



## Au piano, de Mayarí, Frank Fernandez (1er partie)

Par Emir García Meralla  
Traduit par Alain de Cullant  
[Numéro 7, 2019](#)

Le nom de Frank Fernandez est étroitement lié à la plupart des événements et de l'histoire de la musique cubaine des 50 dernières années, que ce soit comme pianiste, professeur, producteur de disques ou simplement comme un spectateur.

Cette possibilité de converser a eu son origine dans la maison du baryton Ulise Aquino. Dix jours plus tard, j'étais assis en face de Frank Fernandez dans son studio et pariant, cette fois contre moi-même, car les deux heures prévues ne suffiraient pas. À la fin, nous en avons parlé quatre heures devant l'impatience d'Alina, sa femme, pour accomplir certains engagements. Ce sont quelques-uns des démons et des anges de Frank Fernandez, après un exercice humain de minutes d'exorcisme avant de fêter ses 75 ans.

Parlons de vos débuts, bien qu'il ait été dit à plusieurs reprises qu'à l'âge de quatre ans vous vous asseyiez devant le piano et vous commenciez à jouer...

Dans ma maison à Mayarí il y avait une académie de musique, la seule dans toute la zone, et elle était dirigée par ma mère Altagracia Tamayo. À l'âge de quatre ans, j'ai commencé à jouer du piano à l'oreille dans ses salons, à la surprise de ma famille qui ne pensait pas à me étudier si tôt. J'ai commencé à recevoir les classes formelles à cinq ans, les théoriques. Mon premier professeur était ma mère, qui a mis mes mains sur le piano. Personne ne m'a appris, c'était une chose spontanée.

Ma mère décède quand j'ai six ans et je continue à apprendre avec mes tantes, qui étaient aussi des musiciennes, des pianistes, avec un de leur assistant et avec un cousin qui faisait partie de l'académie. J'ai suivi mes études dans ce conservatoire, qui faisait partie du Conservatoire Orbón, de grand prestige, jusqu'à l'âge de 12 ou 13 ans.

Mais cette première atmosphère de mon apprentissage musical ne serait pas complète si nous n'ajoutons pas une composante très essentielle : le lien avec la maison de Martín Meléndez, le

directeur de la Fanfare Municipale de Mayarí, un homme d'une vaste culture musicale académique et empirique. Un endroit visité par Sindo Garay, Miguel Matamoros, María Teresa Vera, Rosendo Ruiz père. J'ai eu la joie et le privilège de lui rendre visite comme s'il était ma deuxième famille.

**Jusqu'à présent vous avez parlé de votre mère, de l'académie et des classiques, mais qu'en est-il de votre père, quel rôle joue-t-il dans votre vie, dans votre formation musicale et humaine ?**

Papa ne voulait pas que je sois un musicien professionnel, même s'il était un musicien amateur, il jouait la flûte assez bien. Il était comptable public et il voulait que je sois aussi comptable, sa position était compréhensible. A cette époque, il était impossible de vivre de la musique classique, qui est une chose de beaucoup de sacrifices. Tout le monde avait deux métiers, ils étaient tailleurs et flûtistes ou commerçants et saxophonistes... Mes oncles jouaient dans la Fanfare Municipale et ils avaient d'autres emplois. Pour me protéger, il a insisté pour que j'aie un autre métier, pour lui il était très bon et même important de connaître et d'aimer la musique. Il n'a jamais contesté mes études musicales, mais en 1958 il m'a envoyé dans le collège Los Amigos, à Banes, pour me préparer au baccalauréat commercial.

Puis, quand j'ai voulu aller à La Havane, il m'a inscrit à l'École de Commerce de Marianao, mais à partir de ce moment je ne pouvais plus le supporter.

Je mentionne toujours ma mère en parlant de ma vie professionnelle, elle m'a demandé de ne jamais abandonner le piano, mais cela n'implique un éloignement de mon père. En outre, quand presque toute ma famille a émigré, mon père est resté à Cuba pour moi. Il est à Cuba, à Mayarí, car il ne voulait pas venir à La Havane.

Maintenant que vous mentionnez la question de l'émigration, j'aimerais connaître votre point de vue sur le phénomène de la musique cubaine des 50 dernières années. Je parle de toutes les variantes de l'émigration musicale cubaine, depuis qu'elle a été politisée, quant à l'économie et celle causée par d'autres motivations. Comment cela a-t-il eu une influence sur le développement et la projection de notre musique et en quoi cela a pu faire du mal ?

C'est un problème auquel on a donné beaucoup plus d'importance à Cuba qu'il ne l'a été, car un lien politique extraordinairement important a été fait de la part de ceux qui sont partis et au nom de ceux qui sont restés.

Je pense qu'il a été trop politisé. C'est un sujet ayant de nombreuses facettes, qui est très vaste et inépuisable, parce que chaque personne a son point de vue. Concrètement, il a fait des dommages mais, quant à la musique cubaine, je ne pense pas que cela l'a affecté beaucoup. Bien qu'il soit vrai que des personnalités de renom soient parties, de grandes personnalités sont aussi restées.

Il aurait été préférable qu'aucun de ces grands artistes ne partent. J'aurais préféré qu'Ernesto Lecuona aurait continué à vivre ici, mais il nous reste Esther Borja ; j'aurais aussi préféré que Celia Cruz reste, une chanteuse irremplaçable, mais il nous reste Miguelito Cuní ; ou que partent quelques grands pianistes, mais Rubén González, Lili Martínez, Peruchín sont restés.

Quand on mentionne ces noms, sans quitter aucun mérite aux grands qui sont partis, on découvre que ceci a été exagéré, comme si tous les grands artistes cubains étaient partis. Beaucoup sont partis non pas pour des contradictions politiques, mais à cause des besoins économiques ou des aspirations de développement artistique. Et bien que l'émigration soit étroitement liée au développement économique, les grands artistes recherchent également la reconnaissance et il faut comprendre cette attitude même si cela coûte du travail ; même si nous nous sommes nostalgique d'avoir tous ces grands musiciens ici.

Le facteur le plus douloureux a été la manipulation politique, principalement de ceux qui sont partis, ou parfois de l'exagération de ceux qui sont restés. Cela a apporté des divisions, mais pas toujours de type humain. Lorsque vous voyez les réunions qui se déroulent hors de Cuba, celles qui se produisent à l'intérieur et celles qui doivent avoir lieu de plus en plus, on réalise que les grands se rencontrent toujours. Seulement deux ou trois sont au service des idées, pas mêmes esthétiques ou politiques, mais de vanité et d'ambition économique qui deviennent récalcitrants. La plupart des grands artistes s'aiment et se respectent sous n'importe quelle latitude, au-dessus des différences politiques ou autres.

Il y a aussi certains points de vue, qui ne sont pas de mon intérêt à discuter et qui sont des décisions de tous les gouvernements. On pourrait dire que cela a été moins facilitateur ou flexible dans d'autres domaines, mais dans l'art, celui qui part et dit qu'il n'a pas de liberté de création à Cuba est un menteur et un fabulateur.

**Votre carrière professionnelle débute en 1959, selon vos paroles, en tant que pianiste de musique populaire. J'aimerais que nous parlions un peu de ces débuts, des éléments mythiques qui ont entouré ces années dont vous étiez témoin et acteur. C'était les années où l'on pourrait dire que vous faisiez de la « musique de soupe ».**

Permettez-moi de faire une clarification, la musique de « soupe » est celle jouée durant les repas, n'est pas celle qui est jouée dans un bar en buvant des boissons sans manger, un lieu où l'on invite une amie ou pour converser avec un ami. Je n'ai pas peur de reconnaître que j'étais dans l'environnement où l'on jouait l'appelée « musique de soupe », y travaillant pendant un an et, surtout, je n'ai pas honte de l'avoir fait, car c'était une école pour moi.

J'ai dû gagner ma vie comme ça car mon père, pour ce qui a été la seule action sévère qu'il a prise avec moi car je ne voulais plus étudier le commerce, m'a retiré l'allocation qu'il me donnait régulièrement. Comme je voulais rester à La Havane et être un musicien, il m'a dit : « Frank, tu

dois gagner ta vie ». Je ne pouvais pas le faire en tant que soliste pour deux raisons : premièrement, je n'avais pas été autorisé à entrer dans le Conservatoire Municipal de La Havane, aujourd'hui Amadeo Roldán ; j'ai été recalé à l'examen et je pense que la décision était juste car je n'avais pas encore une grande préparation ; et, deuxièmement, en tant que pianiste de concert, qui allait me donner un travail si je n'avais pas encore perfectionné mon art du piano, même en ayant eu la merveille de Margot Rojas Mendoza comme professeur.

J'ai été privilégié quand j'ai été accepté de jouer dans certains centres, comme le bar du hall de l'hôtel Saint John's - je parle de l'année 1959 -. Je jouais certains morceaux intermédiaires et d'autres étaient joués par José Antonio Méndez avec sa guitare et sa merveilleuse voix rauque ; il y avait aussi Ella O'Farrill. Là, j'ai rencontré Elena Burke, avec qui j'ai travaillé plus tard dans le Club Karachi durant plusieurs mois. Là venait Pacho Alonso, que j'ai accompagné dans certaines improvisations. Mais mon travail était le piano solo. Je jouais aussi bien un thème de film qu'une danse de Cervantes, *La Malagueña* de Lecuona ou *Fantaisie-impromptu* de Chopin...

Il n'y a pas longtemps à Berlin, en parlant avec Chucho Valdés et en se souvenant de son père - j'ai travaillé avec Bebo Valdés dans le bar Las Cañitas de l'hôtel Habana Libre - je lui ai dit que j'aimais, plus que de jouer, écouter les choses qu'il faisait. Et quelle a été ma surprise quand Chucho m'a dit qu'il l'envoyait à Las Cañitas, où il y avait un *guajirito* (petit paysan) de Mayarí qui joue bien Chopin. De toute évidence, Bebo voulait encourager Chucho à penser à la musique classique, car les deux, le populaire et l'appelée cultivé, se complètent mutuellement.

Ensuite, quand je suis allé au Karachi quelques mois plus tard, j'ai partagé, même si cela peut sembler un mensonge, avec Pichardo. Nous avons joué à deux pianos. Il y avait aussi Bola de Nieve. Vers deux heures j'accompagnais Elena Burke. René Cabell y chantait aussi - tout cela dans le même endroit - et Peruchín, le grand Peruchín, jouant du piano avec son cigare. Je me souviens de la fois où il a dit : « Hé, gamin, aide-moi avec cette technique, j'ai de l'arthrose et de l'arthrite ». J'ai répondu : « Maître, c'est vous qui devez m'aider, avec des doigts ainsi vous jouez comme les anges et vous pouvez le faire plus rapidement ». C'est alors qu'il m'a demandé d'être le professeur de son petit-fils qu'il considérait talentueux.

La Havane était très bohème, il n'y a aucun doute à ce sujet. Il y avait beaucoup d'endroits où aller et écouter de la bonne musique cubaine. Que vous dire sur les invités qui arrivaient à l'improviste au Karachi... J'ai rencontré Marta Perez, que j'ai accompagné ensuite dans le programme dominical du maestro Gonzalo Roig à la télévision ; j'ai aussi connu Alba Marina. J'ai rencontré Adolfo Guzmán, le maestro Rafael Somavilla et le maestro Ernesto Lecuona. Tout était là, à portée de La Havane la nuit, des havanais et des noctambules.

Après tout ce que je vous ai dit, la question serait : Le départ de certaines des grandes figures de la musique cubaine dans les années 60 a-t-il été si douloureux ? Maintenant il ya a beaucoup de talents importants, aussi importants que ceux qui ne sont plus. Maintenant il n'y a pas la possibilité,

ou cela n'a pas été propice, ou n'a pas été atteint, je ne connais pas la raison, que ces grands artistes et ces talents soient dans les clubs de la ville. Les grandes figures sont absentes de notre vie nocturne.

**Si Frank Fernandez, au lieu d'être le grand pianiste de concert qu'il est et qui s'est proposé d'être, avait été un pianiste de musique populaire et avait fondé son ensemble de sons, quels musiciens aurait-il appelé à l'accompagner?**

J'avoue que je n'ai jamais fait cet exercice. J'apprécie et j'aime Ignacio Cervantes et Manuel Saumell, je pense que le son, la *trova* traditionnelle, vient d'eux, ils sont les pères de toute la musique cubaine. Ils ne sont pas seulement les premiers nationalistes, ni les premiers musiciens de formation académique qui assument le folklore traditionnel comme une sève qui les nourrit. Ce sont les génies qui promeuvent et entrevoient dans leurs compositions ce que serait plus tard le *danzón*, le son, le cha-cha-cha...

Faire une relation des musiciens comme pour une équipe de baseball est vraiment très compliqué. J'ai toujours essayé d'apprendre d'eux. Comment laisser de côté Juan Formell, Adalberto Álvarez, Pupi Pedrosó, Pachi Naranjo, qui en plus d'être mon ami est un maître, Cándido Fabré, dont je suis fou car il vient d'enregistrer ici dans le studio.

Je suis un admirateur et un adepte de la tradition *sonera* et de tous les grands musiciens populaires de Cuba, de ce monde que j'ai connu là-bas à Mayarí en écoutant l'orchestre des frères Avilés, des Tainos de Mayarí. Ce monde du son cubain me remplit de joie.

Il n'est pas possible pour moi de réellement répondre. L'orchestre avec lequel j'aurais eu le désir de travailler est si grand que ce serait impossible. Mais je ne ferais pas seulement un orchestre de sons. La *trova* traditionnelle et sa continuité, le feeling, et la *nueva trova* ont créé de belles choses, il y a des merveilles dans le travail de nombreux musiciens. Ce serait un orchestre symphonique de musique populaire.

**Frank Fernandez, le petit paysan de Mayarí qui un jour a été devant les portes d'un conservatoire à Moscou pour apprendre l'école russe de piano, comment a été le choc entre deux styles, deux façons de faire la musique ?**

Je n'ai travaillé qu'un an dans la musique populaire ; une année durant laquelle, comme je vous l'ai dit, j'ai rencontré beaucoup de gens, j'ai gagné beaucoup d'argent et je me suis nourri d'eux. Bien faire la musique populaire est aussi difficile que de bien faire la musique de concert, la chose facile est de les faire mal. Pour cela il n'y a pas besoin de talent.

Dans le monde de la musique populaire il y a beaucoup de choses qui menacent la rigueur quant à l'étude et la formation. Il est très difficile, après une nuit de travail, de se lever pour étudier, et

aussi d'être prêt le matin pour une émission de télévision. Je vous avoue que l'on ne peut pas étudier six ou huit heures. En bref, le mode de vie n'était pas compatible avec mon désir d'être un pianiste de concert.

Après cette année je suis retourné à Mayarí pour étudier au conservatoire et pour diriger des chœurs d'amateurs et c'est là, sur ma terre, qu'une fois pour toutes j'ai décidé de concentrer mes énergies dans la musique de concert. Ce furent six ans de dure étude, de perfection avec Margot Rojas, héritière de la façon de jouer le piano de Liszt. C'est-à-dire que quand je suis arrivé au Conservatoire Tchaïkovski, ceux qui étaient endormis dans ma formation étaient le musicien populaire, pas le classique.

Maintenant, quant au choc, je ne pense pas qu'il y aurait été si violent. Je me souviens qu'en arrivant à Moscou pour étudier dans la grande école de piano russe –la plus forte, la plus solide et la plus importante de tous les temps, sans oublier les autres –, mon professeur commence à s'intéresser à ma formation et il était fier de savoir que mon professeur avait été Margot Rojas, qui avait appris avec Lambert, le dernier élève de Frank Liszt. En face de ces détails, il m'a seulement dit : « Quel bonheur est vôtre, je n'ai rien à vous enseigner stylistiquement, votre professeur l'a déjà fait. Je peux vous aider dans le développement de la virtuosité, car je pense que, peut-être, vous auriez dû étudier des œuvres plus difficiles et complexes durant ces années ».

J'ose vous dire que le grand choc a été le langage, le froid et l'environnement culturel. Un autre détail très important est que dans le Conservatoire de la Havane il y avait de grands professeurs, comme Pérez Sentenat, et deux grands de Guantanamo comme Zenaida Manfleto et Ivette Hernández.

Je me sens un homme privilégié, juste assez pour regarder l'histoire de ma vie jusqu'à ce moment : le petit paysan né dans un village de la campagne qui connaît les meilleurs musiciens populaires, la musique de la rue, l'université de la vie ; qui peut travailler, même un court laps de temps, avec toutes ces grandes figures que je vous ai mentionnées ; qui a été l'élève d'une grande héritière de l'école d'or du piano qui a été le XIXe siècle et qui a terminé cinq ans d'études dans le conservatoire le plus important du monde avec une légende appelée Victor Gordinoff en tant que professeur... C'est ce qui est arrivé en quelques années à ce petit paysan appelé Frank Fernandez.

**Depuis votre point de vue musical et humain, qu'apporte à la musique cubaine le passage, le vôtre et celui d'autres musiciens, par les conservatoires de l'Europe de l'Est (car en plus de votre cas il y a celui des frères Tiele, de Jorge Gómez Labraña, de Nancy Casanova et de bien d'autres) ?**

Vous mentionnez certains des nombreux noms qui sont connus, mais il y a eu de nombreux boursiers pour de nombreux instruments, non seulement le piano et le violon, et que cet échange d'écoles, de techniques et de traditions a enrichi notre culture. Le développement qu'a atteint le

piano a été tel – avec des divergences logiques et illogiques quant au milieu quand il s’agit de louer ou de reconnaître une petite île comme Cuba assiégée par les ingrats et les ignorants - que les russes eux-mêmes m’ont « accusé d’être le père de l’école cubaine de piano contemporain » et cette « adorable accusation » je l’assume avec fierté et cela me transcende en tant que pédagogue. Mais ce creuset des apports se fait à travers mes étudiants, qui sont les premiers pianistes formés à Cuba gagnant des prix. Regardez comme curieux, formés à Cuba, pas en Europe ou aux États-Unis. Et c’est là que la rupture se produit, car les pianistes cubains précédents primés qui existaient avaient étudié dans des conservatoires de n’importe quel endroit du monde, principalement en Europe.

Qui dirait que le fils d’un artiste du cirque, comme Leonel Morales, deviendrait un grand pianiste et gagnerait des prix, ainsi que Jorge Luis Prats, Víctor Rodríguez et beaucoup d’autres qui sont connus aujourd’hui. Cependant, l’école cubaine de piano a ses origines avec la figure d’Ignacio Cervantes au XIXe siècle, qui a été le premier primé à Paris, et par accumulation nous sommes venus à cette époque et à ces talents que nous avons aujourd’hui. Une école qui doit continuer.

En bref, le mythe de l’environnement culturel parfait, l’environnement idéal pour être un grand pianiste, a été enterré en démontrant à travers mes étudiants que le déterminant était de motiver le talent et tout était possible à partir de là. Mais je le répète, pour atteindre ce point de fonder une école, en plus d’une accumulation, un milieu social qui permettrait que les talents jaillissent était nécessaire, et que ce milieu soit généré par le système d’éducation du pays. L’apprentissage avec de grands maîtres a été important et surtout, de montrer que les milieux soient créés, que la culture s’installe et se joigne au talent.

**Dans quelle mesure votre relation avec la *nueva trova* contribue-t-elle à votre formation et à votre personnalité musicales et humaines, et en quelle mesure celle-ci est liée au reste de la musique et de la culture nationale ? J’aimerais également connaître la vision de Frank Fernandez sur un musicien comme Emiliano Salvador qui, d’une certaine manière, a marqué la musique de ce mouvement.**

Je reviens de Moscou en 1971. J’avais été absent 11 ans, si vous additionnez les cinq où j’étais au Conservatoire Tchaïkovski et les six étudiant à Mayarí. Je reviens de mes études, mais avec une grande avidité de mes racines populaires, prêt et détendu quant à mon rêve d’être un concertiste classique. Et il y avait Silvio, Pablo et Noel, à la recherche d’une chanson plus cultivée, de valeurs littéraires, racontant en quelque sorte la vie de cette époque, qui était le temps de la révolution. C’est pour cette raison que l’on dit parfois que c’est la musique la plus représentative, surtout celle des premières années. On peut être d’accord ou pas, mais il n’y a aucun doute qu’ils commencent à faire un récit social étroitement lié à la nouvelle chanson se produisant dans de nombreuses régions du monde, en particulier en Amérique Latine.

Il y a un élément important : la *nueva trova* précède le feeling, qui laisse comme héritage la merveille poétique de ses textes. Là, il y a comme exemple de grande poésie, une poésie qui transcende son temps, mais c'est principalement une chanson d'amour ; alors que la *nueva trova*, à partir de cette tradition, entre d'abord dans le monde de la chanson engagée, ensuite dans la chanson sociale et enfin la *nueva trova*. Les noms ont été faits par des gens. Ils se sont dédiés à composer et à créer une musique que je considère un grand apport et qui a été un phénomène exceptionnel à cette époque. Ils ont été le phénomène musical de l'époque.

Que m'ont-ils apporté ? Premièrement, la possibilité de me rencontrer avec la tradition troubadour que j'avais connue depuis l'enfance dans la maison des Meléndez et ils exagèrent quand ils parlent de ce que j'ai pu apporter. Je ne sais pas à quel point j'ai apporté quelque chose, je peux seulement dire que je leur ai donné ouvertement et sans réserve toutes mes connaissances et ce que j'avais accumulé au cours de ma formation classique.

Je préfère conclure avec une phrase de Pablo que j'ai toujours à l'esprit : ce fut une période durant laquelle nous avons tous appris beaucoup et durant nous nous sommes tous enrichis les uns les autres.

Quant à Emiliano Salvador, qui était l'autre point de votre question, qu'est-ce que Emiliano a que les autres n'avaient pas ? Paradoxalement, Emiliano, qui était un bon percussionniste, ne savait pas qu'il était un homme doué pour le piano, même s'il l'apprenait presque de façon autodidacte, même si son père était pianiste, un bon pianiste. Je n'ai jamais entendu jouer du piano, l'appelé jazz latin, avec le cubain, comme lui. Il se peut que Chucho Valdés, dans son travail avec Irakere, soit une référence, mais je crois que Emiliano Salvador est passé à l'histoire de la musique cubaine comme l'un des pianistes les plus cubains de ces temps.