

A cualquiera le serviría sólo una de las dedicaciones de Fabián Panisello para armar una profesión sólida. Él es Director Académico de la Escuela Reina Sofía, dirige su propio grupo de intérpretes, el *Plural Ensemble*, y compone mucha música. Todas estas actividades las realiza con éxito y sobre todo con una solvencia sorprendente. La Escuela Reina Sofía, única en España con sus planteamientos, estrena nueva sede el próximo año en la Plaza de Oriente en Madrid. Su grupo está realizando un ciclo de abono en el Círculo de Bellas Artes de Madrid con llenos consecutivos y su música la dirige Pierre Boulez o Peter Eötvös. Toda su actividad se mueve en fase y cada cuerda se realimenta simpáticamente de las vibraciones de las demás. Pero sobre todo, el martillo pulsante que golpea la cuerda original es la composición. Creo que muchos tienen o han tenido una visión parcelada de Fabián Panisello y espero que esta entrevista sirva para mostrar la argamasa coherente que unifica toda esta diversidad de actividades en una aleación homogénea y brillante.

Javier Arias Bal [JAB]: está claro que tienes una forma de ser que te permite simultanear varias cosas al mismo tiempo. Supongo que cortarás radicalmente con las demás cosas cuando te pones a componer.

FABIÁN PANISELLO [FP]: Pues no Javier, lo que hago es intentar organizar el tiempo cualitativamente.. Me levanto muy temprano y trabajo, la composición es lo primero. Pero la composición me inspira muchas otras cosas. Yo tengo siempre acá, sobre la mesa, notas que tomo diariamente, cuadernos enteros. Estos apuntes son puramente musicales y estos otros son apuntes y desarrollos de ideas generales. Mis notas, que suman hasta diez o más folios por día, recogen numerosos impulsos de otras cosas que quiero hacer. Se trata de proyectos de todo tipo, que pueden tener que ver, además de con la obra en curso o proyectos de obra, con la Escuela, con el *Ensemble*, programas que debo diseñar o definir u otros.

[JAB]: Veo entonces que eres una persona muy organizada.

[FP]: Lo que pasa es que tengo una tendencia natural a concretar. En principio soy aéreo porque así es mi mente, frente a los proyectos que llevo a cabo hay muchos más que imagino pero no realizo porque no me alcanza el tiempo. Pero mi necesidad de concreción me permite llevar a cabo los que considero fundamentales. Trato de no dejar en el tintero cosas que me parecen esenciales.

[JAB]: Quizás lo que ocurre es que tu multifacetismo hace que la percepción de ti sea más turbulenta que en el caso de compositores que se dedican únicamente a ello.

[FP]: Peter Eötvös me escribía hace poco que él sabe la alegría y la carga que representa la “diversificación”. Yo siento que en mi caso las cosas se van poniendo en su sitio, es decir, la

creación es el centro de gravedad y las demás actividades cobran sentido directa o indirectamente por esta causa. En los últimos años mi obra se ha comenzado a programar progresivamente más. Para mí la componer es lo más importante, lo central. La composición ha sido la esencia de mi vida, es el fuego del que se alimenta todo lo que hago. He fundado el *Plural Ensemble* para conocer la música más de cerca, desde la dirección, para componer mejor, para estar cerca de las fuentes de sonido y los intérpretes. Me he implicado a fondo en un proyecto de excelencia, como es la *Escuela Superior de Música Reina Sofía*, para conocer desde adentro lo que implica la excelencia y además para ser libre y no depender de encargos y ni de nada que me aleje de mi mesa de composición. Si tú vas analizando mi vida verás que mis movimientos tienen que ver directamente con eso.

Quizás no he compuesto a la velocidad de otros pero compongo varias obras por año. Y sobre todo ahora estoy volcado en ello e ilusionadísimo: las próximas temporadas estrenarán mi música Pierre Boulez, Peter Eötvös, el Cuarteto de Leipzig... y estoy invitado a varios festivales en muchos países del mundo en los próximos años.

LA COMPOSICIÓN

[JAB]: Vayamos con ello entonces. ¿Cómo te planteas una composición? Te planteas una pieza como un capítulo dentro de tu obra o te la planteas como un ser con autonomía propia. Es decir, hay compositores que se plantean su creación como un continuo vital, evolutivo, con unas referencias constantes que dominan toda su producción y hay otros que plantean casi cada obra como un mundo autorreferenciado y desvinculable completamente del resto.

[FP]: Un poco ambas cosas. Creo que una obra tiene que ser un ser autónomo en el sentido de que viva respire, empiece y termine según criterios de la buena forma. La ficción de comienzo y la de final son difíciles porque en última instancia ni se comienza ni se termina. Sin embargo, la música, como gran sistema de analogías que es, puede crear esa ilusión. Por otra parte si lo llevas al campo más biográfico, como haces en tu pregunta, una obra está dentro de un mosaico de varias, a veces son períodos de 10 o 12 años donde uno va trabajando con determinados elementos y los va conociendo e investigando. Estos procesos se van ampliando de una forma incontrolable en cada obra nueva porque una obra es nueva en la medida en que a pesar de usar ideas anteriores te conducen a otras nuevas de manera inevitable. Hasta que no aparecen otros procesos tú no lo valoras como algo nuevo, es curioso también eso, uno desecha como compositor todo lo que es repetición en ese sentido. Yo creo que esa fricción, de una forma muy fuerte la vivimos todos los que componemos. Para mí, por lo tanto, la obra sería un mosaico en el cual cada parte tiene que ser autónoma, tiene que poseer un sentido completo.

[JAB]: Pero ¿reconoces en la música que has hecho hasta ahora algunos aromas o gestos propios, algo que rebosa como un sello propio...?

[FP]: ¡Eso habría que preguntárselo a otros! La gente que te viene siguiendo varias obras o una trayectoria a veces hace ese tipo de comentarios, uno mismo no, porque las cosas se diferencian

en lo que se parecen, uno está en otro nivel de observación de su propia producción, es como verse a sí mismo, es muy difícil o imposible.

[JAB]: Sí, lo entiendo. Te lo planteo porque para mí es algo que en vez de resultarme irritante, por su inevitabilidad, me resulta atractivo de la creación. Te pregunto otra cuestión, de dónde te parece que surge tu interés por crear una nueva obra, dónde está la fuente de la que parte. ¿Es un cultivo diario? ¿responde a estímulos concretos, momentáneos o de ideas que recuperas en un momento dado? ¿Existe un proyecto previo sobre el que trabajas o va surgiendo de forma consecutiva?

[FP]: Hay una mezcla de todas las cosas. Tengo la fuerte sensación, hace años ya, de que la música es una forma analógica de plasmar la realidad. Creo que eso es así de tal manera, que uno en su obra está creando una especie de mundo paralelo, análogo al nuestro donde las cosas ocurren según inflexiones que son equivalentes a los verbos, los predicados o los conflictos y los propósitos en el discurso humano.

En la composición se reflejan todas las matizaciones que se puedan hacer de la realidad, que son muchísimas más que las que acabo de enumerar.

También hay en la música un aspecto que es netamente mecánico: la máquina de la música. Existe en Beethoven, en Bach, en el *raga* hindú, en la música africana y en la música de uno. Yo veo en mi música un elemento que es motriz y que funciona de un modo casi autónomo, como el engranaje, esa parte de la música es muy palpable y tiene que ver con las periodicidades de la pulsación, de la micropulsación, del ritmo, del *pattern*, de la suma de elementos que utilizo en mi propio lenguaje de movimiento.

Como contrapartida de la componente “mecánica” o el “motor” de la música veo otros elementos que imprimen una subjetividad de tipo “humana”: las unidades sintácticas que por poseer menos componentes son análogas a las sílabas y a las *palabras* y que además tienen una flexibilidad emparentada con el ámbito del *ritmo*, y por lo tanto, con la voluntad o incluso con la lógica de las emociones, si se me permite hablar así...

Quizás pueda parecer que estoy planteando una representación algo antropomórfica de la música, pero el sistema de analogías se puede también trasladar a una realidad no humana como podría ser un paisaje terrestre o lunar, por ejemplo. Estoy fascinado, desde siempre, con el tema del espacio. Me interesa mucho observar el cielo nocturno (un gran amigo mío es astrónomo y me ha llevado muchas veces a observarlo) como también leer sobre las cosas que suceden más allá de la atmósfera terrestre. Me resulta impresionante ver que las galaxias se organizan en cúmulos, los cúmulos en hipercúmulos, y estos en grupos mayores... Por su lado son también conocidas las atracciones, reacciones y rechazos de los astros, el mar, la luna: nuestro entorno es el Universo, es decir el misterio.

Yo creo que la música establece también analogías con el enigma del mundo en el cual

estamos inmersos. El fluir de la música muchas veces es inasible porque nos sugiere algo que se parece un poco al discurrir del planeta Tierra en medio de las galaxias.

[JAB]: ¿A qué te refieres con «la palabra»? ¿La sintaxis?

[FP]: Bueno, lo que llamo “palabra” en música se encuentra en nivel sintáctico intermedio, donde el lenguaje se articula en unidades discretas, es decir, percibibles una a una y destacadas en un contexto dado. Cuando el contexto supera a las unidades discretas considero que estamos frente al elemento textural, a veces «mecánico», de la música, aunque esos mecanismos sean muy elaborados. Por el contrario el elemento discreto supera al contextual, transformándolo en fondo, creo que estamos en presencia de lo que sería la articulación de la palabra, de un tipo de discurso análogo al lenguaje. En esta última situación, despojo de elementos las texturas para que la “palabra” pueda ocurrir. Evidentemente esta “palabra” –o articulación intermedia- no quiere decir nada extramusical: es puro lenguaje formal.

Hace poco, componiendo la pieza *Canciones de Silvia (2006)* desarrollé una técnica en la cual convertí cada palabra en una serie de notas que a su vez podían presentarse en forma de acorde. Por lo tanto cada aparición de ese acorde representaba, de ese modo simbólico a esa palabra.

[JAB]: Además de todo este mundo de analogías que necesita un profundo estado de observador consciente, ¿nos señalarías alguna otra motivación?

[FP]: Sí, hace diez o quince años estaba mucho más preocupado con los aspectos técnicos de la composición. Luego el tiempo me ha ido mostrando que una cosa no quita la otra, y a pensar de modo más artístico. Esto me genera un marco de mayor riqueza para lo que es la composición, tanto para la propia como para el estudio de obras de otros compositores. Evidentemente los aspectos constructivos están en primera línea: soy un fanático de la técnica y muy riguroso en este sentido. Trabajo mucho antes de acabar una partitura, porque me interesa el lenguaje en sí mismo, me gusta depurarlo y familiarizarme a fondo antes de emplearlo. Una vez que estoy cómodo con él, escribo rápido, fluido.

[JAB]: Permíteme que te plantee un tema típico de la composición y que considero bastante importante: ¿cómo ves la repetición? Hablas mucho de patrones que utilizas, ¿en qué medida se pueden hablar de ciclos de redundancia en tu música, en suma, de repetición?

[FP]: Sí, claro, cuando recientemente hablaba del elemento mecánico me refería entre otras cosas a los ciclos de repeticiones variadas. Creo que la repetición es una componente instintiva, equivalente al respirar o al latir del corazón. Estos elementos se dan también al pensar. Nuestro sistema nervioso y cerebral funciona con impulsos que se repiten y varían. Ambas cosas funcionan cada día en nosotros. La necesidad de que algo se repita en la música es como una pulsión natural y

pasa en toda la música de una manera o de otra, cuando no ocurre es muy desconcertante.

[JAB]: Bueno, mucha vanguardia ha luchado de manera denodada y ardiente contra la repetición.

[FP]: Sí, ha debido ser un problema muy serio para nuestros abuelos. Nosotros por suerte no tenemos este problema. Los problemas que había en la España de tus abuelos o en la Argentina de los míos (que por cierto eran españoles) eran otros diferentes, por suerte, a los de ahora. Los problemas de cada generación no los heredan necesariamente las siguientes.

[JAB]: y ¿a qué le llamas *pattern*?

[FP]: Uso esa palabra porque es la que se usa generalmente para referirse a los patrones de la música africana. Yo hice mi Tesis sobre música africana antes de conocer la música de Ligeti, dicho sea de paso, lo que quiere decir que es un tema que me interesa desde hace mucho tiempo. Los *patterns* son muy interesantes porque están dentro de un sistema más amplio que abarca desde la “pulsación”, pasando por la “métrica” hasta llegar a estas “estructuras micrométricas” variadas. El *pattern* se contrapone al “ritmo” que representa la voluntad, la arbitrariedad o incluso la imprevisibilidad en la música. El *Pattern* es una secuencia de metros, es una forma de repetición en la que se variando o alternando los componentes (uno o más) repetidos, cosa que el pulso no permite, pero me parece muy importante porque es como la matriz del tiempo, la temporalización en el campo estriado.

[JAB]: Cuéntanos qué tienes ahora entre manos.

[FP]: Acabo de terminar un *Concierto de Trompeta* de dos pabellones. La va a estrenar el dedicatario, Marco Blaauw, que es el trompetista de Stockhausen y del *Ensemble MusikFabrik* en Israel en noviembre. La obra que hice justo después de esta es el primer libro de los *Estudios de Piano*, que es un encargo de la Fundación Albéniz y está dedicada a Paloma O’Shea en su setenta aniversario. Esta obra me ha servido para plantearme a modo de estudio una serie de problemas armónicos que trabajo de otra manera en las siguientes obras, que son: una obra para la *SWF-Sinfonieorchester Baden-Baden*, encargo del Festival Donaueschingen que se estrenará el año que viene dirigido por Pierre Boulez. Ahora estoy trabajando en ella. Tengo también un encargo de un *Concierto para piano* para Alberto Rosado encargo de la Orquesta de la Comunidad de Madrid. Y también tengo encargos para la Orquesta Nacional de España, para el *Ensemble Wien-Berlin...* (Toda esta información está en su página: www.fabianpanisello.com).

Volviendo a lo que te comentaba del mosaico, estos proyectos los entrelazo, ahora mismo estoy vislumbrando si quieres como nueve o diez momentos cortos, como estudios, simultáneamente. Algunos de esos materiales acaban perteneciendo a unas obras y otros a otras.

[JAB]: ¿Cómo utilizas la orquesta? ¿La concibes de modo camerístico, masivo...?

[FP]: Mira, yo soy bastante pragmático. Es decir, cuando necesité escribir música para conjunto empecé a dirigir conjunto, y esto me enseñó muchos secretos de lo que es la velocidad de reacción de las cosas, la relación entre escritura y praxis y la diferencia entre realidad y fantasía. Estudié desde esta perspectiva durante años y escribí muchas obras para conjunto y conciertos para pequeño efectivo, de violín, de cámara, el de trompeta nuevo... También me interesó mucho el tema del virtuosismo, creo que como a todos los compositores contemporáneos, que ahora estoy plasmando en las obras para piano y lo hice antes en obras de pequeño formato.

Ahora han empezado a proponerme encargos de orquesta. La orquesta la planteo de manera diferente a las formaciones más pequeñas pero al igual que en ellas busco un resultado práctico. Como paleta de colores es variadísima pero también es evidente que los miembros de la orquesta no son los miembros de un *ensemble*, con su característica implicación personal, ni tampoco son solistas que están elaborando su carrera individual. Por lo tanto mi interés prioritario es el lenguaje. En este momento llevo años trabajando en la armonía como centro gravitatorio. No es que haya pasado a un segundo plano el problema del tiempo que antes ocupaba el primer plano, sino que lo tengo muy incorporado. En el desarrollo de “mi” armonía estoy volcado desde hace unos diez años y creo que de una forma mucho más articulada en mis últimas obras, sabiendo lo que estoy buscando un modo muy claro. En una obra de orquesta se puede plasmar el elemento armónico de una forma muy completa e integrada con los otros parámetros de la composición.

[JAB]: Háblame de la cuestión armónica que, como dices, ha sido un elemento en el que te has volcado en su desarrollo en los últimos años. Te interesa el color armónico, su capacidad constructiva y contrastante, he observado en tus últimas obras que consigues diferenciar zonas claramente por medio de la armonía, lo que le da una gran capacidad constructiva...

[FP]: Creo que como todo en la vida uno aprende a partir de experiencia y a menudo “errores” propios y ajenos. Creo que la música así llamada contemporánea pecó de una cosa que ha hecho pensar mucho a nuestra generación respecto a la armonía: jerarquizó de una forma exacerbada la combinatoria como principio de organización. Esto elimina las jerarquías o las hace artificiales, porque no se puede obviar que el oído se organiza por jerarquías. El trabajo mecánico con una serie de componentes llevados al plano teórico, abstracto o matemático es muy interesante pero lo que funciona a nivel auditivo son otro tipo de constantes, tanto en la estructura discreta de un acorde como en la audición secuencial de la armonía. También en esto, el dirigir me ha dado muchas pautas. Al dirigir yo me planteaba muy a menudo qué es lo que escucho y qué lo que no escucho y me planteaba si era un problema mío o de la música (sobre todo pensaba lo primero al principio cuando no sabía bien cómo escuchar). Pero luego me he dado cuenta de que en muchos casos es un problema de la música, de cómo está concebida. Descubrí que había una serie de falacias basadas en la intelectualización y justificación teórica de sistemas basados en última instancia en la combinatoria arbitraria.

Hace ya más de diez empecé a trabajar con *espectros armónicos* que me interesaron de una forma especial, vi en ellos un modelo natural en el que me podía apoyar. Es interesante observar y sacar consecuencias de sus distintas zonas: la cromática, la diatónica, la pentatónica de las que están compuestos.

LA SITUACIÓN DE LA MÚSICA CONTEMPORÁNEA

[JAB]: Otra cosa que me interesa es tu opinión acerca del momento que vive ahora de la música contemporánea, parece que hay una inquietud y un movimiento renovados.

[FP]: Lo primero que quiero decir es que pienso que vivimos en la ciudad adecuada en el momento adecuado, con esto no quiero decir que Madrid sea el lugar más desarrollado o con más oportunidades y opciones musicales, ahí están, Berlín, Londres, París, con sus excepcionales orquestas y oferta musical o Festivales de Verano como Lucerna o Marlboro por sólo citar unos pocos. Pero sí que se respira un aire intenso de crecimiento en nuestra escena musical. Esto se ve en la nueva red de auditorios, en las orquestas que se han consolidado en los últimos años, en una mayor diversidad en la oferta de ciclos como también en la afluencia numerosa del público a conciertos y convocatorias musicales. Hay ciclos específicos de música contemporánea al nivel de cualquier ciclo importante del ámbito internacional, por ejemplo, el ciclo del CDMC en el Auditorio del Reina Sofía, el ciclo Música de Hoy o los propios ciclos de Plural Ensemble.

Estoy convencido de que con voluntad institucional y política unidas a la iniciativa privada, la de España podría situarse entre las mejores ofertas musicales de Europa en un lapso corto de tiempo.

[JAB]: ¿Qué me podrías decir de los protagonistas de la vida musical?

Percibo un evidente afán creativo por parte de personas e Instituciones. Además vivimos en una fase de transición muy rica entre estilos, o en todo caso de apertura ya que las grandes tendencias del siglo XX o bien se han decantado por sí mismas hacia el olvido o han abierto líneas estéticas que hoy se cultivan con más libertad que hace 40 o 50 años, cuando dominaba la dictadura del gusto impuesta por las vanguardias.

La composición por su lado ha crecido en los últimos años por cuenta y riesgo propios y hoy vemos varias generaciones de compositores trabajando con un rigor y un fervor enormes. Al contrario de en otros países, como Holanda por ejemplo, la labor de los creadores aquí no ha sido subvencionada por el Estado, lo cual, a la larga se está demostrando como un elemento muy positivo: ser compositor no es fácil y sólo lo pueden ser las vocaciones intensas.

[JAB]: Sí, pero, ¿no te parece que hay un problema con una falta de implicación de la iniciativa privada? Y también, quizás por lo mismo, ¿que no se ha conseguido contagiar en los medios de comunicación masivos el momento especial que se está viviendo en la música en nuestro

país?

[FP]: No sé si te puedo dar una respuesta objetiva a esto, no sé cual es el rol que juegan los medios de comunicación en todo esto. Lo que sí sé es que hay colegas en todo el mundo que se quejan de la indiferencia de los medios o de una falta de compromiso un poco más profundo por parte de la prensa especializada. Ahora, esta entrevista que me estás haciendo tú contradice eso...

[JAB]: Sí claro, pero yo me refería más bien a la prensa o la radio generalista, a la prensa diaria, no especializada, aunque posea apartados dedicados específicamente a la música. Me refiero a entrar en el común de las noticias.

[FP]: Sí eso sí. De un modo desactualizado se sigue viendo la música como secundaria a otras disciplinas, es decir, no hay la conciencia generalizada en los medios de comunicación de que la música culta es o puede ser tema. Y es tema por todo lo que implica, incluidos evidentemente el nivel de los contenidos y la calidad de la gente que está involucrada. Quizás sea un problema subsanable a medio plazo y no sé qué decirte, ya que no lo he analizado de forma general, pero supongo que hay un error de perspectiva con nuestro sector y no se le otorga el lugar que, creo que de hecho, podría tener en nuestra sociedad.

EL PLURAL ENSEMBLE

[JAB]: Vayamos con el *Plural Ensemble* (www.pluralensemble.com). A mí siempre me ha admirado el carácter que le imprimiste a Plural desde sus comienzos concibiéndolo, creo yo, como una empresa, lo que es digno de admiración. Primero porque no creo que, en principio, se te agolparan los inversores ante tu puerta y por otra parte porque no hay duda de que este es el único planteamiento posible a la hora de intentar poner en pie algo con visos de durar. Es un grupo muy autónomo que se busca sus recursos. ¿Qué futuro ves para Plural?

[FP]: Sí, quizás lo más sorprendente no es su fundación sino su continuidad. En otros países hay una ayuda del estado para el mantenimiento de estos grupos. En cuanto al presente Plural a pasado de una economía «cero» a una economía aceptable. En 12 años de existencia no ha hecho más que crecer. En ese sentido veo buenas perspectivas porque la red de colaboraciones se ha ido ampliando, tanto con la Comunidad de Madrid, como con la Dirección General de Cooperación Cultural del Ministerio de Cultura, el INAEM, el Museo Thyssen, el CDMC, el Círculo de BBAA o con el Instituto Cervantes. Con este último nos hemos trazado un plan de coproducir nuestras actuaciones con Festivales de las ciudades extranjeras a las que vamos, de manera que la aportación del Cervantes tiene un sentido bien aprovechado, así ha sido el caso de Nueva York en junio pasado con el Festival de Mannes y será el caso de Berlín en noviembre con el ciclo del Konzerthaus. El año próximo vamos al Festival de Varsovia, a la WDR de Colonia, a Barcelona, Valencia, etc.

Nuestro plan es incentivar las líneas de trabajo fundamentales: la primera es la música

española en una presentación más temática. La segunda línea de trabajo es la música de repertorio del XX. Y la tercera son las giras y los proyectos discográficos. De momento hemos colaborado con los sellos Verso y Col Legno y recientemente hemos cerrado un acuerdo con la discográfica NEOS de Munich. NEOS tiene colecciones como la de Música Viva o el Festival de Salzburgo y nos ha hecho la propuesta de sacar una colección Plural Ensemble de NEOS. Nuestros próximos discos salen con ellos.

[JAB]: Y si sigue creciendo la actividad de Plural ¿no necesitarás ayuda?

[FP]: Tengo ayuda, Plural tiene una coordinadora a tiempo completo, Ana Gómez, cuenta con asesorías jurídica y laboral externas y estamos por contratar otra persona para producción.

[JAB]: ¿Qué número de personas son estables ahora en el grupo?

[FP]: El núcleo estable son unos ocho o nueve músicos, sin embargo hay invitados permanentes hasta llegar a 18 hasta 20. Por eso uno de los objetivos es aumentar el presupuesto y pasar a hacer más repertorio de plantilla grande. Hay muchísimo repertorio tanto español como del siglo XX para plantilla grande que se toca muy poco porque resulta muy caro.

[JAB]: El año pasado habéis hecho un ciclo en el Círculo de Bellas Artes en los que había un componente pedagógico y por tanto un intento de modificar la fórmula de concierto heredada que es a veces un tanto encorsetado para la época de hoy en día. ¿Cómo se planteó la experiencia?

[FP]: Es un ciclo que se llama “Claves de acceso”, la programación del 2007 continúa hasta diciembre y la del 2008 se presentará en breve. Surgió en diálogo con el Director del Círculo de Bellas Artes, Juan Barja. Él está impulsando proyectos con entusiasmo, inteligencia, con ganas y dando margen de acción. En este caso, a mi me pidió mi opinión sobre el tipo de ciclo que quería realizar. Y más que hacer el típico ciclo *secco* de música contemporánea me atraían otros dos tipos de propuestas relacionales: uno era este que estamos realizando con un componente pedagógico muy atractivo, que consiste en presentar las obras a través de conferenciantes de gran nivel con ejemplos en vivo, y el otro consistía en una presentación conjunta de la música contemporánea con músicas del mundo, confrontando por ejemplo la música africana con la música contemporánea explicando los nexos. Esto lo hicimos en uno de los proyectos de hecho...

“Claves de acceso” es un ciclo de divulgación y comunicación, cuya fórmula consiste en presentar conciertos temáticos en los que haya una o dos obras que pueden ser de un único compositor, un estilo o un movimiento musical importante del siglo XX. Invitamos a presentadores de gran categoría como Luis de Pablo, Simha Aron, Polo Vallejo, Juan Lucas, Tomás Marco, Álvaro Guibert, que, utilizando ejemplos en vivo, explican las obras con apoyo de imágenes proyectadas con un *powerpoint* con ejemplos visuales de todo aquello y incluso con fotos del autor,

textos o registros de circunstancias de su vida, cosas que de alguna manera lleven al imaginario del público más elementos vinculantes. La sinestesia está en la base de este proyecto: lo que yo pretendo es que la gente se lleve una información más amplia y placentera en lo que se refiere al conocimiento de eso nuevo que está escuchando . Está teniendo mucho éxito, todos los conciertos están llenos. Este es un ciclo de abono donde también se hizo participar a los conservatorios y a la Universidad ofreciéndoles créditos para los estudiantes que se apuntaran..

[JAB]: Yo por desgracia sólo vi uno pero al que asistí, que fue el de Ligeti y la música africana con presencia de un grupo de músicos wagogo de Tanzania, el *Plural Ensemble* con dos solistas y tú mismo en la dirección y la presentación de Simha Aron y Polo Vallejo, me pareció interesantísimo. Había un auténtica reunión sobre el escenario y me pareció que debió ser un enorme esfuerzo organizativo para coordinar y centrar todo el espectáculo. ¿Cómo planteasteis esta complejidad de cruces entre discursos y audiciones?

[FP]: Este es un proyecto que se llevaba fraguando mucho tiempo. Además la coherencia del planteamiento era muy sólida y tenía mucho que contarle a los asistentes al concierto. La organización tuvo varias etapas, incluyendo reuniones entre Simha Arom, Polo Vallejo y yo mismo para establecer un modo claro de comunicación con el público y una selección de los temas a tratar. El resultado fue un éxito: hubiese valido la pena hacer varias funciones...

[JAB]: No cabe duda de que para el que fuera consciente de las relaciones históricas entre Simha Aron y Ligeti aquello era una oportunidad única.

[FP]: Y mucha gente se fue con una imagen clara de cómo funcionan esas relaciones, a pesar de su complejidad. Este proyecto se ha filmado y se va a hacer un DVD que saldrá previsiblemente en NEOS con un CD con obras de György Ligeti.

[JAB]: Realmente ha sido fantástico, quizás sea esta la base para futuros conciertos.

[FP]: Sí lo veo como germen de ese ciclo de Música Contemporánea y Músicas del Mundo del que te hablaba antes.

ESCUELA REINA SOFÍA

[JAB]: Eres el Director Académico de la Escuela Reina Sofía: ¿Cuál es el modelo de la Escuela Reina Sofía y que lo compararas con otros modelos que se contrapondrían a éste?

[FP]: Cuando Paloma O'Shea creó la Escuela, pensó de inmediato en el modelo de la educación clásica, consistente en una relación directa entre el maestro y el alumno. Esto que, en principio, es tan sencillo no es tan común encontrarlo en otras instituciones educativas porque la

propia institución, a menudo, se interpone entre el que va a aprender y el que está enseñando. Por simplificar las cosas un poco porque tampoco es tan lineal la cuestión de aprender y enseñar, en la Escuela el alumno y maestro, comparten un espacio, trabajan intensamente juntos. El tipo de profesor que se elige en la Escuela tiene una capacidad especial para percibir el potencial de los alumnos, es alguien que sabe, por un lado, interpretar, percibir signos que no son evidentes a primera vista, y en segundo lugar que es capaz de sacarlos a la luz y desarrollarlos.

Una parte del modelo es esto, otra es el impulso y objetivo de excelencia. Se busca que los profesores estén entre los mejores que hay en el mundo y los alumnos también, es decir, juntar al mejor alumno con el mejor profesor sería el ideal pero no debe ser entendido en términos elitistas negativos sino como positivos ya que la ardua disciplina de la música así lo requiere.

[JAB]: Cuando antes te pedía que lo compararas con otros modelos me refería precisamente a esta cuestión, ¿no te parece que últimamente hay mayor interés por las experiencias de tipo cuantitativo más que cualitativo? Y me estoy refiriendo por ejemplo a La Fundación del Estado para el Sistema de Orquestas Juveniles e Infantiles de Venezuela (FESNOJIV) de José Antonio Abreu, supongo que habrás oído hablar de él...

[FP]: Sí lo conozco bien...es admirable

[JAB]: ...se basan más en la cantidad que en la calidad, enseñando a muchos. Además también consiguen ese nivel de excelencia, caso por ejemplo del director Gustavo Dudamel...

[FP]: Mira, yo creo que este modelo, en realidad es un modelo más bien aplicable a los países en desarrollo. Ahí hay problemas sociales que se pueden atajar desde distintas perspectivas y la educación musical es una de ellas, no la única, el deporte sería otra, porque también es un trabajo colectivo, un trabajo que nuclea a la gente con fines positivos. La educación musical todavía lo es más porque incluye la sensibilidad. Por otra parte, en esos países los presupuestos de cultura son exigüos y sin embargo los de temas sociales son más amplios. Lo que este proyecto ha logrado con gran inteligencia y éxito es reconducir presupuestos de tipo social, captando incluso recursos internacionales, hacia la educación musical.

Eso es un aspecto que no hay que perder de vista, pero no creo que ponga en competencia el modelo digamos que yo te comentaba con un modelo masivo: se trata de proyectos y objetivos distintos.

[JAB]: Bueno, Claudio Abbado y Simon Rattle están están apoyándolo y están fascinados, pero también están asimilándolo, como es el caso de la documental *Rhythm is it!* con la danza...

[FP]: Sí la he visto...

[JAB]: ...e incluso Abbado en Lucerna tiene un planteamiento que participan un tanto de esta idea más masiva del hecho musical, estableciendo múltiples relaciones con otras facetas sociales.

[FP]: Yo creo que varios músicos nos estamos dando cuenta, me incluyo y creo que quizás tú participes de la misma inquietud, de que hay aspectos del modelo heredado de presentación de la música que ya no valen. Es decir, que la sociedad ha cambiado lo suficiente como para que ese modelo no responda a las expectativas de mucha gente hoy. Y esto va más allá de la música, tiene que ver con la sociedad en si. Creo que gente como Simon Rattle es consciente de esto más allá de que conozca o haya conocido antes o después el proyecto de Venezuela...

[JAB]: De hecho ya lo hacía en Birmingham hace muchos años...

[FP]: ¡Claro!, él es consciente de que hay que remover los modelos de comunicación, y buscar fórmulas de incorporarse a un proyecto mayor, que tiene que ver con la cultura, de la que la música forma parte esencial, y en una cosa mucho mayor que es cómo el sector cultural comunica con sus ciudadanos y con la sociedad en la que existe. Como en el caso de la película *Rhythm is it!* es yendo directamente a la sociedad berlinesa de los suburbios e invitar a los niños y jóvenes a un proyecto dirigido por un equipo de primera. La película muestra todo el proceso de selección y de preparación para un espectáculo de movimiento con la Filarmónica Berlín como banda sonora en vivo. Estoy convencido de que Simon Rattle ve claramente este problema, también lo ve José Antonio Abreu de otra forma, en otra latitud, con otra problemática social

[JAB]: Yo intentaba abrir mis preguntas a estas dos cuestiones, una en lo que te compete de manera más cercana acerca de si la Escuela Reina Sofía va a hacer algún cambio a causa del cambio en su planteamiento con la apertura de su nueva sede en Madrid -el edificio, realizado por Miquel de Oriol, entre la Plaza de Ramales y la de Oriente está muy avanzado-, sobre todo en cuanto a su política de puertas abiertas a su actividad y si tiene intención de convertirse en un centro de atracción de gente a conciertos u otro tipo de propuestas.

[FP]: Yo pienso que sí, por lo pronto con la Sala de Conciertos. En realidad la mayoría de los conciertos que organiza la Escuela están siempre abiertos al público.

[JAB]: Sí pero no están en el centro de la ciudad...

[FP]: Sí, sí que están en el centro por ejemplo en el Auditorio de la Fundación Caja Madrid se están haciendo ciclos de conciertos desde hace cuatro o cinco años o los ciclos del Auditorio Nacional...

[JAB]: ¿Sabes? Yo creo mucho en los edificios, es decir, yo creo que los edificios tienen

vida propia. Y que no es lo mismo ir a un concierto de la Escuela en la Escuela que si se realiza en otro lugar. No sé si te parece que la nueva sede puede ser un centro de referencia musical para la gente que está en la zona. Si uno puede tener la idea de que cualquier día puedes ir allí a escuchar un concierto porque hay una temporada permanente, una actividad fija.

[FP]: Yo creo que sí, a nivel de conciertos va a haber una oferta rica y es algo que va a resultar palpable para todos. Siempre se han hecho conciertos de entrada libre, por supuesto hasta completar el aforo. Así son la gran mayoría de los conciertos que realizamos aunque hay algunos que son exclusivos para los patrocinadores que ayudan a que la Escuela exista.

Además se va a continuar con la implantación de *Magister Musicae*, ya accesible en internet (www.magistermusicae.com). Ahora mismo se está implantando en América Latina, en China y en numerosos países del mundo, luego de haberla implantado en grandes conservatorios españoles siempre con la premisa de que sea accesible a todos los estudiantes de música que la necesiten.