

## Sobre contradanzas y habaneras con CECILIO TIELES

por **Lizzett Talavera**



Según afirman algunos estudiosos, la actividad artística de Cecilio Tiele se caracteriza por su técnica segura y musicalidad. Así mismo ha sido reconocido por la crítica en numerosos países de Europa, Asia, África, América Latina y Estados Unidos.

Cubano siempre en cualquier parte del mundo, el reconocido pianista, pedagogo e investigador Cecilio Tiele Ferrer ha centrado sus estudios principalmente en el patrimonio musical decimonónico. Al rescate del compositor cubano Nicolás Ruiz Espadero dedicó su tesis doctoral en el Universidad de las Artes (ISA), primera defendida por un músico en esa institución. En lo adelante, ha continuado indagando en las raíces musicales de los sentimientos nacionalistas durante el siglo XIX, comparando los repertorios pianísticos de España y Cuba, así como sus relaciones recíprocas o de «ida y vuelta». «La contradanza es “cubana”, porque es “habanera”. Subrayo “habanera”, porque surge en La Habana y no surge en Santiago o Puerto Príncipe», afirma Tiele en esta entrevista., afirma Tiele en esta entrevista.

*Su perseverancia en el estudio de la música cubana del siglo XIX, tanto erudita como popular, permite rescatar compositores y repertorios que contribuyeron a la conformación de nuestra identidad nacional. ¿Cuánto influyeron sus padres en su educación musical y gustos estéticos, incluido su interés por la historia de Cuba?*

Las personas nacen con ciertas capacidades e intereses. A lo largo de la vida, toman conciencia de ellos al recibir estímulos que refuerzan esas características. Nací perseverante, paciente, con talento para la música, disciplinado, estudioso... Todo eso se reforzó al pertenecer a una familia acomodada y, además, interesante. Tanto mi madre como mi padre estudiaron música, si bien ella más como aficionada. Sin embargo, él tenía la vocación para dedicarse a ello, pero la vida le impuso ser odontólogo. Visto desde la perspectiva del «mayor adulto» era un matrimonio interesante, porque se unieron dos personas bastante diferentes, formados en medios y circunstancias distintas.

En mi casa solo se escuchaba CMBF, radio musical nacional. Salvo por las tardes que oíamos, como todos los niños de aquella

época, las aventuras radiales. Mis progenitores me educaron en un espíritu patriótico y de servicio a Cuba. Debo señalar que mi padre era miembro del Partido Socialista Popular y yo lo sabía. Recuerdo que cuando viajó a Moscú, en 1952, yo tenía diez años y mi madre me lo contó, con la advertencia de que no se lo dijera a nadie, « ¡absolutamente a nadie!». Y así lo hice. Cada vez que me preguntaba algún amigo « ¿dónde está tu padre?», siempre contestaba «de viaje...».

Otro aspecto que marcó mi niñez fue el sacrificio que hicieron mis padres para que sus pequeños hijos recibieran la mejor formación posible. Ese mismo año, por recomendación de dos grandes músicos, Ernesto Xancó y Henryk Szeryng, fuimos a París. Vivimos separados, mi padre en Cuba trabajando para poder mantener a su familia en el exterior; y mi madre a cargo de tres niños, en París, afrontando todos los problemas que acarrea la educación. Como se dice coloquialmente: ¡No era fácil! Entonces no tenía conciencia de ello, pero algo debió llegar a las neuronas que me hizo ser muy consecuente con los estudios y con tal sacrificio. Ese ambiente de compromiso «inoculado» desde pequeño surtió efecto. También viene a mi memoria que mi padre nos enviaba la prensa cubana: *El País*, *Carteles*, *Bohemia*, *Información...* para que estuviéramos al tanto de lo que sucedía en la Isla. En resumidas cuentas, de modo natural, todo lo que hizo mi familia fue educarme en serio y con mucha responsabilidad para alcanzar los mejores resultados posibles, regresar a Cuba y devolver lo que había aprendido.

*Usted es uno de los primeros cubanos graduados del Conservatorio Chaikovski de Moscú. También, siendo muy joven, recibió importantes premios internacionales como intérprete. ¿Cuándo termina su desempeño artístico y comienza su labor pedagógica, o las llevó ambas al unísono?*

Ambas actividades las llevé conjuntamente desde temprano. De hecho, la carrera de pianista en el Conservatorio Chaikovski de Moscú tiene tres ramas: solista, profesor y maestro concertador (*konzertmeister*

o correpetidor, en España). Para recibir el título en las tres ramas tenía que hacer prácticas pedagógicas desde el segundo curso. Siempre me ha gustado enseñar y he disfrutado con los alumnos talentosos que he tenido. Nunca me ha preocupado adiestrarlos para ganar concursos, no ha sido esa mi prioridad. Buscaba en los estudiantes inteligencia, deseos de superación, originalidad en los planteamientos, dedicación...

Otro aspecto que debo resaltar es que tenía la ventaja de ser concertista y eso —creo— estimula a los alumnos. La calidad de centros de estudios como París, Moscú o Nueva York no estriba solo en los profesores, sino también en los compañeros que comparten contigo sus experiencias, logros, problemas, cómo vencen tal o cual pasaje... En resumen, siempre he llevado al unísono ambas facetas: interpretativa y pedagógica.

*¿Qué razones motivaron que escogiera a Nicolás Ruiz Espadero como objeto de estudio?*

Cuando estudié en Moscú, mis profesores me enseñaron que era necesario investigar lo relacionado con las obras que uno tocaba; es decir, la vida del compositor y la época, las corrientes estéticas... Antes de interesarme en Espadero, presenté en un simposio o encuentro del ISA, cuyo nombre ahora no recuerdo, un trabajo académico sobre la métrica, el ritmo y el tempo. En 1980 se había planteado la necesidad de que los profesores, en la medida de sus posibilidades, emprendieran investigaciones para lograr grados científicos. Entonces aproveché para iniciar una investigación mucho más seria y trascendental. Podríamos decir que aquí empiezan a jugar las casualidades de la vida. Unas amigas de la familia, las hermanas López Carvajal, grandes amantes de la música, me hablaban siempre de Espadero. Sobre todo la pianista, Laura, que fue alumna de Angelina Sicouret, quien a su vez estudió con aquel insigne pianista y compositor. Todo esto me estimuló para comenzar la investigación. Y me lancé a esa aventura que me llevó a París, Nueva York, Washington y, naturalmente, Madrid y Barcelona.

*¿Puede hablarse de una tradición de la pianística cubana en términos de singularidad?*

En estos momentos todo está mezclado, como diría nuestro poeta nacional, Nicolás Guillén. Debido a los intercambios entre escuelas, no existe una escuela «pura» como en el siglo XIX. Incluso, ya entonces existieron movimientos de jóvenes buscando oportunidades de mejorar su desarrollo. Chopin y Liszt fueron a París. A esa misma ciudad fueron los cubanos Arizti, Jiménez Berroa, Cervantes..., en lugar de ir a Madrid. Ese intercambio musical se intensificó y diversificó en el siglo XX. Cuando triunfó la Revolución de Octubre, en 1917, muchos músicos rusos (Rajmaninov, Milstein, Heifetz, Piatigorsky, el matrimonio Levin...) emigraron a Estados Unidos y se integraron en la sociedad estadounidense. Allí formaron como pedagogos a otros grandes músicos.

Muchos cubanos, antes y después de 1959, fuimos a estudiar al extranjero. Soy un ejemplo. Al regresar a Cuba después de concluir mis estudios en la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), junto con otros colegas que también estudiaron fuera, aplicamos lo que habíamos aprendido a las condiciones específicas de nuestro país.

Desde el punto de vista pedagógico, sí creo que podemos hablar de una tradición pianística cubana, como sistema de enseñanza que es pionero en América Latina. Ahora, entendiéndolo como una manera de interpretar, no creo que pueda hablarse de una escuela cubana de piano en la actualidad. Me refiero a la cuestión del dominio del oficio, de la técnica, de hacer arte, de transmitir la música, que el mensaje llegue... Por supuesto, otra cosa es el contenido de las obras y lo que los compositores cubanos expresan en sus repertorios para piano. En cambio, soy de la opinión de que en el siglo XIX, sí existía una manera de tocar el piano de los contradancistas negros cubanos, lo cual permitió que surgieran grandes pianistas como Espadero, Desvernine, Jiménez Berroa, Cervantes..., mientras que en el siglo XX aparecen Lecuona y Bolet.

Esos contradancistas, más el ambiente culto y la calidad de la enseñanza del piano, marcaron la diferencia con Espa-

ña. Por eso es muy importante salvaguardar las partituras existentes del siglo XIX, que son patrimonio y testimonio de los logros de esos músicos cubanos. Quiero agregar que este fenómeno no se da solo en el piano, también ocurre en otros instrumentos. Es el caso de las cuerdas, ahí están los dos Brindis de Salas, White, Díaz Albertini...

*Usted ha desempeñado una reconocida labor pedagógica en el Conservatori de Música de Vila-seca y el Centro Superior del Conservatori Liceu de Barcelona. Sin embargo, ha decidido regresar a Cuba y de alguna manera fomentar los repertorios cubanos en los concursos de piano y el propio sistema educacional. ¿Por qué considera importante que los jóvenes pianistas dominen esos repertorios decimonónicos?*

Bueno, no es un regreso. Nunca he dejado de estar aquí. En cuanto al repertorio, hemos de constatar que siempre se ha cultivado la música cubana en las escuelas: Saumell, Cervantes, Lecuona, Olga de Blanch, María Emma Botet, María Matilde Alea... son algunos de los compositores cuyas obras formaban parte del repertorio de los estudiantes de piano. De lo que se trata es de abrir las posibilidades que se vislumbran con las nuevas ediciones de obras cubanas y las futuras que puedan ser publicadas y entregadas a las escuelas de música.

Sí, es llamativa la poca atención que reciben Nicolás Ruiz Espadero, José Manuel Jiménez y otros compositores del siglo XIX. En el caso concreto de Espadero, el Museo Nacional de la Música publicó en 2002 un álbum de partituras que supuestamente iba dirigido a las escuelas y, al parecer, no llegó a todas. Da la impresión que ese esfuerzo del Ministerio de Cultura, del Instituto Cubano de la Música y del Museo Nacional de la Música fue casi en vano. Se han celebrado concursos nacionales e internacionales en Cuba y las obras de ese gran compositor no aparecen en los repertorios. De eso se trata. Tenemos que educar a nuestros jóvenes en la interpretación de nuevas piezas y no repetir siempre las mismas. Podemos sentirnos orgullosos de tener un repertorio pianístico de alta calidad y amplitud.



© ARCHIVO PERSONAL DE CECILIO TIELES

Su repertorio incluye obras de diversos compositores, con especial énfasis en el ámbito iberoamericano, que abarcan hasta la etapa contemporánea.

*Considerándolo un defensor de la habaneridad y su música, ¿cuáles cree que son los vacíos existentes en los estudios sobre la contradanza cubana y por qué la importancia de rescatar ese género?*

Antes de responder, preciso aclarar que la contradanza es «cubana», porque es «habanera». Subrayo «habanera», porque sur-

ge en La Habana y no surge en Santiago o Puerto Príncipe. A finales del siglo XVIII, esta ciudad portuaria era la más importante desde el punto de vista estratégico, como enclave militar y lugar de reunión de la flota. A esto se sumaba la riqueza que acumulaban los españoles y los criollos que aquí residían. Esto coadyuvó a que en La Habana se gestara una nueva forma de hacer música

ca, que satisfacía los gustos de una sociedad altamente diversificada donde convivían blancos, negros y mestizos.

Regresando a la pregunta... Cuando empecé a investigar a Espadero, comprendí que para entender su obra y poder definir su esencia (si era europeizante o no) había que recurrir a la contradanza que sería la base, el criterio válido, para encuadrar la identidad cultural del compositor. Pero me percaté de que no existía un estudio profundo de la contradanza habanera. Lo compartí con mi tutor entonces, Argeliers León, y él me alertó con muy buen tino que de Espadero muy poco se había escrito y nadie lo había estudiado en profundidad, mientras que de la contradanza sí existían estudios y análisis. Por lo que encaminé mis pasos por la senda de la investigación en torno a Espadero.

Se ha debatido si la contradanza viene de España o de Haití y si tiene ritmos africanos o no, pero no se ha profundizado en cuándo y por qué nace y quiénes son los protagonistas del surgimiento del género. No existe un inventario de las piezas editadas, con fechas, tonalidades más utilizadas, los tipos de bajos, las armonías... De ahí la importancia de los estudios sobre la edición musical de partituras, ya que hasta las dedicatorias también son indicios útiles para situar al compositor.

Cuando hurgas en el pasado, te das cuenta que algún tipo de música «cubana» se consumía desde finales del siglo XVIII e, incluso, muy probablemente antes. Existían las condiciones sociales y culturales para que germinara una sonoridad acorde con

esa habaneridad. Diré que la trascendencia de la «contradanza habanera» y la llamada «habanera» como canción, que son a fin de cuentas lo mismo, reside en que son los primeros géneros cubanos que alcanzan una difusión tal, que podemos considerar de alcance universal. Una de las habaneras más populares, *La paloma*, se canta en África, Asia y, por descontado, Europa y toda América. Además, otro aspecto muy importante, es que los principales protagonistas de ese movimiento musical fueron los negros y mulatos cubanos, si bien entonces eran súbditos de la corona española. La habanera es, quizás, el género cubano más universal.

Conocer las raíces de nuestra cultura es inexcusable para saber de dónde venimos y aprender de los aciertos y desaciertos pasados. En las actuales circunstancias, cuando predomina en la música popular cierta vulgaridad, resulta muy importante prestarle la misma atención a toda la música cubana. Recalco que «a toda la música cubana». Esta es la única manera de evitar una interpretación sesgada de nuestra cultura folklórica. Es importante conocer nuestras contradanzas y habaneras, porque forman parte de nuestras raíces musicales, del sentimiento nacional proyectándolo universal. La cultura cubana siempre ha demostrado una gran variedad y respeto por los diferentes géneros, estilos, formas y debemos volver a ello.

*El Museo Nacional de la Música juega un papel importante en la salvaguardia del patrimonio musical cubano. ¿Cómo le gustaría que fuera desde el punto de vista museográfico?*

fico una sala dedicada a la historia del piano en Cuba?

Creo que deben estar representados los mejores exponentes de nuestra música, compositores e intérpretes, sin ningún tipo de diferencia ni discriminación. Ese es el objetivo de la actual dirección del Museo, a cargo de Jesús Gómez Cairo, y que comparto al cien por ciento. Tenemos grandes intérpretes en el campo de la música popular, del jazz, de la música de concierto, de los pianistas acompañantes... todos estarán representados.

Otro aspecto que considero primordial es vincular a los pianistas cubanos del siglo XIX con el contexto de la música española, pues en aquel momento, como ya he dicho, éramos parte de España. Ahí tenemos mucho que mostrar y demostrar, como por ejemplo por qué en Cuba teníamos mejores resultados artísticos y docentes que en España; y por qué la Isla era centro y no periferia en la música.

El Museo Nacional de la Música es una de las instituciones más importantes dentro del sistema de conservación del patrimonio cultural cubano. Es natural, por cuanto nuestra peculiaridad como pueblo se manifiesta básicamente en su música. La presencia desde el siglo XVIII de una población dedicada a la música, en su mayoría negros y mulatos ya libres o hispanizados —a los que llamo «euroafricanos»— determinó la formación de una manera de expresión diferenciada de la española. Ese músico negro hispanizado creó la zarabanda, el zarambeque o la chacona, mientras que el radicado en Cuba creó

la contradanza habanera. Las informaciones que tenemos nos indican que los principales contradancistas negros nacieron en el siglo XVIII. Me llama la atención que no se ponga más en relieve este aspecto a la hora de definir la cubanía. Creo que esto lo debe reflejar el Museo Nacional de la Música.

*¿Cuáles son sus intereses de investigación académica en la actualidad?*

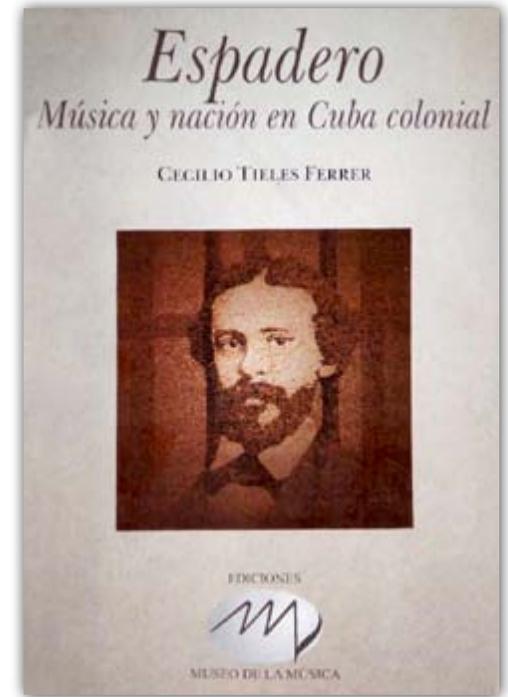
Seguir profundizando en la cultura cubana, demostrando la influencia que tuvo en España. La riqueza de la sociedad habanera y los representantes de la sacarocracia cubana en la corte española convirtieron La Habana en un referente cultural mundial. Mientras tanto, las preocupaciones de los músicos españoles se centraban en luchar contra la omnipresencia de la música italiana que inundaba los teatros. No se puede negar que la entronización de los Borbones inclinó la balanza hacia los extranjeros, tanto italianos como franceses, en detrimento de los españoles. La zarzuela se consideraba música de segunda categoría, la obra nacional no se valoraba. Otra preocupación era estar a la altura de Europa y se olvidaron de América. En Cuba, al contrario, sin despreciar lo extranjero —nos visitaban compañías de ópera y zarzuela de altísima calidad—, los compositores hacían música cubana sin complejos y eran valorados. Uno de los casos que traspasó las fronteras fue Espadero; otros fueron White, Brindis de Salas y José Manuel Jiménez. En esto concentro mis investigaciones, incluyendo la figura del «euroafricano» o negro con cultura europea.

*Pronto tendremos otra edición del Encuentro Conocer la habanera y recientemente concluyó un intercambio académico dedicado a la Música Romántica Hispano-Cubana del siglo XIX, ambos impulsados por su iniciativa como director artístico. Esta última propuesta contó con el apoyo del Museo Nacional de la Música, el Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas, de la Oficina del Historiador de La Habana, el Instituto Cubano de la Música, entre otras instituciones cubanas, así como españolas y catalanas. ¿Qué lo lleva a perseverar en la defensa del patrimonio musical cubano?*

Creo que toda la entrevista explica por qué debemos perseverar juntos en ese propósito. La unidad hace la fuerza y espero que continúe el entusiasmo demostrado en las anteriores ediciones tanto del Encuentro Conocer la habanera, como de la Música Romántica Hispano-Cubana del siglo XIX. Mi propósito fundamental es sumarme a las fuerzas y entidades culturales consagradas al empeño de rescatar nuestro patrimonio musical. Y es que mientras más lo estudio, mayor importancia le reconozco. Este es el legado que debemos dejar a las nuevas generaciones: que sean conscientes de nuestras profundas raíces musicales. A esa labor me dedicaré hasta el último aliento de mi vida.

**Lizzett Talavera**

*Estudiante de la Maestría en Gestión del Patrimonio Histórico-Documental de la Música*



Bajo el sello Ediciones Museo de la Música, Cecilio Tíeles publicó la presente edición del volumen *Espadero. Música y nación en Cuba colonial*.