

PAU CASALS 381

10 de diciembre – 10 de enero

SUMARIO

- Breves:
 - Fallece Rolando Panerai, leyenda del canto baritonal
 - La apuesta musical de la Fundación BBVA
- Reportaje: Circunstancias de la composición, estreno y difusión del *Concierto de Aranjuez* (Primera parte)
- Entrevista: Beatrice Rana
- Reportaje: La cultura se queda en casa
- Jazz: Tomeka Reid, la música como activismo
- Disco
- Agenda

BREVES

Fallece Rolando Panerai, leyenda del canto baritonal

A los 95 años, falleció en Florencia el barítono Rolando Panerai, una de las más relevantes figuras de la ópera durante la segunda mitad del siglo XX. A lo largo de una importantísima y dilatada carrera que se extendió desde mediados del siglo XX hasta bien entrado el siglo XXI, Panerai cantó prácticamente todos los grandes papeles para barítono del repertorio italiano junto a compañeros como Maria Callas, Renata Tebaldi, Giuseppe di Stefano o Alfredo Kraus. Trabajó a las órdenes de los más importantes directores de la segunda mitad del XX, de Karajan a Bernstein, de Giulini a Barbirolli, de Cantelli a Muti. Se puso a las órdenes de titanes del teatro como Strehler, Visconti o Zeffirelli. A pocas figuras del canto les encajaba tan bien el trillado apelativo de “leyenda viva de la ópera”.

***Scherzo*, número 356**

La apuesta musical de la Fundación BBVA

35 conciertos, 4 óperas, 8 estrenos mundiales y 11 piezas nunca interpretadas en España. Estos, en síntesis, son los números de la temporada de música de la Fundación BBVA. El eje principal de la programación lo vertebran tres grandes ciclos: el XI Ciclo de Música Contemporánea en el Auditorio Nacional de Madrid en colaboración con PluralEnsemble, el XI Ciclo de Conciertos de Solistas en la sede madrileña de la Fundación BBVA y el X Ciclo de Conciertos de Música Contemporánea en Bilbao. A ello se añade el ciclo de la Orquesta Sinfónica de Madrid, que también cuenta con el patrocinio de la Fundación BBVA.

***Ópera Actual*, número 229**

REPORTAJE

Circunstancias de la composición, estreno y difusión del *Concierto de Aranjuez* (Primera parte)

Parece que todo empezó un par de días antes de que Hitler y Mussolini, reunidos con los primeros ministros de Francia e Inglaterra –Daladier y Chamberlain–, firmaran los acuerdos de Múnich aprobando la anexión a Alemania de los Sudetes checoslovacos. Europa, abocada a la guerra, estaba en una encrucijada histórica; España, movilizada en dos ejércitos enfrentados sin acuerdo posible, entraba en el tramo final de una guerra devastadora.

En las tinieblas de esos días algo, no obstante, parecería claro: el ejército nacional, con determinante apoyo exterior, estaba prevaleciendo sobre el republicano. Así, mientras las estructuras políticas de la República pugnaban apenas por sobrevivir unos meses en defensa de una legitimidad que en el contexto internacional significaba menos aún que el Tratado de Versalles había significado para los firmantes de Múnich, en el área controlada por los sublevados comenzaron a propagarse gestos de normalidad.

Uno de estos gestos fue la convocatoria de un curso de verano para extranjeros que tuvo lugar en los meses de julio y agosto de 1938 en Santander. Allí se congregó un grupo significativo de intelectuales con bastante relieve en la posguerra: Eugenio d'Ors, Gerardo Diego, Manuel Machado, Joaquín de Entrambasaguas, Antonio Tovar, Pedro Laín Entralgo, Regino Sainz de la Maza, Higinio Anglés o Pedro Muguruza, entre otros muchos.

Joaquín Rodrigo fue invitado a participar con unas conferencias-concierto que, bajo el título de *La música instrumental en las cortes imperiales de España*, impartió los días 21, 23 y 24 de julio con la colaboración de Josefina de Roda, cantante, esposa del director de orquesta Jesús Arámbarri, que había sido compañero de Rodrigo en las clases de Paul Dukas en la École Normale de Musique al final de los años 20.

Sobre la idea y sus precedentes

Rodrigo llegó a España el 8 de julio y permaneció hasta finales de septiembre en casa de Arámbarri. Tras haber tanteado la posibilidad de emigrar a México a finales de 1936, su principal objetivo en ese verano fue conseguir algún trabajo que le permitiera establecerse en España como era su deseo. No consiguió nada, así que recurrió a su mentor, Manuel de Falla, cuyo apoyo había sido crucial para que le concedieran la Beca “Conde de Cartagena” de la Real Academia de Bellas Artes con la que pudo salir de España en 1935 para proseguir sus estudios.

Falla, que había apoyado también la solicitud de la misma beca que recibió Ernesto Halffter en 1936 –lo que le permitió pasar la guerra en Portugal–, se apresuró a mover sus influencias al más alto nivel escribiendo al ministro de Educación Nacional, Pedro Sainz Rodríguez: “En estos días he escrito a Eugenio d’Ors pidiéndole que vea el modo de obtener para Joaquín Rodrigo (sea por la radio, un conservatorio, etc.) algún cargo bien retribuido que le permita continuar en España, como es su deseo. De lo contrario perderíamos uno de los pocos valores positivos con que puede contar nuestra música, pues se trata de un compositor de gran valía tanto por su técnica como por su inspiración. Lo mismo digo a usted, señor ministro, con respecto a Ernesto Halffter, pues juzgo indispensable asegurar en España la producción musical en su más noble manifestación” (carta de Falla a Sainz Rodríguez, Granada, 4-X-1938).

Aunque las gestiones de Falla surtieron efecto de forma inmediata, Rodrigo había tenido que regresar a París. En el camino de vuelta, otra de las figuras de la reorganización de las Bellas Artes en la España de la posguerra –Luis de Urquijo, futuro marqués de Bolarque– auspició una reunión en la que, por primera vez que se sepa, se habló del *Concierto de Aranjuez*. Fue un almuerzo en el Club Náutico del Paseo de la Concha de San Sebastián, un flamante edificio de arquitectura racionalista en el que se encontraron, con el matrimonio Rodrigo, Urquijo y el guitarrista Regino Sainz de la Maza.

Lo que pasó en esa reunión –cuya fecha más probable sería el 27 de septiembre–, lo relató el propio compositor en unas notas escritas en 1943: “De pronto, Regino, con ese tono entre voluble y resuelto que tan bien le caracteriza, dijo: ‘Hombre, has de volver con un concierto para guitarra y orquesta’. Para enternecerme, añadió con su voz patética: ‘Es la ilusión de mi vida’. Y para hacerme, como ahora se dice, la pelotilla, continuó: ‘Eres el llamado a hacerlo, algo así como el elegido’. Apuré dos vasos seguidos del mejor Rioja y exclamé con el tono más convencido del mundo: ‘Hombre, eso está hecho’”.

A Sainz de la Maza y Rodrigo les unía una antigua amistad. El guitarrista había estrenado la *Zarabanda lejana* de 1926, una pieza que, junto al hasta ahora desconocido *Preludio al atardecer* –recientemente estrenado y grabado por José Manuel Cañizares–, constituye el debut de Rodrigo en la composición de música para guitarra. Pese al interés que suscitó la *Zarabanda lejana* en guitarristas como Miguel Llobet y Emilio Pujol, y aunque Rodrigo hizo una edición muy temprana (su primera obra impresa), fue solo la sensibilidad de Sainz de la Maza y su empeño en la renovación del repertorio lo que determinó el estreno de esta pieza en 1929.

Y este estreno reanimó seguramente el interés de Rodrigo por el instrumento de tal manera que, unos años más tarde, escribió para Sainz de la Maza la *Tocata* (1933), obra de una extensión y unas dificultades que el guitarrista consideró inasequibles. Como composición para guitarra, la *Tocata* cayó en el olvido hasta que Leopoldo Neri, en el curso de sus investigaciones, encontró el manuscrito en los archivos de Sainz de la Maza, y Marcin Dylla realizó el estreno en 2006. Considerada hoy un *capolavoro* de la música para guitarra del siglo XX, Rodrigo se refirió a ella como un “enorme y monumental fracaso” (carta de Rodrigo a Sainz de la Maza, París, 22-V-1936).

Enorme y monumental sí, sobre todo en una época en la que la literatura para guitarra estaba hecha en su inmensa mayoría de piezas breves agrupadas, en el mejor de los casos, en suites; pero no un fracaso. Fue más bien un éxito “en diferido y en forma de...” allegro de sonata, de amplio vuelo y extraordinario virtuosismo, que lejos de apartar a Rodrigo del instrumento, le impulsó hacia una nueva composición que presentaría, como desagravio, a Sainz de la Maza –su único intérprete guitarrista– precisamente en su reencuentro de 1938: *En los trigales*, que estrenó Sainz de la Maza antes de que terminara ese año.

El trayecto guitarrístico de Rodrigo hacia su Concierto de Aranjuez estaba hecho: *Zarabanda lejana* (1926), *Preludio al atardecer* (1926), *Tocata* (1933) y *En los trigales* (1938), un conjunto de composiciones que nos dicen mucho de cómo “pensaba” Rodrigo la guitarra. O, más bien, cómo la soñaba, porque la mitad de esas obras no las llegó a escuchar jamás en la forma en que las había concebido.

El Preludio al atardecer, que es una fenomenal reinterpretación del *Homenaje a Debussy* de Falla, pasó a ser –notablemente aumentado– su *Preludio para un poema a La Alhambra* para gran orquesta; la *Tocata* la convirtió Rodrigo en el primer tiempo de su *Concierto de estío* (1943) para violín y orquesta, y la *Zarabanda lejana*, en realidad –hasta que la grabó Andrés Segovia en 1954–, sonó mucho más en su versión para orquesta de cuerda.

Sin embargo, todas ellas –y *En los trigales*, que es un concentrado compendio– eran piezas que emanaban de los recursos específicos de la guitarra, habían sido directa y cuidadosamente pensadas para ella, y exploran los límites de la técnica instrumental, superando limitaciones técnicas que pertenecían más a los guitarristas de la época que al instrumento en sí.

Es sabido que los guitarristas del siglo pasado estaban obsesionados por conseguir que compositores, no guitarristas, escribieran para su instrumento. Lo específico de la guitarra –y lo lejos que estaba tanto del piano y del arpa como de los instrumentos de la orquesta que debían conocer dentro de su oficio– desanimaba a muchos compositores; otros se limitaban a escribir un original para piano, con más o menos consideración de los recursos básicos de la guitarra, para dejar después que un guitarrista adaptara la obra al instrumento, como habían hecho Tárrega o Llobet con las obras de Albéniz, Granados, Malats o Falla...

El enfoque de Rodrigo, desde su primera obra, fue distinto. Aunque nunca tocó la guitarra, da la impresión de que tenía perfectamente interiorizado el diapason del instrumento y su técnica.

Sabía en qué posición estaban las manos del intérprete en cada momento y qué podía hacer en esa posición: así componía lo mismo una obra con texturas llenas armonizada a cuatro voces como la *Zarabanda lejana*, que en su versión pianística no necesita ningún relleno armónico, que una obra como la *Tocata*, fundamentalmente melódica, que se pasea prácticamente por el total de las tonalidades posibles y que, siendo muy guitarrística, se pasó al violín sin mucho problema; o el *Preludio al atardecer*, una pieza en modo frigio –como el

Homenaje a Debussy de Falla— pero, en lugar de tónica en mi y armadura de la menor que facilita el empleo de las cuerdas al aire, con tónica en do y una armadura de fa menor de un color muy velado que se desvela en un momento de amplios rasgueos de mi mayor; o una pieza como *En los trigales*, en sol menor, en la que la base es una melodía acompañada de una manera que, o bien se piensa directamente para la guitarra o, de otro modo, sería difícil de adaptar.

El resultado no siempre es cómodo, pero, salvando los “monumentales fracasos” con los que Rodrigo fue “midiendo” las posibilidades no tanto del instrumento como de los instrumentistas, fue efectivo y le permitió familiarizarse con la guitarra. El problema principal que se le presentaría entonces, a la hora de escribir un concierto para guitarra y orquesta, sería el de la instrumentación para conseguir un balance satisfactorio entre la masa orquestal y un solista que no se caracterizaba precisamente por la potencia de su sonido.

En este sentido, conviene tener en cuenta que, durante los cinco cursos en los que Rodrigo asistió a las clases de composición de Dukas en la École Normale de Musique —entre 1927 y 1932—, más que la composición, lo que trabajó fue la orquestación, y que, en ese campo, alcanzó una extraordinaria maestría. Quizá por ello, tanto como por el buen vino, el reto que le pusieron sobre la mesa Urquijo y Sainz de la Maza no le parecería nada descabellado, pese a que ninguno de ellos podía tener entonces conocimiento de algún precedente de una obra así.

“Al pensar en el *Concierto para guitarra*, después que Sainz de la Maza y el marqués de Bolarque, en el verano de 1938 [en realidad, principios del otoño, más bien], me comprometieron a escribir, dos problemas, entre muchos otros, se destacaron con precisión. En primer lugar, era preciso lograr una orquesta de ‘duroaluminio’, suficientemente resistente para dar consistencia a ese fantasma sonoro que es la guitarra, y al propio tiempo, tan ligera que no cubriera la sutil vaguedad del instrumento español, más que en aquellos casos en que la orquesta cubre a todos los instrumentos, incluso al piano. No se podía hacer lo que en parecidos casos se practica: estudiar los ejemplos precedentes”.

Precedentes conocidos no, aunque quizá sí hubiera llegado a oídos de Sainz de la Maza el empeño que Andrés Segovia estaba poniendo en conseguir que sus compositores más próximos —Castelnuovo-Tedesco, Ponce y Turina, principalmente— le escribieran un concierto para guitarra y orquesta. Rodrigo también pudo haber tenido alguna noticia de que Ponce, compañero suyo en las clases de Dukas, estaba tomando apuntes para esa obra desde 1926.

Esto lo hacía empujado por Andrés Segovia, a quien Rodrigo conoció, seguramente acompañado por Ponce, en 1928. Incluso Castelnuovo-Tedesco, que fue siempre la mejor baza de Segovia en estas aventuras, esta vez tuvo muchas dudas: “No podía imaginar (sin haberla escuchado nunca) la ‘asociación’ de la guitarra con los otros instrumentos de la orquesta [...]. Era un problema tanto de cantidad como de calidad de sonido lo que me asustaba, ¡y no me atrevía a afrontarlo!”.

Así las cosas, no fue hasta unos meses después de la reunión del Club Náutico donostiarra cuando Castelnuovo-Tedesco se puso manos a la obra y, con Segovia pasando las Navidades de 1938 con él en Florencia, escribió el primer movimiento de su *Concerto per chitarra i orchestre n.º 1 op. 99*. En enero lo terminó y se lo envió a Segovia, que lo estrenaría en Montevideo el 28 de octubre de 1939.

Entretanto, Rodrigo había vuelto a París dejando atrás el arrebatado de optimismo con el que respondió a la propuesta de escribir un concierto para guitarra para que lo estrenasen Sainz de la Maza y Arámbarri en Madrid, según Victoria Kamhi, la esposa del compositor, recordó que se dijo en la comida del Club Náutico. Pero España seguía en guerra y Madrid continuaría bajo gobierno republicano otros seis meses, durante los cuales Rodrigo estuvo bastante ocupado en resolver cuestiones cotidianas.

Tenía además sobre la mesa, desde hacía tiempo, un concierto para piano que *a priori* tendría más salida que uno para guitarra, y tuvo que realizar varios trabajos cuyo único fin era ganar algo de dinero: orquestar música de Albéniz para un número de baile de Clotilde y Alexander Sakharoff titulado *La serenata de Don Juan*; escribir música incidental para la producción de *La vida es sueño* que estrenó Luis Escobar en Barcelona en marzo de 1939; arreglar para la orquestina de Manolo Bel obras de Albéniz y Falla; componer canciones ligeras como la *Chanson de ma vie* o *Chimères* que no consiguieron atraer la atención de ningún cantante popular; y, finalmente, recibir el encargo, bien pagado, de escribir la música para una película de Abel Gance sobre la vida de Cristóbal Colón que no llegó a realizarse.

Los problemas de subsistencia eran tan acuciantes que, según Victoria Kamhi –que se quedó embarazada en invierno, pero sufrió un aborto tras siete meses de gestación– “esta fue la época más dura y más angustiosa de nuestra vida” (*De la mano de Joaquín Rodrigo*, pág. 134).

Entre unas cosas y otras, antes de terminar 1938, hacia diciembre (a la vez que Castelnuovo-Tedesco empezó su concierto para Segovia), surgió la chispa con la que comenzó la composición del *Concierto de Aranjuez*: precisamente el tema del *Adagio*, una de las melodías más célebres de todos los tiempos. Rodrigo relató así este evento: “Recuerdo también, no sé por qué (todo lo referente al *Concierto de Aranjuez* se me ha quedado en la memoria), que una mañana, dos meses después [del encuentro en San Sebastián del 27 de septiembre de 1938], hallándome de pie en mi pequeño estudio de la rue Saint Jacques, en el corazón del barrio latino y pensando vagamente en el concierto, pues yo me había encariñado con la idea a fuerza de juzgarla difícil, oí cantar dentro de mí el tema completo del *Adagio*, de un tirón, sin vacilaciones y casi idéntico al que vais a escuchar”.

En torno a la composición

Se ha extendido mucho la idea de que esta melodía pudiera reflejar la desolación de Rodrigo ante la pérdida del hijo que esperaba. Es raro que una experiencia así pueda inspirar nada tan bello; pero, además, las fechas no cuadran de

ninguna manera: todo parece indicar que el adagio se compuso meses antes del accidente en el embarazo de Victoria Kamhi. También se ha puesto a menudo esta melodía en relación con alguna forma o expresión del cante jondo; yo creo que tampoco tiene nada de eso, y que no era por ahí por donde iban los intereses de Rodrigo en aquellos años.

No es tan fácil encontrar referentes para esta música tan densamente connotada por las interpretaciones de todo tipo –musicales o literarias– que ha recibido a lo largo de su octogenaria existencia, pero si se quiere comprender y explicar como un producto de su propio tiempo, convendría tener en cuenta por lo menos cuatro factores. El primero es Stravinsky como uno de los puntos cardinales, posiblemente el este, de la música que pudiera interesar a Rodrigo. Tras el “Stravinskovski” de *Œdipus rex* (1927), *Apollon musagète* (1928) o *Le baiser de la fée* (1928) que tanto había desconcertado a los vanguardistas, el Stravinsky del entorno de 1930 se volvió a congraciarse con ellos con obras como el *Capriccio pour piano et orchestre*, estrenado en diciembre de 1929, el *Violin Concerto en Re*, estrenado en octubre de 1931, y hasta el *Concerto Dumbarton Oaks*, cuyo estreno bien pudo haber escuchado Rodrigo en París en junio de 1938.

Obras concertantes, las dos primeras, que presentan además un prominente retorno al Barroco en los *tempi* lentos, especialmente significativo en el concierto para violín con sus Arias I y II que siguen a la Toccata inicial. El segundo factor que convendría conjugar con el anterior es otro de los puntos cardinales de Rodrigo, su norte: su maestro, Paul Dukas, que había fallecido en 1935 y cuyo *nouveau lyrisme* fue una de las reivindicaciones fundamentales que se hicieron de su estilo en el homenaje que le rindió *La Revue Musicale* (mayo-junio, 1936) y al que Rodrigo contribuyó –al lado de Falla, Messiaen, Florent Schmitt, Julien Krein o Elsa Barraine, entre otros– con su *Sonata de adiós*.

El tercer factor que habría que considerar es el estudio que había realizado Rodrigo de la música instrumental española –para vihuela y órgano– del siglo XVI, algo que le familiarizaría con las glosas o disminuciones melódicas, que es un procedimiento fundamental en el diálogo de la guitarra con el resto de la orquesta en el adagio del *Concierto de Aranjuez*.

Y, en cuarto término, yo creo que merecería la pena tener en cuenta que, cuando regresó a París en septiembre de 1938, Rodrigo siguió –como siempre que estaba allí– con su rutina de asistir a todos los conciertos que podía y que, según manifestó a Falla en una carta fechada el 21 de diciembre –justo cuando estaría a punto de componer su adagio–, lo que más le había impresionado había sido *la Pasión según San Mateo* de Bach interpretada por la coral de Santo Tomás de Leipzig.

Más tarde, en una entrevista que le hizo Xavier Montsalvatge, diría que la primera partitura que salvaría de una desaparición total de la música sería la *Pasión según San Mateo*, y aquella interpretación, que tuvo lugar en la Iglesia de Saint-Eustache a finales de octubre de 1938 y un mes más tarde todavía resonaba en su cabeza, debió de ser muy impresionante por la experiencia de escuchar un coro alemán y una orquesta francesa –dos naciones en el vértice de una guerra– implorando: *Erbarme dich*.

En el adagio del *Concierto de Aranjuez* yo creo que hay algo del afecto de extrema dignidad en la súplica de un aria como *Erbarne dich*, y lo que dijo Rodrigo de su adagio en las notas al programa –“un hondo e ininterrumpido batir, cuatro latidos por compás, mantiene todo el edificio sonoro de este tiempo”– se podría aplicar igual al pulso del aria de Bach. En cualquier caso, estos elementos agitados en la cabeza de un compositor obsesivo, crítico y concienzudo en la selección de su materia musical contribuirían probablemente a su proceso creativo más que conocidas desgracias o desconocidos aires flamencos.

Después del adagio, Rodrigo compuso el último movimiento: “Este absolutamente igual al que figura en la obra. Rápidamente me di cuenta de que la obra estaba hecha (...). Esboqué la forma gobernada por los dos temas respectivos y escribí la guitarra con un primer esbozo de orquesta muy rudimentario e incierto” (*El porqué y cómo se hizo el Concierto de Aranjuez*). Pero insistió en que compuso el concierto –se entiende que completo– entre el invierno y la primavera de 1939. Quizá los bocetos de los movimientos segundo y tercero los hiciera entre diciembre de 1938 y marzo de 1939, cuando Sainz de la Maza ya habla en una carta de un “concertino” y, a lo largo de la primavera, terminaría el primer movimiento. Según Rodrigo: “Si al Adagio y al Allegro final me condujo algo así como la inspiración, esa fuerza irresistible y sobrenatural, llegué al primer tiempo por la reflexión, el cálculo y la voluntad” (*El porqué...*).

El guitarrista cubano Isaac Nicola, discípulo de Emilio Pujol, que se encontraba en París en 1939, fue de los primeros en escuchar parte del *Concierto de Aranjuez* y en darse cuenta de su trascendencia. Nicola escribió en 1941: “La primera vez que oí el *Concierto de Aranjuez* fue en París, en la casa de Rodrigo, a donde fui con mi querido maestro Emilio Pujol. Todavía no estaba la obra terminada y los temas eran unas veces cantados, haciendo el piano la parte orquestal, y otras el piano hacía de guitarra y, aunque presentado en esa forma un tanto deshilvanada y confusa, pudimos darnos cuenta de que era una gran obra musical y que prometía un éxito seguro al compositor”.

Javier Suárez-Pajares
Scherzo, número 356

ENTREVISTA

Beatrice Rana: “De la misma forma que hay comida basura, también hay música basura”

De ideas claras, visionando el mundo del piano con los ojos de aquel que todavía tiene una carrera por desarrollar y con una mentalidad que aboga por una música clásica accesible a todos, la joven pianista de Apulia es ya un referente para las nuevas generaciones que buscan regresar a esa calidad pura de la música que el mundo de las redes sociales e Internet parecen haber banalizado.

Con tan solo 26 años, ya tiene varios discos en el mercado e, incluso, dirige un festival. ¿Cómo definiría la etapa artística en la que se encuentra?

Cuando desarrollas una carrera artística –y más, cuando eres joven–, vives en un mundo en el que las posibilidades son infinitas y, viendo tu carrera con proyección, no quieres cerrarte a repertorios concretos. Pero, al mismo tiempo, no quieres dejar de profundizar en lo que ya conoces. El piano como instrumento tiene un canon musical infinito y es labor del intérprete no solo profundizar en aquello que todo el mundo conoce, sino desempolvar maravillas musicales que en el futuro pueden formar parte de ese canon. Ahora mismo me encuentro en una etapa en que la paradoja entre tocar nuevos repertorios y profundizar en las grandes obras canónicas habita en mí.

En Madrid, presenta un programa con Stravinsky, Albéniz y Chopin como protagonistas. ¿Cómo se interrelacionan estos tres autores?

Este programa es un retrato de París a manos de tres extranjeros. París ha sido sede central del arte desde siempre; y más, para la música. Comenzamos con los *Etudes op. 25* de Chopin, que muestran a ese joven polaco que, tras abandonar Varsovia, llega a la capital francesa como un virtuoso cuyo nuevo sonido fascina al público parisino. Pero, por otro lado, muestra su amor a la vida empapado de la amargura que le produce estar lejos de su patria. Un manifiesto de intenciones que va desde el amor que siente por Maria Wodzinska hasta la desesperación que le causa saber que no volverá a Polonia. Albéniz también echa de menos España, y lo demuestra en *Iberia* realizando un homenaje a su patria. No pretendía imitar sonidos andaluces, pero los tenía tan metidos en la sangre que era capaz de crear esas sonoridades e, incluso, dejaba que se intoxicaran con el sonido francés del momento.

Por último, *Petrushka* de Stravinsky muestra a un hombre que acaba de llegar a París y que, sin saberlo, va a cambiar para siempre la historia de la música. Toda la tradición rusa se respira durante la obra, con un lenguaje totalmente diferente y, sobre todo, con una inflexión frente a lo que se había hecho antes, con disonancias que nunca quedan resueltas. Es un viaje por París, visto desde los ojos de estos tres extranjeros cuyo arte maravilló al mundo.

¿Existe una crisis en lo que a enseñanzas musicales se refiere?

La globalización tiene la cara amarga de estandarizar los sistemas educativos, aunque funcione el que se posea en el propio país. Ha permitido un intercambio artístico inmenso, pero, a su vez, nos ha hecho idealizar lo que se hacía fuera, olvidándonos de aquello que hacíamos nosotros. Tenemos que dejar de centrarnos en estar al nivel de Europa y procurar poseer el nivel que la gente que viene a estudiar a nuestros conservatorios espera que tengamos.

Recientemente el Festival de Lucerna –emblema y referente para cualquier pianista– ha sido cancelado por falta de público. ¿Está el concepto de concierto pasado de moda?

La era de lo digital nos ha acostumbrado a esperar aquello que es espectacular, pero la música clásica nunca ha llenado estadios. Históricamente ha permanecido en recintos muy limitados, desde casas de aristócratas hasta teatros de ópera. Nunca ha sido referente de grandes masas. Por otro lado, esta búsqueda de la espectacularidad nos ha hecho olvidar la calidad musical. La

cuestión no está en decidir si la forma concierto ha muerto o no, sino en hacer que la música clásica sea accesible a todos. Vivimos en una época en la que el público quiere acercarse a los artistas y los artistas quieren conocer más a su público, pero esto no debe hacerse a costa de la calidad musical.

Internet es una gran herramienta para los jóvenes intérpretes...

Internet ha conseguido democratizar el arte, pero posee la cara amarga de favorecer que muchas veces calen mensajes erróneos. Si un concierto no se llena o no funciona, existe una responsabilidad doble por parte del programador y por parte del intérprete. En Internet, sin embargo, la responsabilidad es algo inexistente, y esto propicia que, en numerosas ocasiones, se asuman como algo de calidad expresiones artísticas que realmente no lo son. Vivimos en la era de la *fast food*, en la que todo ha de ser inmediato. Y, de la misma forma que hay comida basura, también hay música basura.

¿En qué momento la difusión en redes sociales deja de ser difusión para transformarse en espectáculo?

El problema del músico clásico es que busca ser honesto sin aprovecharse de los medios tecnológicos que ayudan a la difusión. Se centra en la música, que es lo primordial. Mi generación ha nacido en la era de las redes sociales y es parte de nuestra naturaleza que las usemos, porque es “lo que toca”. Sin embargo, debemos distinguir al pianista real de aquel que solo puede vivir en el medio *online* y cuyo conocimiento musical no trasciende del minuto y medio de vídeo que pueda publicar en Facebook, YouTube o Instagram.

¿Está en cuestión el concepto de calidad musical?

Totalmente. Las redes sociales han permitido que muchos pianistas *amateurs* tengan un espacio de comunicación con el público y que muchos mensajes erróneos lleguen a calar. Siempre me ha gustado la frase de “hay gente que sirve a la música y otros que hacen que la música les sirva a ellos”. El músico real vive para la música, porque busca en ella una calidad y una sensibilidad que van más allá de los seguidores o de los *likes*. La música clásica debe de volver al público real y al intérprete real para que el mensaje que se reciba sea de calidad.

¿Cómo solucionaríamos esta crisis de público joven?

No quiero caer en tópicos, pero necesitamos una reforma educativa que permita que cualquier escolar, de la misma forma que entiende el abecedario y puede leerlo, haga lo mismo con el lenguaje musical. No para crear un mundo exclusivamente de músicos, sino para que el lenguaje que manejamos sea accesible a todos y, por tanto, acerquemos la comprensión de la música de una forma más directa. De esta forma, damos más herramientas para que la gente decida si le gusta la música o no. Hay que dejar de protestar por el envejecimiento del público en los conciertos y pasar a la acción.

Nacho Castellanos
Scherzo, número 356

REPORTAJE

La cultura se queda en casa

El mercado digital salva el consumo del ocio cultural, según las cifras presentadas por la Fundación SGAE, que alertan del frenazo y riesgo de las artes en directo y cine si no se adaptan al nuevo modelo.

Los números cantan: la actividad cultural no se ha recuperado de la crisis financiera y, según los analistas de la SGAE, no se va a volver a recuperar. Aquellos maravillosos años, antes de que la crisis arrasase con todo, ya no se esperan. La melancolía ha sido desbordada por la esperanza de un nuevo agente que ha llegado para reactivar el consumo y los hábitos de ocio cultural: el mercado digital.

Según los datos desvelados por la encuesta de 2018 de la Fundación SGAE, la recaudación de las artes en directo se tambalea (y sufre ante la amenaza de una nueva crisis financiera), mientras que los balances de las artes grabadas sacan músculo.

Los expertos de la entidad llaman “sensato” al crecimiento de las artes escénicas, música popular y música clásica. Pero las subidas son mucho menores que las del mercado digital. Las artes escénicas han recaudado un 1,5 % más que en 2017, la música clásica un 3,1 % y la música popular –gracias a los macrofestivales– un 7,1 %. “Experimentamos una variación positiva tímida, pero son incrementos sostenidos”, ha explicado Rubén Gutiérrez, director de la Fundación SGAE, responsable del anuario de las artes escénicas, musicales y audiovisuales.

La recaudación de la música grabada digital creció un 10,8 %. En los últimos diez años, el mercado de música grabada en soportes físicos ha perdido un 71,8 % de su recaudación, pero el digital ha visto cómo sus resultados han crecido un 437,5 %. “El digital sigue aumentando su representación en el mercado de la música grabada, alcanzando el 71,2 % del total”, asegura el informe. Además, el 63,1 % de los encuestados aseguran estar abonados a alguna de las plataformas que ofrecen televisión de pago a la carta.

El cambio de modelo

Lo más significativo sucede en el audiovisual. El sector “está sufriendo un cambio de tendencia que perjudica al mercado físico más tradicional”. El porcentaje de población que ha visto contenidos en *streaming* se ha disparado hasta el 40,2 % y el de la población que se descarga estos contenidos cae en picado al 6,7 % (en 2014 era del 16 %). Es una tendencia que se apunta también en los datos recogidos por la macroencuesta del Ministerio de Cultura.

El auge de las plataformas de pago ha disparado el consumo audiovisual, reducido drásticamente la piratería cultural y frenado la asistencia a las salas de cine (a pesar de la bajada del IVA de las entradas). El número de sesiones se

reduce en un 1 % en las salas de cine. “Es una tendencia a un paso atrás”, asegura Rubén Gutiérrez. “Mientras el resto de actividades crece levemente, el cine va hacia atrás. Es una estabilidad a la baja”, ha añadido. En cuanto a los espectadores en salas también hay un tropiezo, con una caída del 2,5 %. Es la misma cantidad perdida en la recaudación. “Estos descensos son el reflejo del cambio paulatino e importante del consumo audiovisual con la llegada de las plataformas”, ha señalado Gutiérrez.

Los abonos a estas plataformas de pago han crecido de un 43 % en 2017 a un 63,1 % en 2018. “Esto es muy importante”, dice Pilar Granados, directora general de Cimec. Los especialistas aluden a las ventajas de un precio reducido para su explosión en los hábitos de los consumidores. “Nadie espera ya una vuelta a lo anterior. Esto el sector lo tiene clarísimo. Siempre habrá salidas al mercado físico, pero el modelo de negocio no es ese, es el digital. Y dependerá de cómo se adapten a los nuevos territorios”, explica Granados, para quien el sector ha aceptado un modelo nuevo “lleno de oportunidades”.

El rebote también llega a los ingresos por publicidad de las televisiones, que sufren un frenazo. Dejan de crecer y descienden levemente. “Puede ser una tendencia. Debemos estar muy atentos a la recolocación de esa publicidad en el sector audiovisual”, comenta Gutiérrez. La radio gana un 3,3 % en ingresos publicitarios, “un crecimiento considerable”.

El directo se muere

Sin embargo, en este descenso de un tercio de la actividad cultural de hace diez años solo los macrofestivales han sobrevivido a ese modelo que se apaga lentamente. A pesar de haber sufrido un frenazo en la recaudación de 2018, para Gutiérrez no se trata de una burbuja que ha pinchado. “Es un sector sólido y estable, muy profesionalizado y con un público que lo ha incorporado a sus pautas de ocio. Quizá haya llegado a sus máximos resultados”, ha añadido el director de la Fundación SGAE.

Mientras el volumen de consumo digital se dispara, las cifras de asistencia fueron poco alentadoras en 2018 para las artes escénicas, que crecieron un 1,9 %, y para la música clásica, que tuvo un 2,9 % más de espectadores. Aquella esperanza de que lo digital generaría la necesidad de un consumo en directo parece haberse convertido en un mito.

Es el síntoma de la imposibilidad de recuperación de las cifras previas a la crisis financiera y del modelo físico. “Puede haber una recuperación importante del sector. Gracias a los presupuestos familiares destinados a la cultura del digital. En el futuro no sabemos qué puede pasar, tampoco descartaría el renacer de las salas de cine”, ha señalado Gutiérrez, para quien el sector “se cura lentamente” y cruzando los dedos para que no vuelva otra crisis.

Peio H. Riaño
El País.com

JAZZ

Tomeka Reid, la música como activismo

La violonchelista afroamericana es uno de los nombres más destacados del jazz de Chicago en el nuevo siglo.

La carrera de Tomeka Reid podría ser resumida a partir de tópicos derribados: no creció escuchando jazz ni música negra, pero es una de las principales exponentes del jazz afroamericano actual. Nació y se educó en Washington, pero hoy es un nombre ineludible para comprender la escena de Chicago en el siglo XXI. Está inmersa en la cantera de músicos avanzados que expanden los designios del *free-jazz* pero, cuando apareció su primer disco como líder en 2015, quienes esperaban un registro de jazz libre y flamígero se encontraron con un fascinante caleidoscopio de sonidos e influencias.

“Disfruto mucho tocando improvisación libre, pero quiero hacer mucho más que eso. Me gusta la música con cosas muy tonales y otras muy atonales, en la que puedes tocar muy libre sin renunciar a la melodía y al *groove*. Pienso en grupos como Farmers by Nature, o algunas cosas de Hamid Drake con William Parker... Tocan completamente libre y, de repente, entran todos juntos de forma mágica”, afirmó la poliédrica creativa para la revista *Scherzo*.

Precisamente su querencia por la melodía es uno de los rasgos más interesantes de Reid, que siempre persigue esa cualidad tanto componiendo como improvisando: “Muchos de los grandes maestros y músicos históricos de Chicago insisten en la importancia de la melodía; cuando toco quiero tener una conversación con lo que está sonando a mi alrededor, y la búsqueda de la melodía es mi forma de conectar diferentes ideas para crear un discurso propio”.

Esa personalidad musical tan abierta ha de ser fruto de su particular educación musical: cuando ya llevaba unos años estudiando violonchelo clásico, la joven Tomeka llegó al jazz de forma peculiar: “Durante toda mi adolescencia mi madre ponía sin parar una emisora en la que sonaban cantidad de artistas británicos como The Cure, Kate Bush, XTC... En mi casa nunca sonó hip-hop, jazz, ni nada parecido; no crecí yendo a la iglesia en una congregación negra, ni en una escuela negra. Así que mi particular forma de rebelión adolescente fue deshacerme de mis discos de rock cuando cumplí 18, aprovechando que me fui de casa para continuar mis estudios, y empezar a escuchar a Earth Wind & Fire, Stevie Wonder y toda esa música negra, incluyendo el jazz, de la que hasta entonces no sabía nada”.

Unos años después, la violonchelista marcharía a Chicago para sumergirse en la palpitante actividad musical de la ciudad y, por supuesto, de la AACM (Association for the Advancement of Creative Musicians): “Cuando llegué a Chicago en el año 2000, no sabía nada sobre la Asociación, pero cuando en 2005 Nicole (Mitchell) me invitó a entrar fui consciente de la energía que genera en la escena de la ciudad. Enseguida empecé a conocer y a tocar con muchos importantes músicos de la AACM, algo que se convirtió en una especie de

estudios avanzados para mí, porque en Chicago es muy importante desarrollar una voz propia; explorar y encontrar nuevos sonidos para incorporarlos a tu música”.

A pesar de sus raíces en esa ciudad, Reid se mudó hace dos años a Nueva York por varios motivos, como la enorme diversidad que le ofrece: “La escena de Chicago está muy dominada por hombres, en gran parte por hombres blancos y, en cambio, Nueva York me ofrece la posibilidad de trabajar con hombres y mujeres de procedencias y culturas muy diferentes. Muchos de los músicos más interesantes del momento en esta música son mujeres: Kris Davis, Ingrid Laubrock, Mary Halvorson, Matana Roberts... No solo instrumentistas: mujeres con proyectos propios, escribiendo su propia música, que no es porque sean mujeres, es que son muy buenas. Y ahora vivimos un momento crucial en el que necesitamos la energía femenina más que nunca”.

Como mujer negra viviendo en la América de Trump, su perspectiva resulta de lo más relevante: “No pienso dejar que este tío, ni nadie, me robe mi alegría, mi vida. Ya hemos pasado por eso durante siglos, con esa mano invisible siempre alrededor de nuestro cuello. Claro que ha habido progresos, pero siguen sin ser suficientes. ¿Debería estar satisfecha porque una persona negra ha sido presidente? ¿El racismo ha terminado? En absoluto. Hasta que nuestro país no se enfrente a su pasado, tendremos un problema. Y ahora todo el mundo está asustado por lo que está ocurriendo, porque es aterrador. Pero yo quiero vivir”.

Esas ganas de luchar y de vivir son precisamente lo que desprende la luminosa y combativa música de Tomeka Reid: “A veces me pregunto si estoy haciendo lo que tengo que hacer; si estoy siendo suficientemente activista. Y luego pienso: tocar esta música es puro activismo. No te da mucho dinero, pero es necesaria. Y como mujer negra hoy, creo que tengo que hacerlo cada vez más”.

Yahvé M. de la Cavada
Scherzo, número 356

DISCO

***Passion* (Philippe Jaroussky)**

Obras de Bach, Händel, Telemann, Gluck, Monteverdi, Cavalli, Purcell, Saint-Saëns y otros. ERATO. 9029537555. 3 CD. 2019.

A penas seis meses después de lanzar su último recopilatorio, *Ombra mai fù*, Philippe Jaroussky vuelve al mercado discográfico con una ambiciosa apuesta de nuevo de la mano del sello Erato. *Passion* es el resultado de la suma y selección –trabajo que el propio intérprete se ha encargado de llevar a cabo– de algunos de los grandes *highlights* en la carrera del contratenor francés. Bach, Händel, Telemann, Gluck, Monteverdi, Cavalli, Purcell, Saint-Saëns, Massenet, Charles Trenet y, por supuesto, Antonio Vivaldi, su compositor de la suerte, son algunos de los nombres que se dejan caer por este recién estrenado trabajo que, en realidad, poco tiene de nuevo.

Jaroussky lo apuesta todo a un recopilatorio con el que revalida su título como uno de los mejores contratenores del panorama lírico actual. Juega sobre seguro e incluye *hits* como el *Pur ti miro* de *L'incoronazione di Poppea* o el *Vedrò con mio diletto* de *Il Giustino*, que combina hábilmente con piezas que se alejan de la zona de confort del francés, como algún que otro *Lied* de Schubert o la canción que firmaron juntos John Lennon y Yoko Ono, *Oh my love*.

En los tres discos que componen *Passion* se aprecia a un Jaroussky prudente que no arriesga en los agudos y que pierde algo de volumen en los graves, pero que, en definitiva, sigue esforzándose por cuidar su tan característica cuerda. El francés, además, se asegura el tanto con un epílogo que sus fans disfrutarán, *Philippe & Friends*, en el que incluye algunos duetos con artistas de la talla de Cecilia Bartoli, Marie-Nicole Lemieux, Emőke Baráth, Julia Lezhneva, Anne Sofie von Otter o Max Emanuel Cencic.

Rebeca Ruiz
Ópera Actual, número 229

AGENDA

Barcelona

Gran Teatre del Liceu

<https://www.liceubarcelona.cat/es>

***Aida* (Giuseppe Verdi): 13, 14, 16, 17, 19, 20, 22, 23, 27, 28, 30 y 31 de diciembre y 1 y 2 de febrero.**

Mariano Buccino, Clémentine Margaine / Judit Kutasi, Angela Meade / Jennifer Rowley, Yonghoon Lee / Luciano Ganci. Dir.: Gustavo Gimeno.
Dir. esc.: Thomas Guthrie.

Bilbao

ABAO Bilbao Opera

<http://www.abao.org>

***Der fliegende Holländer* (Richard Wagner): 18, 21, 24 y 27 de enero.**

Bryn Terfel, Manuela Uhl, Wilhelm Schwinghammer, Kristian Benedikt.
Dir.: Pedro Halffter. Dir. esc.: Guy Montavon.

Bilbao Orkestra Sinfonikoa

<https://bilbaorquestra.eus>

***Concierto de Navidad* (Schönberg / Beethoven): 19 y 20 de diciembre.**

(Palacio Euskalduna) Vanessa Goikoetxea, Sofia Pavone, Richard Cox, Milan Siljanov. Dir.: Erik Nielsen.

Oviedo

Ópera de Oviedo

<http://www.operaoviedo.com/>

Pagliacci / Una tragedia florentina (Alexander von Zemlinsky): 15, 17, 19, 20 y 21 de diciembre.

Diego Torre / Konstantin Andreiev, Maria Katzarava / Maite Alberola, John Lundgren / Robert Mellon, Juan Noval-Moro, Isaac Galan. Dir.: Will Humburg.

HASTA EL PRÓXIMO NÚMERO...

Aquí termina este número de *Pau Casals*. Ya estamos preparando el siguiente, en el que te pondremos al día de las novedades del mundo de la música. Y ya sabes que puedes proponernos temas que sean de tu interés, enviarnos tus comentarios, dudas y sugerencias.

PUEDES ESCRIBIRNOS:

- A través de correo electrónico a la dirección: publicaciones@ilunion.com.
- En tinta o en braille, a la siguiente dirección postal:
Revista Pau Casals. C/ Albacete, 3. Torre Ilunion – 7.ª planta. 28027 Madrid.

NUESTRAS REVISTAS

La ONCE pone a tu disposición revistas en diversos formatos y con temáticas muy diversas. Si no las conoces, aquí te ofrecemos información sobre ellas, así como los temas que abordan, su periodicidad, el precio y los formatos en los que están disponibles.

De esta manera podrás elegir las publicaciones que más te interesen y suscribirte a ellas. La forma de hacerlo es sencilla: deberás escribir un correo electrónico a la dirección sbo.clientes@once.es, o bien, si lo prefieres, puedes llamar al teléfono de atención al usuario, que es el 910 109 111. Una vez que te suscribas, empezarás a recibir en tu domicilio la publicación o publicaciones que hayas elegido.

Existe otro modo de acceder a estas revistas, y es descargándolas desde la web de la ONCE. Teclea www.once.es y luego entra en el Club ONCE. Una vez allí, elige el apartado de *Publicaciones* y, dentro de este, selecciona la opción *Cultura y Ocio*. Se desplegará el listado de Publicaciones, y solo tendrás que marcar la que te interese. A continuación, podrás elegir el soporte, para ello podrás

moverte, usando la tecla de la letra H, hasta llegar al encabezado de la página web en el que se muestra el soporte: PDF, sonido, braille o Word.

Enumeramos las revistas a las que puedes suscribirte:

ARROBA SONORA

Su periodicidad es trimestral, se edita en audio y su coste anual es de 6€.

La tecnología y la tiflotecnología son las protagonistas de sus contenidos, poniéndonos al día de todo lo relacionado con estos ámbitos tan importantes para estar a la última y manejar las diversas aplicaciones informáticas que salen al mercado. Si quieres estar al tanto de este apasionante campo, no lo dudes... esta es la mejor manera.

CONOCER

Su periodicidad es mensual, se edita en braille y audio, y su coste anual es de 6€. Las humanidades, en sus más variadas disciplinas, nutren de Cultura esta publicación, desde la Literatura o la Educación hasta la Historia o las biografías de grandes personajes. No faltan, tampoco, las curiosidades, efemérides y anécdotas haciendo de ella un punto de encuentro con el saber.

DISCURRE.BRA

Su periodicidad es mensual, se edita en braille y su coste anual es de 6€.

Los pasatiempos y juegos de destreza mental te acompañan en esta publicación que te reta a practicar con el ingenio a través de problemas de lógica, acertijos, crucigramas, test de conocimiento o detección de gazapos lingüísticos. Podrás también acompañar a un misterioso detective a la búsqueda de la Historia y viajar por los más exóticos parajes y preparar ricas recetas culinarias.

NOTA DE NOVEDADES

Su periodicidad es mensual, se edita en braille y audio, y es gratuita.

Si lo que quieres es conocer las obras que se adaptan en braille y Daisy así como disponer de recomendaciones bibliográficas de interés, la Nota de Novedades te resultará de gran ayuda. Un buen sitio para acercarte a la lectura y disfrutar de todos sus beneficios.

PARA TODOS / PER A TOTHOM

Su periodicidad es mensual, se edita en braille y audio la versión castellana, y en braille la catalana, y su coste anual es de 6€. Además, con carácter trimestral, y sin coste añadido, le acompaña un suplemento de pasatiempos. El entretenimiento más variado tiene cabida en esta publicación, desde nuevos conciertos, obras de teatro y películas de estreno, novedades en Audesc, salud y belleza o excursiones en la naturaleza. No falta tampoco el Deporte y la Moda. En definitiva... ¡para todos!

PÁSALO

Su periodicidad es mensual, se edita en braille y audio, y es gratuita. Esta es la publicación para los jóvenes y adolescentes de entre 12 y 18 años. En ella, acorde con los gustos e intereses de este colectivo, se ofrecen actividades, propuestas de ocio, noticias y consejos útiles que les ayuden en su día a día.

PAU CASALS

Su periodicidad es mensual, se edita en braille y tiene un coste anual de 6€ La revista de los melómanos. Conciertos, noticias del mundo de la Música, homenaje a compositores, primicias discográficas y noticias. Nada de lo que suena se escapa a Pau Casals.

RECREO / ESBARJO

Su periodicidad es mensual, se edita en braille y audio la versión en castellano y en braille la catalana. Es gratuita. Los más pequeños de la casa tienen en esta publicación su espacio propio con trucos y consejos, ideas, anécdotas, cuentos, historias narradas por los abuelos, adivinanzas... En definitiva, para jugar y aprender.

RESUMEN DE NORMATIVA

Su periodicidad es quincenal, se edita en braille y es gratuita. El contenido de esta publicación recoge la relación de normativa que se promulga en la ONCE, circulares y oficios circulares con mención al asunto que abordan y dependencias afectadas.

UNIVERSO

Su periodicidad es mensual, se edita en braille y audio, y su coste anual es de 6€. Publicación dedicada al ámbito científico en general y a los fenómenos paranormales. Todas las disciplinas de este y otros mundos las encontrarás aquí: noticias, entrevistas, descubrimientos, efemérides, anécdotas y curiosidades. Desde la Nanotecnología hasta los infinitos de las galaxias y los agujeros negros... no te lo pierdas.

URE

Su periodicidad es mensual, se edita en braille y tiene un coste anual de 6€. Esta publicación recoge las noticias emanadas de la Unión de Radioaficionados Españoles. Todo lo relacionado con este sistema de comunicación y sus novedades podrás encontrarlas en ella.

Recuerda, para suscribirte, realizar cualquier sugerencia, consulta o aclarar alguna duda, puedes contactar con el Servicio de Atención al Usuario, llamando al 910 109 111, o mandando un correo electrónico a sbo.clientes@once.es.