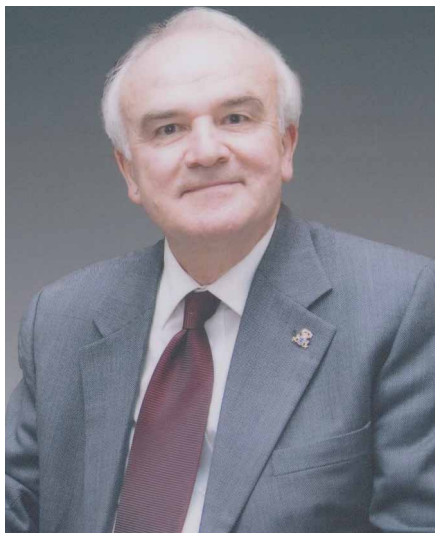


Guillermo González

“En mi caso, la clase siempre ha sido una experiencia emocional de la mayor magnitud”

El pianista tinerfeño, uno de los máximos exponentes pianísticos de este país, estudió música en el Conservatorio de Sta. Cruz de Tenerife; perfeccionó su técnica con José Cubiles en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y después, en París (Schola Cantorum y Conservatoire Supérieur de Musique), fue discípulo de Perlemuter y Sevilla. Desde muy joven cosechó importantes premios en concursos nacionales e internacionales, augurándole ya una brillante carrera. En 1991 recibió el Premio Nacional de Música, pero cuenta además con otros reconocimientos, como el Premio Nacional del Disco (1980) por la grabación de la obra de Teobaldo Power (EMI), la Medalla Albéniz (2009), el Premio a la Interpretación Musical de la Fundación CEOE (2001), etc. Ha ofrecido recitales y conciertos en las principales salas del mundo, pero además ha desarrollado una extensa y fructífera labor docente, siendo catedrático del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, del Conservatorio Superior de Málaga, catedrático extraordinario y honorario del de Sta. Cruz de Tenerife y director del Conservatorio de Música de Segovia. Asimismo, ha impartido numerosas Master Class en España y en el extranjero, y formado parte del jurado en diversos concursos internacionales. Casi durante dos décadas fue presidente del Concurso Internacional de Piano de Jaén, siendo condecorado por su labor con la Medalla de Oro. Dentro de su vasta producción discográfica, con grabaciones dedicadas a Scriabin, E. Halffter, Falla, García Abril, Zulema de la Cruz, Carlos Cruz de Castro, José Luís Turina y



Teobaldo Power, entre otros, son emblemáticos los discos que recogen la integral de la obra de Albéniz (Naxos International), cuya *Iberia* ha sido una constante en la trayectoria de González, casi un talismán. En 1998 editó una nueva versión de esta partitura según los textos originales de Albéniz, ofreciendo en primicia mundial el manuscrito del compositor en una edición facsímil, más otras dos (*urtext* y revisada, Ed. Schott) y siendo esta última edición de referencia para el estudio de la obra. Desde 2005, preside un ambicioso proyecto junto a los Conservatorios Superior de Shanghai y Central de China para enseñar y difundir la música española en ese país, donde también fue publicada su edición de *Iberia* (Shanghai Music Publishing House). Tres años después fue el único pianista de habla hispana que, con motivo de los Juegos Olímpicos de Pekín tocó en el gran concierto ofrecido en el nuevo Teatro Nacional de China, ante un aforo de cinco mil quinientas personas. En fin, conozcamos un poco mejor a este poliédrico artista.

Para comenzar, me gustaría saber cómo surgió su vocación musical. Me consta que en su pueblo natal, Tejina, hay bastante afición por la música Mi vocación musical parte de un gusto familiar por la banda de música y su influencia. Por otra parte, mi hermano Salvador era un gran aficionado a los coros y decidió que yo, su hermano pequeño, estudiara un instrumento que le fuera útil para el coro. En aquellos tiempos era imposible llevar la contraria a los mayores... Empecé a estudiar en la Laguna con las hermanas Nélida y Renée de Armas (piano y solfeo, respectivamente). El respeto por la música en mi pueblo hizo posible que, tanto en mi caso como en el de Pedro González Hernández, actual presidente de la Orquesta Sinfónica ARBOS de Madrid (la de la Ópera del madrileño Teatro Real) nos convirtiéramos en los dos músicos profesionales de nuestro entorno, que pudimos salir de la isla para desarrollar nuestros estudios con el beneplácito y ayuda de nuestros padres. Por suerte, hoy hay muchos más.

¿Dónde cursó sus estudios musicales y qué maestros le marcaron más? ¿Podría decirme qué le aportó cada uno de ellos, musical y humanamente hablando?

Aconsejado por mis maestras ya mencionadas, comencé oficialmente mis estudios en el Conservatorio de Música de Santa Cruz de Tenerife con Maruja de Ara, madre del gran violinista Agustín León Ara y esposa del que sería uno de mis mentores más importantes, Agustín León Villaverde. Al acabar la carrera de piano y, por decisión propia, me trasladé al Conservatorio Superior de Música de Madrid para estudiar con el maestro José Cubiles. Dos años después, ya en París, fui alumno del Conservatorio Nacional Superior de París, donde conseguí acceder en el año 1965; tuve como profesor al famosísimo Vlado Perlemuter. Otros maestros como Pierre Sancan y, principalmente, Jean Paul Sevilla, uno de los más profundos conocedores de la escuela impresionista para piano, fue mi amigo y maestro durante todo ese periodo, integrándome, además, en la cultura francesa: literatura, teatro, etc. Pienso que cada profesor me ha aportado muchísimo y, dada mi poca edad y desorientación, supieron tenderme una mano y conducirme en una carrera difícil y completamente desconocida para mí y mi entorno. Desde aquí quiero rendir un merecido homenaje a todos ellos.



Tejina, pueblo costero al nordeste de la isla de Tenerife y perteneciente al municipio de La Laguna donde nació el pianista

Usted es referente para muchos jóvenes pianistas pero ¿cuál ha sido el suyo a la hora de interpretar?

He tenido suerte: durante mi formación y, desde el principio, encontré profesores con una sólida formación y con una dedicación ejemplar a la pedagogía. Esto me ayudó a convertirme en un intérprete que busca la honrada profesionalidad y la música en su estado más puro. Considero la música como una expresión espiritual, que necesita de una cultura y de una escuela en la que la fidelidad al texto, a la tradición y a los diferentes estilos, según las épocas, sean los pilares básicos. La pedalización más el análisis desde un planteamiento orquestal son también imprescindibles. Mi pasión por la pedagogía ha contribuido grandemente a mi desarrollo. Muchos me dicen que tengo una manera muy especial de ver la música, pero no hago sino seguir lo que me enseñaron, intentando profundizar en cada nota y entender lo que quería transmitir el compositor. Me considero un privilegiado porque disfruto enormemente en cualquiera de las facetas musicales que desarrollo. Mi primer referente como pianista y pedagogo fue José Cubiles; posteriormente, Jean Paul Sevilla y Vlado Perlemuter. Todos ellos de una profesionalidad intachable y de una búsqueda de la sinceridad expresiva como fin principal. Insisto en este hecho porque la aparente brillantez está de moda: los grandes gestos, los “fuertes” agresivos, los “pianos” inaudibles por falta de volumen sonoro, son “trucos” que atraen a una parte importante del auditorio. La música es otra cosa, tiene otra entidad, y esto lo enseño y practico porque creo que los conocimientos heredados son un bien común, una cultura que debemos transmitir a las nuevas generaciones en toda su pureza; es un legado precioso que debemos conservar sin adulteraciones. Algunos intérpretes la banalizan y con ello falsean el misterio, el verdadero mensaje. Por eso, aparte de mis

maestros, mis referentes son siempre los pianistas que poseyendo una gran técnica la utilizan como medio de su expresividad y no como un fin.

“Actualmente, cuando más disfruto es haciendo recitales”

¿Cómo escoge y prepara el repertorio de sus conciertos? ¿Y con cuál se siente más cómodo: con el solístico, la música de cámara...?

En una carrera como la mía siempre se está condicionado por las peticiones de programas de las diferentes sociedades: integrales, programas monográficos sobre una época o compositor, estrenos de música contemporánea, etc. Todo ello lo hago con ilusión y me parece muy interesante. Atender a estas peticiones no me ha impedido interpretar otras músicas que también me interesan. Tocar con orquesta los grandes conciertos (Mozart, Beethoven, Schumann, Brahms, Falla, Ravel) es fascinante. La música de cámara me entusiasma y tengo experiencias inolvidables en esta disciplina, pero actualmente cuando más disfruto es haciendo recitales.

¿Cuál fue el punto de inflexión a partir del cual empezó a proyectarse con más fuerza su carrera pianística? ¿Coincidió con algún premio?

Mi carrera de intérprete se desarrolló a partir de acceder a la Cátedra de Piano; fue cuando críticos y organizadores de conciertos comenzaron a prestar atención a mis actuaciones. A partir de ahí, el esfuerzo continuado, pero siempre pleno, sobre la pedagogía y la interpretación me fue abriendo, poco a poco, las salas de conciertos y mi colaboración con orquestas. Es curioso que habiendo hecho un esfuerzo muy especial por la música española contemporánea, por ejemplo, la grabación y estreno de la mayor parte de los conciertos para piano y orquesta de músicos españoles de la última época –José Luis Turina, los dos



Francisco Fernández/Universidad de Granada

conciertos de García Abril, el *Concierto Atlántico* de Zulema de la Cruz...—, habiendo realizado más de ciento cincuenta grabaciones sobre música contemporánea en Radio Nacional (RNE) o conseguido que el Concurso Internacional de Piano de Jaén haga un encargo y grabe cada año una obra de un compositor español, no haya alcanzado la consideración de intérprete de música contemporánea. Mi inquietud sobre el conocimiento de la música de todas las épocas no me ha permitido encasillarme; ha sido un camino difícil pero, aún a mis sesenta y siete años, sigo aprendiendo y estudiando obras nuevas. Me siento con el entusiasmo de un joven queriendo descubrir el mundo. En algunas críticas, sobre todo del extranjero, se habla de mi versatilidad en épocas y estilos. No es un gran mérito, simplemente, es la ratificación de lo que me gusta hacer.

A lo largo de los años, y desde muy joven, usted ha cosechado numerosos premios. ¿Qué papel diría que han desempeñado en su carrera? ¿Qué valor les concede, en general, y cuáles han sido los más significativos para usted?

Los premios que me han concedido son, principalmente, reconocimientos a mi labor conjunta en las diferentes facetas; valga como ejemplo el Premio Nacional de 1991. Premios de concursos de piano tengo pocos, porque gané plaza de profesor con veinticinco años y me fue imposible continuar por esa vía en mi carrera profesional.

En su producción discográfica, sin desmerecer otras, son emblemáticas sus grabaciones de la integral de Albéniz, cuya *Iberia* ha sido una constante en su trayectoria desde que en 1996 la grabara en directo para la Unión Europea de Radio y dos años después editara una nueva versión de la partitura, ofreciendo en primicia mundial el manuscrito de Albéniz en edición facsimil, más otras dos ediciones (*urtext* y revisada). ¿Por qué esa “obsesión” por la figura de Albéniz?

Para mí fue una suerte recibir el encargo de Naxos de grabar su obra completa para piano; sobre todo, en un momento en que no existía otro proyecto similar. La grabación completa dura aproximadamente dieciséis horas y aunque hay en ella música de salón —nunca vacía de contenido— no es menos cierto que entre

esas obras está una parte muy importante de la mejor música para piano del siglo XX. Hasta ahora he grabado lo más importante de su producción; no obstante, faltan por completar seis discos, entre los cuales está su música para piano y orquesta, que preparo actualmente. Propuse hace algún tiempo al señor Heyman, presidente de Naxos, poder finalizar el proyecto con cinco grandes pianistas que, en su momento, fueron mis alumnos. Este trabajo estará finalizado y publicado en unos meses, con lo que se completará el proyecto.

Hablemos con detalle de la edición de *Iberia*.

Me ocupó más de seis años. El propósito de esa edición en sus tres modalidades—facsimilar, *urtext* y revisada—ha sido lograr que tanto el investigador como el intérprete (y por supuesto, todos los profesionales de la música y estudiosos en general) puedan disponer de la máxima información sobre diversas facetas de la obra. El facsimilar—texto de puño y letra de Albéniz—sirve, ante todo, de referencia para aclarar las numerosísimas faltas u omisiones cometidas en las primeras ediciones de la obra y que no fueron corregidas por el compositor—sin duda, por encontrarse ya muy enfermo—. La edición *urtext* ofrece el texto impreso de la edición facsimilar. De esa manera, se presenta sin ninguna alteración, tal como la escribió el compositor. La revisada se sustenta en los mismos manuscritos, pero aparece redistribuida de tal forma que facilita la ejecución, no sólo en cuanto a su dificultad, sino pensando en ofrecer una mejor proyección sonora y distinción de la escritura, muchas veces compleja. Creo, modestamente, que esa triple edición ha resultado ser uno de los puntos de partida del formidable desarrollo del conocimiento de la obra de Albéniz en los últimos veinte años. Mi acierto fue encargar al musicólogo Jacinto Torres Mulas un trabajo de investigación como prefacio de la edición facsimilar; de su documentado trabajo se partió para rescatar tan formidable legado.

Entonces, cuéntenos cómo empezó todo.

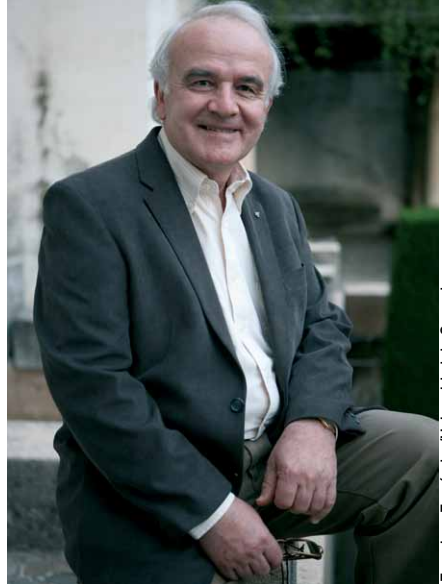
Mis trabajos sobre Albéniz comenzaron bastante antes de esta edición. Quisiera explicar dos hechos que pueden dar idea de dónde estábamos y hasta dónde hemos llegado en el conocimiento de su obra: en colaboración con la musicóloga y compositora Elsa Punset, en 1987, pretendíamos representar la ópera *Merlín* eligiendo previamente un compositor que estuviera dispuesto a orquestrarla, partiendo de la partitura de canto y piano. Más tarde se supo que, además de estar orquestada, se había hecho como concierto en Barcelona. Como componente del coro cantó en esa representación Julio Samsó Moya (bisnieto de Albéniz, que me lo ha corroborado recientemente). Por otra parte, nos parecía oportuno hacer un *simposium* de especialistas sobre la suite *Iberia*, con Alicia de la Rocha como referente, a fin de estudiar, decidir y publicar posteriormente un texto más o menos definitivo y fiable de la obra, dado los múltiples errores en la partitura existente. Poco más tarde, en una entrevista con José Luis García del Busto en RNE, en 1998, hablábamos de *Merlín* y comentamos con cierta incredulidad que quizá existiera una partitura completa orquestada. Actualmente, tenemos en nuestro haber la ópera cómica *El Ópalo Mágico*—editada—, *Merlín*, *Henry Clifford* y *Pepita Jiménez*, que están también editadas tanto en partitura como en disco, gracias al ingente trabajo de investigación, edición y posterior dirección de José M^a de Eusebio, con Plácido Domingo y Carlos Álvarez, entre otros intérpretes. También el maestro Eusebio publicó en 2008 los *Poemas de Amor* del poeta Armand Silvestre y música de Albéniz (para recitador y conjunto de cámara). En 1988 Antón Cardó y Jacinto Torres publicaron las treinta y dos *Canciones para voz y piano*. Este insólito e inverosímil descubrimiento en un compositor desaparecido hace cien años, cuyas obras mencionadas eran absolutamente desconocidas, se ha subsanado en parte, pero hay que seguir investigando.

De estas obras, por así decir rescatadas, ¿cuál sería su opinión?

Mi opinión respecto a la música es excelente, ahora bien, las óperas tienen su idiosincrasia particular y para alcanzar el éxito necesitan otros elementos añadidos a la estricta música. No obstante, creo que cuatro óperas de esa categoría son una gran aportación y deberían de ser un orgullo para un país con tan escaso repertorio operístico. Los *Poemas de Amor* es una pequeña obra fresca, muy agradable de oír, que sirve para descubrir a un joven Albéniz capaz de orquestar en pocos días, y muy bien por cierto, con un grupo orquestal atípico, que debió de ser el que estaba actuando en aquel momento en el teatro donde tuvo lugar la audición. Las *Canciones* están divididas en varios ciclos: las seis primeras son de juventud, las seis canciones italianas ya empiezan a tener cierta entidad, aunque es a partir de las francesas donde la música resulta muy interesante, llegando en las cuatro últimas canciones inglesas a una categoría comparable con las mejores *Iberias*.

Después de tantos años tocando *Iberia*, ¿qué cosas han cambiado para usted?

Confieso que influido por las ideas imperantes, estaba convencido de que tal trabajo iba a ser imposible porque me iba a encontrar impedido por un sinfín de desastres. La realidad es que, sin utilizar ninguna regla para guiarse, es una de las escrituras más claras y cuidadas que conozco. Es decir, no concordaba la opinión generalizada con la escritura que había encontrado. Surgió para mí, a través de esos manuscritos, una figura nueva y desconocida. Con el tiempo, me he dado cuenta de que es una obra muy polifónica con mucha influencia *scarlattiana* y un manejo excepcional de los modos griegos. Sus modulaciones son tan naturales, de tanta verdad y belleza que pasamos por ellas sin percibir las en su magnitud. Está basada en la tradición popular, pero no copia literalmente sino que “se inventa su propio folklore y las refe-



Francisco Fernández/Universidad de Granada

rencias de esa tradición popular son tan escasas que, de existir, no aportarían valor añadido” (Vladimir Jankelevitch en su libro *La presencia lejana: Albéniz, Severac y Mom-pou*). Rítmicamente hay sevillanas, guajiras y en el *Lavapiés*, un tango-habanera. “Hay un mensaje de tristeza y de melancolía que muchas veces pasa desapercibido a los intérpretes” (V. Jankelevitch, *op. cit.*). Abundando en esta idea, nótese en toda su producción la ausencia total de *glissandi*, trinos, octavas alternadas y toda suerte de efectos que se utilizan para dar brillantez a las composiciones, dosifica los climas, incluso en muchos casos, los corta con *pianissimi subito*, como si los rehuyera. No quiero decir que no haya alegría en la obra general de Albéniz, pero en todo caso abunda la nostalgia, tristeza, melancolía. En la suite *Iberia*, si exceptuamos *El Puerto* y el primer tema de *Eritaña*, más algún otro momento esporádico, todo es melancolía, tristeza, sollozo (en *El Polo* lo escribe literalmente muchas veces y hay en él muchas partes francamente dramáticas, así como en *Jerez*, su última obra).

¿A qué se debe el auge que está tomando el compositor de Camprodon y particularmente su *Iberia* en los últimos tiempos, la proliferación de grabaciones que hay a cargo de pianistas como Miguel Baselga o Albert Attenelle?

El auge de Albéniz viene dado por la gran cantidad de grabaciones aparecidas en los últimos años, que partiendo de las tres importantísimas hechas por Alicia de la Rocha, Rosa Sabater y Esteban Sánchez –y muchas más que serían imposibles de enumerar– hacen que su obra se escuche continuamente. La grabación, hasta ahora parcial, de Baremboin ha ayudado especialmente a su difusión internacional, seguida de la del pianista Lang Lang; incluirla en su recital, grabado en directo en Viena, ha conseguido que sea considerada por el público una obra más de gran repertorio.

“Los últimos planes de estudio no han ayudado a la consecución de un nivel general óptimo”

En su opinión, ¿cómo se valora actualmente la música española para piano frente al repertorio extranjero? ¿Es suficiente la presencia de repertorio español en los planes de estudios de piano?

Por ejemplo, gracias a lo dicho, se están valorando mucho más las obras de Albéniz, y se incluyen con frecuencia en los repertorios de concursos internacionales. En cuanto a lo segundo, la presencia de música española en los conservatorios de nuestro país es suficiente; falta ahora que se incluya en todos los centros de enseñanza del mundo, haciendo hincapié en los europeos –excepto en Francia, que siempre ha sido su principal protectora–. A mi juicio, adolece de una escasa valoración por parte de los profesores que prefieren, en muchos casos, incluir obras de autores extranjeros, carentes del más elemental valor musical, alegando la supuesta bondad de escuelas ya pasadas de moda en

lugar de buscar las obras adecuadas dentro del repertorio español. Mientras no miremos sin complejos nuestra música seguiremos perdiendo la oportunidad de conocer mejor nuestro repertorio y ponerlo en el sitio que le corresponde que, en el caso del siglo XX, es absolutamente preponderante.

¿Y cómo ve el nivel de nuestros pianistas en comparación al de otros países?

Veo magníficas individualidades entre nuestros jóvenes artistas, pero es evidente que los últimos planes de estudio no han ayudado a la consecución de un nivel general óptimo; han tratado de asimilar los estudios musicales a los programas de la universidad, sin tener en cuenta la idiosincrasia de nuestra disciplina. No hay ningún instrumento que estudiado menos de cinco horas diarias rinda el nivel necesario. El resto de asignaturas, importantes sin duda, obligan a los estudiantes a pasar casi todo el día en el conservatorio pero, en los intervalos libres, no siempre pueden utilizar las cabinas de estudio por su escasez. Creo que debería de haber una mayor coordinación en distribuir el resto de las asignaturas formativas. Desde siempre he defendido la formación integral de nuestros artistas, los futuros profesionales, pero es indudable que el exceso de materias, de clases y exámenes, está afectando al nivel instrumental.

Entonces, ¿sigue la trayectoria de las jóvenes generaciones de pianistas, con nombres –por ejemplo– como el del también canario Iván Martín?

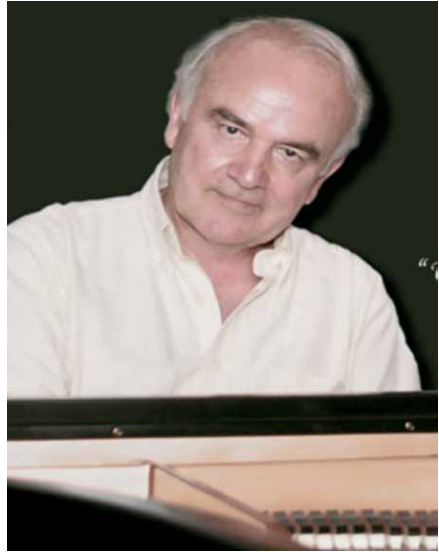
Sigo con ilusión y máximo respeto la trayectoria de los jóvenes pianistas, de los que prefiero no dar nombres porque la lista sería interminable, pero también sigo las programaciones de las asociaciones musicales y es decepcionante ver que, salvo muy pocas y honrosas excepciones, se menosprecia sistemáticamente a nuestros compositores e instrumentistas. Desgraciadamente, en nuestra cultura, una sociedad musical que se precie

procurará no incluir en su programación artistas españoles porque existe en el ambiente la idea inducida de que significa un desprestigio. En España, como en otros países, hay grandes artistas que deberían ser el orgullo de todos, pero subsiste un absurdo complejo. Si nuestros médicos, ingenieros, etc. son muy valorados en otros países, ¿por qué permitimos que esto no se extrapole a los músicos? Esta falta de estímulo y proyección, dentro y fuera de España, hace que la universidad nos considere de segunda categoría. Ni siquiera estamos al nivel de los estudios de Bellas Artes.

“La disciplina es un hábito que, adquirido desde joven, ayuda de por vida”

Usted ha sido jurado de numerosos concursos y durante dos décadas presidente del Concurso Internacional de Piano de Jaén, siendo condecorado por con la Medalla de Oro por su labor. ¿Qué les diría a esos jóvenes que dudan si presentarse o no a concursos? ¿Cómo contribuyen éstos a la formación integral del pianista?

Actualmente veo que los jóvenes, en muchos casos sus familias y también sus profesores, buscan esos galardones como un elemento indispensable para triunfar en su carrera. Desde mi punto de vista, y estoy seguro que sin darnos cuenta, se utiliza a esa joven promesa para la consecución de intereses no siempre en su favor. Presentarse a concursos puntualmente puede estimular, pero hacerlo de forma continuada conlleva que ese joven valor pase gran parte de su vida desarrollando lo que hace bien, lo que le resulta fácil por naturaleza. En su lugar, habría que subsanar las carencias de cada uno atendiendo, principalmente, al desarrollo espiritual, la musicalidad y el sonido que le permitirán proyectar sus sentimientos en el auditorio. Insistir en esto es lo que va a aportar a ese ser el co-



nocimiento profundo de las materias a las que dedicará su vida. El repertorio brillante, que es el que comúnmente se utiliza en esos casos es, por otra parte, limitadísimo y conforme pasan los años se pierde rapidez, flexibilidad... Siempre habrá uno más joven que lo hará con más gracia y facilidad. Mi conclusión es que estamos equivocándonos y engañando al exigir ese camino.

¿Qué recomendación les haría tanto a los jóvenes que se encuentran estudiando piano como a aquellos que, concluida su formación, están luchando por abrirse paso y hacerse un nombre en el panorama musical? ¿Sigue siendo todavía necesario salir fuera de nuestras fronteras?

Pienso que los jóvenes necesitan el conocimiento de varias escuelas y maneras de ver la música. También el aprendizaje de otras culturas y el conocimiento de diversos enfoques en todos los órdenes. Es muy importante la disciplina que exigen en otros países; un hábito que, adquirido desde joven, ayuda de por vida. Si, además de eso, encuentran un profesor-músico que los pueda guiar, su experiencia tendrá un valor inestimable.

Usted ha sabido conciliar la faceta interpretativa con la docente. ¿Qué le ha aportado esta segunda que exige, indudablemente, una gran responsabilidad y para la cual no todo el mundo está dotado? ¿Qué impronta ha querido dejar usted en sus alumnos y qué le han aportado ellos con su juventud?

En una clase de nivel superior, me parece muy recomendable que el profesor sea también intérprete; esta circunstancia hace que el enfoque sea diferente. Saber comunicarse con el auditorio a través del instrumento y su sonido es una ciencia no suficientemente respetada. Lo que se hace en el escenario no sólo tiene que estar bien hecho sino, además, tener la dimensión suficiente para conmover al público. El instrumentista suele estudiar en una habitación de dimensiones reducidas, pero cuando toca en grandes salas, la pedalización y emisión del sonido cambian totalmente; puede suponer una diferencia de 70 a 22.000 metros cúbicos. La transformación del sonido ha de ser tan grande como lo es la diferencia en metros cúbicos. Conseguir *pianissimi* en sitios de grandes dimensiones exige un aprendizaje; no sólo hay que lograr que el público no se mueva sino que respire pausadamente, consiguiendo ese silencio “mágico” que refleja la comunicación con el intérprete. Por otro lado, la comunicación con las generaciones de entre dieciocho y veinticuatro años es altamente enriquecedora para todos, y no exagero si digo que especialmente para el que enseña. Con sus demandas y necesidades, los alumnos te obligan a “estar al día”, a renovarte. En mi caso, la clase siempre ha sido una experiencia emocional de la mayor magnitud. Mi objetivo docente es conseguir profesionales capacitados para seguir fielmente las indicaciones del compositor; capaces de transformar su estilo y sonido para adaptarlo al estilo y la época de la obra a interpretar. “Lo siempre brillante”, aunque muy efectivo y necesario, no es mi meta final en la enseñanza. Respetando siempre su potencial y distintas maneras de sentir la música, he procurado inculcar a mis alumnos la máxima honradez.

Muchos de sus compañeros pianistas se han pasado a la dirección con más o menos fortuna (Barenboim, Ashkenazy, Zacharias, Pletnev...) ¿Usted no ha sentido esa atracción?

Estoy seguro que habría sido muy placentero poder dirigir una orquesta y hacer música con ella. Pero mi nivel de exigencia conmigo mismo es tan grande que, al final, martirizaría a los músicos y no saldría nada positivo.

“A mí me parece que en España, a la pirámide de la enseñanza le falta la base y la cúspide”

En líneas generales, ¿cómo ve la educación musical en España, qué medidas cree que habría que tomar para mejorarla y, de paso, favorecer la proyección de nuestros pianistas en el extranjero?

La educación musical en España, desde mi punto de vista, va como el país. Haciendo cosas muy aparentes pero que, en realidad, todos sabemos que no están bien hechas. Ha habido muchos cambios de planes de estudio, despreciando—en ocasiones—la tradición y lo que parecía obsoleto. Estos hechos han producido inquietud y despiste en profesores y alumnos. No estoy en contra de las nuevas tendencias que mejoren la enseñanza pero, si algo funciona bien, no entiendo por qué hay que cambiarlo. Sólo si buscamos la protección del alumno las cosas se podrán arreglar... A mí me parece que en España, a la pirámide de la enseñanza le falta la base y la cúspide. La base porque todos debemos tener acceso a un arte tan formativo como la música, eligiendo para el camino profesional a los que sean más dotados, y la cúspide porque cuando surgen algunas individualidades que necesitarían del apoyo de la sociedad, ésta—como hemos dicho—los rechaza. Esta visión pesimista no es sólo una teoría, sino que es fácilmente constatable. La gente a la que se apoya sigue siendo una excepción y, generalmente, además de las cualidades artísticas, hay detrás unas cir-



cunstancias que poco tienen que ver con el arte. Concluyendo: habría que incluir la música en la escuela, un sistema ya impuesto no sólo en los países europeos de gran tradición y, sin duda, daría lugar a una sociedad nueva que emanaría de este hecho y que respetaría y protegería a los artistas como algo esencial del tejido social.

Por cierto, usted que viaja por todo el mundo ¿ha notado mucha diferencia entre el público de cada país? Lo cual me llevaría a preguntarle también si el nuestro adolece de una cierta falta de cultura musical.

Pienso que desde que la sociedad de un país posee una cultura, el público responde de una manera muy similar. A más educación, mayor conocimiento y fervor. Los alumnos transmiten de manera natural lo que estudian, y esto genera curiosidad y respeto en su entorno. Es el comienzo de una sociedad más culta. Los responsables de la educación tienen que propiciar que, con la edad y experiencia, el público sea cada vez más sensible y pueda disfrutar de la música de verdad, de la que va a perdurar, de la que no está sujeta a modas.

No puedo dejar de preguntarle cómo se sintió siendo el único pianista de habla hispana que, con motivo de los Juegos Olímpicos de Pekín, tocó en el gran concierto ofrecido en el Nuevo Teatro Nacional de China, ante cinco mil quinientas personas. ¿Qué recuerda de aquella experiencia?

Sobre todo, que debido a la magnífica organización que quedó patente en estos Juegos Olímpicos, tuvimos que ensayar durante dos días el *Concierto para diez pianos y gran orquesta* con la particularidad de que, a la vez que el concierto, estábamos ensayando el espectáculo musical, por lo que nos vimos obligados a hacer todos los ensayos vestidos con el elegante traje de actuación. La dimensión del acto fue tan grande y estuvimos tanto tiempo ensayándolo, que afrontamos con total naturalidad el salir a actuar primero como solista y después como uno más de los diez pianistas del conjunto. Lo que más tensión generaba, sin duda, eran las grabaciones en directo de las distintas televisiones del mundo, en la que –para decepción de muchos– faltó RTVE. Ahora bien, el público –como no podía ser de otra manera, dado el esfuerzo y empeño que todos pusimos– respondió con gran entusiasmo y cariño.

Además de por sus muchas giras de conciertos, algunos de sus viajes al extranjero (particularmente a China) han estado motivados por iniciativas que han buscado conseguir que la música española ocupe el lugar que se merece en la “parrrilla” mundial. Ha sido usted, sin duda alguna, el mejor embajador de ésta. Cuénteme un poco cuál ha sido la labor desarrollada y los logros obtenidos en el país asiático. ¿Qué es exactamente el proyecto “Pengyou”?

Como creo profundamente en los grandes compositores españoles, he procurado – a la vez que se desarrollaba mi carrera–divulgar la música española. Esta convicción me ha impulsado también a realizar algunos proyectos de difusión de nuestra música en el extranjero. El primero fue en la Universidad Central de Melbourne (Australia), realizándose una donación enorme de partituras, aportadas principalmente por editoras privadas, fundaciones y centros para la difusión de la música (Ministerio de Cultura, Junta de Andalucía, etc.). Esa donación, hecha hace años, continúa aún su andadura en ese centro gracias a la ayuda inestimable del profesor John Griffiths (catedrático de Musicología). Cosas similares hemos hecho en China (Conservatorio Nacional Superior de Pekín y Shangai) a través del Proyecto “Pengyou”, liderado por Iván García Pascual en el momento en que se realizó la donación. En ese Conservatorio pudimos impartir durante una semana el primer curso de intérprete de guitarra por Marco Socías; de piano por el que suscribe, y un taller sobre construcción de guitarras a cargo de Manuel Rodríguez. Posteriormente, y en ese contexto de aportaciones a la biblioteca e intercambios culturales, se han seguido organizando con cierta periodicidad cursos, conferencias, conciertos, etc.

Considero que es importante referirse también a otro proyecto suyo, lleno de posibilidades y lamentablemente abortado por la ineficacia de determinadas instancias, sobre el que no sé si usted quiere aportar alguna opinión. Me refiero, natu-

ralmente, al Instituto Iberoamericano de Música que iba a crearse por la firma de un acuerdo entre la Universidad de Granada y la Universidad de Kean (Estados Unidos).

Si alguna vez he estado cerca de conseguir un proyecto, ése ha sido el Instituto Iberoamericano de Música. Partiendo de un acuerdo entre la Universidad de Kean (New Jersey) y la de Granada se pretendía crear, muy cerca de Nueva York, un Centro de Difusión de Música Iberoamericana; se partía de este acuerdo con aportaciones de otros países hispanos, que pondrían el riquísimo caudal artístico que poseen. Como base, se crearía una biblioteca lo más completa posible, haciendo hincapié en las zarzuelas. Aprovechando la gran cantidad de artistas que visitan Nueva York, se harían cursos periódicos. Todo estaba a punto, confirmado y reafirmado en las varias visitas que hice a dicha Universidad pero, por diversos motivos administrativos, una firma llegó tarde y cuando la Universidad de Kean recibió el acuerdo, su presidente y la junta directiva había cambiado, y los nuevos miembros no tomaron el proyecto en consideración.

“Cada año que pasa los pianistas tienen más perfección técnica... es lo que se les exige”

En París existe otro proyecto en marcha, que tendrá lugar sólo una vez al año (también por motivos ajenos a usted) y que creo que será muy versátil (incluirá guitarra, canto...). Cuénteme un poco en qué consiste y cómo se originó.

El más reciente proyecto ha sido la fundación de una cátedra permanente de música española, dirigida por el momento a las disciplinas de piano, guitarra y canto y piano. En el mes de enero pasado tuvo lugar, en el Conservatorio Regional Superior de París, el primero de estos cursos que consistió en la interpretación en un concierto de la suite *Iberia*

completa, repartida entre el pianista francés Jean François Heisser (profesor del Conservatorio Nacional Superior y gran especialista en música española) y yo mismo. También impartimos clases de cada una de las obras de la suite *Iberia*, más *Navarra* y *La Vega*, que fueron interpretadas por alumnos del centro. Una interesantísima mesa redonda sobre Albéniz y sus obras en las que intervinieron musicólogos, profesores y alumnos. Fue un éxito emocionante para todos y, lamentablemente, a pesar del enorme esfuerzo realizado por ese conservatorio y el gran entusiasmo mostrado por todos los participantes, especialmente por el director y codirector del mismo –profesores Deleite y Krynen– no se contó, como hubiéramos esperado, con ninguna ayuda española. La respuesta de las autoridades competentes a las modestísimas demandas del grupo francés fue decepcionante (tan sólo se les pedía su cooperación institucional). Como español, me sentí muy incómodo y hasta avergonzado. Hubo desconfianza y mucha desidia ante algo que se les ofrecía gratuitamente, con gran respeto, además de estar avalado por personalidades muy conocidas del país vecino. Una vez más, éste, como otros proyectos similares, pueden verse abortados sin ninguna razón de peso.

Asimismo, me gustaría preguntarle –en su opinión– hacia dónde evoluciona la interpretación pianística y qué diferencias observa entre los pianistas de ahora y los de hace un siglo.

He podido constatar que la evolución de la interpretación pianística se ha balanceado entre etapas en las que se ha cuidado más la perfección técnica y otras en las que la importancia se centraba más en el mensaje musical y en el sonido. Cada año que pasa los pianistas tienen más perfección técnica, quizá porque es lo que se exige en determinadas escuelas que priman lo exterior, yendo desde la gesticulación aparatosa a los grandes



fortissimi hirientes y a los *pianissimi* que no llegan a oírse; se da demasiada importancia a que no se escapen “notas falsas”, algo que carecía de importancia en los buenos pianistas de hace un siglo. La tendencia actual hace que el público no profesional sea más exigente en este punto, como si se tratara de un deporte o competición, de haber “quién puede más...” Por supuesto, la técnica es la base de todo instrumentista y los superdotados tienen un gran camino recorrido, pero el estudio e interpretación de las obras engrosan algo muy complejo y difícil. Es imprescindible compartir y transmitir el sentimiento que la obra, bien estudiada y asimilada, genera en el intérprete.

Finalmente, ¿cuáles son sus proyectos más inmediatos? A nivel de grabaciones, ya nos ha dicho que Albéniz sigue estando muy presente en ellos.

Sí, como le dije antes, con cinco antiguos alumnos míos estoy inmerso en terminar la grabación de la música para piano de Albéniz, dando lugar a cinco discos de setenta minutos. A mí me corresponde el *Concierto Fantástico* y dos versiones de la *Rapsodia Española*, orquestadas por George Enesco y Alfredo Casella, respectivamente. Desde luego, la incorporación de estos alumnos al proyecto ayudará a finalizar tan magna obra mucho antes, así como a desarrollar y estimular –más si cabe– sus carreras. El conjunto conserva, por otra parte, una homogeneidad en la interpretación, que ha sido mi más firme compromiso con el director de Naxos.