

concerto



ENTREVISTA A HAROLD

**GRAMATGES**

LA  
ARQUITECTURA  
DE  
UN  
MUNDO

S  
O  
N  
R  
O  
O







TODAVIA  
SOY CAPAZ  
DE SOR-  
PRENDERME  
CON UNA  
IMAGEN  
MUSICAL  
QUE ME  
TRAIGA UN  
ALUMNO MIO

también ha supuesto una línea continuada de generación. En la actualidad sigo siendo el jefe de composición del Instituto Superior de Artes y tengo alumnos que vendrían a ser la quinta generación. O sea, ya no son ni mis tataranietos. La gente me pregunta: ¿bueno maestro, usted hasta cuándo y por qué? Y yo digo: lo que pasa es que todavía soy capaz de sorprenderme con una imagen musical que me traiga un alumno mío. Además, hay talento. Y eso me retroalimenta, me mantiene la vida en el puro mundo sonoro.

Por otra parte yo he sido una persona muy vinculada al destino no solamente musical sino cultural de mi país. Durante toda la temporada que padecemos con un dictador tremebundo en los últimos tiempos que se llamó Fulgencio Batista —que estuvo en el poder desde el año 1953 que dio el golpe de estado, hasta 1959 que lo derrotó Fidel Castro— yo fui el presidente de una institución muy comprometida que me costó mucha cárcel, semejante a lo que es hoy la UNEAC, nacida en esas condiciones. Nosotros teníamos la sección de música, la sección de artes plásticas, la de cine, la de literatura, la sección de danza. Es decir, que todos estos organismos como la UNEAC que se crearon en el momento en que arranca una nueva vida en el 59, venían de esa institución. Y bueno, pues aquí estoy todavía con los mismos compromisos dentro de todas las realidades que mi país lleva a cabo.

*Cuéntenos un poco sobre la organización de la música en Cuba.*

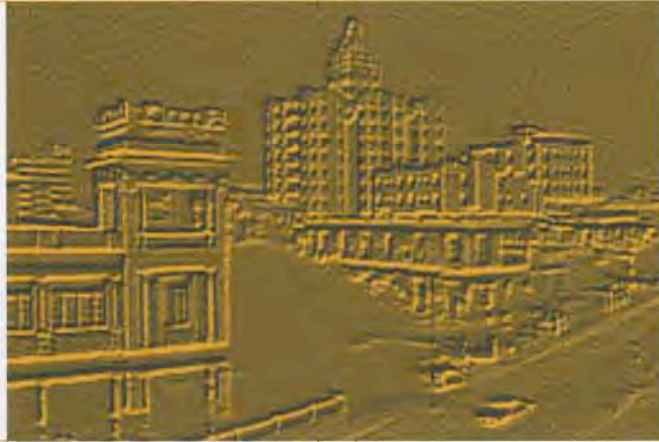
Nosotros tenemos lo que se llama la Unión de Escritores y Artistas de Cuba, UNEAC, que agrupa todos los profesionales del arte. Yo estoy presidiendo la Asociación de Músicos de esa institución. Esta institución se creó a raíz del triunfo de la revolución en 1959 y la presidió hasta su fallecimiento Nicolás Guillén. Después que falleció, asumió la presidencia un joven muy talentoso, con una gran obra literaria, un artista muy culto que se llama Abel Prieto.

Nosotros tenemos diferentes secciones dentro de la Asociación de Músicos. Por ejemplo, tenemos la sección de los compositores de música culta, los compositores de música popular, la sección de intérpretes de música culta, de intérpretes de música popular, los musicólogos que son muy importantes entre nosotros. O sea que prácticamente abarcamos todo lo que concierne a la música. Pero también, entre las asociaciones, está la de radio, cine y televisión que por supuesto tiene una gran relación con la música. Ahí también estamos presentes. Y esto nos permite una efectividad a la hora de manejar todos estos grandes negocios que tienen que ver con la música.

Además, cada una de las personalidades que formamos parte de la Asociación de Músicos —como pasa con las demás asociaciones—, somos al mismo tiempo los profesores, los profesionales, las personas reconocidas, las personas con obras de creación, en acción. De modo que esto no es una cosa que uno piense que la parte administrativa no va con la parte creativa.







*Bueno, pero el premio suyo no se debe a ningún sistema.*

En este caso, antes que hablar del premio, yo prefiero referirme a lo que el premio significa dentro de este mundo que he comentado y del mundo latinoamericano. Primero, yo sé —lo sabemos todos—, que hasta este momento no había la consideración de que la música que nosotros realizamos tuviera una estatura como se le reconoce a la literatura y a la pintura. Hay grandes premios literarios y grandes premios para las artes plásticas, pero no estaba sucediendo eso en la música. Pues, acaba de suceder. Voy a referirme a lo que esto supone para la propia vida musical en mi país:

A pesar de toda esta organización a la que me he referido, obviamente la música popular tiene un camino abierto. No hay que divulgarla. Más bien a veces hay que atajarla un poco. Y lo nuestro tiene otro destino, tiene otras dificultades naturales y

tiene otra estrechez, por así decirlo, de lo que significa el derecho a tener un cierto equilibrio con esa otra vertiente de la música popular, que en mi país es extraordinariamente importante. Ahí está la salsa en toda su dimensión. Pero también está la música sinfónica y está la música de cámara y está la otra música que debe ir ganando una posición. Confieso honestamente que eso es lo primero que me satisfizo. Porque si me refería antes a que yo necesitaba ver que la música culta tuviera el espacio que le corresponde es porque estoy pensando en la cantidad de compositores importantísimos que hay en toda la América Latina y, por supuesto, en España y Portugal. En eso no hay discusión.

Así que la alegría la tengo porque, sencillamente, por el momento, he tenido la suerte de que venga a mí la primera edición de este premio que ya está creado, ya está ahí en pie. De modo que me tocó iniciarlo y me da mucha alegría que ya suceda así y que se vaya cada dos años a reconocer un nombre que no deba seguir ahí dormido, como ha pasado hasta este momento.

Para mí eso tiene una gran trascendencia porque ese compromiso siempre se ha desbordado un poco más allá del hecho musical. Yo no me considero una persona exclusivamente dedicada a la música, por lo menos a la creación y a la educación solamente, no. He tenido muchos vínculos espirituales, políticos y de toda índole con todo lo que ha sido la creación y el talento que me ha rodeado en mi país a través de la vida. Todo esto lo digo rápidamente para que se entienda también por qué este premio tiene para mí otras trascendencias y otras razones que no son las del premio.

*Quisiéramos preguntarle también sobre sus alumnos, porque son muchos. ¿Cómo ha sido la evolución de ellos?*

Yo tengo una clase que mantengo y que me interesa mucho. En los últimos tiempos hemos tenido muy escasos recursos para tener, digamos, una discoteca amplia, para

HAY  
GRANDES  
PREMIOS  
LITERARIOS  
Y GRANDES  
PREMIOS  
PARA LAS  
ARTES  
PLASTICAS,  
PERO NO  
ESTABA  
SUCEDIENDO  
ESO EN LA  
MUSICA



tener una audición, para poder poner en el repertorio de las orquestas todo el repertorio que quisiéramos. Pero, a pesar de eso, hemos estado en contacto con todas las corrientes que ha tenido el arte contemporáneo. Entonces ese material yo lo vuelco en una clase que se llama «Audiciones analíticas». Se pone una obra contemporánea, cualquiera, cualquier corriente, cualquier escuela. Es decir, el plan inicia con las primeras manifestaciones para atrás: Debussy, y después Mahler, y después Schoenberg, y después Stravinsky hasta la música por computación. Se busca que haya una cultura, que haya un índice, que haya una información, mínima pero que la haya. Dentro de este marco se ha ido formando el compositor joven, sabiendo por otra parte que al cabo de fin de siglo no podemos hablar en ningún momento de una tendencia específica.

Yo no sé cómo se la van a arreglar los musicólogos del siglo próximo, porque hasta que yo entré en acción— y estoy hablando de los años 40—, había dos polos: uno se llamaba Arnold Schoenberg y el otro Igor Stravinsky. Ahí nos movíamos, con todas las peculiaridades, sin dejar de lado, claro, la presencia de los Bartok y de los Hindemith, de los Milhaud y de los Villalobos, Falla, etc., todas las grandes figuras. Pero el mundo liberado de la creación, de la improvisación implica unos caminos infinitos donde cada uno va buscando su modo de expresarse sin que al mismo tiempo no haya —y en esto me incluyo— deseos de tener otras experiencias, en fin, de sumergirse en otros métodos compositivos. Yo diría que en los últimos años hay una especie de regreso a cierta intención de volver a lo que comúnmente se entendió por música, echando de lado todo lo que es el mundo experimental. Esta intención no es de nosotros los que hacemos la música, sino de los que la oyen.

Cuando me pongo a reflexionar sobre la composición, pienso que en definitiva las características *per se*, en sí mismas de la obra, de cualquier período y de cualquier compositor, son las que le van a dar vigencia: en primer lugar su factura, su manera

de explicarse arquitectónicamente. Y esa es la única posibilidad como la obra va a desafiar la historia. Yo oigo inclusive una obra mía y me pongo frente a ella como un simple espectador. La oigo, la gusto o no la gusto tanto y creo que esa es la misma situación que tiene cualquier otro oyente. Y así me paro frente a un cuadro: voy a un museo y veo todos los estilos. Sin embargo, cuando uno tiene ya entrenada la pupila, uno se para frente a un cuadro, y hay aquel que desde el punto de vista muy personal llama el gusto mío. No tiene nada que ver conmigo, pero me detengo porque sé que hay un pintor detrás de ese lienzo. ¿En qué sentido? En que yo ya tengo una cierta habilidad para darme cuenta cuándo hay una verdad y cuándo hay una técnica; cuándo hay una fuerza para decir aquí estoy yo en el cuadro. Y eso es un problema de todas las artes.

EN  
DEFINITIVA,  
LAS CARAC-  
TERISTICAS  
PER SE DE  
LA OBRA SON  
LAS QUE LE  
VAN A DAR  
VIGENCIA



ANTE SOBRE FOTOGRAFÍAS DE LA HABANA DE CLAUDIA RUBIO



CADA  
GENERACION  
EN CADA  
MOMENTO Y  
DE ACUERDO  
CON EL  
AMBITO  
INTERNACIONAL  
HA HECHO LA  
MUSICA QUE  
LE HA  
PARECIDO

Yo creo que la música ha tenido la aventura más fabulosa y más comprometida y más diferenciadora de las demás manifestaciones artísticas; por su misma razón de ser: porque la música, en fin, es un producto muy misterioso, muy extraño. Sale de la nada y se convierte en la nada otra vez. O sea que, para hacerse realidad, para que surja un cuerpo, esas dos categorías tan comentadas de contenido y continente, de forma y de tiempo, de tiempo y espacio, están dadas en una unidad en la música. Claro, yo voy a oír una obra y si miro el reloj –porque tengo que darle al intérprete una norma para que confeccione su programa–, estoy diciendo que la obra dura de ocho a diez minutos. Pero cuando esa obra está sonando, ese no es el *tempo* de la música. Me meto en una dimensión que cuando yo la oigo me parece que han pasado dos horas oyendo ese pedazo de tiempo que no es el tiempo real de la música. Es como si fuera el plano del arquitecto: para hacerse realidad, la música se levanta, ocupa su espacio, se hace el gran edificio y se vuelve a esconder ahí, en la cinta o en el disco.

Para buscar un ejemplo bastante simple pero que se me ocurre a cada momento, siempre he dicho que se trata como de un álbum de fotos. Yo me veo en una foto y como que me reconozco pero en otra me digo: «¡Ay! pero fíjate, ésta no se parece a mí.» Pero sí, ese soy yo. Hay compositores que de un momento dicen: «Bueno, de aquí para atrás elimino todo lo que hay. Mi primera obra por catálogo es aquí.» Entonces es como si yo dijera: «La primera foto de mi adolescencia es la que comienza el álbum. Yo no fui nunca un niño, yo no fui nunca un bebito, yo no quiero ninguna foto que esté de ahí para atrás.» Es una cosa de locura, a mí me parece.

Resumiendo, yo creo que cada obra ocupa su espacio determinado. Y, cuando digo esto, está ahí con todas sus contingencias, todo su mundo interno, todo lo que de misterio ha sucedido para que ella llegue a hacerse una realidad. Y ahí terminó todo. Ella no tiene que ver ni con la anterior, ni con la que continúa.

*Los compositores colombianos contemporáneos eruditos están preocupados por la relación de ellos y su música con el público. ¿Esa misma preocupación se da en Cuba entre los compositores de música culta?*

Cada generación en cada momento y de acuerdo con el ámbito internacional ha hecho la música que le ha parecido, y se ha ofrecido sin ningún temor, sin ningún prejuicio. Claro, unas cosas han estado más cerca del público en relación con la comunicación. Pero si tú vas a analizar qué tú entiendes por la comunicación, puedes decir: «Yo entiendo por la comunicación que la música esté próxima al mundo de la tonalidad.» Bueno, pero es que yo, por ejemplo, estoy comunicado con otras músicas que me llenan de emoción y me llenan de admiración, entonces eso también va en razón directa con la formación del oyente y los hábitos del oyente.

El problema no es de la música, el problema es de quién se le para adelante. Cuando yo llegué a esa Habana a los diecisiete años (hoy, un alumno de diecisiete años sabe todo lo que está pasando en la música) no había grabaciones. Yo era un pianista que tocaba las danzas de Falla, todo lo que Falla había transcrito para el piano, sus danzas de «El amor brujo», «El sombrero de tres picos» –salvo la «Fantasía bética», que es la gran obra de él para piano–, y dos o tres cosas mínimas. Entre mismas y estos yo oí hablar del «Concierto de clavicémbalo» y «El retablo de maese Pedro», y era el *summum*, la cosa exquisita, la última sustancia de la cultura eterna española manejada por ese genio que era Manuel de Falla. Y cuando oí «El retablo de maese Pedro», no entendí absolutamente nada de lo que escuché. Y eso me causó un trauma y una verdadera tragedia. ¿Por qué? Porque yo sabía que esa música ya estaba reconocida y admirada, situada en un consenso en el mundo de la cultura internacional. Y yo, que me consideraba un compositor joven que acababa de empezar y que tenía mi sensibilidad, me la discutía. Y no sabía absolutamente qué

EL  
PROBLEMA NO  
ES DE LA  
MUSICA, EL  
PROBLEMA ES  
DE QUIEN SE  
LE PARA  
ADELANTE



HAY UN  
PUBLICO  
VIRGEN, EL  
PUBLICO  
SINFONICO,  
MASIVO,  
QUE NO  
TIENE  
TODAVIA  
PREJUI-  
CIOS, QUE  
NO TIENE  
FORMACION

era lo que estaba pasando. A los dos años hice una sonata para clavicémbalo y eso me ganó un premio para estudiar con Aaron Copland y con Koussevitsky en Estados Unidos. Es decir, no porque me hubiera esforzado, sino porque empecé a nutrirme rápidamente de todo aquello que me parecía a mí que era una cosa extraña, diabólica. Una cosa tan inocente como el «Concerto de clavicémbalo» me pareció una cosa extraña. Y eso ya me dio la medida, la clave de esto que estoy diciendo ahora. Son hábitos, costumbres.

Hay un público virgen, el público sinfónico, masivo, que no tiene todavía prejuicios, que no tiene formación. Eso nos sirvió de experiencia para justificar lo que nosotros los músicos sabemos profesionalmente: que todo esto está movido por una serie de códigos que se manejan, de informaciones. A veces yo digo: «Es demasiada la información; conozco demasiadas cosas que no me dejan situarme frente a un hecho artístico.» Y claro con la música ha sucedido eso. ¿Qué pasa? Es un problema de dosificación: tú tienes una obra áspera, compleja, pero tú no vas a hacer todo un concierto así. Ya eso lo hacemos en los festivales y la gente lo escucha y lo aplaude. Pero estoy hablando de la gran masa, del público que acude allí ingenuamente y te oye muy bien Mozart, y te oye muy bien Beethoven, y te oye una experiencia nueva, pero junto con la otra música de modo que se vea como una cosa diferente, extraña, curiosa. Y uno va induciendo a ese público, a ese oído a identificarse con aquello, y empiece a aceptarlo como otra forma de manifestación musical; no como una cosa que no es música, que es la experiencia que he tenido en otros países.

Yo he ido a unos lugares y me dicen: «Está muy bien, pero eso, a mí, usted no me va a decir que es música.» ¿Usted se imagina que uno tenga que explicarle a esa persona que Beethoven nunca oyó una fábrica, ni oyó un avión y que el músico todo lo que oye se le mete adentro? Ahí empieza todo el problema de búsqueda y de aceptación, hasta que tú dices: «Bueno, todo lo que vibra es música –puede serlo– y todo lo que es ruido, tú lo puedes modificar.» El hecho de que tú modifiques de manera tecnológica, ya tú estás componiendo. Entonces, yo creo que es un problema de organización. Hay que alternar: poner aquellas obras que parecen más extrañas y no musicales junto con las otras, y así se va educando el oído, se va educando un

público. Yo creo que ese es el gran secreto. Después la promoción hacerla con inteligencia. La gente de todos los países del mundo acude mucho a la cosa extraña. El hombre es curioso por naturaleza. Y entonces la curiosidad tú tienes que provocarla, y tienes que saber cómo tú anuncias una obra, una experiencia nueva.

*Cuando uno lee sobre los foros de compositores latinoamericanos, una temática que surge frecuentemente es la de cómo se sienten los compositores latinoamericanos frente al compositor europeo de música erudita. No sé qué tanto siga siendo una problemática contemporánea, pero es un tema que retorna a lo largo del siglo XX. ¿Qué piensa?*

Mira, yo pienso en primer lugar que ya eso ha pasado bastante. Y, claro, tú dices que hay esas ondas que van y vienen. Pero hablándote de mi experiencia personal y pensando en el tiempo que he vivido en la música y que he participado de estas cosas, ese mundo ha variado mucho y no solamente en la música. ¿Por qué? Porque nosotros tenemos siempre vivos recursos que ya ellos perdieron, como esas fuentes folclóricas. Dicho sin miedo: fuentes populares, me gusta más bien decirles, porque tampoco ya se mantienen en un estado de pureza; son mezclas pero que siempre tienen características. Y hay cosas que son típicas de aquí y típicas de Cuba y típicas de Santo Domingo. Entonces ese mundo que alimenta la obra de arte –la gran obra de arte–, que va a parar al fin a las grandes formas, tiene una vitalidad y una fuerza de presencia, a mi juicio, que sorprende en muchos medios europeos. Estoy hablándote de experiencias personales: América Latina se la juega; se la juega a cualquier país europeo; se la juega.

AMERICA  
LATINA SE  
LA JUEGA;  
SE LA  
JUEGA A  
CUALQUIER  
PAIS  
EUROPEO;  
SE LA  
JUEGA.



Lo único que a mí me hace pensar que la obra desafía el tiempo es la intención, la solidez que representa lo que hay dentro de ella. Todos sabemos que aunque pasen cuarenta siglos más, para hablar de este siglo, nadie podrá negar a Stravinsky, a Bartok ni a Hindemith. Tienen una manera de ser y de decir. Y ellos nunca soñaron con que iba a haber música electrónica ni por computación, ni la necesitaron. Entonces eso quiere decir que el medio no interesa. Tú puedes usar cualquier medio. Si la persona tiene talento se puede expresar a través de cualquier forma, por distante, por rara, por diferenciada que parezca, pero hay una cosa de terminación, una cosa contundente.

Nos ha tocado vivir un siglo convulso, un siglo de grandes incertidumbres; la incertidumbre en cuanto a qué camino tomo, a qué cosas hago. Pero si tú eres honesto, no importa que una cosa vaya a ser muy diferente a la anterior. Si es con el mismo espíritu, con la misma visión, con la misma ambición de que esa obra llegue a su fin con todos sus requerimientos, eso es lo que te va a dar una garantía. Y deslías todo lo demás que el crítico te diga.

Es tanto de lo que nos enteramos, que yo creo que eso llega a perjudicarnos. Eso se debe a los medios de comunicación masiva. Ya tú no sabes para dónde coger. ¿Por qué? Porque el artista siempre está abierto a todas las impresiones, a todas las influencias. Y si tú estás abierto a todas las influencias y haces música con todas ellas, el problema es cómo dejas el producto terminado. No importa el período que represente: si tú coges un dibujito de Picasso de la época rosada o de la época azul o de la época neoclásica o de la época del Guernica, es Picasso. Y Stravinsky igual.

Es un problema de la época. Con Beethoven ahí empezó la angustia. El empezó a

cambiar lo que heredó de Haydn. Y eso implica mil cosas que han venido a parar ahora al siglo XXI. Yo no sé lo que va a pasar al siglo XXI. Yo creo que de todas maneras no desaparece la orquesta porque hay tanta música hecha para los instrumentos naturales, armónicos, que no permite que muera. Cada siglo va representando lo que sea. Pero hay gente que está convencida —la gente que practica la música electrónica— que la música es el único camino. Hay músicas electrónicas muy bien hechas y hay mucha basura. Hay mucho gato por liebre. Yo te diría que hay más gato que liebre.

Todo lo que ha pasado en este siglo, yo creo que vale por lo que ha sucedido desde la Edad Media hasta el siglo XIX. En todos los períodos tú miras un poco históricamente para orientar un poco la cabeza. Pero cuando tú entras en este siglo, todo eso se va, se pierde. ¿Por qué? Porque se sabe demasiado. Y como hay cosas muy buenas y muy bien hechas... Yo siempre le digo a mis alumnos, algunos que van a un festival, que viajan y que tienen oportunidad: «Oiganlo todo, mediten, reflexionen para ustedes, no para un enjuiciamiento crítico, porque tanto lo que los ha afectado positivamente como todo aquello que han rechazado, los está nutriendo, les está enseñando a ustedes una manera de decidir cómo realizarse.» Porque es así.

OIGANLO  
TODO,  
MEDITEN,  
REFLEXIONEN  
PARA  
USTEDES,  
NO PARA UN  
ENJUICIA-  
MIENTO CRI-  
TICO, POR-  
QUE TANTO  
LO QUE LOS  
HA

AFECTADO  
POSITIVA-  
MENTE,  
COMO LO  
QUE HAN  
RECHAZADO,  
LOS ESTA  
NUTRIENDO



ACTA DEL PREMIO. Reunido en Santiago de Chile, el 2 de noviembre de 1996, el jurado del I Premio Iberoamericano de la Música Tomás Luis de Victoria ha escuchado todas las candidaturas presentadas con el propósito de otorgar el más alto reconocimiento a un compositor de Iberoamérica que haya contribuido de forma destacada al enriquecimiento del acervo musical de la cultura de nuestros pueblos, a lo largo de su trayectoria profesional y a través de su labor creativa. Los miembros del Jurado D. Viru Maragno, de Argentina; D. Arturo Márquez, de México; D. Luis Merino, de Chile; D. Alicia Pérez, de Cuba; D. Claudio Ponce, de España; y D. Alvaro Salazar, de Portugal, presidido por D. Ramón Barce, de España, después de haber analizado con la profundidad requerida dichas candidaturas, han coincidido en opinar que el compositor seleccionado reúne todos los méritos para recibir este Premio: su capacidad de expresar con maestría en sus obras la riqueza sonora de la cultura de su país; el acierto en reflejar con alto sentido rítmico los elementos idiosincráticos del lenguaje de su cultura; su constante proceso evolutivo en la asimilación de nuevas técnicas y tendencias estéticas; su actitud al contacto con su medio, así como su admirable profesionalismo y profundidad de pensamiento al abordar los grandes temas de su amplio catálogo; han pronunciado la decisión de otorgar el Premio Iberoamericano de la Música Tomás Luis de Victoria en su primera edición al compositor D. HAROLD GRAMATCHE de Cuba y para que así conste, firmamos a presente. Acta en Santiago de Chile, a los ocho días del mes de noviembre de 1996. D. Ramón Barce, Presidente del Jurado. Miembros del Jurado: D. Viru Maragno, D. Arturo Márquez, D. Luis Merino, D. Alicia Pérez, D. Claudio Ponce, D. Alvaro Salazar.