero
Gestora cultural

MSc. Ana Lizandra Socorro
Musicóloga

COLEGAS QUE HAN INTEGRADO EL GABINETE

MSc. Renier Garnier
Musicólogo

Esp. Jesús Linares
Diseñador

Esp. Arlene Hernández
Flautista y gestora cultural

Téc. Victor Zaldívar
Asistente técnico

Téc. Eduardo Rodríguez
Asistente técnico

Téc. Jorge Luis Ortiz
Asistente técnico

En la cuarteta de propósitos: investigar, proteger, conservar y difundir, la actividad del Gabinete redunda en la gestión del patrimonio histórico-documental de la música. Partimos de la memoria como reservorio fundamental de la cultura. Se trata de localizar las fuentes en las que han sido plasmados resultados creativos o procesos para su gestión, que se localizan en documentos. Para identificar esas fuentes y ponerlas en valor artístico y social, se requiere de la investigación. La aplicación de esa experiencia ha sido respaldada en el ámbito científico y artístico con premios otorgados por la Academia de Ciencias de Cuba (2010, 2015, 2017 y 2019), la Academia Cubana de la Lengua (2013) y la Feria Internacional Cubadisco (2014 y 2017).

ASTROS LUMINOSOS, DE ESTEBAN SALAS

por **Miriam Escudero**

DESCARGAR PARTITURA

«Don Esteban Salas, será una de las voces en que se expresa —con auroral nitidez— la cultura criolla en el ámbito propicio de los templos y conventos, a cuyo reclamo contribuyeron numerosos artistas, para ocupar la música, el papel relevante que no ha podido sepultar el olvido». Con estas palabras, Eusebio Leal Spengler, presentaba, en 2001, el primer volumen de la colección «Música Sacra de Cuba» , siglo XVIII, surgida al amparo de la Oficina del Historiador de la Ciudad y la Universidad de Valladolid, con el propósito de dar a conocer la *opera omnia* del monumental músico cubano y de sus contemporáneos.

Desde que en 1855, el *Semanario Cubano* de Santiago de Cuba publicara una extensa nota biográfica, dedicada a resaltar los valores del compositor Esteban Salas, se suscitó la curiosidad de investigadores e intérpretes por conocer los detalles de su creación. Alejo Carpentier, Pablo Hernández Balaguer e Hilario González fueron pioneros en la búsqueda del dato, de los documentos que dieran luz al misterio: ¿Cómo es posible que, viviendo en Cuba durante el siglo XVIII, de la que al parecer nunca emigró, un músico como él haya podido adquirir esa excelente maestría en el arte de la composición? La única respuesta, que hemos hallado hasta ahora, son las copias que hizo de obras de otros autores, mayormente españoles.

Nació en la villa de San Cristóbal de La Habana, un 25 de diciembre de 1725, la víspera de San Esteban. Pocos días después fue bautizado en la Parroquia del Santo Cristo del Buen Viaje, en la ciudad de intramuros, con el nombre de «Estevan de Jesús Salas [y Castro] de Montes de Oca». Por documentos parroquiales, sabemos que sus padres Thomás Antonio de Salas y Castro (de la isla de Tenerife) y Petrona de Montes de Oca (natural de La Habana) se casaron el 31 de agosto de 1721. Fue nieto e hijo de criollos por parte materna, su abuelo el alférez Ignacio de Montes de Oca, era natural de la vecina isla de Santo Domingo de La Española. Del matrimonio de Thomás y Petrona, nacieron ocho niños, de los cuales Esteban fue el cuarto, fruto de un embarazo gemelar malogrado, pues Manuel, su hermano, solo sobrevivió cuatro días a su nacimiento.

Criollo y habanero, desarrolló su vocación como parte del conjunto de músicos que solemnizaban los oficios de la Parroquial Mayor en su ciudad natal. Por sus méritos, en 1763, recibió el título de maestro de capilla, emitido por el obispo Pedro Agustín Morell de Santa Cruz. La preferencia por Salas para fungir como director de música en la única sede catedralicia de la Isla, radicada en Santiago de Cuba, indica que —aun cuando no pudo completar los estudios para

la carrera eclesiástica— era considerado un compositor y un intérprete de prestigio entre las autoridades religiosas.

Inició su desempeño en 1764, bajo el amparo de una Real Cédula emitida el 10 de septiembre de ese mismo año, según la cual en la Catedral de Santiago de Cuba se estableció una capilla de música sustentada por el Real Patronato de España y se consolidó allí el referente para la organización y la producción musical en el resto de la Isla. De hecho, los fondos provenientes de ese templo constituyen en Cuba, el mayor reservorio de música religiosa de los siglos XVIII y XIX. Específicamente, los manuscritos de las obras de Salas se hallan entre los documentos más antiguos que —por azar histórico— se conservan; ahí; primicia fehaciente de la enseñanza, la interpretación y la composición de música académica en la Isla.

El magisterio de Esteban Salas puede dividirse en tres etapas. Un primer momento (1764-1784) en el que organizó la plantilla y el salario de un conjunto de cámara con 14 integrantes (7 cantores y 7 instrumentistas); además proveyó el repertorio musical de los oficios catedralicios y realizó el primer inventario de música (1769) que conocemos en Cuba. En un segundo tiempo (1785-1794) planteó la necesidad de reestructurar la plantilla por la pobreza financiera de la dotación asignada y para ampliar el formato instrumental a una pequeña orquesta preclásica. Paralelamente, alcanza la condición de sacerdote (1790) y se desempeña como maestro de Filosofía y Teología en el Seminario de San Basilio el Magno. El periodo final (1795-1803) está signado por una escisión en la capilla de música que determinó el inicio del proceso de jubilación de Salas y culminó con su muerte el 14 de julio de 1803. Como resultado de su labor, escribió al menos 189 piezas, de las cuales 136 son obras litúrgicas y 53 no litúrgicas (en castellano). De ellas han sido reproducidas 106 composiciones —en edición facsimilar y transcripciones— en la colección «Música Sacra de Cuba», siglo XVIII.

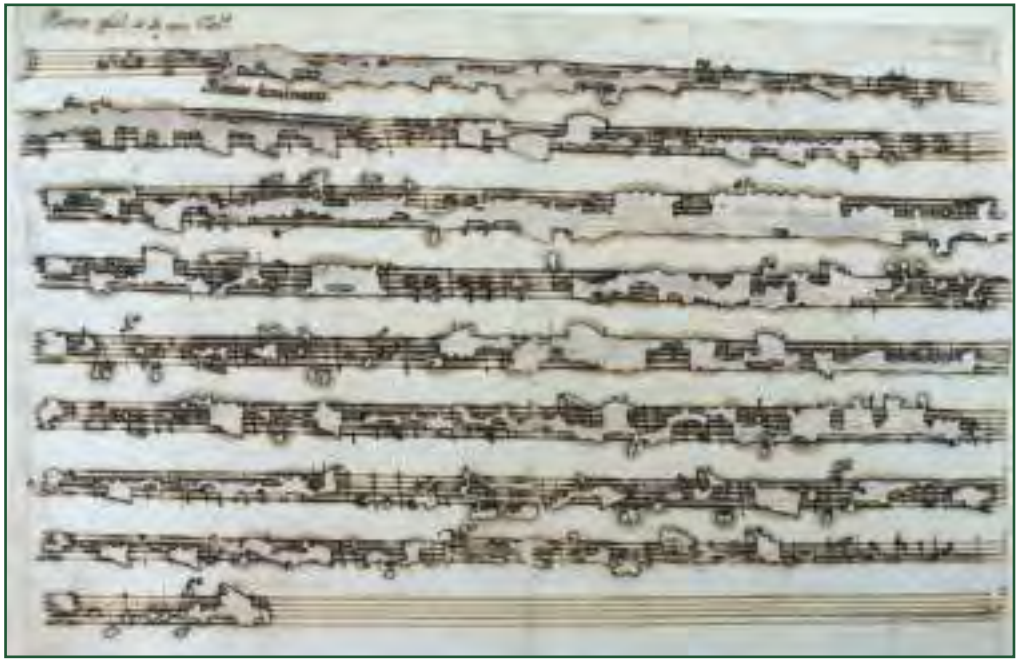
El repertorio en latín (o sea, litúrgico) supera el escrito en lengua vulgar (paralitúrgico), lo que demuestra el denuedo con que trabajó para corresponder dignamente a las celebraciones de la sede diocesana. En sus obras litúrgicas, alterna el uso de recursos de la polifonía en estilo antiguo, mientras que en otras recurre a un lenguaje acorde con la estética de su tiempo.

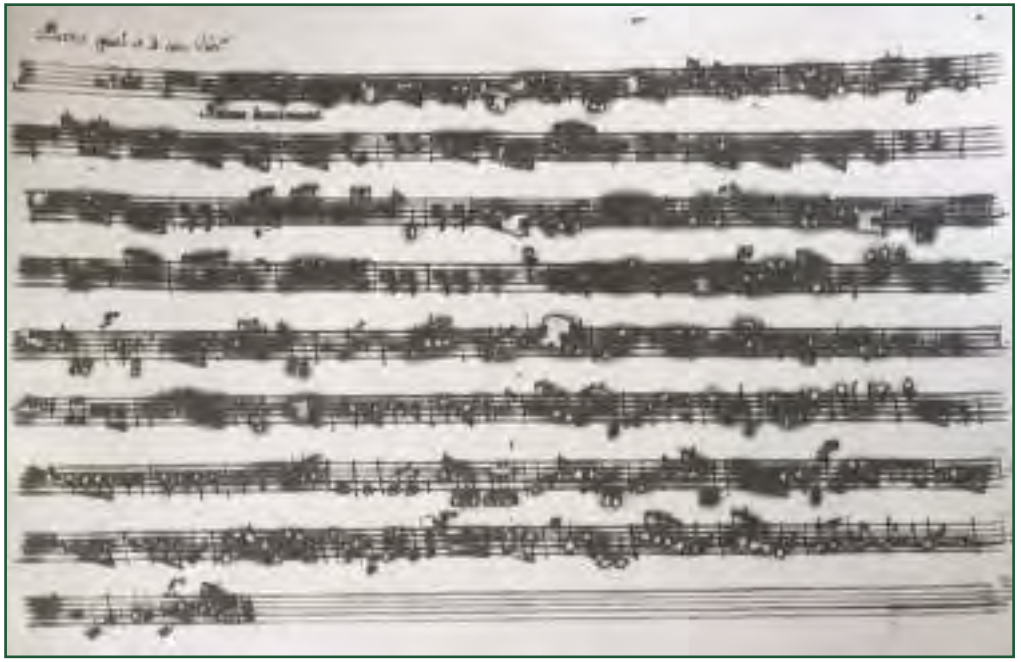
Al ser más susceptible a la innovación, el repertorio paralitúrgico muestra una mayor libertad creativa del compositor, quien mezcla recursos del tradicional villancico español y la cantata italiana. En algunas secciones de esas piezas —como en las pastorelas—, se «citan» elementos derivados de los bailes de salón y la tonadilla escénica. En general, más que a una evolución estética del pensamiento musical, la creación de Salas obedece a la selección de estilos diferenciados según la funcionalidad litúrgica, es decir, adopta un criterio compositivo para uno u otro género en correspondencia con los cánones de la tradición celebrativa y los modelos artísticos que hereda como referente.

Para la conmemoración del nacimiento del niño Jesús, en Santiago de Cuba, se interpretaban cuatro villancicos cada año: uno de Calenda y tres de Navidad, organizados en forma de ciclo. Ya a la media noche del 25 de diciembre, en el Oficio de Maitines, se cantaban los villancicos, probablemente intercalados entre las tres partes de esa celebración: «el anuncio del evangelio» (primer nocturno), «el misterio del verbo encarnado» (segundo nocturno) y «la adoración del creyente» (tercer nocturno).

Al primer nocturno corresponde la cantada *Astros luminosos* (1798), en la que Salas presenta un aria virtuosa, para tres voces masculinas de tiple, representativa del repertorio cubano para contratenores. Por primera vez, en 2015, fue grabada e incluida en el disco *Música Catedralicia de Cuba, Villancicos y repertorio litúrgico de Esteban Salas (La Habana, 1725-Santiago de Cuba, 1803)*, una coproducción de los sellos Producciones Colibrí y La Ceiba, que obtuvo Premio Cubadisco 2017. Además, esta propuesta sonora fue el resultado del proyecto Nuestro patrimonio, nuestro futuro - el fomento de la enseñanza del patrimonio musical como vector de cambio social, subvencionado por la Comisión Europea, con la coordinación del Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas, de la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana, de conjunto con OIKOS, la Universidad de Valladolid (España) y el Programa de Desarrollo de la Musicología del Instituto Cubano de la Música, que dirige el Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana.

Miriam Escudero





Astros luminosos, cantada para tres tiples, violines y acompañamiento fue escrita por Esteban Salas (1725-1803), para la Catedral de Santiago de Cuba, en la Navidad de 1798, e interpretada nuevamente en tiempos del maestro de capilla Juan Paris (1759-1845), según consta en la inscripción de la portada «Cantado en 1810» (imagen inferior). Esta obra, que se conserva en los archivos del Museo Nacional de la Música de Cuba, permanecía inédita debido al deterioro provocado por la oxidación de la tinta, que erosionó el papel (ver el manuscrito autógrafo de la *particella* de acompañamiento, imagen superior izquierda). Luego de terminada la publicación de las obras de Esteban Salas en la colección «Música Sacra de Cuba, siglo XVIII», se localizaron en la Biblioteca Provincial Elvira Cape (Santiago de Cuba), fotografías legibles, realizadas en los años sesenta por Pablo Hernández Balaguer (ver fotografía de la misma *particella* de acompañamiento, imagen superior derecha). Este hallazgo hizo posible su transcripción, proceso en el que también participó el contratenor Eduardo Sarmiento.

A CONTRATIEMPO

Durante el VI Encuentro de Jóvenes Pianistas, celebrado en La Habana, del 24 de mayo al 11 de junio de 2022, su director artístico, Salomón Mikowsky (profesor de Manhattan School of Music), propició un espacio para clases magistrales. Una de ellas fue impartida por el pianista y profesor Kirill Gerstein —quien también ofreció un recital y un concierto con orquesta en el evento. En su clase, Gerstein intercambió con estudiantes de varios profesores y conservatorios de música de la capital, centrándose en brindar soluciones para las dificultades técnicas y estilísticas de las obras presentadas por cada alumno. En la imagen, Salomón (izq.), Eladio Hernández, alumno de Nivel Superior de la profesora Liana Fernández (al centro), y Kirill (der.) quien explica detalles de la *Sonata en mi mayor* Kk.162 de Scarlatti.

SOBRE LO TRASCENDENTE, VALIOSO Y MEMORABLE DE LOS ENCUENTROS DE JÓVENES PIANISTAS

por **Prisca Martínez Pereira**

MANITA EN EL SUELO IN NEW YORK

por **Malena Kuss**

21 CONGRESO QUINQUENAL DE LA SOCIEDAD INTERNACIONAL DE MUSICOLOGÍA

por **Yohany Le-Clere**

PREMIO CUBADISCO 2022, VEINTICINCO AÑOS DESPUÉS

por **Leannelis Cárdenas Díaz**

EL BARROCO A LA QUENA / UNA QUENA A LO BARROCO

por **Gabriela Rojas**

SOBRE LO TRASCENDENTE, VALIOSO Y MEMORABLE DE LOS ENCUENTROS DE JÓVENES PIANISTAS

por **Prisca Martínez Pereira**

Con el concierto de la intérprete china Wenqiao Jiang, el sábado 25 de mayo de 2013, a las 6:00 p.m., la Sala Ignacio Cervantes abría sus puertas para la gala inaugural de la primera edición del Encuentro de Jóvenes Pianistas (EJP). Este fue el día en que se nos develó, no solo la maravillosa oportunidad de comenzar a transitar año tras año por los salones de nuestras mejores sedes habaneras —Sala Ignacio Cervantes, Basílica Menor de San Francisco de Asís y Teatro Martí—, sino también la ocasión de disfrutar, en nuestro país, de la presencia de noveles y consagrados pianistas del mundo, en su mayoría, egresados de la clase del maestro cubano-norteamericano Dr. Salomón Gadles Mikowsky.

Estas extraordinarias jornadas representaron un hecho trascendental en manos de dos seres de luz: el maestro Mikowsky y el gran Eusebio Leal Spengler. Ellos, junto a la dirección de Gestión Cultural y al Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas, ambos pertenecientes a la Oficina del Historiador de La Habana, emprendieron un sueño con expectativas inciertas, porque comenzaba una larga y ardua labor de engranaje inédita entre factores económicos y logísticos.

El Encuentro de Jóvenes Pianistas ha marcado los últimos diez años de la vida cultural habanera con espectáculos exclusivos. En sus seis ediciones (2013-2022), ha propiciado la presentación de 100 conciertos, en los que han participado 118 pianistas de 18 países, entre los que han repetido China, Belarús, España, Ucrania, Corea del Sur, Rusia, Egipto, Estados Unidos y Cuba. La apertura del I EJP, en la Sala Ignacio Cervantes, el 25 de mayo de 2013, estuvo a cargo de la joven y talentosa pianista china Wenqiao Jiang, quien al día siguiente realizó la proeza de interpretar cuarenta danzas para piano de Cervantes. A la corta edad de 16 años, se convirtió en la más joven pianista del evento. En ese momento, ya había participado y obtenido lauros en varios concursos nacionales chinos. En 2011, asistió al curso de Mikowsky en Torrelodones, donde obtuvo el primer premio y una beca para Manhattan School of Music.

Cuando todo inició, no calculábamos la cantidad de intérpretes de excelencia, foráneos y cubanos, que nos entregarían su fina y estudiada interpretación personalísima, su arte y su mundo interior. En este viaje a través de siglos y estilos, nos acercaron a un repertorio, en muchos casos, desconocido por ejecutantes y teóricos. Así fue notable la atracción que este gran acontecimiento produjo en músicos, compositores, estudiantes-intérpretes, artistas consagrados, historiadores, musicólogos, diletantes, orquestas, directores y el público en general. Todos oyentes admirados por la bondad de Mikowsky, un hombre que nos permitió el disfrute pleno, de forma ininterrumpida, desde 2013 hasta 2017.

En la apertura del VI EJP, en la Basílica Menor del Convento de San Francisco de Asís (24 de mayo de 2022), la prestigiosa violinista francesa, Chloé Kiffer, protagonizó la obra *Havanaise*, que fuera dedicada por Camille Saint-Saëns, hace 135 años, al violinista cubano Rafael Díaz Albertini (1857-1928). En la misma velada, Alexandre Moutouzkine (Rusia), interpretó en primera audición, dos de los *Grandes Estudios de Ejecución Trascendente,* de Nicolás Ruiz Espadero. Uno de los conciertos antológicos del EJP fue grabado en vivo por Moutouzkine para el disco *Rusia ante la rítmica cubana* (Colibrí-La Ceiba) y *Piano Music of Cuba* (Steinway), consultados como referentes internacionales de la música cubana. En la imagen, un momento del *Doble concierto en re menor* de Mendelssohn que ejecutaron Chloé y Alexandre, junto a la Orquesta del Lyceum de La Habana, dirigida por José Antonio Méndez Padrón.

La recompensa de la espera

Tras una pausa de 5 años, el 24 de mayo de 2022, renació el Encuentro, que esperamos no sea el último[1]. En esta ocasión, asistimos a dos clases magistrales: la primera de ese «cubano de origen y corazón», como definiera el Dr. Eusebio Leal al maestro Mikowsky; y la segunda correspondió a uno de sus antiguos discípulos, Kirill Gerstein[2] —Doctor Honoris Causa en Artes Musicales, premio Gramophone 2020, galardonado con the Gilmore Artist Award, y primer premio del Concurso Internacional de Piano Arthur Rubinstein de Tel Aviv—, quien además nos cautivó con su interpretación de sonatas de Lizst, Stravinsky y Schubert, así como el estreno mundial del *Boceto No. 5 «Amelia Peláez»,* de Brouwer. Ambas intervenciones se convirtieron en un acercamiento inolvidable a los colores orquestales llevados al piano, los silencios y las pausas entre los movimientos.

Las redes sociales, durante esta sexta edición, aportaron curiosas e informativas reflexiones sobre los principales conciertos. Quien les escribe pudo comentar sobre algunos momentos especiales del evento, tales como la ejecución de la pianista ucraniana Inesa Sinkevych y las dos clases magistrales, en programa para los días 5 y 11 de junio, asignadas a los maestros Mikowsky y Gerstein, respectivamente.

Resulta imprescindible señalar la llegada a nuestro país, en cada encuentro, de músicos de todos los continentes, procedentes de la Manhattan School of Music (MSM) y radicados en diferentes partes del mundo. Laureados en los más importantes concursos internacionales, se presentaron intérpretes de diversas nacionalidades, entre las cua-

[1]Sobre el VI Encuentro de Jóvenes Pianistas consultar las entrevistas realizadas, en mayo 2022, por **Yimel Díaz** para el Programa Cultural de la Oficina del Historiador y **Lilibeth Bermúdez** para la revista *OnCuba*.

[2]Graduado desde hace 22 años, estudió con Mikowsky desde los 16 hasta los 20 años y se convirtió en uno de los más importantes pianistas del mundo, con una interpretación singular, por su concepto estético y filosófico.

les estuvo Cuba, China, Corea del Sur, Rusia, Estados Unidos, Australia, Bielorusia, Ucrania, España, Taiwan, Grecia y Egipto —debo resaltar la presencia de los pianistas chinos y coreanos, quienes recibieron aplausos cerrados, por la excelencia y la particular interpretación de la música cubana.

Asimismo, se han hecho habituales de estos conciertos algunas figuras exclusivas. El pianista temperamental, de gran virtuosismo y alardes técnicos incalculables, Alexandre Moutouzkine, protagonizó varios esperados conciertos. Igualmente, Wael Farouk —primer intérprete invitado a tocar en el piano de P. I. Chaikovski, después de Vladimir Horowitz—, la artista exclusiva de Sony Records Simone Dinnerstein, Inesa Sinkevych, Edward Neeman, así como Wenqiao Jian, Adam Kent, Alexandra Beliakovich y Khowoon Kim, quienes han repetido su asistencia en varias ocasiones.

Acople entre tiempos

El articulación entre personalidades, obras y circunstancias relevantes han impulsado el desarrollo de los seis Encuentros de Jóvenes Pianistas. Como parte de este acierto coincidieron en las salas jóvenes pianistas en ascenso, maestros cubanos del piano y compositores de la Isla, también premiados con la escucha de sus obras, muchas de ellas registradas como estrenos mundiales.

Otro detalle interesante si hablamos de tiempos es que los EJP han llegado a nuestro ambiente cultural haciendo coincidir varios acontecimientos importantes, que representan conmemoraciones, aperturas, inauguraciones, concursos, presentaciones de libros, estrenos mundiales y clases magistrales.

Nacido en Cuba, en 1936, de padres polacos, Salomón Mikowsky recibió sus primeras clases del pianista y profesor César Pérez Sentenat. Ganó una beca para ir a estudiar a New York, junto con Leo Brouwer, en Julliard School, y devino luego un reconocido profesor de piano en Manhattan School of Music (véase entrevista de Argel Calcines, *Opus Habana*). Era un joven adolescente cuando conoció al intelectual Luis Amado-Blanco, su vecino, quien lo inició en la pasión por la cultura y le hizo ver los valores que tenía que reconocer y preservar. Asistido por sus amigos Germán Amado-Blanco (extrema izq.) y Raúl Roa, proyecta, en 2011, la idea de realizar un evento en el que estudiantes y graduados de su clase en Manhattan School of Music pudieran hacer conciertos en La Habana, en un programa conjunto con pianistas cubanos. Surge así el Encuentro de Jóvenes Pianistas, que fue apoyado por Eusebio Leal, historiador de La Habana, quien encargó su gestión al naciente Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas, con el concurso de solistas y orquestas del catálogo del Centro Nacional de Música de Concierto, del Instituto Cubano de la Música. Salomón donó un piano a la recién restaurada sala de conciertos del antiguo Casino Español de La Habana (centro, sup, 29 de marzo de 2011). Este fue inaugurado por José María Vitier en concierto celebrado el 18 de marzo de 2012 (centro inf.), donde propuso que la sala llevase el nombre del músico cubano Ignacio Cervantes. En la imagen (der.), Salomón, junto a su amigo y benefactor Alberto Valdés Escarra, visita la casa de su adolescencia en la calle 14, No. 27, entre 1ra y 3ra, Miramar (26 de mayo de 2022).

Así saltan al recuento de la memoria, en 2015, durante la tercera edición, las presentaciones de los libros *Ignacio Cervantes y la danza en Cuba,* de Salomón Mikowsky, y *El legado pianístico pedagógico de Salomón Gadles Mikowsky*, de Kookhee Hong; así como de la revista *Opus Habana* (Vol. XVI/No. 1 ju.-dic, 2014), que incluye, en la sección «Entre Cubanos», una entrevista a Mikowsky. Igualmente, a manera de sinergia integradora como lo definió el Dr. Leal, se unió al III Encuentro el Concurso y Festival Internacional de Piano Musicalia 2015, ampliándose al Oratorio San Felipe Neri, sede del Lyceum Mozartiano de La Habana, y a la Cátedra de Piano de la Universidad de las Artes.

En años posteriores, el público pudo asistir a la celebración del 132 aniversario de la fundación del Teatro Martí, en la cuarta entrega del EJP en 2016, cuya reinauguración en 2014 constituyó un merecido tributo a esta obra arquitectónica, cultural y patrimonial de la nación cubana. También fue todo un suceso la presentación del CD *Rusia ante la rítmica cubana*, de Alexander Motouzkine, el 3 de junio de 2017.

Por supuesto, las jornadas de 2022 no se quedaron detrás, con eventos como la celebración del X aniversario de la Sala Ignacio Cervantes y del Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas, que el 12 de junio cumplió una década de su creación. Igualmente, pasó a la posteridad la interpretación de la prestigiosa violinista francesa Chloè Kiffer en su propuesta de la obra *Havanaise*, dedicada por su autor Camille Saint-Saëns, hace 135 años, al violinista cubano Rafael Díaz Albertini. En esta ocasión, Motouzkine ejecutó por primera vez dos de los grandes *Estudios de Ejecución Trascendente*, de Nicolás Ruiz Espadero, compuestos hace 150 años. Por último, también se presentaron el libro *Nicolás Ruiz Espadero. La Habana (1832-1890). Repertorio pianístico*, de José Raúl López, Cecilio Tieles y Miriam Escudero (Colección Patrimonio Musical Cubano, Ediciones Cidmuc); y el número 20 de *El Sincopado Habanero* (Vol. VII, enero-abril, 2022), revista del Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas.

El Encuentro de Jóvenes Pianistas ha sido un espacio visitado por intelectuales y artistas, quienes han contribuido generosamente con su obra para que todo programa incluya piezas del repertorio musical cubano. Entre sus nombres se hallan Roberto Valera, Juan Piñera, Guido López-Gavilán, José María Vitier, Aldo López-Gavilán, Ernán López-Nussa, Yalil Guerra, Harold López-Nussa, Ernesto Oliva, Tania León, Leo Brouwer, entre otros. En esta foto histórica, (izq. a der.), durante una comida, después del tercer concierto del I Encuentro, Radamés Giro, junto a su esposa Isabel González, comparte anécdotas con los ilustres convidados Xiomara Suárez, acompañada por su esposo Cecilio Tieles; Sara Higuera, la compañera de Salomón; el maestro Leo Brouwer e Isabelle Hernández; y el declamador Luis Carbonell (27 de mayo de 2013).

El repertorio como un descubrimiento de lo desconocido

En esta fiesta del piano, a lo largo de sus seis ediciones, no podrían faltar las mejores atracciones de este magno acontecimiento: notables e interesantes repertorios, el carácter didáctico de todos los programas, bajo la conducción del maestro Mikowsky, y las clases magistrales de importantes maestros/intérpretes. De igual forma, no deberíamos prescindir de las curiosas

Los estudiantes de piano del sistema de enseñanza artística de Cuba constituyen uno de los públicos meta del Encuentro de Jóvenes Pianistas. Una de las acciones previas al Encuentro es la visita del Gabinete a las escuelas de nivel elemental, medio y superior para invitar y explicar detalles de la curadoría del programa de conciertos. En la imagen superior, estudiantes de nivel elemental de la Escuela Manuel Saumell estudian el calendario en vísperas del II Encuentro (22 de mayo 2014). Para alcanzar a los oyentes de otras provincias y más allá, se transmiten conciertos en vivo y diferidos por Habana Radio y CMBF Radio Musical Nacional. Luego de terminado el evento se editan las filmaciones realizadas y se comparten en el canal de YouTube del Gabinete. Otra fortaleza del Encuentro es la inclusión de las clases magistrales que, en esta VI Edición, estuvieron a cargo de Salomón Mikowsky y en la que participó un nutrido grupo de profesores y estudiantes de las escuelas de música, incluido el Conservatorio Esteban Salas de Santiago de Cuba (foto sup. izq., 5 de junio de 2022). Durante la segunda clase, a cargo del pianista Kirill Gerstein, discípulo excepcional de Mikowsky, este comentó la interpretación de obras como el *Intermezzo Op. 118, Nº 1* de Brahms por Diana Carbonell, estudiante de nivel superior de la profesora Dánae Ulacia (foto inf. izq. 10 de junio de 2022).

interpretaciones de sus protagonistas, cargadas de gran creatividad, con aportes estéticos y artísticos, y el descubrimiento de obras de grandes compositores de estos tiempos, casi desconocidos en nuestro medio.

En cada Encuentro, hemos sido testigos de la obra de compositores contemporáneos, incluida por primera vez en el repertorio los pianistas invitados. Tal es el caso de piezas de Stravinsky, Bartók y otros compositores de los siglos XX y XXI. Ejemplo de ello fueron los *Seis nuevos estudios para piano*, de George Perle (New Jersey, 1915-New York, 2009), interpretados por el joven pianista Ahmed Alom. De la laureada compositora cubana, radicada en New York, Tania León, sus composiciones *Momentum* y *Tumbao* —dedicadas, la primera a Joan Tower y, la segunda, a Celia Cruz—, que se escucharon gracias a la interpretación de Yamilé Cruz (Cuba). Asimismo, nos acercamos al estilo de William Elden Bolcom (Seattle, 1938) con dos de los *Doce nuevos estudios para piano*, en la interpretación de Chun Wang, quien demostró un estilo cercano al Berstein de *West Side Story* o la obertura *Candice*, entre lo jazzístico y lo erótico. Además, Inesa Sinkevych estrenó en Cuba, *Piano Concerto*, de su

propia autoría, muy a tono con estos tiempos —a pesar de haber sido escrita hace más de 20 años, cuando ella contaba con 21—, al sentir en los sonidos y las armonías muy contemporáneas la expresión del «nuevo lenguaje», que defendían los compositores soviéticos en la época de Shostakovich.

Desde el primer Encuentro, tal dinámica es una tradición, ya que se exhiben sorpresas atractivas constantemente. En el primer EJP, durante la gala de clausura, el 9 de junio de 2013, Harold López-Nussa y Aldo López-Gavilán mostraron sus identidades multifacéticas, en cuanto al repertorio que defienden, pues representan al intérprete-compositor con esa doble condición en su quehacer artístico. Igualmente, Ernán López-Nussa, autor del CD/DVD *Sacrilegios* (reinterpretaciones de «clásicos» en versiones populares y jazzísticas) aparece en la programación del quinto EJP, ejecutando a Scarlatti, Bach, Beethoven, Chopin y Cervantes. Por otra parte, Ernesto Oliva se incorpora en el sexto EJP, en un recital con sus composiciones, que resultaron muy sugerentes para los pianistas extranjeros que nos visitaron, especialmente por su *Guantabanera* (estreno mundial, comisionada por *El Sincopado Habanero* para celebrar la edición de su número 20), habanera sobre el tema de la canción *La Guantanamera*, de Joseíto Fernández.

El 5 de junio de 2014, la pianista bielorusa, Alexandra Beliakovich, junto a la Orquesta Sinfónica Nacional, conducida por Enrique Pérez Mesa, inauguraban el II Encuentro de Jóvenes Pianistas, en el Teatro Martí, con el *Concierto para piano en fa mayor,* de George Gershwin (en un segundo piano donado por Mikowsky). Se celebró así un acontecimiento que Eusebio Leal describió, en sus palabras de presentación, como extraordinario: «Los conciertos para piano y orquesta sonarán en el Teatro Martí, que después de 40 años volvió a abrir sus puertas».

Teniendo en cuenta la conducción pedagógica de Mikowsky, a lo largo de estos años, el enfoque de los conciertos ha priorizado esta intención. Por tal razón, encontramos que, en la cuarta edición, celebrada entre el 2 y el 26 de junio de 2016, los recitales estuvieron plagados de grandes descubrimientos en la manera particular de realización de sus intérpretes. Específicamente, el 24 de junio, en la Sala Ignacio Cervantes, Yuan Sheng[3] desplegó un alarde de virtuosismo y laboriosidad interpretativa en la *Suite Francesa en mi mayor BWV 817*, de Bach. El mismo intérprete logró semejantes resultados en el *Nocturno No. 2 en mi bemol mayor Op. 9*, de F. Chopin, demostrando conocimiento pianístico e histórico, con una melodía más adornada, cosa común en la obra del compositor romántico. Mikowsky alertó sobre la creatividad del pianista, lo cual no era parte de un sacrilegio, sino de un conocimiento profundo del estilo del compositor.

También, la pianista norteamericana Simone Dinnerstein, ya admirada en los tres encuentros anteriores, nos entregó un Mozart singular, acompañada por la Orquesta Sinfónica del ISA adjunta al Lyceum Mozartiano de La Habana, bajo la conducción de José Antonio Méndez Padrón. En el *Concierto para piano No. 21 en do mayor K. 467*, del compositor austriaco del siglo XVIII, la artista interpretó pequeñas *cadenzas* intermedias de su propia creación, que provocaron diversas opiniones, en mi caso, considero que fueron particularmente «deliciosas». En la misma ocasión, ejecutó el *Concierto de Brandeburgo No. 5*, de Bach, con

[3]Obtuvo el primer premio en el Concurso Ignacio Cervantes del año 2000.

un ejercicio de indudable protagonismo compartido con la flautista Niurka González y la violinista Jenny Peña, también acompañadas por la Orquesta.

Regresando a la actualidad, debo decir que las novedades de este año 2022 cerraron con broche de oro, gracias a la presentación, en la clausura, de la pianista Katia Skanavi (Grecia) y Kirill Gerstein, hecho que corroboró una de las máximas de los Encuentros: la simbiosis perfecta entre el punto de vista didáctico y la selección del repertorio. Como bien enfatizó Mikowsky en su clase, titulada Coloquio sobre el arte de tocar el piano, es fundamental la atención al repertorio que se ha dejado atrás o se ha relegado a un segundo plano. En esta búsqueda, el maestro no solo aboga por Ginastera, Villa-Lobos y otros más, tan habituales en nuestros programas, sino que insiste en la necesidad de retomar a Bartók, Stravinsky, Perle, Boulez, Messiaen, Bolcom, Menotti y Carter. Acompañados todos por los cubanos Roberto Valera, Juan Piñera, Leo Brouwer, Tania León y Aldo López-Gavilán, cuyas obras cuentan con la preferencia de los pianistas.

Finalizando estas letras, llegan a mi memoria las habituales palabras de bienvenida del historiador de La Habana, Dr. Eusebio Leal Spengler, quien con su rica oratoria y calificativos precisos nos invita a ir al encuentro de un sueño y un hombre. En ese momento, se me ocurre preguntarme quiénes resultamos más favorecidos en cada uno de los instantes especiales en los que se reúnen estos prestigiosos pianistas. No es la ocasión para desbordarme en adjetivos, epítetos y elogios, es la oportunidad de continuar los pasos comenzados por Mikowsky. A la vez, es fundamental reconocer la labor de la escuela cubana de piano, plagada de importantes pedagogos, quienes, a través del tiempo, han sabido imponerse en el panorama cultural de Cuba. Mikowsky reafirma los valores de esta, recordando a su maestro César Pérez Sentenat y homenajeando a quienes, en estas seis ediciones, presentaron el resultado de su labor pedagógica. Queda, una vez más, devolver a esos maestros el reconocimiento más loable: asumir todas las recomendaciones y observaciones de cada clase magistral, cada concierto y cada audición.

La participación cubana en el Encuentro de Jóvenes Pianistas la coordina la musicóloga y pianista Claudia Fallarero. Además, se colegia con el profesor Ulises Hernández —quien rige metodológicamente la enseñanza de piano en la Isla y preside la Cátedra de Piano de la Universidad de las Artes de Cuba— y con profesores de las diversas escuelas de arte. Esta selección ha incluido a jóvenes en plena madurez, radicados dentro y fuera de Cuba, y a estudiantes que están despuntando en concursos (véase la entrevista realizada por Claudia Fallarero en 2021 para *El Sincopado Habanero*). Durante el III Encuentro, Aldo López-Gavilán (imagen izq.) compartió una singular versión de *Rhapsody in Blue,* de Gershwin, junto al percusionista Ruy Adrián López-Nussa, acompañado por la Orquesta Sinfónica Nacional, bajo la conducción de Daiana García (7 de junio de 2015).

El placer de lo vivido a lo largo de estos Encuentros de Jóvenes Pianistas aún hoy, después de tres meses de concluido el último, resuena en las salas de conciertos, porque, como dijera Harold Gramatges: «La música es un enigma, un misterio, un misterio que se escucha… Mientras más la conoces menos sabes de ella»[4].

[4] **Aracelys Bedevia**: «Harold Gramatges y el misterio más grande», en *Periódico Cubarte*, 26 de septiembre de 2021.

Prisca Martínez Pereira, musicóloga

Desde su apartamento (izq.), en Manhattan, New York, Salomón organiza el programa de cada encuentro. Con dos dedos sobre el teclado de la PC de su pequeña oficina, envía cientos de correos con detalladas instrucciones. Cuba, es un tema que ocupa sus pensamientos con especial cariño. Su deseo es que los discos, partituras y programas de concierto de su colección personal, pasen a la mediateca del Lyceum Mozartiano de La Habana y sirvan como material de consulta, para el Departamento de Piano de la Universidad de Las Artes de Cuba. Su mayor satisfacción es que sus discípulos Sinkevych, Farouk y Moutouzkine (der.) han sido nombrados miembros de la facultad de MSM. Al cierre de este número recibía la noticia de que Inesa y Alex son los nuevos jefes del Departamento de Piano.

Durante su carrera de profesor, por más de 50 años, en el Departamento de Piano de Manhattan School of Music, Salomón ha enseñado a múltiples alumnos de los cuales solo tres han sido de origen cubano: Willanny Darias, Ahmed Alom y Daniel Rodríguez Hart. En la imagen izq., posa a la entrada de su salón de clases, donde se exhiben discos, posters y certificados de los concursos ganados por sus alumnos, como los de Simone Dinnerstein y Kirill Gerstein y, al centro, el salón de clases (29 de julio de 2022). A la derecha, toca durante la inauguración del Solomon Gadles Mikowsky Recital Hall, en Manhattan School of Music, el 3 de octubre de 2010, al año siguiente comenzó a organizar el Encuentro de Jóvenes Pianistas (Fotos del Archivo Personal de Salomón Mikowsky.

MANITA EN EL SUELO IN NEW YORK

por **Malena Kuss**

Sponsored by New York's Americas Society, the world *première* of *Manita en el suelo*, an opera for puppets with only one live character written in Cuba in 1934, took place on July 29, 2022 in New York at the Target Margin Theater in Brooklyn, under the stage direction of Doug Fitch and musical direction of Sebastián Zubieta (imagen derecha). The work is a "misterio bufo afrocubano" that Alejo Carpentier (1904–1980), the titan of Cuban letters, wrote for composer Alejandro García Caturla (1906–1940), the prominent exponent of modernist Afro-Cubanism who has been called "the Cuban Stravinsky."

According to Carpentier, the purpose of this little farce is "to bring together on a single stage for the first time in Cuba, all the characters from popular mythology. Among them, *Manita en el suelo* really lived in the nineteenth century: all the others are characters from songs, rituals, and legends." (Typewritten libretto, 1931.)

Towering over the cast of characters is the Virgin Patron of Cuba, who, according to legend, appeared to three fishermen caught in a storm to calm the seas. Tradition trumps class and race in this puppet opera, from 1934, because the three fishermen she protects (Juan Indio, Juan Odio, and Juan Esclavo) represent the equality of the three races navigating in the same canoe, which is the island of Cuba.

In the fictional plot, the storm is unleashed by Manita's curse, addressed to the three fishermen, who have eaten his sacred Abakuá rooster. The death of the rooster then becomes the fulcrum of the conflict, generating reactions that relate Manita to the rest of the characters. According to a penetrating study of this work by Caridad Diez —published in the 3/1986 issue of the revista *Clave*— Manita, with his set of cultural practices, is the first African descendant to be assigned a leading role in a Cuban opera. Contrasting with Manita's wide emotional range is the stereotypical portrayal of the Spanish Civil Guard, which Carpentier envisioned as cardboard figures set over a flat surface on wheels that turns the soldiers into caricatures.

The Chino, as *deus ex machina*, solves situations by resorting to bribery or to the power of his poetic riddles. Overall, "the purpose that these two militant artists accomplished in *Manita* was to exult the characters from popular mythology and extol the protagonist as a marginalized member of a hostile society." Juxtaposed to the sophistication of alluding to Wagner's "Ride of the Valkyries" during the storm that endangers the fishermen ("the raging horses of Santa Bárbara") is the allusion to hunger during the dictatorship of Gerardo Machado (1925–1933) that justifies the death of a sacred rooster.

Beyond *costumbrismo* and consistent with the aesthetic tenets of the Afro-Cuban movement in the arts, the work "captures the collective psychology of the Cuban people in this representative cast of characters from popular culture."

Forty years ago, on the trail of how Latin Americans incorporate folk materials in their operas and with support from The National Endowment for the Humanities (NEH) and The American Council of Learned Societies (ACLS), I went to Cuba to search for the score of *Manita en el suelo* after finding a footnote in Caturla's catalogue of works published by the Organization of American States, revealing the existence of an opera for puppets by Caturla based on Carpentier's only li-

Los personajes de *Manita en el suelo,* ópera bufa de Alejandro García Caturla y con libreto de Alejo Carpentier (1934), fueron interpretados, en New York, por actores/cantores con cuerpo de marioneta. En la imagen izq., Manita en el suelo por Christian García Roque; el Capitán General de España por Ricardo Rivera y el Chino de la Charada por Ricardo Sepúlveda. En la imagen der., Papá Montero por Héctor Herrera Álvaro. Doug Fitch creó los títeres y dirigió la puesta en escena. Como titiriteros, participaron Madeleine Dauer, Stella Feldschuh, J Hann, Dorothy James y Andy Manjuck (29 de julio de 2022).

A la puesta de *Manita en el suelo*, en New York (29 de julio de 2022), asistió Electra Yourke (imagen superior), hija del compositor, director y pianista ruso-americano Nicolas Slonimsky (1894-1995), quien dirigió audiciones de varias obras de Caturla, tanto en Cuba como en el exterior. A su lado, Malena Kuss, musicóloga argentina, especialista en Caturla, quien llevó adelante el trabajo de producción, y Sebastián Zubieta, director musical de la Americas Society, quien realizó la versión para conjunto de cámara basada en la partitura de Caturla. En la imagen inferior, el pianista y la cellista cubanos Adonis González y Regina Ramos, integrantes de la orquesta, junto a Miriam Escudero (al centro).

bretto. This collaboration predicted a jewel, which I found at Havana's Museo Nacional de la Música, the main repository of scores by Cuban composers in the country. At the time of my visit in 1982, the orchestration of the work was being reconstructed by the Cuban composer and musicologist Hilario González (1920–1999) for a forthcoming performance that finally took place on October 30, 1984 and February 15, 1985. When Caturla, who was a judge by profession, died in 1940 at the hands of a criminal he had convicted in his native city of Remedios, only the overture and the "Elegía del Enkiko" had been orchestrated. The overture is a *danzón*, which, according to tradition, preceded performances at the old Teatro Alhambra; and the riveting "Elegía del Enkiko", as does "Possente spirto" in Monteverdi's *Orfeo*, stands as the centerpiece of the musical and dramatic conception of the work. The "Elegía" is a sorrowful *déploration* lamenting the death of the rooster, who supplies the ceremonial meal of the ñáñigos in Abakuá rituals. The famous "Elegía del Enkiko", or Papá Montero's Ballad —No. 6 in a sequence of 11 short musical numbers— had been published in the December 1937 issue of the revista *Social*, a brilliantly illustrated magazine dedicated to culture and the arts, which followed the tradition of including a popular score for domestic performance or a work by composers attracting international attention at the time. Caturla, who had studied composition in Paris with the renowned Nadia Boulanger in 1928, was the Cuban modernist whose angular style reminiscent of Stravinsky's 1923 *Octet* had appropriated the symbolic language of Cuban's rich African heritage, defining the so-called Afro-Cubanism in 20th-century music, along with his friend Amadeo Roldán (1900–1939), who anticipated Varèse's *Ionisation* (1931) when he composed his *Rítmicas V and VI* for solo percussion (1930). The historical significance of this brand of Stravinskian Afro-Cubanism was not lost to the inquisitive Nicolas Slonimsky (1894–1995), the Russian polymath, lexicographer, pianist, and conductor who was championing the music of Charles Ives, Henry Cowell, and Edgar Varèse in Berlin, Paris, and the Hollywood Bowl. After visiting Cuba in 1931 and discovering the Afro-Cubanist iconoclasts, Slonimsky became instrumental in promoting their works in the United States and abroad.

The world *première* of the work in Havana took place on 15 February 1985, with dancers instead of puppets. The performance sponsored by the Americas Society at the Target Margin Theater on July 29, 2022, is the first performance of *Manita en el suelo* with puppets, as its creators envisioned it. The orchestration of the score for chamber ensemble was reconstructed by Sebastián Zubieta, Music Director at Americas Society.

Malena Kuss, musicóloga

El estreno de *Manita en el suelo*, a partir de la partitura reconstruida por Hilario González, tuvo lugar en La Habana, al parecer, en dos presentaciones: una el 30 de octubre de 1984, durante la programación del 9no Festival Internacional de Ballet de La Habana (Vol. IV, No.1, enero-marzo, 1985); y, la otra, el 15 de febrero de 1985. La obra se representó en una versión para ballet con coreografía de Alberto Alonso, en lugar de marionetas, como fue concebida originalmente. Ello singulariza el estreno en New York, que se corresponde con la propuesta original. En la revista *Cuba en el Ballet* (Umberto Peña: «Una rica experiencia visual», Vol. 4, No. 2, abril-junio, 1985, pp. 16-19), a propósito de los diseños de vestuario de Ricardo Reymena, se publicaron las siguientes imágenes: arriba, izq., escenario con Motoriongo, el gallo sagrado de Manita en el suelo; debajo, José Zamorano (Capitán General), Álvaro Carreño (El Chino de la Charada) y Andrés Williams (Manita en el suelo); al centro, Sonia Calero (Candita la loca) y Miguel Rodríguez (Tatá Cuñengue). A la derecha, otro momento de Candita la loca (30 de octubre de 1984).

En el archivo personal de la musicóloga Malena Kuss, amiga personal de Hilario González, se conservan dos documentos que refrendan presentaciones de *Manita en el suelo* en La Habana. Se trata del disco grabado por solistas del Teatro Lírico y la Orquesta Sinfónica Nacional bajo la dirección de Rembert Egües (imagen izq y al centro). En las notas, Hilario declara que él, junto a Carmelina Muñóz, «con los apuntes dispersos encontrados en los materiales de Caturla, estructuraron y restauraron la ópera, apoyándose en el libreto; y completaron la instrumentación, siguiendo las indicaciones que el compositor dejó en las partes de piano». Mas adelante, afirma que «*Manita en el suelo* tuvo su estreno mundial el martes 30 de octubre de 1984, por el Ballet Nacional de Cuba, en el Gran Teatro García Lorca, durante la celebración del 9no. Festival Internacional de Ballet de La Habana. En la versión para ballet, los muñecos originales fueron sustituidos por bailarines». El segundo documento,

es el programa de la presentación (imagen der.) que tuvo lugar el 15 de febrero de 1985 (no se ha localizado el programa de la puesta de 1984). Al cotejar las fotos publicadas en la revista *Cuba en el Ballet* (Vol. 4, No. 2, abril-junio, 1985, pp. 16-19)y el elenco descrito en el programa de 1985 se corroboran las dos presentaciones. El personaje de Manita en el suelo, fue interpretado en la puesta del 30 de octubre por Andrés Williams, bailarín del Ballet Nacional de Cuba, mientras que en la presentación del 15 de febrero fue sustituido por su homólogo Domingo Rojas (descargar en este LINK el programa del 15 de febrero de 1985, cortesía de la autora).

21 CONGRESO QUINQUENAL DE LA SOCIEDAD INTERNACIONAL DE MUSICOLOGÍA

por **Yohany Le-Clere**

Los miembros de la Sociedad Helénica de Musicología dieron la bienvenida a un nutrido grupo de estudiosos de todo el mundo a Atenas (Grecia). Bajo los auspicios de los departamentos de Estudios Musicales de la Universidad Nacional y Kapodistríaca de Atenas y la Universidad Aristóteles de Tesalónica, se celebró, del 22 al 26 de agosto, el 21 Congreso Quinquenal de la Sociedad Internacional de Musicología (IMS en sus siglas en inglés).

La IMS presidida, desde 2022, por Kate van Orden (Harvard University), desarrolló en este encuentro el tema *Music across borders,* sobre el presupuesto de que la investigación de la música en constante movimiento, más allá de las fronteras espaciales y temporales, abre nuevos horizontes en la forma en que consideramos e investigamos su creación.

En la imagen (izq.-der.) Javier Marín, Martha E. Thomae, Ireri Chávez-Bárcenas, Miriam Escudero, Claudia Fallarero, Margarita Pearce y Alejandro Vera luego de terminada la sesión «*Latin American Colonial Centers: Guatemala, Puebla, Lima, Havana*», 24 de agosto, IMS/2022.

Las sesiones tuvieron lugar en la Escuela de Filosofía de la Universidad Nacional y Kapodistríaca de Atenas. En sus palabras de bienvenida, el presidente saliente de IMS (2017-2022), Daniel Chua (University of Hong Kong), afirmó: «La música siempre ha cruzado fronteras para explorar lo que podría-

Durante la presentación de la mesa *Local/Global Cultural Processes of Music in the Periodical Press*, resultado del Grupo de Trabajo Música y Periódicos de ARLAC, en el 21 Congreso Quinquenal de IMS expusieron Maria Alice Volpe, Teresa Cascudo y Claudia Fallarero (arriba); Miriam Escudero y Cristián Guerra (debajo). Al final del día, un Coro de canto bizantino en la Catedral Ortodoxa de Atenas (debajo, der.), entonó el rito de la Dormición de María (24 de agosto 2022).

mos compartir en común. ¡Hagamos musicología juntos! Después de todo, esta es la misión del IMS: conectarse con la comunidad musicológica global a través de la cooperación y la colaboración». El programa, al que asistieron más de 700 musicólogos de diversas naciones, según Kate van Orden, «ilustró las tendencias emergentes en todo el mundo, las fortalezas de las asociaciones regionales y grupos de estudio, y las prioridades actuales en todas las musicologías».

La participación del Grupo de Trabajo Música y Periódicos de la Asociación Regional de la Sociedad Internacional de Musicología para América Latina y el Caribe (ARLAC/IMS), que coordina Maria Alice Volpe (Universidade Federal do Rio de Janeiro), fue representada por la mesa *Local/Global Cultural Processes of Music in the Periodical Press*. Presidida por Miriam Escudero (Universidad de La Habana/ Butler University), intervinieron Teresa Cascudo (Universidad de La Rioja), Claudia Fallarero (Universidad de La Habana), Cristián Guerra (Universidad de Chile), y Fátima Graciela Musri, *online* (Universidad Nacional de San Juan).

Otras conferencias de musicólogos cubanos estuvieron a cargo de Claudia Fallarero, con el título *Clemente Peichler: Pieces for Pianoforte in Havana of 1840,* como parte de la temática *Latin American Colonial Centers: Guatemala, Puebla, Lima, Havana*, presidida por Javier Marín (Universidad de Jaén). Igualmente, Margarita Pearce (Universidad de Oviedo) abordó *Of Networks, Mobility, and Circulation: The Musicians of the Cathedral of Havana beyond the Religious Sphere (1853-84)*, como parte de la línea *Traveling Music and Musicians*, moderada por Imani Sanga (University of Dar es Salaam). Además, Iván César Morales (Universidad de Oviedo) presentó *Female Cuban Composers Diaspora: Ups, Downs, and Resilience from the Socio-Musical European Space in the Twenty-First Century*, como parte del eje *Female Composers, Feminine Voices*, moderada por Martha Feldman (University of Chicago).

Yohany Le-Clere, gestor cultural

PREMIO CUBADISCO 2022, VEINTICINCO AÑOS DESPUÉS

por **Leannelis Cárdenas Díaz**

Como cada año, mayo nos abre las puertas para celebrar el evento más importante de la industria discográfica en Cuba. La gran fiesta del disco cubano sigue pisando fuerte y suena cada vez mas alto en el territorio nacional. Entre conciertos, debates, eventos teóricos y, sobre todo, buena música, los profesionales de esta área se ponen al día y se retroalimentan de todo cuanto sucede en materia de producción discográfica. Veinticinco años después seguimos haciendo por la música cubana.

Aunque sabemos que el evento se compone de diferentes espacios, el Gran Premio Cubadisco siempre ha sido lo que pudiéramos entender como su columna vertebral. Es un gran logro aunar en un mismo certamen, semejante volumen de discos realizados y contar con la presencia de todas las casas y sellos discográficos institucionales e, incluso, con una creciente participación de sellos y producciones independientes. Asimismo, mientras más madura este espacio, más desafiante se vuelve llevarlo a término con la mejor calidad posible. La meta sigue siendo realizar un certamen cada vez más justo, transparente y parecido a la realidad discográfica cubana.

En pos de celebrar por todo lo alto los veinticinco años de Cubadisco, el Comité del Premio pudo, por vez primera, llevar el certamen a lo largo y ancho del territorio nacional. En la figura de sun presidente, René Baños, y Yadel Peláez, una de sus fundadoras y principales especialistas, se realizó un recorrido por toda la Isla para facilitar la información pertinente e instruir, en cada una de las provincias, a un grupo de especialistas (músicos, musicólogos, críticos de arte, ingenieros de sonido, diseñadores, realizadores audiovisuales, artistas plásticos, periodistas…) en el proceso de votación del certamen. El resultado fue que un colectivo de doscientos noventa especialistas del más alto nivel emitieron sus valoraciones, mediante un novedoso y

muy efectivo sistema de puntuación, y dejaran su huella en el evento.

Con un total de trescientas doce obras presentadas, inició la carrera de los artistas, las casas y sellos discográficos por alzarse con los premios según las categoría. En esta ocasión, las áreas en competencia fueron: Patrimonial, Académica, Jazz/Instrumental, Cancionística, Música Popular Bailable, Fusión, Música Urbana, Audiovisual, Generales y, una nueva, que desde hace algún tiempo se quería incorporar, nombrada Sencillos. De estas diez, se desprendieron treinta y cinco categorías, que devienen en igual cantidad de premios, además del Gran Premio Cubadisco, galardón más codiciado.

Con tal cantidad de obras en competencia, el proceso de nominación y

premiación demandó, además de un gran esfuerzo, largas y muy complejas jornadas de trabajo. Este año, el certamen tuvo un matiz diferente, lo cual es lógico si tenemos en cuenta que, edición tras edición, el premio añade particularidades, dependiendo del tipo de materiales presentados.

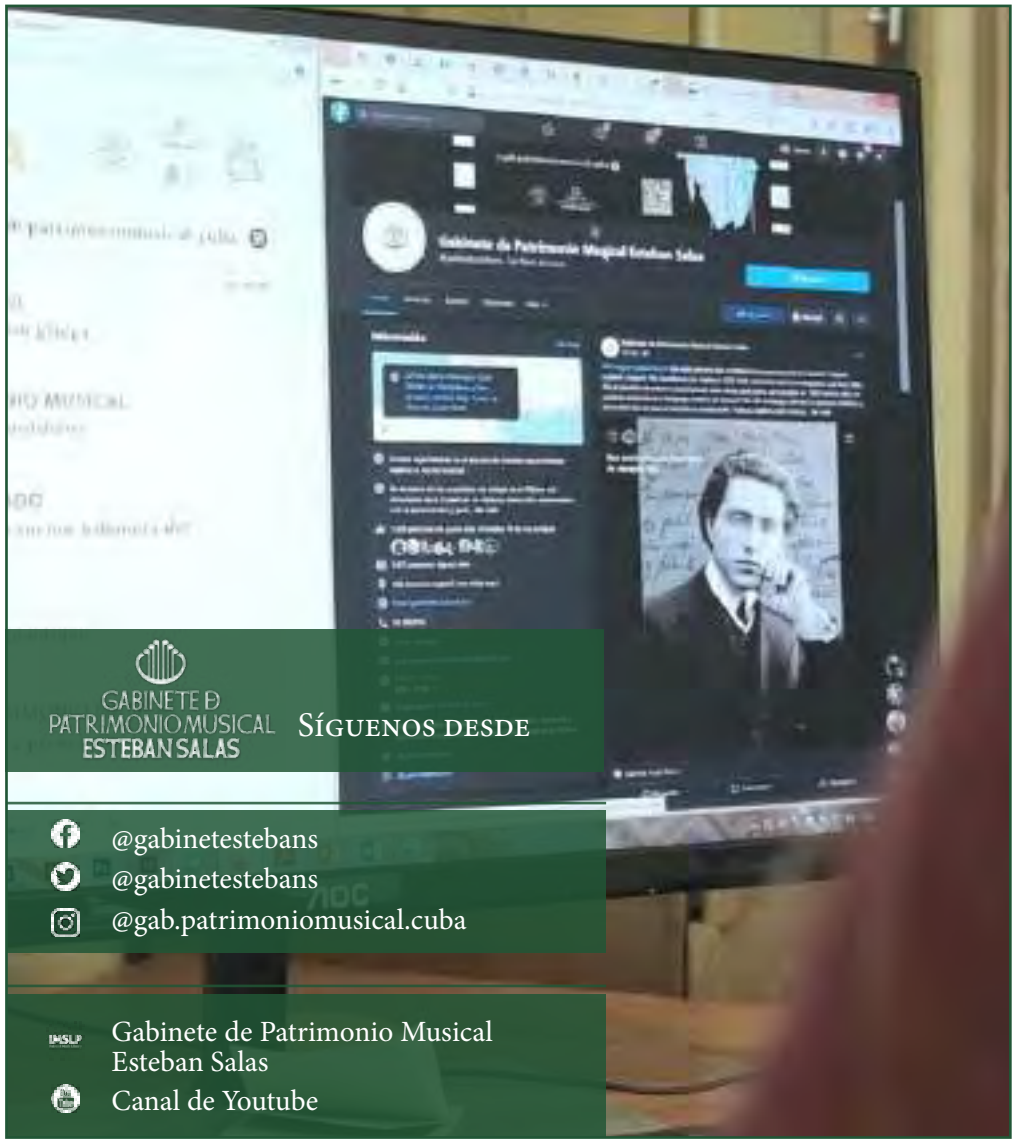
Vale destacar la presencia y la calidad de las propuestas que llegaron de la mano de artistas noveles. Además del apartado por excelencia para primeras producciones, que es Ópera Prima, muchos de los discos ganadores en varias categorías fueron igualmente primeros fonogramas, elemento que nos da una idea del buen trabajo y el talento de las nuevas generaciones de músicos cubanos. Asimismo, hubo otras categorías que permitieron apreciar la salud actual de especialidades como el diseño de sonido, apartado en el que fue bastante revelador y optimista el alto nivel de realización y la variedad genérica de los fonogramas nominados, así como la diversidad etaria de los ingenieros de sonido a cargo de estas producciones.

Además de los galardones por categorías y el tan ansiado Gran Premio Cubadisco —otorgado al fonograma *Será que se acabó*, de Alexander Abreu y Habana de Primera—, igualmente el evento reconoció a prestigiosas figuras nacionales y extranjeras, quienes por años han aportado muchísimo a nuestra cultura musical, a través de sus Premios de Honor, Premios de Honor Extraordinarios, Premios Especiales, Premios Extraordinarios y Premios de Colaboración Internacional.

Más allá de aciertos y desaciertos, el Premio Cubadisco se impone y permanece vigente. Su compromiso por defender la música y la industria discográfica cubana es cada vez mayor y obliga a constantes procesos de cambio y renovación, siempre a favor de lograr un certamen que cada día se parezca más a nuestros artistas y a la realidad musical cubana.

Ganadores Premios Cubadisco 2022

Leannelis Cárdenas Díaz, musicóloga
Tomado de *La Corchea*, publicación digital del Instituto Cubano de la Música, 2022



EL BARROCO A LA QUENA / UNA QUENA A LO BARROCO

por **Gabriela Rojas**

Quena Barroca es un viaje de ida y vuelta. Sus artífices —intérpretes inquietos—, visitan el pasado, solo para reimaginarlo desde la contemporaneidad. Como resultado, proponen un recorrido *sui géneris* por la primera mitad del siglo XVIII, de la mano de uno de los instrumentos insignes de la música andina: la quena. Eso sí, una quena que se desdobla y amplía su espectro expresivo, así como sus posibilidades técnicas y sonoras en la exploración de repertorios históricos.

El viaje propuesto por Rodrigo Sosa y la Orquesta del Lyceum de La Habana simboliza también aquel emprendido por los compositores italianos durante los siglos XVII y XVIII, que marcó irremediablemente los caminos del Barroco en el continente americano. Su música llegó por medio de partituras —copiadas y diseminadas ampliamente en el espacio colonial— y de maestros de origen itálico insertados en los salones y las capillas de la América hispana. Esta progresiva italianización, también reflejada en los estilos de los compositores nativos, estuvo en constante negociación con las expectativas y circunstancias de la realidad local.

Quena Barroca se conforma a partir del tránsito imaginado entre ambos espacios geográficos y sus progresivos procesos de adaptación cultural. Para ello, se conciliaron los cánones de la interpretación históricamente informada con las particularidades de un medio sonoro que no estaba diseñado, en principio, para abordar dichos repertorios. Rodrigo Sosa y José Antonio Méndez Padrón supieron sortear el desafío, en una colaboración inusual, pero eficaz en sus búsquedas tímbricas y expresivas.

Quena Barroca (Producciones Colibrí, 2022) fue grabado en diciembre de 2020 en la S.M.I Catedral de La Habana y contó con la colaboración del Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas y la Cátedra de Música Sacra del Centro Cultural Padre Félix Varela. El fonograma recibió el Premio en la Categoría Solista concertante en el marco de la Feria Internacional Cubadisco 2022, además de nominaciones en las categorías de Notas musicológicas y Diseño de sonido.

Antonio Vivaldi (1678-1741) inicia el recorrido. El *Concierto para Orquesta* Rv. 121, enérgico y optimista, sirve de «obertura» al fonograma, introduciéndonos en el universo sonoro a explorar. Se van definiendo algunos de los rasgos que caracterizarán la escucha: el virtuosismo sin estridencias, el juego y la explotación de matices y afectos, que dejan adivinar cierto ímpetu juvenil.

Esta experiencia vigorizante, protagonizada por la orquesta, da paso a la presentación del solista en el *Concierto para recorder y orquesta* Rv 443. La obra constituye, junto al Rv 444, uno de los tres conciertos escritos por Vivaldi para este instrumento, durante su etapa como maestro del Ospedale della Pietà, fabulosamente imaginado por Alejo Carpentier en su mítica transculturación de *Concierto Barroco*. A este cuadro bien pudiera sumarse ahora la quena,

recorriendo con agilidad pasajes virtuosos, forzando los límites de un instrumento que encuentra aliento en lo folklórico, y que ahora se desdobla para hacer a Vivaldi algo más andino.

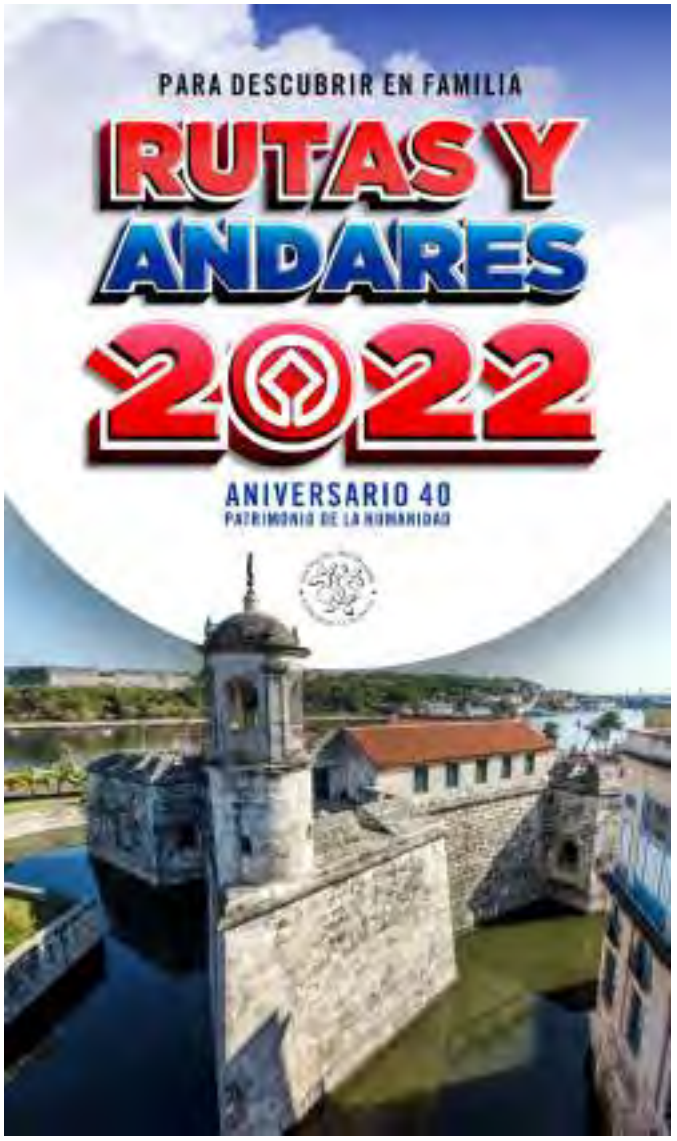
Luego de esta escapada veneciana, ponemos rumbo a las Misiones Jesuíticas de Chiquitos, donde el barroco italiano se transmuta en su contacto con el músico indígena. La primera de las piezas *Zuipaqui,* contrafactum en chiquitano de un canto mariano, *Ad Mariam*. Sosa aprovecha la calidez del quenacho, que envuelve la voz de la soprano Anyelín Díaz en su plegaria a la Virgen. Esta pieza atribuida a Domenico Zipoli (1688-1726), el gran compositor de las misiones jesuitas suramericanas, probablemente fuera obra de manos indígenas que remedaron el estilo del italiano, asentado hasta su muerte en la ciudad de Córdoba, Paraguay.

Del archivo de Chiquitos, encontramos también la *Sonata IX,* de Ignazio Balbi (1720-1773), presente en territorio americano a partir de la difusión de las partituras de este autor, e *Ychepe Flauta* (anónimo, aunque el primer movimiento imita a Zipoli), única obra que se conoce en Suramérica escrita originalmente para este instrumento. Aquella flauta dulce —ahora reemplazada por la quena y el quenacho— pudiera haber sido construida con maderas nativas, por manos indígenas que incorporaran formas de soplar, de decir, cercanas a la cultura musical andina. Por esos caminos imaginados, decide avanzar nuestra quena barroca. Mención aparte merece el sainete *A cantar un villancico,* de Roque Ceruti (1683-1760), obra que sirve de puente entre la *Sonata Chiquitana* e *Ychepe* y nos remite brevemente a un nuevo escenario de influencia italiana en América: la cosmopolita catedral limeña.

Vivaldi regresa con su virtuosismo grácil a cerrar el trayecto, con el ya mencionado *Concierto para Recorder* Rv 444. Sosa asombra en su búsqueda constante por desentrañar nuevas facetas del instrumento. Los músicos del Lyceum, en especial su concertino Laura Valdés, sobresalen también en su abordaje creativo de repertorios antiguos, siempre desde una concepción historicista, guiados con tino por Méndez Padrón. La escucha del fonograma se compensa gracias a una curaduría cuidada, con un trabajo excepcional de Orestes Águila en la grabación, la mezcla y la masterización, que resalta sutilmente los afectos de voces e instrumentos.

Quena Barroca es en sí misma un gesto, un hermoso acto de reivindicación que propone redescubrir la herencia propia bajo una nueva luz. Esta quena barroca cruza el Atlántico, decide invertir el paradigma y se apropia en toda ley de su *alter ego* italiano, invadiendo el espacio de ese otro, para hacerlo suyo y, de esta forma, reinventar el pasado común.

Gabriela Rojas, musicóloga
Notas al disco *Quena Borraca*



EL SINCOPADO HABANERO

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.

Descarga todos los números de *El Sincopado Habanero*

Vol. I 2016

Vol. II 2017

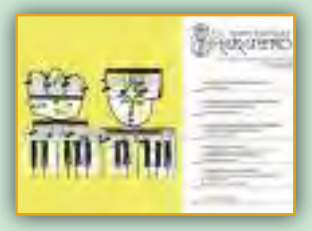
Vol. III 2018

Vol. IV 2019

Vol. V 2020

Vol. VI 2021

Vol. VII 2022



Por una década la misión del Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas ha sido sensibilizar, compartir la memoria, disfrutar la emoción, la comunicación con la música, la creación de espacios ecuménicos donde el arte es el protagonista. En la imagen el equipo del Gabinete junto a Salomón Mikowsky (al centro) el 11 de junio de 2022 en la clausura del VI Encuentro de Jóvenes Pianistas en la Basílica Menor del Convento de San Francisco de Asís.