

ENTREVISTA A MIGUEL BASELGA

POR JOSÉ LUIS GARCÍA DEL BUSTO

Programa “Diálogos”. Radio Clásica – Radio Nacional de España

Fecha: Octubre de 1.999

(Se escucha como cortina musical la obra pianística “Diálogos”, de **Federico Mompou**)

JLGB: Muy buenas tardes, amigos oyentes de Radio Clásica. Estas notas de nuestra sintonía, con música de Mompou y su inconfundible piano. Hoy es, justamente, un pianista; mucho vamos a hablar de piano a lo largo de esta hora de “Diálogos” de hoy, porque, en efecto, tenemos a uno de los más brillantes valores de lo que podríamos llamar el joven pianismo actual español. No hablo de promesas; hablo de brillantísimas realidades, pero de un intérprete joven y que está, por lo tanto, en el primer tramo de su carrera. Es Miguel Baselga. Muy buenas tardes, Miguel.

MB: Qué tal. Gracias por lo de “joven”.

JLGB: Hombre, joven eres, ¿no?

MB: Hombre, todo depende comparado con qué, con quién...

JLGB: Conmigo, por ejemplo (risas)...

MB: Bueno, entonces tengo menos experiencia que tú...

JLGB: Miguel Baselga, nacido en 1.966, para que quede bien claro que el que tiene la razón soy yo...

MB: El cuatro de octubre.

JLGB: Eres joven, muy joven... Cuatro de octubre... Bueno, pues en estos días FELICIDADES; estás cumpliendo los treinta y tres años de edad.

MB: Muchas gracias.

JLGB: Por cierto, empieza tu currículum diciendo no sólo esta fecha, sino el lugar de nacimiento, que para un pianista español, para un español...

MB: ... es un poco original.

JLGB: Es un poco original (risas)...

MB: No hay muchos pianistas españoles que hayan nacido en Luxemburgo...

JLGB: En efecto. ¿Cómo fue...?

MB: Pues eso a mí nadie me lo pidió.

JLGB: Ya me imagino...

MB: Eso es como lo de Gila. No... eso es una frase muy sencilla, y es que mi padre era diplomático; y, entonces, claro... los diplomáticos están destinados...

JLGB: ... están donde tienen que estar...

MB: ... donde tienen que estar, donde les manda el Boletín Oficial; y entonces cada hermano – o sea, yo y mis hermanos y mis hermanas – ha nacido en un sitio distinto, y en ese momento tocaba Luxemburgo, pues ahí fue...

JLGB: Pues allí naciste. Y también me imagino que esa es la causa de que tu formación – digamos – académica fuera en tierras belgas, ¿no? Tú eres alumno del Conservatorio de Lieja.

MB: De Lieja. Yo estudié en el Conservatorio de Lieja, me diplomé por el Conservatorio de Lieja, el Primer Premio – porque en Bélgica siguen el sistema francés; es el sistema de los Premios, que no es exactamente un Concurso, sino que tú haces un examen, logras un nivel “X”, y entonces a eso se le llama Primer Premio -... Pero no, yo me fui a Bélgica no por cuestiones de mi familia, de diplomáticos ni nada, sino porque encontré allí a un Profesor que me gustaba...

JLGB: Elegiste...

MB: ... elegí el lugar y fui allí porque me interesaba estudiar con Eduardo del Pueyo. Resulta que sí, que anteriormente mi familia le había conocido por unas cosas que no tienen nada que ver con la música...

JLGB: Sí...

MB: O sea que fue realmente una decisión voluntaria, nada que ver con...

JLGB: Pero... ¿A qué edad comenzaste esos estudios en Lieja?

MB: En Lieja yo empecé con catorce. Justo el Examen de Ingreso lo hice con catorce años, en septiembre – me acuerdo -; cumplía quince en octubre y, además, la edad mínima para entrar eran justo quince años, pero en fin... Por un mes no pusieron problemas.

JLGB: Y trabajaste en ese Centro, por lo tanto, cuatro o cinco Cursos, ¿no?

MB: Sí, hasta el año 1.986, que saqué el Primer Premio, y entonces continué los estudios con Del Pueyo; porque cuando fui a ver a Del Pueyo, él ya estaba jubilado. Él se jubiló en 1.981, justo el año en que yo llegué a estudiar con él. Entonces me dijo: "Hombre, estaría bien que tuvieras un Título Oficial; unos estudios conmigo van a ser clases particulares, no te voy a poder... No vas a tener ningún Título, ningún Diploma ni nada..." Y entonces estudié primero en el Conservatorio de Lieja, saqué el Título y luego seguí estudiando con él.

JLGB: Ajá...

MB: Yo, en realidad, creo que hubiera tenido que estudiar con él desde el principio. Pero en fin... Él me dijo eso... La verdad es que, si no hubiera sido por eso, no habría sacado nunca un Título, ni lo hubiera podido convalidar ni nada, con lo cual... No sé... Los que tengan 'cabeza de funcionario', de decir "Hay que tener un título, nunca se sabe en la vida..." Yo no sé si es lo mejor o es lo peor, pero en fin... es lo que hice para bien o para mal.

JLGB: El Profesor que tuviste en el Conservatorio, ¿es conocido en el ambiente concertístico...?

MB: No, no especialmente. Era un antiguo alumno de Eduardo del Pueyo, con el que mantuvo una relación bastante mediocre, hasta que terminó siendo horrorosa – porque uno siempre termina enfadándose con sus Profesores -, y entonces me acuerdo que me dijo: "Y te prohíbo que digas que has sido alumno mío". Así que sigo la prohibición, no diré que fui alumno suyo... La verdad es que no aprendí mucho con él; no me enseñó mucho – porque aprender, siempre se aprende -; pero con quien más aprendí y quien más me enseñó fue Del Pueyo.

JLGB: Eduardo del Pueyo, todas las personas que lo han conocido – yo no pude ni saludarle -, pero sí llegué a escucharle algún concierto que dio en el Teatro Real de Madrid...

MB: Con las sonatas de Beethoven...

JLGB: Exacto. Me pareció impresionante, un pianista... hondo, un pianista con cosas propias y poderosas que decir. Le escuché también un concierto con la Orquesta Nacional de España y Frühbeck...

MB: Ah...

JLGB: ... creo que fue el primero de Brahms, nada menos. Imponente. Era un pianista grande. Tú... ¿cómo te interesaste por su arte pianístico...? Porque has dicho que elegiste Profesor...

MB: Bueno... Con catorce años te orientan, evidentemente.

JLGB: Claro...

MB: ... entonces, por una serie de cosas, estábamos bastante conectados con Eduardo del Pueyo, y... bueno, claro... Cuando tienes catorce años te dicen: “Deberías estudiar con fulanito”, y tú dices: “Ah, pues muy bien”, y entonces fui a estudiar con él.

JLGB: ¿Y con él el entendimiento fue bueno...?

MB: Fue bueno, fue muy bueno, la verdad es que sí. Yo recuerdo que desde el principio hubo una química – yo conocí lógicamente a un Del Pueyo con setenta y tantos años -, muy mayor...

JLGB: Claro, sí, sí...

MB: ... que evidentemente no daba los gritos ni las voces que me han comentado que daba cuando tenía cincuenta años a sus alumnos; pero, a pesar de todo, seguía siendo una persona que sabía muy bien lo que se traía entre manos. Y la verdad es que con él nunca tuve ningún problema. La cosa fue siempre musical y personalmente – las veces que hablábamos, que me invitaba a tomar el té, porque él te invitaba a tomar el té, y entonces se ponía ‘bizco’ de bizcochos que hacía su mujer con dos dedos de mermelada encima -; pero... la verdad es que siempre el entendimiento con él fue... eso que pasa enseguida la electricidad... la corriente, o como se llame.

JLGB: ¿En qué ciudad vivía él...?

MB: En Bruselas.

JLGB: En Bruselas.

MB: Justo a las afueras de Bruselas. Yo viví siempre en Bruselas. Iba a Lieja y volvía, pero siempre...

JLGB: Ah, te desplazabas desde allí...

MB: Sí, sí...

JLGB: Él era aragonés de origen, ¿verdad?

MB: Totalmente.

JLGB: ¿Y se consideraba artista español...?

MB: Sí, completamente.

JLGB: ¿Tenía lazos importantes con su país...?

MB: Muchísimo. Y además, él cuando hubo que recaudar... Hubo un problema con unos cuadros de Goya, unos tapices de Goya o no sé qué en Zaragoza, en la Aljafería, y entonces dio unos recitales para recaudar dinero, y estaba muy en contacto... Fue a Granada, me parece, a dar Cursos – a los Cursos “Manuel de Falla” -, y a Santiago de Compostela, y... la verdad es que sí... Él tenía una gran relación, y la mantenía, y le gustaba mucho, y seguía teniendo al hablar ‘dejes’ de “me se ha caído”, “te se ha caído” ...

JLGB: (Risas...)

MB: ... y no sé cuántos. Así que seguía siendo muy aragonés, y muy contento. Muchas veces – ahora que no nos oye nadie -, decía: “Claro... Es que este país (Bélgica), no es precisamente muy divertido...”, “y el tiempo que hace aquí” ...

JLGB: Realmente tenía razón.

MB: Y tiene toda la razón del mundo.

JLGB: Antonio Iglesias, en efecto, que dirigía los Cursos “Manuel de Falla” de Granada y de Música en Compostela, era amigo y gran admirador de Eduardo del Pueyo, y se lo trajo para acá. Y me ha hecho gracia cuando has mencionado lo de Goya – cómo se prestó a cualquier cosa referente a la memoria de Goya, etcétera... -, recuerdo algún artículo del padre Sopena – Federico Sopena -, cuando (Del Pueyo) reapareció en Madrid después de muchos años de ausencia, que hablaba de su “cabeza Goyesca” ...

MB: Su “cabezón” ...

JLGB: (Risas...) Efectivamente, su “cabezón”, su busto... Podía tener cierto parecido, ¿verdad?

MB: ‘reminiscencias’ ...

JLGB: Muy bien. Oye... Una cosa hay en tu currículum, Miguel Baselga, que llama la atención. Y es que es muy difícil hablar con un pianista actualmente – joven y no tan joven -, que no presente una colección de Premios – o no Premios -, pero participación notable en Concursos Internacionales. ¿Tú no lo has hecho...?

MB: No. Yo me presenté a dos Concursos – por supuesto, fui eliminado -...

JLGB: ¿Sólo a dos...?

MB: Sólo a dos, y fui eliminado a la primera de cambio en los dos, y (...) fue por iniciativa de Del Pueyo. Él me dijo: “Preséntate al Reina Elizabeth” – lo que pasa es que él murió justo seis meses u ocho meses antes del Reina Elizabeth al que yo me presenté - ; murió en noviembre de 1.986 y yo me presenté (...) justo en 1.987, y al Concurso “Pilar Bayona” de Zaragoza...

JLGB: ¡Hombre...!

MB: ... que...

JLGB: Una paisana...

MB: Exacto. Y entonces, a él le habían pedido mucho asesoramiento para el Concurso... bueno... Poco menos que el Concurso estaba hecho a imagen y semejanza de Del Pueyo; lo que pasa es que, como se murió Del Pueyo, pues... claro... En los Concursos pasan esas cosas, y los que no lo quieran reconocer... escupen al aire, porque es así. Es decir, siempre hay, evidentemente, - y me imagino que es inevitable, porque pasará en todas las profesiones -, ciertas simpatías hacia un sitio, hacia otro, hacia una persona – o no -. Bueno... La cuestión es que... eso. A beneficio o a inventario, yo sólo me presenté a esos dos Concursos, evidentemente fui eliminado, además coincidió con la muerte de Del Pueyo, y entonces yo empecé a pensar: “Bueno... ¿Qué hago...?” Yo entonces tenía veinte... me parece que eran veinte... sí, justo...

JLGB: Veinte años, sí.

MB: ... y, entonces, me dije: “Voy a buscar otro Profesor” – porque, a esa edad, los intérpretes, los músicos, suelen tener un Profesor... -, y entonces empecé a ver a unos, a otros; fui a Alemania, fui a varios países, hablé con gente de muchos sitios, y... al final decidí estudiar solo. Entonces yo sabía que, si estudiaba solo, me estaba cerrando las puertas a los Concursos (...) Como tampoco creo que los Concursos sean el mejor método, ni me considero yo más listo de todas las personas que antes que yo han hecho Concursos y no les ha servido de nada, entonces dije: “Bueno, pues yo me tiro a la piscina..., espero que haya agua...”

JLGB: [Risa irónica...]

MB: ... y empecé a hacer las cosas según yo pensaba que las tenía que hacer. Por supuesto, siempre con el poso y la herencia que te deja haber trabajado con un señor como Del Pueyo, y eso es lo que he hecho. Sé que es lo que no se suele hacer, sé que no es lo políticamente correcto, sé que no se estila, sé que no está de moda... Pero yo siempre he sido un *outsider*. Yo siempre he estado fuera de la norma, siempre (...). Cuando yo llegué a Bélgica, no se estilaba

estudiar con Del Pueyo, porque estaba jubilado. Era un señor muy mayor, era un señor que era de otra generación, y la gente me miraba con cara de... “¿Cómo vas a estudiar con un viejo...?” Yo pensaba que esa persona, aunque tuviera problemas de corazón, aunque estuviera viejo, todavía tenía muchas cosas – y, seguramente, muchas cosas más que otros con treinta años menos -, y yo creo que no me equivoqué en ese sentido, pero...

JLGB: O sea, que llevas desde los veinte años prácticamente haciéndote a ti mismo...

MB: Estudiando solo.

JLGB: ... montando obras nuevas continuamente, con tus propios criterios...

MB: ... jamás escucho, por ejemplo, versiones de otros pianistas cuando estudio una obra. Sólo las escucho cuando está terminadísima, acabadísima (...) Entonces me pongo la versión de *fulanito* y *menganito*, a ver qué pasa... Y me llevo unas alegrías...

JLGB: [Risas...]

MB: ... me llevo unas alegrías estupendas, que esa alegría no me la quita nadie.

JLGB: Disgusto... ¿No te has llevado ninguno...?

MB: No. Hasta ahora debo decir que no...

JLGB: Eso debe dar seguridad...

MB: Hombre... Yo creo que lo más importante en un intérprete – por lo menos, es lo que a mí me interesa como público, como oyente -, es el tamiz y la personalidad que ese intérprete le da a esa obra. Es decir, a mí... Escuchar las sonatas de Beethoven, escuchar las notas de la sonata “X” de Beethoven no me interesa nada, porque ya me la conozco. Lo que sí me interesa es ver esas notas, esas indicaciones y esa obra a través del filtro de *Don Fulano* o de *Doña Menganita*. Y... claro... Si ese filtro es un filtro auténtico, pues a la larga dejará un sabor y un poso, que es lo que a mí me interesa. Y si ese filtro está totalmente manchado y... no sé cómo decirlo... en fin... usado anteriormente, pues ya no interesa, claro...

JLGB: Dejará de interesarte. Bien... Y... ¿Cómo un pianista español, Miguel Baselga, discípulo de un ‘viejo’, de un ‘viejo’ ilustre, Eduardo del Pueyo, que ya no está en este mundo para echar una mano o dar un consejo, o hablar con *fulanito* para recomendarte... cómo arranca su carrera...? Cuéntanos, porque empieza muy pronto... Giras de conciertos por varios países, muy distantes, además...

MB: Pues hombre... Cobrando muy poco... Eso ya te lo puedes imaginar...

JLGB: Por supuesto.

MB: Cubriendo gastos.

JLGB: Lo otro sería un 'milagro'...

MB: Pues no lo sé... A lo mejor hay gente que le funciona. La verdad es que una cosa lleva a otra... Habría que ir mirando caso por caso. (...) Siempre hay una explicación.

JLGB: Claro.

MB: Ahora mismo no me acuerdo exactamente de cualquier explicación, pero generalmente, por dos razones. Yo diría, primero, por ofrecer cosas que los demás no ofrecen – en cuestión de repertorio, en cuestión de... “Y Usted... ¿Qué viene a tocar...?” -. Yo me acuerdo que la primera vez que toqué con orquesta, fue en Argentina, con la Orquesta Sinfónica del Rosario, y fue el segundo de Prokofiev. Yo creo que era la primera vez – si no la primera, la segunda - en toda la historia de la Orquesta Sinfónica del Rosario...

JLGB: ...que se tocaba...

MB: ... que se tocaba el segundo de Prokofiev. Pues a lo mejor es eso... A lo mejor, si hubiera ido con un Rachmaninoff o con un Mozart, o con Schumann o con Grieg, pues me habrían dicho: “No, mire, no nos interesa mucho”. Posiblemente, el hecho de ver un chaval – yo debía de tener veintidós o veintitrés años – tocar el segundo de Prokofiev, la gente pensaría: “Este tío, o está chalado... o es más listo de lo que parece”. Entonces, me imagino que eso por ahí va. También la cuestión de las grabaciones discográficas, es decir... A mí, como a todo el mundo, le gustaría grabar lo bueno de lo mejor... Pero eso ya está hecho. Entonces, claro... O tienes un 'enchufe' como un piano – nunca mejor dicho -, o tienes que ofrecer algo que los demás no ofrezcan.

JLGB: De todas formas, por un lado – como acabas de decir -, eso grande está hecho... Evidentemente. Faltaría más. Y, por otra parte, no hay prisa. Ya lo harás.

MB: Ya...Pero hombre... Si puede ser cuanto antes...

JLGB: Tú sientes bríos por enfrentarte discográficamente...

MB: Yo sigo teniendo prisa.

JLGB: ... - digo -, a Chopin, o a...

MB: Lo que pasa es que es mucho más agradable tocar música buena que tocar música que... bueno... no es tan buena. O, por lo menos, en los setenta y tantos minutos que dura el disco, pues no el cien por cien es música buena y, además, pasa una cosa. La música que no es tan buena da mucha más 'lata' que la música buena. Es decir, tocar una obra maestra – casi me atrevo a decir que tocas el tiempo y las notas, y está, y suena -; puede sonar - si tocas el tiempo y las notas, sonará mal -; pero, en fin, sonará. El problema es que, cuando tocas música que no es tan buena, le tienes que dar muchas vueltas para que no se note que no es tan bueno – para que no suene 'tonto', por decirlo de alguna manera -, y eso da unos quebraderos de cabeza tremendos... Porque, además, si suena mal, la culpa te la van a echar a ti, no se la van a echar al autor, no van a decir: “No, es que la obra realmente no da para mucho”. No, no... Dirán: “La culpa es del intérprete”...

JLGB: Miguel Baselga recorrió bastantes salas de concierto por Europa y por América –hemos hablado de Argentina-, antes de presentarse –digamos– oficialmente en salas importantes en España, ¿no?

MB: Bueno... Porque no me invitaban. Es decir, la razón es muy sencilla: porque en otros sitios me daban 'bola' y aquí no. Es tan sencillo como eso.

JLGB: Tú proponías aquí y allá, ¿no? Y en unos sitios te llamaban y en otros no...

MB: Exactamente...

JLGB: ... como sucede siempre en la carrera de cualquier artista.

MB: No siempre, no siempre, pero bueno...

JLGB: Casi siempre.

MB: Vamos a pasar un tupido velo...

JLGB: Bueno. Oye... Cuando te llamaron por fin de España, ¿dónde fue...? Es decir, recuérdanos tus primeros conciertos aquí.

MB: La primera vez que yo toqué en el Auditorio [Nacional de Música de Madrid], por ejemplo, fue en Juventudes Musicales, en la sala de cámara; luego toqué - me parece - con la Sinfónica de Madrid...

JLGB: ¿También en el Auditorio?

MB: Sí, sí. También en el Auditorio. Luego toqué con la Filarmónica – la extinta Filarmónica de Madrid -; también toqué en recital y toqué con orquesta, en el Festival de Otoño... Eso por

hablar de Madrid (...). Lo primero que hice en el Auditorio... de eso sí me acuerdo: un recital que está grabado, además, por Radio Nacional, por Radio 2.

JLGB: Era el ciclo de Juventudes Musicales.

MB: Juventudes Musicales. Era un recital...

JLGB: ¿Recuerdas el repertorio, más o menos..., los autores...?

MB: Cómo no. Me acuerdo perfectamente. “La Vega”, de Albéniz; Schubert/Liszt, la “Soirée de Vienne” – dos de ellas -; la transcripción pianística de “Isoldes Liebestod” de Wagner/Liszt; “La Valse”, de Ravel; unas sonatas de Soler – no sé si lo he dicho ya -...

JLGB: No lo habías dicho, no.

MB: ...y... Me parece que nada más. No me traiciona la memoria.

JLGB: Pero... Qué programa tan ambicioso, ¿no?

MB: Y además raro.

JLGB: Rarísimo. Y muy ambicioso... Muy difícil.

MB: Más que ambicioso, por lo menos variado, ¿no?

JLGB: Y muy atractivo, sí...

MB: Eso sí. Lo digo porque salió muy bien. Algunas cosas mejor que otras, pero la verdad es que estoy contento.

JLGB: Y luego has hablado de la Orquesta Sinfónica de Madrid. ¿Qué conciertos...?

MB: Toqué en aquella época el segundo de Mendelssohn. No lo elegí yo, me llamaron y me dijeron: “Tiene que ser el segundo de Mendelssohn” (...). Pues nada... Será el segundo de Mendelssohn... Luego tuve ocasión de tocar “Las Noches” – ahí ya lo elegí yo -, que fue uno de la temporada de la Filarmónica de Madrid, hace ‘tropecientos’ años... Pero la primera vez que toqué con orquesta y con la Sinfónica de Madrid, fue el segundo de Mendelssohn, que lo dirigió Theo Alcántara, me acuerdo. Y yo estaba que me moría de nervioso...

JLGB: [Risa irónica]

MB: ... y me acuerdo que, al final del primer movimiento, me miró Theo Alcántara, y me hizo así unas señas, como diciendo: “¡Bien, bien...!”

JLGB: Esto funciona, ¿no? Esto funciona...

MB: “¡Vas bien, chico, vas bien...!” Y eso me reconfortó... Pero... Son de esos conciertos de los que te acuerdas toda tu vida.

JLGB: No está lejos de ese momento de su presentación en España –ni está lejos de ahora, de cuando hablamos-, la dedicación de Miguel Baselga en el año 1.996 –es decir, coincidiendo con el cincuentenario de la muerte de Manuel de Falla-, de su interpretación en concierto y en disco, para grabación de la obra pianística completa de Manuel de Falla. La oportunidad de la fecha es contundente y no precisa de ninguna explicación, pero sí me apetece que hables de cómo ha sido y cómo es tu relación con el piano de Falla, que tiene una obra maestra enorme, tiene unas piecitas de circunstancias muy juveniles, muy curiosas –en absoluto trascendentes -... Cuéntanos. ¿Cómo te llevas con esa música?

MB: Pues... Hombre... Me llevo. Porque no me queda más remedio. Porque peor es robar, o pedir... (...). La historia es relativamente sencilla. Yo entré en contacto con la compañía discográfica (...), les empecé a hacer ofertas y propuestas – unas honestas y otras deshonestas -, y entonces, al final, llegamos al acuerdo – que es a lo que me refería antes -... Yo les decía: “Yo toco un Rachmaninoff que quita el sentido; mi Bach es estupendo”... Y entonces me miraban así, como diciendo: “Yo tengo cuarenta rusos que lo hacen también estupendamente”, y entonces dije: “Bueno, pues toco Falla, toco Albéniz, toco Turina, toco Granados, toco lo que haga falta”. Y entonces me dijeron: “Ah, mira... Pues eso ya me interesa más”. Era el año 1.995 – me parece -, al año siguiente se celebraba el cincuentenario de la muerte de Falla; además, la obra completa de Falla cabe en un disco – porque no nos queríamos embarcar en una integral que durara mucho -...

JLGB: Claro...

MB... porque, si luego no nos entendemos bien, lo dejamos colgado. Y, entonces, la razón fue un “matrimonio de conveniencia” – completamente -. ¿Cómo me llevo con esa música? Hombre... Es lo que decía antes. Tocar una obra maestra... Se te ocurren las ideas enseguida. Luego, cuando resulta que tienes que tocar obras de juventud (...), hay que darle muchas vueltas, y eso da mucha ‘lata’. Claro... Luego, cuando vas a las tiendas de discos, y ves que hay diecisiete versiones de la *Patética* de Chaikovski, lo entiendes, claro... Es que da muchísimo menos trabajo la *Patética* de Chaikovski que las piecitas o las polonesas de Wagner. Resulta que Wagner escribió para piano polonesas y nocturnos, que son horrosas, son feísimas...

JLGB: [Risadas divertidas]

MB:... y... Claro... Cuando tienes un nombre y puedes elegir lo que quieres, dices: “No, no. Yo no quiero tocar las polonesas de Wagner. Yo quiero las de Chopin”. Pero, claro... Las de Chopin se han grabado doscientas veces, y entonces... En eso estamos...

JLGB: Claro. La *Fantasía Bética* de Don Manuel... ¿te parece una obra maestra, importante?

MB: Eso sí. Sin duda alguna, sin duda alguna. Lo que pasa es que el trabajo que yo hice – creo que realmente ha sido bueno - ... Qué voy a decir...

JLGB: También lo ha dicho la crítica de muchas partes...

MB: Por eso. Entonces... Mal que lo diga la crítica – por fin alguien dice algo inteligente - ...

JLGB: [Risas...]

MB: Lo que yo creo más importante – independientemente del valor que se le dé a la interpretación – es el trabajo realmente de corrección de los manuscritos, del manuscrito, y de los errores que hay en Chester y en las ediciones que son las que tienen el *copyright*. Y eso está lleno, lleno, lleno de faltas...

JLGB: ... lleno de faltas...

MB: ... y faltas gordas. El problema es que vivimos en un país, y en un mundo – casi -, en el que la gente no oye, y de eso estoy absolutamente convencido, de la diferencia entre un do y un do sostenido... (...). Le da igual, en el fondo - salvo honrosas excepciones -, que sea un do o que sea un do sostenido. Y yo creo que es muy importante la diferencia (...). Es que, científicamente, se puede demostrar que no es lo mismo.

JLGB: Sí. Son dos notas, no son las mismas, sino muy alejadas...

MB: Por eso, por eso...

JLGB: Oye, pero...

MB: ... y, además – perdón -, da especialmente pena cuando uno ve – por ejemplo -, la primera edición que hizo Chester – que le mandó a Falla -, y entonces Falla le pone una flecha y le dice: “Por favor, tenga Usted en cuenta que esto es un do sostenido, que no es un do”.

JLGB: Y luego no está corregido...

MB: ... y luego no está. Entonces... Da especialmente rabia, ¿no?

JLGB: Al proponerte el estudio de la *Fantasia Bética...*, ¿se te advirtió de esta contingencia, o fuiste tú por propia vocación a ver el manuscrito...?

MB: No. Yo conocía – como cualquier pianista, por supuesto – la obra, y entonces, ya como espectador, había cosas que me sonaban un poco raras. Digo: “Esto... Qué raro que escribiera esto...”. Y, entonces, cuando ya me puse a pensar... “Vamos a hacer una valoración, vamos a intentar hacerlo bien”, pensé: “Bueno... De esto habrá algo, habrá alguna constancia de lo que él [Falla] escribió”. Y, entonces, fue cuando empecé (...). Es muy sencillo. Los manuscritos están en una caja fuerte en Granada...

JLGB: En el archivo Manuel de Falla, claro...

MB: Me fui a Granada, me dieron las fotocopias de tal, me llevé mi partitura, y fue – con el dedito en un sitio, con el dedito en otro – el controlar nota a nota, compás por compás. Y eso fue todo. Eso lo hace cualquiera. Bueno... Cualquiera que tenga los ojos en su sitio.

JLGB: Y se proponga hacerlo...

MB: Y se proponga hacerlo... Pero, nada... Yo estoy absolutamente convencido de que a la gente le importa un bledo si es un do o un do sostenido, pero bueno...

JLGB: Oye... ¿Y las *cuatro piezas españolas*?

MB: Esas no las pude corregir, porque el manuscrito no está en España, lo tiene Durán – imagino -. Pero... De Durán si me fío.

JLGB: ...que fue el editor de Liszt...

MB: Exacto. Durán, que es el editor francés. (...) Y de ese sí me fío. (...)

JLGB: Miguel Baselga, después de este empeño discográfico – que, como hemos dicho, tenía el sentido obvio de la oportunidad en 1.996 -, y tenía un sentido práctico de ser un integral pianístico que cabía en un disco compacto...

MB: Por poco, ¿eh?

JLGB: Sí, sí, sí...

MB: Casi justito, justito...

JLGB: ... es más de hora y cuarto, o por ahí está...

MB: ... setenta y siete minutos y medio.

JLGB: Efectivamente. Porque... es que está toda, realmente toda la obra de Falla, en efecto. Pero digo que, después de eso, se ha embarcado en un “viaje trasatlántico” de bastantes etapas...

MB: Sin billete de vuelta.

JLGB: ... y en el que está en estos momentos, que es ciertamente apasionante, como es la grabación de la obra pianística integral de Isaac Albéniz – lo cual son palabras muy mayores -, porque escribió mucho Don Isaac...

MB: Escribió mucho, mucho más que Don Manuel.

JLGB: ...para su instrumento...

MB: Muchas veces a mí me dicen: “No, tal obra está perdida”, y me llevo una alegría... maravillosa.

JLGB: Una menos...

MB: Una menos que tengo que grabar, ¡qué bien, qué estupendo...! “Y de esa sólo hizo un boceto, y solamente hay ocho compases”... “¡Oh, qué alegría me das...!” “¿Y de ese concierto que se rumorea que existe...?”... “No, no lo escribió nunca”... “¡Uy, qué maravilla...!”. Por ejemplo, de las seis *sonatas* que figuran, de ellas sólo hay tres – la tres, la cuatro y la cinco -. La una, la dos y la seis... o no existen, o no las escribió, o vendió los derechos...

JLGB: Y no se pudo encontrar.

MB: ... o compuso cuatro compases, le cambió el título y siguió con una *petenera* (...). En fin, a pesar de todo, hay un porrón de cosas.

JLGB: Cuéntanos... ¿en qué estadio estás...? Hay un disco editado...

MB: Ahora ya hay un segundo disco, que ya saldrá al mercado en breve, que es el segundo volumen...

JLGB: Ajá...

MB: ... en ese segundo volumen, yo lo que he intentado hacer – que es lo que algunos me han criticado, yo creo que injustamente - (...). “¿Por qué ‘troceas’ la *Iberia*...?”

JLGB: Es verdad, sí...

MB: ... por una razón muy sencilla. Cuando uno graba la obra integral de un músico, llámese como se llame el músico – me da igual que sea Bach, que sea Mozart, que sea Albéniz o lo que sea -, da la casualidad de que no todas las obras son de la misma categoría. Entonces, uno se encuentra con obras fabulosas, que todos conocemos y todos nos quitamos el sombrero, y otras que no son tanto. Claro... Tenemos un problema. El primer problema: ¿qué hacemos...? ¿Ponemos lo bueno de un lado y lo malo de otro...? Entonces hay dos problemas. Primero, el problema comercial. ¿Quién va a comprar un disco en el que absolutamente todo lo que está dentro...?

JLGB: Se podría titular “La música mala de Albéniz”...

MB: Eso, comercialmente, es un suicidio. Y luego, hay una cuestión que yo llamo *psiquiátrica*. Imagínese Usted que yo me tengo que pasar cuatro o cinco años de mi vida tocando valsecitos de *no sé qué, fulanita, pepita...*, 'mazurquitas' de salón... Es que me pego un tiro. Entonces, por una razón – yo diría– de higiene mental, y por una razón también financiera –porque uno vive de esto, desgraciadamente -... y otros viven de otras... cosas –pero yo, desgraciadamente, vivo de mi trabajo... y digo “desgraciadamente” con todas las consecuencias-, pues hay que venderlo. Entonces... ¿qué es lo que pasa? Pues que hay que simultanear lo bueno con lo no tan bueno; porque, además, también hay que mirar una cosa. Si, haciéndolo de esta manera, todos los discos tienen un interés para el público neófito –que no tiene ni idea de Música y que no ha oído nunca nada-, como para el público más... avezado...

JLGB: ... justamente el que va buscando esas rarezas...

MB: ...el que va buscando la rareza. Porque la *Iberia* ya se la conoce, se la ha escuchado cuatrocientas veces, pero los *Estudios*, dice: “Ah, pues no sabía que Albéniz tenía *Estudios*”. (...) La *Iberia* no es una sinfonía de cuatro movimientos, ni es una sonata de cuatro movimientos. Es decir; al fin y al cabo, lo que yo estoy haciendo es lo que hizo Albéniz, es componer la *Iberia* por cuadernos. Lo componía, lo editaba y se estrenaba. Y es así como se está grabando. Y después de *Evocación*, puede venir lo que a Usted le dé la gana...

JLGB: ...pero, además, te iba a decir que ni siquiera cada uno de los cuadernos tiene una unidad, una estructura formal, ¿no? Son piezas individuales...

MB: Exactamente. En este segundo volumen que acabo de grabar, resulta que viene el orden de las obras de *Iberia* en el orden en el que las escribió [Albéniz] y se editaron por primera vez.

Porque siempre tocamos y oímos el segundo cuaderno de Iberia: *Rondeña, Almería, Triana*. Bueno... Resulta que Albéniz lo compuso al revés, y puso primero *Triana*, luego *Almería* y al final *Rondeña*. Y así fue como se editó. O sea, que esta es la prueba del nueve... Es del nueve... ¿O es del ocho...?

JLGB: Del nueve.

MB: Del nueve. Es que yo soy de letras.

JLGB: [Risas]

MB: Esta es la prueba de que, en este caso, el orden de los factores no altera el producto. Usted puede escuchar *Iberia* por donde le dé la gana, y puede empezar por... y terminar por *Evocación*, que no importa nada... No tiene la más mínima importancia. No hay una solución de continuidad.

JLGB: De hecho, un colega tuyo, como es Guillermo González, cuando la toca en concierto no hace el orden de los cuadernos...

MB: Exacto. Mucha gente. Tengo entendido que Orozco también hacía eso mismo (...). Lo que pasa es que, cuando uno hace las cosas de una manera mínimamente distinta a como se han hecho anteriormente, le llueven las bofetadas... no se puede Usted imaginar, pero bueno...

JLGB: Oye, puesto que tú trabajas todo el repertorio, y tienes – evidentemente – tus gustos, tus preferencias, tus ‘sintonías’ – de las que hablaremos después -, conoces – por lo tanto – y has trabajado a fondo a los grandes autores que han escrito para el piano. Desde ese punto de vista, máximamente exigente, ¿cómo situas el gran piano de Albéniz, no las piecitas de salón, sino el grande...?

MB: Yo lo situo entre los grandes de los grandes, y yo creo que en el pianismo – o en el piano, en la literatura pianística -, se podría empezar por Chopin, quizá Beethoven – lo que pasa es que el piano era todavía muy distinto al actual -, pero en fin... Chopin, Liszt, Albéniz, Rachmaninoff... Es decir, dentro de los grandes...

JLGB: ...dentro de la gran línea...

MB: Sí, sí. Totalmente, totalmente. El problema con Albéniz es que es español – o era español -. Si hubiera sido francés... bueno... Tendríamos a Albéniz hasta en la sopa. Lo que pasa es que los españoles vendemos muy mal lo... lo de aquí. Y, claro, así nos va... Pero, por supuesto que el

pianismo de Albéniz forma parte del pianismo de los grandes y, además, con un poso y con una 'genuinidad' ... ¿Se puede decir...?

JLGB: Se entiende. Si no se puede decir, se entiende.

MB: Se entiende. Quiero decir que es realmente muy especial esa manera de escribir para el piano. Totalmente, claramente...

JLGB: Es originalísimo, no se parece a ninguno...

MB: ... originalísimo y, además, está muy bien pensado para los pianistas; porque él escribe para el pianista. Es decir, cuando pone cinco pes (*ppppp*), ocho efes (*ffffff*).. Esas cosas que... Incluso muchísimas cosas que son imposibles de hacer, porque son totalmente contradictorias, está pensado... no para el director de orquesta, está pensado realmente para el pianista. Cuando tú eres pianista, para que suene *pianissimo*, tienes que pensar cuatro pes (*pppp*), y entonces suena *pianissimo*. Y es realmente una música muy mal escrita – en cierto modo -, pero muy bien hecha para piano, realmente.

JLGB: Por lo que decías, de que si hubiera sido francés, otro gallo cantaría. Entre los grandes músicos franceses, tuvo Albéniz grandes admiradores. Debussy (...)

[Entrevistador y entrevistado hablan acerca de la relación amistosa entre Isaac Albéniz y Olivier Messiaen]

JLGB: Pues me parece que... - “me parece”, no; con seguridad -, su mujer, Yvonne Loriod, grabó – no sé si toda – o una selección de la *Iberia*. Y según tengo entendido, en la carpeta – en la contraportada de ese disco, hoy inencontrable -, había comentarios de la *Iberia* de Albéniz firmados por Olivier Messiaen. En todo caso, tengo constancia directa de alumnos de su clase de Armonía y Composición que le han oído disertar en distintas ocasiones sobre Albéniz, y hablar con verdadero elogio – desde el punto de vista armónico, del ‘color’ y desde el punto de vista estrictamente pianístico -... Messiaen de eso sabía también un poco. Bueno... Miguel Baselga, en este segundo volumen de la obra integral del Albéniz, que pronto tendremos por aquí – y, por supuesto, los oyentes de Radio Clásica enseguida lo escucharán -, ¿qué repertorio abarcas?

MB: Pues sigo con mi idea – mal que a algunos les moleste – de hacer la *Iberia* por cuadernos. Entonces, va el segundo cuaderno de *Iberia* en el orden en el que lo escribió [Albéniz] y se editó por primera vez, en París, en 1.906; luego vienen los *Estudios* – lo que se llaman los *Siete Estudios en tonos naturales mayores* -, que resulta... - yo no lo sabía, me lo dijo el que más sabe

de Albéniz, que es Jacinto Torres -, que el propósito (...) de Albéniz era hacer una especie como de *Clave bien temperado*, pero con los *Estudios*; es decir, naturales mayores...

JLGB: ... uno en cada tonalidad...

MB: ... exacto; luego menores, luego alterados (sostenidos, bemoles,...). Afortunadamente, sólo hizo siete – con lo cual, nos hemos ahorrado, – por lo menos, yo me he ahorrado -, un montón de trabajo; porque, además, los *Estudios* son una ‘puñeta’ impresionante (...), y además son muy poco rentables, porque requieren muchísimo trabajo, son mucho esfuerzo, son muy difíciles, y luego no ‘suenan’ ni la cuarta parte del esfuerzo que requieren. Son de esas obras que dan mucha ‘lata’...

JLGB: Ingratas, ¿no?

MB: Ingratas de tocar, son muy difíciles – alguno, incluso, está mal escrito, en el sentido que es absolutamente imposible tocar lo que pone en el papel -, con lo cual, además, te surge el problema de decir: “Bueno, esto hay que ‘recrearlo’, ‘reinterpretarlo’ como sea; pero además (...) se tiene que reconocer lo que toco con lo que pone en el papel... En fin (...). Luego – perdón, con esto termino muy rápidamente -, “La Vega”, la versión – porque, de “La Vega”, [Albéniz] hizo dos versiones, una primera versión la hizo en enero de 1.897, que es la versión corta; es decir, una versión que no tiene copla ni tiene reexposición -, y luego hizo una versión larga – que es la versión que conocemos -, que la hizo al mes siguiente – cosa muy frecuente (...) -. Rachmaninoff también hace primera versión de la segunda sonata – primera edición, segunda edición -. Bueno..., pues en este caso es la larga, y además, corregida también con el manuscrito, porque hay muchas cosas que no figuran en la partitura que están en el mercado; y supongo que en otras versiones discográficas. Luego... Una obra que se llama *Souvenir*, que tiene dos títulos, que se llaman *Preludio y Asturias* – que no es el *Asturias* famoso de la *Suite Española*, es otro *Asturias* -, y que es el *Asturias verdadero*... es realmente el *Asturias*... El *Asturias* leyenda...

JLGB: ...el de la *Suite Española* no es...

MB: ¡En absoluto...! Este *Asturias*, por lo que dicen los expertos –me remito otra vez a Jacinto Torres-, es el *auténtico Asturias*. Es auténticamente una canción con reminiscencias ‘cantábricas’, no andaluzas...

JLGB: Sí...

MB: Y luego, termino con dos mazurkas – de estas mazurkas que hizo ochocientas mil -, que una se llama *Amalia* y otra se llama *Ricordati*. Bueno... Curioso, interesante en algunas cosas, dan mucha 'lata', pero... En fin. Y eso es todo.

JLGB: Oye, esa obra de la que dices que es muy 'latosa', que da mucho trabajo para montar...

MB: ¿Cuál de ellas...?

JLGB: Los *Estudios*, por ejemplo.

MB: Los *Estudios*, sí...

JLGB: ... la pregunta que te hago es... Una vez hecho el trabajo ímprobo que supone dar con una versión que tú mismo consideras grabable, publicable en disco... ¿es trabajo utilizable en concierto...?

MB: Claro. Es que, además, no queda más remedio. (...) Yo vivo de esto; es decir, los conciertos – yo siempre antes de grabar algo, tengo que tocarlo en público -, entonces algunas obras las tengo en repertorio, no hay ningún problema, las he tocado cuarenta veces; otras, evidentemente, no las he tocado nunca. Yo creo que debo de ser el único pianista en el mundo que tiene en su repertorio los *Estudios* de Albéniz. Evidentemente, hace dos años no los tenía, con lo cual eso había que tocarlo y había que... Y, claro, me encuentro con la – doble, o triple – desagradable tarea de tener que rodar en público una cosa – que siempre es desagradable, porque la primera vez que lo tocas no sabes muy bien cómo va a salir -; además, tocar una obra que es especialmente ingrata; y además, cuando vas a rodar un programa, no lo vas a tocar ni al Carnegie Hall ni lo vas a tocar a la sala (...). Te vas al último pueblo (...), donde, evidentemente, te encuentras además un piano malo, y... Son todos los ingredientes – cosa que no le deseo ni a mi peor enemigo -... Bueno... Sí... A mi peor enemigo sí se lo deseo... para que vea lo que es eso.

JLGB: [Risas]. Oye... En definitiva, por lo que dices, un pianista – por muchas horas que haya pasado en su estudio y esté muy seguro de lo que quiere y de haberlo logrado, etcétera -, tiene una última reválida cuando pone eso en concierto, en contacto con el público, ¿no?

MB: Yo creo que sí. Es someter... Es como cuando dicen que los coches de carreras – el banco de pruebas, es el rally de no sé cuántos -...

JLGB: Sí...

MB: ... pues yo creo que el 'banco de pruebas' es el recital.

JLGB: Una sala de conciertos.

MB: Exacto. Eso es lo que te somete al máximo, a la máxima presión y, además, a la máxima –también – “creatividad”. Yo reconozco que salgo a tocar, y digo: “¡Anda...”, y se me ocurre una idea cuando estoy tocando. Y luego la apunto, y me digo: “Mira, se me ha ocurrido *tal*”.

JLGB: Y luego trabajas sobre ella, ¿no?

MB: Luego trabajas esa idea...

JLGB: ... para tratar de sistematizarla.

MB: Exacto. Y, a lo mejor, al final no va en el disco o sí va. Generalmente, sí (...). Otras veces, no. Dices: “Tenía una idea en mente”, y la tocas; no te gusta, no cuaja, no funciona, y no la metes.

JLGB: Ajá...

MB: Yo creo que sí. Yo creo que es importante.

JLGB: Hablando del disco *Falla*, hemos hablado de errores en las ediciones al uso – por lo tanto, en las grabaciones al uso -, en cuanto tuviste los manuscritos y pudiste compulsar. Recientemente, se ha presentado una edición de los manuscritos de la *Iberia* de Isaac Albéniz. Supongo que estás trabajando sobre ellos, ¿no?

MB: Sí. Cómo no.

JLGB: ¿Has encontrado cosas realmente diferentes con respecto a lo que se venía manejando...?

MB: Yo empecé (...) antes de que esa edición estuviera disponible...

JLGB: Exacto.

MB: (...) Básicamente, es lo mismo. El facsímil, evidentemente, es más bonito de ver que una fotocopia birriosa, pero bueno...

JLGB: La materia prima es la misma.

MB: Exacto, exacto. Entonces, yo diría que, salvo *Evocación* – que es la única en la que no he visto absolutamente ningún -..., nada...

JLGB: Ninguna diferencia.

MB: Ni una. Ni las ligaduras, los reguladores... Absolutamente todo está igual. En el resto, bastantes, y bastante gordas. Estoy absolutamente convencido de que a la gente le importa un bledo... que ponga una cosa o que ponga otra. No le importa. Esto es 'a piñón fijo', entonces...

JLGB: [Risas]

MB: Es que no lo oyen. (...)

JLGB: Tampoco te debes de extrañar tanto, que en un 'racimo' de notas – como suelen bajar, en 'catarata' -, del piano de Albéniz...

MB: Es verdad que algunas...

JLGB: ... el oyente normal no distingue que ese mi no es mi natural, sino bemol, ¿no...?

MB: De acuerdo. En algunos casos – incluso el propio productor me lo decía... -. “Es que eso no es audible”. De acuerdo. En eso me callo. Pero hay otros momentos... ¡Caray, que si no es audible...!

JLGB: Muy claros, ¿no?

MB: ¡Caray...! El día y la noche. Pero bueno...Qué se le va a hacer. Nadie es perfecto.

JLGB: Miguel Baselga... Todavía vamos a estar unos minutillos más – pocos, si me lo permites – en relación con Albéniz; porque, de tus actividades concertísticas, recientes, hay – creo que dos – que se refieren a Camprobón, la 'patria chica' del maestro Albéniz.

MB: Ajá...

JLGB: Una fue tu actuación allí cuando se abrió...

MB: ...la inauguración...

JLGB: ... el Museo Albéniz, ¿no?

MB: ... el Museo...

JLGB: ...en el propio acto de la inauguración.

MB: Ajá.

JLGB: Quiero que nos cuentes qué tocaste allí. Me imagino que sería Albéniz, evidentemente...

MB: [Risas]

JLGB: ... pero... ¿Qué obras tocaste allí...? Y que me cuentes también en qué consiste el Museo, que no conozco...

MB: El Museo es, por lo pronto..., lo más importante que tiene el Museo es el piano de Albéniz, que fue la razón por la que supongo que a mí me llamaron. Evidentemente, manuscritos y todas esas cosas no hay, esos están todos...

JLGB: ... están donde están.

MB: ... donde están. Además, tienen que estar – me imagino – en una caja fuerte, que es el sitio en el que tienen que estar. Luego – por ejemplo -, hay objetos personales – sus gafas, un chaleco, copia de muchas cartas que escribía (...), fotos, un mantón de Manila (...). Es un sitio para mitómanos...

JLGB: Sí...

MB: ... no es un Centro de Investigación (...)

JLGB: El 'mundillo' de Albéniz, ¿no?

MB: Exacto. Tengo entendido que quieren hacer un Centro de Investigación y que quieren llevar muchas cosas, pero, por lo menos, lo que yo vi... es muy 'epidérmico', pero realmente es impresionante. (...) Tú vas y ves, las gafas de Albéniz, el piano de Albéniz,...

JLGB: ...el chaleco con el que le has visto en fotos, ¿no?

MB: Exacto.

JLGB: Esas cosas...

MB: Y, yo qué sé... Esquelas o cosas que publicaron cuando se murió. Y además estás en Camprodón y, además, a un paso de la casa en la que él nació; lo que pasa es que luego se destruyó (...). Está justo al lado de ese puente muy bonito que tiene un arco muy grande...

JLGB: Ajá...

MB: ... y eso es lo que hay, básicamente. Y luego, evidentemente, el piano.

JLGB: ¿Qué piano era, por cierto...?

MB: Es un Bechstein, que resulta que pertenecía a Francis Money-Coutts, que era el banquero británico que protegía...

JLGB: ... su libretista en las óperas, ¿no?

MB: Exacto. (...) ¡Ah...! También está el dormitorio de Albéniz. Ahora me he acordado. Está su cama – que creo que él viajaba con ella a todas partes -, las mesillas, (...). En fin. Una de esas cosas curiosas. (...) Volviendo al tema del piano... Es el piano que pertenecía a Francis Money-Coutts y que regaló Francis Money-Coutts a la mujer de Albéniz cuando Albéniz murió. Ese piano – que lo tenía (...) en Londres -, (...) es un Bechstein que está – lógicamente – hecho bastante polvo, pero todavía suena y se puede tocar. Yo toqué en él *Torre Bermeja* – porque pidieron que fuera una cosa muy breve, que son cuatro minutos -, y la verdad es que todavía funciona. Es como esos zapatos viejos que ya no están – lógicamente – para muchos trotes, pero que están cómodos (...). Y, además, hay una cosa que a mí me inspiraba mucha curiosidad, que fue en realidad por lo que fui a Camprodón, y es que muchas veces, ves la partitura, y piensas: “¿Cómo sería el piano de Albéniz...?” A lo mejor, un piano distinto. No, no, no. Es un piano exactamente igual (...). La única diferencia es que a la última octava aguda le faltan dos notas – en vez de terminar en do, termina en la -, pero bueno... El piano es exactamente el mismo, los pedales funcionan exactamente igual, y yo tengo en mi casa un piano que es muy, muy parecido a ese.

JLGB: Que es un gran cola, se supone...

MB: No, no...

JLGB: ¿No...?

MB: No un gran cola...

JLGB: ...cola...

MB: ... debe tener unos setenta de cola, una cosa así... Unos setenta y siete... Un poquito menos de media cola. Y siempre es agradecido estudiar o saber cómo es el instrumento del músico que estás interpretando, porque por lo menos... Si la obra fue concebida en un piano con estas características, pues esto es lo que supongo que él quería...

JLGB: En Camprodón se hace un Festival...

MB: ... hay un Festival Albéniz...

JLGB: ... Albéniz, ¿verdad? – donde también has tocado...

MB: También toqué este año.

JLGB: ¿Qué fue, recital completo, no?

MB: Recital. Fue lo del segundo disco. Los *Estudios*, “La Vega”, el segundo cuaderno de la *Iberia*, etcétera...

JLGB: ‘Castigaste’ a los oyentes con esas piezas que tú llamas ‘latosas’...

MB: Claro. Lo que pasa es que, ya que es Camprodón...

JLGB: ...‘latosas’ para ti, que las tienes que tocar...

MB: ... ya que es Camprodón, pues que se aguanten, claro.

JLGB: Hay, entre tus actuaciones, un par de ellas que me interesaba traer ahora a colación – no porque fueran nada especial -, sino por un hecho, que quiero que nos hables de él, que es tu relación con la música de nuestro tiempo, con la música contemporánea. Esos conciertos a los que me refería eran cuando, en Madrid, con la Orquesta Nacional de España, y en Lisboa, con la Sinfónica portuguesa, hiciste el concierto para piano y orquesta de Joly Braga Santos, un compositor portugués muy notable, que ha muerto hace poco...

MB: ... efectivamente...

JLGB: pero... Pero joven murió. Quiero decir que es un compositor que ahora estaría en la edad de la de los maestros que nos rodean. Cuéntanos cómo llegaste a esa partitura...

MB: Fue un encargo...

JLGB: ¿Te llamaron para tocar?

MB: Exacto, exacto. Me llamaron, no hubo posibilidad de elección, me dijeron: “Tienes que tocar esto”, y yo dije: “Muy bien, pues tocaremos esto”. Yo ahí no entré para nada en la selección...

JLGB: ¿Era la Orquesta Nacional...?

MB: No. (...) El que conoce la génesis de todo esto es Tomás Marco – curiosamente -, porque, cuando él era gerente de la Orquesta Nacional, él me invitó para tocar ese concierto.

JLGB: Sí...

MB: Y era una especie de 'intercambio'. Primero se hacía en Lisboa con la Sinfónica portuguesa, y luego se hacía en Madrid con la Nacional. Se hizo en Lisboa sin ningún problema, pero luego quitaron a Tomás Marco. Entonces, el sustituto – cuyo nombre no recuerdo, afortunadamente -, no respetó ninguna programación de la Orquesta Nacional – tengo entendido que no fue nada personal, que pasó lo mismo con todo el mundo, ‘a hacer puñetas’ -, y entonces todos nos quedamos con las ganas. Luego, Tomás Marco retomó la idea, porque lo nombraron...

JLGB: ... Director General del INAEM...

MB: No, no. Antes...

JLGB: ¿Antes...?

MB: Antes de eso...

JLGB: ... ¡Ah, lo de la Comunidad de Madrid...!

MB: ... Festival de Otoño...

JLGB: Claro... Pasó [Tomás Marco] un tiempo por la Comunidad...

MB: ... Festival de Otoño. Y entonces me llamó y me dijo: “Oye, quiero retomar ese tema...” Y dije: “Ah, pues muy bien, lo que tú quieras”, y también se fue ‘a hacer puñetas’ (...) No sé qué pasó. Y la cosa se quedó así, hasta que lo nombraron Director del INAEM. Y me acuerdo que fui a verle, y le dije: “Oye, ¿y este tema...?”, y dijo: “No, esto se hace..., pero como que me llamo como me llamo”. Y entonces se hizo. Pero se hizo con tres años de retraso con la Orquesta Nacional. Tres o cuatro...

JLGB: Ya, ya, ya...

MB: (...) Al final, la ‘historia’ salió así, pero fue complicado.

JLGB: Bueno... Y, al margen de un encargo concreto, como fue éste... ¿has tenido en tus manos alguna partitura nueva para estrenar, te has dirigido a algún compositor actual para ver su música...? ¿Cuál es tu relación con la música contemporánea...?

MB: Mi relación con la música contemporánea, siempre y cuando el compositor componga para piano y utilice los recursos del piano – puesto que yo soy pianista -, a mí me parece estupendo. Es decir, siempre y cuando el pianista esté sentado frente al piano y toque las teclas – no

importa si es con los dedos, o con lo que sea -, no hay ningún problema. No sé si Usted me entiende, y seguro que me entiende perfectamente...

JLGB: Le entiendo perfectamente...

MB: Entonces, mientras juguemos...

JLGB: La mayor parte de la música pianística contemporánea es así...

MB: Hmmm... Bueno...

JLGB: ... se sienta uno delante del piano...

MB: Una parte importante.

JLGB: ... y toca las teclas...

MB: Hay otra parte, también bastante importante, que no es así. Entonces, cuando entramos en ese tipo de cosas (...). Un piano tiene sus limitaciones, hay que jugar con ellas (...). Cuando ya empezamos a utilizar cosas que no son propias del piano, entonces es cuando ya empiezo a torcer la nariz. (...) Cuando uno es músico profesional, está muchas veces condicionado por lo que te da de comer. (...) Cuando puedes elegir, eliges; muchas veces no puedes elegir... pues no eliges. Mi relación [con la música contemporánea] es buena. No tengo ningún problema. Hay un compositor español (...) que va a estrenar un concierto para piano y orquesta, con la Orquesta de RTVE justamente en el [Teatro] Monumental, en noviembre (...) Se llama Ricardo Llorca, que es un compositor español que vive en Nueva York, que es muy amigo mío, y creo que es un muy buen compositor; y me dijo que si quería estrenarlo, no lo pude hacer por razones...

JLGB: ... por fechas...

MB: ... por fechas, pero creo que es uno de los compositores realmente más interesantes ahora mismo, y recomiendo vivamente a los oyentes que se acerquen, porque realmente merece la pena.

JLGB: Es que, además, siendo la Temporada de la Orquesta de RTVE, todos los que nos están escuchando pueden escucharlo...

MB: ... y deben.

JLGB: Pueden y deben – subraya Miguel Baselga -. Bien... Quiero que, como comentábamos antes, al margen de que a todos nos gusta lo bueno – evidentemente -, nos cuenten dentro de ese abanico

amplio, que es lo muy bueno, cuáles son aquellos autores – o incluso aquellas obras concretas – que a tu sensibilidad personal conmueven más.

MB: Yo voy por épocas. Soy muy ciclotímico en eso. No tengo nada especial... No es una identificación con un estilo, ni con autor, ni con una época... Depende mucho de...

JLGB: ... ni con una nacionalidad, tampoco...

MB: ... ni con una nacionalidad, tampoco. Además, soy muy poco 'nacionalista' en eso. Bueno... En eso y en todo. No soy absolutamente nada nacionalista. Entonces, no creo que las cosas sean mejor por ser de un país ni por ser de una persona. Creo – y, además, lo sé – que todos los compositores tienen cosas buenas y no tan buenas, y lo que me gustaría es poder variar más de lo que varío; poder tocar más cosas, y más distintas, y tener unas posibilidades (...) En definitiva: me gustaría hacer lo que me da la gana siempre, lo que pasa es que no siempre es posible, me temo que a la mayoría de los oyentes les pasará lo mismo. En fin... Como he dicho antes, es peor robar. (...) Sinceramente, no tengo ninguna preferencia por ningún... Me gusta absolutamente todo, desde el barroco más 'barroco', hasta lo más contemporáneo...

JLGB: Eso te iba a preguntar ahora. Antes han salido mencionadas algunas sonatas del padre Soler, que tocaste en tu recital de presentación en Madrid...

MB: Las toco mucho, muy a menudo.

JLGB: ¿Tocas también [Domenico] Scarlatti, por ejemplo...?

MB: También. Menos, menos Scarlatti porque... es más conocido. Es decir, cuando vas por ahí por los 'mundos', Soler les llama más la atención, porque no lo conocen tanto, porque es el 'Scarlatti español', porque tiene mucho garbo, tiene mucha gracia, y entonces lo escuchan, y dicen: "¡Ay, esto suena...!"

JLGB: ... remite a España, ¿no?

MB: Claro. Dicen: "Esto suena como Scarlatti, pero con más...", y no saben qué poner. "Más..." (...)

JLGB: ¿Y tocas también [Johann Sebastian] Bach?

MB: También, también. Le toqué hace no relativamente mucho las "Goldberg" – que, para mí, era una especie de reto que quería hacer -...

JLGB: Qué 'tontería', ¿no?

MB: ¿Has visto, qué 'bobada'...? (...) Las toqué unas cuantas veces, y no las he vuelto a tocar más. No ha habido ocasión, pero he tocado bastante Bach.

JLGB: Es una música que requiere una concentración..., es un ejercicio intelectual formidable.

MB: Yo creo que todo, cualquier cosa. Bach, por ejemplo, lo toqué con la Orquesta del Capitol de Toulouse – un concierto de Bach también allí -, y la verdad que es un autor – evidentemente, como me imagino que cualquier intérprete -, con el que mantienes una relación muy importante.

JLGB: ¿Te parece que es música – por decirlo así, “distinta” – un concierto, por ejemplo, de los de clave y cuerda tocado en el piano...?

MB: Yo soy heterogéneo... No soy nada...

JLGB: Te gustan las dos maneras, ¿no?

MB: Exactamente. Lo importante es, cuando uno toca un instrumento, utilizar los recursos y el estilo y las 'armas' que te da ese instrumento. Por ejemplo, ahora he tocado – y voy a tocar – *La Valse* de Ravel. Una versión en la que yo he hecho mis propios arreglos (...). Es la transcripción de Ravel, pero con mis propios arreglos. Lógicamente, cuando tú tocas en un piano, lo mismo que toca una orquesta no lo puedes tocar igual. Los fraseos son distintos, las dinámicas son distintas, el 'tempo' – muchas veces - es distinto... Mientras adaptes... Cuando la música es buena, se puede tocar en cualquier sitio – eso, regla número uno -; y segundo, mientras adaptes las necesidades de la música al instrumento – o el instrumento a las necesidades de la música -, no hay ningún problema. A mí que sea un clavecín o un Steinway de mi día, no me parece... O lo de los instrumentos antiguos, me parece muy bien... Siempre y cuando se juegue con esas cartas, no hay ningún problema. No creo tampoco que se 'traicione' nada, y además, se ha hecho hasta la saciedad...

JLGB: ... por supuesto...

MB: ... no es ninguna novedad.

JLGB: Oye, y entre tus autores predilectos – ahora, o en algún momento de tu trayectoria -... ¿ha figurado Schubert? ¿Te interesa el piano de Schubert...?

MB: Menos, curiosamente. Sí, el Opus 90 de los *Impromptus*, pero menos. Es verdad que, con Schubert, me he metido mucho menos. Algunas cosas, pero reconozco...

JLGB: ¿Ninguna de sus sonatas grandes...?

MB: No. Ninguna de las sonatas, de los 'sonatones', no... (...) Reconozco que hay una parte del romanticismo alemán... Yo me veo incapaz de escuchar Bruckner. Una sinfonía de cincuenta minutos no he llegado – sinceramente – (...), como esos 'sonatones' de Brahms, esos 'sonatones' de Schubert... Reconozco que esa expresividad todavía está más allá de mi poder de...

JLGB: En cambio, Schumann... ¿lo encuentras más próximo?

MB: Sí. Lo he tratado también..., no mucho – no las grandes obras de Schumann -; he visto – qué sé yo – *Toccata* – cosas por el estilo -, que no son el Schumann... Lo que pasa es que, en fin, desgraciadamente, la vida te va llevando por unos derroteros que, muchas veces, no puedes...

JLGB: ...claro...

MB: ... y es que no lo puedes hacer. Y, entonces, no tienes tiempo, y dices: "Bueno, pues..."

JLGB: ... ahí está, ¿no? En su momento...

MB: Espero que haya algún momento en el que pueda dedicarme realmente a lo que me gusta... No... Estoy exagerando. Albéniz también me gusta.

JLGB: Faltaría más...

MB: Es verdad que, cuando te dedicas a una cosa, inevitablemente hay cosas que dejas de lado. Eso... No hay nada que hacer.

JLGB: Y, en el repertorio sinfónico – o sea, sinfónico-concertante, conciertos para piano y orquesta -... ¿qué obras (...) elegirías...?

MB: Ahí me lleva más – curiosamente – el siglo XX. No sé por qué, pero la música del siglo XX me atrae mucho. Hay un compositor – ya lo he dicho antes, Ricardo Llorca -, (...). Hay un compositor – el que fue su profesor, un compositor americano que se llama John Coligriano -, que tiene un concierto para piano que quita el sentido; los conciertos de Prokofiev – (...) yo el segundo lo he tocado, y además creo que se oye muy poco -; Bartók, Ravel... Generalmente, el siglo XX me atrae... no sé por qué... Me atrae más que... En fin. Si me dicen que es una orquesta de cámara y hay que tocar Bach, encantado también. No hay ningún problema. Turina, Falla...

JLGB: ¿Qué has tocado de Turina...?

MB: La *grosería sinfónica*.

JLGB: ¡Ah...! Con orquesta de cuerda. ¿Y de piano solo, en recital...? ¿Has incorporado algo de Turina...?

MB: Por ahora, nada. Todavía estoy con el Albéniz de mis amores, y no me ha dado tiempo a meterme con Turina. Bueno... Algunas *Danzas* y algunas cosas, pero realmente cosas muy breves. Nada reseñable, como se suele decir.

JLGB: Miguel Baselga, en las próximas semanas o meses – ahora nos lo precisará él -, va a presentarse en puntos importantes de Estados Unidos.

MB: Ajá.

JLGB: Vas a pasar por Bloomington...

MB: ... la Universidad de Bloomington...

JLGB: ... donde está la Universidad tan afecta a la música hispana, ¿no? Hispanoamericana...

MB: Tengo entendido que tienen un Centro de Documentación de Música Hispanoamericana que quita el sentido.

JLGB: Impresionante. Parece que es el mejor...

MB: Eso dicen...

JLGB: ... el mejor del mundo...

MB: Eso me han dicho...

JLGB: Sí, sí, sí... ¿Allí qué vas a hacer...?

MB: Pues allí es un recital de música española: Soler, Falla, Albéniz..., y he metido *La Valse* de Ravel; porque, ya que es el mejor compositor francés de música española...

JLGB: Eso iba a decir. Además, buen amigo de Falla y de Albéniz... Bueno, de Albéniz no fue buen amigo, pero sí hubo cierta relación, y sobre todo...

MB: ¿Hubo algún problema...? Eso no lo sé yo...

JLGB: No, no, no... No digo “problema”, sino que no hubo – que yo sepa - trato amistoso, pero sí admiración profunda de Ravel hacia Albéniz – faltaría más -. Luego, también, aparte de Bloomington, vas a tocar en Washington y vas a tocar en Nueva York...

MB: En Nueva York, también...

JLGB: Y... ¿en qué salas...?

MB: En la sala pequeña del Carnegie Hall de Nueva York y en la Corcoran Gallery de Washington.

JLGB: ¿Son recitales en ambos casos, también...?

MB: Recitales. Es la misma gira, dura – nada – quince días, y son tres recitales, uno detrás de otro.

JLGB: Con este repertorio de música española, más un español...

MB: ... ‘postizo’...

JLGB: ... ‘postizo’.

MB: Exacto.

JLGB: Muy bien. Miguel Baselga, pues que tengas muchísimo éxito; no ya en esta pequeña gira por Estados Unidos, sino en todas partes, por allá por donde vayas.

MB: Ojalá.

JLGB: Y que te veamos más a menudo por aquí. ¿Qué tienes en cartera, en la agenda, de actuaciones en España...?

MB: Pues hay – que yo recuerde ahora mismo -, algunos Festivales el año que viene (2.000), recitales – me parece que en Alcalá de Henares -, (...), a las Sociedades Filarmónicas (...).

JLGB: Y, en todo caso, me imagino que eso es un ‘continuo’... Estarás ya dispuesto a abordar el tercer volumen de la integral Albéniz, ¿no?

MB: Exacto. Eso es lo más importante. (...) Al salir de aquí, tengo que ir a recoger unas partituras – que, por supuesto, además de terminar de arreglarlas, son difícilísimas de encontrar -... Esas partituras que no se ven en ningún lado, que están agotadas, que ya no existen...

JLGB: En este tercer volumen, ¿qué parte de la *Iberia* abordas...?

MB: El tercer cuaderno – lógicamente -, luego va la *tercera sonata*, luego van las seis piezas que se llaman *Seis Hojas de Álbum* – donde está el tango siempre famoso -...

JLGB: Sí, sí, sí...

MB: ... y, posiblemente, la *Rapsodia Cubana*. ¿A que eso no lo conoce Usted...?

JLGB: No. No lo he oído...

MB: Yo tampoco. Si le digo la verdad...

JLGB: Lo conozco de referencia bibliográfica.

MB: Exacto. Yo también. Y, entonces, eso es lo que... Si entra en el disco (...)

JLGB: ... por duración...

MB:... por duración. (...)

JLGB: Pues lo dicho... Miguel Baselga, muchísimas gracias...

MB: ... muchas “de nada” ...

JLGB: ... por tu paso por aquí, y mucho éxito.

MB: Muchas gracias.

Entrevista “rescatada” por Pablo Ransanz Martínez
(pablo.ransanz@gmail.com) para *Sinfonía Virtual*, nº 20, julio, 2011.
www.sinfoniavirtual.com