

# Música clásica y música barroca<sup>1</sup>

*Aurora de rosa en amanecer,  
nota melosa que gimió el violín,  
novelesco insomnio do vivió el amor,  
así eres tú, mujer,  
principio y fin de la ilusión,  
así eres tú en mi corazón,  
así vas tú de inspiración.  
Madero de nave que naufragó,  
piedra rodando sobre sí misma,  
alma doliente vagando a solas  
de playas olas, así soy yo,  
la línea recta que convergió,  
porque la tuya al final vivió...*

## *Convergencia*

Letra: Bienvenido Julián Gutiérrez

Música: Marcelino Guerra

**E**STAMOS USANDO ESTAS PALABRAS NO EN SU CONCEPCIÓN estrictamente musical. Lo clásico, musicalmente hablando, se aplica de dos formas: o para abarcar toda la música también conocida como de arte, seria, culta o de concierto, en contraposición con la música popular, y la folklórica o tradicional. Pero aun dentro de la música clásica, hay una época específica titulada «clásica», a lo largo del siglo XVIII, con la entronización de la forma sinfónica como la más característica de aquel período, en manos de creadores como Wolfgang Amadeus Mozart y Joseph Haydn<sup>2</sup>. No la estamos usando en ninguna de estas dos acepciones, sino en la que se aplica con carácter más general a todo lo que en arte se inspira en las civilizaciones griegas y

<sup>1</sup> Capítulo XIII del libro en proceso *Los contrapuntos de la música cubana*.

<sup>2</sup> Stevenson, Víctor; *The music makers*; Time-Life Special Edition, Nueva York, 1979, p. 77.

romanas, específicamente, a cualquier creación del espíritu humano en que la razón y el equilibrio predominan sobre la pasión o la exaltación<sup>3</sup>.

Y lo mismo sucede con la palabra barroco, que identifica un estilo en las artes arquitectónica, musical y pictórica, entre otras, generalizado en Europa y América en los siglos XVI y XVII y caracterizado en líneas generales por formas complicadas, complejas, retorcidas y con adornos superfluos<sup>4</sup>. En este sentido la usamos, en contraposición a lo clásico.

La cultura griega nos da dos palabras aplicadas a su arquitectura y escultura, que recogen también la diferencia que queremos establecer: apolíneo y dionisiaco. Lo primero, referido al dios Apolo, es la belleza serena, clásica; mientras que lo segundo se refiere a Dioniso, el dios griego del vino, de los excesos<sup>5</sup>. Así lo clásico equivaldría a lo apolíneo, y lo barroco a lo dionisiaco. Quizás los ejemplos den mejor una idea de cómo usamos estos dos vocablos, clásico y barroco.

Partamos del son. Cuando éste se crea en las montañas orientales en el siglo XIX, su instrumentación no puede ser más sencilla: la guitarra adoptada y convertida en tres, algún percutiente metálico o de cuero como acompañante: una forma melódica monotémica y sencillez también en las cuartetas que se cantan. Es un paradigma de economía de medios. Es, pues, un momento clásico del son. Pero cuando el son baja de la ruralía y se convierte en urbano, y se le van agregando la guitarra y otros instrumentos percusivos hasta convertirse en sexteto, cuando ya el ritmo tiene algunos patrones variados que producen la polirritmia que va a caracterizar al son, toda esta complejidad crea un producto barroco, complejo. Y este formato se enriquece más, casi inmediatamente, cuando se le agrega la trompeta, y el sexteto se convierte en septeto. A fines de la década de los 20, en que el son está triunfando, el péndulo vuelve a moverse hacia el otro extremo. El Trío Matamoros, con dos guitarras, unas maracas y tres voces, logra estilizar la complejidad del son en ese sencillo grupo. Es, otra vez, un momento clásico. Claro que sincrónicamente, ambos coinciden; tanto los septetos como los tríos, entre ellos el de Matamoros, tienen su propio espacio en el gusto del público de aquella época, década de los 30.

Las orquestas llamadas charangas, especialistas en el danzón, van perdiendo público frente al son. En la década de los 30 se reinventan y amplían su repertorio: le dan cabida al son, la rumba y el bolero, además del danzón. Para el son es un nuevo formato barroco en comparación con el simple trío. El péndulo ha vuelto a moverse.

Siguen pasando los años, y el formato orquestal jazz band ha ido creciendo, hasta convertirse en la orquesta con secciones de saxos y metales. Y adoptan el son, el son montuno, más rápido, aunque muchas veces le llamen guaracha. Es

<sup>3</sup> Moliner, María; *Diccionario de uso del español*, Editorial Gredos, Madrid, 1982, p. 643.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 353.

<sup>5</sup> *Ibidem*, pp. 216 y 1004.

la época de la Casino de la Playa con *Cascarita* de cantante y Pérez Prado al piano, en la década de los 40. Lo mismo hacen otras jazz bands, como los Hnos. Palau, Julio Cueva y Riverside. Es otro paso hacia lo barroco.

Los 40 son también la época del surgimiento de los conjuntos, con el de Arsenio Rodríguez a la cabeza. Es básicamente una ampliación del septeto, agregándole el piano y generalmente una segunda trompeta. Y, por supuesto, en el caso de Arsenio su plato principal es el son. En relación con el sexteto, es una movida hacia lo barroco; pero en relación con la jazz band, de más integrantes, es un momento clásico, así de complicado es el asunto. La orquesta gigante de Benny Moré, con énfasis en el son montuno, aunque con un amplio repertorio, es otro momento francamente barroco, como lo es también el crecimiento de las charangas comenzando con Los Van Van, con la adición de trombones y teclados y otras innovaciones, y su nuevo género, el songo, un derivado del son, al igual que lo será después la timba. Así están las cosas en la década de los 90, cuando el fenómeno Buenavista Social Club, que ya hemos analizado, regresa a un formato más sencillo. Y es lo mismo que habían estado haciendo otros grupos más o menos estables dentro y fuera de Cuba, a veces explotando el son solamente, y en otras en combinaciones de jazz afrocubano. Otra vuelta a lo clásico.

Y siempre es así, es el constante deseo de modificar el producto ofrecido, de innovar, que hemos visto en otro binomio, lo que muchas veces produce estos cambios.

En otros casos, la razón puede ser económica, como cuando la orquesta típica danzonera, que tenía por lo menos diez integrantes, se va convirtiendo en la charanga, con solamente siete instrumentos y eliminando además tres instrumentos de metal, posiblemente los más caros de toda la orquesta, salvo el piano.

Y un proceso parecido se observa en otras áreas de la actividad musical. Cuando Esteban Salas compone sus villancicos y pastorelas en el siglo XVIII, escribe generalmente para cuatro o cinco instrumentos, y cuatro voces<sup>6</sup>: esta es una etapa clásica, es lo que correspondía a una catedral como la de Santiago de Cuba para aquella época. Pero cuando el pianista visitante Louis Moreau Gottschalk celebra en el Teatro Tacón de la Habana dos conciertos monstruosos en 1860 y 1861, uno con 650 maestros, un coro de 87 personas, 15 solistas, 50 tambores; y otro, en 1861, con cuarenta pianos, trayendo los tambores de la tumba francesa de Santiago de Cuba, estamos sin dudas ante extravagancias bien barrocas<sup>7</sup>.

A veces, los formatos que se exploran en una línea de trabajo determinada son minimalistas. Por ejemplo, antes del tránsito de la orquesta danzonera a la charanga, algunos pianistas, de los cuales Antonio María Romeu es el más

<sup>6</sup> Ver obra citada de Pablo Hernández Balaguer, *Los villancicos*, etc.: el personal que aparece en las partituras.

<sup>7</sup> Díaz Ayala, Cristóbal; *Música Cubana*, etc., p. 52.

conocido, interpretaban danzones a piano solo. Este período bastante breve, clásico por excelencia del danzón, se prolonga con la aparición de la pianola: fueron muy populares los rollos de pianola con danzones, perforados por Romeu y otros pianistas de la época.

Otro momento interesante en este eterno vaivén entre lo clásico y lo barroco, o si preferimos entre lo apolíneo y lo dionisiaco, también en este caso en la trayectoria del danzón, lo protagonizan dos componentes del Trío Matamoros, Matamoros y Cueto, que en 1928 tienen la ocurrencia de grabar un danzón, a dos guitarras, que es una joya de nuestra música, que no tiene precedentes ni continuadores, que sepamos<sup>8</sup>.

Otro devaneo clásico del son y el danzón se produce cuando la familia Borbolla y otros músicos de oriente comienzan a perforar rollos para los órganos gigantes de la región holguinera y sus circundantes, que además ellos mismos fabricaban desde principios del siglo xx. Danzones, sones, polcas y guarachas eran el repertorio para este artefacto, al que acompañaban las pailas, un güiro y una tumbadora. Aunque el sonido del órgano es polifónico, lo cierto es que es un solo instrumento, que con los otros tres, es menos que lo que tenía el sexteto. Era, pues, un momento clásico con relación a éste, pero barroco y bien atractivo a la ruralía en que desarrollaban sus actividades, que sólo conocían generalmente el tres y la guitarra.

El punto cubano comienza con la bandurria, que después es sustituida por el laúd, con más cuerdas que aquélla: oscilación barroca que aumenta cuando va surgiendo el conjunto campesino, al que se le agregan percutientes, la guitarra, maracas, etc., y después, cuando se llega al conjunto con metales. Y, por supuesto, en cada una de estas etapas la nueva convierte a la inmediata anterior al signo contrario: el laúd es barroco en relación con la bandurria, pero clásico en relación con el conjunto.

Aunque generalmente se comienza en un punto clásico, no sucede así en el caso de los coros: estos nacen grandes, generalmente más de doce personas, pero desde los 30, cuando comienzan a surgir los cuartetos vocales cubanos, vemos un momento clásico que dura hasta los tiempos de hoy, con grupos como Gema Cuatro, Vocal Sampling y Exaudi, de los que hemos hablado.

Las *big bands* en los Estados Unidos tenían frecuentemente pequeñas organizaciones o grupos formados con el mismo personal de la banda, generalmente dedicados a interpretaciones más auténticas de jazz, en medio del repertorio de las respectivas orquestas, más inclinado a la música popular. Estos pequeños grupos tocaban alternadamente con la banda respectiva en conciertos y otras presentaciones, y además hacían grabaciones. Así, por ejemplo, la banda de Benny Goodman tuvo, en diferentes épocas, el Trío de Benny Goodman (Goodman, clarinete; Gene Krupa, drums, y Teddy Wilson, piano); el Cuarteto de Goodman (los anteriores y el vibrafonista Lionel Hampton) o el

<sup>8</sup> Ver Díaz Ayala, Cristóbal; *Discografía 1925-1960*, bajo «Trío Matamoros». Afortunadamente está regrabado en el Arlequín HQCD 23.

Sexteto Goodman (personal vario). La orquesta de Artie Shaw tenía Los Gramercy Five, y la de Woody Herman, un octeto, los Woodchoppers. Estos pequeños grupos creaban un contraste con la orquesta grande, servían además para usar los solistas importantes de las respectivas orquestas o probar sonidos nuevos (el vibráfono de Hampton, en la de Goodman, o un clavicordio, tocado por Johnny Guarneri, en el grupo de Artie Shaw). Y estos eran momentos de música clásica, representando la *big band* la orquesta barroca.

Sólo conocemos dos casos parecidos en la música cubana. Uno surgido de casualidad, o por las exigencias del público. La Orquesta Aragón estaba de gira por Japón en 1970. Los empresarios nipones le pidieron que en los descansos de la orquesta, algunos músicos debían seguir tocando, en un formato más pequeño. Era, al parecer, una costumbre nipona. Los aragones accedieron y Richard Egües, el flautista, Pepe Palma, el pianista, y el bajo, el güiro y bongó, se quedaban tocando en los intermedios. Tan interesante fue el sonido obtenido, que en un álbum que hicieron allí para la RCA Victor de Japón, incluyeron algunos números interpretados de esa manera. Se trata de boleros y sones<sup>9</sup>. Es, por supuesto, una forma clásica y, como en todos estos casos en que se acude a un formato pequeño, se logra hacer una síntesis de un género determinado, como la hizo el Trío Matamoros con el son, y el propio trío, y los pianistas danzoneros como Romeu, con el danzón.

El otro caso sí es más parecido a los pequeños combos nacidos en las grandes orquestas de la época del swing. Es lo que hace el pianista Chucho Valdés, director de la orquesta Irakere, quien periódicamente hace grabaciones fuera del contexto de su orquesta, con pequeños grupos que en pocas ocasiones incluyen músicos de la propia orquesta. La razón es funcional. Irakere ha tenido cada vez más que cultivar el repertorio de músicaailable, no jazzística. Como bien señala Leonardo Acosta, ha sido siempre una orquesta con dos repertorios: uno más bien de consumo doméstico, para bailadores, y otro de piezas con contenido de jazz afrocubano, que es la cara de la orquesta que gusta más en el extranjero. Y Valdés es un genio musical que gusta, como todos los grandes músicos cubanos, de estar experimentando e innovando con nuevos músicos y nuevas ideas, como hace D'Rivera. Por supuesto, esos grupos son también momentos clásicos, apolíneos.

También el género bolero se ha movido fluidamente dentro de este binomio. El bolero empieza siendo acompañado de guitarra, a una o dos voces; pronto se le agrega otra guitarra, y tenemos los primeros tríos que son, en relación con el trovador solitario, un momento barroco. Cuando el bolero, fusionado con el son, se convierte en bolero son y se haceailable, tiene lugar el momento barroco dentro del sexteto, con el trío quedando de antecedente clásico. Pero pronto los papeles se vuelven a invertir: Antonio Machín experimenta con la fórmula del cuarteto, con tres, guitarra, trompeta y cantante: el

<sup>9</sup> El LP TM-1005 contiene seis de esas interpretaciones. Colección Fundación Musicalia, donada a la Florida International University.

bolero vuelve a un momento clásico. Esta fórmula, que después seguirá el cuarteto Caney y otros grupos puertorriqueños, no prospera en Cuba. El bolero ha tomado otro camino: Ernesto Lecuona y otros compositores empiezan a componer boleros para piano y voz; cuando en 1930 Nilo Menéndez y Ernesto Lecuona graban con la voz de Adolfo Utrera el bolero de Nilo y Adolfo, *Aquellos ojos verdes*, estamos en un momento netamente clásico del bolero<sup>10</sup>.

En la década de los 30, tanto las charangas como las jazz bands, incluyen el bolero en su repertorio, y volvemos a un momento barroco que se extiende a los 40 y 50. No obstante, trovadores como Berto González, tríos como el de Servando Díaz, o pianistas compositores como Mario Fernández Porta, Orlando de la Rosa, Julio Gutiérrez y otros muchos, acompañan a cantantes en la interpretación de boleros. Coinciden sincrónicamente momentos clásicos y barrocos. Los conjuntos, nacidos en la década de los 40, también acogen el bolero. A fines de esta década, cuando surge el feeling, éste, a pura guitarra, es clásico. Pero pronto pasa al conjunto Casino, con arreglos del Niño Rivera, y a tiempo de bolero, para plasmar su momento barroco. Curso exactamente igual siguen los autores de feeling desde el piano, como Frank Domínguez. Éste, por ejemplo, hace un excelente álbum cantando sus canciones acompañado de vibráfono, drums y bajo, con buenas influencias jazzísticas<sup>11</sup>. Mirado desde el feeling solamente acompañado con piano, es un momento barroco, mirado a la luz del desenvolvimiento posterior del feeling, adoptado ya de pleno por todos los formatos orquestales, es un momento clásico.

Es bueno recalcar que en este binomio no existe una jerarquía de calidad musical entre ambos polos: tan excelente puede ser un momento clásico como uno barroco, en el sentido que los usamos en este capítulo. Cada uno tiene sus méritos. El momento clásico nos da lo mejor de un género, o de un ejecutante determinado. Es música de esencias, no hay lugar para mixtificaciones. El cantante que se oculta tras efectos orquestales para ocultar defectos de su voz, no puede hacerlo cuando lo acompaña un piano, o una guitarra. Aun el cantante de magníficas condiciones vocales, a veces encuentra en el acompañamiento de una simple guitarra el mejor compañero para su voz<sup>12</sup>.

El momento barroco se presta más para destacar las posibilidades instrumentales, nuevos tejidos musicales, nuevas combinaciones. Inclusive este patrón de análisis puede aplicarse a los intérpretes: los hay barrocos y clásicos,

<sup>10</sup> Ver Díaz Ayala, Cristóbal; *Discografía 1925-1960*, bajo «Utrera, Adolfo».

<sup>11</sup> Op. cit., bajo «Domínguez, Frank».

<sup>12</sup> Recordamos dos casos interesantes de este tipo. René Cabel, tenor de poderosa voz que grabó siempre con acompañamiento orquestal, lo hizo en una ocasión con el acompañamiento del Trío Taicuba (LP Gema 1141). Al tener más flexibilidad en los tiempos, pudiendo cantar casi *a piacere*, pudo usar a plenitud su hermosa voz. Esto fue grabado a fines de la década de los 50. En la década de los 70, otra voz grande, la de Roberto Ledesma, se hizo acompañar por la guitarra de Pablo Cano (LP Gema 3095), con resultados parecidos. Quizás no sea casualidad que el productor de ambos discos fuera Guillermo Álvarez Guedes (Ver Díaz Ayala, Cristóbal; *Discografía 1925-1960*, bajo «Cabel, René» y «Ledesma, Roberto»).

de acuerdo con la forma en que usen sus recursos vocales. Xiomara Alfaro, que aportó a lo popular su preparación musical en el canto, es obviamente una cantante barroca, como lo es Olga Guillot por la forma en que sabe usar los matices de su voz para crear los efectos deseados con una canción determinada. Y voces como la de René Cabel y Fernando Albuerne, pudiéramos considerarlas clásicas, en la forma más sencilla de proyectar lo cantado<sup>13</sup>.

Hasta un solo instrumento se puede usar en forma clásica o barroca. Cuando Everardo Ordaz inicia el estilo de piano cocktail cubano, o sea, una forma sencilla de interpretar la música popular, especialmente boleros a piano solo, crea un momento clásico. Si se compara este sencillo estilo, como lo era también el de Romeu con los danzones, con los complicados arabescos de pianistas que van de Anselmo Sacasas en sus solos con la Casino de la Playa, a Bebo Valdés y su hijo Chucho, Lily Martínez, en fin, a toda la pléyade de nuevos y excelentes pianistas cubanos, se hace patente la diferencia entre los dos momentos, y las virtudes de todos.

En definitiva, se trata de hacer la música de la mejor forma posible, de la forma más atrayente para el público, en un momento determinado. Ambos momentos llenan necesidades anímicas diferentes y lo hacen eficientemente.

---

<sup>13</sup> Díaz Ayala, Cristóbal; *Discografía 1925-1960*. Buscar todos los mencionados bajo sus respectivos apellidos.