

Avatares y derroteros de la música de concierto en Cuba. Siglo xx

Clara Díaz

Musicóloga. Museo de la Música.

Si bien durante el siglo XIX cubano se proyectaron considerables —siempre personales— intentos por fomentar y desarrollar la música de concierto en la vida cultural del país, el siglo XX fue el momento decisivo que realmente abrió los caminos de progreso de esta esfera artística en el quehacer musical de la nación.

Heredada de la ancestral Europa, y por mucho tiempo aferrada a los cánones maternos, aún en las dos primeras décadas del nuevo siglo la música de concierto creada en Cuba mantendría, en gran medida, el apego a las normas estéticas procedentes del romanticismo europeo finisecular, aunque algunos compositores ya manifestaran en sus obras expresiones de acento nativo.

Sin embargo, una vez terminada la Primera guerra mundial, en los albores de la década de los años 20, se produjo en el pensamiento intelectual cubano —al igual que en el resto de América— una vertiente de afianzamiento de la identidad cultural como coherente reflejo del resurgir de la conciencia nacional, coincidiendo, asimismo, con el momento de vanguardia irradiado con mayor fuerza desde la conmocionada Europa de posguerra.

Tradicción, modernidad, folklorismo, asimilación foránea, exclusión, integración, entre otros, fueron, en última instancia, términos alrededor de los cuales, a modo de puntos de referencia, comenzó a girar desde entonces el problema fundamental de la cultura latinoamericana y particularmente la cubana: la definitiva afirmación de una identidad propia desde el modo de expresión contemporáneo.

De esta forma, la producción en el ámbito profesional de la música de concierto —más allá de las dicotomías conceptuales y los límites propios de las convenciones clasificatorias establecidas al uso de la época— rubricó una estética alimentada por el intenso flujo y reflujo producido entre los compositores del Viejo y el Nuevo mundo, que promovió la anulación de los contenidos excluyentes, tanto en lo nacional como en lo universal, en lo estrictamente tradicional como en lo moderno.

De hecho, no solo la obra como resultado artístico, sino su creador —como receptor sensible de su entorno histórico cultural—, significaron, en su proyección ideológica, una síntesis de particularidad y generalidad, de nacionalidad y universalidad, de herencia y

actualidad, denotando, obviamente, una mayor integración de todos estos componentes en correspondencia con su calidad y trascendencia.

Fue así como en el terreno de la creación musical, los elementos caracterizadores del folklor local comenzaron a trabajarse en la música de concierto como esencia dentro de un lenguaje más universal. También en el plano teórico tuvo lugar una apertura en las investigaciones antropológicas y etnomusicológicas, evidente síntoma del interés por mostrar lo autóctono y finalmente diferenciado del proverbial paradigma importado del Viejo mundo.

Los años 20, por tanto, marcaron en Cuba una importante pauta en cuanto al desarrollo de la música de concierto y, muy especialmente, respecto del rumbo seguido en la creación artística según las nuevas orientaciones estéticas de la época. En efecto, luego de un letargo vivido durante las dos primeras décadas del siglo, bajo un romanticismo tardío que apenas evocaba los aires viciados de la ópera italiana y las reminiscencias del sentimentalismo decimonónico, al fin se hendía el sopor con la irrupción de una nueva época cultural en el país, en donde la música de concierto, como manifestación artística imbricada dentro del proceso de renacimiento de la conciencia nacional, se abría paso renovador a través de la corriente del afrocubanismo.

Nacido en un contexto histórico donde la intelectualidad de avanzada asumió abiertamente una proyección antimperialista y de inquietudes nacionalistas —recuérdese el ideario enarbolado en esa misma época por el Grupo Minorista y la *Revista de Avance*, así como el surgimiento de un movimiento artístico de vanguardia donde descollaran poetas como Nicolás Guillén y pintores como Carlos Enríquez—, el llamado afrocubanismo, más allá de una corriente estética, fue básicamente una manifestación ideológica de carácter cultural, sociológico y humanista, dirigida por la intelectualidad de vanguardia del país y en cuyos presupuestos se aunaban los intereses de búsqueda, reconocimiento y proyección de la presencia de lo africano en la cultura cubana, y la indagatoria consciente para una comprensión y conocimiento verdadero de su identidad nacional. A la par de las investigaciones realizadas por el destacado etnógrafo, antropólogo e investigador Fernando Ortiz (1881-1969) acerca del aporte africano a las más diversas formas del comportamiento cultural y social del pueblo cubano como nación, creadores de las diferentes manifestaciones artísticas —algunos de ellos vinculados al Grupo Minorista— dejaron plasmado en sus obras el tema de lo afrocubano, contraponiéndose, igualmente, al arte academicista, expresión conservadora y representativa de la ideología burguesa del momento.

En el caso específico del quehacer musical, los compositores Amadeo Roldán (1900-1939) y Alejandro García Caturla (1906-1940), revolucionaron el enfoque de la música sinfónica cubana, incorporando los elementos rítmicos y sonoros del folklor de procedencia africana al contexto de las grandes formas y la tímbrica legada por Europa, dentro de un lenguaje más contemporáneo.

Amadeo Roldán que, nacido en París y de formación europea, arribara a Cuba en 1919, había tenido una primera etapa de creación desarrollada bajo las influencias de la escuela francesa moderna y de Stravinski. De ese periodo serían sus obras *Trois morceaux caractéristiques* (1918), *Amanecer en el mar* (1918 -1919), *Escenas sinfónicas* (1919), *Escenas grotescas* (1920) y *Fêtes galantes* (1923), entre otras. En 1925, sin embargo, la creación de su *Obertura sobre temas cubanos* denotó nuevos derroteros estéticos empleando elementos del folklor afrocubano bajo una concepción moderna de la armonía, y aportando al tratamiento tímbrico la inclusión de membranófonos e idiófonos propios de la música popular del país. El estreno de aquella obra revolvería, no obstante, el ambiente de la música de concierto en La Habana.

A propósito de aquel suceso, escribiría Alejo Carpentier:

Los que asistieron al estreno de esta obra, en 1925, recordarán que constituyó dentro de nuestro ambiente, una especie de «batalla de Hernani» [...] Roldán colocaba, por primera vez en nuestro ambiente, esa máquina infernal que llamaban entonces: «armonía moderna» Roldán rehabilitaba los valores folklóricos afrocubanos. Roldán se atrevía, en el final de su *Obertura*, a escribir varios compases para batería sola. Su obra era clarín de guerra, manifiesto, bandera, polémica y escándalo.¹

Durante aquellas mismas circunstancias, con ímpetu juvenil, surgió el eslogan de «¡Abajo la lira! ¡Arriba el bongó!» que tan pintorescamente definiera las dos tendencias estéticas contrapuestas. Fue, sin lugar a dudas, la etapa necesaria del nacionalismo sinfónico que desterró los influjos viciados de la ópera italiana, para emprender la búsqueda de las raíces afrocubanas que nutrieron la obra nueva.

Al camino estético iniciado con su *Obertura*, continuó Roldán abriendo paso con *Tres pequeños poemas para orquesta* (1926), *La Rebambaramba* (1928), *Danza negra* —sobre versos de Palés Matos— (1928), *El milagro de Anaquillé* (1928-1929), *Rítmicas V y VI* —«En tiempo de son» y «En tiempo de rumba»— (1930), *Curujey y Tres toques* (ambas de 1931), *Motivos de son* —sobre poemas de Nicolás Guillén— (1931), por solo citar las más representativas de su catálogo afrocubanista.

En otro sentido y en correspondencia con las inquietudes de la intelectualidad más avanzada del entorno cultural nacional, el músico organizó junto con

Alejo Carpentier, en los finales de 1926 y hasta febrero de 1927, los Conciertos de Música Nueva, donde fueron estrenadas obras de compositores europeos contemporáneos como Stravinski, Ravel, Satie, Milhaud, Poulenc y Malipiero. Este empeño se mantendría posteriormente cuando, siendo director de la Orquesta Filarmónica de la Habana, diera a conocer otras importantes obras de los autores ya señalados, como también de Honegger, Falla, Cowell y Shostakovich.

Precisamente, en una carta que le escribiera al destacado compositor norteamericano Henry Cowell, el destacado músico cubano expondría, a modo de declaración ideológica:

Como músico americano, mis ideales son, ante todo, conseguir hacer un arte esencialmente americano, en todo independiente del europeo, un arte nuestro, continental, digno de ser aceptado universalmente, no por el caudal de exotismo [...], sino por su importancia intrínseca, por su valor en sí como obra de arte.²

En cuanto a la figura de Alejandro García Caturla, en 1928 arribó a la ciudad parisina, precisamente a causa de sus inquietudes y posiciones estéticas asumidas después de su llegada a La Habana en 1922, donde rápidamente se identificara con el pensamiento de avanzada. Si bien su espíritu inquieto y sus excepcionales capacidades musicales le habían permitido ocupar los atriles de violín segundo y violista de la Orquesta Sinfónica de La Habana, y luego de la Filarmónica, como pianista se iniciaría tocando para el cine silente. Además, interpretaba danzones y música norteamericana, esta última en su condición de director de una jazzband; y en los conciertos promovidos por Jorge Anckermann y Ernesto Lecuona, haría escuchar su voz de excelente barítono, a veces acompañado por figuras de relieve como Rita Montaner, Mariano Meléndez o María Fantolí. Finalmente, su inclinación estética definitiva y su vocación fundamental como compositor, le harían tomar partido por las corrientes renovadoras de la música de concierto de su época, de lo que dejó constancia en su conferencia «Diferencias entre la escuela antigua y moderna», dictada en 1927, donde proclamó la necesidad de un viraje en el lenguaje de la música de concierto nacional.³

Realizando primeramente estudios de armonía y contrapunto y fuga con el músico español y director de la Orquesta Filarmónica de La Habana, Pedro Sanjuán, viajó en 1928 a París en busca de nuevas orientaciones, bajo la dirección, entonces, de la profesora francesa Nadia Boulanger.

Fue precisamente durante esa época cuando el músico cubano revisaba su *Liturgia* — conocida como *Yamba-Ó*, con texto de Alejo Carpentier— realizaba la reducción para orquesta de cámara de sus *Tres danzas cubanas* a fin de hacérselas llegar a Ernesto Halffter,

director de la Orquesta Bética de Cámara en Sevilla; componía su prelude orquestal *Gaviotas*; y escribió aquella primera versión de *Bembé*, obra para dieciocho instrumentos realizada por encargo del director francés Marius François Gaillard, y que dedicara a los esposos María Muñoz y Antonio Quevedo, matrimonio español residente en Cuba desde 1919, y a quienes lo unían fuertes lazos de afinidad estética y de amistad. A propósito, fue precisamente a través de su relación con ellos que durante su estancia de algo más de cuatro meses en París, Caturla se hizo partícipe y promotor de la revista *Musicalia*, fundada por ellos en esa misma época, quienes dándole proyección internacional aspiraban, asimismo, a contar con la colaboración de personalidades destacadas del mundo musical europeo del momento, así como del propio músico cubano.

En efecto, no solo fue Caturla entusiasta colaborador y divulgador de esta publicación de carácter especializado sobre música de concierto y de franca posición modernista, sino también fervoroso impulsor de tan importante y necesario empeño. A su regreso a Cuba, después de un segundo viaje a Europa, en 1929, ocupó un cargo directivo en la Sociedad de Música Contemporánea —recientemente fundada por María Muñoz— y a través de la cual estrechara lazos de amistad con los destacados músicos estadounidenses Henry Cowell y Nicolás Slonimsky,⁴ además de incorporarse, como redactor y crítico, a *Musicalia*.

Refiriéndose precisamente a esta publicación, expresaría en carta destinada a María y Antonio:

Adelante las vanguardias. Los estetas nuevos tenemos en ustedes una antorcha viva de confianza e idealismo y una gran fe. *Musicalia* es nuestro termómetro. Por ella medimos la temperatura ambiente y a ella nos confiamos, seguros del triunfo de nuestro ideal.⁵

Obviamente, una época de tan severa acometida contra el movimiento romántico y, además, enunciativa de la primacía de una estética formalista dentro del pensamiento musical como franca promulgación del neoclasicismo, significó una suerte de brújula que indicaría las complejidades del amplio espectro de donde se nutrió esta revista, en un período de la historia de la música donde habían sido rotos los dogmas de la tonalidad para dar lugar al serialismo, la atonalidad, la politonalidad; en el tiempo de los nacionalismos estilizados en América al situar lo local dentro del lenguaje moderno universal; en la etapa del resurgimiento de la conciencia nacional cubana, y en particular de la consolidación de la música de concierto en el ámbito cultural del país. De ahí que tomando en cuenta los presupuestos planteados como perfil de *Musicalia* y atendiendo a los colaboradores del país, es lógico que en ésta asomaran las firmas autorales de Fernando Ortiz, Amadeo Roldán, Alejandro García

sinfónico, género cuyas posibilidades se multiplican definitivamente al incorporar esta rica y fluida vena.⁸

Asimismo, *Musicalia* fue difusora de la pujanza y esfuerzos realizados por sociedades culturales tan poderosas como Pro-Arte Musical, e informó de la existencia y el quehacer de las orquestas sinfónicas en Cuba: la Sinfónica, fundada en 1922 y dirigida por el destacado músico cubano Gonzalo Roig (La Habana, 1890-1970); y la Filarmónica, organizada en 1924 por el director español Pedro Sanjuán Nortes (San Sebastián, 1887; los Estados Unidos, 1976). Un cierto ambiente de competencia y de diferencias estéticas entre ambas instituciones asomaba discretamente, pero perceptible para cualquier lector perspicaz, en las páginas donde eran comentados sus conciertos. Generalmente, mientras la Filarmónica emprendía obras nacionales de contenido afrocubano y europeas contemporáneas, la Sinfónica, por su parte, sin rechazar a los compositores de vanguardia, tendía, en la mayoría de los casos, a un repertorio más conservador, sin claros atisbos de modernidad.

Por otra parte, la creación en 1929 de la Sociedad de Música Contemporánea de La Habana, dirigida por María Muñoz y secundada por Caturla, auguraba una nueva apertura para la música de concierto de los compositores del momento en la Isla, lo que se vería reanimado aún más pocos años después, con la fundación, por José Ardévol, de la Sociedad de la Orquesta de Cámara de La Habana, en 1934.

Para entonces, Caturla, lejos de detenerse en *Bembé* (1928), se había venido reafirmando en su tendencia estética componiendo *Dos poemas afrocubanos* —con texto de Alejo Carpentier— (1929), el ballet *El velorio* (1929-1930) y su *Primera Suite Cubana* —«Sonera»-«Comparsa»-«Danza»— (1931) cuyo estreno, realizado en septiembre de 1934, ocurriría en circunstancias muy parecidas a las de aquellos sucesos del estreno de la *Obertura* de Roldán, acontecidos nueve años antes. Ciertamente que esta primera audición, compartida, además, con el estreno de *Nueve pequeñas piezas*, de José Ardévol, no gozó de mejor suerte —diríase que fue peor— que el estreno, casi una década atrás, de la *Obertura sobre temas cubanos* de Roldán. Interrumpida la ejecución de la «Comparsa» de Caturla, ante la repulsa del público, momentos después se repetiría el desorden entre los asistentes al concierto, al escuchar la obra del compositor catalán. Al decir del mismo Ardévol:

Ambas partituras levantaron toda una teoría de ronchas en nuestro reaccionarismo musical, y aun diez y quince años después, ese concierto se comentaba en nuestros medios más conservadores como una monstruosidad. Algunas personas inventaron aquello de «la Comparsa de los tres plátanos fritos», aludiendo a la vez al segundo tiempo de la *Primera Suite Cubana* y a *Homenaje a tres plátanos*

Caturla y Alejo Carpentier, entre otros destacados intelectuales cubanos, así como la de los propios esposos Quevedo, Pedro Sanjuán y José Ardévol, españoles residentes en el país, comprometidos con la cultura cubana, quienes consecuentes con los objetivos delimitados por la revista, abogarían a favor de la vanguardia musical del momento.

En realidad, la revista *Musicalia* —fundada en 1928 y que concluyera su primera etapa en 1932—,⁶ llenaría un gran vacío en el contexto de la vida musical de concierto en el país, en cuanto a la crítica musical y a la divulgación de la música y del acontecer musical cubano e internacional del momento. Contó con prestigiosos colaboradores nacionales y extranjeros, quienes escribieron especialmente para esta trabajos de alta calidad técnica y artística. Con tendencia estética asociada a la línea desarrollada por el movimiento modernista internacional, dicha publicación puso en evidencia una notable influencia del pensamiento de Ortega y Gasset y su *Revista de Occidente*, editada en España; así como de *Gaceta Musical*, dirigida por el latinoamericano Manuel M. Ponce, desde París.

Por otra parte, la estrecha relación de sus directores con algunos miembros de la Generación del 27 española, y en particular la amistad que los unía a figuras tan determinantes en el panorama ideológico de la época como Manuel de Falla y Adolfo Salazar, marcó indiscutible huella en cuanto a los enfoques y colaboradores de la revista, quienes ofrecerían una diversidad panorámica de las corrientes del modernismo en Europa Occidental y el nacionalismo de vanguardia desarrollado en países de América.

En cuanto a la música de concierto en el ámbito nacional, la revista sería reflejo de una realidad compleja y controvertida, a la vez que promisoria. Lo mismo podría leerse entre sus páginas la apasionada confesión de un antivanguardista: «Odio a los compositores modernistas: no puedo remediarlo, y aún más, a quienes simpatizan con esa música pedantesca que solo representa indescifrables jeroglíficos, infantiles juegos de artificio»;⁷ como podía encontrar, bajo la firma de un convencido de los procesos sincréticos musicales, reflexiones en torno a las posibilidades sinfónicas de la música afrocubana:

Musicólogos y críticos, así como algunos de nuestros músicos se han pronunciado en contra de la estilización y utilización sinfónicas y también en contra del valor intrínseco de la música de los negros de Cuba.

[...]

Con una cantidad de ritmo pasmosamente variado, con las más puras y originales melodías y una bastante completa tendencia armónica, la música afrocubana reúne todo cuanto necesita para triunfar definitivamente en el campo

La creación en 1929 de la Sociedad de Música Contemporánea de La Habana, dirigida por María Muñoz y secundada por Caturla, auguraba una nueva apertura para la música de concierto de los compositores del momento en la Isla, lo que se vería reanimado [...] con la fundación [...] de la Sociedad de la Orquesta de Cámara de La Habana, en 1934.

fritos, pieza que figuraba en mi obra a título de homenaje a Erick Satie.⁹

Paradójicamente a este infeliz acontecimiento, la obra de Caturla, ya había sido recibida con rotundo éxito de dirección y de crítica durante su estreno en la ciudad de Nueva York, bajo la batuta de Nicolás Slonimsky, el 4 de noviembre de 1932. José Ardévol —músico catalán de sólida formación europea y amplio conocedor del llamado Grupo de la Generación del 27 en Barcelona— desde su llegada a Cuba, en diciembre de 1930, adepto de inmediato a la corriente vanguardista liderada por Roldán y Caturla, no solo sería merecedor de respeto y reconocimiento por parte de los más destacados músicos americanos del momento, en su desempeño como compositor, sino también en su quehacer pedagógico y de orientación estética desarrollados en la Isla. Años después, fructificaría ostensiblemente su labor en este sentido, con la creación del denominado Grupo de Renovación Musical, integrado por un colectivo de jóvenes compositores formados por el músico catalán en el Conservatorio Municipal de La Habana y que, al igual que el maestro, desplegaron una amplia y diversa actividad a favor de la cultura musical de vanguardia en Cuba.¹⁰

Abordando las grandes formas de la música desde la corriente del neoclasicismo, las composiciones de estos creadores integraron elementos expresivos de la polifonía, el modalismo y la polirritmia, imprimiéndoles, de hecho, un carácter más universal y contemporáneo, así como de estricto oficio a su quehacer autoral, no por ello abandonado de un decir legítimamente nacional.

Ardévol, además, a través de la Orquesta de Cámara de La Habana, que fundara en 1934 y dirigiera durante dieciocho años consecutivos, asumió, en gran medida, la difusión de esta nueva música.

El siglo xx, por otra parte, también desde su inicio, auguró las claras perspectivas de un factible desarrollo de la guitarra de concierto en Cuba, favorecido con la llegada a La Habana de algunos guitarristas españoles formados en la Escuela de Tárrega.¹¹ Entre los músicos nativos, por su parte, el matancero Severino López —discípulo de Pascual Roch y posteriormente de Miguel Llobet en España—, escribió varios álbumes con transcripciones de piezas cubanas, métodos para

aprender a acompañar, un tratado de armonía y un grupo de obras para ese instrumento. Su excelente labor pedagógica quedó evidenciada a través de los logros de algunos de sus alumnos, tales como José Rey de la Torre, Marianela Bonet y Juan Antonio Mercadal, quienes desarrollaron exitosas carreras de concertistas.

De igual modo, otros profesores del patio como Ezequiel Cuevas, la propia Francisqueta Vallalta y Clara Romero de Nicola, desde la década de los años 30, se empeñaron en desarrollar en Cuba, junto a la guitarra popular, la profesional de concierto. En el caso de Clara Romero de Nicola (1888-1951), su ardua labor en este orden, así como su condición de matriz en una importante familia de guitarristas, la sitúa, a no dudar, en un lugar cimero en la historia de la guitarra en Cuba. Alumna, en España, de Nicolás Prats y, en Cuba, de Félix Guerrero, en 1931, después de un largo bregar, logró instaurar la cátedra de guitarra como instrumento de concierto en el Conservatorio Municipal de La Habana, con la cual se inició la enseñanza oficial del instrumento en el país, en una institución estatal, donde la maestra incluyó importantes aportes pedagógicos.

En ese mismo año, además, y simultaneando con las clases en el Conservatorio —las cuales mantendría por veinte años hasta su fallecimiento en 1951—, asumió el curso de guitarra recién abierto en la Sociedad Pro-Arte Musical. En poco tiempo se creó la Asociación de Alumnos de Guitarra de Pro-Arte, que generaría presentaciones públicas y visitas e intercambios con destacadas figuras del quehacer artístico internacional, lo que dio un sustancial impulso al estudio serio de la guitarra de concierto.

Finalmente, en 1940 quedó constituida la Sociedad Guitarrística de Cuba, lo cual abrió una nueva etapa de quehacer y esfuerzos por parte de un grupo de músicos, en su afán de enaltecer la guitarra en la vida musical cubana. No se trataba de constituir un centro destinado a «limitados empeños de beneficios para los guitarristas»,¹² sino, sobre todo, su interés fundamental era el de promover y desarrollar nacionalmente, el estudio de la guitarra de concierto.

El hecho de que debieron transcurrir algunos años desde que surgiera la idea hasta que fructificara el empeño pone de manifiesto que existía una evidente reticencia por parte de los círculos reducidos y selectos

de la sociedad relacionados con el destino de la cultura musical cubana. Todo lo contrario a abandonar el propósito, la falta de atención y total desinterés por desarrollar la expresión guitarrística nacional causó en el grupo de promotores la definitiva convicción de que urgía constituir una institución cuyo perfil contemplara su contribución, desde la guitarra, a la educación artística de la sociedad.

Junto a la programación de conciertos y conferencias, producidos en tan favorable entorno, el sentido de desarrollo promovido por la Sociedad implicó, además, en la medida de sus posibilidades, una intención de proyección nacional e internacional. De hecho, una de las misiones que se planteaba era promover las audiciones y conferencias en otras provincias, así como a través de la radio.¹³

Igualmente, la revista *Guitarra*, órgano oficial de la Sociedad y fundada por la propia presidenta, un año después de haberse creado la institución, tendría entre sus objetivos divulgar las actividades generadas por esta, así como establecer intercambio y canje con instituciones y publicaciones homólogas en el extranjero.¹⁴

Bajo la dirección general de Clara Romero y la artística de Luis de Soto, su propósito secundaba el empeño de la propia Sociedad, acerca de brindar arte y cultura, así como de satisfacer históricos anhelos de los guitarristas cubanos.

«Fervoroso paladín» de la guitarra, tal como se anunciaba desde el editorial del primer número, en sus páginas se recogerían no solo los programas de los conciertos brindados por aquella entidad, sino, además, las conferencias impartidas en su sede, artículos varios sobre compositores, intérpretes y otros tipos de músicos vinculados a este instrumento, al mismo tiempo que brindaría una interesante información documental a través de entrevistas, crónicas y testimonios, ilustrativos de la vida y el quehacer guitarrístico en Cuba e internacionalmente.

Aun cuando la revista tuvo corta vida —apenas seis números, entre diciembre de 1940 y julio de 1945— a causa de la guerra en Europa y de la gran crisis económica que azotaba al país y que inevitablemente resentía su vida cultural, sirvió como prueba fehaciente de la existencia de un momento de desarrollo de la actividad guitarrística en Cuba, divulgando su quehacer nacional e internacionalmente. *Guitarra* llegó a realizar canje con casi todas las instituciones musicales del continente, quienes recibieron con gran interés y aceptación sus seis ediciones.

Asimismo, con una clara visión de responsabilidad ante el patrimonio musical de la nación, desde su área de atención la Sociedad Guitarrística de Cuba organizó una biblioteca musical y una discoteca; ofreció su colaboración al proyecto de monumento y lápida

conmemorativa para el panteón donde fue enterrado Vicente Gelabert; depositó otra lápida en la tumba del guitarrista Francisco Alfonso, al conmemorarse el tercer aniversario de su fallecimiento; creó, incluso, un concurso de Composición de la Canción Cubana, así como otro de luthería destinado a premiar la mejor guitarra construida en Cuba, y tuvo en su haber algunas ediciones de partituras musicales.

Cometido tan encomiable en apenas cinco años de vida de esta prestigiosa Sociedad, a pesar de las incomprendiones y falta de interés oficial, así como a contracorriente de una época internacional convulsa y crítica para el desarrollo de la cultura artística, ponen en evidencia el espíritu y la consagración de un grupo de músicos cubanos que, indudablemente, contribuyeron al desarrollo de la guitarrística cubana.

El movimiento coral, por otra parte, realizó su más sólida apertura con sentido de continuidad, a partir de la fundación en 1931 de la Sociedad Coral de La Habana, bajo la dirección de María Muñoz de Quevedo. Una vez más demostrativa de sus grandes capacidades como organizadora y promotora del desarrollo de la cultura musical cubana en el marco de la música de concierto, María no solo difundió nuevos repertorios alusivos a este formato, sino que contribuyó sustancialmente a la formación y desarrollo de la dirección coral en el país.

Otras sociedades como la de Música de Cámara y la de Concierto, coadyuvaron, igualmente, al desarrollo de la música camerática en Cuba, así como nuevas revistas surgidas en los finales de la década de los años 40 y aún vigentes en los inicios de los 50 —tómese en cuenta *Conservatorio* (en su primera etapa) y *La Música*, fundamentalmente, impulsadas por los integrantes del Grupo de Renovación Musical— en las que se pronunció no solo una postura de avanzada, sino además una tribuna ideoestética y un espacio de crítica musical e información especializada sobre la música de concierto contemporánea, fundamentalmente la realizada por los compositores del patio y del ámbito americano.

Es mayor el mérito cuando, desarrollándose la década de los 50 dentro de un descalabro político que amenazara cada vez más el desarrollo íntegro de la sociedad cubana, se proyectó, desde la vanguardia intelectual nacional, una franca resistencia a la postura de conservadurismo implantada por la burguesía nacional más retrógrada. En el caso específico de la música, desde la segunda mitad de los años 40, ya venían agudizándose las confrontaciones entre las posiciones del Patronato Pro-Música Sinfónica de la Sociedad Pro-Arte Musical, y el movimiento de los jóvenes músicos de la vanguardia.

Acerca de este estado de freno al desarrollo de la música de concierto contemporánea de los compositores cubanos, expresaría José Ardévol desde su tribuna en las páginas de la revista *La Música*, publicada en 1948:

En el campo del arte, y concretamente, en el de la música, una de las primeras cosas que tiene que hacer un gobierno que se precie de tener una política cultural, es dar un sentido nacionalista a su apoyo. Una ayuda difusa a la música, sin tener en cuenta para nada los fines más importantes, que no pueden ser otros que los relacionados con el mayor apoyo posible a la buena música nacional, nunca llenará las necesidades más perentorias de los compositores cubanos de música culta. Desde luego, no nos referimos a un nacionalismo llevado a la tremenda, en que las calidades no importen y todo se perdona por el solo hecho de ser cubano. Lo que queremos es que se sienta el sano orgullo que debe despertar la buena música cubana y que los compositores cubanos puedan dar a conocer sus obras en su propio país. Una sólida cultura musical popular debe afirmarse en lo propio: pero resulta que el pueblo no encuentra lo propio en la sala de conciertos [...] y se hace imposible todo proceso educativo, porque en la sala de conciertos priva un cosmopolitismo que nada o muy poco tiene que ver con la formación de un buen gusto musical en el pueblo.¹⁵

Cierto es que si durante una primera etapa fue Pro-Arte Musical una institución de claras luces para la cultura cubana, tras la muerte de Amadeo Roldán y una vez conformado, en 1939, el Patronato de Pro-Música Sinfónica, se haría cada vez más evidente la ineptitud de una burguesía diletante y manifiestamente conservadora, respecto a conducir y propiciar el verdadero desarrollo de la música de concierto como expresión de identidad nacional y en su proyección contemporánea. Como resultado, en 1949 surgió el Instituto Nacional de Música, conformado por figuras tan destacadas como José Ardévol, Harold Gramatges, Enrique González Mántici, Felix Guerrero y Rodrigo Prats, entre otros; cuyo objetivo era apoyar a los músicos cubanos elevando, a la vez, el nivel cultural del pueblo.

Nacido así de la necesidad de contrarrestar el freno que el Patronato Pro-Música Sinfónica mantenía hacia la música cubana rigiendo los lineamientos de trabajo de la Orquesta Filarmónica de la Habana, el Instituto, dirigido por Enrique González Mántici, organizó programas de conciertos que se caracterizaron por la interpretación de la música nacional, y priorizó, fundamentalmente, las obras de los compositores más jóvenes.

Una vez más, el enfrentamiento a la mediocridad del medio quedaría reflejado en la prensa:

Nuestro medio musical padece un fenómeno muy grave. Me refiero al desorbitado poderío que ha ejercido el Patronato Pro-Música Sinfónica en estos últimos años. Ese organismo, constituido en su casi totalidad por personas completamente ajenas a la música y a las

necesidades musicales del país, al sentirse cada vez más poderoso, ha tratado de acomodar toda la vida musical cubana a sus intereses [...] Alrededor de este movimiento reaccionario se han agrupado, más pronto o más tarde, todos los factores oportunistas, retardarios y anticubanos del país. Ahora les resulta más cómodo, más elegante, más «sociable», pensar que la música es solo un pasatiempo que da considerable prestigio, y nada más: sin revelación, sin comunión, sin la gran tensión espiritual que supone todo verdadero contacto con una obra de arte.¹⁶

En efecto, la situación se haría cada vez más tensa. Es de suponer que dentro de un contexto tan poco cordial, y haciéndose cada vez más notoria la crisis política en el país, fuera factible el cierre de algunas importantes instituciones culturales. De hecho, en 1952 quedó disuelta, tras dieciocho años de ardua labor, la Orquesta de Cámara de La Habana. Con más de ciento veinte audiciones de obras del país —de las cuales alrededor de la mitad constituían estrenos mundiales—, la desaparición de esta importante institución denotaba el estado de tribulación existente en el ambiente cultural de la sociedad cubana de aquella época. Un recrudecimiento del régimen político dictatorial concedería muy escasas perspectivas de desarrollo a la cultura artística del país, mucho menos una verdadera y profunda atención por parte del Gobierno a las necesidades y problemas de los músicos cubanos. Las múltiples contradicciones de clases existentes en la sociedad de entonces ponían al descubierto una época de luchas sociales encaminadas hacia la radicalización ideológica del pensamiento revolucionario, lo cual se revertiría, a modo de crisis, en el prominente abandono del arte por parte de los sectores dominantes, más preocupados, por supuesto, por salvaguardar su poder y estatus privilegiado.

Por su parte, las obras modernas de los jóvenes compositores de música de concierto hallaban cada vez menos acogida en un contexto tan árido y ante un público que se acomodaba conservadoramente frente a las grandes obras del repertorio universal del pasado, fruto, quizás, de la sistemática labor realizada durante más de treinta años por el Patronato de la Sociedad Pro-Arte Musical. La burguesía del país, acostumbrada al modelo estético brindado por esta institución, se mantuvo de espaldas a la actividad creadora de muchos de aquellos jóvenes músicos quienes, en su mayoría, con una ideología de vanguardia, se fueron agrupando alrededor de la Sociedad Nuestro Tiempo, núcleo cultural orientado ideológicamente por el Partido Socialista Popular, y que se manifestaría en franca oposición al Instituto Nacional de Cultura, órgano oficial del régimen dictatorial de Fulgencio Batista, creado, al parecer, para atender los asuntos de la cultura del país.

Refiriéndose a aquellas circunstancias históricas en que fue disuelta la Orquesta de Cámara de La Habana, expresaría Ardévol:

Cuando se organizó el Instituto Nacional de Cultura, y el doctor Zéndegui [su presidente] trataba de simular un estado de normalidad en el orden cultural, se me propuso la conversión de nuestra orquesta en Orquesta de Cámara del INC [Instituto Nacional de Cultura]. Como es del dominio público, la oferta, que comprendía medios económicos varias veces superiores a los mejores que habíamos podido disfrutar, fue rechazada sin dejar abierta ni siquiera una posibilidad de discusión. Por desgracia, otra entidad musical y otros directores y compositores —a quienes hay que considerar demasiado indiferentes a la grave coyuntura histórica por [la] que atravesaba el país— aceptaron actuar en estrechas relaciones con el INC y colaboraron hasta los últimos instantes sordos a la consigna de no colaboración que había hecho suya la casi totalidad de los artistas e intelectuales.¹⁷

En efecto, luego de la negativa del director de la Orquesta de Cámara de La Habana a integrarse a la reaccionaria institución, fue creada la Orquesta de Cámara del INC, la que ofreció algunos conciertos carentes de aportes y sin notables resultados. Durante una entrevista que se le hiciera a Ardévol en noviembre de 1956, para el *Magazine de Avance*, donde se le preguntó su criterio acerca de si el Instituto Nacional de Cultura estaba haciendo algo serio por la música cubana, este alegaría:

Para poder contestar afirmativamente sería preciso que el Instituto Nacional de Cultura tuviera en cuenta a los compositores, a la música de creación nacional. La ausencia de audiciones de música cubana en las dos orquestas que sostiene, de concursos, de ediciones, de grabaciones, no puede ser compensada por el mantenimiento de dichas orquestas. Los compositores consideramos un grave error el que, en la breve temporada de reaparición de la Filarmónica, hace unos meses, no se pusiera ni una sola obra cubana. El más elemental respeto por nuestra música aconsejaba la inclusión de algo de Roldán y de Caturla. Tampoco estamos de acuerdo con la programación de la Orquesta de Cámara que actúa bajo el patronato de la Sociedad de Conciertos. Un organismo como ese no justifica su existencia dedicándose casi exclusivamente a la ejecución de música italiana antigua, y conste que he sido el primero que en Cuba ha dirigido a Vivaldi y Corelli. La formación de una cultura musical de tipo clásico debe compaginarse con la divulgación de los contemporáneos y el deber de dar a conocer lo cubano.¹⁸

Por lo contrario, la Sociedad Nuestro Tiempo, en actitud de vanguardia, desplegó una labor en pro del desarrollo de la cultura nacional. Creada la sección de música desde la misma fecha de fundación de la Sociedad, sus integrantes, bajo la dirección de Harold Gramatges, encaminaron sus objetivos fundamentales hacia la contribución del rescate y difusión de los valores más autóctonos de la música cubana y lo mejor de la música universal.

Desde entonces comenzó una consciente y ardua labor cultural, se programaron estrenos de obras cubanas, conciertos de intérpretes nacionales, conferencias y audiciones comentadas sobre música contemporánea, además de convocarse debates, editarse folletos, partituras y una revista bajo el nombre de *Nuestro Tiempo*, así como la organización de la Escuela Coral y el Coro, ambos dirigidos por Serafín Pro.

Gran parte de los músicos que otrora integraran el Grupo de Renovación Musical, conformó la membresía de esta sociedad, a la que sumó, además, una nueva promoción de jóvenes compositores cubanos, entre quienes cabe destacarse a Carlos Fariñas, Nilo Rodríguez y Juan Blanco. En 1953, la vocalía de música que atendía el desarrollo de esta sección estaba integrada por Manuel Duchesne Cuzán, María Antonieta Henríquez, Argeliers León, Edgardo Martín, Serafín Pro y Nilo Rodríguez.

Las páginas de la revista *Nuestro Tiempo*, desde su aparición en 1954, creó espacios para la reflexión y la crítica. Una vez más, quedaron reflejadas allí las firmas de Harold Gramatges, Edgardo Martín, Serafín Pro y Argeliers León, a las que se sumaron las de Juan Blanco y María Antonieta Henríquez. En cualquier caso, de manera abierta, se denunciarían los males que provocaba la indiferencia de los medios oficiales al desarrollo de la música nacional, a la vez que se exaltaba la encomiable dedicación y la acción desinteresada de todos aquellos músicos que, haciendo posible la celebración de los conciertos, se definían, además, dentro de la posición más revolucionaria y menos entregada al oficialismo de la dictadura.

No es de extrañar entonces que al culminar el proceso de luchas políticas en el país con el triunfo de la Revolución, en enero de 1959, todos esos músicos y defensores de la cultura nacional, asimilaban el nuevo momento histórico social que comenzaba en Cuba, con evidentes rasgos de radicalización ideológica, como la necesaria y esperada realidad de llevar a cabo, con el común empeño de todos, los más preciados anhelos de desarrollar, de forma abierta y soberana, la música cubana. Pocas semanas después del triunfo, en el mes de febrero, fue firmada la Declaración de los intelectuales y artistas cubanos, donde se consideraría una serie de aspectos a favor de la creación de instituciones, publicaciones y otras medidas organizativas, con el fin de fomentar una plataforma programática para el desarrollo de la cultura nacional.

De este modo, y en el terreno específico de la música de concierto, múltiples fueron las transformaciones realizadas a su favor desde los primeros momentos. Respondiendo a la escasa difusión de este género antes del triunfo revolucionario, una de las primeras acciones en este sentido fue crear una sección de música en la

radioemisora CMZ Revolucionaria, del Ministerio de Educación, y se fundó de inmediato una Orquesta de Cámara para este medio, así como otra Sinfónica. En dicho espacio se ofrecerían no solo audiciones musicales, sino también charlas de orientación y crítica musical, y se abordarían temas de la música cubana e internacional. Asimismo, en 1960 fueron creados la Orquesta Sinfónica y el Coro del Teatro Nacional, y se fundó, además, en ese mismo año el Instituto Cubano de Derechos Musicales, para garantizar los derechos de autor. Pocos meses después, fue creada la Orquesta Sinfónica Nacional y su organismo filial, la Orquesta de Cámara Nacional, así como otras agrupaciones instrumentales en su condición de conjuntos de cámara, a través de los cuales se comenzó a divulgar la mejor música de todos los tiempos, y preferentemente la contemporánea.

Por otra parte, la reforma establecida en los programas de enseñanza artística y la creación de organismos e instituciones culturales implicados en el desarrollo cultural del país y de una u otra manera, en el de la música de concierto en Cuba —entiéndase Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), Casa de las Américas, Consejo Nacional de Cultura (CNC), Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), Ballet Nacional de Cuba (BNC), Conjunto Nacional de Danza Moderna, entre otros— avizoraron desde un inicio las amplias perspectivas de desarrollo para la cultura artística en general, y particularmente para la música de concierto cubana en todos los órdenes.

De hecho, en el campo de la creación, los años 60 se mostraron pródigos en cuanto a proyección de un nuevo momento estético dentro del quehacer musical. Sin lugar a dudas, un interés de renovación en los códigos estéticos del lenguaje musical llevó por los derroteros de una nueva vanguardia, en esta ocasión sustentada por la posibilidad de contacto y conocimiento del discurso más inmediato de la música contemporánea internacional, a través de la participación de los compositores cubanos en los festivales europeos.

Reflexionando al respecto, expresaría Leo Brouwer (1939) casi una década después:

En el año 1961 fui invitado al Otoño Varsoviano, el conocido festival polaco especializado en música del siglo xx y mayormente en la llamada música de vanguardia. El estreno de *Homenaje a las víctimas de Hiroshima* de Penderewski, las ejecuciones de los Kontarsky o del flautista Gazzeloni, el *Zyklus* de Stockhausen tocado por Caskel, y tantos otros momentos, me causaron un impacto tremendo [...]

La audición en Varsovia fue un pulso vital, un punto de arranque definitivo para la vanguardia cubana.¹⁹

Fue entonces que haciendo uso de la labor experimental y de los procesos de composición

utilizados en la Europa posterior a la Segunda guerra mundial —entiéndase puntillismo, aleatorismo, serialismo, estocástica, espacialismo y técnicas electroacústicas—, Leo Brouwer —con *Sonograma I*, en 1963— y Juan Blanco —con *Estudios I y II*, *Ensemble V* y *Texturas I*, todas de 1964—, abrieron en Cuba los caminos del aleatorismo y la música concreta, en breve también asumidos por destacados compositores jóvenes del momento, tales como Carlos Fariñas y Héctor Angulo (1932), así como, posteriormente, por Roberto Valera (1938), Calixto Álvarez (1938), José Loyola (1941), Sergio Fernández Barroso (1946) y Carlos Malcolm (1945), entre otros, quienes, en cualquier caso, partirían del principio básico de violentar los cánones convencionales, en función de realizar un trabajo totalmente experimental, y cuya prioridad de atención recaería en el elemento tímbrico. No obstante, se establecieron numerosas búsquedas no solo en cuanto a la sonoridad y forma de ejecución de los instrumentos, sino también sobre la base de emplear nuevos conceptos, incidentes en otros medios expresivos y estructurales.

Sin lugar a dudas, en un primer momento, favoreció en gran medida a este quehacer la labor realizada por el director de la Orquesta Sinfónica Nacional, Manuel Duchesne Cuzán, quien a través de sus series de conciertos de música contemporánea dio la posibilidad de conocimiento público y difusión del nuevo y no muy comprendido lenguaje estético de este tipo de música.

A propósito, es de señalar en este sentido que, en efecto, aquella fue una época controvertida en cuanto a diversidad de posiciones estéticas por parte de los propios compositores,²⁰ en donde la supuesta «manzana de la discordia» se sustentó, básicamente, en criterios y cuestionamientos acerca de la presencia o no de lo nacional en ese tipo de música experimental. Más allá del contexto creativo, igualmente en el marco de la vida cultural de aquel momento no siempre hubo comprensión y apoyo a la proyección y reconocimiento de la nueva expresión artística legada por estos compositores.

Lo cierto es que, si bien en una primera etapa el interés y la motivación primaria del compositor se dirigieron fundamentalmente hacia la renovación del lenguaje y los recursos expresivos —desde un evidente apego al modelo aportado una vez más por Europa—, posteriormente, y de modo general, en un proceso genuino de decantación y reafirmación, se manifestó una creación más libre y, a no dudar, de más asequible y natural aliento nacional.

En una nueva promoción de creadores, se destacarían entonces Magaly Ruiz (1941), Juan Piñera (1950), Efraín Amador (1947), los hermanos Sergio (1948) y José María Vitier (1954), entre otros.

En los años 70, la música de concierto se vio más favorecida por el surgimiento de nuevos espacios como las Jornadas de Música Contemporánea, los Festivales de Música de los Países Socialistas, los de Música Cubana Contemporánea, y el Internacional de Música Contemporánea, que fueron estableciéndose con toda asiduidad hasta bien entrados los 80. Otros eventos que incidieron en la estimulación para la creación de la música de concierto fueron el Concurso 26 de Julio—organizado por el MINFAR— y el de la UNEAC, por solo citar los más reconocidos; además de las condiciones objetivas establecidas para la divulgación y promoción de estas obras a través de ediciones impresas y fonográficas, la labor de las instituciones culturales, así como el desarrollo de otras manifestaciones artísticas relacionadas, todo lo cual permitió, a su vez, una múltiple actividad socio-funcional por parte de la mayoría de estos compositores.

Es de destacar que como parte de los convenios culturales establecidos con diferentes países europeos—fundamentalmente del entonces llamado bloque socialista— no fueron pocos los compositores, intérpretes e, incluso, musicólogos, que obtuvieron becas para realizar estudios superiores en el rico y variado universo europeo, lo que facilitó, finalmente, acrisolar en tierra nativa, lo mejor de la diversidad internacional recibida desde un enfoque integrador y nacional. No merece menor interés, en este mismo sentido, la instauración académica, en 1976, del Instituto Superior de Arte (ISA.) en La Habana, destinado a formar profesionales de la música en su más alto nivel, y que en cualquiera de sus especialidades ha contribuido a la consolidación de un desarrollo permanente en el tema que nos ocupa.

A propósito, es de tomar en cuenta que si bien diversos han sido los aportes significados en las obras de muchos de estos compositores, se hacen aún más meritorias las trascendencias universales que han alcanzado algunos de ellos a través de sus trayectorias artísticas. Harold Gramatges, merecedor en 1996 del Primer Premio Iberoamericano de la Música Tomás Luis de Victoria, en virtud de su capacidad de expresar con maestría la síntesis sonora de la cultura de su país, se ha convertido, a lo largo de su quehacer como creador, en uno de los creadores más representativos e importantes de la música de concierto contemporánea, no solo en Cuba, sino en toda Iberoamérica. Leo Brouwer, por su parte, más que iniciador del aleatorismo en Cuba, ha contribuido al desarrollo del lenguaje contemporáneo de la guitarra internacional no solo en calidad de compositor de alto vuelo filosófico y culto, sino, además, como intérprete de ingeniosa y aportadora técnica. Juan Blanco, referido por la UNESCO como uno de los diez pioneros de la música electroacústica en el mundo,

ha incursionado durante más de cuatro ininterrumpidas décadas, en todas las modalidades tecnológicas, desde la música concreta hasta los últimos aportes de la informática a la creación musical, legando una escuela que desde las sonoridades más contemporáneas siempre deja en evidencia el imprescindible aliento de la cubanidad. Carlos Fariñas ha sido reconocido como uno de los más importantes compositores del siglo xx cubano, estilizador por excelencia de los elementos nacionales y perenne indagador de las tendencias más contemporáneas de la composición. Roberto Valera, compositor de amplísimo y diverso catálogo, de cubanía y calidad desbordante, es figura antológica de la música coral cubana contemporánea; su obra es un legado capital para el patrimonio musical de la nación. Juan Piñera, creador de profundo acento lírico, es capaz de prodigar, con la más alta dignidad, desde una memorable obra pianística y una ópera de elevado calibre, hasta ganar un Primer Premio *ex-aequo* en música electroacústica analógica.²¹ Los hermanos Vitier, fusionadores de lo culto y lo popular, de lo nacional y lo universal, han transitado desde lo incidental hasta las más clásicas miniaturas, siempre demostrando el sello inconfundible de sus calidades.

En efecto, tras el paso de los años y sin discusión, desde una perspectiva de desarrollo evolutivo, la música de concierto en Cuba ha ido alcanzando mayores logros no solo cuantitativa y cualitativamente, sino a nivel de los espacios culturales y espirituales de la sociedad. La política cultural reflejada en la vida musical del país ha ido depurando y engarzando, cada vez con mayor efectividad sinérgica, el mecanismo dinámico de un accionar sistémico, donde inevitablemente se amplía el universo de actividad y necesaria articulación de todos sus componentes.

Industria musical, rescate, preservación, estudio, plasmación y difusión del patrimonio musical; interrelación coherente y dinámica entre la teoría y la práctica; incidencia del accionar musicológico sobre los procesos de la vida musical en la nación; visión renovadora y permanentemente crítica de los planes de estudios de la enseñanza musical; programas de desarrollo artístico, entre otros, constituyen hoy en día y ya a la luz del siglo xxi, los escenarios dispuestos de donde bebe y cada vez más y mejor seguirá nutriéndose, la música de concierto en el ámbito de nuestra cultura nacional.

Notas

1. Alejo Carpentier, «Panorama de la música en Cuba. Música contemporánea», *Ese músico que llevo dentro*, Letras Cubanas, La Habana, 1980, p. 278.

2. Amadeo Roldán, «Carta a Henry Cowell» (1933), *Revista de Música*, año I, n. 3, Biblioteca Nacional José Martí, La Habana, julio de 1960.

3. Victoria Eli, «García Caturla, Alejandro», *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, SGAE, Madrid, 1999, v. 5, p. 432.

4. Nacido en Leningrado en 1894, desde 1923 se radicó en los Estados Unidos, y se nacionalizó en 1931.

5. Alejandro García Caturla, «Carta de Caturla a los esposos Quevedo» (1 de mayo de 1929, desde Remedios), en María A. Henríquez, *Alejandro García Caturla. Correspondencia*, Arte y Literatura, La Habana, 1978, p. 48.

6. Su segunda etapa de vida se desarrollaría entre 1940 y 1946.

7. Rafael Pastor, «Desván», *Musicalia*, n. 1, La Habana, mayo-junio de 1928.

8. Alejandro García Caturla, «Posibilidades sinfónicas de la música afrocubana», *Musicalia*, n. 7, La Habana, julio-agosto 1929.

9. José Ardévol, «Homenaje a la memoria de Caturla el músico», *Música y revolución*, Ediciones Unión, La Habana, 1966, pp. 208-9.

10. De hecho, sus jóvenes integrantes —entre quienes cabe destacar a Harold Gramatges, Hilario González, Julián Orbón, Serafín Pro, Edgardo Martín, Gisela Hernández, Virginia Fleites, Argeliers León, entre otros—, desarrollaron igualmente, junto a su actividad de compositores de avanzada, bajo la corriente formalista del neoclasicismo, la misión de promotores activos de la cultura musical de vanguardia en el país, realizando conciertos y escribiendo, siempre consecuentes con su ideario estético, críticas, reseñas y artículos en las revistas especializadas del momento.

11. De ellos, Pascual Roch, no solo impartió clases y aportó su método *Escuela Tárrega*, en 3 volúmenes, editado en los Estados Unidos, sino que dedicó gran empeño a la construcción de guitarras. Vicente Gelabert, asimismo, condiscípulo de Segovia y alumno distinguido del maestro, se dedicó fundamentalmente a ofrecer su excelente arte por todos los rincones de la Isla, así como José Vallalta, igualmente destacado guitarrista español y alumno del célebre músico catalán, ofreció clases en La Habana, con las que se instruyó su hija Francisqueta quien, a su vez, se consagró a la enseñanza de este instrumento.

12. Emilia Lufriú, «La Sociedad Guitarrística de Cuba», *Guitarra*, a. I, n. 1, La Habana, diciembre de 1940, p. 4.

13. A propósito, en 1941 la Dirección de Cultura del Ministerio de Educación le cedió a la Sociedad un espacio en su emisora CMZ,

para radiar un ciclo de audiciones donde fueron comentados los capítulos más importantes de la historia de la guitarra, dirigidos por María Julia Casanova.

14. Es de señalar que en la fecha de creación de la Sociedad Guitarrística de Cuba, en América existían como sociedades internacionales análogas The American Guild of Mandolinist, Guitarrists and Banjoists, y la Sociedad de Guitarristas Americanos, de Chicago y Los Ángeles, respectivamente; la Asociación Guitarrística Argentina y el Círculo de Guitarra, de Buenos Aires, así como el Círculo Napolitano de Montevideo, Uruguay. Asimismo, existía en Europa la asociación Les amis de la guitarrre —dirigida por Emilio Pujol— y el Circle Tárrega, ambos en París; la Sociedad Guitarrística Mauro Giuliani, en Italia; la Sociedad Guitarrística de Barcelona, la Cultural Guitarrística de Madrid, y la Sociedad Guitarrística de Bilbao, en España. En Alemania, el Club Guitarrístico de Leipzig; la Sociedad de Guitarristas y el Club de Guitarra, de Munich; la Unión de Guitarristas de Berlín; y el Club Internacional de Guitarristas de Alemania. Y en Japón, el Club Tárrega, de Tokio; y la Liga de Guitarristas y la de Nuevos Músicos, en Sapporo.

15. José Ardévol, «Editorial», *La Música*, n. 3, La Habana, julio-septiembre de 1948.

16. José Ardévol, «En torno a la emoción de la música», *Música y revolución*, ed. cit., pp. 57-8.

17. José Ardévol, «Biografía de una orquesta», *Música y revolución*, ed. cit., p. 16.

18. José Ardévol, «Entrevista», *Música y revolución*, ed. cit., pp. 72-3.

19. Leo Brouwer, «La vanguardia en la música cubana», *Gajes del oficio*, Letras Cubanas, La Habana, 2004, p. 65.

20. Aun cuando no fue el único, no debe ser obviado, en este caso, el factor generacional.

21. Me refiero a su ópera *La taza de café* y al premio recibido en el XXI Concurso Internacional de Música Electroacústica de Bourges, Francia, en 1984, por la obra *Tres de dos*, realizada esta última en autoría con Edesio Alejandro.

© TEMAS, 2004.