

PAU CASALS 389

10 de septiembre – 10 de octubre de 2020

Sumario

- Breves:
 - Tormenta profana en la catedral de León
 - *La Traviata* toma la temperatura a la nueva normalidad en el Teatro Real

- Reportaje - El año que cambió la música en directo
- Entrevista - Eduardo Fernández: “En Zimmermann hay una alternancia entre el ejercicio pianístico y el ejercicio espiritual”
- Reportaje - Akira Kurosawa, el pincel y la espada (primera parte)
- Jazz - 17 años sin Nina Simone
- Discos
- Agenda

Breves

Tormenta profana en la catedral de León

La designación del sacerdote Francisco Javier Jiménez Martínez como nuevo organista titular de la catedral de León ha levantado una tormenta de críticas en el mundo de la música sacra que no es sino el reflejo de un descontento más profundo. Todavía la Iglesia española antepone los criterios religiosos sobre los méritos artísticos en este tipo de procesos de selección, una práctica que en Europa está casi desterrada. Su antecesor, Samuel Rubio, ha dimitido como director del festival que se celebra cada año después del verano en torno al instrumento, por considerar que el elegido, presbítero de la diócesis de Guadix, no está a la altura del puesto.

elpais.com

***La Traviata* toma la temperatura a la nueva normalidad en el Teatro Real**

Todo fue raro, pero funcionó. Si una institución operística en Europa podía dar uno de los primeros pasos en la nueva normalidad musical era el Teatro Real. Se la jugó, en julio, en una prueba que tuvo a todos sus iguales pendientes. Ha sido el primer coliseo en programar un gran título como *La Traviata* con orquesta y coro completos en la era de la covid-19, casi 100 días después del inicio del confinamiento. Y lo ha logrado. Con cuidado y con extrañeza, con audacia y con cautela, pero lo ha logrado.

***Ópera Actual*, número 237**

Reportaje

El año que cambió la música en directo

Con festivales y conciertos cancelados, pueblos sin fiestas y discotecas cerradas, en este verano que se acaba los músicos, promotores y DJ, pero también el público, recuerdan con nostalgia la vieja normalidad, mientras la nueva golpea duramente al sector.

Como aquel célebre dicho que afirmaba que hace mucho tiempo una ardilla podía cruzar España de norte a sur sin tocar el suelo saltando de árbol en árbol, hay otro desde hace unos años que se dice en el mundo de la música: un aficionado podría cruzar España de norte a sur sin tener un fin de semana libre saltando de festival en festival. España, tierra de festivales, es el país de la Unión Europea con más citas musicales de este tipo a lo largo del año, llegando a registrar cerca de 900 y concentrando más de la mitad en verano. Sin embargo, este año todo cambió. El bosque se quedó despoblado.

La pandemia del coronavirus ha obligado a suspender los grandes certámenes y a reinventarse con un formato más pequeño, dejando un panorama muy distinto al conocido en una industria que, según datos de la Asociación de Festivales de Música (FMA), da empleo directo a más de 45.000 trabajadores a través de 6.534 empresas —cifras que se disparan a cuatro veces más en empleo indirecto— y que genera un turismo musical superior a los tres millones de personas.

Ha sido un verano atípico. El primero como salido de una distopía desde que, a finales del siglo pasado, con la consolidación del Festival de Benicàssim (FIB) y el Sónar y el Primavera Sound en Barcelona, se empezó a tejer el gran circuito de las programaciones masivas de música en directo. Un verano en el que Carolina Durante, la banda española que más festivales recorrió el año pasado, se va a pasar más tiempo en su casa que en la carretera. “Por estas fechas, llevábamos la tira de tiempo en la furgoneta. Pasábamos parte del verano en muchos sitios. Era caótico, cansado y divertido”, dice, llevándose las manos a la cabeza, Diego Ibáñez, cantante de Carolina Durante. El grupo no ha tocado en ningún festival, pero, al menos, ya ha confirmado su presencia en algún ciclo de conciertos.

Se ha pasado de una oferta abrumadora de grandes escenarios, carteles repletos de artistas internacionales y nacionales, programaciones de varios días y enclaves de todo tipo en cualquier lugar de la Península a una supervivencia improvisada en la que hay propuestas dispersas. Ante la desolación que había en mayo, en pleno confinamiento de la población y antes de la llegada de la nueva normalidad, ha habido brotes verdes de la música en directo. Iniciativas que, en palabras de Iván Méndez, director de los macrofestivales gallegos Resurrection Fest y O Son do Camiño, “sirven para salir al paso y a duras penas mantener viva la escena”.

Nada comparable a lo que fue el año pasado, con macroeventos que incluían más de 100 conciertos cada uno o con un festival de verano en casi cada capital de provincia, pero estos estímulos han servido para demostrar que, como dice Javier Ajenjo, director del Sonorama Ribera, “el mundo de la música sabe siempre luchar y sacar adelante todo, incluso en las peores circunstancias”. Aunque la mayoría de los certámenes de verano se han cancelado, el Sonorama Ribera ha sido uno de un buen puñado que ha trasladado “la filosofía del festival estirada en el tiempo”.

Como ellos, hay más que han hecho igual: Primavera Sound, Cruïlla, Gigante, Río Babel, Jazzaldia... Han ofrecido ciclos con aforos muy limitados y obligando al público a mantener distancias de seguridad y medidas de prevención. Otras iniciativas que han surgido son los conciertos en autocines, como los ofrecidos por Belako y Rulo y La Contrabanda, o las actuaciones sin público y retransmitidas en *streaming*, una fórmula planteada por Jorge Drexler y que la cantaora Rocío Márquez “jamás” pensó que haría, pero que ha terminado por resultar una experiencia “muy emocionante”. Márquez protagonizó un concierto, que se pudo ver por Internet, en el Patio de la Acequia de la Alhambra de Granada ante “un silencio sepulcral” y en “un ambiente mágico”. Lo hizo con el fin de “adaptarse al descalabro” de este año y de estar “en transición” mientras hay “un miedo enorme” ante el futuro.

Ante esta incertidumbre, y mientras tanto, el presente no solo son cifras. También este verano ha cambiado radicalmente la manera en la que se vive la experiencia de la música en directo. Alberto Fadón, quien lleva 25 años como *tour manager*, así lo explica: “Los conciertos tienen que ver con sudar, ser libre entre mucha gente y desinhibirse. No se pueden ver por una pantalla. Ni se pueden sentir condicionados”. Las medidas sanitarias condicionan la música en directo o, directamente, la apagan.

Más allá de los festivales, Ibiza ha cerrado todas sus discotecas y los ayuntamientos han cancelado la celebración de fiestas populares en pueblos y ciudades. Toman todas las precauciones mientras centenares de grupos de verano se quedan en casa, como Gaudí, una orquesta leonesa de seis miembros que, según cuenta su portavoz, Foche Peñín, ha perdido sus habituales “70 bolos” y les han cerrado “en banda” cualquier opción de tocar este año. Estaban acostumbrados a ver las plazas de los pueblos abarrotadas. Una estampa que, como Carolina Durante cuando tocaron por primera vez en el Sonorama Ribera hace dos años ante “una reventada de gente”, no se ha repetido este verano. Porque los conciertos con reventadas de gente sucedían en la vieja normalidad.

Gaudí (orquesta): “Sin fiestas, seremos los últimos en volver”

La orquesta Gaudí se creó en 1990 con el fin de versionar a los grupos favoritos de los miembros que la fundaron. Extremoduro, Platero y Tú, Led Zeppelin... Eran algunas de las bandas que empezaron en un repertorio que, después de tres décadas recorriendo los pueblos de España, ha ido sumando todo tipo de sonidos. Han visto bailar a su público en lugares muy diferentes. “Hasta en praderas perdidas de Asturias”, cuenta Foche Peñín, guitarrista de la orquesta, formada por seis miembros.

“Nuestra rutina era levantarse en un pueblo, comer, dormir una siesta, llegar a otro pueblo, tocar y dormir... En agosto no veíamos más que el escenario, la furgoneta y la cama”. Peñín lleva desde los 16 años tocando, y este verano ha sustituido esa “maravillosa rutina” por no hacer nada. “He tenido todo el tiempo del mundo”, dice. Está tirando de ahorros para vivir, pero otros integrantes del grupo han tenido que buscarse la vida, como el teclista José Fadel, que trabaja en un quiosco, y el baterista David Rodríguez, que ejerce de profesor musical. Como Gaudí, que el año pasado dio “70 bolos” y este verano ya tenía programados cerca de 30 antes de la crisis del coronavirus, cientos de orquestas de verano no han tenido conciertos.

Los ayuntamientos han cancelado las fiestas populares. “Suspendemos, suspendemos, suspendemos... Es la palabra que más hemos oído”, se lamenta Peñín. “Los músicos somos un colectivo muy vulnerable. Hasta hace poco éramos vistos como banderilleros. No hemos tenido derecho a ERTE. Somos los primeros que hemos tenido que dejar de trabajar y los últimos que volveremos”.

Alberto Fadón (*tour manager*): “Esta temporada está perdida. Los promotores ya se centran en 2021”

Alberto Fadón empezó a trabajar como *tour manager* de la banda madrileña Sex Museum en 1996 y, desde entonces, no había tenido un verano sin trabajo. Giras de Jarabe de Palo, Carlinhos Brown, Los Coronas, New York Dolls, Pablo López, Sebastián Yatra o montajes para *Operación Triunfo* y festivales como el Primavera Sound y el Sónar se han ido colando en casi 25 años de carrera detrás de los escenarios hasta ahora, que es el primer verano que se queda en casa, aprovechando para estudiar portugués, escuchar discos, leer todo lo que tiene pendiente y estar con su hijo. Sin embargo, la incertidumbre le acompaña. “Tenía medio año cerrado de trabajo. En dos días me hicieron dos llamadas y se vinieron abajo 30.000 euros con los que contaba”, comenta.

A partir de ahí, se cayó todo lo demás. “He pedido un crédito ICO y estoy esperando a ver si puedo solicitar más ayudas. Lo malo en este negocio es que se concentra todo en unos meses. Si esto nos pilla en octubre, uno está más tranquilo porque tiene el bolsillo lleno. Ha sucedido en la peor época. El colchón económico desaparece rápidamente”. Experto en montar escenarios de todo tipo, Fadón dice que da por “perdido” el año laboral. “La única esperanza en nuestro sector es el fútbol. Cuando se abra la puerta de los estadios, podremos hacer conciertos de verdad. Al nivel de producciones grandes, que es donde trabajo yo, no me van a llamar este año. Lo tengo asumido. Los promotores están ya con la vista puesta en 2021”.

Oriol Calvo (DJ): “Este verano tocan charlas y sesiones en *streaming*”

Oriol Calvo llegó a Ibiza hace 12 años para un año sabático y se quedó. Se puso a trabajar en la tienda de discos Delta, un lugar de referencia para los *disc-jockeys* de todo el mundo, y de ahí pasó en 2002 a ser residente de la discoteca Space. En poco tiempo, también estaba pinchando en Amnesia, Pachá, Lío y

Privilege. Tenía tanto trabajo que montó su propia agencia de promoción y contratación de DJ, “todos ibicencos”.

Sin embargo, este ha sido un verano “histórico”. Por primera vez, las discotecas de Ibiza han estado cerradas. Las autoridades de la isla anunciaron que no abrirían en todo el verano. “El día que se anunció me llegaron más de 50 mensajes de amigos de todo el mundo preocupados. Damos mucha sensación de inseguridad y no es bueno para la isla”, asegura este DJ acostumbrado a 150 eventos al año. Se le han caído citas ya programadas en la isla, pero también en Egipto, Brasil, Chile y Portugal.

Y ha pasado de veranos “disparatados”, “pasados de rosca completamente con tres o cuatro sesiones en Ibiza cada semana, más los viajes de fin de semana a otros lugares”, a tener otro tipo de agenda. Una más tranquila, en la que se ha tenido que bajar el caché y aceptar proposiciones distintas, como sesiones en *streaming* o con entrevistas incorporadas. “Con los *beach clubs* hemos pasado de eventos con gente a otros con una entrevistadora charlando sobre música a la vez que pinchamos. Las marcas buscan crear contenido y seguir manteniendo la visibilidad. No son eventos festivos, sino más bien de hablar del concepto musical”.

Rocío Márquez (cantaora): “Hemos hecho un sindicato. Era necesaria la unión”

Rocío Márquez llegó a estar muy preocupada en primavera cuando, confinada en Sevilla, se cayeron todos los festivales veraniegos de flamenco y cerraron los tablaos. “Fue un choque muy grande”, afirma. Parecía que el circuito del flamenco se iba a pique y ella reconoce que necesitó “frenar un poco la cabeza”. Pero con la llegada del verano surgieron nuevas propuestas, como los conciertos con aforo reducido o en *streaming*, y fue la primera que decidió cambiar el chip. “Tenemos que estar con actitud positiva. Es la única manera de salir adelante”, confiesa. Por eso resalta la decisión que han tomado algunos festivales de readaptar todo en la nueva normalidad, como en el caso de la Bienal de Sevilla o el Festival de Música y Danza de Granada. “Es una manera de que no solo la cultura pueda llegar a la gente, sino también de disfrutar de la música en vivo pese a las limitaciones. Y es la mejor forma de colaborar para que este descalabro no sea aún mayor”.

Después de haber participado en dos actuaciones retransmitidas por Internet en la Alhambra de Granada y el festival Música en Segura, la cantaora cerró otras actuaciones, pero para ella lo más importante es que se ha dado cuenta del valor de unirse con sus compañeros de profesión para afrontar crisis inesperadas. “En el flamenco ha ocurrido algo importante: hemos hecho un sindicato. Era necesario hacer unión”. Y también lanza una queja: “Los aviones y los trenes están llenos, pero a las salas y los teatros se les limita mucho más”.

Padres Indies (público): “Ahora nos toca no fallarles a los festivales”

Son la gran familia del *indie*: José Antonio Hernando e Isabel Rodríguez más sus dos hijos, Pelayo, de 10 años, y Vega, de 7. Los cuatro van a todos los festivales

juntos y a los niños se les puede ver brincando con sus cascos para protegerse del ruido con las canciones de León Benavente, Viva Suecia o Carolina Durante, grupo preferido de la pequeña. Les encantan estas citas de verano hasta el punto de planificar sus vacaciones con el calendario festivalero delante. Nunca fallan en el Sonorama Ribera, el Tomavistas y el Gigante, tres festivales “cómodos” para ir con niños.

Su récord ha sido ir a 10 en un año. Pero hay más: tienen una cuenta de Instagram, llamada Padres Indies, donde dan cuenta de sus peripecias por todos los certámenes a los que acuden, y Pelayo, gran fan del grupo Kitai, colecciona baquetas de batería, a las que pone una etiqueta con el nombre del músico o grupo. “Tengo más de 100”, cuenta. “Algunos músicos se la han dado desde el escenario, como Indio, de Vetusta Morla, y otros incluso han tocado con él, como Rufus T. Firefly, quienes le dejaron participar con la batería en una prueba de sonido en Segovia”, explica su madre.

Para el verano tenían abono ya para tres festivales y “lo que surgiera”, pero han decidido no devolverlos. Se los han guardado para el año que viene. “Ahora nos toca responder a nosotros como público y no fallarles”, dice el padre. “Llegamos a tener algo de esperanza de que se pudiera celebrar alguno, pero no ha sido posible. Nos ha dado tristeza, pero es razonable que no se celebren”, reconoce Isabel.

Iván Méndez (promotor): “El desarrollo de la industria musical en España ha sido un ejemplo de éxito”

Empezó a trabajar en el mundo de la música con 17 años. Puso en marcha junto a su hermano la primera edición del Resurrection Fest en 2006. Un festival de rock duro con el que llevó a sus grupos favoritos a su pueblo, Viveiro (Lugo). Ahora, Resurrection Fest ya ha cumplido 15 años y es un referente en toda Europa. Además, Iván Méndez ha creado más festivales como O Son do Camiño, el Tsunami Xixón, el Caudal Fest y el Metal Paradise. La crisis del coronavirus ha echado todo abajo.

Ninguno de los certámenes se ha celebrado. “Hemos perdido aproximadamente el 96 % de la programación que teníamos planeada, una pérdida repentina que, en términos de volumen, es devastadora para cualquier empresa. La industria cultural, y en particular la industria del directo, ha sido la gran olvidada en la gestión de esta crisis”, asegura. Aunque el Resurrection Fest ha hecho una versión *online* y están trabajando en ciclos de conciertos en formato reducido en el resto de festivales, dice que los resultados son “residuales e insuficientes para mantener los puestos de trabajo y generar industria”. “El Gobierno no entiende la importancia del sector”, señala. “Países como Alemania, Portugal, Bélgica o Italia están tomando medidas al respecto para salvar al sector de la música en directo”.

Y se lamenta de que las autoridades no valoren el tejido industrial de las actuaciones en vivo: “Durante la última década, el desarrollo de la industria musical en España ha sido un perfecto ejemplo de éxito. Nuestro país es hoy en día el primer destino de festivales a nivel mundial, un hito que se ha conseguido

tras muchos años de duro trabajo, realizando eventos de primera calidad a nivel cultural y turístico”.

Carolina Durante (banda): “Será raro con la gente sentada y con mascarilla”

El verano anterior pasaron más tiempo en la carretera que en casa. Carolina Durante fue la banda española que tocó en más festivales en 2019. Un total de 26. “Había mucho cansancio por las horas de furgoneta, ensayo, concierto y fiesta, pero todo valía la pena por el subidón de ver a la gente dándolo todo”, dice el cantante, Diego Ibáñez. Él, el bajista Martín Vallhonrat, el guitarrista Mario del Valle y el baterista Juan Pedrayes recuerdan muchas anécdotas de su pasado de festival en festival como ardillas saltarinas, como cuando a Diego le llevaron haciendo autoestop a un hotel, Martín y Juan se volvieron andando de día por “los parajes” de Aranda de Duero o se olvidaron a Juan en Pamplona de camino a Vitoria.

Hablan con el mismo desparpajo veinteañero que se recoge en sus canciones de rock, en las que se ríen de todo y de todos, empezando por ellos mismos. El verano que se acaba, sin embargo, todo ha sido mucho más relajado para los chicos de Carolina Durante, que saben que el público no podrá empujarse ni saltar alocadamente en sus conciertos como habitualmente. “Yo necesito mucho la respuesta del público cuando canto, mirando las caras e interactuando con ellos”, confiesa Ibáñez. Al menos, aseguran que tener más tiempo libre les ayudará a avanzar “mejor y más rápido” en su nuevo disco. “Y a hacer más deporte”, dice Mario del Valle. Todos los demás ríen. No se lo creen, lo de hacer deporte.

Fernando Navarro
elpais.com

Entrevista

Eduardo Fernández: “En Zimmermann hay una alternancia entre el ejercicio pianístico y el ejercicio espiritual”

El pianista madrileño Eduardo Fernández es un músico cuya carrera siempre se ha guiado por la curiosidad y el compromiso. Buena muestra de ello es el disco que acaba de publicar en BIS. Para su primera colaboración con el prestigioso sello sueco ha escogido un repertorio atractivo pero muy poco conocido, que puede verse como un fiel reflejo de sus inquietudes artísticas y personales. Se trata de la integral para piano del compositor alemán Bernd Alois Zimmermann (1918-70), un referente de la vanguardia alemana de la segunda mitad del siglo XX.

¿Cómo decide grabar la obra para piano de Zimmermann?

Yo colaboraba en los Enfoques del Teatro Real, unos encuentros que presentan las músicas y las producciones del coliseo madrileño poco antes de su estreno. Joan Matabosch me llamó para participar en los Enfoques de *Die Soldaten* de Zimmermann. Cuando se trata de óperas de Donizetti, Wagner o Verdi, no tienes problema, porque hay multitud de transcripciones y de piezas relacionadas entre las que puedes escoger. Pero, en este caso, no podía tocar ningún fragmento de la ópera ni tampoco conocía partituras que pudiera asociar con este título. Entonces, empecé a investigar en la obra para piano de Zimmermann, un apartado de su producción poco conocido, incluso en el círculo de sus admiradores. Fue un descubrimiento tras otro. Me sentía como un arqueólogo que había hallado un yacimiento de tesoros y con mucho cuidado los iba desenterrando.

¿Qué más le llamó la atención en estas piezas?

Su calidad musical, y también el que fuesen tan diferentes. Al principio llegué a pensar que a lo mejor existían varios autores con el mismo apellido, porque las discrepancias estilísticas eran muy acusadas. Pero no. El conjunto dibujaba una evolución muy interesante. Después de escoger unas cuantas y tocarlas en los Enfoques, asistí a *Die Soldaten* en el Real y quedé deslumbrado. En ese momento vi como toda la cantidad de piezas que Zimmermann había escrito para el piano eran el laboratorio en el que el compositor había evolucionado hasta llegar a *Die Soldaten*. Me resultó tan enriquecedora esta experiencia que tenía la necesidad vital de compartirla. El disco me ha proporcionado esta posibilidad.

Tuvo la suerte de que BIS apoyara el proyecto.

Les comenté mi idea y estuvieron de acuerdo. Me hace mucha ilusión publicar mi primer disco con ellos, y que sea con este repertorio. Sé que es una propuesta anticomercial sobre el papel, pero se trata de músicas que merece la pena dar a conocer.

Son, en su mayoría, colecciones de piezas breves que se caracterizan por ser muy diferentes y variopintas.

Extemporale (1946) y *Enchiridion I* (1949) las veo como un laboratorio de experimentos. Muchas de estas piezas provienen de la danza y también hay en ellas un toque de ironía y humor.

En Zimmermann siempre hay una especie de dualismo. Él mismo afirmaba ser un poco monje y un poco Dioniso.

Esto se percibe muy bien en los dos cuadernos de *Enchiridion*. La palabra tiene un doble sentido: por un lado, se refiere a un manual eclesiástico, pero al mismo tiempo es un manual de ejercicios sobre las formas de expresión y de ataque. Hay una alternancia entre lo místico y lo dancístico, entre el ejercicio pianístico y el ejercicio espiritual.

En *Konfigurationen*, su último ciclo, el neoclasicismo deja paso al serialismo.

Konfigurationen hace referencia a la configuración química de los átomos en una molécula, intenta reproducir en los sonidos del piano esa constitución molecular. Zimmermann llega al punto más pequeño, a las moléculas sonoras, a la esencia de lo que está buscando. Y una vez llega a esta esencia, cierra el laboratorio y la utiliza a gran escala. A partir de ahí, se dedicará a escribir obras de gran formato y para amplias plantillas.

¿Qué dificultades plantea la música de Zimmermann?

Muchas. A partir de *Enchiridion II* se nota un salto de exigencia en cuanto a parámetros musicales. En las primeras partituras apenas hay indicaciones. En *Konfigurationen*, en cambio, una misma nota puede tener múltiples indicaciones, una para la nota en sí y otra para su resonancia. No obstante, creo que lo más difícil es traducir este salto estético que se produce en Zimmermann, intentar procesar lo que pasó en su cabeza durante estos diecisiete años para que su lenguaje cambiara tan profundamente. Un recorrido corto pero muy intenso.

La pandemia ha causado la cancelación de la mayor parte de los conciertos, pero parece que la situación poco a poco se va normalizando.

¿Tiene algún recital a la vista?

Lo más inminente fue el Festival de Granada, donde ofrecí el primer recital de piano con público. Para mí, este concierto supuso algo muy emocionante. Fue la vuelta al contacto con el público después de varios meses de confinamiento. Para la temporada que viene tengo unos cuantos conciertos muy ilusionantes con orquestas españolas.

¿Hay alguna pieza nueva que esté estudiando y que incorporará a su repertorio en los próximos meses?

En 2021 tocaré mucho los *Estudios* de Scriabin, que tengo previsto grabar en julio del próximo año en el que será mi segundo disco para BIS.

**Stefano Russomanno
Schizzo, número 364**

Reportaje

Akira Kurosawa, el pincel y la espada (primera parte)

Testigo directo de cuatro periodos de la historia de Japón —los comprendidos entre la era Meiji y la Heisei—, Akira Kurosawa (1910-1998) tuvo la suerte de crecer en un hogar que armonizaba las filosofías modernas con las más tradicionales.

Su padre, descendiente de una importante familia de samuráis, perteneció a la primera promoción de la Academia Militar Imperial Toyama, de la que posteriormente fue profesor. Sus principios educativos, según el propio Kurosawa, “eran terriblemente espartanos”. Su hermano mayor, Heigo, un muchacho rebelde e inteligente, era un amante de la pintura, la literatura extranjera y el cine. Trabajó como narrador durante el apogeo del mudo, antes de suicidarse a los 26 años con la irrupción del sonoro.

Ambas figuras moldearon, durante la adolescencia, el alma del cineasta. Por un lado, las clases de *shodo* —el arte de la caligrafía japonesa— y de *kendo* —la disciplina del manejo del sable de bambú— hicieron feliz a su padre; por otro, su entusiasmo por el cinematógrafo —en especial por los viejos westerns de William S. Hart—, por el dibujo y la literatura rusa, le conectaron muy íntimamente al hermano que tanto le ayudó a abrir los ojos a la belleza y a la dureza de la vida.

Resultado de esa inquietud por la cultura extranjera, a Kurosawa se le ha acusado en su propio país de tener el corazón en Occidente —de joven militó en la escuela Shirakaba, movimiento literario y artístico cercano a la educación europea—. Una conclusión que forma parte del ruido y la furia, pero que no se ajusta a la realidad. Como Ozu y Mizoguchi, los otros dos grandes nombres del cine japonés, Kurosawa es un patriota, un arquitecto de imágenes que, a diferencia de aquellos, aún se permite creer en los héroes. Frente a un Ozu instalado en lo tradicional, Kurosawa enarbola la bandera de la modernidad.

En su cine, un nostálgico estoicismo fordiano —el comportamiento de sus samuráis tiende a relacionar géneros tan dispares como el *chambara* y el *western*— impregna las relecturas que lleva a cabo de las obras de Dostoyevski, Shakespeare y Gorki. Como Ford, Kurosawa tiene capacidad para la concisión, para captar lo elemental sin énfasis, sin hipérboles. Pero también en su filmografía, y ello da buena muestra de sus intereses plurales, existen episodios narrativos ideados por nacionalistas como Ryunosuke Akutagawa o Shuguro Yamamoto y adaptaciones de teatro kabuki (*Los hombres que caminan sobre la cola del tigre*, 1945). Aunque Kurosawa encuentre en el mestizaje el infinito, en su alma predominan la pureza visual y la belleza de lo humilde.

En el plano temático, es un director humanista con una acusada tendencia al nihilismo, resultado de la radiografía de un país humillado por la derrota. Si en *El ángel ebrio* (1948) muestra los efectos del fracaso bélico a través de una recurrente laguna de agua sucia que destila enfermedad y miseria, en *Vivir*

(1952) inyecta un rayo de esperanza desde un moribundo con el coraje suficiente para sobrellevar su agonía sin compadecerse a sí mismo. Su cine, es un cine moral. En *Crónica de un ser vivo* (1955) hablará por primera vez del holocausto nuclear, pero la composición de planos le debe mucho a la pintura y el juego de miradas es teatro puro. Por más que lo intente, Kurosawa no puede ser un cineasta realista. Se encuentra demasiado vinculado al arte y a la emoción. Es incapaz de mirar fríamente a la realidad.

Hayasaka: el tirador de primera

Tras la muerte de su hermano Heigo, con el que convivía, Akira se ve obligado a buscarse el sustento. Aunque aún sueña con convertirse en pintor, decide contestar un anuncio de los estudios PCL en 1936 —poco antes de su fusión con Toho—. En él se solicitan ayudantes de dirección. Es así como Kurosawa encuentra el cine y a Kajiro Yamamoto (1902-1974), su mentor. Con él, aprenderá a desarrollar una férrea vigilancia sobre todos los aspectos de la producción.

Como director llegará a controlar el más mínimo detalle de sus películas, dejando poco margen creativo a sus colaboradores. Para los técnicos será Tenno —El Emperador—. Un dictador. Esa obsesión por el perfeccionismo acabará por acelerar su caída a finales de los años 60, cuando la mayoría de los estudios japoneses se negarán a financiar sus costosos proyectos.

Hasta 1948 la música en sus películas es un elemento meramente decorativo, el acompañamiento de una escena: la mueca en la tristeza, la energía en el júbilo. Un ominoso réquiem de Seiichi Suzuki para violonchelo y contrafagot acompaña la muerte de Shogoro en *La leyenda del gran judo* (1942), filme donde los efectos sonoros adquieren un peso esencial como mecanismo para desentrañar la psicología de los personajes. El charleston de Tadashi Hattori que irrumpe desde un altavoz callejero ayuda a Yuzo a desesperarse durante una tarde lluviosa en el Tokio devastado por la guerra de *Un domingo maravilloso* (1947). No hay otra intención que la de reforzar una idea que la imagen ya es capaz de mostrar por sí sola.

Con la llegada de Fumio Hayasaka (1914-1955) todo cambia. Kurosawa comienza a pensar en términos de contrapunto de imagen y sonido. Estas, rara vez vuelven a trabajar al unísono. Mientras Mifune camina deprimido por la calle del mercado negro en *El ángel ebrio*, el *Cuckoo Waltz* de J. E. Jonasson resuena por un altavoz. Al personaje le acaban de diagnosticar tuberculosis y su desesperación va en aumento en contraposición a la alegre melodía. El efecto es trágico y oscuro.

Ha ocurrido lo que Hayasaka y Kurosawa denominan “el tirador de primera” en referencia a una película soviética donde el contrapunto entre imagen y sonido resulta ejemplar. Kurosawa demuestra aquí, con un aroma a lo Kurt Weill que lo impregna todo, que el uso de una música inocente y poco sofisticada es capaz de agrandar la sugestión trágica.

Con Hayasaka colabora en sus próximas ocho películas, desde *El ángel ebrio* hasta *Crónica de un ser vivo*, música que el compositor deja inconclusa cuando una tuberculosis diagnosticada en 1938 acaba con su vida a los 41 años. A pesar del respeto del realizador, Hayasaka pasará durante este período por no pocas dificultades creativas. En *Vivir*, Kurosawa elimina toda la música compuesta para el tercer acto.

En *Rashomon* (1950), rechaza uno de sus temas en favor de una reinterpretación del *Bolero* de Ravel. Esta es una de las constantes del cineasta hasta sus últimas tres películas. No confía en la inclusión de piezas preexistentes, sino que apuesta por una reelaboración de las mismas. “Si escuchas a Mahler en tu película, serás consciente de que es Mahler y eso jugará contra la propia escena, (...) lo mejor es encontrar una melodía que la inspire, porque tengo reservas de usar una banda sonora completamente nueva compuesta por un músico en mis películas”, confesará a Nagisa Oshima, en agosto de 1993, en una de sus escasas entrevistas.

La referencia de obras clásicas, en su mayoría occidentales, constituyen el canal de comunicación habitual con Hayasaka. En *El ángel ebrio*, por ejemplo, la música proviene de fuentes exógenas, pero también se alterna con pasajes originales en los que Hayasaka toma como modelos a Debussy —un tema para cuerda que se inspira en el *Preludio para la siesta de un fauno*— y Bizet —una danza jazzística que alude a *Carmen*—. La música se derrama sobre unas calles llenas de basura, frente a bares y cabarets. Algo nuevo en el cine japonés.

Rashomon será el primer *jidai-geki* (filme histórico) en la carrera de Hayasaka. Su honestidad, desarma. La decisión de evitar escribir pasajes puros de música *gagaku* —la historia se desarrolla en pleno siglo XII, durante el esplendor de este estilo musical cortesano— para utilizar en su lugar dos de sus características más distintivas —el clúster del sho y los elegantes arpegios del koto— combinadas con una formación orquestal occidental, crean un nítido paralelismo entre los dilemas morales del período Heian y los del Japón contemporáneo. Kurosawa reflexiona sobre la verdad, la mentira y el punto de vista. Sobre la conducta humana, los instintos descontrolados, la debilidad, el deshonor y la codicia. ¿Tendrá salvación una humanidad responsable de millones de muertos? Con su final abierto, nos concede el beneficio de la duda.

En *Los siete samuráis* (1953), una de sus más celebradas creaciones, Hayasaka acude a la técnica del *leitmotiv*. Es una de las composiciones más densas, en términos de material temático, de toda la historia del cine japonés. Demuestra cómo la sutil manipulación de los temas, a través de la orquestación y el ritmo, pueden cambiar el tono de una película. Para el motivo del samurái crea tres variaciones principales cuyas diferencias se establecen en el plano rítmico, cambiando de tempo y modo para dar a cada aparición un carácter diferente: marcial, triunfante, reflexivo.

Sato: el discípulo que se asomó a la frontera

Hayasaka fallece durante el rodaje de *Crónica de un ser vivo*, no sin antes dejar como legado una brillante pieza de apertura inspirada en el arranque de *Un*

tranvía llamado deseo (1951). El trabajo es acabado en la sombra por Masaru Sato (1928-1999), su discípulo y alumno. Su colaboración con Kurosawa abarcará desde *Trono de sangre* (1957) hasta *Barbarroja* (1965), posiblemente la etapa más fructífera del director. De volcánico temperamento, como la isla que le vio nacer —Hokkaido—, y con más de 300 partituras escritas para el medio cinematográfico, Sato pronto se aleja de las tradiciones inmersas en la música de Hayasaka para asimilar formas e instrumentaciones abiertamente occidentales.

Sus gustos difieren de los de su maestro. Basta mirar sus referencias. Colecciona a Stravinsky, Sibelius y Falla, disfruta del jazz, admira a Quincy Jones y estudia trabajos de John Williams, Henry Mancini y Dimitri Tiomkin. Un músico generoso y ecléctico entregado a las sinfonías de frontera. Esos cambios de mentalidad se perciben en sus primeros *jidai-geki*. En *Trono de sangre* —basada en el *Macbeth* de Shakespeare—, con la introducción de pasajes abruptos para flauta y percusión, herederos bastardos del teatro Noh, e inquietantes acordes al metal que recrean una atmósfera misteriosa. No es que el horror parezca inminente en forma de acontecimiento súbito, sino que ya está ahí, dominándolo todo, agazapado entre el silencio y la luz.

En *La fortaleza escondida* (1959) un amplio espectro sonoro juega en contraposición a su tono violento y mágico. Un recurrente motivo atonal para piano preparado y madera se asocia a los dos protagonistas. Una suerte de granjeros cobardicas y bufones, personificación de la avaricia y la estupidez, que son reclutados por un estoico general encargado de custodiar a una princesa en peligro —¿les suena la trama de *La guerra de las galaxias*?—. El momento queda apresado bajo una satírica nota al saxo. Sato no le hace ascos al minimalismo, aunque la estructura narrativa del *score* gire alrededor del tema de la princesa. Compuesto para flauta y koto, es la representación de su espíritu audaz y carácter noble.

En *Yojimbo* (1961) pretende ir varios pasos por delante. La satírica historia de un samurái sin nombre en clave *western* —libre adaptación de *Cosecha Roja* de Hammett—, se esculpe sobre ritmos rápidos y alegres, una fusión híbrida de sonidos japoneses con otros de *big band* americana. Un retrato inusualmente contemporáneo que marida con una fábula que se desarrolla en pleno siglo XIX. Sato y Kurosawa certifican la ruptura con la tradición, oscilando entre ángulos de cámara que destacan el carácter heroico del protagonista y la distancia irónica con la trama.

Estas arriesgadas visiones que conectan el cine de Kurosawa con géneros cinematográficos marcadamente occidentales alcanzan plenitud con dos muestras de cine negro basadas en novelas de Ed McBain: *Los canallas duermen en paz* (1960) y *El infierno del odio* (1963). Sato abre esta última, ambientada en el mundo de las finanzas, con un tipo de *Klangfarbenmelodie* en la que se citan saxo, bongos, vocalizaciones estridentes, glissandos de arpa, sirenas reales y ruidos de trenes, una cacofonía impensable en un cine tan conservador como el japonés.

En una de sus escenas, cuando el detective sigue la pista del delincuente, el quinteto *La trucha*, de Schubert, suena desde una tienda cercana. El plano se corta y Kurosawa nos traslada al apartamento del secuestrador, donde, en la radio, se escucha la misma melodía. Ese efecto de migración de la música de Schubert de un plano a otro proyecta irónicamente una idea de alta cultura entre ambos mundos y convierte el triste y patético universo del secuestrador en un lugar aún más sombrío. El espectador no puede más que sentir empatía hacia su sufrimiento.

Miguel Ángel Ordóñez
***Scherzo*, número 364**

17 años sin Nina Simone

Este año se cumplen diecisiete años de la desaparición de Nina Simone, una artista de la que las fonográficas siguen reeditando su extensa obra discográfica.

Y, sí, claro que soy consciente de que, para homenajearla ahora en estas páginas, lo lógico sería aguardar a que se cumplieran veinte o veinticinco años desde su muerte. Les pido, sin embargo, que comprendan que este asunto de la prensa es azaroso. ¿Quién sabe, con la covid acechando, qué será de nosotros dentro de tres años? ¿Y si yo presento mi renuncia uno de estos días ante Juan Lucas y Eduardo Torrico para irme a París a escribir una gran novela?... Hum, espinosas cuestiones todas ellas, así que, mientras podamos, vamos a por la gran Nina Simone, que cualquier momento es bueno para hablar de tan imprescindible personaje.

Siempre hay quien, sin embargo, no la encontrará tan imprescindible. Y, pese a ello, es paradójico comprobar cómo personajes del octanaje artístico de Tracy Chapman o John Legend, ambos procedentes del mundo del pop, han reclamado su hegemonía en el mundo del jazz vocal. Habrá, pues, que reconocerle a Nina Simone —nombre artístico que, en realidad, encubría el de Eunice Kathleen Waymon—, que con su desaparición también lo hizo una fuerza expresiva que apenas tenía parangón. Pese a la escasa actividad de sus últimos años, esta mujer seguía siendo un adalid del canto más clásico en estos tiempos de extraordinaria confusión, en los que, hasta las cantantes de pop más atrevidas, se adjudican la etiqueta de intérpretes de jazz.

Cabe decir, sin embargo, que la grandeza de Nina Simone radica en haber sabido encauzar su carrera a través de fórmulas tan variopintas como el blues, la música de variedades, los espirituales afroamericanos, el folk e, incluso, el vasto universo sonoro del cancionismo más ecléctico. A la cabeza de todo, no obstante, quizás porque siempre supo con exactitud la hondura y las cualidades del surco que recorren todas esas músicas, hay que situar el jazz, un estilo en el que Nina se profesionalizó en 1954, sobre la escena de un club de Atlantic City.

Un breve repaso a su biografía demuestra que estaba llamada a convertirse en una estrella. Solo tenía cuatro años cuando inició sus primeros estudios de piano en Tryon (Carolina del Norte), localidad donde había nacido el 21 de febrero de 1933. A los siete años, se entregó al estudio del órgano, no sin grandes dificultades económicas. Tanto es así, que su profesor hubo de establecer un fondo de ayuda entre los aficionados de Tryon para conseguir que aquella niña pudiese proseguir con su formación en Asheville y, más tarde, en la Juilliard School de Nueva York.

Acababa de comenzar la década de los 50 cuando Nina, que ya había absorbido los mejores ecos del jazz escuchando a Errol Garner, Duke Ellington y Sarah Vaughan, acudió a varios seminarios impartidos en el Curtis Institute. Aquellas clases le fueron muy útiles, aunque solo sea porque le proporcionaron los

contactos adecuados de los que surgió aquel primer trabajo en Atlantic City. Fue allí donde adoptaría el nombre artístico de Nina Simone, tras ser contratada, primero, como pianista y, más tarde, doblando como cantante gracias al fervor que manifestaba el público cada vez que decidía acompañar el piano con su voz.

La historia del jazz está sembrada de grandes figuras que han llevado a la gloria el diálogo entre la voz humana y el piano, y, mediada la década de los 50, Nina Simone se configuró como una de las grandes elegidas. Su paso por salas de conciertos de todo el mundo no cesó de provocar la redefinición continua de su estilo, siempre dispuesto a hacer relectura de los grandes estándares de la música afroamericana. Del góspel, al jazz; del blues, al folclore y a la canción protesta; de los musicales, a las composiciones de autores europeos como Jacques Brel o el tándem Brecht-Weill.

Cualquier fuente que se desee consultar sobre la cantante hace inmediata referencia a la espléndida forma de su voz de contralto, a la riqueza de su timbre y a la amplitud de su tesitura. Suelen omitir, sin embargo, la originalidad de sus maneras afrontando la técnica pianística, con lo que se corre el riesgo de perderse a una virtuosa que trababa cualquier estructura con una exquisita libertad.

Son los descuidos de la historia. Los mismos que, gracias al éxito obtenido en los 80 con *My baby just cares for me*, la canción de Walter Donaldson y Gus Kahn, hacen olvidar a la Nina Simone autora de títulos imprescindibles como *Mississippi Goddam*, *I'm gonna say*, *Be my husband* o *If you knew*.

Y, solo por seguir apuntando detalles, será bueno que tomen nota de algunos discos que se reeditan, de forma recurrente, desde su muerte. *I loves you Porgy*, de 1957, es uno de ellos, pero también *Ballads and blues*, de 1962, y *The amazing Nina Simone*, de 1959. Cualquiera de estos títulos hace justicia a una artista poco reductible y aún menos catalogable.

Luis Martín
Scherzo, número 364

Discos

Trobairitz

Canciones seculares de Bieris de Romans, Clara d'Anduza, Azalais de Porcairagues, Beatriz de Día y anónimas

Mara Aranda, voz

BM 007 (1 CD)

La música medieval tiene un inconveniente que, a la larga, acaba casi siempre convirtiéndose en una ventaja: al apenas existir fuentes para saber cómo se hacía esa música, el intérprete de hoy goza de una libertad casi absoluta para dar rienda suelta a su fantasía, sin que nadie le pueda reprochar por qué hace esto o por qué no hace lo otro. Mara Aranda es una de las representantes españolas más cualificadas en este repertorio (hace unos meses fue nombrada directora del Centro Internacional de Música Medieval, con sede en el Real Monasterio de Santa María de la Valldigna) y ha querido conmemorar con este CD sus treinta años de trayectoria profesional.

Reúne piezas de varias trobairitz (equivalentes femeninos a los trovadores), como Bieris de Romans, Clara d'Anduza, Azalais de Porcairagues o Beatriz de Día, además de otras anónimas. ¿Y cómo lo hace? Pues recurriendo a esa imaginación, en modo alguno reprochable, a la que antes me refería: Aranda es una experta en las músicas occitanas y ha preparado a conciencia los textos del programa, si bien las melodías son invención (que tampoco es nada reprochable), salvo en el caso de la bien conocida *A chantar* de la Condesa de Día.

Aranda pretende, asimismo, poner en valor el papel que jugó la mujer en la cultura de la Edad Media, porque ni la mujer era tan irrelevante, ni la Edad Media fue esa época de tinieblas que se nos quiere vender. *Trobairitz* es una revisión del concepto del amor a través de los siglos y del papel de la mujer en su concepción, vivencia y transmisión. Para contarlo, Aranda se ha rodeado de cuatro mujeres de probada solvencia musical: Sara Águeda (arpa, salterios y coros), Belisana Ruiz (cítolas, salterios y coros), Miriam Encimas (flautas, viella y percusión) y Patricia García (violas). El resultado no solo es coherente, sino fascinante.

Eduardo Torrico
Scherzo, número 364

20th century tango

Obras de Piazzolla, Ravel, Stravinsky, Ginastera, Weill, Satie, Albéniz, Schnittke et al.

Claudio Constantini, bandoneón; Louiza Hamadi, piano

IBS 32020 (1 CD)

De una *Habanera* a una *Milonga*, de una *Canción del olvido* a otra *Tristeza*, el bandoneón y el piano de Claudio Constantini y Louiza Hamadi inventan el presente del tango —y su pasado “de baraja y puñal”, y usura del tiempo donde solo suenan el gozo y las quimeras— mezclando las músicas de todos los

espacios entre las épocas o, como lo dice Cortázar en *Rayuela*, las obras del “lado de acá” con las del “lado de allá”, convocando o confundiendo nuestra memoria vacilante y los vestigios, fragmentos o escorias de unas vidas fanés, las esperanzas arrasadas y los recuerdos por llegar. Deriva de intuiciones, frente a la belleza eterna, pues los tangueros —quienes no dan la espalda a los prodigios de la noche— saben que la verdadera cara del amor no tiene edad y que la pasión es insaciable.

En este programa están (casi) todos los que son: los europeos Albéniz, Ravel, Milhaud, Satie, Weill, Stravinsky, Schnittke o el madrileño Cardelús bucean en “esta posibilidad infinita que es el tango” (Leopoldo Marechal) ilustrada por la elegancia pausada de De Caro, el talento de compositor de Gardel (la ausencia de la voz aumenta esta sensación de “dulce recuerdo que lloro otra vez”).

La nostalgia desgarradora de Ginastera, el arte cantáble de su alumno Héctor Stamponi que musicó poemas de Cátulo Castillo y Homero Expósito, el fraseo algo jazzístico de Salgán y unas obras maestras de Saluzzi y Piazzola: Constantini & Hamadi bordan la interpretación (y el arreglo —del propio Constantini, como todos los demás que figuran en el disco— en el que no falta el efecto de canyengue) de *Tristeza de un doble A* (su versión con Piazzola y el Quinteto Tango Nuevo se encuentra al precio de 150 euros en el “mercado negro”) con sus secuencias inimitables y cadencias extraviadas, sus sonidos inacabados que lloran o llueven en las horas indecisas.

Pierre Elie Mamou
Ópera Actual, número 237

Agenda

Barcelona

Gran Teatre del Liceu

<https://liceubarcelona.cat/es>

***Il trovatore* (Giuseppe Verdi), 1 y 4 de octubre.**

Reparto: Anna Netrebko, Yusif Eyvazov, Ludovic Tézier, Okka von der Damerau, Dmitry Belosselskiy, Mercedes Gancedo y Néstor Losán. Orquesta Sinfónica y Coro del Gran Teatre del Liceu. Directora del Coro: Conxita Garcia.

Madrid

Teatro Real

<https://www.teatroreal.es/es>

***Un ballo in maschera* (Giuseppe Verdi) 18, 20, 23, 25, 27 y 29 de septiembre, y 1, 3, 4, 6, 7, 10, 11, 13 y 14 de octubre.**

Reparto: Michael Fabiano / Ramón Vargas, Anna Pirozzi / Tatiana Serjan, Artur Rucinski / George Petean, Daniela Barcellona / Maria José Montiel. Director musical: Nicola Luisotti / Lorenzo Passerini. Director de escena: Gianmaria Aliverta. Escenógrafo: Massimo Checchetto.

Sevilla

Teatro de la Maestranza

<https://www.teatrodelamaestranza.es/>

Real Orquesta Sinfónica de Sevilla. 24 y 25 de septiembre, y 8 y 9 de octubre.

Nota: Esta agenda no es definitiva. Está supeditada a posibles cambios de programación, en función de la evolución de la COVID-19 y de las medidas que se estimen oportunas para garantizar la seguridad de los asistentes.

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 y 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.