

CD- Páginas de Vida (música camagüeyana del siglo XIX)

Intérpretes Vitor Díaz –piano

Fidel Leal – piano

Lucersy Fernández – voz

Productor musical Ulises Hernández Idea original- Verónica Fernández

Productora ejecutiva Marta Bonet Producciones-Colibrí Año 2013

Grabación y Masterización. Ing. Giraldo García. Estudios PM

Páginas de vida. Música decimonónica para piano del Camagüey.

Páginas de vida no solo alude al título de una de las obras que conforman el ciclo de caprichos cubanos o danzas *Tropicales* del compositor principieño José Marín Varona, sino que se refiere al conjunto de obras para piano de compositores diversos escritas durante el siglo XIX en la otrora Puerto Príncipe. Verdaderas páginas de la vida de los músicos de una región, que ni el tiempo, ni la fatalidad geográfica han podido borrar.

El reencuentro con la música de la antigua ciudad de Santa María del Puerto del Príncipe, actual Camagüey, es un importante logro para la musicología lugareña. Esta música decimonónica, que se conserva en bibliotecas y archivos locales, se corresponde genéricamente con especies musicales provenientes de Europa: polca, vals, mazurka, nocturno, capricho y otras piezas acriolladas como la danza y la canción.

Algunas de estas obras se publicaron por la Casa editora Anselmo López, o en los volúmenes de *La mejor música del Mundo*, ello muestra la trascendencia no solo de las composiciones sino también de sus autores, quienes obtuvieron un reconocimiento internacional en la época. Otras pocas fueron grabadas por el pianista Silvio Rodríguez Cárdenas en el LD *Camagüey ayer y hoy* de 1977, sin embargo la mayor parte de ellas se había mantenido inédita.

Las noticias sobre las primeras audiciones de estas piezas no abundan en la papelería conservada en los archivos locales. Pese a ello, se conoce que la danza *Los lamentos* del compositor Nicolás González se ejecutó por primera vez en 1853 por la señorita Luisa Porro Muñoz a quien se le dedicó el compositor. Asimismo, la pianista norteamericana Adela Verne ejecutó las *Tropicales* de Marín Varona en varios conciertos realizados por toda la Isla, en particular La Habana y Puerto Príncipe. El 18 de enero de 1910, en el Hotel Camagüey, esta pianista interpretó por primera vez en la ciudad camagüeyana la danza No. 10 titulada *Page of life*, dedicada a ella por el autor. En el prólogo a la edición de Anselmo López, la pianista expresa “[...] *I played for the first time last night in my recital here in Camagüey your Tropical No. 10 “Page of life” which you so kindly dedicated to me and for which I express you my warmest thanks. It was received with such enthusiasm, that I added two more Tropical of yours to the evident delight of the audience*”.

A partir del año 2006, se produce el reencuentro con la obra para piano de los músicos camagüeyanos del pasado. Desde entonces se ha logrado incorporar en el repertorio de algunos intérpretes y dúos de cámara del patio. En este sentido se deben destacar las interpretaciones de las pianistas Yamila Boudet Cuéllar y Lourdes Cepero Estrada, además del dúo de piano a cuatro manos *A tempo* y el dúo de piano y contrabajo *A piacere*, con una versión excepcional para el formato de la danza *Camagüeyana* de José Marín Varona.

A todos ellos, a la diligencia del maestro Ulises Hernández y al colectivo de Colibrí se agradece la difusión, recontextualización y grabación de estas obras, después de más de un siglo en archivos y fondos de partituras locales.

Un poco de historia.

La villa de Santa María del Puerto del Príncipe fue, desde su fundación en el siglo XVI, una villa dedicada a la producción ganadera como su principal rasgo económico. Este, junto a la presencia en la villa de la Real Audiencia dominicapolitana, le dio un rostro a la región, influyó en la psicología de los grupos sociales de poder: el patriciado criollo, y las acciones que se llevaron a cabo para el desarrollo urbano, político, social y cultural de la ciudad.

Por su situación geográfica, la villa —al centro de la Isla— tenía una posición favorable para mantener comunicación tanto con el occidente como con el oriente del país. A su vez, los puertos de Nuevitas y Santa Cruz del Sur permitían el intercambio comercial y cultural con Europa, el Caribe, Estados Unidos y Latinoamérica, por lo que no se encontraba aislada en el interior de Cuba.

En 1801 se establece en suelo principense la Real Audiencia procedente de Santo Domingo y con ella, una oleada de inmigrantes dominicanos que favorecieron el progreso de la villa. De esta manera, llegaron profesores de primeras letras, literatos y periodistas; hombres de negocios, política y leyes. Funcionarios de la Real Audiencia como el Regente

Chávez inició informalmente escenificaciones teatrales en Sierra de Cubitas y otras localidades del territorio, asimismo, se incrementaron las tertulias familiares, artísticas y literarias que ya eran habituales entre los lugareños.

La Real Audiencia, además, propició que estudiantes de Derecho de la Real y Pontificia Universidad de San Jerónimo de La Habana tuvieran que acudir a Puerto Príncipe para realizar los exámenes finales que le permitían obtener su título. José María Heredia y Antonio Bachiller y Morales fueron, solo como botón de muestra, dos de esos estudiantes. Este último recibió su título de abogado en la ciudad de Puerto Príncipe en el año 1838. A consecuencia de su estancia en la ciudad por este motivo escribió una serie de artículos bajo el título de *Recuerdos de mi viaje a Puerto Príncipe* publicados en la revista habanera *La Siempreviva* al año siguiente donde muestra las costumbres de la época, su vida cultural y musical.

Todo esto, en tanto factor extraeconómico, repercutió en la vida social del territorio, pues era gente joven, ávida de ver, oír y relacionarse. De igual manera, la Real Audiencia atrajo a otras personas del Caribe y el continente americano. Con ellas llegaron también: noticias, periódicos, modas, bailes y música.

El 12 de noviembre de 1817, el rey de España Fernando VII firmó un Real Decreto mediante el cual se concedió a la villa de Puerto Príncipe el título de ciudad, su escudo de armas y la licencia de llevar maceros o ujieres. Este gesto del rey estuvo en concordancia con aspectos tales como: ser la ciudad capital de provincia, poseer una población numerosa, conservar muchas y buenas edificaciones, residir en ella la Real Audiencia y realizar servicios importantes que daban prueba de lealtad y patriotismo prestados por el Ayuntamiento.

No obstante, en lo político se distinguía por su desafección e intransigencia hacia la metrópoli, ya que poseía un marcado sentimiento localista y había ganado la animadversión de España y los españoles residentes en la región. La inestabilidad política a la que estuvo sometido Puerto Príncipe repercutió en la toma de decisiones de los patricios criollos representantes del poder local ante los problemas de la región. Posición que provocó restricciones en muchos aspectos de la vida social, cultural y económica del territorio con respecto a otras ciudades importantes de la Isla para la segunda mitad del siglo XIX. Ello se tradujo, en el campo de la creación musical, en la proliferación de formas musicales de tema patriótico como canciones e himnos en fecha tan temprana como 1821.

Estos aspectos dieron a Puerto Príncipe rasgos de región cultural con características típicas dentro del acontecer cultural de la Isla colonial, ya que empleó el gentilicio princepeño o lugareño para significarse con un sentido de pertenencia en una categoría más amplia, criollo. Fue una región con población esclava minoritaria en la zona rural y más representativa en la ciudad, pero no alcanzó el grado intensivo de la región occidental y tuvo cierto acceso a la educación.

La región en la que se generó un proceso de deculturación diferente debido a una esclavitud patriarcal, y en la que el grado de deculturación a que fue sometida la población descendiente de africanos conllevó a que esta no tuviera representatividad, con elementos propios de su cultura musical ancestral, en las prácticas culturales y músicas que caracterizaron a Puerto Príncipe durante el siglo XIX. Por tanto, el grado de deculturación de los descendientes criollos de africanos les obligó a recrear y reformar sus prácticas culturales y las músicas que la acompañaban en relación con sus necesidades y el contexto económico, político y sociocultural de la región princepeña.

Puerto Príncipe es también, una región donde el desarrollo industrial fue insuficiente como consecuencia de la ausencia de vía marítima directa y la poca explotación de zonas de producción azucarera desde su fundación y hasta la

primera mitad del siglo XIX. Una región con capital criollo, gracias al cual emprende proyectos de modernización en la ciudad y la construcción de espacios culturales diversos. Una región en la que la élite criolla tomó parte activa en las decisiones locales y experimentó la posibilidad de desarrollarse como clase autónoma, aunque la presencia cultural hispana estaba bien representada e influyó en su cultura musical.

Asimismo, es la región en que se aprecia un pensamiento cubano desde principios de la centuria decimonónica y en la que germinan ideas tempranas de independencia que influyeron en las manifestaciones de su música. Ello devela una ciudad heterogénea con predominio de una élite criolla que mira a Europa y toma el ideal de modernidad como modelo a seguir. El gran espacio que es la ciudad príncipeña se convierte así en un sistema sociocultural complejo y heterogéneo donde los vaivenes económicos, los ideales políticos divergentes, los beneficios de la Real Audiencia, el Ayuntamiento, los proyectos de modernidad e ilustración conforman una fisonomía particular y ajustan el entramado de culturas: su superposición y fusión. Un repertorio de memorias diversas en el cual se fue fraguando la progresiva identificación de su gente con el lugar que habita y los espacios construidos a partir de referentes propios o ajenos, en los cuales acumuló, organizó y promovió su cultura musical.

En la creación y difusión de música de concierto en general, tanto foránea como local jugaron un papel fundamental las tertulias familiares desarrolladas en viviendas patricias, las retretas y las Sociedades de Instrucción y Recreo. Estas últimas fueron definitorias en cuanto al desarrollo de la música para piano en la región. Entre ellas sobresalen la Sociedad Filarmónica en 1832 y la Sociedad Popular de Santa Cecilia establecida en 1864.

Proyección de las Sociedades príncipeñas en la creación y difusión de la música para piano.

El desarrollo del capitalismo en Europa trajo como consecuencia, en el campo de la música, la aparición de diversas entidades que desempeñaron funciones musicales múltiples. Eran a la vez, salas de concierto con sus propias orquestas e instrumentistas, conservatorios y recintos dedicados a la fabricación y venta de instrumentos musicales. Casas editoras que se dedicaron no solo a la impresión de partituras musicales, sino también, de periódicos y revistas especializadas en este arte a partir de las cuales se desarrolló, poco a poco, una crítica musical y se consolidó un pensamiento teórico en torno a la música. Ejemplo de ello fue la Casa Pleyel de París perteneciente al compositor, editor y fabricante de instrumentos musicales Ignaz Joseph Pleyel.

Estas entidades multifacéticas se trasladaron al entorno social latinoamericano como centros productores, promotores y difusores de las ciencias, la literatura y las artes, también conocidas como sociedades o liceos. Por lo general, a ellas estaban asociadas, a su vez, otras instituciones que les proporcionaban los materiales científicos e instrumentos de trabajo necesarios para su desarrollo.

En Puerto Príncipe, los principales asociados a instituciones de Instrucción y Recreo contaban con el capital necesario para comprar y traer al territorio, directamente desde Europa, los instrumentos musicales necesarios para el progreso del arte musical, accesorios, métodos de estudio y piezas diversas. Esto contribuyó a que las sociedades contaran con orquesta propia, instrumentistas y solistas vocales que favorecieron el impulso de la actividad de concierto. Las fuentes documentales conservadas informan, además, que los músicos príncipeños asociados a ellas obtuvieron lo más selecto del repertorio europeo de la época, obras en las que demostró preparación, dominio técnico y virtuosismo interpretativo.

Estas Sociedades combinaban la recreación con la educación y alrededor de ellas es posible distinguir un conjunto de dependencias que de alguna manera le tributaban. La forma de organización adoptada por estas sociedades, las convierten en un sistema donde se entrelazan academias, casas de música, publicaciones periódicas, orquestas, teatros y salas de concierto, ubicadas dentro o fuera de la edificación denominada Sociedad o Liceo para un doble propósito: cultivar al príncipeño en diversos géneros de la música de concierto, con los instrumentos y materiales necesarios para ello y deleitarle, muchas veces con el talento devenido resultado de esa educación.

De ahí que se consideren como entidades que ordenan, internamente y hacia el exterior, la cultura musical de la región al ser gestoras de la enseñanza, a través de las academias que funcionaban en los salones de la propia institución; la creación, estimulada mediante concursos como los *Juegos Florales*; la actividad de concierto que de manera periódica realizaba y en la que se acostumbraba estrenar obras recién compuestas, o encuentros con creadores nacionales e internacionales que se presentaban en sus salones; y la difusión musical, en espacios como teatros, plazas, salas de concierto y mediante publicaciones, en particular de la prensa periódica vinculada a ellas generando una incipiente crítica musical.

La organización externa de estas sociedades es evidente en dependencias como las casas de música, que aportaron tecnología e información científica: instrumentos, luthiers, métodos de estudio, piezas de concierto y agrupaciones musicales. Muchas de las academias adscritas a estas instituciones poseyeron bibliotecas que custodiaban las más importantes producciones científicas, literarias y artísticas de la época. Otros textos de música se obtenían mediante donaciones realizadas por los socios a la biblioteca, comprados en Europa, La Habana o adquiridos en las diversas casas de música existente en la ciudad. Se conoce, por ejemplo, de un sujeto llamado José Góngora quien hacía traer de Alemania, Francia y otros países europeos, tratados teóricos, instrumentos musicales, métodos y partituras que entraban por el puerto de Nuevitas.

Por otra parte, los periódicos vinculados a estas Sociedades eran una notable vía de información porque ellos hablaban de la actividad artística tanto de Europa, como del resto de la Isla. Las sociedades, además, poseían espacios de reunión para intercambiar acerca de lo último que acontecía en el panorama musical y artístico en general.

La primera Sociedad Filarmónica fue creada en 1832, pero esta tuvo una vida efímera y no es hasta 1842 que se establece nuevamente con una actividad musical sostenida hasta el estallido de la Guerra de los Diez Años. En abril de 1853 aparece la Sociedad Filarmónica Santa Cecilia que sucumbió por falta de apoyo económico. Finalmente, en 1864, se establece la Popular de Santa Cecilia abierta a diversas clases sociales.

La Filarmónica estuvo integrada por lo más selecto del patriciado criollo, por ello fue calificada como: “[...] una institución cultural de aspiración integradora y marcado sentido de servicio regional”. A esta sociedad asistió gran parte del patriciado criollo vinculado a los ideales independentistas y sus salones sirvieron de espacio de encuentro para efectuar actividades conspirativas. En este sentido, se entiende que manifestó elementos culturales propios, que en el campo de la música se mostró a través de la proliferación de formas compositivas como el himno, la canción y la danza de tema patriótico.

Por otra parte, los programas de concierto de la Filarmónica estuvieron representados por la orquesta San Fernando, que mostraba su destreza interpretativa a través de la selección de un repertorio de la música de concierto europea que incluía, sobre todo, conciertos y oberturas de óperas conocidas y del gusto de los príncipeños. Entre ellas

merecen mención la versión definitiva de *Belisario* de Gaetano Donizetti reestrenada en París y estrenada en Puerto Príncipe en el año 1843. El acceso a partituras de obras recién estrenadas en Europa fue posible gracias al tráfico de navíos entre Nuevitas y Burdeos, además de la relativa frecuencia con que los príncipeños realizaban estudios en Estados Unidos, Francia y otras ciudades europeas. Otra de las piezas ejecutadas en esta Sociedad y por la orquesta San Fernando fue *El asedio de Corinto* de Gioacchino Rossini y algunas arias de *Los dos Foscari* y *El trovador* de Giuseppe Verdi. Además del arreglo de un dúo masculino de *Los puritanos* —convertido en dúo femenino para sopranos— de Vincenzo Bellini.

La orquesta San Fernando estaba integrada por pardos y libres encargados de la ejecución no solo de música de concierto, sino también de danzas y música religiosa. Integrantes de esta orquesta, como Vicente de la Rosa Betancourt y Nicolás González fueron también, autores de las más comprometidas piezas musicales de este período; las danzas *La sombra de Agüero* y *Los lamentos* ambas dedicadas al prócer Joaquín de Agüero y Agüero, quien dio la libertad a sus esclavos en 1851.

La Sociedad Popular de Santa Cecilia, por su parte, se distinguió por acoger como miembros a príncipeños pertenecientes a diferentes estratos sociales. Aunque no predominó entre sus socios un sentimiento separatista, el gobierno no veía bien su amplio trabajo cultural en medio de la inestabilidad política que condujo a la Guerra de los Diez Años y es tomada por los representantes del gobierno español en la región.

En los primeros años de creada, la actividad musical de la Popular de Santa Cecilia fue lenta, ya que de cierta forma competía con la Filarmónica. Esta se centraba en tertulias, bailes y la organización en 1865 de su sección de música dirigida por el profesor José Ruiz, primera de las secciones creadas en la misma. Después de su cierre durante la Guerra de los Diez Años, la Santa Cecilia se revitalizó con una gran variedad de funciones en las que sobresalió el drama, la comedia, el juguete cómico, la ópera y la zarzuela. En menor medida se ejecutó música de cámara a cargo de la orquesta de la institución y música para instrumentos solistas.

Tanto La Filarmónica como la Popular de Santa Cecilia contaron con el concurso de instrumentistas, cantantes, compositores y pedagogos extranjeros que impulsaron la audición del repertorio musical europeo en los espacios dedicados a la música de concierto y su enseñanza en la región. Entre los instrumentistas destacados del ámbito universal que estuvieron de paso por la ciudad destaca el pianista norteamericano Louis Moreau Gottschalk, el también pianista venezolano Carlos Salías, el violinista ruso Camilo Sivori, el flautista italiano Achile de Malavassi, el cantante italiano Francisco Tafanelli y su esposa Elisa Liedemburg.

Esta confrontación con reconocidos músicos de la época dio oportunidad, al talento local, de lucir sus cualidades interpretativas y compositivas. Algunos de aquellos músicos, como Gottschalk, motivaron a príncipeños como Carlos Alfredo Peyrellade a perfeccionar sus estudios musicales en conservatorios europeos y luego, le facilitaron su desempeño profesional en escuelas de música norteamericanas. Otros como Malavassi, sentó cátedra en la ciudad y promovió la actividad de concierto en el territorio con el talento local que formaba.

Por otra parte, varios músicos príncipeños de familias acomodadas pertenecientes a estas instituciones recibieron instrucción musical fuera del país. Entre aquellos que formaron parte de la Filarmónica sobresale Emilio Agramonte Piña (Puerto Príncipe, 1844 — La Habana, 1918), quien realizó estudios musicales en Italia y Francia entre 1855 y 1860. En la Sociedad Popular de Santa Cecilia destacan Carlos Alfredo Peyrellade (Puerto Príncipe, 1840 — La Habana, 1908),

quien estudió música primero en Puerto Príncipe, luego en La Habana y más tarde en Francia, y Oliverio Agüero (Puerto Príncipe, 1844 — La Habana, 1923), vice secretario de la sección de música de esta Sociedad en 1867 quien realizó estudios de música en Alemania e Inglaterra.

La formación musical de los músicos relacionados influyó, lógicamente, en la calidad de la educación que estos propiciaron a dichas instituciones una vez de regreso a la ciudad; la creación, información, promoción y difusión de la música europea de moda en la época. Sus socios de mérito y facultativos debían, además, realizar alguna composición musical que pudiera ejecutarse en sus actividades musicales y que la identificara sin distinción de posiciones políticas, ideológicas o raciales. De manera que propició, en muchos casos, la composición de un tipo de música que luego se consideró sustento del nacionalismo musical cubano.

La actividad de concierto de ambas Sociedades, en general, resultaba una mixtura entre música de cámara o para instrumentos solistas, lírica yailable. Más o menos acentuada, en dependencia de los intereses y características propias de cada sociedad y su doble función de brindar recreo, además de instrucción.

La sociedad Popular de Santa Cecilia —más que la Filarmónica— desarrolló de manera paralela la música de concierto junto a la música lírico dramática. A diferencia de la sociedad Filarmónica, que dio mayor peso a la actividad de concierto propiamente dicha, la sociedad Popular de Santa Cecilia combinó en sus actividades musicales, tanto el concierto como el teatro lírico a partir de la creación de su sección de declamación en 1867.

En el repertorio usual de la misma se aprecia una preferencia hacia la ejecución de fantasías y variaciones para piano de óperas como *Norma*, a cargo de compositores locales. Además de la ejecución de versiones realizadas por compositores europeos como Hummel, Beyer, Krüger y Ascher sobre *La Favorita*, *Traviata* y *La hija del Regimiento*, o la audición de obras como la obertura de *Oberón* del alemán Carl Maria Von Weber, muestra de que, además del gusto repertorio italiano, existía información sobre obras musicales importantes de otras regiones europeas. De la misma manera destacan composiciones originales para piano de músicos príncipeños como la *Melopea* de Carlos Alfredo Peyrellade, valeses, danzas y caprichos de Gabriel de la Torre Álvarez y otros músicos locales.

Sobre la música para piano decimonónica compuesta en la región.

La música para piano compuesta en Puerto Príncipe, hija de su época, está emparentada con la producción pianística romántica europea. Sus rasgos sobresalientes se resumen en la disposición de valores irregulares de diferentes duraciones; variaciones en la indicación de carácter; de suspensión del movimiento o tempo a voluntad del intérprete; dominio en el uso del pedal; modulaciones y virtuosismo efectista caracterizado por recurrentes pasajes escalísticos, juego con el registro sonoro del instrumento, lirismo melódico y diseños rítmicos de cierta cubanía a pesar de que el descendiente de africanos no tuvo una influencia determinante en esta.

La composición pianística del Puerto Príncipe decimonónico se inscribe así, de manera general, dentro de un estilo epocal donde se pueden encontrar: elementos homólogos a la música europea de la época; motivos análogos entre las obras de varios compositores de la región y referencias a composiciones príncipeñas en la producción de músicos foráneos. Ello certifica la trascendencia de esta música y sus compositores.

La mayor parte de sus autores tienen como elementos comunes ser músicos criollos pertenecientes al patriciado criollo y haber realizado estudios iniciales en Sociedades príncipeñas para perfeccionarlos luego, en Conservatorios europeos, a excepción de los pardos Nicolás González, Vicente de la Rosa y Víctor Pacheco. Muchos de ellos se

vincularon de una u otra forma con la guerra de independencia. Lo cual, incide en una producción musical relacionada por su título, dedicatoria o contenido, al tema patriótico.

En este sentido, destacan los valeses *El Campamento* y *Tropical* de Víctor Pacheco, compuestos en plena manigua a finales del siglo XIX y dedicados al General Enrique Loynaz del Castillo, al igual que las danzas dedicadas a Joaquín de Agüero antes mencionadas. Estas ponen de manifiesto la reafirmación de un estilo «individual» dentro de las características epocales.

En el análisis de estas obras para piano se ha tomado prestado el término intertextualidad entendida como las relaciones que acercan dos o más textos musicales de procedencias diversas. Es decir, del mismo autor o de autores varios, de la misma época o anteriores con una referencia que puede ser literal o alusiva, la apelación a un género musical o arquetipo. En el campo de la música, la intertextualidad es considerada una herramienta útil para la interpretación y valoración a partir de la comparatística, recurso empleado por musicólogos como el norteamericano Robert Hatten (Revista *Crerios* No.32, 1994) y la brasileña Ilza Nogueira (*Boletín Música* No. 8, 2002).

Entre los tipos de intertextualidad identificados con el análisis musical se encuentran la apropiación, entendida como técnica de articulación entre textos diferentes a manera de *collage* y la paráfrasis, o sea, la reafirmación del sentido de una obra, la revalidación de un discurso personal o epocal. También se expresa a partir de homologías o paralelismos condicionados por contactos con un prototipo común, o analogía, es decir, la equivalencia establecida por factores tales como: situación sociocultural, pertenencia de los creadores a un mismo período o etapa y semejanza del material temático extraído del mismo texto (Markiewicz, Revista *Crerios* Nos. 3-4, 1982).

Un elemento de intertextualidad que confirma el estilo epocal de la música principense se halla en la obra titulada *Cualquier cosa*, danza para piano de 1888 catalogada por su autor como danzón. Sin embargo, la obra presenta una estructura binaria simple con contraste entre sus partes subrayado por el empleo de contactos tonales en la segunda sección y el predominio del cinquillo sobre un bajo de tango o habanera en una de sus variantes rítmicas que se mantiene durante toda la obra y recuerda, a su vez, el acompañamiento de *La bella cubana* de José White compuesta en 1859. La conjugación del cinquillo en la franja melódica y la denominación de su autor como danzón, dentro de una estructura binaria de danza, manifiestan una semejanza del tipo apropiación, en la medida que evidencia el contacto y conocimiento de la figuración rítmica característica de un género ya en boga por aquellos años en Cuba: el danzón. De estas relaciones intertextuales se considera que se deriva, también, el título de la obra.

Las danzas *La sombra de Agüero* (1852) y *Los lamentos* (1853) por su parte, se encuentran relacionadas no solo por la figura histórica a las cuales se dedica sino también en su contenido musical. Ambas presentan células rítmicas como cinquillo, tango o habanera y clave o tresillo cubano, comienzo anacrúsico y una estructura binaria simple con partes contrastantes a través del modo —M-m o m-M—. Elementos que denotan las características criollas que se venían incorporando a las pequeñas piezas para piano que conforman los repertorios de la música de salón de la época.

En términos de unidad estilísticas estas obras se caracterizan por la similitud entre los motivos iniciales de las mismas, a partir de un dibujo melódico análogo y distribuciones interválicas similares, aunque los

La sombra de Agüero



The image shows a musical score for the piece "La sombra de Agüero". It is written for piano and consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The score begins with a piano (p) dynamic marking. The melody in the treble staff starts with a quarter rest followed by a quarter note G4, then a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass staff provides accompaniment with a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2. The score continues with several measures of music, including a repeat sign and various rhythmic patterns characteristic of the cinquillo.

medios expresivos —fundamentalmente de articulación—, hacen que cambie el carácter de la obra. En *La sombra de Agüero* optimista y galante, mientras que en *Los lamentos*, al trabajar con sonidos acentuados, sugiere un llamado o alerta.



Estas semejanzas se catalogan como filiación o paralelismo por contacto musical, en particular como traducción o paráfrasis, ya que Nicolás González aunque no cita textualmente el motivo fundamental de la danza de Vicente de la Rosa, si reafirma su estilo y revalida su discurso musical. De manera que con su danza, Nicolás González a la vez que homenajea la obra de su coterráneo, la recrea en

correspondencia con el contexto que propició la creación de su pieza.

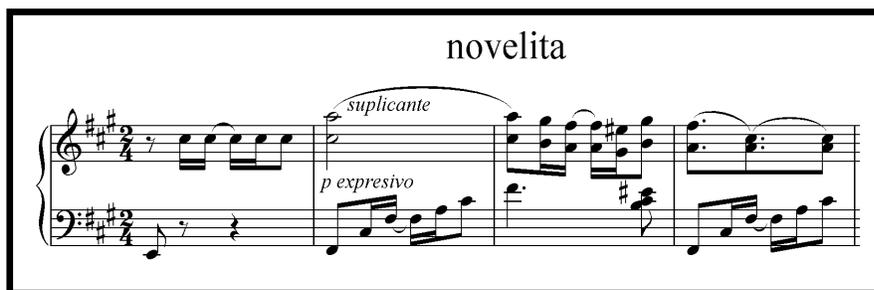
Asimismo, en las danzas caprichos denominados como *Tropicales* de José Marín Varona se observan elementos entonativos que han sido objeto de apropiación y reelaboración por compositores como Ernesto Lecuona y Gonzalo Roig. El primero en su álbum de danzas para piano publicado alrededor de 1920 y el segundo en la composición de una de sus obras antológicas, la criolla bolero *Quiere Mucho* de 1911.

Entre las piezas de Ernesto Lecuona que se encuentran en el Álbum de 1920, se hallan títulos como *La primera en la frente*, *A la antigua*, *La cardenece*, *La mulata* y *Ella y yo* que mucho deben a las danzas *Tropicales* de Marín Varona, tanto en las relaciones tonales como de factura y figuraciones rítmico-melódicas.

Un ejemplo de ello aparece en *La primera en la frente* y *La cardenense* donde Ernesto Lecuona emplea intertextos tomados de la danza *Novelita* de Marín Varona.



Estos intertextos se presentan como filiaciones referenciales, ya que aluden conscientemente a la danza del príncipeño, a través de figuraciones rítmicas, tonalidad y un dibujo melódico casi exacto. Es de señalar, además, que la figuración de cinquillo en una de sus formas de escritura, ubicada como bajo «*quasi obstinato*» en las obras de Marín



Varona, también se va a encontrar en varias danzas de Ernesto Lecuona de esa época.

En otra de sus danzas, *Page of life*, Marín Varona utiliza una célula rítmico-melódica que va a aparecer de manera casi intacta

en la criolla bolero *Quiéreme mucho* de Gonzalo Roig y por la cual se identifica. El diseño estructural de este motivo es repetido en la obra de Roig de la misma manera que lo hizo Marín Varona en su danza, con ligeras variaciones de acuerdo al género que aborda y los medios expresivos empleados. De igual manera, ambos motivos aparecen en

secciones intermedias y tienen un carácter más lírico, indicado a través de términos como «Lento» en Marín Varona y «tempo *dolce e legato*» en Roig; de modo que en ambas obras, el motivo se afianza como eje de la partitura.

Esta semejanza se manifiesta a manera de parodia, en la medida en que el compositor modifica el sentido de la obra parodiada: cambia de género, compás, tonalidad, recursos expresivos, y establece una lectura nueva y diferente de ese motivo identificador y perfectamente reconocible.



La apropiación del motivo melódico principal de la danza *Page of life* de Marín Varona por parte de Roig se debe, en mi opinión, a la amistad existente entre ambos músicos, y aún más, al reconocimiento y valoración que realizó Roig de las danzas de Marín Varona; que le llevó a calificarlas como: “[...] joyitas de fluidez, espontaneidad y corrección”. La reiteración de ese motivo, más que un homenaje, representa la nostalgia por las melodías tropicales, la continuidad y pervivencia de su estilo.

A manera de epílogo.

Dentro de la música para piano del Camagüey decimonónico, José Marín Varona se considera el compositor más significativo, tanto por el número de piezas creadas como la cantidad de géneros que abordó. Con sus danzas *Tropicales* rompe el estereotipo de la estructura común en las danzas compuestas por Ignacio Cervantes, Nicolás Ruiz Espadero y otros músicos de la época. Si su producción dancística no trascendió como la de aquellos, se debe al contexto cultural en que su obra tuvo lugar: finales del siglo XIX y principios del XX. En esta etapa, comienza a tomar auge el danzón, la canción criolla y el son; se establecen nuevos procesos de transculturación bajo la influencia de la música norteamericana y se comienza a buscar de manera más consciente en los estratos folclóricos que le dan a nuestra música un sello nacional.

Los músicos principeños del siglo XIX no estuvieron ajenos a estos procesos y sus creaciones para piano son reflejo del contexto sociocultural de la época. Aunque existen otras obras en archivos y fondos locales que esperan volver a los salones, las tertulias, el teatro; recibir los aplausos del transeúnte, el intelectual, el estudiante y la gente común sirva esta muestra como homenaje a los compositores de ayer, estímulo para que los pianistas noveles las incorporen a su repertorio y como agasajo a la ciudad camagüeyana en sus primeros 500 años.

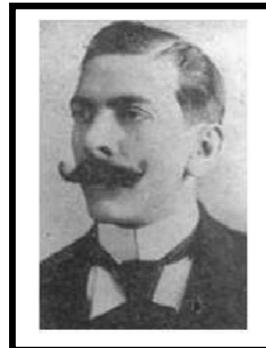
Los compositores (por orden alfabético).



Nicolás González: Clarinetista, compositor y profesor de música (Puerto Príncipe -? — 1892). Fue profesor de la Academia San Fernando y clarinetista de dicha orquesta. Por el año 1868 se desempeñó como director de la Banda de Bomberos de Güines, por lo que sus amigos le llamaban “El Güinero”. Por esa misma época, dirigió una formidable orquesta típica que alcanzó merecida popularidad en aquella comarca.

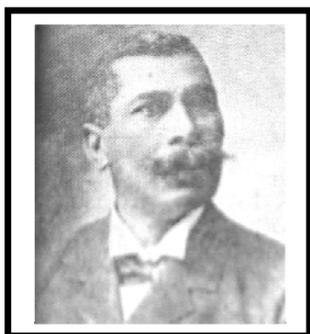
En el año 1881, fue condecorado por el Rey de España, Alfonso XII, como premio a su labor artística, lo cual resultaba completamente excepcional en aquellos tiempos. Fue clarinetista de la orquesta de baile de José Travieso y formó con él un dúo de clarinetes que se consideró el más famoso de la época.

José Ángel Marín Varona: Compositor, pedagogo, director de banda y crítico musical. (Puerto Príncipe, 1 de marzo de 1859 — La Habana, 17 de septiembre de 1912). Realizó sus primeros estudios musicales en su ciudad natal con Mariano Agüero. Siendo un adolescente se lanza a la manigua y luego del pacto del Zanjón se traslada a La Habana donde se dedica a la enseñanza del solfeo y el piano para consagrarse luego a la dirección de orquesta en los teatros Alhambra y Albisu.



En la neocolonia, fundó y dirigió la revista artístico-literaria *Cuba musical* y más tarde organizó de la primera Banda Militar perteneciente al Cuerpo de Artillería. Recibió varias condecoraciones y reconocimientos a lo largo de su vida. Entre ellas: “*Palmes de Première Classe*” por servicios prestados al arte musical, otorgado por *La Academia du Progrès de París* el 14 de abril de 1912, “El Busto del Libertador” de la República de Venezuela y Medalla de Plata de la Exposición Universal de Saint Louis Missouri por composiciones musicales de 1904, entre otras.

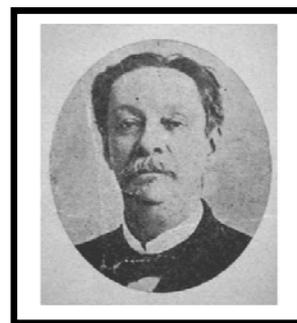
En su repertorio compositivo se encuentran zarzuelas, romanzas para tiple, valeses, polka mazurka, nocturnos, danzas caprichos, himnos, marchas y obras para banda. Además de una *Gramática musical* y otros tratados didácticos.



Víctor Pacheco Arias: Compositor, clarinetista y director de agrupaciones musicales (Manzanillo, 1835 — Camagüey, 1910). Fundó la Banda Libertad en los campos de la manigua redentora durante la guerra de 1895. Formó y dirigió orquestas e instrumentó las partituras a ejecutar en el Teatro Principal cuando venían compañías de ópera. Su orquesta, también ofrecía bailes en la Sociedad Popular de Santa Cecilia alrededor del año 1886.

En su repertorio se encuentran obras religiosas para la Vigilia y Misa el día de la Conmemoración de los Difuntos del 2 de noviembre de 1878 en la Parroquial Mayor; los valeses *El Campamento* y *Tropical*, dedicado al General Enrique Loynaz del Castillo, y las Dianas *La aurora* y *El triunfo*.

Carlos Alfredo Peyrellade Zaldívar: Pedagogo y compositor (Puerto Príncipe, 16 de septiembre de 1840 — La Habana, 9 de diciembre de 1908). Comenzó sus estudios como aprendiz de violín y violonchelo dirigido por el maestro dinamarqués Mister Hansen. En



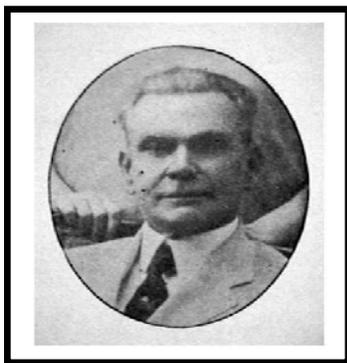
1854 conoció al pianista norteamericano Louis Moreau Gottschalk, y decidió consagrarse al estudio de este instrumento.

Por Gottschalk, Peyrellade se convirtió en discípulo de Nicolás Ruiz Espadero. Más tarde estudia en París, donde debutó en la “Sala Pleyel” y el “Salón Beethoven”. Luego de conocidos sus primeros triunfos, tuvo el honor de ser designado pianista acompañante del Círculo de La Unión Artística de París y llamado por Gottschalk a New York para reemplazarle en las labores de su academia de piano. En 1865 regresó a Puerto Príncipe y hasta 1871 se desempeñó como profesor en la ciudad principieña, ofreció varios conciertos y colabora con las Sociedades Filarmónica y Popular de Santa Cecilia. Luego, se establece en La Habana donde ejerció el magisterio y fundó el Conservatorio de Música y Declamación de esa ciudad, conocido como Conservatorio Peyrellade.

En su repertorio destacan las obras *Ecos tropicales* 1866, *Gran Scherzo* dedicado a Nicolás Ruiz Espadero, Fantasía brillante sobre el tema de *El trovador*, Romanza *Testamental* para piano y canto, la danza *Es la más bella* y la zarzuela en 1 acto *Pongan pleitos*.

Vicente de la Rosa: Compositor e instrumentista (Puerto Príncipe ¿—?). Pardo natural de Puerto Príncipe que gozó de renombre durante el siglo XIX como clarinetista de la orquesta San Fernando, en la que fungió también como su director. Al iniciarse la guerra independentista compuso un *Himno cubano* con letra de Pamela Fernández donde se expresaban los anhelos libertadores de la región y que aparece, además, en partituras para banda arreglado por el soldado músico Antonio Muñoz. Se distinguió como clarinetista y alcanzó gran popularidad fuera y dentro de la Isla. Compuso numerosas piezas de mérito, una de las cuales fue editada por la Sociedad Filarmónica en 1869.

Gabriel de la Torre Álvarez: Pedagogo, pianista y compositor (Puerto Príncipe, 18 de marzo de 1863 — La Habana, 11 de agosto de 1951). Comenzó estudios de música a los 9 años en la Sociedad Popular de Santa Cecilia con el profesor Ismael Nápoles. Más tarde estudió piano y solfeo con el maestro José Marín Varona.



En 1883 se trasladó a Barcelona, donde estudió durante tres años armonía, composición y piano con Felipe Pedrell, Isaac Albéniz y Enrique Granados. En esta ciudad publicó parte de sus composiciones; entre ellas la romanza *I tre Amore*, una mazurca, un vals y una danza cubana. Amplió y perfeccionó sus conocimientos musicales en París y New York.

Regresó a Puerto Príncipe en 1886. Como pianista y pedagogo, fue honrado por autoridades musicales a propósito de su *Método elemental para la enseñanza del piano* (1931), además de realizar una amplia labor crítica en revistas y periódicos con artículos tales como *El piano de estudio* (1904) y *Reformas en La Academia Municipal de Música* (1927). Entre sus trabajos pedagógicos destacan, además, los folletos *Cómo debe estudiarse la música* de 1914, *Nuevos procedimientos pedagógicos en la enseñanza del piano* de 1935, *Historia de un método. Tópicos de pedagogía musical* y *Por qué se abandona el cultivo del piano* de 1941. Como compositor escribió varias obras para piano y orquesta típica.

Las obras (por orden alfabético)

Título: *Antoñica*. Danza para piano compuesta en 1882, el manuscrito se conserva en el Museo Provincial Ignacio Agramonte de Camagüey.

Autor: José Ángel Marín Varona.

Título: *Tropicales*. Ciclo de 10 danzas o caprichos cubanos, ocho para piano: “Borincana”, “Camagüeyana”, “La hija de Oriente”, “Íntima”, “Novelita”, “Gitanilla”, “Nostálgica” y “Page of life” y dos para voz y piano: “Siempre tú” e “Ilusión”. Estas danzas fueron compuestas en 1900 y por ellas el compositor recibió un reconocimiento y premio con Medalla de Bronce en La Exposición Universal de París del propio año, además de diploma, Medalla de Oro y el premio en efectivo en la Exposición Nacional de 1911 del Consejo Provincial de La Habana.

Autor: José Ángel Marín Varona.

Título: *Cualquier cosa*. Danzón para piano escrito en Puerto Príncipe en 1888. Fue publicado en La Habana por la casa editora Anselmo López. Aunque su autor la denominó como danzón, la estructura de la pieza se presenta como una danza que emplea la célula rítmica que identifica al danzón. La partitura manuscrita está en la sala de música de la Biblioteca Provincial de la ciudad.

Autor: Gabriel de la Torre Álvarez.

Título: *Danza No.3*. Danza para piano compuesta el 15 de junio de 1888 en la ciudad de Puerto Príncipe. La obra manuscrita se encuentra en la sala de música de la Biblioteca Provincial de la ciudad.

Autor: Gabriel de la Torre Álvarez.

Título: *Ecós tropicales*. Capricho cubano para piano premiado con Medalla de Oro en los Juegos Florales del Liceo de La Habana en noviembre de 1866.

Autor: Carlos Alfredo Peyrellade Zaldívar.

Título: *El Campamento*. Vals compuesto en 1895. La partitura arreglada por el músico camagüeyano Carlos Suchets Velazco se conserva en la sala de música de la Biblioteca Provincial de la ciudad.

Autor: Víctor Pacheco Arias.

Título: *Es la más bella*. Danza para piano publicada en la revista *El Fígaro* en 1900 y dedicada a la señorita Silvia Alfonso quien había sido la seleccionada “*Belleza camagüeyana*” en el Concurso patrocinado por la revista.

Autor: Carlos Alfredo Peyrellade Zaldívar.

Título: *Éxtasis*. Nocturno para piano compuesto en 1882 y dedicado a la señorita Ángela Malvina Silvas. Su manuscrito se conservada en el Museo Provincial Ignacio Agramonte de Camagüey.

Autor: José Ángel Marín Varona.

Título: *La sombra de Agüero*. Danza para piano compuesta en 1852 con motivo del fusilamiento en la sabana de Méndez el 12 de agosto de 1851 de Joaquín de Agüero y sus compañeros. Esta obra se hizo popular tanto en Puerto Príncipe como en Santiago de Cuba, las bandas militares la ejecutaron bajo el título más breve y menos comprometedor de *La sombra*. En 1855, la revista *Brisas de Cuba* publica el poema *Impresiones de la danza La Sombra*, poema juvenil de Luisa Pérez de Zambrana inspirada por la composición musical de Vicente de la Rosa.

Autor: Vicente de la Rosa.

Título: *Los lamentos*. Danza para piano compuesta en 1853 cuando se sembraron las cuatro palmas en cada esquina de la Plaza de Armas, hoy Parque Agramonte, en memoria de Joaquín de Agüero. Por una impresión del Alcalde José Antonio Miranda que calificó el rumor del viento entre las pencas de las palmas como «los lamentos de Agüero», y que impresionó a los que escuchaban, un hombre de apellido Agramonte Porro le pidió a Nicolás González que escribiera una danza alusiva a lo sucedido. La partitura manuscrita, copia del soldado músico Juan de Dios, se conserva en el Museo Provincial Ignacio Agramonte.

Autor: Nicolás González.

Título: *Manuelita*. Two Step para piano publicado por la casa Anselmo López a principios del siglo XX y dedicada a la señorita Manuela Gómez de Arias. La partitura aparece en una compilación de valeses y Two Step de compositores norteamericanos y latinoamericanos.

Autor: José Ángel Marín Varona.

Título: *Tropical*. Vals para piano dedicado al General Enrique Loynaz del Castillo y escrito aproximadamente en 1895. La partitura arreglada por el músico camagüeyano Carlos Suchets Velazco se encuentra en la sala de música de la Biblioteca Provincial de la ciudad.

Autor: Víctor Pacheco Arias.

Título: *Yo soy así*. Polca mazurka para piano compuesta en 1882. La partitura manuscrita se conserva en el Museo Provincial Ignacio Agramonte de Camagüey.

Autor: José Ángel Marín Varona.

Sobre la interpretación.

La interpretación musical es también un suceso creativo. A este acto, el instrumentista o cantante traslada su visión personal de la composición, emociones y sentimientos ligados a su experiencia, intuición y talento. Por ello, más allá de la ejecución impecable que pueda hacerse de la partitura, destreza y maestría técnica, o conocimiento de la tradición; la interpretación es entendida como cultura.

En este sentido, las piezas para piano del legendario Camagüey contenidas en este disco, e interpretadas por jóvenes egresados del ISA tienen la virtud de ejecutarse fielmente, respetando los signos de expresión, dinámica y agógica que el compositor plasmó en su texto musical. Esta ejecución limpia y cuidadosa resalta el romanticismo criollo que caracterizó la música de la época, a la cual se suma la subjetividad individual en la interpretación.

Entre las cualidades interpretativas de estos jóvenes, dirigidos por el maestro Ulises Hernández, nos interesa resaltar la ejecución en el rubato, que se acentúa sin exceso en contraposición a ciertos pasajes donde predomina la rítmica cubana, y en los cuales, la interpretación de vuelve elegante, ligera y jovial. La precisión mostrada en los pasajes de octavas, cruce de manos y aquellos contruidos a partir de valores irregulares que alternan, y en ocasiones, se superpone a figuraciones sincopadas. La claridad en las intensidades contrastantes que presenta la obra y los cambios de carácter, donde el intérprete transita sin esfuerzo de pasajes líricos, a enérgicos, o voluptuosos y alegres.

En la interpretación vocal es destacable el sonido limpio y portentoso, el dominio de la respiración sobre todo por las entradas sutiles y precisas que recuerdan, en ocasiones, la canción de cuna; así como la correcta ejecución de los pasajes escalísticos y cromáticos donde se demuestra una afinación en todo momento justa acentuada, sobre todo, en la ejecución de los adornos, glisandos y fiorituras, además de una dicción perfectamente inteligible.

En general la interpretación musical recoge muy bien los estados de ánimo y el carácter que el compositor plasmó en la partitura. Se entiende que cada uno de estos músicos interiorizó y concientizó el espíritu de la época donde se exaltan características románticas presentes en el pianismo y la canción europea decimonónica. Entre ellas, los contrastes dinámicos, el juego con el tempo, la manera personal de concebir la suspensión del mismo a través de notas tenidas y calderones, o las cualidades cantábiles de la melodía identificable en cualquier voz o registro que se encuentre y en la cual, se percibe la contribución personal del intérprete al entregar su propio mundo espiritual.

En igual sentido, la interpretación destaca los aspectos criollos más notorios en la música cubana desde entonces. Por ejemplo, en la gracia con que se ejecutan las figuraciones rítmicas cubanas y el realce de células criollas que conceden elementos danzables, aún en aquellas obras que por su género y características musicales están estrechamente relacionados con estructuras de la música romántica europea para piano.

La organización de las obras dentro del CD merece una distinción especial ya que, a nuestro entender, le otorga una coherencia emotiva *in crescendo*. Las danzas *Tropicales* que inician el disco se mantienen en el mismo orden en que las concibió el compositor. Un gran ciclo donde las piezas se relacionan entre sí a través de un centro tonal. Le sigue el nocturno *Éxtasis*, pieza que aunque pertenece al mismo compositor de las *Tropicales* contrasta con aquellas por su factura arpegiada.

En el centro del CD y distinguido por su carácter enérgico se encuentra el two step *Manuelita*, un género común en la pianística norteamericana de principios del siglo XX y que sin embargo mantiene el lirismo y espíritu decimonónico como hilo conductor de las obras contenidas en el disco. Prosigue un bloque de danzas binarias en las que se enfatizan figuraciones rítmicas como expresión de cubanía y a continuación, tres obras que se mueven entre el vals y la polka mazurka, géneros europeos de carácter danzable que adquieren en la interpretación, un sabor tropical. Cierra el CD con otra obra de grandes proporciones, *Ecos tropicales*, especie de fantasía donde se entretajan temas diversos de cierto criollismo, una mezcla de armonías universales y locales.

Las obras contenidas en este disco discurren así entre lo europeo y lo cubano, lo foráneo y lo criollo a partir de una interpretación que, fiel a las indicaciones epocales expresadas en la partitura, se propone y consigue un sello distintivo de cubanía desde la contemporaneidad.

Ms.C. Verónica E. Fernández Díaz.
Profesora Auxiliar de la filial del ISA e
investigadora del Centro de Estudios
“Nicolás Guillén” de Camagüey.