

HISTORIA DE LA MÚSICA POPULAR CUBANA

Antonio Gómez Sotolongo (Aguada de Pasajeros, Cuba, 1954) es máster en Investigación Musical por la Universidad Internacional de Valencia (VIU), es académico correspondiente en la República Dominicana de la Academia de la Historia de Cuba en el Exilio, y músico profesional desde 1978 hasta la actualidad. Es Licenciado en Música por el Instituto Superior de Arte de la Habana (Universidad de las Artes). Ha publicado cientos de artículos en diferentes medios de Cuba, España, Colombia, México y República Dominicana. Es colaborador del periódico digital Mundo Clásico desde 1998, donde ha publicado más de cien artículos. Redacta y administra el blog *El Tren de Yaguaramas 2da. Época*, donde ha publicado más de doscientos artículos. Ha sido desde 1991 hasta el presente, contrabajista principal de la Orquesta Sinfónica Nacional de la República Dominicana.

Antonio Gómez Sotolongo

HISTORIA DE LA MÚSICA POPULAR CUBANA

DE LAS DANZAS HABANERAS A LA SALSA (1829-1976)



De la presente edición, 2024:

© Antonio Gómez Sotolongo
© Editorial Hypermedia

Editorial Hypermedia
www.editorialhypermedia.com
www.hypermediamagazine.com
hypermedia@editorialhypermedia.com

Edición: Ladislao Aguado
Prólogo: Armando Rodríguez Ruidíaz
Diseño de colección y portada: Herman Vega Vogeler
Corrección y maquetación: Editorial Hypermedia

ISBN: 978-1-948517-74-4

Quedan prohibidos, dentro de los límites establecidos en la ley y bajo los apercibimientos legalmente previstos, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, ya sea electrónico o mecánico, el tratamiento informático, el alquiler o cualquier otra forma de cesión de la obra sin la autorización previa y por escrito de los titulares del copyright.

A la memoria de mi esposa Isabel María.

PRÓLOGO

Me complace en presentarles una obra que considero de importancia dentro de la bibliografía sobre nuestra cultura cubana, la cual es un trabajo profundamente erudito, en cuanto a la cantidad y la calidad de la información que proporciona al lector, pero también constituye un material de lectura muy ameno y agradable. Este ensayo consigue lo que otros trabajos con mayores pretensiones didácticas y académicas no han logrado, es decir, documentar hasta el límite de la minuciosidad la materia abordada, en un estricto orden cronológico que facilita la comprensión de su desenvolvimiento dialéctico, sin dejar vacíos u omisiones, explicando detalladamente cada aspecto de su transcurso histórico.

La obra nos presenta un amplio panorama, no solo de la actividad musical específica abordada, sino del contexto en la cual ésta se desenvuelve. Es un verdadero tratado enciclopédico en cuanto a la cantidad y a la calidad de información que proporciona, y no una mera descripción de la materia expuesta. En él se explica detalladamente cómo Cuba llegó a convertirse en una importante potencia cultural desde las etapas iniciales de su historia, hasta la década de los años cincuenta del siglo xx, y también de qué manera perdió lamentablemente ese importante estatus.

Su tema principal es el de la música popular comercial, un aspecto de nuestra actividad cultural que ha sido frecuentemente soslayado por musicólogos y musicógrafos, particularmente después del triunfo de la llamada «Revolución cubana» en 1959, cuando todo lo relacionado con el libre comercio, base de la economía capitalista, fue consistentemente demonizado por los ideólogos socialistas del régimen.

Cuba siempre padeció una gran desinformación acerca del origen y la evolución de su música popular, que incluye la falta de información apropiada, así, como un fértil imaginario popular repleto de mitos y medias verdades sobre este tema. Es curioso observar cómo algunos de los más importantes trabajos académicos investigativos sobre la música popular

cubana fueron escritos por profesionales que no eran musicólogos de escuela, sino intelectuales dedicados principalmente a otras actividades, pero que acometieron ese empeño debido a su interés y profundo amor por las manifestaciones culturales y la historia de su patria, tales como Fernando Ortiz, Zoila Lapique, Cristóbal Díaz Ayala, Radamés Giro y Helio Orovio.

Este trabajo constituye una lectura apasionante e instructiva, a la vez que nos presenta un testimonio conmovedor, debido a la manera profunda y personal en que el autor describe la maravilla que fue la isla de Cuba desde el inicio de su historia. En él encontrarán los interesados un estudio exhaustivo de la materia expuesta, que lo convierte, definitivamente, en obligado material de estudio sobre el importante tema de la música popular comercial en Cuba.

ARMANDO RODRÍGUEZ RUIDÍAZ

INTRODUCCIÓN

Hasta la década del setenta del siglo xx, los productos de la música popular profesional cubana (MPPC)¹ que utilizaba la industria del entretenimiento² en sus producciones, se identificaban en los mercados con etiquetas tales como *danza, rumba (rhumba), conga, mambo, bolero, charanga, son montuno, guaguancó, cha-cha-chá o pachanga*, etiquetas que funcionaron como nombre de marca, un concepto que, según la definición dada por el Comité sobre Definiciones en Marketing de la American Marketing Association, es «un nombre, un término, una sigla, un símbolo, un diseño, o una combinación de todos estos elementos que (sirve) para identificar los bienes o servicios de un vendedor (o grupo de ellos) y diferenciarlos de los competidores».³

Y esos productos de la MPPC con esas marcas se posicionaron en el mercado mundial muchísimos años antes de que apareciera el concepto *posicionamiento* en la mercadología, el que fuera acuñado en 1972 por Al Ries y Jack Trout, en una serie de artículos titulados «La era del posicionamiento», publicados en *Advertising Age*, concepto este que, según resume

¹ Para ahorrar tiempo y espacio siempre utilizaré acrónimos para las terminologías que incluyen dos o más palabras; ejemplo, Música Popular Profesional Cubana (MPPC) o *Diario de la Marina (DM)*.

² Utilizaré este concepto para referirme a la industria y el comercio que se movía alrededor de la música cubana, a saber: Tiendas de música e instrumentos; fábricas de instrumentos; escuelas, academias de música y de baile; imprentas de música; salones de bailes; emisoras de radio y canales de televisión; bibliotecas, revistas y diarios que se ocupaban de promover y de enseñar a apreciar la música como arte, mercancía y entretenimiento; estudios de grabación; fábricas y tiendas de discos y tocadiscos y todos los empleos formales e informales que giraban en torno a estas actividades laborales en Cuba y alrededor del mundo.

³ Citado por Villarejo Ramos, Ángel F. 2001. «La medición del valor de marca. Los efectos del esfuerzo de marketing sobre sus componentes». Tesis doctoral. Universidad de Sevilla. <http://hdl.handle.net/11441/14892>.

Raúl Peralta Fortuny en el prólogo de la obra *Posicionamiento*⁴, es: «la toma de posición concreta y definitiva en la mente del o de los sujetos en perspectiva a los que se dirige una determinada oferta u opción», provocando que los compradores «le den prioridad a esos productos ante otras ofertas similares».

Desde el siglo XIX las danzas cubanas se convirtieron en la música hegemónica en Hispanoamérica, y durante la primera mitad del siglo XX, los productos de la MPPC, teniendo a La Habana como principal centro de operaciones, se *posicionaron* en los mercados de todo el mundo a consecuencia de un inusitado desarrollo que, para comprenderlo, es necesario conocer las condiciones que se lograron reunir en Cuba durante al menos cuatro siglos, un proceso que es posible documentar a través de una amplia bibliografía, en la que sobresalen *Cuba canta y baila. Enciclopedia de la discografía cubana*, vol., 1 y vol., 2, de Cristóbal Díaz Ayala⁵; los libros *Un siglo de discografía cubana*, de José Reyes Fortún y *Fania All-Stars: salsa, Inc. Cuatro décadas (y pico) de nuestra cosa latina*, de Tommy Muriel; la colección fonográfica *Tumbao Cuban Classics*; y un sin número de artículos publicados en periódicos y revistas que aparecen en la web.

Para que todo esto sucediera, se dieron en Cuba condiciones específicas que posibilitaron, como nos dice Hans Robert Jauss (1921-1997) en su estética de la recepción, un «proceso histórico concreto» en el que intervino «la experiencia de los que reciben, disfrutan y juzgan las obras», un proceso que duró al menos dos siglos y en el que los receptores de las obras «aceptaban o rechazaban, elegían u olvidaban, llegando a formar tradiciones que pudieron incluso, en no pequeña medida, asumir la función activa de contestar a una tradición, ya que ellos mismos produjeron nuevas obras» (Jauss 1967, 59).

De las causas que provocaron el posicionamiento en los mercados internacionales de los productos de la MPPC con sus nombres de marca du-

⁴ Ries y Trout. «Posicionamiento». [En línea] [Fecha de consulta 17 de enero de 2020] Disponible en: https://www.academia.edu/23737986/Al_Ries_Jack_Trout_Posicionamiento_Mc_Graw_Hill.

⁵ Para citar Cristóbal Díaz Ayala, *Cuba canta y baila. Enciclopedia discográfica de la música cubana. 1898-1925. vol., 1*, [En línea] [Fecha de consulta 25 de oct de 2019] Disponible en <https://latinpop.fiu.edu/contentsv1.html>, actualizada en 2014, utilizaré (Díaz 2014, Volumen, número del capítulo, y número de página); ejemplo: (Díaz 2014, vol. 1., c. III, 1-2), y en *Cuba canta y baila. Enciclopedia discográfica de la música cubana. 1925-1960. vol. 2*, [En línea] [Fecha de consulta 25 de oct de 2019] Disponible en <https://latinpop.fiu.edu/downloadfiles.html>, utilizaré (Díaz 2014, Volumen, sección, parte de la sección, y página(s) del texto citado). Por ejemplo (Díaz 2014, vol. 2, Secc. 03, Lpt.2, 34).

rante el siglo XIX y la primera mitad del XX, de las causas por las que esos productos y esas marcas perdieron esos mercados —cuando aquellas condiciones previas al año 1959 fueron arrasadas, y «la libertad del oyente se subordinó a lo doctrinario», y las artes en general se «pusieron al servicio de intereses políticos» (Jauss 1967, 69)—, y de las causas por las que esos productos y esas marcas aparecieron transfigurados en los mercados con el nombre-marca de *salsa* a partir de la década del setenta del siglo XX, tratan las páginas de esta *Historia de la música popular profesional cubana*.

LA IMPORTANCIA POLÍTICA DE LA ISLA DE CUBA

Y no es cuestión de afirmar que sólo Cuba poseía ritmos de valía e interés entre los diversos países de la región, se trata, simplemente, de entender que Cuba logró reunir todas las condiciones necesarias para convertirse en el centro musical del Caribe (Rondón 1980, 5).

«San Cristóbal de La Habana fue la última de las siete villas fundadas en esta isla por el Adelantado Don Diego Velázquez» un 25 de julio de 1515, día de San Cristóbal⁶. Primeramente, estuvo en la desembocadura del río de Güines o Mayabeque, pero a causa de lo insalubre del terreno se trasladó poco después a la desembocadura del río Casiguaguas, conocido posteriormente como Almendares o Chorrera, y en 1519 se trasladó al punto en el que hoy se encuentra, donde había existido un asentamiento aborigen que se conoció como Habana (Torre 1857, 5).

La Habana fue, como lo ha sido siempre todo puerto marítimo muy frecuentado, famoso por sus diversiones y libertinajes a los que se daba en sus luengas estadas la gente marinera y advenediza de las flotas junta con los esclavos bullangueros y las mujeres del rumbo en los bodegones de las negras mondongueras, en los garitos o tablajes puestos por generales y almirantes para la tahurería, y en los parajes, aún menos santos, que albergaban los bohíos y las casas de embarrado, cabe las murallas y fuera de éstas, por el Manglar, los Sitios y Carraguao [...] Cantos, bailoteos y música fueron y vinieron de Andalucía, de América y de África, y La Habana fue el centro donde se fundían todas con mayor calor y más polícromas irisaciones⁷.

El puerto de La Habana, desde el siglo xvi y prácticamente mientras duró la navegación a vela, se convirtió por dos razones fundamentales en el

⁶ «En la isla, por especial indulto de la silla apostólica se celebra San Cristóbal el día 16 de noviembre, para no embarazar la festividad con la de Santiago, patrón de España y de la isla». Cfr.: (Erechún 1859, 1694).

⁷ Ortiz 1984. Citado en: *Obras completas. Alejo Carpentier XII. Ese músico que llevo dentro 3. La música en Cuba*. México: Siglo XXI, 252-253.

más importante de América: Su posición geográfica y su enorme capacidad para proteger a cientos de barcos en su bahía, tanto de los temibles huracanes como de corsarios y piratas.

La ruta descubierta por Cristóbal Colón parte de la península ibérica, donde nace la corriente de las Canarias; al sur de estas islas vira brusca-mente al oeste y desemboca en la Corriente Ecuatorial del Norte. Esta última corriente atraviesa el Océano Atlántico en la zona de alisios del este y llega a las costas de Cuba y Florida. Y el regreso, que tanto atormentó a la tripulación que acompañó al Gran Almirante en su primer viaje, se ofrece al navegante en la Corriente del Golfo, o *Gulf Stream*, a la que se llega fácilmente desde las costas de Cuba.

Esta ventaja que la naturaleza le dio a Cuba, la describió Alejandro de Humboldt en el siguiente párrafo:

La importancia política de la isla de Cuba no consiste únicamente en la extensión de su superficie, aunque es una mitad mayor que la de Haití, ni en la admirable fertilidad de su suelo, ni en sus establecimientos de marina militar y la naturaleza de una población compuesta de tres quintas partes de hombres libres, sino que aún es más considerable por las ventajas que ofrece la posición geográfica de la Habana (Humboldt 1827, 27).

En 1561, por ambas razones, la Corona dispuso la concentración en La Habana de las naves procedentes de todas las latitudes de América, estableciendo lo que se conoce como el Sistema de Flotas. Por esto las fortificaciones adquieren entonces en la villa de San Cristóbal de La Habana una importancia capital y con ellas, los instrumentos musicales que en estas se utilizaban. Es por tal motivo que La Habana recibió y despidió mares de cantos y bailes durante siglos.

Fue tan preciada la villa de San Cristóbal por la metrópoli, que Dávila de Orejón, quien fuera capitán general de esta isla desde 1664 hasta 1670, escribió que La Habana era «el más precioso engaste de esta rica presea de la corona española y la más estimable concha de esta occidental margarita» (Torre 1857, 5), y la corona de España, para demostrarlo «quiso distinguir y condecorar a La Habana llamándola la Llave del Nuevo Mundo, y antemural de las Indias Occidentales» suscribiendo tal epíteto a través de las Reales Cédulas de 24 de mayo de 1634 y 10 de marzo de 1717 (Arrate 1876, 8).

En lo que respecta a música, los siglos XVI y XVII no fueron, por supuesto, más que el preludio, un preludio al cual entró muy tempranamente el negro y su cultura. Primero, por la vía de la propia España, donde afri-

canos hubo en gran número desde tiempos remotos, y a través de la trata que comenzó, según la referencia documental más antigua que he podido encontrar, en el año de 1508⁸. Poco o nada quedaba del areito a finales del siglo XVII, pero la música que trajeron europeos y africanos ya comenzaba a sentirse y amalgamarse.

Cuba tuvo su primera universidad desde 1728, cuando se fundó la Real y Pontificia Universidad de La Habana. En 1762 La Habana fue tomada por los ingleses lo que representó un cambio en la economía de la isla y en sus relaciones con el resto del mundo, el 22 de febrero de 1763 «se publicó la paz general acordada en Versalles, por lo cual se obligaban los ingleses a restituir a España la plaza de la Habana en el mismo estado en que la encontraron», pero eso no sucedió, provocando que los ingenieros militares españoles destacados en La Habana, apoyados en el «gran aumento de la consignación anual de caudales de Veracruz para las atenciones de la isla», tuvieran que emprender «las reparaciones del recinto amurallado de la plaza, la reconstrucción del castillo del Morro, la construcción de la gran fortaleza de la Cabaña y la reparación general del arsenal», y para todo eso necesitaron más de cuatro mil hombres que llegaron a la isla remitidos de todas partes, entre los que llegaron presidiarios, peones voluntarios y esclavos traídos a jornal, los que en años sucesivos participarían también en la construcción de los castillos de Atarés y el Príncipe.

Las fuerzas castrenses también fueron reforzadas, lo que implicó la llegada a la isla de otros dos mil hombres procedentes de «España, Canarias, y varios piquetes enviados de Méjico y Costa Firme». En ese mismo año de 1763, comenzó a publicarse en La Habana «un periódico oficial semanal en la imprenta de Segui, calle Mercaderes, en forma de cuatro páginas de á cuartilla» (Pezuela 1863, 51) y en 1793 fue fundada la Sociedad Económica de Amigos del País, que influiría «en el desarrollo económico, educativo, científico y en la introducción de las tecnologías de avanzada de la época» (Díaz 1998, 524).

Durante el siglo XIX, Cuba adquirió con premura algunos de los más importantes adelantos de la ciencia y la técnica, y esto también influyó de manera directa en el desarrollo musical de la isla. En 1819, llegó al puerto de La Habana el primer barco de vapor, y en 1850 se construyó el primero

⁸ Según anota Antumi Toasijé, en 1508 se otorgó una licencia a Diego de Nicuesa —quien el 19 de junio de ese año había sido nombrado gobernador de Veragua—, para que llevara cincuenta esclavos. Cfr.: Toasijé, A. (2008). «La esclavitud en el XVI en territorios hispánicos». *Brocar. Cuadernos de Investigación Histórica*, 0(32), 99-116. [En línea] [Fecha de consulta 18 de ene. de 2020] Disponible en: doi: <https://doi.org/10.18172/brocar.1614>, 102.

de su tipo en los astilleros de Sagua la Grande (DM, 29 sep. 1850). En 1822 se estableció la Imprenta de Música de Santiago Lessieur, especializada en música (Lapique 2008, 107), «en 1837, por solicitud de una sociedad de hacendados criollos, se introdujo en Cuba la primera vía férrea» (Ortiz 1963, 50) y antes de que terminara la primera mitad del siglo, toda la isla estaba enlazada por ese medio de transporte. El alumbrado público por gas se instaló en 1844 (Pezuela 1863, 331), en 1846 lo tuvo el teatro Tacón (DM, 15 nov. 1846), y el 22 de febrero de 1889 se instalaron las primeras lámparas de luz eléctrica en el parque Central. En 1851, se estableció «la primera línea telegráfica urbana, de carácter experimental, en la ciudad de La Habana, comunicando el teatro de Villanueva con la plaza de Monserrate»⁹ y «la Academia de Ciencias Médicas Físicas y Naturales quedó solemnemente inaugurada el 19 de mayo de 1861» (Díaz 1998, 524). «Desde 1893 se tienen noticias de la presencia de técnicos grabadores de los fonogramas Edison en La Habana» (Reyes 2017, 19), y la presencia de reproductores en la capital cubana se documenta por un anuncio publicado en *El País*, del miércoles 23 de mayo de 1894. La industria de las grabaciones musicales tendría un desarrollo sostenido, a consecuencia del cual, a mediados del siglo xx, La Habana contaba con dos fábricas de discos y una docena de sellos disqueros y estudios de grabación, en los que eran utilizados avanzados medios tecnológicos. Todo esto con capital mayoritario de inversionistas cubanos.

Fueron muchos los viajeros que describieron la isla de Cuba durante los siglos xix y xx, unos muy recordados hoy, como Alejandro de Humboldt (1789-1859) y Juan Bosch (1909-2001), otros no tanto, como Nicolás Tanco Armero (1830-1890) e Hippolyte Piron (1824-); sin embargo, todos, a través de sus testimonios, aportaron elementos suficientes para que el imaginario colectivo de los consumidores alrededor del mundo distinguiera la región de origen de algunos de los productos que consumían en sus mesas y en sus salones de baile: azúcar, habanos y habaneras, entre otros. Nicolás Tanco, a su paso por la ciudad durante el mes de enero de 1852, escribió lo siguiente:

En la Habana, se encuentra un famoso mercado en cada barrio; pero el mejor de todos es el de la plaza de Vapor. En el interior de este edificio se vende la carne y toda especie de legumbres y verduras, y en el exterior las frutas.

⁹ Quesada, Eugenio de, *El Telégrafo español en ultramar: Cuba y Puerto Rico*. [En línea] [Fecha de consulta 18 de ene. de 2020] Disponible en: <https://www.rahf.es/el-telegrafo-espanol-en-ultramar-cuba-y-puerto-rico/>.

Pero lo que sorprende es la mezcolanza y variedad, pues al lado de una tienda de naranjas y piñas, se encuentra un lujoso almacén de ropas, y todas las galerías están plagadas de baratillos. De noche particularmente presenta mucha animación, hallándose toda la plaza alumbrada con gas, y muy visitadas por las muchachas de extra muros que van a hacer sus compras. La plaza de Vapor, además, encierra (varios) cafés, barberías y toda especie de establecimientos; puede decirse que es la capital de la Habana; así como el Palais-Royal podría llamarse la capital de París (Tanco 1861, 56).

Pero todo esto se sustentaba sobre una economía que creció y producía riquezas que la burguesía habanera sabía disfrutar. «En La Habana se contaban por el año 1863 no pocas tabaquerías, nada menos que 516, con 15.128 tabaqueros» (Ortiz 1963, 511) y esos productos del tabaco, conocidos en el mundo entero como *puros habanos*, llegaron a ser «un lujo muy caro» (Ídem, 507), tanto que las falsificaciones obligaron al gobierno de España a dictar la Real Orden de 13 de febrero de 1889, en la que autorizó a la Unión de Fabricantes de Tabacos de La Habana «para inscribir a su nombre una precinta que fijada en los correspondientes envases pudiera garantizar la procedencia legítima de los tabacos habanos» (Ídem, 535).

Por otra parte, Cuba se convirtió desde finales del siglo XVIII en la Azucarera del Mundo, lo que propició que en el siglo XIX las compañías navieras tuvieran rutas marítimas estables que conectaban el puerto de La Habana con los más importantes puertos de occidente, a través de las cuales se movió un vertiginoso comercio que incluía un ir y venir constante de culturas, y por supuesto, la navegación de cabotaje unía a todos los puertos de Cuba con la mayor agilidad de la que se podía disponer en la época. Los hacendados y capitalistas comenzaron a invertir en la aplicación de nuevas tecnologías en la industria, y sus trapiches e ingenios se convirtieron en centrales azucareros, propiciando que entre 1850 y 1860 existieran en la isla «dos mil ingenios que producían, al finalizar la década, casi quinientas mil toneladas largas, de dos mil doscientas cuarenta libras cada una» (Bosch 1999, 233). En 1890, la isla tuvo un ingenio, el Constancia, ubicado en el centro de la isla, que era capaz de producir 135.000 sacos de azúcar en una zafra, entonces la mayor del mundo (Ortiz 1963, 51); y a mediados del siglo XX, un «central pequeño como el Portugaleta, cuya producción era más bien pequeña, vendió su producción en la zafra de 1951 en dos millones de dólares» (Bosch 1999, 233).

Durante el siglo XIX, mientras las colonias de América se desangraban en guerras por su independencia, Cuba levantaba su economía y sostenía un

desarrollo progresivo de las artes y las ciencias en un clima de paz, y los estudios de ciencias y humanidades eran absorbidos por los cubanos en las mejores universidades del mundo y luego vertidos en la isla. Basten las siguientes dos notas, tomadas al azar entre decenas, para documentar tal afirmación:

Alumnos distinguidos. (*DM*, 28 ene. 1855). Varias veces hemos hablado de los jóvenes cubanos que en París se distinguen por sus extraordinarios progresos en el estudio de las ciencias, particularmente de la medicina: los nombres de Reinoso, La Calle, Díaz Albertini y otros no menos apreciables han obtenido nuestros más sinceros elogios cada vez que en brillantes pruebas académicas han manifestado sus excelentes capacidades intelectuales y sus esfuerzos incansables por fundar de una manera sólida y envidiable su reputación, naciente todavía, pero ya asegurada así entre los eminentes maestros de la capital del mundo científico como en su patria que espera de ellos honor y prestigio. Hoy tenemos la satisfacción de dar el pláceme más cumplido a los estudiosos jóvenes D. Vicente Hernández y D. Pedro Martínez Sánchez, que acaban de sufrir muy rigurosos exámenes y han merecido la honrosísima nota de sobresalientes de sus severos jueces, nota que en la capital de Francia no se prodiga por ninguna consideración, dándose solo al verdadero mérito, esa distinción apetecida por todos los jóvenes pundonorosos y amantes del saber, habla muy alto en favor de los distinguidos alumnos Hernández y Martínez Sánchez.

Llegada. (*DM*, 11 jul. 1855). Tenemos el gusto de anunciar la del joven doctor en medicina don Pedro María Cartaya, natural de Matanzas, que acaba de cursar sus estudios en París con el más brillante éxito, como lo atestiguan cartas de personas respetables residentes en aquella capital que tenemos a la vista, y en las cuales se repiten los elogios que mereció de sus jueces en su último grado el señor Cartaya, que tanto honor hacen a su nativo suelo y a la noble ciencia que profesa. Le damos nuestro cordial para bien y le deseamos prosperidad en su carrera.

Y lo que sucedía en Cuba, inevitablemente, repercutía en buena parte del mundo. Quienes pasaban por la isla dejaban, tomaban y repartían, así fue desde las primeras décadas del siglo XIX, afirmación que concuerda perfectamente con la siguiente nota:

In asperges. (*DM*, 25 mar. 1855): Según se ha manifestado al público la compañía Ravel, que mañana debe dar su última función, se ausenta de la Habana el día 27; la compañía de zarzuelas de la señorita Mur y el señor Folgueras se

va dentro de poco para Puerto Rico; la de verso de los señores Robreño parte también para México brevemente, a donde ya la ha precedido la de zarzuela que formó aquí el señor Freixes, y por último se han ido individualmente para este o para el otro punto fuera de la isla una media docena de cómicos, zarzuelistas, bailarines y toreros, sin contar que también han hecho lo mismo los individuos de la compañía lírica italiana y dos o tres concertistas, aeronautas, etc. ¿Será que ya no hay maná en la Habana a pesar de sus mil boticas? ¿Valdrá más el pulque por ejemplo que nuestra chicha? Sea como fuere el caso es que aquellos se van [...] y que solo vemos en perspectiva para después de la pascua de Resurrección algunos individuos errantes que pertenecieron a las diversas compañías ya disueltas, alguna otra corrida si no de toros de cosa que se les parezca y... Laus Deo. Con tales antecedentes y con un calorcito de aquellos que tienen más grados que un doctor de la Sorbona vamos a pasar un verano delicioso si ya no es que los artistas de otros países vienen a recoger lo que dejan los que se ausentan de entre nosotros.

Y aunque no siempre la prensa acertaba las llegadas y destinos, como en el caso de la compañía de zarzuelas, la que finalmente no fue a Puerto Rico, sino a Puerto Príncipe (Camagüey), donde debutó el 19 de abril (*DM*, 28 abr. 1855), el caso es que el tráfico por la isla siempre era vertiginoso.

«Varias líneas de tranvías y de ómnibus (diligencias o guaguas) atravesaban La Habana en diversos sentidos y rendían útiles servicios a los comerciantes, a los hombres de negocios y a los viajeros» (Piron 1995, 219). En 1881, se instalaron los primeros teléfonos; en 1889, se inauguró la energía eléctrica y durante ese mismo año algunos teatros ya contaban con las deslumbrantes lámparas de Edison y Maxim; y en 1897, se inició la era del cine silente en la última de las colonias españolas en América.

Incluso las dos guerras de independencia, que tuvieron lugar durante los años 1868 y 1878, y entre 1895 y 1898, a pesar de que provocaron grandes daños económicos y numerosas pérdidas de vidas humanas, no arruinaron las ciencias y la cultura. Con el nuevo siglo comenzó para los músicos y la música en Cuba una época de evoluciones vertiginosas, y pocos fueron los interesados en el espectáculo que no pasaran por La Habana con la intención de encontrar el éxito.

El 29 de noviembre de 1912 se inauguró, en los terrenos que ocupó el arsenal de La Habana, la Estación Central de los Ferrocarriles de Cuba (*Bohemia*, 8 dic. 1912, 590), una instalación hermosa, amplia, iluminada y fresca que prestaría durante más de medio siglo un servicio extraordinario en la transportación, cómoda y ágil, de pasajeros y mercancías.

La edificación embelleció el entorno y se convirtió en el centro de operaciones de las tres compañías de ferrocarriles que entonces operaban en la isla, y, aunque el hecho estuvo salpicado por uno de los más inolvidables escándalos de corrupción en su época —entonces llamados «chivos»—, que salpicó al presidente de la República (1909-1913), el general José Miguel Gómez, «el movimiento ferroviario fue favorecido [...], mejoró el servicio público de trenes» y la ciudad tuvo un hermoso, funcional y moderno edificio en el que se concentraron todas las operaciones ferroviarias «desde» y «hacia» la capital del país (Portuondo 1950, 591). Según la edición extraordinaria del *DM* publicada en agosto de 1918:

La Estación es de cuatro pisos rematados por dos torreones que alcanzan una altura de 125 pies, y es de acero y hormigón armado, adornado con terracotas y azulejos y es en el orden arquitectónico perteneciente al estilo Renacimiento español.

Además de los muchos trenes que salen en dirección a las poblaciones de la provincia haciendo facilísimo el contacto con la Habana, la Compañía tiene un servicio de tres trenes diarios entre la capital y Cárdenas, otros tres para Cienfuegos, dos para Camagüey y dos para Santiago de Cuba.

Y también hay que anotar en la lista de trenes que salen de la Terminal con loable frecuencia, los muchos de excursiones que, a precios reducidos, se dirigen a pintorescas poblaciones cercanas.

El 28 de abril de 1913 fue inaugurado el Museo Nacional (*Bohemia*, 4 may. 1913), que albergó las primeras colecciones de objetos museables y que constituyó el inicio de lo que es hoy el Museo Nacional de Bellas Artes, donde se conserva una parte importante del patrimonio cultural de la nación. En este caso, volvió a constituirse la prensa y la ciudadanía en el motor que hizo posible la creación de una importante institución cultural. El arquitecto Emilio Heredia Mora (1872-1917) «hizo un llamado público el 1 de noviembre de 1910 en el diario *La Discusión* para recabar apoyo oficial de instituciones públicas y privadas con el fin de realizar el antiguo sueño de un museo» y la respuesta fue tan positiva que cuando en febrero de 1913 fue puesto en vigor el Decreto No. 183 que mandaba la creación del museo «numerosas instituciones civiles y religiosas, artistas y coleccionistas, donaron, prestaron, depositaron o transfirieron lo que sería el núcleo inicial de sus colecciones».¹⁰

¹⁰ Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba. 1910-1913. Nacimiento. [En línea] [Fecha de consulta 18 de ene. de 2020] Disponible en: <http://www.bellasartes.co.cu/pagina-estatica/1910-1913-nacimiento>.

En 1922 se inauguró la radio; en 1932 se inició la producción de filmes sonoros con la realización del cortometraje musical *Maracas y bongó*, dirigido por Max Tosquella y en el que apareció el cantante Fernando Collazo interpretando la música de Nono Grenet; y en 1950 nació la televisión comercial. Todos estos adelantos técnicos desencadenarían muchas otras actividades comerciales que tendrían a la música como principal atractivo. Los ciudadanos fueron conformando sus gustos, hábitos y costumbres en una ciudad cosmopolita a la que entraban con prontitud los adelantos de la ciencia, la técnica, las modas, el arte, la literatura, la cultura internacional, y las ofertas que competían en el mercado del entretenimiento, constituyéndose en La Habana un sólido grupo humano al que todos se sentían orgullosos de pertenecer y que exigía al forastero o «guajiro» que quisiera asimilarse, el cumplimiento de sus códigos so pena de ser burlado con sutilezas o sin ellas.

Estrellas del espectáculo se paseaban por sus calles y pasaban largas temporadas en la isla, intelectuales de fuste influían con sus ideas en la sociedad a través de las aulas, las tertulias, las asociaciones, el cine, la radio, la televisión y la prensa y todo esto se sustentaba en una economía que levantó al país de la hambruna padecida durante los primeros años del siglo xx.

No puedo dejar de mencionar que, paralelamente, la música de conciertos recibía la irresistible influencia de la música popular y folclórica. En 1922, se fundó la Orquesta Sinfónica de La Habana, que se mantuvo activa hasta 1940, primero bajo la dirección de Septimio Sardiñas y posteriormente de Edwin Tolón (Orovio 2004, 108); en 1924, el español Pedro Eugenio Sanjuán Nortes (1886-1976), en colaboración con Antonio Mompó y César Pérez Sentenat (1896-1973), fundó la Orquesta Filarmónica de La Habana, que estuvo conducida por algunos de los más importantes directores de su época; entre ellos, Erich Kleiber (1890-1956), Massimo Freccia (1906-2004), Herbert von Karajan (1908-1989), Arthur Rodzinsky (1892-1958) e Igor Stravinski (1882-1971).

La Filarmónica dio a conocer las obras vanguardistas de Amadeo Rolán (1900-1939) y Alejandro García Caturla (1906-1940), compositores que marcaron un hito en la música de conciertos en Cuba y que en sus obras introdujeron con enormes aciertos los elementos de la música de transmisión oral. La Filarmónica también tuvo en sus atriles a destacados músicos provenientes de los cuatro puntos cardinales.

No fue el azar lo que permitió que la música cubana se posicionara en el mercado, fueron muchos los elementos que se combinaron para permitirlo, pero en lo fundamental estuvo dado por la capacidad de aprendizaje que de-

mostraron sus creadores y la sabiduría que tuvieron los empresarios para comercializar estos productos. «Cuba logró reunir todas las condiciones necesarias para convertirse en el centro musical del Caribe» (Rondón 1980, 5).

Es cierto que La Habana se convirtió en el centro más importante para la cultura del país y el resto de la isla era el «campo». Fue en la capital donde se concentraron las inversiones en espectáculos de todo tipo, en el teatro, el cine, la radio, la televisión, la publicidad y la prensa, pero todas las capitales de las antiguas provincias tuvieron teatros de primer nivel: El Milanés (1838), en Pinar del Río; El Principal (1828) y El Sauto (1863), en Matanzas; La Caridad (1885), en Santa Clara; El Principal (1847), en Camagüey; y el Oriente (1850), en Santiago de Cuba, que se inauguró con el nombre de Reina Isabel II y también le llamaron El Real (Orozco 2005).

Incluso otras ciudades que durante la colonia y la república no fueron capitales provinciales tuvieron bellos, modernos y confortables teatros; entre ellos, El Principal (1839), en Sancti Spiritus; el Terry (1890) y Luisa Martínez Casado (1911), en Cienfuegos; El Uriarte (1876), en Sagua la Grande; el Avellaneda (1913), en Camagüey; y El Principal (1927), en Ciego de Ávila. Y no fueron estos unos teatros «de tal por cual allá en el campo», sino unos muy bien construidos, equipados y administrados como los mejores de La Habana, en los que se presentaban espectáculos de primer cartel, como el ofrecido en la inauguración del teatro Tomás Terry, donde se estrenó un telón de boca que había sido construido en París y otro de intermedios que fuera pintado por el artista muralista Camilo Salaya, y donde tocó una orquesta dirigida por los maestros Rafael Palau, Laureano Fuentes y Manuel Jiménez interpretando obras compuestas para tal ocasión por los tres maestros, y donde, además, Manuel Jiménez interpretó obras al piano y el poeta Diego Vicente Tejera declamó un poema (*El País*, 11 feb. 1890).

Como se puede entender de aquel programa inaugural del bello teatro cienfueguero, no era poca la actividad desplegada por los coliseos del interior de la isla, además, para viajar a La Habana, desde cualquier lugar del «campo», llegó a ser muy fácil, cómodo, económico y seguro debido al magnífico servicio que brindaban las diversas compañías navieras, de ferrocarriles, ómnibus y autos. La información del acontecer habanero fluía hacia toda la isla y viceversa a través del telégrafo, las emisoras de radio, los canales de televisión y la prensa escrita; incluso, los medios más importantes llegaban más allá de las fronteras cubanas. En La Habana todo sucedía, pero para conocer lo que sucedía en La Habana no era necesario vivir en ella, porque lo que pasaba en La Habana se sabía en el mundo entero.

LA HABANA FUE EL ESCAPARATE DE LA INDUSTRIA DE LA MÚSICA CUBANA

*Cantos, bailoteos y música fueron y vinieron de Andalucía, de América
y de África, y La Habana fue el centro donde se fundían todas con
mayor calor y más policromas irisaciones.*

LAS ACADEMIAS DE MÚSICA

Haciendo la América hicieron las academias, educaron a músicos que alcanzaron altos estándares técnicos en la ejecución de sus instrumentos, y contribuyeron a divulgar y actualizar los repertorios tanto técnico-docentes como artísticos entre estudiantes de música, músicos profesionales y público. Ellos llegaban por muy diversas razones, pero después de la conquista y durante los años de colonización y después, durante la República, la principal razón por la que un músico hacía la América en Cuba era porque en La Habana, Matanzas y Santiago de Cuba, y eventualmente en cualquier otra ciudad de la isla, podía tocar y/o cantar y enseñar como se enseñaba la música en los más prestigiosos centros de enseñanza de los Estados Unidos y Europa.

Durante la conquista se recogen los nombres de algunos músicos que llegaron a Cuba enrolados en la aventura; entre ellos, se tienen noticias de un tal «Porras, cantor y de Alonso Morón, vihuelista» (Carpentier 1961, 17); y ya en el siglo XVI, el mismo Carpentier recoge el nombre de Miguel Velázquez, hijo de india con un miembro de la familia del gobernador Diego Velázquez, quien, debido a «su privilegiada alcurnia», fue enviado a estudiar en Sevilla y Alcalá de Henares, donde aprendió a «tañer los órganos» y conocía las reglas del canto llano, siendo en 1544 canónigo de la catedral de Santiago de Cuba (Carpentier 1961, 19).

Zoila Lapique recoge una noticia de fecha 9 de julio de 1579, en la que se da a conocer que una madre, Catalina Ramírez, contrató los servicios de Gerónimo Martínez para que enseñara a su hijo, Christóbal Ramírez, «a ler [sic] y escuir [sic] o le dé escuela y si quisiere deprender [sic] a cantar le enseñe» (Lapique 2008, 23).

Gloria Antolitia nos dice que: «ciertas noticias de Trinidad indican que es posible que Ortiz el músico, el cual según Bernal Díaz del Castillo era gran tañedor

de vihuela, estuviera allí al iniciarse la colonización de la isla y que allí impartiera clases». Así lo deduce «porque hacia fines del siglo xvi, entre los efectos comprados a un comerciante en La Habana por el trinitario Cristóbal Martel, aparecen veinticinco reales de cuerdas de vihuela» (Antolitia 1984, 41).

En su citado libro, *La música en Cuba*, Carpentier afirma que, en «1605, un Gonzalo de Silva se ofreció a dar clases de órgano y de canto, siendo probablemente el primer profesor de música que hubiera conocido la población» de La Habana (Carpentier 1961, 36), y que «en el colegio de San Ambrosio, se impartían debidamente clases de canto» (Ídem, 37). Pero las noticias que más abundan durante los siglos xvii y xviii, son las de bailes, fiestas paganas y religiosas, en las que obviamente participaban músicos, pero no menudean los datos de dónde esos músicos habían aprendido a tocar sus instrumentos ni si enseñaron a alguien.

Esteban Salas (1725-1803), quien al decir de Alejo Carpentier «fue el primer compositor cubano cuya obra hemos conocido, y el verdadero punto de partida de la práctica de la música seria en Cuba», llegó a la catedral de Santiago de Cuba el 8 de febrero de 1764 y bajo su égida la catedral se transformaría en un verdadero conservatorio (Carpentier 1961, 45-46) hasta su muerte en 1803, fecha en la que de forma interina le sustituyó Francisco José Hierrezuelo. «Durante el período de maestría del cargo de Esteban Salas, se había sistematizado en la catedral de Santiago de Cuba una praxis de composición y rigor de interpretación sin precedentes en la historia de la música cubana»¹¹, que continuaría y mejoraría Juan Paris (ca. 1759-1845), quien después de concluir satisfactoriamente los exámenes de oposición ocupó el cargo el 20 de marzo de 1805, época en la que organizó la cuerda en la forma del cuarteto clásico y aumentó el número de voces para sus villancicos.

No sería hasta el siglo xix que coincidirían en Cuba maestros capaces de producir instrumentistas y compositores de alto nivel académico. Es a partir de entonces que en una espiral cuantitativa y cualitativa ascendente se van documentado cientos de nombres de maestros y alumnos que hicieron carreras relevantes en la historia de la música cubana y que se instalaron en las salas de conciertos y en las aulas de los conservatorios, compitiendo en buena lid con los mejores del mundo, creando así las premisas para que en el siglo xx, los músicos y los productos de la música cubana gozaran del prestigio suficiente como para posicionarse en el mercado.

¹¹ Dra. Escudero, María y Dra. María Antonia Vigil, ed. 2011. *Juan Paris. Maestro de Capilla de la catedral de Santiago de Cuba (1805-1845)*. La Habana: Cidmuc, 15.

Federico Edelmann (1794-1848), el prestigioso pianista nacido en Estrasburgo, quien estudió en el Conservatorio de París, llegó a Cuba en 1832 y tuvo entre sus alumnos a Fernando Aristi (1828-1888) (Orovio 1992, 39), Manuel Saumell (1817-1870) (Ídem, 444, 445) y Pablo Desvernine (1823-1910) (Ídem, 194), quienes hicieron carreras brillantes como intérpretes y pedagogos. En 1836 fundó la imprenta Edelmann y Compañía, donde se imprimieron decenas de métodos para estudiar música y cientos de obras para muy diversas combinaciones; entre ellas, piano y canto, piano solo, guitarra y canto, y danzas cubanas para piano, siendo su imprenta la primera en dar a conocer las obras de muchos compositores cubanos; entre ellos, Manuel Saumell, quien vio salir de allí algunas de sus danzas, incluida *La tedezco*¹². Su vida profesional se extendió hasta el año mismo de su muerte, y así lo confirma una nota de *La Hoja Económica* de Cienfuegos, reproducida por el *DM* (13 jul. 1848), en la que se confirma la presentación el día 7 de julio del concierto vocal e instrumental en el que tocó Edelmann y cantó por primera vez ante el público cienfueguero la «distinguida artista cubana Sra. Cirártegui».

«Julián Fontana (1810-1869) y José Miró (1815-1878), quienes llegaron a Cuba en 1843 y 1844 respectivamente, le dieron clases, entre otros, a Nicolás Ruiz Espadero (1832-1890)» (Tieles 2007, 38, 39), quien sería un virtuoso pianista y maestro de otras relevantes figuras de la pianística cubana; entre ellas, «Ignacio Cervantes (1847-1905), Cecilia Aristi (1856-1930) y Angelina Sicouret (1880-1945)» (Orovio 1992, 425).

Y no solamente en las academias los maestros impartían clases de música, sino que también en los colegios dedicados a la enseñanza general estuvo incluida en el currículo. En una nota que apareció en el *DM* (23 sep. 1844), se da a conocer «la incorporación del colegio de Santa Teresa de Jesús al Hispano-cubano» y que estaban abiertas las clases preparatorias para los jóvenes que deseaban entrar en la universidad, indicando en la «nómina de los profesores y ayudantes de los varios ramos de educación primaria y secundaria» a los profesores D. Narciso Telles en Piano y canto, y a Mr. Seidt en violín.

Desde la primera mitad del siglo XIX el tránsito de artistas por La Habana fue intenso, así lo confirman muchísimas notas publicadas en los periódicos habaneros; entre ellas, la crónica de una reunión familiar en la que tocaron el pianista Leopoldo Meyer y el violinista Joseph Burke (1817-1902):

¹² Cfr.: Anuncio en el *DM*, 26 dic. 1847.

(DM, 13 dic. 1846). [...] La impresión que causó a todos el piano de M. Meyer no es fácil de describir, pues unía a una fuerza prodigiosa en su pulsación una dulzura encantadora, así expresaba el furor de una tempestad, [...].
[...] Dos piezas tuvimos el gusto de oírle, y en ambas produjo un entusiasmo general, dándonos a conocer que, si se ha creado un género nuevo por sus formas y por la manera de ejecutarlo, no por eso desdeña el de Thalberg y Dohler, cantando y acompañando con ambas manos; pero con tanta riqueza, con tanta profusión, se puede decir, en los acompañamientos, que parecen otros nuevos cantos independientes en cada mano, para formar un lleno admirable. [...].

Meyer había llegado a La Habana después de una gira por los Estados Unidos. De él había dicho la *Revue et Gazette Musicale*, citada por la *Gazzeta musicale di milano* y publicada el 19 de febrero de 1843, lo siguiente:

El señor Leopoldo Meyer, el célebre pianista [...], forma actualmente el principal ornamento de todos nuestros grandes salones. Últimamente el gran artista ha tocado en las soirées del señor duque de Cases, en presencia del señor Lacave-Laplagne, ministro de finanzas y en presencia del señor Orfila. Es difícil hacerse una idea del inmenso efecto que ha producido en todos.

Y de las interpretaciones del violinista Burke dijo lo siguiente:

[...] También hemos tenido el placer de oír al violinista Sr. Burke dos piezas, en las cuales ha manifestado un gusto exquisito en el cantabile y una fuerza vigorosa en los allegros. Su ejecución es limpia y rápida; expresa muy bien y tiene buena afinación, [...]

Después de completar sus estudios en Europa, el joven Pablo Desvernine regresó a Cuba, y de él diría el *DM* lo siguiente:

(DM, 2 may. 1847). El joven y aplicado pianista D. Pablo Desvernine, que tantas esperanzas daba cuando estaba entre nosotros, concluyó sus estudios en París al lado de los grandes maestros y recorriendo varias ciudades así de Francia como de España, tuvo la satisfacción de ver coronados sus deseos con el grande aprecio que de él hicieron todos los artistas y conocedores del verdadero mérito.

Y días después, el mismo periódico dijo:

(DM, 17 jun. 1847). No (hace) muchos días hemos tenido el gusto de anunciar que este distinguido joven profesor de piano había salido de Madrid para París en donde debía dar un concierto después del cual se embarcaría para esta ciudad. Ahora sabemos que efectivamente así lo ha verificado, y que viene en la fragata Slaoueli que salió del Havre a principios de mayo.

Muchos otros artistas de fama mundial también pasaron por La Habana durante ese año y así lo recogió el *DM*:

(DM, 18 dic. 1847). Sivori, Hertz y Rubini están por llegar; (la señora) de Noronha ha vuelto con Desvernine; Miró, Bottesini y Arditi no se han movido de la capital, todos esos bellos talentos van a encontrarse en contacto, y la Habana espera de ellos un tributo que no será difícil conseguir de artistas-caballeros.

El mismo periódico comentó que la *prima donna* Amalia Passi, recién llegada de México, había cantado «en una casa particular un aria de *Hernani*, otra de la *Sonámbula*, un trozo de *Norma* y [...] de los *Puritanos* acompañándose ella misma al piano», y un mes antes, según anunció el mismo diario en fecha 17 de noviembre, Francisco de Sá Noronha (1820-1881), violinista de S. M. el emperador de Brasil se presentó en el Liceo de la Habana en un concierto vocal e instrumental, en el que fue acompañado al piano por Edelmann.

El pianista Eugenio Torres se presentó en un Gran Concierto en el Liceo Artístico y Literario el día 21 de diciembre, en el que interpretó, entre otras obras, la *Gran fantasía* sobre motivos de *Semiramis*, de Thalberg, a cuatro manos con Desvernine (DM, 23 dic. 1849), y Vicente María Riesgo hacía saber a los interesados que daba clases de canto (DM, 29 dic. 1849).

Hubo también muchísimos músicos que no aparecen en la historiografía con grandes obras y grandes carreras, pero que sin embargo contribuyeron con su labor anónima a la conformación del gusto y de la instrucción musical de un extenso público. Son muchos los nombres que se mencionan en las publicaciones periódicas que no perduraron en la memoria:

Pianistas. (DM, 9 ene. 1853). Favorecidos nos hemos visto desde fines del año pasado [...] por pianistas de reconocido mérito y nada prueba más la decidida atención que reina en la Habana por el piano que el hecho de que todos ellos se han establecido entre nosotros, hallando lo que naturalmente habían de desear: protección. Satisfactoria es la que han merecido el

joven don Leoncio Navasal y Bello y su hermana doña Jacinta, profesores distinguidos y cuyo mérito filarmónico se ha hecho ya patente, bien en sociedades públicas, bien en reuniones particulares obteniendo siempre aplausos y la consideración de los inteligentes.

Según nos dice el maestro Oscar Carreras (1944-1999): «La actividad artística de La Habana en los años comprendidos entre 1840 y 1870 era muy intensa; proliferaban sobre todo las musicales, en donde las casas de mayor renombre se disputaban a los grandes músicos que comenzaron a venir a Cuba» (Carreras 1985, 168) y se encontraban en la prensa anuncios como este:

(*DM*, 31 oct. 1847). La Habanera da esta noche un baile, el Liceo la hermosa comedia El arte de hacer fortuna, mañana en la noche el Hernani nuestra compañía de ópera, y sus bailes dominicales el Circo y el empresario de la casa número 68, calle Consulado.

También abundaban los anuncios de maestros de música que se dedicaban a impartir clases en La Habana, entre ellos el que publicó el *DM* y que transcribo a continuación:

Un excelente profesor de música. (*DM*, 21 ago. 1850). Uno de los profesores de canto y piano que más aceptación y aprecio han merecido en la Habana por espacio de muchos años es el antiguo profesor italiano señor Mesler, que vive en la calle del Prado cerca de la fuente de los Genios. Su respetable edad no le impide el seguir ocupándose de la instrucción de muchas señoritas de nuestra primera sociedad, ni el formar entre ellas, como antes de ahora, algunas distinguidas aficionadas. Recomendámoslo a las madres de familia por su habilidad y su trato cortés.

En este entorno nació Claudio José Domingo Brindis de Salas (1852-1911), quien hizo los primeros estudios de música con su padre, Claudio Brindis de Salas (1800-1872), el afamado director de orquestas de baile, y «los continuó con el profesor alemán Vander Gutch¹³, radicado en La Habana por entonces, y a partir de 1869 los perfeccionó en el Conservatorio de París con el maestro Charles Dancla (1817-1907)» (Calcagno 1878, 126),

¹³ José Vandergutch, llegó a La Habana a finales del siglo XVIII y fue maestro también de Rafael Díaz Albertini y Carlos Hasselbrink. (Orovio 1992, 497, lo da como belga). El apellido aparece con grafías diversas.

convirtiéndose en un violinista excepcional, a quien le llamaron el *Paganini Negro*, el *Rey de las Octavas* y el *Caballero de Brindis*.

En 1875 regresó a América y fue nombrado director del Conservatorio de Haití, un cargo que nunca desempeñó. El 1 de marzo de 1877, el *DM* mencionó que Brindis de Salas se encontraba por esos días en Caracas donde había sido «objeto de las mayores ovaciones» y citó lo que habían escrito acerca del artista dos periódicos italianos:

Como concertista, merece la fama de que viene precedido. Arranca del violín sonidos dulcísimos, acentos apasionados, y aún en las más difíciles variaciones conserva una seguridad, un buen gusto y una pureza de entonación verdaderamente envidiables. *La Gazette dei Teatri* de Milán.

Tocó anoche en el intermedio de la ópera, dos trozos en el violín. El joven negro maravilló y llenó de entusiasmo al auditorio, es un violín de una habilidad maravillosa, tiene un portamento de arco ligerísimo y al mismo tiempo de una energía que lleva impreso el ímpetu característico de su raza: siente y siente con una pasión que le chispea en las pupilas, que son de una expresión maravillosa, electrizante. *Il Corriere Italiano* de Florencia.

El 24 de noviembre se presentó en el teatro Payret¹⁴ y el 28, según la nota publicada por el *DM*, Brindis se presentó en la velada musical que ofreció en los salones de su casa «el Excmo. Sr. D. José Antonio Fésser»:

(*DM*, 2 dic. 1877). Cuando Brindis de Salas, elegantemente vestido, se presentó en los salones, hubo en ellos gran movimiento de curiosidad y vivísimas demostraciones de simpatía hacia el eminente artista, que momentos después arrancó al auditorio entusiastas vítores, con una magnífica pieza de Alard sobre motivos de Fausto, consiguiendo también lisonjeros aplausos con la ejecución de una brillante fantasía de *Un ballo in maschera*, y más aún con las variaciones del *Carnaval de Venecia* en que interpretó admirablemente el Paganini de ébano al ebúrneo Paganini. Acompañóle al piano el joven profesor D. Miguel González.

En 1878, ofreció un concierto en la Sociedad Filarmónica Cubana de Santiago de Cuba, regresó a La Habana y posteriormente viajó a Veracruz con el propósito de brindar conciertos y recitales. En 1880, viajó a Rusia; en 1881, actuó en San Petersburgo. En Francia fue condecorado con la Orden de la

¹⁴ La crónica de ese concierto aparece en el acápite correspondiente al teatro Payret.

Cruz del Águila Negra y la Legión de Honor. En 1884, se trasladó para Alemania, el emperador lo nombró Barón de Salas, se casó y obtuvo la nacionalidad. En 1886, regresó a La Habana y tocó en el Gran Teatro de Tacón.

Otros prestigiosos violinistas cubanos también habían estudiado en Europa antes que Brindis; entre ellos, Silvano Boudet (1828-1863), nacido en Santiago de Cuba, quien antes de partir a París para estudiar en el Conservatorio de aquella ciudad, debutó en el Liceo de La Habana el 21 de agosto de 1852 (*DM*, 25 ago. 1852), y el 28, se presentó nuevamente a interpretar; entre otras, su obra *El canto del canario* y *El carnaval de Venecia*, de Paganini, con las que consiguió el elogio de la crítica y el público:

(*DM*, 28 ago. 1852). El Sr. Boudet interpretó de una manera sorprendente, venciendo sus muchas dificultades con un estilo que nos parece enteramente nuevo. [...] Boudet no interpreta solo lo que está escrito en el papel, sino lo que está escrito en su alma de artista.

Como por esos años la danza era la música que hacía furor en toda la isla, no faltó quien le dedicara una de ellas al joven violinista, y esta fue la que compuso la matancera Dolores Andas con el título de *El canario*, la que, según el *DM* (6 de abr. 1853), se vendía por esos días en los almacenes de Edelmán y de Maristany, y, en agradecimiento, Boudet compuso «una bonita polca titulada *Mi gratitud*, dedicada a las amables matanceras» (*DM*, 17 abr. 1853). Después de terminar sus estudios en Europa, Boudet se desempeñó como director de la orquesta de la catedral de Santiago de Cuba.

José Domingo Bousquet y Puig (1823-1875), llegó a París en 1842-45? para continuar sus estudios con el belga André Robberechts (1797-1860) y después de una larga estancia en Europa, donde hizo varias giras de conciertos, regresó a Cuba para dedicarse a la interpretación y enseñanza del violín.

El compositor, director y pianista Louis Moreau Gottschalk (1829-1869) llegó a Cuba en 1854, pero antes de su llegada le precedió su música, la que era vendida en los almacenes de Edelmán y conocida por los músicos y el público. Así lo confirma la siguiente nota:

Música. (*DM*, 7 jun. 1853). Nuestras lectoras filarmónicas deben estar familiarizadas con el nombre del celebrado pianista Gottschalk, cuyas composiciones tanto se tocan en la Habana y deben apreciar como lo merecen esas composiciones tan llenas de originales pensamientos. Por lo tanto, les llamamos la atención acerca de una canción de negros titulada *Le Bananier* (El banano o plátano) puesto para piano por el citado Gottschalk y

que acaba de salir de las prensas del establecimiento de Edelmann, cuyos propietarios tanto se afanan en ofrecer a los pianistas lo mejor que en música ve la luz en el extranjero.

Durante su estancia en Cuba, según nos dice Armando Rodríguez, Gottschalk «realizó un relevante aporte a su música, componiendo piezas de sofisticada elaboración formal sobre temas cubanos, tales como la *Fantasia sobre el cocoyé*, la sinfonía *Una noche en los trópicos* y la ópera *Escenas campestres*» (Rodríguez 2019 e. 3).

Gottschalk utilizó en sus obras las células rítmicas procedentes de la música de transmisión oral, tanto las que escuchó al sur de los Estados Unidos, como las que estaban utilizando por entonces los compositores de danzas cubanas, siendo esta una vía más por la cual se colocaron en los hábitos de escucha del público los ritmos cubanos, mismos que en el siglo xx estarían en los contenidos de los productos de la MPPC.

El violinista, profesor y compositor José White (1836-1918) nació en la ciudad de Matanzas, hijo de padre francés y madre negra liberta, realizó sus primeros estudios en su ciudad natal con los maestros R. M. Ramón y Pedro Lecerf. Con dieciocho años, el 21 de mayo de 1854, tocó acompañado al piano por Gottschalk en el concierto que el famoso pianista ofreció en Matanzas (*DM*, 26 may. 1854). En 1856, al superar en audición a competidores notables, obtuvo el derecho a ingresar en el Conservatorio de París, donde estudió con el maestro «Delphin Alard, jefe de la escuela violinística francesa de la segunda mitad del siglo XIX» (Carreras 1985, 154). En su graduación obtuvo el Primer Gran Premio del Conservatorio y a partir de entonces comenzó una ardua y venturosa carrera como concertista que le llevó por los principales centros musicales del mundo. En 1864, White sustituyó a su profesor Alard en el puesto de profesor del Conservatorio y sus *Seis estudios brillantes* para violín fueron incluidos entre las obras que debían interpretar los estudiantes de la alta casa de estudios musicales. Compuso, entre otras obras, un concierto para violín y orquesta y la famosa habanera *La bella cubana* (Carreras 1985, 150-153).

La *Gazzete Musicale*, en agosto de 1856, dijo de White lo siguiente: «En un año ha llegado a ser émulo de los más grandes violinistas que se conocen en Europa» (Calcagno 1878, 696), y Rossini, en carta fechada el 28 de noviembre de 1858, en París,¹⁵ cuando White debió regresar a Cuba a causa

¹⁵ Milanca Guzmán, Mario. 1990. «José White en Venezuela». En *Revista Chilena*. Año XLIV, enero-junio. 1990, N°. 173, pp. 25-64.

de que su padre se debatía en el lecho de muerte, se despidió de él expresándole lo siguiente:

Permitidme expresaros [sic] todo el placer que esperimenté [sic] el domingo último en casa de mi amigo Mr. David: vuestra calurosa ejecución, el sentimiento, la elegancia, la brillantez de la escuela a que pertenecéis, son cualidades en un artista como vos, de que puede enorgullecerse la escuela francesa. Pueda yo, Señor, con mis simpáticos votos, daros la dicha de encontrar con salud a aquel por quien tanto tembláis hoy. Al bendeciros os deseo un feliz viaje y un pronto regreso (Calcagno 1878, 696-697).

En febrero de 1861, a su regreso a París, la *Ilustración Francesa* dijo de él:

Mr. White, a quien la América nos ha devuelto hace un año, ha desarrollado con un trabajo constante el talento que poco antes le hizo obtener el primer premio del Conservatorio: en el Hotel-de-Ville, y luego ante el conde Newerkerker y en presencia de Rossini tocó con un estilo siempre igual el «Concierto» de Mendelssohn y la fantasía de Paganini. Esto quiere decir que se presta su genio a tocar todo lo que se quiera, porque todo puede presentarse entre estos dos términos extremos [sic], dio también de su propia música, e hizo escuchar en su concierto un bolero para violín y orquesta, muy bien instrumentado y lleno de melodías felicísimas, en cuya parte principal encerraba aires de un juego tan nuevo como chispeante: tiene una admirable agilidad para el manejo del arco y hace el «staccato» con tanta audacia como perfección: su estilo es elegante y la expresión es justa y nada afectada. Helo ya colocado en el primer rango en la gloriosa falange de violinistas que Europa nos regala (Calcagno 1878, 697).

En 1875, White llegó a La Habana «donde brilló como debía esperarse y entre otros trabajos, compuso una melodía para la corona fúnebre que la juventud preparaba en honor del Pbro. Arburu» (Ídem). El 8 de junio del mismo año partió hacia México junto a Cervantes. White siguió a Venezuela en 1877, «donde dio en total cinco conciertos. De ellos cuatro fueron públicos y uno privado» (Milanca 1990, 35), y en 1879 fue director del Conservatorio Imperial de Río de Janeiro, en Brasil, donde se desempeñó como músico de la corte y profesor de los hijos del emperador Pedro II (Calcagno 1878, 697). Terminó su vida en París, donde llegó a ser director interino del Conservatorio.

Entre los alumnos que White formó y que hicieron carrera como profesores y violinistas estuvo la mexicana Asunción *Chonita* Sauri Zetina

(1878-1939), quien fuera profesora del Conservatorio Nacional de México. Se presentó en Cuba en varias ocasiones (*Bohemia*, 23 ene. 1921) y en 1916, junto a sus compatriotas Agustín C. Beltrán, Manuel M. Ponce y Tomás Rubio, fundó en La Habana la academia Beethoven.

El violinista Rafael Díaz Albertini (1857-1928), tomó clases con Anselmo López y después con Vandergutch. En 1866, viajó a New York donde tomó clases con el eminente profesor polaco Pozuanski y de regreso a La Habana se presentó en el salón Edelmann «ante un público numeroso e inteligente». De él diría Gottschalk en carta a Albertini padre: «es el Rafael de la música... llegará a ser el primero entre los primeros de su época» (Calcagno 1868, 27).

En 1871, ingresó Albertini en el Conservatorio de París donde tomó clases con el profesor francés Jean-Delphin Alard (1815-1888), quien a su vez había estudiado el violín con los maestros François-Antoine Habeneck (1781-1849) y François-Joseph Fétis (1784-1871), y era, a la llegada de Albertini, profesor del Conservatorio de París donde había sucedido a Pierre Marie François de Sales Baillot (1771-1842), en 1843.

En 1872, Albertini ganó un accésit; en el 73, un premio segundo; y en julio del 75, el primer premio. De él dijo el *Artistic Journal* de París:

Es un prodigio no tanto por su habilidad mecánica, que es maravillosa en un niño de 10 años, como por su genio creador, el cual le facilita poner alma y pasión en todo lo que toca, e interpreta las obras de los grandes compositores con la necesaria inteligencia, énfasis, dignidad y pasión (Calcagno 1878, 27-28).

En enero de 1879, Albertini estaba de regreso a La Habana y se anunciaba su concierto en el teatro Payret. Y el día 4 de ese mes el *DM* publicó la siguiente nota:

(*DM*, 4 ene. 1879). Parece ser ya cosa decidida, según nuestros informes, que el primer concierto de Rafael Díaz Albertini se verificará en el teatro de la Paz (Payret) en la noche del 13 del corriente. Sabemos que el programa será brillante, que el distinguido pianista Cervantes secundará al joven concertista y que una aplaudida cantariz de la ópera tomará parte en esa notable fiesta musical.

Al leer las biografías de estos artistas, puedo interpretar la importancia que tuvieron en la expansión internacional de la música cubana. Ellos iban

por delante, dando a conocer en todo el mundo una «denominación de origen», interpretando una música que fue acaparando la atención del público por los cuatro puntos cardinales, en un proceso que no tuvo compases de espera, sino que se mantuvo sonando durante al menos dos siglos.

La familia Jiménez, natural de Trinidad, dio grandes profesionales a la historia de la música cubana; entre ellos, sobresalen José Julián Jiménez (1823-1880), quien demostró desde muy temprana edad tales dotes para tocar el violín que «un acaudalado hacendado decidió enviarlo a Alemania y costearle los estudios» (Calcagno 1878, 354). Tomó clases en Leipzig y «figuró entre los violinistas de la orquesta Gewandhaus de esa ciudad, y a su regreso a Cuba fundó, en 1849, una orquesta de baile en La Habana» (Orovio 1992, 254). Y en 1855, su participación en una serenata ante la casa de gobierno en Trinidad, en celebración del cumpleaños del capitán general de la isla, José de la Concha, le valió el elogio de la prensa:

Trinidad. (DM, 27 mar. 1855) Leemos en el «Correo»: Una banda de música militar y las demás orquestas del país amenizaban aquel magnífico acto con excelentes piezas que fueron ejecutadas deliciosamente, sobresaliente empero en cuanto desempeño el aplicado violinista trinitario Julián Jiménez, que con tan exquisito gusto, sentimiento, claridad y precisión maneja el instrumento a que consagra sus estudios. Las difíciles variaciones de Beriot que nos hizo oír agradaron sobremanera y fueron estrepitosamente aplaudidas.

Los hijos de Julián, que fueron Nicasio (1847- ¿?) y José Manuel (1851-1917), iban a seguir los pasos de su padre e incluso a superarlo. El primero, estudió violín con su padre, y en 1867 pasó a Leipzig donde estudio violonchelo quedándose a residir en Tours, donde fue profesor de música. El segundo, estudió con su padre y su tía Catalina Berroa (1849-1911) —considerada la primera mujer cubana compositora—, y también en Alemania, convirtiéndose en uno de los grandes pianistas de su época. Conocido también como *Lico* Jiménez, en 1876, siendo alumno de «Marmolet¹⁶ [sic] ganó el Primer Premio del Conservatorio de París y con su padre y hermano llamó la atención, especialmente en los conciertos dados en el salón Felipe Herz» (Calcagno 1878, 354).

Entre 1879 y 1890, *Lico* Jiménez se estableció en Cuba, «fijando su residencia en la ciudad de Cienfuegos donde ejerció la enseñanza del piano»

¹⁶ Calcagno se refiere a Antoine François Marmontel (1816-1898), afamado pedagogo francés que entonces era profesor de piano en el Conservatorio de París.

(Orovio 1994, 255). En 1890 regresó a Hamburgo, donde formó una familia de la que nació Manuela Jiménez (1900-1967), quien sería también una destacada pianista, organista y pedagoga. Durante la década del 40, Manuela fundó en Santo Domingo, República Dominicana, el estudio José Manuel Jiménez, donde formó a casi una docena de pianistas, algunos de los cuales se convirtieron en los intérpretes y profesores más destacados del país durante el siglo xx (Incháustegui 1998, 41-43, 53-55, 70-72).

En 1885, el profesor y compositor holandés Hubert de Blanck (1856-1932), quien había estudiado en el Conservatorio de Lieja, Bélgica, fundó en La Habana el Conservatorio Nacional, que se convertiría en «la primera institución de enseñanza musical que con rigor y alto nivel se dedicó a la formación de músicos cubanos, incorporando su sistema a numerosas escuelas y conservatorios por toda la isla» (Orovio 1992, 157).

El claustro de profesores del Conservatorio Nacional contaba con músicos de gran capacidad; entre ellos, Luis Casas Romero (1882-1950), flautista y compositor de larga y fructífera trayectoria en la historia de la música cubana, creador de piezas antológicas como las criollas *Olvidame*, *Hortensia* y *Graciela* (Díaz 2014, vol. 1., c. ix, p. 2), y Jorge Anckermann (1877-1941), pianista, director y compositor prolífico, quien creó 598 piezas para el teatro Alhambra, y compuso «la partitura de la revista *Toros y Gallos*, que se estrenó en 1899», y que incluía «la antológica guajira *El arroyo que murmura*» (Ídem vol. 1., c. v, pp. 3-4).

Al cumplirse veinticinco años de la fundación del Conservatorio Nacional de Música, la revista *Bohemia* (3 dic. 1910) publicó una nota muy detallada de su labor, en la que se menciona que un buen número de sus alumnos se desempeñaban como maestros e intérpretes tanto en Cuba como en México, Estados Unidos, España y Francia.

En 1911, en el concurso anual que realizó el Conservatorio, obtuvo la Medalla de Bronce un joven de dieciséis años que se convertiría en los años por venir en uno de los músicos más importantes para el repertorio de la música cubana y una de las más brillantes estrellas del espectáculo en el mundo, aquel joven era Ernesto Lecuona (*Bohemia*, 9 jul. 1911, 252). Por aquella misma sala Espadero del Conservatorio Nacional de Música, que durante las primeras décadas del siglo xx estuvo en la calle Galiano 47, altos, pasarían muchas otras figuras relevantes para la cultura musical cubana.

Alberto Falcón (1873-1961) fue un músico matancero que estudió en el Conservatorio Nacional con el profesor belga Hubert de Blanck y posteriormente viajó a Francia, donde ganó por oposición la plaza de profesor de piano en el Conservatorio de Burdeos. Estudió composición con Massenet

e integró el Comité de Honor del Conservatorio Internacional de París. De regreso a Cuba fundó el Conservatorio Falcón (Orovio 1992, 162), que, en 1918, estaba en la calle San Lázaro 114 (*Bohemia*, 6 ene. 1918), el que se sumaría al conjunto de instituciones en las que se impartía y divulgaba la música en la capital cubana. Según la revista *Bohemia* (10 feb. 1918):

... resultó un triunfo artístico de alta trascendencia [...] la primera serie de cuatro conciertos de música de cámara en el Conservatorio Falcón, la cuarta de las cuales, celebrada el pasado domingo (3), proporcionó un éxito personalísimo a Alberto Falcón, que fue ovacionado por la concurrencia, tan numerosa como inteligente, que llenaba la amplia sala de fiestas del Conservatorio. Difícilmente habrá estado nunca más inspirado que ese día el ilustre pianista cubano. Cuando se hace buena música y se ejecuta con «amor» y maestría, se subyuga al público.

Y una semana después la misma revista, publicó la siguiente nota:

La inauguración del «Instituto Musical». (*Bohemia*, 17 feb. 1918). Para el día primero del próximo mes de marzo ha sido fijada la inauguración del Instituto Musical, del que serán directores y propietarios los notables y reputados profesores los señores José Mauri y Ernesto Lecuona, que tantos lauros han conquistado en su brillante carrera artística.

Profesora del citado centro de educación musical será la señorita Natalia Torroella, alumna eminente del Conservatorio Nacional de la Habana, lo que representa una nueva y valiosa garantía para los educandos.

La nueva academia musical ha sido instalada en la calle de Delicias número 65, en la Víbora, y estará incorporada al Conservatorio de Hubert de Blanck. Muchos éxitos auguramos al «Instituto Musical».

En 1929, la orquesta del Conservatorio Falcón estaba integrada por cuarenta profesores y era dirigida por Alberto Falcón. El día 14 de febrero, a las diez de la mañana, debutó en el nuevo teatro Auditorium, con un programa que estuvo integrado por la *Sinfonía italiana*, de Mendelssohn; el *Concierto en La menor* para piano y orquesta, de E. Grieg; *Reverie*, para piano solo de Schumann; y *Los preludios*, de F. Liszt. La solista fue Carmelina Delfín (*DM*, 5, 9, 10, 11 feb. 1929).

Carlos Alfredo Peyrellade Zaldívar (1840-1908)¹⁷ fue discípulo de Espadero en Cuba y de Camille-Marie Stamaty (1811-1870) y Pierre Prosper

¹⁷ El *DM* de 18 dic. 1870 anunció a Carlos Alfredo Peyrellade. Profesor de piano.

Maleden (1800-1871), en París¹⁸. Debutó en la sala Pleyel con el violinista Jean-Delphin Alard (1815-1888) y después continuó su carrera como concertista por Europa. De regreso a Cuba, fundó junto a su hermano Eduardo (1846-1930) el Conservatorio de Música y Declamación donde estudiaron, entre otros, Ernesto Lecuona (1895-1963), Jaime Prats (1883-1946) y Rita Montaner (1900-1958)¹⁹, todos con relevantes carreras en la música.

Emilio Agramonte (1844-1918), un músico camagüeyano que había estudiado en España, Italia y Francia, fundó, en 1893, la Escuela de Ópera y Oratoria en New York (Orovio 2004, 20), donde tuvo como discípula a la soprano cubana Rosalía *Chalía* Díaz (1863-1948), quien fuera la primera artista cubana en grabar fuera de la isla. *Chalía* grabó entre 1900 y 1903 por lo menos cuarenta y tres selecciones (Díaz 2014, vol. 1., c. II, p. 9), se presentó con éxito en la Scala de Milán, e hizo temporadas de ópera en Cuba, México, Venezuela y los Estados Unidos.

Gaspar Villate y Montes (1851-1891) fue discípulo de Nicolás Ruiz Espadero y, posteriormente, estudió en los Estados Unidos y en Francia. Fue uno de los compositores de óperas cubanos más exitosos de su tiempo en Europa, donde fueron estrenadas; entre otras, *Zilia* (París 1877), *La czarina* (La Haya) y *Baltazar* (Madrid 1885). En su testamento donó toda su fortuna para que la Sociedad Económica de Amigos del País se encargara de la «administración y desarrollo de la escuela Villate que debía fundarse» para facilitar «la enseñanza de artes liberales y oficios, gratuitamente, a la juventud cubana» (*Bohemia*, 11 ene. 1912, 18). Así se hizo y en el año 1906 quedó abierta la matrícula para la Escuela Elemental de Artes Liberales y Oficios, que estuvo bajo la dirección del pintor cubano Aurelio Melero Fernández de Castro (1870-1929).

Benjamín Orbón (1879-1944) nació en Avilés, España. Realizó sus primeros estudios de música en esa ciudad con Heliodoro González y los continuó con Víctor Sáenz Canel en la Academia de Bellas Artes de San Salvador de Oviedo y en el Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid, donde obtuvo el Premio Fin de Carrera. Se presentó en el Ateneo de Madrid iniciando su actividad como concertista. En 1901 visitó por primera vez La Habana y de regreso a Europa se presentó en París, donde fue

¹⁸ Orovio, Helio. 2004. *Cuban Music from: A to Z*. Tumi Music Ltd. Bath, UK, 164.

¹⁹ Rita Montaner estudió música y canto en el conservatorio Peyrellade, y en agosto de 1917, se le otorgó por unanimidad Medalla de Oro en canto, piano y armonía. También practicó el canto en New York con el maestro italiano Bimboni. En entrevista para la revista *Bohemia*, publicada el 13 ene. 1929, 37.

elogiado por la crítica. En 1906, estrenó en Gijón su zarzuela *La víspera de San Juan*, un año más tarde regresó a La Habana, donde fijó su residencia y fundó el Conservatorio Orbón, una institución que llegó a contar con más de ciento sesenta filiales por toda la isla y que gozó de tal prestigio y rigor académico, que los títulos que emitía tenían valor oficial.²⁰ Sus viajes periódicos a Europa lo mantuvieron al tanto de lo que sucedía en el Viejo Mundo, mientras daba a conocer sus obras y su calidad como compositor e intérprete. Así lo confirman algunas de las notas que la prensa cubana publicaba para darle la bienvenida de aquellos viajes; entre otras, la siguiente:

(DM, 31 dic. 1928). Llegó ayer a esta ciudad de regreso de su viaje vernal por Europa el gran pianista astur Benjamín Orbón, artista de excepcionales aptitudes, sancionado por la crítica de París y director del Instituto Musical que lleva su nombre.

Orbón es un intérprete ilustre de Albéniz y de Falla y un admirable técnico que conoce perfectamente los clásicos, los románticos y los vanguardistas de la música. Su última obra, «Danza Asturiana», ha obtenido en España un éxito espléndido.

Bienvenido sea el triunfante compositor y pianista avileño.

Y, según la crónica, poco después de su regreso, el día 22 de febrero, se presentó en un recital en el instituto musical que llevaba su apellido. El concierto estuvo dedicado a sus discípulos, a los alumnos de su conservatorio, a las academias Orbón incorporadas y a la Asociación de Antiguos Alumnos del instituto musical, que extendía sus enseñanzas por toda la república.

La primera obra que interpretó fue *Carnaval Op. 9*, de Schumann, y de su interpretación dijo el cronista lo siguiente:

(DM, 23 feb. 1929). En el *Carnaval* de Schumann, [...] Orbón demostró que es un concertista de «primo ordine». En los pasajes vigorosos, así como en los que presiden la gracia y la delicadeza, estuvo afortunadísimo expresando todos los matices.

Orbón interpretó también su obra *Danza asturiana*, la que, según el cronista, «es una verdadera joya en su género, construida con sujeción a

²⁰ Victoria Eli. *Benjamín Orbón Corujero*. En *Diccionario Biográfico Electrónico* (DB~e) [En línea] [Fecha de consulta 18 de ene. de 2020] Disponible en: Victoria Eli Rodríguez <http://dbe.rah.es/biografias/30997/benjamin-orbon-corujedo>.

las reglas del arte, sin tendencias al esnobismo». La *Danza asturiana*, de Orbón, dice el cronista, «está extraída del alma popular —en la forma en que aconsejaba Pedrell—, y tiene la elegancia y la delicadeza de las obras de los grandes compositores».

Entre los alumnos más destacados de Benjamín puedo mencionar, sin temor a error, a su propio hijo, Julián Orbón (1926-1991), quien, al decir de Alejo Carpentier, era, en la década del 40 del siglo xx, «la figura más singular y prometedora de la joven escuela cubana» (Carpentier 1961, 188), quien sin haber cumplido los veinte años estaba «en posesión de una obra considerable, que no contiene una página carente de interés» (Ídem, 191). Por supuesto que Carpentier se refería a la obra académica de Julián, pero en 1961, en el Carnegie Hall de New York, gracias a rocambolescos sucesos, el folclorista Pete Seeger estrenó en los Estados Unidos la canción cubana que más se ha cantado desde entonces: La *Guantanamera*. Fue Julián Orbón quien creó una melodía y una estructura para cantar los *Versos sencillos* de José Martí, utilizando el estribillo que Joseíto Fernández había popularizado en la década del 40, en una tonada repentista de transmisión oral conocida por el título de *Guajira guantanamera*.²¹

En 1903, recién inaugurada la República, abrió sus puertas la Escuela de Música O’Farril, bajo la dirección del músico cienfueguero Guillermo Tomás (1868-1933) (Orovio 1992, 156-157). La institución se convertiría, en 1910, en la Escuela Municipal de Música de La Habana y desde 1936 hasta la actualidad sería el Conservatorio Municipal de La Habana. Allí, los programas de música consolidarían el rigor académico de las escuelas europeas, y el claustro de profesores llegaría a estar integrado por prestigiosos maestros en todas las materias fundamentales para el estudio de la música. El Conservatorio Municipal produciría durante años profesionales capacitados, muchos de los cuales integraron las orquestas que competían en la industria de la música, tanto en Cuba como en el resto del mundo.

La condesa de Lewenhaups fundó en La Habana la Academia de Canto y Declamación Lírica. *Bohemia* del 7 de mayo de 1910, anunció una fiesta de arte en la academia, en la que cantarían sus alumnas, y el 12 de mayo de 1912, la misma publicación da cuenta de que en el «Ateneo» se celebró una velada en la que se representó el primer acto de la comedia *La verdad*

²¹ Cfr.: Gómez Sotolongo, A. (2006). Tientos y diferencias de La Guantanamera compuesta por Julián Orbón. Política cultural de la revolución cubana de 1959. *Cuadernos De Música, Artes Visuales Y Artes Escénicas*, 2(2), 146-175. [En línea] [Fecha de consulta 26 de mar. de 2020] Disponible en: <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cma/article/view/6433>.

de la vida, original del entonces muy joven Gustavo Galarraga y «Amalia Izquierdo, Condesa de Lewenhaupt, cantó con su habitual gusto y maestría *La nuit*, de Rubinstein, y *Manon*, de Massenet, siendo acompañada al piano por la señorita América Rodríguez».

La violinista camagüeyana Marta de la Torre Campuzano (1880-1988) estudió primero con sus padres, Lina Campuzano y Gabriel de la Torre, y posteriormente en el Conservatorio de Bruselas, donde obtuvo el Primer Premio de violín, en 1909 (Orovio 1992, 478). De regreso a la isla, se presentó varias veces ante el público habanero; entre ellas, el 29 de octubre de 1911, en el Politeama grande, junto a su hermana, la pianista Ángela de la Torre (*Bohemia*, 29 oct. 1911, 432).

El día 5 de noviembre, en la misma sala, Ángela presentó un recital en el que interpretó una «Sonata de Beethoven, el *Nocturno*, Op. 27 N.º 2 de Chopin, *St. François de Paule* de Liszt, la gran *Sonata Op. 11* de Schumann, *Réve d'Amore No.3* de Liszt, *Novelletes Op. 21 N.º 2* de Schumann y *Polonaise Op. 53* de Chopin» (*Bohemia*, 12 nov. 1911); y el 15 de diciembre de 1912, según se anunció en la revista *Bohemia* (8 dic. 1912), en los salones de la extinguida Sociedad del Vedado, Marta estrenaría en Cuba el concierto para violín y orquesta de Beethoven, con una cadencia escrita por su profesor César Thomson (1857-1931), y su hermana interpretaría la *Gran polonesa*, de Chopin. Ese mismo año, después de sus presentaciones en Cuba, Marta se trasladó a los Estados Unidos donde hizo su debut en el Eolian Hall, en octubre de 1920, año en el que también grabó para la Edison (Díaz 2014. vol. 1, cap. IX, p. 6).

En 1924, Marta de la Torre fue contratada por la sociedad internacional Conciertos Daniel para presentarse junto a Ernesto Lecuona en una gira de conciertos por España (Fajardo 2014, t. 1, 20) y, en 1926, estuvo en Francia, donde ofreció «cuarenta conciertos» (Díaz 2014. Ídem). La violinista camagüeyana estuvo radicada en los Estados Unidos, donde impartió clases de violín y piano hasta muy avanzada edad.

Bohemia del 26 de noviembre de 1911, menciona el regreso a la isla de dos artistas cubanos; uno, «Joaquín Baralt, notable barítono que había permanecido durante seis años en los conservatorios de Francia e Italia pensionado por el Gobierno Provincial», quien partiría nuevamente a París donde había sido contratado por la Ópera Cómica; y el otro, el pianista Laureano Fuentes, quien había «realizado una notable *tournée* por las principales capitales de Europa y América».

En el mismo número, la revista publica la crónica de una «soirée artística» en la que participaron; entre otros, el pianista Joaquín Rodríguez Lan-

za, quien estudiaba con Gaspar Agüero y, años más tarde, sería inspector de música del Ministerio de Educación; el barítono Francisco Fernández Dominicis, el primer cantante cubano en presentarse en la Scala de Milán; el violinista Joaquín Molina (1884-1950), quien tomó clases con el notable violinista Juan Torroella y fundó el Conservatorio González-Molina (Orovio 1992, 297-298); y la pianista Ángela de la Torre. Todos ellos, «elementos artísticos de gran valer, que rindieron fervoroso culto al Arte».

La misma revista, en su número del 23 marzo de 1913, «engalanó» una de sus páginas con «el retrato de la Srta. María A. Escobar, distinguida artista y profesora de mandolina de los colegios San Vicente de Paúl y Alemán y directora de la Academia Escolar de Música». La nota informa que Escobar se había radicado en La Habana tres años atrás y había establecido una academia de música en la que tenía «como alumnas a las señoritas más distinguidas de la sociedad habanera», las que habían participado hasta la fecha en varios conciertos en el Ateneo, los que llamaron «poderosamente la atención, tanto por lo numeroso y selecto del público cuanto por la primorosa ejecución del bello y variado programa», y todo esto tan solo en tres años.

Abunda la nota diciendo que María A. Escobar había generalizado en Cuba «la mandolina plana, que es más cómoda, más elegante y tiene mejor sonido que la curva», y que había dado a conocer las mandolinas del constructor francés Mr. Louis Hury, «que son las mejores del mundo, así por la belleza de su forma como por la cantidad y calidad del sonido que producen», y que las alumnas, que eran bastantes, al recibirse de profesoras de mandolina adquirirían una de ese fabricante.

Los profesores, los estudiantes y los artistas utilizaron muy diversos escenarios para presentar su música ante el público habanero y uno de estos fueron los salones de los conservatorios y los almacenes de pianos y/o tiendas de música, donde habitualmente se ofrecían conciertos que se daban a conocer en la prensa; entre muchísimos otros, *Bohemia* (20 ago. 1911) anunció que Flora Mora, alumna de la profesora María Luisa Chartrand, ofrecería ese mismo día un recital en el almacén del señor Gabriel Prats, donde se estrenaría un piano Hooff.

La pianista Flora Mora se presentó también como solista en el Ateneo (*Bohemia*, 24 sep. 1911, 383); en diciembre de 1913, en la sala Granados de Barcelona (*Bohemia*, 14 dic. 1913, 600); y, según la nota que publicó el *DM* (28 dic. 1928, 11), llegaría de regreso a La Habana, a bordo del vapor York, en los primeros días de 1929 después de «ofrecer grandes conciertos en Alemania, Austria, Checo Eslovaquia (sic), Bélgica y Francia», donde cosechó éxitos que honraban y enaltecían su carrera artística. Dice además la

nota que daría un concierto en la capital cubana «dedicado a Schubert y en honor de la Asociación Nacional de Profesores y Alumnos de Música», asociación que estaba entonces bajo su dirección artística. Flora Mora fue también una destacada conferencista. Según anunció el *DM*, ese día, a las diez de la mañana, la pianista ofrecería un gran concierto en el teatro Nacional dedicado a recordar al compositor Enrique Granados, al cumplirse el décimo aniversario de su muerte:

(*DM*, 4 abr.1926). Nadie mejor que Flora Mora para comprender al inmortal autor de «Goyescas». Fue su discípula predilecta y, además de ser una pianista de excepcionales facultades, es la intérprete más compenetrada con la obra del malogrado músico español que jamás podrán olvidar los verdaderos amantes del divino arte. Hablará también Flora Mora sobre la personalidad de Granados como hombre, artista y como maestro.

Dadas las aptitudes de la gran pianista cubana y de su autoridad como profesora, y su reconocida elocuencia pedagógica, podemos anticipar que el concierto de hoy será un *succés* desde el punto de vista musical y literario. Granados será descrito por una de sus más inteligentes y fervorosas discípulas.

Entre los logros de la asociación que Flora Mora dirigió, se cuenta el haber presentado en el teatro Martí al entonces joven y muy famoso violinista Leo Strokoff, alumno de Eugène Ysaÿe (*DM*, 28 feb. 1929).

Bohemia del 12 abril de 1913, dio a conocer también que la «notabilísima pianista española», Mercedes Padrosa, quien se encontraba en La Habana de paso a los Estados Unidos, ofreció en la casa de Anselmo López, un recital privado en obsequio de la prensa y un grupo de profesores y dilettantes, «maravillando a todos por la inimitable agilidad y precisión de que hizo gala, y de la enérgica pulsación y sentimiento demostrado».

También *Bohemia* del 1 junio de 1913, anunció que en la «afamada casa de Anselmo López» debutaría ante el público habanero el joven violinista dominicano, Gabriel del Orbe (1888-1966), quien se había graduado de los conservatorios de Leipzig y Berlín, y en los años por venir se presentaría en importantes salas de conciertos en Cuba, Venezuela, Estados Unidos y Alemania, donde recibió elogios de la crítica y fue ovacionado por el público.

Aquellos espacios aparentemente modestos, constituyeron una parte importante del extenso entramado de instituciones en las que se construía la cultura musical cubana, al calor de las múltiples relaciones voluntarias que, con el fin común de las artes, establecían alrededor de ellas personas de diferentes razas, credos, escuelas o nacionalidades.

El flautista Emilio Puyans (1883-1956) nació en Puerto Plata, República Dominicana, y desde muy pequeño se trasladó con su familia a París, donde estudió con el flautista y compositor Claudio Paul Taffanel (1844-1908) y Adolphe Hennebains (1862-1914). De regreso a América fue profesor de flauta del Conservatorio Municipal de La Habana,²² ciudad en la que, desde 1912, era mencionado por la prensa, la que dio a conocer su llegada junto a su esposa, la soprano Ivone Michele (*Bohemia*, 21 ene. 1912, 33). Poco después, el flautista hizo un concierto en el que le acompañó al piano Ives Nat (*Bohemia*, 18 feb. 1912, 81). Más tarde, los días 10 de mayo de 1925 y 31 de diciembre de 1933, tocó acompañado por la Orquesta Filarmónica de La Habana, y el 1 de enero de 1929 y el 28 de enero de 1934, dirigió esa misma orquesta (Sánchez 1979).

Francisco Fernández Dominicis (1883-1968)²³, el primer cantante cubano que se presentó en la Scala de Milán hasta que se demuestre lo contrario, tomó clases con el bajo español, radicado en La Habana, Pablo Meroles, quien lo presentó en la sala del conservatorio Peyrellade, el 22 de noviembre de 1906, donde el joven cantó el epílogo y romanza de la ópera *Mefistófeles*, de Arriago Boito, siendo muy elogiado entonces por el público y la crítica. En 1911, audicionó para el barítono español Emilio Sagi Barba, aprovechando que este hacía una temporada con su compañía en el teatro Tacón, y fue tan satisfactorio su desempeño que fue contratado para actuar con la compañía de ópera.

Según anunció *Bohemia*, el 9 junio de 1912, Dominicis interpretaría el 14 de ese mes, «el tercer acto de *Bohème*, representado con *atrezzo* y decorado», junto a Margarita Martínez, Tina Farelli y Santiago Ferreiro, todos bajo la conducción de Juan Gay. En 1912, también cantó en la ópera *Tosca*, en el teatro Payret con gran éxito y, al año siguiente, viajó a Milán, donde tomó clases con la soprano Graziella Pareto y su esposo, el compositor Gabriel Sibella, a quienes conoció cuando estos artistas se presentaron en La Habana, en 1911. Debutó en el teatro Coccia, de Novara, el 3 de enero de 1914 cantando *La favorita*, en el papel de Fernando, y, ese mismo año, lo hizo en Milán, en un concierto en la Sociedad del Giordano y, finalmente, fue contratado para cantar la temporada de diciembre de 1914 a marzo de 1915, en el teatro Scala de Milán.

²² Emilio Puyans. (2019, mayo 31). *EcuRed*. [En línea] [Fecha de consulta 26 de mar. de 2020] Disponible en: https://www.ecured.cu/index.php?title=Emilio_Puyans&oldid=3392587.

²³ Blanco Aguilar, Jesús. 2009. El tenor Francisco Fernández Dominicis. [En línea] [Fecha de consulta 26 de mar. de 2020] Disponible en: <http://culturalbennymore.blogspot.com/2009/12/el-tenor-francisco-fernandez-dominicis.html>.

En 1916, cantó en la ciudad de Peseva, las óperas *Manon*, de Massenet y *El barbero de Sevilla*, de Rossini, y el 4 de septiembre debutó en la Ópera Cómica de París, junto a la soprano Graziella Pareto y el barítono Ricardo Stracciari (1876-1955), finalmente, de regreso a Milán, fue contratado para formar parte de la compañía del teatro de La Scala y debutó el 26 de diciembre de 1921, interpretando al Doctor Cajus de la ópera *Falstaff*, de Verdi, teniendo como director musical al legendario Arturo Toscanini. A esta le seguirían muchas otras presentaciones, hasta que, en 1926, decidió abandonar la compañía y se dedicó a hacer conciertos. Volvió a la ópera en 1928, cuando Mascagni lo invitó a interpretar en Venecia el papel de Arlequín de la ópera *Payaso*, de Leoncavallo, en una representación en la plaza San Marcos.

En 1930, Dominici fijó su residencia en La Habana junto a su esposa, la bailarina italiana Ana Mariani Rago. En la isla se presentó en el teatro Auditorium, dirigió un programa radial dedicado a la divulgación de la ópera, y en 1931, Alberto Falcón lo invitó a integrar el claustro de profesores del Conservatorio Municipal de La Habana que él dirigía. Fue profesor además en los conservatorios Nacional de Música, Alberto Falcón, Roig-Cartaya y Lorie.

El pianista Enrique Masriera se estableció en La Habana durante las primeras décadas del siglo xx y fundó el conservatorio Masriera. Su nombre y los estudiantes de su conservatorio son mencionados repetidas veces en las crónicas musicales de varias publicaciones habaneras. Algunas de estas menciones fueron compiladas en *Centón de las fiestas centenarias...* por el R. P. José Vicente de Santa Teresa,²⁴ un volumen en el que se documentan las celebraciones que por la virgen de Santa Teresa se realizaron entre marzo de 1922 y marzo de 1923, en La Habana. El maestro Masriera se menciona como pianista y director.

Otro de los conservatorios que apenas se conocen en la historiografía de la música cubana, es el conservatorio Iranzo. Según la nota que publicó el *DM* (1 ene. 1929, 11), la institución había realizado una «interesante fiesta para la inauguración de un nuevo local». Entre los estudiantes de este conservatorio, o al menos entre los que tomaron clases con Rosario Iranzo, se menciona al profesor, pianista y compositor cubano Alfredo Diez Nieto (1918-2021), un dato que aporta la biografía del centenario maestro que se puede consultar en *Wikipedia*.²⁵

²⁴ Cfr.: Santa Teresa, R. P. José Vicente de, ed. 1923. *Centón de las fiestas centenarias con que la isla de Cuba honró a Santa Teresa en el tercer centenario de su canonización*. La Habana: Imprenta Avisador Comercial.

²⁵ Diez Nieto, Alfredo. *Wikipedia, La enciclopedia libre*. [En línea] [Fecha de consulta 4 de feb. de 2021] Disponible en: https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Alfredo_Diez_Nieto&oldid=126921000.

Según Edgardo Martín, en la década del treinta del siglo xx «la enseñanza privada toma nuevos vuelos y procura ponerse en mejores condiciones de rendimiento. [...] Aparecen nuevos tipos de enseñanza; se ensayan metodologías nuevas, [y] se hace un trabajo más riguroso que antes» (Martín 1971, 182). Pero lo que mejor habla de la calidad de la enseñanza musical en Cuba hasta 1959, es la impetuosa vida artística en ciudades como La Habana, Matanzas o Santiago de Cuba.

Según Martín (Martín 1971, 114), desde las primeras décadas del siglo xx se presentaron en el teatro Auditorium, y otras salas de la Sociedad Pro-Arte Musical, «casi todo lo más grande del concertismo, la ópera y el ballet en todo el mundo», lo que propició que se formara «en La Habana un público que, aunque minoritario, estaba al día en cuanto a música, ópera y ballet se refiere». Y aunque Martín anota en estas líneas que allí iba una élite, en la misma obra nos informa que los abonados de Pro-Arte eran más de cinco mil, y que los conciertos se repetían para que los no socios pudieran disfrutar de estos por precios populares. Si se toman en cuenta esas cifras y se relacionan con la cantidad de habitantes de la isla, entonces, probablemente, los guarismos nos sorprendan. También acusa Martín que en «esa institución [Pro-Arte] prevaleció cierto conservatismo», [sic] pero a pesar de eso, por sus salas pasaron casi todos los artistas cubanos de calidad en la época y se presentaron en primera audición algunas de las más representativas obras cubanas de entonces.

Como mencioné, en Cuba, donde había un alumno con deseos y capacidad para estudiar música siempre hubo un profesor, y el siguiente anuncio así lo confirma:

Gran oportunidad. (*DM*, 22 feb. 1939). Le ofrece el distinguido y excelente profesor Gabriel de la Torre a los estudiantes de piano, dándoles facilidades para que puedan tomar sus lecciones. Para ello ha fijado el precio de un peso la hora. Por mensualidades los precios son convencionales.

El profesor la Torre prepara para exámenes y hace repertorios. Su «Método Elemental» para piano ha sido muy encomiado por profesores y prensa del país, así como por grandes maestros de Francia, Bélgica y Estados Unidos. Se vende a un peso en los establecimientos de música y en casa del autor, San Lázaro 1001, esquina a Hospital.

Gabriel de la Torre es desde hace mucho tiempo, profesor de piano del Internado del Sagrado Corazón, en el Cerro, siendo su labor pedagógica siempre encomiada.

Los estudios académicos de la música, como ya he mencionado, se extendían a muy diversas instituciones. Según una noticia aparecida en el

Boletín de Música y Artes Visuales de septiembre de 1953, la Universidad Nacional Masónica José Martí, organizó una escuela de música en la que fue designado como «director *ad honorem*» el maestro Gonzalo Roig; el decano era José Luis Vidaurreta Monreal (1912-1975), mientras que el claustro lo integraban «Serafín Pro, Argeliers León, Harold Gramatges, Raúl Gómez Anckermann, Nilo Rodríguez, Aida Teseiro, Georgina Ramos, Margarita Alonso, Carmen Elena Cruz, Elena Ibáñez, Ester Alfonso, Evangelina Suárez, Ofelia Zamora, María Eugenia Muñiz y Rosario Franco».²⁶

El mismo boletín reporta que los «cursos de música de la Escuela de Verano de la Universidad de La Habana» incluyeron ese año,

... asignaturas sobre Música de las Américas, por Edgardo Martín; Armonía Escolar, por Harold Gramatges; Didáctica del Folklore Musical, por Argeliers León; y otras materias pedagógicas a cargo de las profesoras Ada Iglesias, Elena Ibáñez, Aurelia Pajares y María Teresa Linares. Aunque se ofrecía por la primera vez, el curso sobre Música de las Américas ha sido muy concurrido. Fue ilustrado con grabaciones fonográficas de obras de Ives, Copland, Gershwin, Randall Thompson, Virgil Thomson, Piston, Chávez, Revueltas, Moncayo, Villa-Lobos, Fernández, Ugarte, Ginastera, Guastavino, Ficher, Boero, José María Castro, Harold Gramatges, Aurelio de la Vega, José Ardévol, Gonzalo Roig y Edgardo Martín.

También eran habituales los cursos y las conferencias ilustradas con grabaciones fonográficas o presentaciones en vivo. El mismo boletín da cuenta de «las audiciones con discos fonográficos organizadas por la Sociedad Nuestro tiempo, en los meses de julio y agosto», en las que «el compositor Edgardo Martín habló sobre la *Novena Sinfonía* de Shostakóvich, y la ópera-oratorio *Edipo rey*, de Stravinski». Y recoge además las siguientes noticias:

La pianista Flora Mora dictó una conferencia en el Capitolio Nacional, el 6 de junio, sobre el tema Goya, Granados y las Goyescas. [...] Del 24 al 29 de agosto tuvo lugar la Primera Semana Gregoriana, vasto programa de actividades relacionadas con la música religiosa [...]. El programa de la primera semana consistió en una serie de conferencias sobre los siguientes temas: La notación gregoriana. Nociones generales del ritmo gregoriano.

²⁶ *Boletín de Música y Artes Visuales. Departamento de asuntos culturales. Unión Panamericana. Washington, D.C. No. 42-43, agosto-septiembre de 1953.*

El ritmo en la melodía gregoriana. El ritmo en la palabra y el ritmo en unión de la melodía y el texto».

Los estudios académicos de música en Cuba tuvieron primero el invaluable aporte de los músicos extranjeros que llegaron a la isla a «hacer la América». A través de ellos los músicos cubanos conocieron las técnicas más avanzadas de interpretación y composición de la época, se convirtieron en estudiantes de mérito y muchos de ellos, en una larga saga, asistieron a prestigiosos conservatorios de Europa y los Estados Unidos. Este proceso de enseñanza y aprendizaje duró al menos dos siglos, por lo que, en la primera mitad del siglo xx, los músicos cubanos ya habían alcanzado los estándares internacionales más altos para la época y la isla contaba con artistas que asombraban a los públicos y críticos más exigentes, tanto en las salas de conciertos como en los salones de baile.

Hubo academias por toda la isla y si solamente se da un paseo por las páginas de algunas publicaciones habaneras, se encontrarán escuelas de música que pocas veces son mencionadas por la historiografía cubana, instituciones como el conservatorio Molina Torres, incorporado al Conservatorio Nacional de Música de La Habana, situado en la Calzada de Jesús del Monte 543, y que dirigieron el pianista cubano César Pérez Sentenat y el entonces director de la banda del Cuartel General, José Molina Torres (*Bohemia*, 10 sep. 1922); o el Conservatorio de Música Santa Ana del que aparece un anuncio en la revista *Bohemia* en el que se da a conocer lo siguiente:

(*Bohemia*, 13 ago. 1922). Dirigido por la Profesora Graduada con título María de Arrarte. Pone en conocimiento de los señores Profesores que este Conservatorio examina a todos los discípulos, que se incorporen a él, no cobrando más que los derechos de exámenes. Los exámenes son públicos y el tribunal examinador lo componen Profesores extraños a este Conservatorio. Se expiden títulos de Profesores al que se examine para ello. Fábrica 59, altos. Luyanó.

Y aunque no trascendieron los nombres de muchos de estos centros de enseñanza de la música en Cuba y, a veces, ni el de sus maestros, fueron esos profesores y academias, por su cantidad y calidad, los que hicieron posible anclar una tradición musical, que, ni la catástrofe cultural que sobrevendría después de 1959, fue capaz de sepultar por completo. La diversidad en las metodologías pedagógicas, en las estéticas y en las técnicas enseñadas propiciaron que el mercado de la música cubana, incluso en épocas de

contracción económica y a pesar de la indiferencia oficial, se mantuviera a flote y los productos de la MPPC ocuparan un nicho de mercado desde el cual ejercieron su hegemonía.

Me es imposible argumentar con más amplitud acerca de la importancia que tuvieron cada uno de los músicos que enseñaron a tocar, componer e historiar la música en Cuba, y las influencias que a través de ellos tuvieron las distintas escuelas europeas en la conformación de una escuela cubana de enseñanza musical y su incidencia en el posicionamiento de los productos de la MPPC en los mercados, pero quienes deseen hacerse una idea más detallada de «cómo fue», pueden asomarse a las páginas de las enciclopedias de Cristóbal Díaz Ayala, los diccionarios de Helio Orovio, el de la música española e hispanoamericana y las muchas publicaciones de la época que han llegado hasta nosotros, en las que se anuncian academias, almacenes de música, profesores privados y actuaciones de estudiantes de música en cantidades significativas, sobre todo si se tiene en cuenta, que la capital de la isla, donde se concentró el mercado del arte y el entretenimiento durante más de dos siglos, tenía, en 1730, una población que se estimaba en unos 50.000 habitantes;²⁷ en 1861, era de 205.676 (Pezuela 1863, 10); en «1919, tenía unos 466.188; en 1931, era de 720.739; en 1943, se contaron unos 935.670 y en 1953 la Habana llegó a tener 1.210.920 habitantes».²⁸

No puedo dar por terminado este acápite sin volver a mencionar a dos músicos, que, sin haber asistido a las academias, lograron colocarse entre los más grandes de su estilo; ellos son, Sindo Garay (1867-1968) y Benny Moré (1919-1963), dos casos excepcionales en la música cubana, quienes, en mi criterio, no llegaron a la academia, pero la academia sí llegó a ellos. Sus talentos extraordinarios y sus hábitos de escucha les permitieron captar las esencias de un ambiente sonoro en el que, a causa de la extensa educación musical, primaban los signos de la música académica, incluso en las expresiones de transmisión oral.

Ellos dos supieron asimilar las estéticas de la creación académica a través de sus hábitos de escucha, y fueron capaces de interpretar y sintetizar esos signos con los de la música de transmisión oral que ellos habían conocido en las fuentes.

²⁷ Departamento de Guerra. 1900. *Informe sobre el censo de Cuba, 1899*, Apéndice xix. Oficina del director del Censo de Cuba. Washington: Imprenta del Gobierno, 749.

²⁸ Fuentes: Censos de años correspondientes.

ÍNDICE

Dedicatoria	7
Prólogo	9
Introducción	13
La importancia política de la isla de Cuba	19
La Habana fue el escaparate de la industria de la música cubana	31
Las academias de música	33
Los teatros (1776-1959)	59
Las tertulias literarias y sociedades de recreo	179
Los salones de baile, las academias o escuelitas y el <i>nigth club</i>	188
Las grabaciones (1897-1961)	199
La radio (1922-1958)	222
El cine (1897-1958)	232
La televisión (1950-1958)	261
La hegemonía de la música cubana en el mercado del entretenimiento desde la primera mitad del s. XIX	279
Las danzas cubanas	282
Expolio de capitales y apropiación cultural: causas de la aparición en el mercado del producto con nombre de marca 'salsa'	309
Hace más de medio siglo	311
La música cubana en el mercado	314
Definición de música cubana	317
Géneros musicales	319
Expolio y descapitalización de los productos de la mppc	342
La fania comienza a capitalizar los productos de la mppc	348
Salsa será el nuevo nombre de marca de los productos de la MPPC	350
Los géneros de la música cubana en los productos de la salsa	353
El nicho que se vació fue imperativo ocuparlo	355

Lo que se añora no se cambia	357
«Con todos y para el bien de todos»	359
Coda	362
Bibliografía	365
Discografía recomendada	375

