

PAU CASALS 345

10 de septiembre-10 de octubre de 2016

SUMARIO

- Breves:
 - El precio medio de los conciertos en España baja en 2016 hasta los 12,6 euros
 - Apple patenta un bloqueador de cámaras para conciertos
 - Nace el Archivo Alexis Weissenberg

- Entrevista: Paul Lewis: “A veces lo que parece un problema técnico es un problema musical”
- Reportaje: Imponiendo el lenguaje del blues
- Jazz: Esencias de Carla Bley

- Discos
- Agenda

Breves

El precio medio de los conciertos en España baja en 2016 hasta los 12,6 euros

El precio medio de las entradas de conciertos en lo que va de 2016 es de 12,60 euros, lo que supone casi un 4% menos que en 2015, cuando la media nacional se situó en 13,05 euros. Los datos provienen de un estudio, elaborado por Ticketea. El estudio, basado en el análisis de más de 7.000 conciertos y 500.000 compradores repartidos por toda la geografía española, incluye desde grandes conciertos a salas históricas o espectáculos de tamaño mediano y pequeño.

Por ciudades, las entradas a conciertos en Madrid cuestan de media 12,3 euros, exactamente la misma cifra que en 2015. Por el contrario, Barcelona protagoniza una de las rebajas más importantes, al situar la entrada media en 13,3 euros, un 12% menos que el pasado año (15,3 euros). La bajada de la capital catalana deja a Valencia como la gran capital con el precio de las entradas a conciertos más caras de España con 13,5 euros, un 2% más que en

2015. Asimismo, su vecina Alicante también se mantiene por encima de la media nacional, con 13,3 euros de media por entrada.

Otras grandes ciudades como Zaragoza (11,8 euros), A Coruña (11,9 euros), Sevilla (11,7 euros) o Granada (11,7 euros), se mantienen por debajo de la media nacional. Tras analizar más de 500.000 compradores de entradas de conciertos y festivales en el último año, el informe ha concluido que el 55% son mujeres y el otro 45% hombres. La edad media de los asistentes a eventos musicales en España es de 33,8 años.

Elpais.com, 21 de junio, 2016

Apple patenta un bloqueador de cámaras para conciertos

Apple ha patentado un bloqueador que impide hacer fotografías a las cámaras de los *smartphones* por medio de infrarrojos. Por algo se empieza. Queda todavía el bloqueador de sonidos y el que impida que el de al lado nos moleste con la pantallita encendida. Y, ya puestos, ¿para cuándo un bloqueador de toses?

Scherzo.es

Nace el Archivo Alexis Weissenberg

Fruto, entre otras cosas, de la voluntad de su hija María, nace el Archivo Alexis Weissenberg, cuyo fin es preservar el legado documental como intérprete incluyendo grabaciones, fotografías, programas de mano, etc y como creador del pianista nacido en Sofía en 1929 y fallecido en Lugano en 2012. El AWA es una apasionante obra en progreso que irá incorporando nuevas piezas que poner a disposición de investigadores y aficionados, incluyendo la edición de las partituras de Weissenberg como compositor y la divulgación de sus grabaciones inéditas. Una gran idea esta de poner en valor la actividad de quien fue uno de los grandes pianistas de nuestro tiempo.

Scherzo.es

Entrevista

Paul Lewis: “A veces lo que parece un problema técnico es un problema musical”

Con la misma jovialidad con que un día antes comparecía en la escena del Auditorio Nacional de Madrid dentro del Ciclo de Grandes Intérpretes,

Paul Lewis (Liverpool, 1972) llega a la cita en el hotel madrileño donde ha pasado la noche. Dispuesto a responder con el aplomo y la seguridad con que siempre se le ve ante el teclado entre nosotros. Y es que España es un país donde se encuentra cómodo este músico británico, correspondido por un público que define como “fantástico”. Por su pelo rizado, la cabeza de Lewis recuerda a la de su paisano Simon Rattle. “Somos de la misma ciudad, y allí todos nos peinamos así”. Dice antes de lanzar la primera carcajada de la mañana.

- Habiendo nacido en una familia sin raíces musicales, ¿quién o qué le llevó a la música?

Realmente no lo sé. En la ciudad donde vivíamos había una fonoteca muy bien surtida de discos —de aquellos LP de los 80— y empecé a frecuentarla. Simplemente, porque me atraía la música. Sentía la necesidad de acercarme a ella, y con ocho años me hice socio. Cada semana sacaba algunas grabaciones para escucharlas en casa. Ese capítulo supuso una parte importante de mi educación en este terreno. Algunos años después, cuando descubrí que la Filarmónica de Liverpool programaba conciertos cada semana, les pedí a mis padres que me llevaran, y lo hicieron. Pero lo cierto es que no sé de dónde vino la afición. Quizá porque en mi casa no la había y quería vivir la experiencia de la música conociéndola de cerca.

- La ventaja de haber empezado con ocho años a tocar el violonchelo y no llegar al piano hasta los 12, ¿le libró de haber sido niño prodigio?

Nunca lo fui. Otra cosa es que desde muy pequeño fuera capaz de tocar muchas piezas de oído simplemente escuchándolas. Las cazaba al vuelo y las repetía sin disciplina alguna, sin la brillantez del niño prodigio. En mi vida todo ha ido ocurriendo gradualmente, poco a poco, y estoy muy agradecido por ello, porque soy el tipo de persona que no encajaría en otro modo de hacer las cosas. Convertirme de repente en pianista de enorme éxito, en el gran bombazo, y pasar a ser otro de la noche a la mañana no podría asumirlo.

- ¿Se ha arrepentido alguna vez de no haber perseverado como violonchelista?

¡Noooo...!. Era terrible con el chelo. Una auténtica basura. Lo intenté dominar desde los ocho años hasta los catorce, y fueron seis años en los que no llegué a ninguna parte. Me encanta el chelo, eso sí. Y me alegro de haber practicado con un instrumento de cuerda porque, aunque no consigas tener la habilidad suficiente para hacerlo bien, aprendes muchas cosas en cuanto al sonido, a la manera de producirlo y a su naturaleza misma. Todavía hoy me sigo planteando cómo crear esos sonidos en el piano. Así es que, como digo, me alegro de la experiencia pero, de verdad, era horroroso en cuanto a resultados. Carecía totalmente de habilidad física para tocarlo. Mi mujer puede dar fe de ello.

- ¿Se le ha definido como serio, consciente y equilibrado. ¿Cuál de esos aspectos es el más importante para usted?

¿Serio, consciente y equilibrado?...En realidad no lo sé.... ¡Hay tantas maneras de ser músico! Además, en este mundo tan diverso, encuentras públicos muy distintos que hacen que cada cual tenga su lugar y su audiencia. De lo que estoy convencido es de que ese tipo de público que espera que el pianista monte un show, que le dé espectáculo, no es precisamente el mío. Así que si me planteo qué puede ser lo más importante, admito que todo puede serlo. Cualquiera de las cosas que puedan hacer diferente a un músico van a encontrar un destinatario. En lo que a mí respecta, no sería capaz de definir qué clase de músico soy. Eso deberían responderlo los que me escuchan. Pero puedo decir que el músico, toque el instrumento que toque, ante todo debe ser honrado con sus creencias, con el modo en que ve la música y el mensaje que quiere comunicar. Porque en todo caso, lo principal, y lo que al final llega, es la honradez. Sin intentar hacer algo distinto sólo por conseguir un efecto sobre la gente.

El equilibrio pasaría por entender la música al margen de fuegos de artificio. Creo firmemente que toda la buena música, la música grande de verdad, posee equilibrio, pero las obras no tienen una lectura única. Una gran pieza de Beethoven no es cuadrículada: está repleta de paisajes diversos, y pienso que nuestro cometido es encontrar el equilibrio preciso para cada una de esas grandes obras. Si no lo hacemos así y exageramos una línea o subrayamos solo un aspecto, la estamos devaluando en alguna medida.

- ¿Descifrar y transmitir una partitura: es decir, interpretarla con esas tres virtudes enunciadas ¿Le hace libre? ¿Se siente coartado en algún punto?

Debes ser tan honrado, sincero y fiel como puedas serlo ante la partitura, pero recordando siempre que la notación es solo el sistema que tenemos para escribir música, que no está en una página: es lo que oímos y muchas cosas a la vez. Ponerla sobre un papel requiere aplicar un método determinado, pero eso no nos dice todo. Así que, siendo fieles a las notas impresas, sabemos que existe un punto al que llegamos para utilizarlo como trampolín e ir más allá. Cuestionando todo el tiempo por qué lo que ha escrito el compositor es tan importante.

Un *crescendo* puede ser muchas cosas, y haber muchas razones para que él haya puesto ahí esa notación. Tienes que creer en ello y en lo que se esconde detrás: en el mensaje que crees que te están trasladando. De otro modo no tendría sentido. Cuando hablamos del concepto “estricto” con valor de riguroso, nos referimos a ser precisos en cuanto a la partitura. Después, a medida que te introduces más allá de ella, estás capacitado para alcanzar una gran libertad, siendo siempre consciente como punto de partida del punto de vista de lo que el compositor quería.

- Estudiar con Alfred Brendel, ¿le dio una pátina especial?

En alguna medida, lo que hizo fue abrirme una puerta hacia una dirección distinta a la que llevaba. Me llevó a darme cuenta de cosas en las que no había reparado antes. Es difícil describir qué hizo o dijo exactamente. Pero, en general, es importante observar el ejemplo de alguien que, como él, es un gran pianista y una enorme autoridad en la música. Con ideas tan claras y fuertes para que el hecho de tocar el piano sea casi irrelevante. Para él solo era el vehículo para crear una infinidad de sonidos distintos hasta darse cuenta de lo que la música significa realmente. Lo que es y lo que puede llegar a ser. Para él no existía una música de piano como tal. Y esa fue para mí una lección muy importante. Realmente no te apoyas en el piano, sino que lo usas para que se convierta en muchas otras cosas. Por supuesto que es imposible copiar a alguien como Brendel, que tiene su propio lenguaje y su carácter particular como músico. Pero sí puedes sentirte inspirado por él, cuestionándote hasta encontrar tu estilo personal, y preguntarte: “¿cómo puedo aplicar esto a mi propio lenguaje musical, a mi manera de ser en la música?”.

Ésa era la lección más importante, que me llevó mucho tiempo aprender tocando para él. Recuerdo, con veinte años, tocar la *Sonata Dante* de Liszt una y otra vez, cinco horas seguidas y, después de la lección, al día siguiente, casi no recordar ni dónde estaban las notas. Era tan poderoso que a menudo tenía que dar un paso atrás después de tocar algo para él. Esa práctica se convirtió en un patrón de estudio: interpretar alguna pieza, dar marcha atrás y olvidarla uno o dos meses. No pensar en ella durante ese tiempo para entonces volver. De esa manera aprendí a encontrar mi propio camino en todo lo que él sugería, pero sin hacer las cosas a su manera.

- ¿Está en contacto con él para pedirle soluciones?

Hablamos a veces por teléfono, pero hace mucho tiempo que no toco nada para él. Le llamo cuando tengo alguna duda y nunca para solucionar cuestiones técnicas, en las que él nunca ha estado interesado. No recuerdo haberle oído hablar de técnica jamás.

- ¿La técnica está lejos del virtuosismo?

El virtuosismo es algo completamente aparte. No tiene nada que ver. La técnica es un tema mucho más complejo. A veces puedes creer que tienes un problema técnico y lo que tienes es un problema musical, por lo que la solución está en cómo quieres expresar algo. Como algo que encaja dentro del cuadro más grande. De hecho es cuando encuentras la respuesta de esta manera cuando das con la solución técnica a los problemas. En realidad la técnica reside en la mente, no se trata de algo físico.

- ¿Le gustaría ser maestro de nuevas generaciones? ¿Qué transmite a los alumnos en sus clases?

No cuento con lo que se puedan llamar estudiantes como tales. Digamos que doy clases magistrales aquí y allá en mis viajes, y me gusta mucho. Disfruto intentando ver cómo se mueven los jóvenes en la música, cómo abordan los temas hoy en día. Pero no soy el tipo de maestro que quiera imponer nada, no quiero cargar sobre los demás con mi propia visión de las obras. Prefiero hacer que se pregunten a sí mismos: que se cuestionen más las cosas. Así todo sale de ellos en una representación sincera de cómo ven algo. Eso es lo que disfruto haciendo en cuanto a la enseñanza. Sin ser nunca quien diga “¡toca eso de esta manera!”.

- ¿Qué consejos les da a partir de su experiencia?

No creo estar seguro realmente hoy por hoy de dar consejos sobre la profesión. No sabría hacerlo. A lo máximo que me atrevería, porque es lo único que podría decirles y de lo que ya hemos hablado, es que sean honrados y sinceros: que se muestren auténticos y fieles a sí mismos, sean el tipo de músico que sean. No se puede transitar por la vida viviendo una mentira solo porque creas que puedes montar algo grande. Es imposible, te convierte en un infeliz y no es correcto. Tienes que ser honrado con tus creencias como músico y seguir ese sendero para que la honradez trascienda. Olvidándose de carreras meteóricas que llevan al estrellato para luego, igual que en el cuento de la lechera, estallar, tal y como antes decía...

Quizá haya gente que pueda asumirlo. Que puedan manejarse en ese terreno mejor que otros. Los hay capaces de convertirse en estrella de la noche a la mañana y de repente tener cien conciertos cada temporada. Pero lo que uno espera para esas personas es que puedan tener tiempo para desarrollarse como músicos porque de repente ves que con 25 años están día tras día en la carretera. Todos necesitamos hacer altos en el camino y dedicar una parte del tiempo a desarrollarnos.

- ¿Cuántos conciertos se anota cada temporada como media?

Cien (risas).

- ¿Cómo los reparte?

Suelen ser 50, y 50 aproximadamente entre recitales y conciertos. A veces puede variar el número, dependiendo de si se trata de series, como un programa con las sonatas de Beethoven o Schubert. En ese caso, son más los recitales. Pero eso solo ocurre en determinadas ocasiones.

- En cuanto a repertorio, ¿Beethoven es su gran estrella?

Ciertamente, una de ellas. Otra podría ser Schubert. Pero es cierto que le he dedicado mucho trabajo a Beethoven. He pasado mucho tiempo con él, y por eso le considero un compositor al que puedo regresar siempre sin agotarlo. Nunca se llega al final: es una fuente de caudal interminable. Tu trabajo con

Beethoven da la impresión de no estar completado nunca. Siempre queda algún lugar nuevo al que llegar. Pero también es cierto que de vez en cuando viene bien echar marcha atrás y pasar un tiempo alejado de él, para volver y retomarlo con la mente fresca después de haber estado haciendo otras cosas. Para mí Beethoven tiene una fascinación sin fin, es un compositor tan polifacético que comprende la condición humana de una manera como ningún otro lo ha hecho. En ciertos puntos de su música ves que te hace entender inmediatamente cosas tan intensamente humanas que no se pueden expresar con palabras. Es un sentimiento, un instinto, que reconoces. Y es un gran desafío cómo transmitir todo eso: algo que te cambia la vida entera.

- Digamos que es la base de su actividad.

Sí. Beethoven y también Schubert, diría yo. Romanticismo en general. Supongo que sí. Recientemente también he vuelto a Brahms, que hacía tiempo que no tocaba y me atrae mucho.

- Después de haber tocado mucho Mozart, ¿lo tiene apartado?

No, en absoluto. Sigo con su música todo el tiempo. De hecho, hace una semana que toqué un concierto de Mozart en Viena. Siempre hay algo suyo por ahí, dando vueltas, de modo que cada temporada llevo unos cuantos conciertos mozartianos en la maleta.

- ¿Qué intereses tiene aparte de la música?

Me encanta el cine, pero odio, enfatizo, odio ir al cine. Soy incapaz. Primero porque son tremendamente ruidosos, con un sonido tan estridente. Y luego, por las distracciones: gente comiendo, hablando... De modo que me tuve que montar una sala de cine para ver películas en casa. Esa es una de mis aficiones. Además de los tres niños que tenemos. Entre eso y mis cien conciertos por temporada no me queda mucho tiempo para otras cosas que me apetezcan. Como estoy en un momento en el que la familia me parece muy importante, mis conciertos y la vida familiar cuando estoy en casa lo ocupan todo.

- Los premios que obtuvo en distintos concursos. ¿Los valora tanto como el reconocimiento posterior a lo largo de su carrera?

Creo que la influencia de los concursos a los que acudí en mis principios sobre lo que estoy haciendo ahora es cero: nada en absoluto. Me olvidé enseguida de los concursos. Tras el último en el que participé, cuando tenía 21 años, me dije: "Bien, ya he participado en varios; tengo algunos premios y ya está". La competición no es para mí, nunca me sentí cómodo en los concursos, que no me parecían algo natural. Hay tantos, que se quedan en nada, en lo que llamamos "ruido blanco". Tantos ganadores de premios me hacían sentir que esa no era la manera de conseguir mi nivel. Siempre he preferido construir mi carrera lentamente, a base de tocar el repertorio que me gusta, al que me

siento más cercano. Ahora me estoy involucrando en el concurso de piano de Leeds, donde busco que ocurra algo nuevo. En estos tiempos lo que queremos es dar clases, acercarnos a la gente joven en las escuelas, interesarnos por lo que nos rodea, por otras disciplinas del arte y cómo se relacionan con lo que hacemos.

Eso es lo que quiero que refleje el concurso de Leeds en el futuro. Que la experiencia no se reduzca a la vieja historia de la gente que viene, toca su pieza y ya está. No tiene sentido preparar un camino estrecho de repertorio en solitario que se convierte en la rutina de entrar en un cuadrilátero de boxeo, tocar lo que sea, marcharte y que pase el siguiente... ¿Para qué? Eso no refleja el mundo de la música tal como es hoy. Puede que fuera así hace cincuenta años, pero no en nuestros días.

- A partir de esas premisas. ¿Cómo ve el presente y el futuro del piano?

Creo que es positivo, y la principal razón para defender lo que digo es porque no podemos reemplazar la experiencia de la música en directo, que es incomparable. Puedes decir que vas a cambiar el formato del concierto, que vas a introducir pequeñas modificaciones, pero defender en directo un programa frente a una audiencia es una experiencia muy especial que no puede compararse ni sustituirse con ninguna otra. Por eso intento transmitir a la gente qué significa lo que estoy diciendo. Que vivan esa primera experiencia para comprender lo que tiene de desafío.

En ese aspecto me siento muy comprometido, y pienso que el futuro es de los pianistas comprometidos, especialmente los más jóvenes. Intentando compartir esa experiencia con ellos, he creado junto a mi mujer un festival de música de cámara con carácter local, en el que contamos entre la audiencia con escolares de siete a diez años, y es maravilloso ver cómo transmiten lo que la música es para ellos. Estoy convencido de que si ese tipo de iniciativas se llevaran a cabo desde una edad temprana sería el mejor modo de mantener viva en ellos la chispa, la llama, de la música. Que cuando tengan veinte años y sus caminos les hayan llevado por otros derroteros, puedan regresar a la música. Un punto importante que deben considerar por los nuevos pianistas es la conveniencia de incentivar el interés de los más jóvenes, asegurándose de que están construyendo ese tipo de audiencia.

No tenemos que esperar que esas iniciativas surjan de un departamento de marketing. Es algo que debemos hacer nosotros. Sin limitarnos simplemente a comunicar la música como sonidos, sino tratando de dar con otras vías para comunicarla. Intentando explicarla, convenciendo a la gente de que se trata de algo que enriquece sus vidas. Esa puede ser una de las partes del desafío, que solo veo desde su aspecto positivo.

- De vez en cuando se le ha visto con orquestas españolas ¿Qué tal han sido las experiencias?

He estado en algunas: en la de Galicia de La Coruña, en la de Barcelona, Tenerife, en la de Castilla y León en Valladolid... Unas cuantas, como digo, y me lo he pasado muy bien con ellas porque se les ve con ganas de crear algo. Mis experiencias han sido todas muy buenas, dependiendo la intensidad, claro está, de los maestros.

- ¿Tiene esperanza en la nueva hornada de directores?

En líneas generales, las nuevas generaciones de maestros son distintas, vienen con un aire nuevo, lejos de aquella idea de los grandes nombres del pasado. Los popes, los tiranos, aquellos a los que no podías casi ni hablar: eso ya está superado. Han desaparecido con la excepción, puede ser, de un par de nombres. No me viene a la mente ninguno de las nuevas generaciones que sea así. Y es algo muy bueno, porque hace que la experiencia sea más colaborativa. Conozco unos cuantos que se mueven así, como Heras Casado, Stephane Deneuve, Daniel Harding o Andris Nelsons, con quienes toco asiduamente. Todos transmiten sensación de apertura, y esa es la clave.

Hay que tener en cuenta, por otra parte, que los que he mencionado son completamente distintos entre sí en carácter y en la manera de abordar la música. Lo único que tienen en común es la apertura de mente y esa sensación de no estar ahí simplemente para ordenar, para imponer algo en plan dictador. Eso es lo importante. Hemos hablado de su relación con el repertorio, con los directores.

- ¿Cómo es la que mantiene con los compositores actuales?

Ahora mismo estoy implicado en un estreno por primera vez en mi vida. Será dentro de dos años. Un concierto para piano de Ryan Wigglesworth, un joven compositor inglés, también pianista y director. Es amigo mío y me gusta lo que hace: como músico y lo que escribe. Confío totalmente en él, así que es la primera vez que he sido capaz de comprometerme con la idea de tocar algo que no se ha creado aún. Se me hace extraño, porque ¿cómo se puede uno involucrar en algo que ni existe todavía? Pero por encima de todo está el alto nivel de confianza y, conociéndole como músico, sé que funcionará esta situación tan nueva para mí.

- ¿Participa de alguna manera en el proceso de la composición?

No ha empezado todavía, pero supongo que sí, porque me ha dicho que pronto comenzará a enviarme ideas y fragmentos de la obra, así que seguro que iremos discutiendo los distintos puntos de vista. Es para 2018. Lo haremos en los Proms y en varios festivales europeos.

- ¿Qué metas tiene para el futuro?

El mundo de la música es muy grande. Siempre habrá lugares en los que sabemos que no hemos estado nunca y me encanta viajar. Creo que uno de los grandes regalos de este trabajo es conocer lugares del mundo que de otra manera no habríamos pisado. El mes pasado lo empecé en Barcelona, después fui a Norteamérica: Estados Unidos, Canadá... Luego a Sao Paulo, a Viena... En realidad es una vida de locos. ¡Pero es un privilegio tan grande ver tantas cosas, conectando con el modo de vida de lugares tan distintos y con conceptos tan diferentes! Todo eso encaja incluso con mi idea de la música. Aquello que amplía tu experiencia de la vida es bueno. Y acabamos con otra experiencia: la de las voces.

- ¿Cómo se siente acompañándolas?

Básicamente trabajo con Mark (Padmore), y lo único que puedo decir como punto de partida es que amo el repertorio. Es maravilloso. Y, por añadidura, que es un placer trabajar con un músico tan inteligente y con una percepción tan nítida frente a la música como él. El modo en que entiende y transmite los textos está por encima de todo. Había tocado con cantantes, porque considero la voz como un capítulo muy importante como complemento de la música para un pianista, pero debo decir que Padmore me ha enseñado mucho, y me ha proporcionado mucha flexibilidad como pianista.

**Juan Antonio Llorente
Scherzo, numero 320**

Reportaje

Imponiendo el lenguaje del blues

Se cumplen 50 años de la publicación del álbum *It Serves You Right to Suffer*, en el que John Lee Hooker demostró su rotunda personalidad aplicando sus enseñanzas hasta convertirlo en uno de sus trabajos más representativos.

Nacido en pleno Mississippi, en la localidad de Clarksdale, cuna de otros cuantos nombres míticos de la música negra como Son House, Sam Cooke o Ike Turner, la figura de John Lee Hooker (1917-2001) ha estado asociada, normalmente desde visiones exógenas al mundo del blues, a un perfil creativo relativamente encorsetado, por no decir directamente repetitivo. Una consideración que puede tener cierta base, en cuanto a que estamos ante una recreación del género singular y robusta, pero que en esencia disimula el

reconocimiento de una carrera mucho más variable y sugestiva de lo que supone esa apreciación.

Su identitario ritmo boogie, a la postre influencia esencial para muchas generaciones venideras en ámbitos estilísticos variados, incrustado en una libre aplicación del sonido rural del Delta y presentado bajo un contexto sonoro urbano, son características lo suficientemente singulares como para no dejar una huella radicalmente reconocible.

Precisamente ahí reside su grandeza, y a la vez el elemento que probablemente le lleve a ser acusado de excesiva homogeneidad: la contundente personalidad siempre impuesta en los diferentes episodios musicales ejercidos a lo largo de su carrera. La suya es una biografía que, por otra parte, cuenta con una exagerada, casi inabarcable de forma humana, creación discográfica que encontró acomodo en otros tantos sellos y apareció firmada en ocasiones bajo alguno de sus seudónimos (Texas Slim, Boogie Man, John Lee Booker...). Resulta paradójico que alguien tan, en principio, aferrado a un inflexible canon adoptara tantas "personalidades" y en tantas ubicaciones.

Sus conocimientos con la guitarra, como en tantos otros casos, nacen de la influencia paterna, en este caso de su padrastro, también músico y del que tomaría, además de todos esos reputados colegas que conoce gracias a su intercesión, las enseñanzas necesarias para adquirir las bases que darían lugar a su posterior estilo. Sus primeros pasos profesionales estables los dará en la ciudad de Detroit, a la que se traslada en los años 40 como consecuencia del notable esplendor económico que vive la localidad, especialmente en la industria automovilística, y en la que es contratado para realizar su debut discográfico que encontraría con la canción *Boogie Chillen* un temprano éxito.

Este tema ya dejaba en evidencia, desde el primer momento, la forma tan peculiar de entender la tradición y modernidad por parte del músico, que alternaría interpretaciones con guitarra eléctrica o acústica y lo mismo presentándose en formato solitario como acompañado de un grupo. Sus fraseos, tan declamatorios aunque siempre sobrios, como recitativos, bajo un ritmo machacón e incesante, al que en ocasiones añadiría sus propios golpes de pie sobre el suelo a modo de acompañamiento, construían un estilo cercano a lo tribal y primigenio que escondía la esencia del género, una orgánica y pura expresión del sufrimiento en la tierra.

Un contexto determinante

A lo largo de su historia, el blues ha vivido épocas y momentos en los que ha visto como su estatus sufría una revitalización; contextos en los que se ha considerado un idioma musical al que acercarse, tomar como influencia o

simplemente reivindicar. Una situación que por ejemplo se dio a lo largo de los años 60 en Europa bajo unos condicionantes y unos parámetros respecto a la relación con el público específicos. Precisamente esos son los antecedentes que rodean a un disco como *It Serves You Right to Suffer*, extraño y arriesgado en su idea original pero, como no podía ser menos, a la postre no solo un fiel reflejo del estilo e idiosincrasia de John Lee Hooker sino una de sus expresiones más fieles e intensas.

La contracultura y los incipientes movimientos sociales que durante ese periodo en el viejo continente van surgiendo son un caldo de cultivo ideal para recuperar un tipo de sonido primitivo y a priori menos sujeto a las cadenas ornamentales vacuas. O algo de eso pensaría por lo menos parte de esa nueva audiencia, en buena parte formada por universitarios y variada 'intelligentsia' de raza blanca, deslumbrada por el folk y que amplía su radio de acción hasta unos veteranos intérpretes que a la vez son enarbolados como influencia básica de muchos de esos talentos incipientes.

Un entorno propicio para que algunos nombres míticos crucen el charco en busca de su nueva audiencia. John Lee Hooker es uno de ellos; participa en el American Folk Blues Festival, un evento itinerante que recorría diferentes ciudades europeas, y además gira con John Mayall & The Bluesbreakers en suelo británico, graba con The Groundhogs el disco *Hooker & The Hogs* y su tema *Dimples* se cuelga en los puestos altos de los *charts* de las islas.

Pero al igual que muchos de sus coetáneos, Hooker no tiene un especial interés expansionista ni espíritu de conquistador, más bien lo contrario y, por lo tanto, no iba a rechazar la oportunidad de retomar el mercado de Estados Unidos, esta vez para hacer frente a todo un reto: grabar un disco para el sello por excelencia del jazz, Impulse, por el que han pasado nombres míticos como Ray Charles, Count Basie o John Coltrane, y hacerlo acompañado por una banda totalmente ajena a los ritmos blues. Todo un salto sin red que albergaba los peores augurios pero que a la postre no sería así, a pesar de ser el primer y último disco que dicha discográfica iba grabar de este estilo.

Un bluesman con músicos de jazz

Bob Thiele, dirigente del propio sello y productor bregado en grabaciones para Charles Mingus, Duke Ellington o Sonny Rollins entre otros, se encargó personalmente de un proyecto en el que los músicos elegidos para acompañar al rudo *bluesman* fueron Barry Galbraith a la guitarra, Milt Hinton al bajo y 'Panamá' Francis con las baquetas, todos ellos de gran prestigio en el circuito jazzístico pero a priori alejados de las premisas sonoras ligadas a Hooker.

Ahí radicaba precisamente el problema con el que lidiar, la forma en que empastarían ambas sensibilidades y la consecución de un camino común satisfactorio. Todos esos escollos, que podían inducir a diluir su figura en busca

de presentarla acorde a un nuevo escenario, se volvieron invisibles tornándose incluso ventajas cuando quedó claro a lo largo de la grabación que el tempo y el ritmo lo iba a marcar el autor de *Boom Boom*. Sirviéndose de su magnetismo se erige como máximo timonel del rumbo por el que iba a transitar el disco.

Un álbum que se decantó por un número bajo de canciones, solo ocho, incluyendo composiciones realizadas para la ocasión como nuevas adaptaciones de temas pasados, decisión muy habitual a lo largo de su carrera y que en esta ocasión guardarían en común una interpretación más humeante, espesa e intensa. Aunque siempre queda constancia de que la identidad del trabajo es la que va a imponer el cantante, eso no significa que se convirtiera en un panegírico dedicado a resaltar sus cualidades en detrimento de otras aportaciones, sino por el contrario una muestra de la capacidad para saber moldear las canciones hacia territorios que él considera oportunos, implementando, o lo contrario, el papel de los intervinientes o el suyo propio.

Un dominio de la situación que, por ejemplo, se visibiliza en la capacidad de sacar la sección percusiva de registros más arrastrados a otros en los que golpea para entrar en sintonía con los *riffs* espasmódicos del vibrante, sexual y por momentos rabioso rhytm and blues de *Shake It Baby* o apuntalar el constante ritmo boogie en la más reposada *You're Wrong*. En *Bottle Up & Go* resaltarán sus típicos fraseos casi recitativos a la hora de cantar, mostrando un tono profundo hasta casi lo hipnótico.

El punto curioso dentro de este tipo de interpretaciones más directas es la versión del clásico compuesto por Berry Gordy, *Money*, al que se incorpora puntualmente el trombón de William Wells, el componente más cercano al repertorio y estilo de Hooker, que se suma a esa cadencia trotona del tema logrando un resultado denso y juguetón.

En otros momentos del álbum, sin dejar nunca de asentar la personalidad marcada del *bluesman*, la preponderancia va a recaer sobre un ambiente más envolvente. En *Sugar Mama*, de hecho, va a alternar el despunte de su voz, impregnada de todo el espíritu tradicional del blues para sonar rotunda, con desarrollos guitarrísticos de alto nivel. Los mismos que también estarán presentes en *Decoration Day*, tema popularizado en su momento por Sonny Boy Williamson I.

Insinuante, y bajo unas bases rítmicas que se deslizan, transcurrirán *Country Boy*, en la que casi llega a susurrar, creando una sensación de intimidad con el oyente favorable para expresar ese nomadismo físico y vital y sobre todo la recogida *It Serves You Right to Suffer*, 'adaptación' del Memory Pain, de Percy Mayfield, donde el peso rítmico recae sobre la batería, conformando un tema realmente soberbio y emocionante, un canto a la nostalgia escondido entre una historia de desamores.

John Lee Hooker había conseguido que un proyecto, en cuyo germen quizás latía la necesidad de sumarse a las corrientes de una época y la intención por parte del sello discográfico de abarcar un mayor espectro relativo a la música negra, terminara por convertirse en un excelente disco de blues además de uno de los destacados dentro de su amplísima discografía. Toda una demostración de poderío a la hora de sumar una serie de elementos, en principio poco propicios, para su causa, en realidad ninguna otra que no fuera partiendo de preceptos tradicionales del género, adaptarlos a su forma visceral y profunda hasta reconvertirlos en nuevos clásicos y en su seña identificativa perdurable a lo largo del tiempo. La huella siempre presente y visible de un genio.

**Kepa Arbizu
Ruta 66**

Jazz

Esencias de Carla Bley

El jazz no entiende de géneros, cuando lo que tiene delante es de verdad. Hace tiempo que esta mujer se escapa a todos los diagnósticos, por supuesto a los musicales, pero y también a los que se refieren a su condición femenina. Es una mujer que viene agitando desde hace décadas un jazz afilado y extraordinariamente imaginativo, bien en proyectos de reducido formato, bien en orquestas o poderosas *big bands*, una condición esta, la de directora, especialmente valiosa, por toda la enorme música que piensa en su cabeza, no solo en el corazón.

Tiene apellido ilustre, heredado de su primer marido, el añorado Paul Bley (del que estas mismas páginas ya se hicieron eco no hace mucho), pero un universo creativo absolutamente propio, exclusivo. Se llama, claro está, Carla Bley (Oakland, 1938) y pocas mujeres como ella —con la excepción de Maria Schneider quizás— dignifican tanto y tan bien este jazz asexual que sólo suma en las páginas más ilustres de la historia moderna del jazz.

La pianista reclama hoy titulares a raíz de la publicación de la que bien pudiera ser considerada como prolongación de su anterior álbum, *Tríos*, entregando ahora *Andando el tiempo*, ambos publicados en ECM y firmados junto al que también fuera compañero sentimental, el histórico bajista Steve Swallow y el saxofonista Andy Sheppard. El disco quiere ser una suerte de *suite* conceptualmente apoyada en una vivencia personal, que sirve además para rendir también homenaje a un amigo del trío con graves problemas de salud.

Así, el primer tema de composiciones, *Sin fin*, *Potación de Guaya* y *Camino al volver*, forman parte de un todo que lleva por título genérico *Andando el tiempo*,

incluyendo en sus construcciones sonoridades y estructuras armónicas tanto experimentales como más melódicas, en un claro intento de mostrar tanto la oscuridad del dolor y la enfermedad como la alegría y el júbilo de la curación.

La autoría de las composiciones corresponde en exclusividad a Carla Bley, que luego nos regala una pieza con hechuras de balada, *Saints alive!* y otra composición arrojada hacia adelante, *Naked Bridges / Diving Brides*, basada en el poema *Peking Widow* de Paul Haynes. Con independencia de las composiciones individuales, todo el disco rezuma una calidez y musicalidad realmente singulares, ya sea a través de las hermosas atmósferas pianísticas que inventa Carla Bley, ya sea a través de las voces musicales de Swallow y Sheppard, aquí, queda claro, alejadas de cualquier responsabilidad gregaria.

La autoridad compositora de Carla Bley nos emplaza ante una creadora de recursos y emociones propias que pronto germinaron al lado de su primera pareja, Paul Bley, mediada la década de los años 50, cuando la artista comienza a hacerse un nombre y una reputación en Nueva York. Su amplio conocimiento musical encontró pronto justo acomodo en distintos proyectos orquestales, como los que compartiera junto a su segundo marido, el trompetista Michael Mantler, con quien impulsó la Jazz Composer's Orchestra, o, sobre todo, junto a Charlie Haden y su Liberation Music Orchestra. Conviene subrayar, en este tiempo, finales de los años 60 comienzos de los 70, la composición de una de sus obras cumbre, *Escalator Over the Hill*, con letra de Paul Hines, o esa decidida incursión en la libre improvisación que fue *A Genuine Tong Funeral* encargada y grabada por Gary Burton.

El reconocimiento en su teclado no hace sino encontrar merecidos admiradores, caso de Keith Jarrett, quien estrena su obra *3 / 4*, alternando posteriormente su fuego creativo con las bondades de la fusión u otros universos sonoros, participando en aventuras cinematográficas de Federico Fellini; homenajes a Nino Rota o Kurt Weill; tocando junto al baterista de Pink Floyd, Nick Mason, o el bajista y cantante del grupo Cream, Jack Bruce.

Más allá de sus vicisitudes musicales, la grandeza musical de Carla Bley efectivamente nos llega desde su liderazgo al frente de orquestas y *big bands*, su autoridad compositora y su exclusiva manera de entender la creación artística, siempre a la búsqueda de territorios sonoros inexplorados y sensibilidades inéditas. Ajustados al trío que le ocupa en estos últimos años y con el que ahora publica este *Andando el tiempo*, conviene resaltar esa capacidad para trabajar el lenguaje jazzístico desde la esencia, realizando un esfuerzo encomiable por prescindir de todo tipo de artificio y gesto fútil; jazz minimalista, le dicen algunos, no sin relativo acierto, pues su música queda reducida intencionadamente a la materia orgánica que mueve, bien sus fraseos libremente improvisados, conectados en algunos puntos con la creación clásica contemporánea, o sus relecturas depuradas de la literatura *bop* y *postbop*.

No extraña, por tanto, que esta excepcional pianista, compositora y arreglista se sienta en casa dentro del sello ECM, ese laboratorio discográfico que dirige el productor Manfred Eicher que, ya se sabe, es más químico que musicólogo. Carla Bley tiene prevista una extensa gira por Europa, aunque a fecha de hoy no está anunciada ninguna actuación en nuestro país.

Pablo Sanz
Scherzo, número 320

Discos

Yende, Pretty. *A Journey*

Obras de Rossini, Bellini, Donizetti y Delibes. Nazionale della RAI. Dir.: M. armiliato. Sony Classical 886445818017. 1 CD. 2016.

Después de llegar a lo más alto en varios concursos internacionales de canto – entre ellos el Caballé de Zaragoza, el Operalia de Plácido Domingo y el Belvedere–, la soprano sudafricana Pretty Yende (Piet Retief, 1985) debutará en septiembre en el mundo discográfico de la mano de *A journey*, un viaje fascinante que la muestra como una intérprete madura y de gran talento, dueña de una voz hermosa, punzante y de perfecta afinación, un disco que Ópera Actual reseña como adelanto en exclusiva para sus lectores.

El viaje propuesto –por grandes escenas operísticas– comienza con una deliciosa *Una voce poco fa*, de técnica cristalina, con un excelso dominio de la coloratura y variaciones propias rematada en un sobreagudo impresionante, características comunes a las arias interpretadas. Sigue con *Mala sola, ohimè! son io... Ah, la pena in lor piombò*, de Beatrice di Tenda, ya con modos de gran diva y gran sentido del ornamento; ello se consolida en *En proie à la tristesse... Vous que l'on dit sensible* de Le comte Ory, ópera con la que Yende debutó en el Met en 2013.

El viaje continúa con una delicadísima interpretación de *Dieu, quel frisson court dans mes veines!... Amour ranime mon courage* de Roméo et Juliette de Gounod; con un impoluto *Ancor non giunse!... Regnava nel silenzio* de Lucia di Lammermoor; un apasionado *O rendetemi la speme... Qui la voce sua soave* de I Puritani, controlando todos los graves, para finalizar con la belleza de *Viens, Mallika... Sous le dôme épais* de Lakmé, acompañada de la mezzosoprano Kate Aldrich. Este dúo fue el que hizo que Pretty Yende se enamorara del canto lírico después de escucharlo en un anuncio. Parte de la seguridad que la joven cantante exhibe se la debe, sin duda, al fantástico acompañamiento de la Orchestra Nazionale de la RAI y a su coro, todos bajo

los hilos precisos de ese mago del podio que es Marco Armiliato. Un viaje que bien vale la pena que ingrese en la exclusiva Selección Ópera Actual.

Pablo Meléndez Haddad
Ópera Actual, número 193

Dulze acento

Obras de F. Corselli. A. Amo. Musica Boscareccia. Dir. y violín: A. Mercero. ITINERANT RECORDS iE002. 1 CD. (2014) 2015. Connex música.

Grabado en 2014, este disco presenta cuatro cantadas del hoy desconocido compositor italiano afincado en España Francesco Corselli, quien trabajó para la corte de Felipe V, Fernando VI y Carlos III. Las obras, que exigen virtuosismo y que poseen en general una elegante y refinada línea de canto, cuentan con libreto en castellano, por lo que tendrían que datarse antes de 1750, cuando Fernando VI decidió que todo se tenía que cantar en latín.

La ornamentación –es la época de oro de los castrati– se extiende también a la plantilla instrumental, reducida a violines y a bajo continuo. La interpretación corre por cuenta del pulcro grupo Musica Boscareccia y de su fundadora, la eficaz soprano Alicia Amo, todo un descubrimiento, genial en las agilidades y de hermoso timbre, capacidad expresiva y adecuación al estilo. Su dominio, talento y entrega hacen que este CD se incluya en la exclusiva Selección Ópera Actual.

Laura Byron
Ópera Actual, número 193

Agenda

Barcelona

Gran Teatre del Liceu

www.liceubarcelona.cat

La flauta mágica. Die Zauberflöte (Mozart). 2, 13, 15, 16 y 17 de septiembre, 2016

Dimitry Ivashchenko, Jussi Myllys, Adrian Strooper, Olga Pudova, Maureen Mc Kay, Adela Zaharia, Talja Lieberman, Richard Šveda. Dir.: Antonello Manacorda. Dir. esc.: Suzanne Andrade, Barrie Kosky.

Palau de la Música

www.palaumusica.cat

***Requiem* (Guiseppe Verdi). 10 de septiembre. 2016**

London Symphony Orchestra. Erika Grimaldi, Violeta Urmana, Saimir Pirgu, Michele Pertusi. Dir.: Orfeo Català

***Un viaje con Haydn*. Niños cantores de Viena. 2 de octubre.2016**

Programa: Obras de Mozart, Haydn, Strauss, Schumann y canciones populares.

Cuenca

Teatro Auditorio de Cuenca

<http://www.auditoriodecuenca.es/default.aspx>

Jornadas de zarzuela 2016. *Jacinto Guerrero. Amores y amoríos*. **30 de septiembre y 1, 2 de octubre, 2016.**

Madrid

Teatro Real

www.teatro real.com

***Otello* (Guiseppe Verdi). 15, 16, 18, 19, 20, 21, 22, 24, 25, 27, 29, 30 de septiembre y 2, 3 de octubre, 2016**

Gregory Kunde, Alfred Kim, George Petean, Ángel Ódena, Krassimira Stoyanova, Ermonela Jaho. Dir.: Renato Palumbo. Dir. esc: David Alden.

HASTA EL PRÓXIMO NÚMERO...

Aquí termina la revista PAU CASALS. Ya estamos preparando la siguiente, en la 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@servimedia.es

En tinta o en braille, a la siguiente dirección postal:

Revista Pau Casals

Servimedia

C/ Almansa, 66

28039 Madrid