

ANTONIO PÉREZ ABELLÁN

Entrevista realizada a través de internet. Noviembre de 2010.

“La obra de Stockhausen es un progreso constante y una búsqueda de nuevos horizontes”

Cuando se cumple el tercer aniversario del fallecimiento de Karlheinz Stockhausen (Mödrath, 1928 - Kürten-Kettenberg, 2007), Mundoclasico.com entrevista al intérprete español que más estrechamente colaboró con el compositor alemán durante sus últimos años de vida: Antonio Pérez Abellán (Elche, 1969). Formado musicalmente en Alicante, Murcia y Ámsterdam, además de personalmente con el propio Stockhausen, Pérez Abellán es el dedicatario de numerosas obras del compositor alemán, de las cuales también ha brindado numerosos estrenos mundiales; piezas, entre otras, como los *Klavierstücke XV, XVI, XVII y XVIII, Licht-Wasser* o parte de las *Natürliche Dauern*.

Junto a su actividad como intérprete, destaca su trabajo en la informatización de las partituras de Stockhausen, así como sus publicaciones sobre la figura y obra del compositor alemán. En la actualidad, Antonio Pérez Abellán ejerce la docencia tanto en el Conservatorio Superior de Alicante (Piano y Electroacústica) como en los cursos estivales de Kürten, ámbitos en los que sus enseñanzas permiten la formación de nuevos intérpretes que se benefician de su experiencia en estos repertorios, garantizando así la continuidad de los mismos.

Paco Yáñez. Señor Abellán, la primera pregunta parece obvia, y se refiere al momento en que conoció usted tanto la música de Karlheinz Stockhausen como al propio compositor en persona.

Antonio Pérez Abellán. Conocí la música de Stockhausen en el año 1988, cuando estaba a punto de terminar mis estudios de piano en el conservatorio superior de Alicante. Fue de manera casual, un día entré en una pequeña tienda de discos de música pop y rock en Elche y curioseando entre los discos, entonces aún de vinilo, vi dos que me llamaron la atención por sus portadas. Uno era de György Ligeti, con sus obras *Volumina* [1961-62] y el segundo cuarteto de cuerdas [1968]; el otro era de Karlheinz Stockhausen y contenía la grabación de su obra *Der Jahreslauf* [1977], que es la primera escena compuesta del ciclo de siete óperas *Licht* [1977-2003]. Yo era por aquel entonces un estudiante de piano fascinado por Liszt, Chopin, Rachmaninof, pero escuchar esas obras me encantó y despertó mi gusto por la música contemporánea. Poco después, un amigo me regaló en CD la ópera *Samstag aus Licht* [1981-83], hasta entonces editada por Deutsche Grammophon. Esta ópera tiene una escena para piano y bajo que se llama *Luzifers Traum* [1981] que también es posible tocar como solo de piano y se conoce así por *Klavierstück XIII*, que dura 36 minutos, en la cual el pianista, además de tocar las teclas, ha de tocar las cuerdas del piano directamente, utilizar la voz y realizar acciones escénicas. Esta pieza me enamoró y a partir de ahí sólo quise tocarla y conocer más obras del maestro.

Al terminar la carrera en Alicante conseguí una beca para ir a estudiar repertorio contemporáneo durante dos años al conservatorio superior de música Sweelinck de Ámsterdam, con el profesor Alexander Hrisanide. Durante mi estancia allí entré en

contacto con la editorial Stockhausen, la Stockhausen-Verlag, para comprar CDs y partituras, y una vez les comenté que estaba estudiando la *Pieza para piano XIII*. Para mi sorpresa, recibí una respuesta muy amable que me recomendaba ir a dar clases de esta obra a Berlín con Majella Stockhausen, pianista e hija del compositor, a quien la pieza está dedicada. En diciembre de 1992 estuve trabajando varios días con Majella y cuando terminamos me preguntó si estaría interesado en tocar la pieza en privado para su padre. Yo me quedé boquiabierto y respondí naturalmente que me encantaría tocar para él.

Así pasaron unos meses mientras me preparaba la pieza siguiendo las indicaciones de Majella y finalmente Stockhausen me citó para que fuese a su casa de Kürten el día 27 de marzo de 1993, fecha que no olvidaré, recuerdo que además nevaba en Kürten. Estuvimos trabajando en su habitación en su piano Steinway B durante 5 horas casi sin descanso. Debió quedarse contento y sobre todo percibir cuánto amaba yo su música porque al salir por la puerta me dijo una de sus frases inolvidables: «Antonio, en el futuro haremos música juntos».

En el verano de 1993 terminé mis estudios en Ámsterdam y volví a Alicante, donde empecé a trabajar como profesor de música de cámara en el conservatorio Óscar Esplá. Mantuve el contacto con Stockhausen a través de un intercambio de cartas, faxes y tarjetas postales, me regalaba partituras y me insinuaba de vez en cuando si no estaría interesado en aprender a tocar los sintetizadores y teclados electrónicos. Me decía que ya no estaba interesado en componer para piano tradicional y que buscaba un pianista que pudiese tocar tanto sus piezas de piano como de sintetizador.

Así estuvimos casi tres años, hasta que un buen día de julio de 1996 recibí una carta definitiva en la que me decía: «Querido Antonio, el momento ha llegado, quisiera que estudiases mis obras para sintetizador *Synthi-Fou* [1991], *Wochenkreis* [1986-88], etc». Recuerdo haber dado saltos de alegría, para mí se estaba realizando un sueño que parecía inalcanzable.

Yo entonces no tenía ni idea de tocar sintetizadores, pero, como siempre he sido bastante autodidacta, no me lo pensé dos veces, me fui a una tienda de instrumentos, me asesoré y me compré a plazos varios teclados, un *sampler*, mesa de mezclas, etc.

Así, poco a poco, empecé a ir cada vez con más frecuencia a Kürten, hasta que a principios de 1998 Stockhausen me pidió que le ayudara a realizar la música electrónica de su obra *Michaelion* [1997], que después sería la obra para cinta *Mittwochs-Gruss* [1998]. Y a partir de ahí me quedé a vivir con Stockhausen y sus dos compañeras de vida, la clarinetista americana Suzanne Stephens y la flautista holandesa Kathinka Pasveer, en la casa de Kettenberg, en Kürten, hasta su muerte en diciembre de 2007.

Allí trabajé realizando con él obras electrónicas, sonidos para obras de sintetizador, grabando CDs, dando conciertos y estrenando 22 obras suyas, y además fui durante estos diez años su copista de partituras con el ordenador, ya que Stockhausen tenía su propia editorial de partituras y CDs, que ahora sigue existiendo con la Fundación Stockhausen.

Es indescriptible lo que he aprendido de él como músico y como persona también, fue como un segundo padre y de hecho él me trataba como a un hijo. Las conversaciones a

la hora de comer y cenar eran de toda clase, desde no poder parar de reír (Stockhausen tenía mucho sentido del humor) hasta hablar del futuro de la música. Otra de sus frases para mí inolvidables era una pregunta que me hacía a veces después de cenar: «Antonio, ¿dónde piensas que está el futuro de la música en este mundo?» Yo pensaba: «¿cómo un genio así le pregunta esto a un pobre pianista?», y evidentemente no podía dar respuesta alguna.

P. ¿Y qué intuía Stockhausen al respecto de la música en ese futuro?

R. Bueno, él no decía mucho al respecto, pero pensaba que la cultura y la sociedad actuales se encuentran en una fase de decadencia, fase que algún día pasará y la música y otras artes volverán a cobrar fuerza e impulsos creadores. Muchos compositores jóvenes le mandaban constantemente grabaciones de obras para que él les hiciese comentarios y críticas. Le gustaba contestar siempre a las cartas, siempre escribiendo a mano con tinta azul, y no dudaba en dar su opinión sincera a las grabaciones. Lo que él echaba de menos en jóvenes compositores era la elección de temas relacionados con la ciencia y especialmente con el universo, decía que era muy decadente elegir temas, por ejemplo para una ópera del siglo XXI, en donde se tratan aún temas mundanos y macabros, como asesinatos y temas así.

P. ¿Y por lo que se refiere a la música del propio Stockhausen?, porque Kathinka Pasveer comenta que en la mañana de su muerte Stockhausen le dijo: «Siento que un tiempo completamente nuevo a comenzado. He encontrado un nuevo nivel de inspiración». ¿Hacia dónde cree que evolucionaría Stockhausen tras *Klang*?

R. Una frase suya que tengo grabada, además de escrita en dedicatorias con rotulador de color plata en objetos que me regalaba, era: «Stockhausen “Time-Composer”». Es conocida su predilección por componer el tiempo y aquí aconsejaría a cualquier músico que viese el DVD de una conferencia dada por Stockhausen en 1972, en Inglaterra, titulada *Cuatro Criterios de la Música Electrónica*, que también existe transcrita en un libro de Robin Maconie titulado *Stockhausen on Music* [1989]. En esta conferencia se refiere Stockhausen a su obra *Kontakte* (1958-60), y sus ideas de entonces son revolucionarias aún hoy en día. Entre otras cosas se habla allí de la composición del continuo temporal, de la necesidad de equilibrio entre tonos y ruidos en las composiciones, la “descomposición” del sonido en sus diversas componentes.

La idea de Stockhausen tras terminar *Klang*, las 24 horas del día, era componer la hora, el minuto y el segundo. Esta conferencia y otras muy interesantes se pueden pedir a la editorial Stockhausen y tengo que recomendarlas de verdad.

P. Habla usted del círculo que rodeó a Stockhausen, un círculo de colaboradores que abordó buena parte de sus dos últimos ciclos, *Licht* y *Klang*, de forma exhaustiva, convirtiéndose en ‘herramientas’ fundamentales para el compositor. ¿Cómo se desarrollaba el trabajo musical en Kürten teniendo en cuenta esa relación tan estrecha y en qué medida Stockhausen incorporaba a las obras sus sugerencias como intérpretes?

R. En la casa de Kürten vivíamos los cuatro solamente; es decir, Stockhausen, Suzanne, Kathinka y yo. El trabajo era variado, dependiendo de la época y de si había conciertos fuera o grabaciones. Pero el trabajo allí era pura concentración y disciplina. A veces nos dedicábamos a hacer sonidos por las tardes para nuevas obras. Yo preparaba material

durante las mañanas y por las tardes, después del café de las 3, íbamos a la habitación donde yo tenía mis teclados y aparatos y estábamos varias horas retocando, construyendo o a veces descomponiendo sonidos de los que yo había preparado. En otras épocas de trabajo yo copiaba los manuscritos con el ordenador y nos reuníamos en su habitación de trabajo para hablar del trabajo y de cómo hacer las partituras. Es verdad que a veces había cierta interacción con nosotros como instrumentistas y nos pedía consejo sobre algunas cosas, alguna vez cambiaba totalmente algún pasaje, porque trasteando los sonidos descubría algo que le entusiasmaba. Por supuesto, con Suzanne y Kathinka pasaba lo mismo en las obras para sus instrumentos.

P. Para un intérprete de formación clásico-romántica, como lo son la mayoría de los músicos formados en nuestros conservatorios, ¿qué retos técnicos y musicales supuso la interpretación de la música de Stockhausen?

R. Primero, en las obras para piano tradicional, la complejidad rítmica, dinámica, de *tempi*, la diversidad de formas de ataque que jamás se estudian en un conservatorio, la utilización de la voz y recursos escénicos, como comenté antes sobre el *Klavierstück XIII*, tocar por las cuerdas. Todo esto en un conservatorio español de los años '80 era desconocido. Me atrevo a decir que hoy en día no es mucho más conocido que entonces, desgraciadamente, y aquí surge la importante labor de trabajar para mejorar esta situación, tanto yo como otros compañeros pianistas españoles que también se han dedicado a la música contemporánea.

Segundo, en cuanto a las obras para sintetizador, éste es un mundo completamente nuevo y desconocido para un pianista de conservatorio. Quizás estemos en una época de cambio y escepticismo ante este instrumento, como pasó con el pianoforte después del clave y el clavicordio. Stockhausen estaba convencido de que el futuro de los instrumentos de tecla está en los teclados electrónicos y sus posibilidades. De hecho, las piezas para sintetizador (números *XV*, *XVII*, *XVIII* y *XIX*) siguen llamándose *Klavierstücke*. El *XVI* es el único en el que aparece un piano tradicional y un sintetizador tocados a la vez por el mismo intérprete.

P. ¿Y personales, exige algo especial del músico a nivel personal esta música?

R. Yo creo que a nivel personal requiere lo que todo tipo de música; es decir, amar las obras que se interpretan. Yo no me imagino tocando cosas que no me apasionan, no podría.

P. En la entrevista que mantuve con la flautista holandesa Kathinka Pasveer para Mundoclasico.com, en marzo de 2008, me llamó la atención su absoluta entrega a la música de Stockhausen, al punto que declaraba no interpretar en la actualidad ninguna otra música que no fuera la del maestro alemán. Lo que se puede considerar como una dedicación con vistas a llegar al grado máximo de excelencia, también hay quien lo ve como una filiación un tanto 'excluyente'. ¿Cree usted que es necesaria esa dedicación exclusiva para llegar a un nivel óptimo de interpretación stockhauseana?

R. No es necesario, pero Suzanne, Kathinka y yo, por ejemplo, lo hacemos con mucho gusto, sin obligación. Tocar su música me encanta y me llena; además, como intérprete, me siento muy seguro de que lo que toco es así como yo lo toco y esa sensación es maravillosa. A mí me gusta ser un intérprete fiel a la obra, al compositor y a la partitura.

Así que la sensación es indescriptible, sabiendo que muchas de las obras han sido escritas para mí, las he trabajado desde cero con el compositor, las he estrenado en concierto, grabado en CD, y además yo he sido el que ha hecho la partitura con el ordenador a partir del manuscrito.

P. Personalmente, a Antonio Pérez Abellán, ¿qué obras de Stockhausen le atraen más?

R. Acabaría antes diciendo cuáles me atraen menos, y son pocas, concretamente las del período de música intuitiva, que en realidad no es que no me gusten, sino que yo no las tocaría, pues, como dije antes, me gusta tener una buena partitura delante, que esté escrita por Stockhausen, cuanto más detallada mejor, y si incluye partes aleatorias, que ya las haya yo desarrollado con él cuando vivía. Tengo especial cariño por el ciclo de óperas *Licht*, todos los *Klavierstücke*, su obra *Momente* [1962-69], *Kontakte*, *Mantra* [1970], *Inori* [1973-74], *Telemusik* [1966]; en fin, me pondría a nombrar y no pararía.

P. Si tuviera que guiar a alguien que desconoce esas partituras, ¿qué piezas clave cree que representan una ‘columna vertebral’ para conocer lo que es la música de Stockhausen?

R. Los *Klavierstücke*, las piezas electrónicas de los años '50 y '60, *Mikrophonie I* [1964], *Kontakte* en su versión con piano y percusión, muchas obras de música de cámara, tanto del ciclo *Licht*, como anteriores y posteriores también, la música vocal de Stockhausen es magnífica, *Momente* es una obra clave y él mismo la tenía como una de sus mejores obras.

P. En mi entrevista con Kathinka Pasveer le proponía una muy somera esquematización del catálogo de Stockhausen en tres etapas, con las obras compuestas de 1955 a 1977 en una primera etapa; aquéllas englobadas en *Licht*, entre 1977 y el año 2003, en una segunda; y un tercer periodo con *Klang*, de 2004 en adelante. ¿Se atrevería usted a agrupar las piezas de Stockhausen en algún tipo de esquematización cronológica?

R. La obra de Stockhausen es un progreso constante y una búsqueda de nuevos horizontes. No sé, no me resulta necesario hacer este tipo de encasillamientos, pero se podrían nombrar varias etapas: 1951-1962, 1963-1969, 1970-1977, 1977-2003 (si bien, aunque *Licht* se desarrolla completamente a partir de un mismo material, la diversidad de estilos y mundos sonoros dentro del ciclo de siete óperas es inmenso) y 2004-2007.

P. Muchos compositores de la *avantgarde* hablan de Anton Webern como una suerte de ‘padre’ espiritual y musical. ¿Cree que esto es así en el caso de Stockhausen, al que a menudo se inscribe en lo más estricto del serialismo integral? ¿Qué influencias cree se cristalizan en su música, de qué sustrato musical nace una trayectoria como la de Stockhausen?

R. Él mismo lo dice en sus textos y entrevistas, sus primeros ejemplos a seguir fueron Webern y la obra de Messiaen *Mode de Valeurs et d'Intensités*. Yo creo que Stockhausen no fue nunca radical en la adopción de estilos de componer, sino que él integraba estos estilos o formas de componer en su forma de hacer, y es por esto que sus obras tienen un sello característico y especial que las hace ser suyas. Basta comparar, por ejemplo, las obras para piano de Boulez y los *Klavierstücke* de Stockhausen; personalmente

pienso que, aparte de ser mucho más pianísticos los *Klavierstücke*, también tienen más interés musical, por lo menos es lo que yo pienso.

P. Stockhausen fue uno de los indiscutibles protagonistas de un momento único en la historia de la música, la *avantgarde* de la posguerra; periodo histórico en el que fueron despuntando nombres que compartieron de algún modo escena, filias y hasta fobias, creadores como György Ligeti, Iannis Xenakis, Luigi Nono, John Cage, Bruno Maderna, Pierre Boulez, Luciano Berio, Bernd Alois Zimmermann, Helmut Lachenmann, Mauricio Kagel, etc. ¿Cuáles cree que mantuvieron mayor cercanía con Stockhausen y de cuáles se distanció de algún modo? ¿Qué le solía comentar de todo aquel momento de efervescencia musical del que somos, de algún modo, descendientes?

R. A Ligeti lo acogió Stockhausen en Colonia cuando éste huyó de Hungría y lo invitó a investigar en la música de la Europa occidental. Hay un incidente que me contó Stockhausen y que no voy a revelar aquí, pero que le bastó a Stockhausen para romper su relación de amistad con Ligeti, ya a finales de los años 50, principios de los 60. Por lo que salía en nuestras conversaciones y por lo que se conoce de la historia reciente de la música, había cierta relación de amistad con Luigi Nono (Gigi, como lo llamaban los amigos) y también con Boulez. La relación con estos se enfrió en algún momento. Recuerdo que la primera vez que Boulez y Stockhausen se volvieron a ver, después de muchos años, fue en París, en 1998, cuando interpretamos en la Cité de la Musique la versión de 1998 de *Momente*, porque Boulez apareció de repente en un ensayo. Después, la última vez fue con ocasión del estreno mundial de *Düfte–Zeichen* (2002) en el Festival de Salzburgo, en agosto de 2003; el entonces director del festival, Peter Ruzicka, nos invitó a cenar después del estreno y también invitó a Boulez que estaba en Salzburgo. Recuerdo que se sentaron uno en frente del otro y mientras Stockhausen estaba muy dicharachero, hablando, contando cosas, alegre, Boulez estaba callado y serio.

P. Como pianista que es, no puedo dejar de preguntarle por uno de los más hermosos, complejos y difíciles ciclos de Stockhausen, los ya mencionados y cruciales *Klavierstücke*. Comenzadas allá por 1952, estas piezas han atravesado diversas etapas, intrincándose en los capítulos de *Licht* en sus últimos números. ¿Qué representa para usted este monumento de la música para teclado del siglo XX?

R. Pienso que es música para piano de máxima calidad compositiva dentro de toda la literatura pianística, no sólo de la contemporánea. Y aquí quiero decir que, aunque me dedico exclusivamente a tocar la música de Stockhausen, conozco mucha más música para piano de otros compositores también contemporáneos y, salvo algunas piezas sueltas que también me gusta escuchar, creo que hay relativamente poca música para piano que alcance el nivel musical de las piezas de Stockhausen; pero bueno, seguramente no soy muy objetivo aquí, no sé.

P. Permítanos conocer esas piezas de otros compositores que también le interesan...

R. Conozco muy bien toda la producción de Ligeti, no sólo la de piano. Me gusta mucho la música de Ligeti, aunque creo que no tiene la profundidad de la música de Stockhausen. Otros compositores de los que conozco muchas obras son Messiaen, Boulez, Nono, Xenakis, Cristóbal Halffter, Crumb, Benjamin, Varèse, Berio, Cage, Feldman, Lachenmann, Sciarrino, Luis de Pablo (al cual Stockhausen tenía en buena

consideración), Cano, Calandín, Ichiyangi, Takemitsu, Schnittke, Maderna, Grisey, Dusapin, y muchos otros. Realmente gustarme podría decir que de Ligeti casi todo y de los demás obras sueltas.

P. ¿Qué cambios a nivel de musicalidad y técnica encuentra entre los *Klavierstücke* escritos para piano y los escritos para sintetizador?

R. En cuanto a la técnica, hay algunas diferencias, pero no son insalvables para un pianista. La gran diferencia es que el pianista aquí ha de ser también creador de sus propios sonidos, de acuerdo a la partitura y las ideas del compositor. Hay que tener inquietud por dar vida a sonidos nuevos y no todos los pianistas están dispuestos a invertir semanas, incluso meses, en pensar y programar sus sonidos, antes de empezar a estudiarse las notas propiamente dichas. A mí me fascina este mundo, pero tengo compañeros pianistas que han intentado esto y han desistido porque les parecía perder el tiempo haciendo sonidos para una obra. Los teclados electrónicos pueden funcionar como instrumentos de tecla anteriores en cuanto a la sensibilidad, por ejemplo, el teclado puede ser como el de un órgano o un clave (sin sensibilidad a la velocidad de ataque), un clavicordio (haciendo *vibrato* después de bajar las teclas) o responder como el teclado de un piano. Puede haber varios pedales para distintos efectos, la dinámica es una de las cosas más difíciles de controlar en un sintetizador.

P. Entonces, de algún modo, los últimos *Klavierstücke* para sintetizador devuelven al intérprete, como algunas de las piezas iniciales de Stockhausen, un gran margen de iniciativa, ya no en la indeterminación, sino en poner de sí parte de ese *soundscape* electrónico. ¿Se trata, otra vez, del intérprete como coautor de la obra?

R. Depende de qué pieza sea, de la número *XV* a la *XIX* el grado de libertad para co-crear por parte del intérprete varía. En todas esas piezas el intérprete debe componer los timbres. En mi caso tuve la suerte de poder hacer los sonidos con el mismo compositor, lo que me asegura que son de su gusto. Para intérpretes futuros, hay CDs con grabaciones de estos sonidos aislados que sirven de muestra para imitarlos o simplemente tomarlos de referencia. El *Klavierstück XV* “*Synthi-Fou*” es para cinta magnética octofónica y sintetizador solista; la parte de sintetizador está casi totalmente escrita por Stockhausen, excepto ciertos fragmentos breves, llamados en la partitura “*Improvisation Fenster*” (“*Ventanas para la improvisación*”). Aquí se da al solista total libertad para improvisar, tanto los timbres como las notas que se toquen. En mi caso, estas “*ventanas de improvisación*” están planeadas estructuralmente de acuerdo con la superfórmula de *Licht*, y esto gustó mucho a Stockhausen. Es decir, es una improvisación planeada, pero no escrita por el compositor. En el *Klavierstück XVI* hay una parte de cinta magnética de doce pistas y la parte de piano y sintetizador ha de ser realizada en su totalidad por el solista. Aquí el intérprete ha de “*colorear*” la música de la cinta magnética eligiendo libremente notas de la partitura de ella y doblándolos con sonidos del piano y/o sintetizador, con lo cual el intérprete no compone la música, sino que elige sonidos de la parte grabada y los colorea, como decía antes. A Stockhausen le gustó tanto mi versión de esta obra, que decidió publicarla como muestra a seguir por futuros pianistas; recuerdo una frase que me halagó mucho, después de una interpretación de esta pieza en un concierto, vino a mí y me dijo: «Antonio, tú eres el *Klavierstück XVI*». Esta pieza debió ser la obra obligada de la final del concurso Micheli 1995 en Italia, y por lo visto los pianistas finalistas estaban totalmente perdidos, sin saber qué hacer con la partitura. El jurado, además, rechazó que Stockhausen

trabajara con los finalistas y Stockhausen dijo que lo que se había hecho en el concurso no tenía nada que ver con su obra. El estreno oficial lo realicé yo en el año 1999. Respecto al *Klavierstück XVII "Komet"* la idea es parecida al *XVI*, pero el grado de libertad para realizar la parte solista es bastante mayor, pero siempre controlado por indicaciones de la partitura. De esta pieza también existe publicada mi versión de la partitura, como referencia para otros pianistas. En los *Klavierstücke XVIII* y *XIX* no hay libertad por parte del solista para añadir o quitar texto musical, sólo para crear los timbres. El *Klavierstück XIX* aún no ha sido estrenado y pronto comenzaré a trabajar en él. Espero que se pueda escuchar para el año 2012, si todo va bien, incluso el estreno podría ser en Valencia, ya veremos.

P. Los distintos *Klavierstücke* han sido abordados por muchos de los más importantes pianistas de las últimas décadas, como Aloys Kontarsky, Herbert Henck, Bernhard Wambach, Pierre-Laurent Aimard, Ellen Corver, David Tudor, Frederic Rzewski, etc. ¿Qué interpretaciones le gustan más a Antonio Pérez Abellán y qué valores destacaría en algunos de los componentes de tan ilustre nómina?

R. Musicalmente hablando, la grabación que más me gusta es, sin duda, la de Aloys Kontarsky [Sony S2K 53346]. La grabación de David Tudor irradia gran frescura y coraje, pero creo que no es profunda en detalles. Las de Wambach y Henck no me gustan mucho. Aimard sólo toca unos cuantos *Klavierstücke*; es un gran pianista de música contemporánea. La grabación de Ellen Corver es la de más calidad en cuanto a la tecnología empleada, pues es relativamente reciente y está revisada por el compositor. Es una buena grabación, pero le falta algo de la musicalidad de Kontarsky. De Rzewski sólo conozco su grabación del *Klavierstück X* que es bastante rápida y caótica, no me gusta nada. Faltaría nombrar aquí a Majella Stockhausen, cuya grabación del *Klavierstück XIII* es magnífica.

P. ¿Entra dentro de sus próximos planes la grabación de algunas de las primeras piezas para piano, acaso la primera integral completa de los *Klavierstücke*, incluidos los escritos para piano y los escritos para sintetizador?

R. Sí, pero hasta dentro de varios años no será posible, debido a que estoy inmerso en otros proyectos que no me dejan mucho tiempo. Esta idea era la buscada por Stockhausen cuando me reclutó, por decir así; él me dijo que lo que buscaba en mí era un pianista que pudiese no sólo tocar las piezas de piano, sino todo el ciclo completo, incluyendo las piezas de sintetizador. Incluso estando en Kürten empecé a trabajar en un proyecto (más bien de investigación) centrado en la segunda versión del *Klavierstück VI*. Recordemos que la versión que hoy se conoce de esta obra es la cuarta y definitiva revisión de esta pieza. La primera versión del *Klavierstück VI* tenía poco más de una página y estuvo a punto de ser publicada así, pero en el último momento fue retirada por Stockhausen. La segunda versión es mucho más larga que la primera. La tercera es casi como la definitiva, pero sin muchos de esos grupos de notas pequeñas que la caracterizan. La cuarta es la más larga, tiene más notas y además contiene el famoso diagrama de los *tempi* sobre cada pentagrama. Pues bien, la segunda versión es como la tercera, pero la distribución de las alturas de sonido es tan distinta de la segunda que parece otra pieza. En vida de Stockhausen, él y yo hablamos muchas veces de realizar un trabajo de investigación sobre la evolución de este *Klavierstück VI* e incluso de grabar esta desconocida versión de la pieza. De momento, quiero realizar el *Klavierstück XIX*, grabarlo y estrenarlo, así estaría el ciclo completado; después me

dedicaré a las demás piezas anteriores a la número *XV*, muchas de las cuales ya he tocado y trabajado con él; éstas son las piezas *I* a *V*, *VII* a *IX*, y *XI* a *XIV*.

P. Como intérprete muy cercano a Stockhausen que fue, también recibió de su maestro algunas dedicatorias, como los números 16 a 24 de *Natürliche Dauern* (2005-06), tercera hora de *Klang*. ¿Qué supone en el lenguaje para piano de Stockhausen esta enorme pieza en lo que fue su último macrociclo?

R. Sí, también otras obras anteriores, como el *Klavierstück XVII* [1994-99], están dedicadas a mi. Esta obra fue escrita después de que Stockhausen dijera que no volvería a escribir para piano tradicional, pero ya se ve que no fue así. *Natürliche Dauern* es una obra de espíritu didáctico, en la que Stockhausen vuelve a investigar sobre las duraciones naturales de un piano, el nombre ya lo expresa. Pienso que el lenguaje no es innovador, pero sí los resultados, ya que si se analizan bien, estas piezas están hechas con la misma serie del *Klavierstück IX*, de 1954/1961, y el mundo sonoro es completamente nuevo. Además, la dificultad técnica, quitando alguna de ellas, no es un obstáculo para estudiantes incluso del grado medio de piano, lo cual es interesante para iniciarse como pianista en el mundo de la música contemporánea en general.

P. En esas últimas piezas de Stockhausen, y no sólo en las escritas para piano, pienso en *Klang* en general, hay una suerte de depuración extrema, de cierto ‘minimalismo’ en cuanto a los materiales, cierta concentración ascética que hay quien ha identificado como ‘signos de agotamiento’ en el compositor. ¿Lo ve usted de ese modo?, ¿qué cree que pretendía Stockhausen en esa dirección?

R. Yo no veo agotamiento en absoluto, unas piezas gustarán más o menos que otras, pero cada obra es un esfuerzo por lograr algo nuevo. Las “horas” de *Klang* tienen mucho de trabajos didácticos y son compositivamente mucho más abstractas que la mayoría de las obras del ciclo *Licht*. También hay que decir que para muchos músicos e intelectuales, *Licht* ya era signo de agotamiento creativo, el hecho de tratar la religión tan evidentemente era un acto naíf no propio del Stockhausen de los años 1950-1970. Yo solamente veo en esos comentarios envidia insana por parte de quienes los hacen.

P. En muchas piezas de Stockhausen hay una notoria influencia de culturas no europeas, como el caso de la música oriental. Usted que ha vivido de cerca sus últimos años de vida, ¿cómo era la receptividad del compositor hacia esos ecos de otras latitudes?

R. Siempre estuvo abierto a otras culturas del mundo, pero cada vez más preocupado e interesado por temas de astrofísica y del universo. Recibía muchas revistas de ciencia y del universo, estaba fascinado por la belleza de las galaxias y las nebulosas. Me regalaba siempre por mi cumpleaños y en Navidad libros preciosos sobre estrellas, galaxias, con fotos impresionantes del cosmos. Admiraba las culturas orientales, sobre todo el hinduismo y budismo; si bien decía a veces que los japoneses de hoy en día no tenían nada que ver con los que él había conocido en los años ’60 y ’70, y que la mentalidad japonesa estaba en decadencia, lo cual le producía cierta decepción.

P. Siendo usted un músico español, ¿se interesó Stockhausen de algún modo por el acervo musical del que provenía?

R. No, lo único que le gustaba y conocía era música y danza folclórica del flamenco. La primera vez que conoció una sevillana fue de forma casual durante la realización de su obra *Telemusik*, en 1966, en Tokio, gracias a unas cintas con fragmentos de músicas populares de todo el mundo que existían en el estudio de la radio japonesa. Esta música y el himno español le fascinaban hasta tal punto de incluirlos de forma importante en su obra *Hymnen* [1966-67]. Cuando en 1999 estuvimos dando tres conciertos en el Auditorio Nacional de Madrid, pidió expresamente a la organización de los conciertos que le llevaran la última noche a un tablao flamenco madrileño, donde estuvimos viendo un espectáculo de música y danza muy bonito.

P. Además de intérprete, ha participado usted en la edición informatizada de las partituras de Stockhausen. ¿Qué retos plantea este trabajo para las grafías del compositor alemán?

R. Bueno, yo aprendí mucho de su anterior copista, James Ingram. Yo nunca tuve un ordenador antes de esto y todo lo que aprendí fue desde cero, por tanto no puedo apreciar dificultad o reto, simplemente hacía lo que él me pedía y con el paso del tiempo, casi que no tenía que enseñarle a Stockhausen las primeras hojas de una partitura para saber si iba bien o mal, pues ya conocía sus gustos sobre notación.

P. ¿Cuales eran?, porque algunas de sus partituras son enormemente complejas.

R. Principalmente la claridad y la facilidad para ser entendidas por cualquier músico. Aunque las páginas de las partituras con las notas parecen muy complejas, y muchas veces de hecho lo son, las partituras publicadas por la Editorial Stockhausen son muy completas, contienen prólogos muy extensos con todos, verdaderamente todos los detalles necesarios para ser comprendidas e interpretables por todos, y también con una traducción al inglés de todo el texto e indicaciones de la partitura. También incluyen muchas fotos que ayudan a comprender muchos detalles. Cuando una partitura estaba lista para ser editada pasaba aún por un último filtro; es decir, por alguien no acostumbrado a ese tipo de notación que debía revisarla y leerla y ver si todo era comprensible o si había algo que pudiese suscitar dudas, entonces se mejoraba.

P. Han sido ya varias personas, y en distintos lugares de Europa, las que me han hablado en términos muy entusiastas de los cursos que cada año tienen lugar en Kürten, en los que es usted docente, como buena parte del entorno más cercano a Stockhausen. ¿Qué nos podemos encontrar en esos cursos y qué los hacen diferentes a o otros proyectos similares?

R. Los cursos tuvieron lugar por primera vez en verano de 1998 y siguen realizándose hasta la fecha. Los próximos serán a principios de agosto de 2011. Evidentemente, el mayor atractivo de los cursos hasta 2007 era poder encontrarse cara a cara con Stockhausen y seguir sus ensayos de los conciertos y sus seminarios, en los que analizaba obras suyas. Estos cursos tratan exclusivamente de la obra de Stockhausen y los docentes somos las personas que hemos trabajado sus obras directamente con el compositor. Para músicos interesados en aprender obras de Stockhausen son los mejores cursos del mundo, está claro. Aunque él ya no está físicamente en Kürten, los cursos siguen teniendo mucho éxito y cada vez hay más jóvenes intérpretes que viajan hasta Kürten para seguir estas clases. Hay que tener en cuenta que hay una media de 8 ó 9 conciertos cada año durante estos cursos de verano, todos ellos con obras de

Stockhausen tocadas por nosotros y también está el incentivo de 2 ó 3 conciertos de alumnos que se preparan durante todo el año una o dos obras para tocarlas allí y tienen la posibilidad de ganar incluso un premio.

P. Tanto a raíz de esos cursos, como por el contacto que mantenía Stockhausen con los jóvenes compositores en general, ¿podría decirnos de alguno(s) que haya(n) continuado la senda, el legado estético e intelectual de Stockhausen?

R. Hay muchos que lo han admirado, pero creo que ninguno ha seguido sus pasos. Su originalidad es parte de su genialidad y eso es difícil de seguir o imitar. Él era un genio de la música y algún día le será reconocido de forma más general. Yo pienso que genios, lo que se dice genios, hay menos de lo que la gente piensa o cree.

P. Los cursos de Kürten son organizados por la Stockhausen Stiftung, organismo encargado de velar por la difusión del legado de Stockhausen. ¿En qué consiste su trabajo y cómo valora los resultados conseguidos ahora que el compositor ya no se encuentra al frente del proyecto?

R. La Fundación Stockhausen para la Música (Stockhausen-Stiftung für Musik) ya existía en vida del compositor y ahora está en las mejores manos, las de Suzanne Stephens y Kathinka Pasveer. Yo me volví a finales de 2008 a Alicante y ahora soy profesor del conservatorio superior de aquí, el Óscar Esplá. Sigo en contacto muy estrecho con la fundación y ahora mismo estoy terminando, en mi tiempo libre de la docencia, algunos proyectos de partituras que aún no han sido publicadas. Voy de vez en cuando a Kürten, paso unos días allí con Suzanne y Kathinka, que para mí son como mi familia. De vez en cuando hay algunos conciertos y, por supuesto, todos los años los cursos de verano. Este año que viene, por cierto, tengo que tocar allí muchas obras, en total unas dos horas de música, así que ya tengo bien ocupado mi tiempo hasta entonces.

P. Una división muy destacada dentro de la Stockhausen Stiftung es la Stockhausen Verlag, encargada de editar no sólo la importantísima colección discográfica que venimos reseñando en Mundoclasico.com desde hace más de dos años, sino películas, libros, partituras y todos los materiales referidos al compositor. ¿Cómo valora este importante recurso y qué retos tienen pendientes de cara al futuro?

R. Como ya dije antes, terminar partituras de obras que ya fueron tocadas, grabadas y corregidas por Stockhausen, pero que, por falta de tiempo, aún no han sido publicadas. También hay muchas grabaciones que están a punto de salir, todas ellas bajo la supervisión de Kathinka Pasveer, que en cuestión de grabaciones fue su mano derecha y mejor conocedora de todo. Hay miles de cintas de vídeo que están siendo digitalizadas poco a poco por gente que trabaja en Kürten. Estas cintas contienen conciertos y ensayos con el maestro, es un material didáctico para el futuro de incalculable valor. También hay un archivo con todo lo existente sobre Stockhausen, naturalmente con sus manuscritos, esbozos, apuntes, etc. En las manos de Suzanne y Kathinka la Fundación está completamente segura y desde ya mismo ellas se preocupan de buscar personas de confianza que un día retomarán sus funciones, asegurando la supervivencia del legado de este verdadero genio de la música de los siglos XX y XXI.

P. Pasando a una dimensión más social de Stockhausen, y conociendo su cercanía en aquel momento, me gustaría saber cómo vivió el compositor alemán la reacción a sus

palabras sobre los atentados del 11 de septiembre en los Estados Unidos; unas palabras que tanto revuelo causaron en su día.

R. Stockhausen no tenía televisión ni radio en su casa; yo tenía un equipo de radio en mi habitación y solía escuchar las noticias, nos enteramos así y la preocupación fue muy grande, hay que tener en cuenta que su compañera de vida, Suzanne Stephens, es estadounidense y sus padres vivían en el 2001 muy cerca del Pentágono. Unos días después fuimos a Hamburgo, donde debíamos dar varios conciertos. Durante una conferencia de prensa, un periodista le preguntó por su opinión acerca de esos atentados y Stockhausen hizo referencia a la religión católica y al papel destructor de Lucifer, el ángel caído. Está claro que la prensa quiso hacer daño a Stockhausen, pues los titulares de la mañana siguiente eran que Stockhausen había dicho que los ataques eran la mayor obra de arte de todos los tiempos, sin nombrar para nada a Lucifer. Lo que Stockhausen dijo realmente es que lo ocurrido en Nueva York había sido una obra de destrucción de Lucifer. Los conciertos se cancelaron sin dar casi explicaciones, mucho menos a los varios músicos que nos habíamos preparado durante semanas para esos conciertos, incluso recuerdo que se negaban en un principio a pagarnos, cuando nosotros no teníamos nada que ver con todo el revuelo; en fin, una desvergüenza. Stockhausen regresó inmediatamente a Kürten y yo volví ese mismo día por la tarde. Stockhausen estaba desolado por la malicia de ese periodista y resignado a que el daño estaba hecho y lo único que se podía hacer es dar explicaciones a la gente que realmente lo admiraba.

P. Otro aspecto por el que me gustaría preguntarle es el de la religión. Si bien en ciertas etapas Stockhausen manifiesta un credo de algún modo panteísta, parece que de sus últimas obras se deduce una profundización intensiva en la fe cristiana. ¿Cómo eran esas vivencias en Stockhausen y hasta qué punto las manifestaba?

R. Stockhausen fue toda su vida cristiano, pero a la vez admirador de las demás religiones, pero siempre perteneció a la fe cristiana. La Semana Santa, la Navidad y otras fechas señaladas del cristianismo eran de gran importancia para él. La verdad es que yo he compartido muchas veces la Noche Buena, el día de Navidad y la Pascua con Stockhausen, y tengo que decir que nunca había vivido estas fechas con tanto credo, pasión e intimidad como con Stockhausen. Él siempre decía que toda su obra estaba dedicada al Dios cristiano. Ya el texto del *Gesang der Jünglinge* (*Canto de los Adolescentes*, 1955-56) es un texto bíblico de alabanzas a Dios.

P. La marcada espiritualidad de Stockhausen podemos entenderla como la búsqueda de un camino para superar las atrocidades que vivió en su juventud, con especial mención para el horrendo episodio de la muerte de su madre. ¿Trataba Stockhausen esos temas con usted?, ¿qué recuerdos compartía de su niñez y de los difíciles años de la guerra?

R. A veces se hablaba de los horrores de la guerra, pero poco sobre sus padres. El tema de su madre le producía especial tristeza.

P. Una vez el compositor ha desaparecido físicamente, ¿aprecia algún cambio en la valoración y difusión de su música?

R. No, de momento incluso hay un auge de su música. Los cursos de verano en Kürten son tan visitados ahora como cuando él estaba presente, incluso este verano 2010 asistieron más personas de todo el mundo que en años anteriores. Lo que pase en unos

años es impredecible, pero para eso estamos los que hemos trabajado con él, para intentar mantener viva su música. Yo, ahora que estoy en el Conservatorio Superior de Alicante como profesor de Piano y Electroacústica, tengo la intención firme, entre otras cosas, de enseñar lo que he aprendido con Stockhausen y difundir su música. Pienso que los estudiantes interesados en la música de Karlheinz Stockhausen deberían venir al conservatorio de Alicante y aprovecharse de mi experiencia con el compositor. Es algo que a mí me hubiese encantado, por ejemplo, poder dar clases con un alumno directo de Liszt, Beethoven o cualquier otro gran compositor; yo daría lo que fuese por aprender de las fuentes más cercanas a un compositor importante.

P. Sabiendo de su actividad docente, ¿qué experiencia tiene con sus alumnos en la enseñanza de este tipo de piezas y estéticas, tan a menudo olvidadas, cuando no denostadas, en nuestros conservatorios?

R. En los planes oficiales y las leyes de enseñanza de la música en los conservatorios españoles se contempla la enseñanza de la música contemporánea desde hace ya muchos años, pero como casi ningún profesor está formado para esta música, pues simplemente se ignora y nunca se enseña. Es la pescadilla que se muerde la cola, no hay progreso en este sentido. Los alumnos no lo aprenden, no lo aprecian, lo ignoran, algún día son estos los nuevos profesores y así sucesivamente. De vez en cuando, y por suerte, hay un salto positivo, pero raras veces. Yo me acuerdo de que en mis últimos dos años de la carrera de piano ya tocaba algunas obras breves de Ligeti y Stockhausen, e incluso las presentaba a exámenes, aprendidas de forma autodidacta, pero cuando muchos de mis compañeros y profesores me veían tocar algo de esto, me miraban como a un bicho raro, casi diciendo: “qué lástima, se va a echar a perder dedicándose a esta música rara”. Pero bueno, yo no critico esta actitud, e incluso la veo lógica, pues quien desconoce algo tiene miedo a conocerlo y quizás pereza también. Aquí viene al caso otra famosa frase de Stockhausen: «Deberíamos cambiar el nombre de “Conservatorios” por el de “Exploratorios”».

P. ¿Podemos ser cabalmente optimistas con respecto al futuro de la música de Stockhausen en particular y de lo que es la música contemporánea en general?

R. Sí, podemos y debemos, el idealismo debe triunfar siempre. Sin idealismo no hay arte y, mucho menos, progreso.

P. Pues muchas gracias por sus respuestas y por ayudarnos a conocer un poco mejor la personalidad y la obra de uno de los compositores clave de nuestro tiempo.

7/.12.2010