



Fecha de presentación: Octubre, 2021

Fecha de aceptación: Diciembre, 2021

Fecha de publicación: Enero, 2022

EDGARDO MARTÍN, LA MÚSICA DE CONCIERTO Y SU APRECIACIÓN MUSICAL EN CUBA

EDGARDO MARTÍN, CONCERT MUSIC AND MUSICAL APPRECIATION IN CUBA

Hugo Freddy Torres Maya¹

E-mail: hftorres@ucf.edu.cu

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0606-8108>

¹Universidad de Cienfuegos “Carlos Rafael Rodríguez”. Cuba.

Cita sugerida (APA, séptima edición)

Torres Maya, H. F. (2022). Edgardo Martín, la música de concierto y su apreciación musical en Cuba. *Revista Científica Cultura, Comunicación y Desarrollo*, 7(1), 57-65

RESUMEN

El artículo que se presenta, “Edgardo Martín, la música de concierto y su apreciación musical en Cuba”, tiene como objetivo caracterizar el pensamiento musical de esta figura, a propósito de cumplirse en 2022, 107 años de su natalicio. Se elabora a partir de una selección de textos sobre conferencias de apreciación musical, sobre esta misma tipología de la apreciación por radio y de notas a los programas de los conciertos, elaborados por Edgardo en distintos períodos, los que se encuentran dispersos en diferentes publicaciones y fondos.

Palabras clave:

Edgardo Martín Cantero, apreciación musical, música de concierto, obra musical y pedagógica.

ABSTRACT

The article presented, “Edgardo Martín, la música de concierto y su apreciación musical en Cuba”, aims to characterize the musical thought of this figure, about to be fulfilled in 2022, 107 years of his birth. It is elaborated from a selection of texts on conferences of musical appreciation, on this same type of appreciation by radio and notes to the programs of the concerts, elaborated by Edgardo in different periods, which are scattered in different publications and funds.

Keywords:

Edgardo Martín Cantero, musical appreciation, concert music, musical and pedagogical work.

INTRODUCCIÓN

El eminente compositor, periodista, crítico, Doctor en Pedagogía y autor de una extensa obra de investigación musical, Edgardo Martín Cantero (Cienfuegos, 1915-La Habana, 2004), es uno de los músicos que durante la década del 40 y en años posteriores, junto a otros compositores, conformaron el grupo representativo de la música de concierto en Cuba, (el Grupo de Renovación Musical) y alcanzaron un gran prestigio y reconocimiento en el continente americano. La corriente artística que se impuso entre sus miembros (la neoclásica) estuvo basada en la objetividad musical.

Edgardo se desempeñó como profesor de Historia y Estética en el Conservatorio Municipal de Música de La Habana y de varias materias en diversas instituciones. Fue profesor de Historia de la Música en el Conservatorio Municipal durante 24 años y después en la Escuela Nacional de Arte, impartió también en el primer plantel, Estética de la Música y en el segundo, Análisis Musical Integral.

Además de todo su trabajo como compositor, musicológico, musicográfico, crítico y promotor cultural, destaca su labor pedagógica mediante charlas y conferencias ofrecidas en: la Sociedad de Música de Cámara, Sociedad de Conciertos, Sociedad Universitaria de Bellas Artes, Casa Cultural de Católicas, Amigos de la Cultura de Matanzas, Sociedad Pro-Artes y Ciencias de Cienfuegos, Sociedad de Arte Musical de Santa Clara y el Conservatorio Esteban Salas, de Santiago de Cuba, entre otras instituciones.

Impartió, además, conferencias, charlas y audiciones comentadas en las instituciones mencionadas y en otras sociedades culturales de Pinar del Río, Matanzas, Cienfuegos y Santa Clara, en la radio y la televisión. Fue vicepresidente de la Sociedad Nuestro Tiempo. Bajo la presidencia del compositor Harold Gramatges, esta institución fue un baluarte de la joven intelectualidad cubana en contra de la tiranía de Batista y a la vez, crisol de actitudes progresistas.

También impartió decenas de cursos de apreciación musical, materia en la que introdujo esenciales conceptos y técnicas educacionales, de Historia de la música, cursos monográficos diversos (referentes a Cuba, América, España, a figuras de la historia) en las escuelas de verano de las universidades de La Habana y de Oriente, en la Biblioteca Nacional, en el Lyceum de La Habana, en el Seminario de Música Popular y en otras instituciones de Pinar del Río y de Matanzas.

A lo largo de 22 años redactó las Notas al programa para los conciertos regulares de la Sociedad de Música de Cámara, la Sociedad de Conciertos, el Instituto Nacional de Música (organizado por la Radio C.M.Q., por el director Mantici, con una orquesta que puso al servicio de compositores, directores e intérpretes nacionales) y para la Orquesta Sinfónica Nacional y su anexa Orquesta de Cámara. Fue crítico en el campo musical y redactor de música del periódico Información durante 17 años. En la etapa revolucionaria escribió para Prensa Latina durante 4 años y lo hizo también para el periódico Granma.

Un análisis de la labor de Edgardo la ilustra Guridi (2013), y en particular, destaca su labor como crítico musical publicó

más de dos mil quinientos artículos sobre acontecimientos y hechos musicales nacionales y foráneos, durante su permanencia como periodista en el diario capitalino *Información*, entre los años 1943 y 1960; a estos podemos añadir el centenar y medio para Prensa Latina, casi otro centenar para el periódico *Granma*, los que escribió para las revistas cubanas *Conservatorio*, *La Música*, *Inventario*, *Germinal*, *Lyceum*, *Pro-Arte Musical*, *Diplomacia*, *Estudios*, *Nuestro Tiempo*, *La Gaceta de Cuba* y para extranjeras como *Norte*, *Américas*, *Heterofonía*, además de los cientos de notas para los programas de conciertos de las diversas sociedades musicales, a lo largo y ancho de nuestra geografía.

Guridi (2013), también refiere que debemos considerar lo útil del quehacer de Edgardo a favor de la educación estética popular por las decenas de conferencias y charlas que ofreció, junto a los comentarios en los programas *Apreciación de la música contemporánea* y *Concierto CMZ* de la radioemisora del Ministerio de Educación, entre 1945 y 1947, y los del programa semanal *Comentarios y noticias musicales* de La Voz del Aire; todo lo cual nos permite apreciar el amplísimo contenido temático de sus escritos que recorrieron la totalidad de los períodos de la historia musical universal.

De forma paralela escribió ensayos y artículos para Boletín de la Dirección de Cultura del Ministerio de Educación, Revista de Música de la Biblioteca Nacional, Pro-Arte, entre otras. Durante 12 años redacta el informe noticioso musical de Cuba de la Unión Panamericana, además, lo hizo para otras publicaciones extranjeras.

Por las razones anteriores, y a propósito de cumplirse 107 años del natalicio de Edgardo Martín Cantero en el año 2022, se propone este artículo, el que se realizó con el objetivo de caracterizar el pensamiento musical de esta figura, a partir de una selección de textos sobre conferencias de apreciación musical.

DESARROLLO

Los contenidos de los escritos que se afrontan en este material se realizaron a partir de concebir y agrupar algunos de los estudios que sobre la Apreciación musical, la Apreciación de la música por radio y de las Notas para los programas de conciertos, agrupados en tres grupos de conferencias y materiales diversos, fueron elaborados por Edgardo Martín en el período comprendido entre las décadas del 40 y 60 del siglo XX.

Estos materiales forman parte de un texto mayor denominado "*Edgardo Martín. Apreciar la música*", que constituye el tercer libro que se elabora a propósito de los ya transidos 105 años de su natalicio en el año 2020.

En su libro "*Panorama histórico de la música en cubana*" (Martín, 1975) sitúa al día la historia musical de Cuba con una objetividad de valor. De 1945 a 1968 existe un desenvolvimiento musical intenso, variado y explosivo en Cuba. Es también un período en el que se alcanza una dimensión trascendente en todos los frentes, como parte del proceso revolucionario, que gesta una revisión profunda de nuestra historia en todas sus ramas.

De esta etapa Martín (1975) comenta: *“Al trabajo apasionado que se dedica a desentrañar, con mejores métodos y orientado por una ideología humana más vasta e iluminante, el pasado histórico –ya remoto, ya del inmediato ayer- y a formular valoraciones de más sólida substancia y de más penetrante consecuencia, contribuyen nuevos recursos del conocimiento, nuevas realidades palpables, de las que forman parte los estudios notables realizados por diversos investigadores en los últimos años.”* (p.5)

En este punto, merece destacar las importantes contribuciones de Pablo Hernández Valaguer, Orlando Martínez, Odilio Urfé, Fernando Ortiz, Argeliers León, José Ardévol y María Teresa Linares, entre otros de valor, con trabajos investigativos o musicográficos, elaborados sobre la base de fuentes precedentes.

Sobre este trabajo de desenvolvimiento musical, es que quiero apuntar un grupo de ideas en torno al desarrollo de Edgardo Martín sobre la temática que se trata en este texto: la música de concierto y su apreciación. Diversos historiadores de la música cubana acopian los nombres de músicos que pasaron por Cuba en épocas muy tempranas de la colonia, y que se asentaron por algún tiempo en el país, hecho que no implica el establecimiento de una tradición en la música de concierto.

Merece en este sentido destacar las ideas de Alén (2006), quien ilustra en su breve recorrido por la música de concierto en Cuba, una precisión en torno a Esteban Salas como el primer gran músico de Cuba, quien desempeñó su actividad musical en la capilla de música de la Catedral de Santiago de Cuba, donde se quedó el 8 de febrero de 1764.

Sobre el músico Esteban Salas, expone Alén (2006): *“El primer compositor que sirvió de puente entre la música creada en Cuba a finales del siglo XVIII y lo que sería, ya en el siglo XIX, un cierto clasicismo cubano, fue Antonio Raffelin. No obstante, Raffelin se mantuvo muy apegado, durante un período quizás ya tardío, a las técnicas de composición del clasicismo europeo. Compuso además sinfonías, y hacia el final de su vida se dedicó fundamentalmente a la música eclesiástica. Fue un excelente intérprete del violín y tuvo muchos discípulos, entre ellos tal vez el más significativo fue Manuel Saumell.”* (p.265)

Con Manuel Saumell (1817-1870), a quien se le da el sobrenombre de padre del nacionalismo, nació la idea de tomar los elementos musicales nacionales del folklore, para plasmarlos en la música de concierto, pasando por Ignacio Cervantes Kawanagh (1843-?), en los finales del siglo XIX, en el que se observa un avance verdadero dentro del nacionalismo musical cubano, hasta el tránsito del tiempo de los músicos Guillermo Tomás, Gonzalo Roig, Ernesto Lecuona, Rodrigo Prats, Jorge Anckermann, Moisés Simons, Eliseo y Emilio Grenet, José Mauri, Amadeo Roldán y Alejandro Gacía Caturla, los que constituyen las figuras más representativas –estas últimas del siglo XX-.

Permaneció de esta manera, con estas figuras representativas, un fuerte movimiento nacionalista dentro de la música cubana y con ellos ingresaron a la música de concierto gran parte de los elementos musicales más genuinos y

auténticos que aportaba la música folklórica y tradicional de la Isla.

Este movimiento nacionalista y su valor como parte de la música cubana, se asevera en la idea de Alén (2006), cuando expresa: *“Este movimiento estético encabezado por Roldán y Caturla recibió el nombre de afrocubanismo y su objetivo fundamental era señalar el papel relevante que ejerció la cultura de antecedente africano en el componente de una música nacional. Por primera vez se integraron instrumentos de la música popular y tradicional cubana a los formatos de la música sinfónica y de cámara, y más importante aún: se incorporaron muchos de los ritmos y conceptos estilísticos de esta música tradicional en la interpretación de la música sinfónica ya cubana. Este movimiento coincidía con la expansión de un fuerte movimiento nacionalista por toda América Latina, a la cual pertenecían destacados músicos como Carlos Chávez, de México; Alberto Ginastera, de Argentina; y Heitor Villa-Lobos, de Brasil.”* (p.268)

En tal espacio y tiempo Edgardo Martín se estremece. Gómez & Eli (1995), ratifican el verdadero neoclasicismo, aunque breve, en la música de concierto y su estudio exiguo: *“Volvemos a la música de concierto para reiterar, como curiosa y aún no suficientemente estudiada coincidencia, que los cinco grandes de lo que hemos denominado verdadero nacionalismo, hacia finales de los años 30 escribieron obras donde se observa una sorprendente simplificación de medios sonoros y expresivos. No fue para nada una mera exhibición de lo “simple”, sino una racional economía de medios, reveladora de la más auténtica sencillez. Pero tres de ellos desaparecen demasiado jóvenes, en momentos de su mejor producción: Roldán en 1939; Caturla y Revueltas en 1940. Esas considerables pérdidas desconcertaron un tanto el panorama de auge musical que estos artistas habían propiciado. Ocurre entonces, a partir de la cuarta década del siglo otro proceso, similar al acaecido en 1920 con la corriente folklorista en cuanto a dimensión continental, pero ahora, como contraste, con la marcada concepción arquitectónica de equilibrio y balance que sustentara al estilo clásico: un nuevo clasicismo, cuando los compositores latinoamericanos se esmeran en crear sonatas, tríos y sinfonías, de acuerdo con las más sanas reglas del oficio.”* (pp. 378-379)

Un análisis elaborado por Gómez & Eli (1995), sobre aquella marcada concepción de equilibrio y balance que sustentara un nuevo clasicismo, debe su encuentro a Stravinski (1882-1971).

El neoclasicismo de Stravinski tomó formas, ideas y estilos prestados de toda la música occidental, no solo del período clásico que, de hecho, conformó la menor parte. Por ejemplo, Oedipus rex (Edipo rey, 1926-1927; Viena, 1928), que puede pasar como ópera o como oratorio, explora la paleta de Handel en cuanto a estructura general y coros grandes, mientras que las arias tienen algo en común con la pasión verdiana. El Concierto *“los robles de Dumbarton”* (1937-1938) es una suerte de Brandenburgo moderno y el Concierto para piano y vientos (1923-1924) acusa también reminiscencias de Bach, mientras que el Capriccio para piano y orquesta (1928-1929) denota tintes juguetones en el estilo de Weber dentro de la forma de concierto grosso.

Igual que antes, para Stravinski las partituras de ballet siguieron formando parte importante de su producción. Apolo (Apollon musagète; Washington, DC, 1928), con su música eufónica para cuerdas, fue una de las últimas presentaciones de la compañía de Diaghilev antes de la muerte del gran empresario teatral; otros ballets fueron Le Baiser de la fée (El beso del hada, 1928), basado en Chaikovski; el ballet de frescura clásica Perséfone (1934), el ingenioso Jeu de cartes (Juego de naipes, 1937), incluso una Polca de circo para un joven elefante (1942).

Todas estas obras muestran el talento privilegiado de Stravinski para la creación de gestos musicales que demandan esfuerzos físicos paralelos, talento no limitado solo a la música compuesta para bailar. La briosa vitalidad de obras como el Concierto para violín en re (1931) se ha prestado para innumerables producciones de ballet con la música de concierto de Stravinski.

Después de promover escándalos por obras tan avanzadas en su época debido a lo osado y renovador de sus postulados, Stravinski gira y se aleja, en ese período, de aquellos que lo seguían como ídolo de vanguardia. Fue la etapa neoclásica stravinskiana; momento que, desde lejos, se hizo sentir en América, y en particular, en la labor de los compositores latinoamericanos.

En América, predomina la academia, y ese estimado los presentan Gómez & Eli (1995): *“En América, las décadas 40 y 60 tienen como denominador común una vuelta a lo académico, donde el dominio del oficio compositivo era la más estimada divisa. Tres tendencias se avizoran dentro del neoclasicismo formal: una, todavía apegada al romanticismo; la segunda, denominada por muchos como neonacionalismo, desprendida de la anterior corriente folklorista; la tercera, pugnantando por adscribirse al atonalismo, dodecafonismo y serialismo, todo lo cual no excluye la combinación o interrelación de las tres en una misma obra, o a lo largo del catálogo de este período en determinados creadores latinoamericanos”*. (p.379)

Para Gómez & Eli (1995), son cinco personalidades quienes dominan la escena: los argentinos Juan José Castro (1895-1968) y Juan Carlos Paz (1897-1972); el chileno Domingo Santa Cruz (1899-1980); en unión de los ya mencionados Villa-Lobos y Chávez, que se encaminan por nuevos derroteros pero continúan literal y metafóricamente conservando la batuta.

En esa cuerda aparecen nuevas formulaciones, y, tal como lo declaran Gómez & Eli (1995), en posición opuesta destacan otras figuras con una nueva estructuración: *“En el polo aparentemente opuesto estaban Schönberg y sus seguidores de la Escuela Vienesa: Anton Webern y Alban Berg. Después de haber dado un tiro de gracia a la tonalidad con la nueva estructuración que presentaba el dodecafonismo, ya se adentraban en las formulaciones seriales en incluso Webern se lanzaba al puntillismo, mientras Berg se mantenía, a su manera, asido a lo lírico, en la plasmación de una dramaturgia peculiar, como la puesta de manifiesto en las óperas Wozzeck y Lulú. Tales eran las fuerzas contrastantes que se movían en el Viejo Continente”*. (p.379)

A partir del análisis anterior se determinan las siguientes características de los creadores americanos de la época:

- En América, las décadas 40 y 60 tienen como denominador común una vuelta a lo académico.
- Hay una influencia de las tradiciones europeas en los creadores, motivada por los estudios que realizarán los mismos en varias naciones de este continente, en donde obtienen premios y estudian en escuelas diversas y por la prevalencia de una constante inmigración de ingleses y de alemanes en algunos países como Chile -en cierto detrimento de las autóctonas. La Segunda Guerra Mundial y el fascismo en España, hizo arribar a Latinoamérica a creadores europeos
- Se organizan y fundan Facultades de Bellas Artes, sociedades, orquestas de cámara y grupos de renovación. Algunos centran la difusión de música moderna mediante conciertos y conferencias.
- Algunos grupos abogaron por introducir técnicas contemporáneas y se pronunciaron contrario a dejarse arrastrar por el posromanticismo imperante en la época y otros no se preocuparon por ser latinoamericano, sino que asumieron una posición libre de manejo de las técnicas musicales que le eran contemporáneas.
- Se aprecia la asunción de lo arcaico en la obra musical de algunos representantes del neoclasicismo, a través del empleo de los modos griegos.
- Se ejerce la crítica musical de manera mantenida y muchos de los creadores ejercen docencia e investigación de elevada calidad, alternando como compositores.

En el caso cubano, al morir Amadeo Roldán en 1939 y Alejandro Caturra, un año después, cerró con ello el episodio del nacionalismo musical cubano de mediados del siglo XX. Luego se funda el Grupo de Renovación Musical en el año 1942, y es en esta década del cuarenta que este grupo fundado por José Ardévol, -y entre los que se encontraba Edgardo Martín-, representó lo más significativo de la música de concierto en Cuba, y alcanzó un gran prestigio y reconocimiento en el continente americano.

La tendencia estilística más generalizada entre los músicos del Grupo de Renovación Musical, -desintegrado en 1948- fue el neoclasicismo, impregnado de elementos musicales obtenidos de la música cubana.

Aunque en este texto se detallan, en particular, precisiones sobre los acontecimientos musicales de la década del 40 del siglo XX, en los que participó Edgardo Martín como conferencista, es necesario precisar que además del *“movimiento”* con los iniciadores del Grupo de Renovación Musical: José Ardévol (1911-1981), Edgardo Martín (1915-2004), Argeliers León (1918-1991), Harold Gramatges (1918-), Gisela Hernández (1912-1971), Hilario González (1920-), Dolores Torres (1915-), Julián Orbón (1925-), Juan Antonio Cámara (1917-) y Serafín Pro (1906-1978), mucho después de la desintegración del Grupo de Renovación Musical, luego de 20 años, se inició un proceso que modificó la música de concierto en Cuba.

Sobre el valor del Grupo de Renovación Musical en Cuba, Gómez & Eli (1995), precisan: *“Estos compositores constituyeron durante la década del cuarenta y en años posteriores, el grupo más representativo de la música de concierto en Cuba, y alcanzaron además un gran prestigio y reconocimiento en el continente americano. La corriente*

artística que se impuso entre sus miembros (obviamente neoclásica) estaba basada en la objetividad musical, donde la forma, concebida como sustento universal del orden, integración y vida de la obra, actuaba en función de un preciso tratamiento de los elementos sonoros, y donde se conjugaban la polifonía, la polirritmia y el modalismo, todo lo cual había constituido el fundamento de las enseñanzas recibidas de Ardévol. Resultado de la labor compositiva de estos creadores, aparecieron algunas fugas, ricercari, sinfonías, sonatas, que constituyeron, a la vez, objeto de estudio académico y forma de realización creadora. El Grupo organizó conciertos de música contemporánea, escrita por sus integrantes y del repertorio internacional; dictó y auspició conferencias y desarrolló, en general, una importante labor de promoción en una etapa que, desde el ángulo sociopolítico, no resultaba favorable para la difusión de la música cubana de concierto. Sus miembros ocuparon además destacadas posiciones como profesores y críticos e hicieron trabajos musicológicos.” (p.388)

Al proceso que modificó la música de concierto en Cuba, Alén (2006), lo sintetizó de la siguiente forma: *“En 1961 se inició un proceso renovador dentro de nuestra música de concierto que condujo directamente a un movimiento que recibió el nombre de vanguardia musical cubana. La característica esencial de este movimiento fue el empleo de las técnicas de composición más actualizadas. A esto contribuyó mucho el contacto directo con los creadores vanguardistas de otras partes del mundo, y especial énfasis tuvo en ello la escuela polaca de composición. El serialismo, puntillismo, aleatorismo, espacialismo, la estocástica y las técnicas electroacústicas se convirtieron en los procedimientos cotidianos de este grupo.” (p.269)*

Entre los compositores que destacan en ese grupo se encuentran Leo Brouwer, Juan Blanco, Carlos Fariña, Roberto Varela, Carlos Malcolm, entre otros. En el caso de Edgardo Martín, es meritorio destacar su labor pedagógica mantenida, de gran importancia en la formación de la educación musical y estética de varias generaciones de músicos y de diferentes públicos. Tuvo a su cargo las cientos de notas para los programas de conciertos de las principales agrupaciones sinfónicas y de cámara con que ha contado el país, y dictó innumerables conferencias para públicos diversos.

Junto a Ardévol, Edgardo constituye uno de los impulsores y pensadores para revalorizar la música cubana desde el ámbito de nuevos géneros y combinaciones entre los mismos. En su época se aprecia un elemento de revalorización de la didáctica musical. En este sentido Domínguez (2003), anota: *“Quizás por estas razones, en la historiografía musical primó un interés didáctico y, se caracterizó, además, por el reflejo del acontecer musical cubano fundamentalmente de la música de concierto a través de dos vías principales utilizadas ya desde épocas pasadas: la biografía de músicos y personalidades relacionadas con este arte, y la valoración crítica de los fenómenos artísticos más actuales.” (pp. 54-55)*

Edgardo incursionó en el campo de la musicología y amplió su horizonte investigativo. Realizó una importante labor como compositor y pedagogo, y trabajó la crítica a los conciertos desde esta perspectiva misma. Cobra así una

interesante labor como educador del arte musical desde sus conferencias por radio, lo que marca un interés educativo hacia los diferentes públicos.

Sobre la obra escrita de investigación de Edgardo y su trascendencia, en particular, sobre su texto *“Panorama histórico de la música en Cuba”*, Domínguez (2003), asienta: *“Martín amplió mucho más su espectro investigativo e incursionó en el campo musicológico en reiteradas ocasiones. Su obra de importancia Panorama histórico de la música en Cuba trata de ofrecer a un público un poco más especializado, una valoración general de la historia de la música en nuestro país; solo que a diferencia de las publicaciones anteriores, la realiza a través de los músicos tanto cubanos como extranjeros que tuvieron que ver con ella, por lo que se puede observar un enfoque positivista de la historia; y aunque realmente no difiere de los criterios ya emitidos por Carpentier en La música en Cuba (1946), ofrece un punto de vista diferente en cuanto a la época en que fueron contemporáneos estos intelectuales (1940 en adelante)” (pp. 55-56)*

Pero pensándolo mejor, los que estuvieron al lado de Edgardo, y fueron sus alumnos, precisan lo siguiente en el Boletín Música (2006): *“Basta tan solo, con haber leído su Panorama de la música en Cuba, obra imprescindible en la historiografía musical cubana. Porque, ¿cuántos de nosotros, no volvimos una y otra vez a sus páginas para encontrar el dato histórico, o el análisis que en otros textos faltaba?, ¿Cuántos no le agradecemos por entregarnos esa particular visión de la historia reciente, por acercarnos al pasado, por ayudarnos a comprender el presente?” (p.2)*

Y coincido con el análisis de lo escrito en Boletín Música (2006), sobre ese valioso texto, antes citado. Entre sus muchos aciertos está el dato oportuno, resultado de la búsqueda y de las vivencias de su autor; y el enfoque sistematizado y didáctico de aquel conocimiento. Esos son dos rasgos que siempre se aprecian en lo fecundo y en lo plural del desempeño de Edgardo, como artista y como maestro.

Al hacer énfasis en el contenido principal de este artículo, puntualizo algunas de las ideas que en materia de Apreciación de la música alecciona Edgardo Martín a lo largo de sus años de labor. La Apreciación Musical que él sostiene está integrada por varias conferencias, algunas forman parte de un ciclo de éstas y conciertos de música de cámara del curso de 1940-41 del Conservatorio Municipal de Música Félix E. Alpízar en La Habana.

Entre esas se reflejan las conferencias: La apreciación musical (1941, ? octubre), Los estilos musicales (1941, 4 de mayo), Principales diferencias entre la música y las demás artes (1942, 17 de julio), Brahms y los post-románticos (1945, 22 de enero), La música de cámara, (1946, 29 de septiembre), La música actual en la Gran Bretaña (1947, 19 de septiembre) y Música en la Universidad (Ponencia de Música, Martín, 1960).

También se reconoce la labor de Edgardo sobre la Apreciación de la música por radio en la que aborda materiales para la radio para el programa *Apreciación de la Música de la C.M.Z.* (1945-1946). Se destacan materiales como los siguientes: Heitor Villa-Lobos (1945, 3 de octubre), El indigenismo de Carlos Chávez (1945, 17 de

octubre), Ralph Vaughan Williams (1945, 14 de noviembre), Paul Hindemith (1945, 5 de diciembre) e Iberia, de Claude Debussy (1946, 2 de enero). También se presentan Notas para el programa *Conciertos de la C.M.Z* y Notas radiales para el Programa Musical de la U.N.E.S.C.O

Y por último, y no menos importante, las Notas para los programas de conciertos que elaboró, notas a los programas de conciertos de diferentes temporadas de la Sociedad de Música de Cámara de Cuba.

Por el contenido de este material presento la posibilidad de caracterización que se destaca en la conferencia Acerca de la Apreciación Musical de Martín (1941, ? octubre). En esta merece destacar un sumario que se orienta hacia el concepto y los aspectos de la Apreciación Musical; Los fundamentos de la Apreciación Musical; La apreciación al oír; La apreciación al cantar o ejecutar; La apreciación al crear; y La orientación didáctica de la apreciación en sus varios aspectos.

Sobre el concepto y aspectos de la Apreciación Musical, Martín (1941, ? octubre) presenta el estado del problema de esta apreciación. Destaca además, la relación entre apreciación y calidad y los fundamentos de la Apreciación Musical.

Sobre el problema, merece puntualizar lo siguiente en torno a este punto por él: *“La apreciación constituye uno de los problemas más delicados de la educación musical, tanto primaria como secundaria. Este problema se manifiesta en dos direcciones: una se refiere al concepto de la apreciación y al conocimiento de las técnicas apreciativas; y la otra considera el tipo de aprendizaje como algo nuevo, naciente, que trata de obtener un lugar en las técnicas de la enseñanza, lugar que, por otra parte, pocos profesores la pueden sostener, por la general falta de preparación para la guía de este tipo de aprendizaje”*. (p.1)

A lo anterior se añaden las tres formas de oír que destaca Martín (1941, ? octubre). El acto psicofisiológico de la audición no es tan simple como a primera vista pudiera suponerse, ni se presenta siempre como un fenómeno constante, siempre igual. En efecto, el placer o gozo derivado al ponerse en contacto con la música puede adoptar tres formas: Primera forma: Una actitud pasiva en que el gozo se limita a un mero placer sensorial y rítmico, sin cultivo de la atención a lo que se oye, y sin intentar penetrar en la música.

Segunda forma: Una actitud intermedia en que se pone atención a la música, no para comprenderla y gozarla en sus encantos secretos sino para utilizarla como estímulo para poner en movimiento la fantasía, la imaginación y las ilusiones. Como quiera que sea, ya esta actitud supone algo más que la anterior, pero no todo lo que se puede lograr en, con y por la música.

Esta actitud es asumida por oyentes que poseen cierta cultura cuando en un programa musical buscan afanosamente las obras descriptivas, de románticas y de programa, en las que en realidad persiguen no la música misma sino el *“encanto”* de la descripción, el juego de pasiones y la ilustración a la idea literaria.

Tercera forma: Una actitud activa supone una concentración atenta intensa en el desarrollo interno de la música -de una obra musical-, mediante la cual una interacción se desenvuelve entre ambos, música y oyente: la música le ofrece constantemente su maravilla de estructura, de ritmo, de movimiento, de contraste, de sentido y significación de belleza, y de suma; el oyente le corresponde uniéndose con ella, liberando la más sublime de las emociones, animando su interioridad en gozo y simpatía y sintiéndose infinitamente bien, infinitamente dichoso y feliz -que tales son los atributos de la contemplación estética-.

Es esta forma de reaccionar ante la música lo que en realidad puede denominarse apreciación. En ella están contenidas las otras dos (inferiores, por supuesto), y de ella la que puede ser desarrollada y debe serlo en los estudiantes y escolares mediante la educación y un entretenimiento adecuado.

Acerca de la Apreciación y calidad, Martín (1941, ? octubre) enfatiza en un elemento estético. En su análisis plantea que por lo expuesto hasta este momento se llega a la idea de que apreciar la música equivale a descubrir y gozar sus bellezas. Pero, ¿tiene toda la música alguna belleza que ofrecer? O, en otras palabras, ¿toda la música que se oye es bella?

Y continúa en su análisis destacando que sin pretenderlo se invade aquí el campo de la Estética -ya que Epistemática, Estética y Apreciación son tres conceptos tan próximos que resulta de gran dificultad no solo fijar los límites respectivos, sino aun tratar una cuestión en uno solo de los tres aspectos sin necesitar de alguna incursión por los otros. (Martín (1941, ? octubre)

Es pertinente enfatizar (y los tomamos en igual escritura de su autor) en los fundamentos de la Apreciación Musical que Martín (1941, ? octubre) expone:

Tres estados de la audición:

En su intervención refiere a las tres formas de reaccionar ante la música, y a lo que hubiera podido decirse que dichas tres formas de actitud descansan en otros tantos tipos de audición. En efecto, sigue Martín (1941, ? octubre), oír música es algo que se puede realizar en tres “planos”: el “plano” sensorial, “plano” expresivo o efectivo y el “plano” estético o de contemplación estética.

Cada uno de estos tres estados de la audición está integrado por varios elementos constitutivos, que al ir aumentando -según se pasa de uno inferior a otro superior- en cantidad y en función específica dan lugar a un aumento en el poder para oír y gozar la música- aumento que crece describiendo una escala gradual, según puede observarse en el esquema siguiente:

1.- Audición sensorial:

a- Placer directo en el sonido.

3 factores b- Respuesta rítmica.

c- Atención no dirigida (con relación a lo que se oye).

2.- Audición expresiva:

a- Placer en el sonido.

b- Respuesta rítmica.

5.- factores c- Atención dispersa (sobre lo que se oye).

d- Asociación e imaginación.

e- Respuesta emotiva.

3.- Audición estética:

a- Placer en el sonido.

b- Respuesta rítmica.

c- Atención concentrada (sobre lo que se oye).

7 factores d- Asociación e imaginación.

e- Respuesta emotiva.

f- Comprensión de la estructura musical.

g- Aprehensión del mensaje estético.

Martín (1941, ? octubre) precisa que este análisis pertenece al campo de la Psicología. Cuando uno oye, en cualquiera de las tres formas, no lo hace por análisis, sino que oye sintéticamente. Desde luego que, con un propósito determinado, se puede analizar introspectivamente los distintos elementos o factores que componen la audición musical.

Algunos de los términos del esquema anterior se presentan por Martín (¿ 1941, ? octubre) en la siguiente manera:

La audición estética. Teniendo en cuenta que el factor atento no es de por sí de naturaleza musical específica, como lo son en mayor o menor grado los otros, y que estos elementos fundamentales son la base de la apreciación, conviene conocer cada uno mayor amplitud.

Placer en el sonido. Los estudios realizados y aún las observaciones de cualquier buen observador indican una causa directa del placer estético en el goce derivado de la calidad sonora, de la "curva" melódica y de la armonía.

Respuesta rítmica. Todo lo atribuido al placer derivado del sonido se aplica exactamente al ritmo. El hombre, desde el más inculto al más civilizado, responde al ritmo -probablemente describiendo un "*movimiento*" uniformemente retardado- como una necesidad para un placer en la regularidad, en la constancia de un fenómeno que anima su vida y la hace fluir más poderosamente.

Asociación e imaginación. En otra conferencia se ha tratado extensamente de la imaginación musical. Aquí solo hay que añadir que, este extraordinario poder de imaginación que el músico posee y que en cierta medida se requiere por fuerza para poder apreciar la música ha sido confundido de modo lamentable y extraviado al perderse todo sentido de la ponderación en la búsqueda afanosa de toda suerte de asociaciones desde las más inmediatas a las más remotas.

Respuesta emotiva. De la fusión de todos los elementos anteriormente descritos deviene como natural consecuencia algún tipo de alteración emocional en el oyente. Esta respuesta puede ser determinada por algún sonido extremadamente fuerte o especialmente incitante en su timbre, por una progresión en "*crescendo*", por la disposición rítmica más o menos subyugadora, por las asociaciones referentes a hechos en sí emocionantes, etc., todo confundido,

entremezclado, fusionado para provocar esa reacción emocional.

Comprensión de la estructura musical. De un modo instintivo muchas personas se dan cuenta de la estructura de una obra musical, percibiendo los temas musicales principales, sus variaciones y contrastes, sus equilibrios y repeticiones, etc.

Aprehensión del mensaje estético. Considerar la aprehensión del mensaje estético como el último elemento o factor en el proceso de la apreciación musical es, en verdad, estimarlo como la culminación del proceso, como el "*foco*" en la que se han concentrado los otros factores. Organizar la sensación sonora, el sentido rítmico, la imaginación, las asociaciones, la emotividad y la comprensión de la estructura en un todo no es más que el "camino" necesario para llegar al mensaje estético.

Concluyo este análisis de la conferencia de Edgardo, destacando las recomendaciones didácticas que se presentan en el punto dirigido a la Orientación didáctica de la apreciación en sus varios aspectos según Martín (1941, ? octubre):

Recomendaciones pedagógicas. A continuación se ofrece una serie de orientaciones didácticas, que deben de ser mantenidas como recomendaciones pedagógicas concretas en cualquier tipo de aprendizaje por apreciación, en tanto que dure la acción del maestro de música sobre sus alumnos:

1. El alumno debe estar preparado para la lección y muy interesado en ella. Las ideas aperceptrices necesarias para la comprensión del asunto han de ser evocadas y robustecidas. Nadie puede experimentar emociones ni formar ideales relativos a cosas que no entiende ni le son interesantes.
2. El profesor ha de poseer los ideales y actitudes que anhela cultivar en sus alumnos. El maestro vehemente e impulsivo no puede inculcarles el valor de la ecuanimidad necesaria para elaborar y exponer sus juicios. En los jóvenes a veces conviene refrenar la emotividad excesiva.
3. El profesor de música ha de ofrecer oportunidades para las reacciones emotivas del alumno y para cultivar sus ideales artísticos.
4. Debe evitarse toda discusión de los valores e ideales hecha de una manera vaga y sin calor ni significación. Si el profesor de música no puede provocar reacciones adecuadas ni expresarse claramente respecto a valor ideal determinado, lo mejor es que se dedique a otra ocupación. El lenguaje declamatorio, los gestos tribunicios y melodramáticos, la voz hueca y desfigurada, solo sirven para poner en ridículo al profesor.
5. No es lícito forzar la imaginación, ni la inteligencia, o la emoción de los alumnos. Permítase que cada cual haga según pueda, valorizando adecuadamente la labor de cada uno.
6. Teniendo presentes todas las implicaciones del principio establecido de que toda la música que se oiga y practique en la escuela debe ser de la mejor calidad, no obstante, es preciso reconocer que los alumnos que

provienen de medios sociales tan diversos no pueden llegar todos con unos mismos ideales artísticos, y que muchos traerán arraigadas tendencias y malos hábitos que dificultarán la labor educativa.

Llénese el profesor de paciencia y de tacto para ir guiándolos por la buena música, con discretas demostraciones de cómo la música popular rinde valores a las pocas oídas, mientras la música elaborada ofrece más mientras más se le oye, sin que nunca se agote su riqueza para dar, siempre que se le pida, nuevas emociones, nuevos placeres.

7. Recuérdese siempre que la mejor motivación para una clase de apreciación es la música misma.
8. Toda obra musical que vaya a ser analizada para facilitar su apreciación debe ser oída primero en toda su extensión, sin interrumpirla en ningún momento. Aún a veces será conveniente ejecutarla en esta forma dos o tres veces. (En los casos de obras de gran duración, como sinfonías, óperas, conciertos, etc., el principio se aplica a cada tiempo, parte o acto, según convenga mejor).
9. La comparación entre pasajes de una misma obra y aún entre dos obras distintas es parte importante en el aprendizaje de apreciación. Esto es mejor que muchas explicaciones verbales del profesor.
10. Un buen procedimiento en la escuela secundaria, principalmente) consiste en señalar asignaciones de estudio por adelantado, en justo equilibrio con el procedimiento normal de proceder a estudiar solo lo ya explicado por el profesor en clase. Estas asignaciones pueden consistir en lecturas específicas, en la presentación de dificultades para enfocar y comprender algún estudio determinado y aún no realizado, en la confección de sugerencias para determinar observaciones.
11. Las audiciones de los alumnos no deben estar limitadas a las que reciba en la escuela. De ser posible, en toda ciudad donde haya conciertos y recitales ofrecidos por alguna organización reputada, éstos han de ser aprovechados por los alumnos de la escuela.

En aquellas poblaciones grandes donde hay orquestas sinfónicas o de cámara, corales u orfeones, es posible acordar con estas instituciones un determinado número de conciertos al año especialmente dedicados a los alumnos de las escuelas, los cuales les serían explicados por adelantado, aunque en cada concierto se verificara un mínimo de explicaciones concretas e ilustradas.

12. El profesor de música, al dirigir la clase de apreciación ha de tener presente y como capital principio didáctico que nada hay en su labor que requiera mayor flexibilidad de método que la guía del proceso apreciativo.

En sentido general, los textos de Edgardo, tal como se afirma en el Boletín Música (2006): "*conforman un valioso panorama de la creación cubana y de la música latinoamericana y el más claro testimonio de su afán inagotable por la historia y por la cultura musical de su tiempo, de su preocupación constante hacia la difusión y la correcta comprensión del hecho artístico*". (p.2)

CONCLUSIONES

En este artículo se ha realizado una breve caracterización del pensamiento musical de Edgardo Martín, a propósito de cumplirse en 2022, 107 años de su natalicio. Se elaboró a partir del análisis de sus escritos conformados en diferentes períodos como parte de la historia de la música, subrayados en términos musicales y pedagógicos, sin adentrarse en un análisis en profundidad (para lo cual existen otras posibilidades de su práctica).

Se ha realizado un énfasis en la Apreciación Musical que concibe Edgardo, en particular, de la música de concierto, de estilos, obras y representantes, derivado de las investigaciones que él hiciera y que luego las llevara a una integración de varias conferencias, algunas como parte de un ciclo y conciertos de música de cámara durante la década de los años 40 del siglo XX.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alén, O. (2006). Pensamiento museológico. Editorial Letras Cubanas.
- Boletín Música. (2006). Edgardo Martín. No. 17. Separata 1-15.
- Domínguez, Y. (2003). Caminos de la musicología. Editorial Letras Cubanas.
- Gómez, Z., & Eli, V. (1995). Música latinoamericana y caribeña. Editorial Pueblo y Educación.
- Guridi, R. (2013). Edgardo Martín/Alejo Carpentier. Correspondencia cruzada. Ediciones Museo de la Música.
- Martín E. (1975). Panorama histórico de la música cubana. Editorial Pueblo y Educación.
- Martín E. (1941? octubre). La apreciación musical. (Conferencia). Conservatorio Municipal de Música Félix E. Alpízar. La Habana. Cuba.
- Martín E. (1941, 4 de mayo). Los estilos musicales. (Conferencia). Teatro Aida. Pinar del Río. Cuba.
- Martín E. (1942, 17 de julio). Principales diferencias entre la música y las demás artes. (Conferencia). Lyceum y Lawn Tennis Club. La Habana. Cuba.
- Martín E. (1945, 22 de enero). Brahms y los post-románticos. (Conferencia). Sociedad Universitaria de Bellas Artes (S.U.B.A.), Universidad de La Habana. La Habana. Cuba.
- Martín E. (1945, 3 de octubre). Heitor Villa-Lobos. (Conferencia). Transmitida en el programa La Música Contemporánea de la Radioemisora C.M.Z del Ministerio de Educación. La Habana. Cuba.
- Martín E. (1945, 17 de octubre). El indigenismo de Carlos Chávez. (Conferencia). Transmitida en el programa Apreciación de la Música Contemporánea de la Radioemisora C.M.Z del Ministerio de Educación. La Habana. Cuba.

- Martín E. (1945, 14 de noviembre). Ralph Vaughan Williams. (Conferencia). Transmitida en el programa *Apreciación de la Música Contemporánea* de la Radioemisora C.M.Z del Ministerio de Educación. La Habana. Cuba.
- Martín E. (1945, 5 de diciembre). Paul Hindemith. (Conferencia). Transmitida en el programa *Apreciación de la Música Contemporánea* de la Radioemisora C.M.Z del Ministerio de Educación. La Habana. Cuba.
- Martín E. (1946, 29 de septiembre). La música de cámara. (Conferencia). Impartida en la Sociedad de Música de Cámara de Cuba, Lyceum. La Habana. Cuba.
- Martín E. (1946, 2 de enero). Iberia, de Claude Debussy. (Conferencia). Transmitida en el programa ***Apreciación de la Música Contemporánea*** de la Radioemisora C.M.Z del Ministerio de Educación. La Habana. Cuba.
- Martín E. (1947, 19 de septiembre). La música actual en la Gran Bretaña. (Conferencia. Impartida en el Lyceum y Lawn Tennis Club. La Habana. Cuba.
- Martín E. (1960). Música en la Universidad. Ponencia de Música para la creación del Departamento o Instituto de Música de la Universidad de La Habana, anexo a la Escuela de Filosofía. La Habana. Cuba.