

# Música coral en Cuba, siglos XVIII a XX

*Tamara Martín*

## *Introducción*

La historia de la música coral en Cuba sigue un curso similar a la del conjunto de los pueblos de Latinoamérica, debido a los nexos surgidos a lo largo de la historia social común que une indisolublemente a las culturas de nuestro continente. Culturas construidas en la confluencia de las culturas europeas llegadas a América, con las culturas autóctonas, convergentes a acrisoladas todas, hasta producir nuevas culturas, historia en la cual prevaleció la cosmovisión de España, y también la de Francia, como metrópolis que proyectaron su influencia cultural no sólo en la América Hispana, sino también en el resto del mundo de entonces.

La Historia de la Música Universal suele trazarse a partir de la existencia de una música escrita, por esto la Historia de la Música Latinoamericana y de Cuba, se inicia con las informaciones encontradas en las capillas de la Iglesia Católica traída por los conquistadores-colonizadores españoles a este Nuevo Mundo descubierto en 1492.

En Centro y Sudamérica, donde el desarrollo de las culturas autóctonas era notable a la llegada de los españoles, existieron músicas cantadas a coro para el ceremonial religioso, cantos de trabajo, cantos para las diversas festividades colectivas, como en todas las sociedades humanas, pero estas manifestaciones generalmente se ha perdido su tradición oral y/o no aparecen escritas. Aunque existen algunos ensayos mono-

gráficos sobre cantos y bailes, poco se conoce sobre las manifestaciones corales.

### *Primeras manifestaciones de Música Coral en Cuba de los siglos XVI XVIII*

En algunos países centro y suramericanos el apareamiento de antiguas músicas polifónicas religiosas y profanas datan del siglo XVI. Esto permite comenzar a trazar sus historias musicales a partir de este siglo, a diferencia de Cuba, donde la Historia de la Música se inicia con el descubrimiento, alrededor de 1492, de la música de Esteban Salas (1725-1803).

Con anterioridad, se tienen noticias de la existencia de una actividad musical desde la primera mitad del siglo XVI, pero esta debe haber sido poco importante a juzgar por las referencias que de ella dan los cronistas de la Conquista. Tanto la música indígena como la de los conquistadores ha desaparecido, al no copiarse ni perdurar oralmente.

Las pobres noticias sobre la música de aquel período se reducen a referencias a los cantos y bailes en coro de los *areítos* de los aborígenes cubanos. Tal desaparición se explica por el exterminio completo o casi completo de la población indígena a manos de los colonizadores españoles. La Isla contó con la existencia de manifestaciones corales pertenecientes a dos culturas musicales principales: la española y la africana —los africanos comenzaron a introducirse en Cuba desde 1512 en calidad de esclavos—, y algunos elementos provenientes de otras naciones europeas recibidos, la mayor parte de las veces, a través de España; y de los contactos con sus vecinos antillanos, centro y suramericanos.

La música coral que sonó durante los siglos XVI al XVIII fue: los motetes, mesas, himnos, responsorios,

villancicos, españoles y del resto de Europa, el canto llano del ritual católico y los cantos del ritual africano e las distintas sectas y naciones llegadas a Cuba. Un ejemplo claramente expresivo de la actividad musical y sus funciones en relación con la conquista y colonización de la Isla lo constituye la existencia y actividad del cubano Miguel Velásquez, hijo de indígena y colonizador, miembro de la familia del adelantado Diego Velásquez, quien tuvo a su cargo la conquista de Cuba. Miguel Velásquez estudió en Alcalá de Henares (España) la carrera eclesiástica, incluyendo el canto llano, y en 1544 actuaba de maestro de capilla en Santiago de Cuba, así como de regidor del Ayuntamiento. Desde los primeros tiempos también existieron cantores y músicos negros en las iglesias de Cuba.

A principios del siglo XVII la música se encontraba circunscrita a la actividad de la Catedral de Santiago de Cuba (entonces capital de la Isla), a la Parroquial Mayor de La Habana, más tarde convertida en catedral, y a las iglesias de algunas otras ciudades de la colonia.

Hacia 1700 tiene lugar una inicial prosperidad económica en la Isla, lo cual se reflejó en la vida intelectual del país. En 1764 se envió de la Parroquial Mayor de La Habana a la Catedral de Santiago de Cuba, al presbítero Esteban Salas, quien desarrolló allí una labor continuada e importante en la creación y ejecución de obras corales, labor que fue descubierta y dada a conocer por el gran novelista cubano Alejo Carpentier, en su libro *La Música en Cuba* (1945).

Al descubrimiento de la obra de Salas por Carpentier, ésta apareció como la primera música coral religiosa creada en la América Hispana —y hasta en América—, sin embargo, posteriormente se confirmó la existencia en México, Bolivia, Colombia y Brasil, de manifestaciones similares anteriores.

Esto último, si bien ha esclarecido aspectos de la música coral y su historia en el continente americano, no menoscaba el papel y la importancia de la obra de Salas para el patrimonio musical cubano. Es notable el parentesco estilístico de la obra de Salas con la de los compositores de las capillas musicales de otros países de Hispanoamérica de la misma época. Esto se debe seguramente a la herencia musical común que los músicos nativos recibieron de los maestros españoles, en España, en la Isla y en el continente, así como de las influencias de las partituras clásicas, de maestros italianos y alemanes que llegaron al conjunto de la América Hispana. La música de Salas presenta los caracteres de la música religiosa española del siglo XVII, se mueve dentro del estilo barroco tardío (estilo barroco-clásico). Tiene cierto parentesco, por esto, con la del maestro de capilla guatemalteco Rafael Antonio Castellanos, contemporáneo suyo. Esteban Salas no fue un producto aislado sino el resultado de una gran actividad que se gestó en su época y continuó en Santiago de Cuba, convirtiéndose en tradicional para esa ciudad hasta hoy.

Paralelamente, en la Parroquial Mayor de La Habana, una serie de compositores desenvolvían sus actividades: Manuel Lazo de la Vega, Miguel García, Juan Nepomuceno Getz (alemán), José Francisco Rensoli y Cayetano Pagueras. La obra de ellos es desconocida por haberse perdido.

Es posible que la música de la Parroquial de La Habana viajara a La Florida en 1792 junto a los clérigos que escaparon a la ocupación de la ciudad por los ingleses en esa fecha, y que culminó con el canje de La Habana por La Florida, entre Inglaterra y España. No obstante el reverendo Abbiell Abott escribía en 1829 lleno de asombro: "La Música en la Catedral de la Habana es la mejor que he oído"<sup>1</sup>. Esta y otras referencias nos hacen pensar en la existencia de una evolución notable de la música de esta capilla.

### *Nexos de la música de esta época con la de otros países de Latinoamérica*

La presencia de brillantes investigadores norteamericanos como Robert Stevenson y Paul Borg en países de Centro y Suramérica, hizo posible el estudio de la música de las capillas coloniales de estos países, así como el trabajo del uruguayo establecido en Venezuela, Francisco Curt Lange, quien profundizó y divulgó la actividad musical de la Capitanía de Minas Gerais, en el Brasil, durante los siglos XVII y XVIII.

En el disco LP *Choral Music of the Spanish NewWorld* (1550-1750), Stevenson presenta motetes y cantos gregorianos, villancicos, y fragmentos de óperas como la «Loa de la Púrpura de la Rosa», de Tomás de Torrejón y Velazco, creada en Lima, Perú en 1701. En el mismo volumen aparecen dos piezas que llaman nuestra atención: El villancico de «Los Negritos»; de Juan de Araujo, que era cantado por los negros en Fiestas de Reyes, y que tiene sus vínculos estilísticos con los negro-espirituales norteamericanos. La obra presenta elementos melódico-rítmicos que más tarde se consideraron como caracterizadores de identidad musical latinoamericana.

Otro tanto ocurre en el villancico "A la Asunción de Nuestra Señora", del mexicano Manuel Sumaya—niño de coro de la Catedral y maestro de capilla—, quien también escribió la ópera "El Rodrigo", en 1708, aunque sobre el estilo italiano predominante.

Un tercer ejemplo interesante es "Hanacpachap", de Juan Pérez de Bocanegra (1631), que se considera la primera pieza polifónica publicada en el hemisferio occidental, cantada en idioma quéchua, y que presenta un toque procesional de los incas. En la segunda mitad del siglo XVIII existió un considerable movimiento musical que incluyó en gran medida,

actividades de música coral, en la Capitanía de Minas Gerais, como expresamos antes, en el Brasil, relacionado con el intenso auge económico que alcanzó esta región con la explotación de las minas de oro, plata y piedras preciosas. Allí se utilizaron, según Curt Lange, conjuntos vocales de cuatro y hasta dieciséis voces, en la música de la Iglesia y en el esplendor de las festividades principales del año. Los nombres de tres compositores aparecen en el primer plano, del grupo que actuó en el período del apogeo de Minas: José Joaquín Emerico Lobo de Mezquita, Marcos Coelho Netto y Francisco Gómez da Rocha.

En Guatemala, se ha realizado, a partir de 1984, una importante labor de investigación por el Dr. Dieter Lehnhoff, expuesta en su valioso texto *Espada y Pentagrama*, que trata sobre las capillas musicales guatemaltecas del siglo XVI, y otros trabajos que abarcan los siglos XVII y XVIII. Esta labor cuenta además con la grabación en discos compactos de una serie en la que aparecen importantes obras del patrimonio musical guatemalteco.

A partir de la conmemoración del V Centenario de la llegada de los españoles a América, se han promovido las investigaciones sobre la música colonial hispanoamericana, con el auspicio de proyectos de investigación por instituciones tales como el Consejo Iberoamericano de la Música, con sede en España, y el Centro de Investigaciones de Mesoamérica (CIRMA), con sede en los Estados Unidos.

Algunos investigadores han sido incentivados a iniciar o continuar estas investigaciones, que sin duda en el futuro ampliarán y modificarán la información y las concepciones que hasta ahora se tienen sobre la Música Coral de los siglos XVI al XVIII en los siglos siguientes, en Latinoamérica. Se encontrarán, seguramente, más obras de polifonía coral religiosa, y escritos en fechas anteriores hasta las hoy conocidas. Esto

cambiaría las fechas de inicio de la historia musical en nuestros países; así mismo, con seguridad, se profundizará en los análisis acerca de los caracteres incipientes de las distintas identidades musicales en la polifonía colonial, y en la presencia de los caracteres nacionales de la música de los distintos pueblos de nuestro continente en el período del surgimiento y la conformación de sus distintas naciones independientes.

*Los coros en los cantos de los esclavos africanos y las canciones tradicionales españolas*

Fuera del ámbito de la iglesia católica existieron y se han conservado en Cuba, muchos cantos antiguos españoles, entre ellos canciones del romancero español y cantos y juegos infantiles, que también se han conservado en otras naciones latinoamericanas con ligeras variantes en el texto, ritmo y melodía, y que acostumbraban a cantarse en coro, más tarde se han realizado versiones de algunas, a varias voces.

Por otro lado, la llegada de los negros africanos trajo la presencia de sus manifestaciones musicales. En Cuba se han mantenido cantos africanos relativamente inalterados, como cantos religiosos conservados en su lengua original por individuos de naciones africanas poderosas, como es el caso de los cantos yoruba. Desde finales del siglo XVI los africanos se organizaron en cofradías que funcionaban en las iglesias como agrupaciones seculares, las cuales además de tener sus días y horas para oraciones y otros servicios dentro de la iglesia, también realizaban sus fiestas procesionales con motivo de celebraciones patronales, para una rogación colectiva, o cantar el rosario por las calles con acompañamiento de alguna música. Ellas fueron el antecedente de los cabildos y las organizaciones corales que se vincularon a los mismos en el siglo XVII.

## *Surgimiento y Desarrollo de la Música Nacional. Siglo XIX*

Así, en la Iglesia Católica, y en los distintos ámbitos de la sociedad cubana, van relacionándose y fusionándose las distintas etnias y las distintas manifestaciones culturales que existían en Cuba inmembradas en el devenir del desarrollo económico-social del país, hasta dar lugar a productos nuevos, cubanos.

Durante el siglo XIX se forjaron los perfiles de lo cubano, en las piezas de salón —entre ellas la canción y la contradanza habaneras, las cuales, sobre todo la contradanza, se arraigaron desde los primeros años del siglo, acriollándose a mediados del mismo— y pequeñas formas instrumentales de concierto. En las primeras décadas del siglo XIX la contradanza habanera y la canción habanera, dos géneros con elementos comunes, trascienden el ámbito nacional convirtiéndose en piezas musicales representativas de Cuba, en toda Latinoamérica y en Europa, especialmente en España y Francia.

La canción habanera llegó a popularizarse en España, donde (la canción) se convirtió en parte de su propio folklore, de su propia tradición musical, *cantada en coro*, o en conjuntos vocales con acompañamiento de algunos instrumentos. La habanera al mismo tiempo influenció a todo el continente latinoamericano y las islas del Caribe. Una serie de piezas musicales características de los distintos países latinoamericanos tienen elementos comunes con la habanera y todos estos géneros de canción y baile, tienen que ver con el surgimiento de las distintas identidades musicales de estos pueblos en las primeras décadas del siglo XIX, como el tango argentino, la danza mejicana, la danza puertorriqueña, el *maxixe* brasileño, el *porro* colombiano y muchos más.

*La Música Coral en la Iglesia y en el Teatro*



La información que se tiene sobre la música coral de este período es escasa debido, por un lado, al predominio del cultivo del arte instrumental y orquestal, la música para piano y para canto y piano; y por el otro, pensamos, debido al lógico impasse en que los años de la guerra de independencia y de la ulterior instauración de la República produjo en el ámbito de la cultura.

La música coral, como toda la música del siglo XIX en Cuba, y también en toda Latinoamérica, se debate entre las dos tendencias que recorrían el Continente: la música de estilo nacional surgente; y la música de estilo europeo. La música coral participó más bien de la tendencia europeísta. Los incipientes caracteres de lo cubano, surgidos en la música popular, no trascendían o traspasaban a la Iglesia, en la cual los elementos de la música popular penetraban, por lo general, cuando formaban parte de la tradición musical muy sedimentada de los pueblos.

La música coral de la Iglesia declina —a excepción de algunos hitos conocidos, como la obra de los maestros venezolanos José Ángel Lamas, Enrique León, Pedro Nolasco Colón y otros, que escribieron en las primeras décadas del siglo— y el auge de la música coral se traslada a la escena del teatro, ante el empuje de la ópera y otros géneros teatrales. A mediados del siglo XIX aparecieron, no obstante, creadores cubanos que realizaron valiosas obras religiosas —motetes, misas y algún que otro oratorio o cantata. Ellos fueron Laureano Fuentes, Gaspar Villate, Antonio Raffelin, Hubert De Blank, Rafael Salcedo, Cratillio Guerra, María Mitchell, y muchos más, además de una serie de maestros españoles, pero sus obras han sido muy poco escuchadas y editadas.

La ópera alcanzó gran auge al crearse temporadas regulares de operas importadas de Italia y Francia. Compañías españolas, italianas y locales ofrecieron numerosas funciones de

ópera. Estas obras se realizaban con coros y orquestas organizados en la Isla, de los coros que ejecutaban estas óperas poco se puede decir, ya que el interés de los cronistas de la época se centraba en los cantantes solistas, la escenografía, el vestuario y otros aspectos de la representación. Estas temporadas crearon gran afición por la ópera. Se llegaron a ofrecer frecuentes funciones de aficionados en los teatros y en los liceos. También se promovió la creación de óperas cubanas entre las que se cuentan: *Cristóbal Colón*, de Villate; *Patria*, de Hubert De Blank; *Yumurí*, de Sánchez de Fuentes y otras, algunas de las cuales aunque no han sido estudiadas y muy poco representadas, parece que contienen elementos de nuestra música nacional, según críticas y cartas de la época. Lo nacional en ellas, como en las óperas de otros países de Latinoamérica, se ofrece más bien en los temas o asuntos que en el contenido musical<sup>2</sup>. La inclusión de elementos musicales populares en la ópera es algo que ocurre más bien muy a fines del siglo XIX y principios del siglo XX. Una buena cantidad de música teatral cubana se encuentra en los archivos de la Biblioteca Nacional a la espera de posibles investigaciones y edición<sup>7</sup>.

Fue en los coros de claves y guaguancós donde se sintetizaron los elementos de procedencia hispana y de procedencia africana iniciando la conformación de una música coral con identidad propia. Este proceso de síntesis se inició desde el siglo XVI cuando comenzaron a utilizarse cantores y músicos negros en la Iglesia de Cuba. A principios del siglo XIX la Isla contaba con gran cantidad de músicos negros que trabajaban junto a los blancos en las orquestas populares y a veces en las capillas de las iglesias.

---

2 Así ocurre con *Il guaraní* (1851) del brasileño Carlos Gómes, *Guatimotzín* (1871), del mejicano Aniceto Ortega, *Ollanta*, del peruano José María Valle Riestra (1858-1925), *La Sacerdotiza Peruana*, del mexicano Manuel Covarrubias.

A finales del siglo XIX se establecieron en La Habana unas agrupaciones corales hasta de más de cien personas que se reunían para cantar principalmente en las Fiestas de Navidad. Estas agrupaciones cantaban claves, canciones líricas que se acompañaban de un banjo sin cuerdas, sobre el curo del cual se percutía, y a veces del instrumento también llamado claves, la botija pequeñas arpas diatónicas, guitarras, tres y algunos tambores. En el canto de las claves lo más importante era el canto del coro, a dos o más voces.

Los coros de guaguancós eran agrupaciones similares a las claves que se dedicaban a cantar rumbas improvisadas y a bailar, es decir, que cultivaban un género distinto. Los caracteres del canto del guaguancó, a diferencia de las claves, estaban más apegados a la tradición africana. Se basaba este género en la superposición de múltiples figuraciones rítmicas que sostenían el canto del solista, el cual era la parte principal a la que se respondía con un estribillo del coro.<sup>3</sup>

En los coros de claves y guaguancós se sintetizaron elementos de procedencia hispana, como por ejemplo, la existencia de dos voces melódicas separadas por intervalos de terceras y sextas, como ocurre en nuestra canción tradicional de ascendencia europea y la utilización de textos versificados, cuartetos o simples pareados, adaptados en Cuba a narrar el suceso local; y de ascendencia africana, como los caracteres de los elementos rítmicos, el instrumental que los realiza, la colocación de la voz y muchos otros de las dos ascendencias, cuya enumeración resultaría demasiado extensa.

Observaciones similares podríamos realizar sobre el género de las comparsas y otros como las tonadas trinitarias o las tumbas francesas, así mismo vinculados a las agrupaciones y

---

3 Ejemplos de estos géneros se encuentran en el LP 3440-41, producido por María Teresa Linares en los estudios de la Empresa de Grabaciones y Ediciones Musicales de Cuba (EGREM).

cabildos que se crearon como sociedades de ayuda mutua al cierre de la esclavitud; también debemos incluir los cantos coreados que se organizaban para las Fiestas de Carnaval, acompañándose de bombos, redoblantes y tambores.

Al desaparecer las condiciones económico-sociales que dieron lugar a la existencia y auge de los cabildos en cuyo seno se desarrollaron estos géneros, desaparecieron también las agrupaciones musicales, pero las mismas dejaron sentados elementos de estilo que han actuado en nuestro medio hasta nuestros días.

### *Entidades y actividades corales en el siglo XIX y principios del XX. El concierto coral.*

A mediados del siglo XIX se crean algunas entidades corales como los célebres coros catalanes de Sagua La Grande y la Sociedad Coral Gallega de La Habana dirigidos por músicos de la altura de Marín Varona, Carlos Anckerman y otros. José Echániz dirigió el Orfeón Vasco y Emilio Agramonte fundó en New York —a donde tuvo que viajar por causa de la guerra— la Escuela de Opera y Oratorio, y después de consumada la independencia, fundó en Cuba la Sociedad Coral *Chameinade*, con la cual realizó una importante labor educadora.

A finales del siglo XIX y principios del siglo XX se realizaron algunas actividades corales que demuestran el auge de estas en Cuba: en la Iglesia de la Merced fue estrenada la Plegaria Coral (1892), de Carlos Fernández Vila, por un coro de trescientas voces: en 1905 se realizó un festival organizado por el maestro Guillermo Tomás, en cuyos programas se incluyeron obras como *La Pasión según San Mateo*, de Bach y partes del oratorio *La Creación*, de Haydn; en 1911 el maestro Fernando Carnicer forma parte del jurado en un concurso de orfeones, lo

que quiere decir que existían bastantes coros como para poder rivalizar.

Es la época del Concierto Coral, en las sociedades de los residentes españoles en Cuba, en los liceos, en los teatros, en las plazas al aire libre. La actividad coral comienza a popularizarse y a aparecer como un importante medio educativo aglutinador y transmisor de cultura musical.

### *La creación y la actividad corales en el siglo XX. El Nacionalismo.*

La creación musical en general y la creación coral cubanas, se desarrollaron durante las tres primeras décadas del siglo XX entre las dos tendencias musicales contendientes ya desde el siglo XIX: europeísmo y nacionalismo pero, en este período, la expresión de lo nacional se va haciendo cada vez más fuerte en consonancia con la instauración de la República. Se introducen en las óperas los géneros populares, en la música vocal y coral de conciertos se presentan los temas populares y se imitan las sonoridades de los instrumentos típicos. En los países latinoamericanos ocurre lo mismo. En los de mayor población indígena como México y Perú, se utilizan los elementos de esta música.

La fuerza de la tendencia nacionalista promueve el cultivo de determinados géneros como las canciones corales originales en estilo popular y las versiones para coro de canciones tradicionales y folklóricas de diferentes países, que constituyen la base del repertorio de coros de aficionados y aparecen habitualmente en los conciertos de los coros profesionales. Así la canción popular se introduce en el repertorio del concierto coral. Paralelamente, en las primeras décadas del siglo aún se cultiva la tendencia post-romántica en

las óperas, la música religiosa, y canciones corales de estilo europeo.

En la década del treinta surge una corriente neonacional que utiliza los procedimientos técnicos que por aquellos años innovaron el lenguaje musical en Europa como la poliarmonía, la politonalidad, el atonalismo, el modalismo, la poliritmia, etc., en el ámbito de la música coral. La preocupación por la elaboración formal que nutrió la tendencia neoclásica de los años cuarenta, produjo numerosas grandes formas sinfónico-corales, cantatas, oratorios y ciclos de canciones junto a madrigales y villancicos de estilo cubano.

Desde la década de los sesenta comenzaron a utilizarse en la música coral procedimientos aleatorios y tratamientos electroacústicos, pero la carencia de publicaciones, así como de ejecuciones o grabaciones de esta música impide poder ofrecer una mayor información sobre la creación coral de estos últimos años.

### *Actividades corales*

En Cuba, en las primeras décadas del siglo, se destaca la actividad de coros de distintas sociedades españolas, continuadoras de las formadas a mediados del siglo XIX. También surgieron numerosos coros escolares, religiosos, de aficionados, operáticos, así como sociedades corales de conciertos. Se realizaron algunos festivales y concursos corales, y en ciertas ocasiones llegaron a utilizarse grandes masas de cantores para la ejecución de obras corales. La creación de música coral en la primera mitad del siglo, contó con la realización de obras de variados estilos y géneros. Nos encontramos desde los *lieder* corales de Guillermo Tomás, hasta los coros de las óperas de Sánchez de Fuentes.

En la esfera de la música teatral cobró auge la zarzuela cubana con la introducción de coros, cuyos máximos exponentes fueron: Gonzalo Roig, Ernesto Lecuona, Rodrigo Prats, Eliseo Grenet, este último compositor creó también muy atractivas obras para coro *a cappella*, como la famosa pieza *Negro Bembón*, con texto de Nicolás Guillén.

### *La música coral de conciertos a partir de la década del treinta*

En esta época se producen acontecimientos importantes en el ámbito de la música coral, como la creación de la Sociedad Coral de La Habana, fundada por María Muñoz de Quevedo, en noviembre de 1931. El auge de los géneros bailables populares de aquellos años, se tradujo, en este ámbito, en la realización de arreglos o versiones corales de canciones y sonos tradicionales cubanos. Muchos de ellos fueron ejecutados por el coro creado por María Muñoz, quien no sólo se preocupó por difundir las obras maestras de la música universal de todos los tiempos, sino también de promover la música cubana. Para la Sociedad Coral de La Habana escribieron Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla sus únicas obras corales, las cuales constituyen hoy puntos clave del repertorio de los coros cubanos: "El Curujey", de Roldán; "El Caballo Blanco" y el "Canto de los Cafetales", de Caturla.

Roldán y Caturla iniciaron en Cuba, en la música coral de conciertos, la utilización del género popular cubano llamado *Son*, tratado con los procedimientos técnicos de la música del siglo XX. En el caso de Roldán se utiliza el coro, dos pianos y dos instrumentos de percusión: güiro y claves. En el caso de Caturla, se utiliza el coro *a cappella*.

Estas obras abrieron los caminos para la concepción de una música coral cubana contemporánea y sentaron sus bases, al utilizar procedimientos que se convertirían en habituales para la

música coral cubana de concierto hasta hoy. Estos procedimientos fueron, entre otros, la utilización dominante del género Son, la utilización reiterada de figuraciones motívicadas tomadas como base para la construcción de toda la obra, la utilización de sonidos onomatopéyicos con sentido percusivo en la línea vocal, la traslación de elementos de estilo que se producían en un medio instrumental, al vocal —lo cual desde tiempos atrás venía operándose en nuestro folklor urbano—, así como la manera de ser de los tratamientos armónicos estructurales y formales.

Esta línea creacional fue continuada por los compositores del grupo de Renovación Musical (1942) y su maestro José Ardévol, quienes habían estado relacionados de alguna manera con María Muñoz y la Sociedad Coral de La Habana. Este grupo creó madrigales y villancicos en concepciones muy libres, suites corales o ciclos de canciones *a cappella*, versiones corales de canciones tradicionales y algunas cantatas, utilizando principalmente los elementos del son, la canción y la música campesina.

Entre los que cuentan con mayor número de obras corales en su catálogo se encuentran: Harold Gramatges, Argeliers León, Edgardo Martín, Gisela Hernández (continuada de la labor de María Muñoz como directora de coros y profesora de dirección coral) y Serafín Pro, dedicado principalmente a la creación y dirección de coros después de la desaparición de la Sociedad Coral de La Habana.

Estos compositores se preocuparon por la utilización de las formas clásicas con la introducción de elementos cubanos y la utilización de los recursos técnicos de la música de aquellos años. El principio habitual de composición también fue aislar determinados elementos de nuestros géneros populares estilizándolos para utilizarlos como patrones básicos en la creación de complejas estructuras. En este período se desarrollaron



otros compositores que también crearon obras corales importantes dentro de una corriente neonacional, pero sin constituir asociación alguna. Ellos fueron: César Pérez Centenat, Evelio Tieves Soler, Juan Blanco, Nilo Rodríguez, Enrique González Mantici, Electo Silva y otros.

### *Desarrollo de la creación y actividad corales a partir de 1960*

Si bien la creación coral en general ha abordado las más diversas tendencias de la música actual, incluyendo los procesos aleatorios, los tratamientos electroacústicos y otros recursos compositivos, la creación de música coral también los ha abordado, pero enmarcada, dentro de su modernidad, en un ambiente de cierto convencionalismo, en consonancia obligada con las posibilidades del coro y las voces. Se ha mantenido apegada a la utilización de formas musicales que han alcanzado un significado específico en el proceso y desarrollo de la sociedad y de la cultura cubanas y que constituyen la base de su definición nacional.

Estas fórmulas integran de manera esencial la creación coral actual, la cual a su vez las elabora y transforma, aportando nuevos elementos al desarrollo de la música coral. Existen a la vez obras en las que los rasgos nacionales aparecen de manera menos evidente. Ellas son formas grandes que utilizan textos generalmente en prosa y elementos melódicorrítmicos que se pueden identificar como cubanos pero que no están directamente relacionados con el folklore o con determinados géneros populares.<sup>4</sup>

Entre los compositores más escuchados y que han obtenido resultados artísticos de mayor nivel, se encuentran Harold Gramatges, con sus canciones y la "Cantada por Abel"; Leo

---

4 Ampliación de estos conceptos se encuentra en mi tesis de grado sobre "La Creación Coral Contemporánea Cubana" (1981), inédita.

Brouwer, con el "Son Mercedes" y "Aleluyas Criollas"; José Loyola, con sus "Variaciones Folkloricas"; Roberto Valera, con sus canciones "Iré a Santiago" y "Guaguancaglia"; José Ardévol, con sus "Nueve Cantos de la Revolución"; Juan Blanco, con su "Cantata por la Paz"; Nilo Rodríguez, con su "Cantata por Manuel Ascunce Domenech"; Edgardo Martín, con su "Cantata Cinco de Septiembre"; Electo Silva, con su "Cantata Pido Silencio", y muchos más.

### *La Actividad Coral*

A partir de 1960 comenzó a desplegarse una amplia actividad cultural que trajo como consecuencia el desarrollo de un fuerte movimiento artístico en el ámbito de la música coral. Esto provocó una amplia difusión de la música coral universal y nacional no sólo en las ciudades más importantes, sino en todos los rincones del país. Un ejemplo de ello lo constituye la creación, en 1961, del Festival de Santiago de Cuba, más tarde convertido en Festival Internacional, donde cada dos años se encuentran los mejores organismos corales cubanos y algunos extranjeros, llegados de muy distintas y lejanas latitudes.

A través de estos eventos se ha dado a conocer en el país las obras corales más importantes del repertorio universal, clásico y contemporáneo, se promueve la creación cubana actual y de otros países y se logra la confrontación fraternal entre los distintos organismos corales. También han existido diversos festivales de coros de aficionados que se realizan en Ciudad de La Habana y en ciudades de otras provincias del país; encuentros de coros universitarios, de coros municipales, de coros de escuelas de música. Así mismo ha existido una planificación con respecto al movimiento coral infantil.

Desde 1963, en adelante, se han obtenido importantes logros en la preparación de coros masivos para la celebración e

grandes actos al aire libre, como por ejemplo, La Primera Graduación de la Escuela Formadora de Maestros de Topes de Collantes, en 1965, que contó con dos coros, uno de trescientos sesenta y cinco y otro de dos mil voces; los coros organizados para los festejos del Primero de Mayo (Día de los Trabajadores), en los cuales participa la Coral Gigante de la Central de Trabajadores de Cuba, y muchos más.

Recientemente la población guatemalteca pudo apreciar, a través de la televisión, las presentaciones de los coros de cámara y sinfónico organizados para celebrar la visita del Papa Juan Pablo II a Cuba, en la Catedral de La Habana y en la Plaza de la Revolución, bajo la dirección de Alina Orraca.

En algunas oportunidades también se han reunido grandes masas de instrumentistas y cantores para la ejecución de obras del repertorio coral-sinfónico, como los *Choros* Número Diez, de Heitor Villalobos; la *Cantata a Juárez* de Blas Galindo; la *Fantasia Coral* en Do Menor y la *Novena Sinfonía*, ambas de Beethoven; *Danzas Polovtsianas* del Ballet *El Príncipe Igor* de Borodin; y otras.

### *Agrupaciones profesionales y de aficionados*

Entre 1960 y 1962 se crearon el Coro Nacional que hoy dirige Digna Guerra; el Coro del Teatro Lírico Nacional, que hoy dirige Corina Campos; el Coro de Madrigalistas; y el Orfeón Santiago, fundado y dirigido por Electo Silva, estos dos últimos en Santiago de Cuba, organismos todos que constituyen pilares de la actividad coral cubana desde entonces. También se crearon coros profesionales en cada capital de las antiguas provincias y en algunas ciudades importantes de las mismas; y coros de aficionados y escolares diversos. El coro es una de las diez instituciones básicas con que debe contar cada municipio.

Este auge del movimiento coral ocurrió porque el coro fue concebido como instrumento idóneo de culturación musical masiva, por su economía de recursos, simplicidad organizativa y por el atractivo de su repertorio de fácil acequibilidad. A través de las organizaciones corales antes citadas se ha logrado difundir ampliamente el repertorio coral universal, desde la polifonía renacentista hasta la polifonía contemporánea, además de canciones folklóricas y arreglos de canciones de diferentes países, sobre todo cubanas y latinoamericanas, música cubana de diferentes épocas, así como algunas obras sinfónico-corales del repertorio universal y cubanas. Algunos coros se han preocupado por utilizar procedimientos poco habituales en la música coral, como la improvisación, y de buscar innovaciones en la presentación escénica, como el movimiento corporal.

### *Formación de directores y cantores*

Por otra parte, en 1963, se creó la Escuela Coral del Conservatorio Amadeo Roldán de La Habana, la cual produjo varios directores jóvenes, algunos fueron becados más tarde al extranjero y hoy dirigen importantes agrupaciones corales, y otros se desenvuelven con éxito en el movimiento de aficionados. Esta escuela también dotó de cantores graduados a algunos de los coros cubanos. Desde la misma época se creó la Cátedra de Dirección Coral de la Escuela Nacional de Arte, de la cual egresaron un grupo de directores que hoy desempeñan un importante papel en el desarrollo de la actividad coral como María Felicia Pérez, directora del Coro «Exaudi», Alina Orraca, actualmente directora del Departamento de Coros de la Escuela de Música, Argelia Fragoso, Zenaida Romeu, Marta Santibañez, y muchos otros.

En 1966 se estableció la práctica coral obligatoria para todos los estudiantes de música y en 1976 se creó el Departamento de Dirección Coral de la Facultad de Música del Instituto Superior de Arte, dirigido por Carmen Collado, con la

participación de profesores extranjeros, y cubanos que recibieron estudios superiores en el exterior. Estos estudiantes y sus profesores constituyen una parte muy activa del movimiento coral actual y desempeñarán un importante papel en su desarrollo futuro.

### *Conclusiones*

En la actualidad, se conoce muy poco en Cuba del desarrollo de la música coral en otros países de Latinoamérica, por la falta de relaciones con la casi totalidad de estos países durante los últimos 30 años, aunque sí se ha contado con un intercambio permanente con países del centro y este de Europa, en particular con Alemania, Hungría, y España. Sin embargo, coros cubanos han visitado Venezuela y México, y se tienen informaciones a través de encuentros profesionales en el exterior y de publicaciones diversas, sobre la creación y actividad corales de algunos países latinoamericanos que cuentan con un buen desarrollo en este ámbito. Las obras de algunos autores como Villalobos (Brasil); Galindo, Ponce, Sandi (México), son muy ejecutadas por los coros cubanos.

Se hace necesario un intercambio mayor entre los coros de estos países y el contacto con las obras de compositores como Santoro y Ginastera; Sojo, Plaza y Castro (Venezuela); y Guarnieri (Brasil); Letelier, Santa Cruz y Allende (Chile), y muchos más, con el fin de enriquecer los repertorios, incentivar la evolución artística de los organismos corales y profundizar en el conocimiento que ya se tiene sobre la música coral latinoamericana y universal.

Sirvan estas líneas para contribuir a este intercambio, al informar sobre la creación y actividad corales en Cuba, y establecer algunas de sus relaciones con el desarrollo de la música coral en Latinoamérica y con la cultura musical

universal. Lograr profundizar en los caracteres del contenido de estas músicas constituirá, sin dudas, una esfera de interés analítico en el futuro.

Copyright of Revista Cultura de Guatemala is the property of Universidad Rafael Landivar and its content may not be copied or emailed to multiple sites or posted to a listserv without the copyright holder's express written permission. However, users may print, download, or email articles for individual use.