



**“La fuerza social y educativa de la banda
no se ha valorado en su justa medida”**

José Rafael Pascual Vilaplana



Hall del Hotel Ritz (Madrid)

26 de enero de 2017, 19:00 h

Entrevista a José Rafael Pascual Vilaplana

La función de las bandas en el siglo xxi

Camila Fernández Gutiérrez
Universidad Complutense de Madrid

Culto, de mente abierta, una persona de mundo, de esas que cada vez que habla abre horizontes. Así es José Rafael Pascual-Vilaplana: un hombre afable, de conversación pausada, argumentos claros, lenguaje preciso y un sólido universo cultural. Durante la entrevista se desenvuelve con naturalidad entre la humildad y un conocimiento experto del mundo en el que se mueve, de sus limitaciones y fortalezas. Sabe qué pedir y cómo pedirlo y es consciente de que la banda es un instrumento formado por personas a las que hay que saber cómo dirigirse. Titán de los nuevos tiempos, es un abanderado de las posibilidades expresivas de las bandas de música, relegadas durante mucho tiempo a un segundo plano.

Elegimos el Ritz como lugar de encuentro. Entre 1915 y 1922, el salón real del hotel fue escenario de los conciertos de la Sociedad Nacional de Música, una institución que logró introducir en España el impresionismo francés y las vanguardias musicales que le siguieron, así como su aceptación por parte de un público asiduo al canon musical europeo. Ese mismo afán de renovación nos trae de vuelta a este histórico espacio, en busca de las facetas más innovadoras de la banda de música, siendo también uno de los valores que define a nuestra revista.

En busca de respuestas, entrevistamos al director, compositor e investigador José Rafael Pascual-Vilaplana. Con una trayectoria profesional fulgurante, ha sido invitado a dirigir numerosas formaciones sinfónicas en Cuba, Alemania, Eslovaquia, Holanda, Portugal, Argentina, Colombia y España, además de ser galardonado con el primer premio en dos importantes concursos internacionales de dirección: el WMC de Kerkrade en Holanda en 1997 y la *European Brass Band Association* en Birmingham (Inglaterra) en el año 2000. Actualmente es director titular de la Banda Municipal de Bilbao, una institución desde la que está poniendo en práctica su ideario, demostrando que otras opciones estéticas son posibles. Muestra de ello ha sido la programación del primer concierto de la temporada, dedicado al 80 aniversario del bombardeo de Guernica.

¿Se está obviando el papel educativo que han tenido las bandas en la formación musical de los pueblos?

Nací en un pueblo llamado Muro, Alicante. Cuando mi padre, músico de banda durante cuarenta años, llegaba de trabajar, en la mesa del comedor siempre estaba el método de solfeo de Hilarión Eslava. Yo veía cómo mis dos hermanos mayores le cantaban la lección antes de comer y decía: «Papá, ¿Y yo cuándo?», «Tú espérate», me contestaba. A los seis años, empecé a leer solfeo. Estaba convencido de que lo hacía todo el mundo, hasta el punto de que en la escuela le preguntaba a mi compañero de pupitre: «¿Oye, y tú por qué lección vas?» Lo había vivido con tanta normalidad que creía que en todas las casas era así. Las bandas han tenido un papel fundamental en la educación musical en los pueblos, mucha gente venía a escuchar a la banda y tenía una formación gracias a ella, y esa fuerza social y educativa no se le ha valorado en su justa medida.

El problema es que hoy en día se las ve como algo populachero, con una acepción peyorativa, y no se les da un ámbito artístico al nivel de otras formaciones [en ese momento se inclina hacia adelante con la mirada brillante, como si ante sus ojos se desplegara ya la función artística de la banda en todo su esplendor]. Estoy convencido de que, en pleno siglo *xxi*, esa función educativa además de ampliarse puede cambiar, pero para eso hace falta que se normalice su situación cultural. En la misma programación donde aparece la orquesta o un grupo de cámara, debería aparecer la de la banda, pero no es así. En un país como el nuestro, que es el único del mundo, ¡el único país del mundo! con más de veinticinco bandas profesionales civiles no militares... ¡aún no las hemos normalizado dentro de nuestra cul-

tura! [algunas cabezas se giran, buscando el origen de esta defensa apasionada que sacude los estampados florales del salón].

Entonces, ¿cuál es la función actual de la banda?

[Se abalanza a responder mi pregunta con entusiasmo] ¡El problema es que para muchos es la misma que hace cien años! [risas]. Las entidades de las cuales dependen las bandas, sobre todo las profesionales civiles y militares, tampoco entienden su función en el siglo *xxi*. Como la principal actividad de las bandas municipales es dar un servicio público, y las emplea el ayuntamiento, muchas tocan donde les mande el alcalde. Y si eso incluye tocar en una plaza con tráfico y ambulancias, pues se toca, y no pasa nada.

Incluso siguen trabajando a nivel organizativo con los mismos parámetros de hace una centuria. Lo común es que los directores de bandas municipales sean también jefes de sección, con el mismo cargo que hace cien años, lo que bajo mi punto de vista hoy no tiene ningún sentido. Son estructuras tan vetustas que es complicado cambiarlas, e impiden ejercer la función educativa actual de la banda, que es ofrecer un repertorio que nunca se haya escuchado antes. En España solo hay dos excepciones, las bandas de Barcelona y de Bilbao, que sí que tienen la estructura organizativa de una orquesta sinfónica, con su gerencia separada de la dirección artística.

Un aspecto que sí es actual de su función educativa es que a la banda del pueblo puede ir un niño de dieciséis años a tocar el clarinete y sentarse al lado de un señor de setenta. Si ese niño se pone a chatear en el ensayo, el señor puede decirle: «Déjate estar el móvil». Eso sí es educativo. Me parece fas-

cinante que una actividad permita congeniar a gente de edades tan dispares. Pero para eso es importante que los ayuntamientos, entidades e instituciones potencien actividades conjuntas de bandas y difundan sus programas. [Su conversación, por lo general luminosa y esperanzada, se diluye aquí en el desánimo.].

Por tu trayectoria has tenido la oportunidad de dirigir grandes bandas, pero también grandes orquestas, ¿cuáles son las diferencias?

La principal diferencia –y más que utilizar una opinión mía, me voy a los clásicos– entre una orquesta y una banda es que utilizan dos idiomas, dos lenguajes. No se puede hacer un juicio sobre cuál es mejor o peor, porque son dos instrumentos distintos. Para ilustrar esto: muchos compositores americanos del siglo xx tienen un único catálogo que incluye banda y orquesta. Igual que Mozart escribió unas sinfonías para cuatro trompas y otras para dos, estos compositores escriben para banda u orquesta en función de su concepto creativo. Sin embargo, [en España] aún se piensa que todo cabe en la banda, cuando es un instrumento, un utensilio de creación musical con unas características propias, absolutamente distinto a la orquesta.

Ya lo decía Gabriel Parés, fundador de la Banda Republicana de París, en su *Traité d' instrumentation et d'orchestration à l'usage des musiques militaires d'harmonie et de fanfare*, el primer tratado de orquestación para banda, publicado en 1898 en la editorial Henry Lemoine de París. En el prólogo, el maestro dice: «Con este libro, intento demostrar que las bandas, las músicas de armonía y de fanfarria, pueden ser dignas de atención por parte de los compositores». Es 1898, y Gabriel Parés, con cincuenta años de experiencia como

director de banda, ya justificaba la dignidad creativa de esta formación.

¿Qué habilidades de un director de banda cree que son indispensables? ¿Cómo adapta en función de qué banda vaya a dirigir?

Para mí las habilidades de un director, dirija banda o dirija orquesta [subraya suavemente con la determinación de no hacer distinciones] se pueden agrupar en cinco apartados:

El primero es el estudio en profundidad de la técnica de dirección. La figura del director tal y como la conocemos actualmente surge a finales del siglo xix, cuando Wagner empieza a llamar a alumnos para dirigir sus óperas. Antes la figura del compositor y la del director estaban unidas, cada director dirigía solo lo que él componía, y nunca las obras de otro. Hoy en día un mismo director puede formarse técnicamente en diversas escuelas, y después generar su técnica a partir del conocimiento adquirido. Eso le permite tener un lenguaje gestual y mímico, saber cómo comunicarse a través del cuerpo con el grupo que tiene delante. Porque al final un grupo responde antes a un gesto que a una indicación verbal.

El segundo apartado es tener una gran formación analítica, haciendo del análisis musical el medio para la elaboración del criterio musical. Muchas veces las clases de análisis se dan por pura elucubración, cuando analizar una partitura nos puede dar las pautas para generar un criterio interpretativo. La interpretación no es solamente inspiración. Creo en la inspiración, pero basada en el trabajo que haces. Tener una técnica analítica de la partitura, una estrategia para acercarte al mundo del compositor te permite generar un criterio interpretativo, y eso es muy importante. Yo no me acerco a Mahler pensando: «esto lo hago

así porque me gusta». Primero me planteo qué le gustaba al compositor. Y después, cuando lo dirijo, ya pasa por mi tamiz, lo interpreto de una manera diferente a los demás, porque no hay dos personas iguales en el mundo.

Hoy en día los directores tenemos que luchar con el mal uso que se hace de la tecnología [dice indignado]. Si le envías a alguien una partitura a estrenar, te pide el MIDI [una reproducción de la partitura generada por ordenador]; yo siempre pregunto: «¿Pero no sabes solfeo? ¿Para qué quieres el MIDI?». Lo mismo suele ocurrir al comprar una partitura: se entra en *YouTube*, pero ¡Toscanini no lo hacía! Yo entro en *YouTube* cuando ya me he estudiado la partitura y tengo un criterio con el que analizar la grabación. Si no, lo que estoy haciendo –y aquí volvemos a la primera parte de la entrevista–, es un *copy-paste*. Si me ponen un video precioso con unas luces estupendas, no analizo si los *tempos* son correctos. No analizo si el fraseo es el que corresponde al estilo... porque como suena bien, lo copio. Segundo punto, el análisis para el criterio interpretativo.

El tercer apartado es un estudio en profundidad del repertorio y de la formación que estás dirigiendo. Si diriges banda, necesitas conocer la historia del repertorio de banda; si diriges orquesta, la del repertorio de orquesta. Un director de hoy en día no puede limitarse a dirigir obras de una sola época. Conocer la historia de esa agrupación, te da las pautas para hacer mejor tu trabajo y te permite utilizar ese repertorio para educar si eres responsable artístico de una formación –tanto a la formación como a tu público–, y para desarrollar sus potencialidades. Yo dirijo bandas, dirijo orquestas, grupos de música contemporánea, rondallas, grupos de dulzainas, coros... [se ríe] ¿Qué pasa, que un director de orquesta no puede dirigir un coro? ¿O un director de

coro no puede dirigir una orquesta? ¿Por qué se estudia con departamentos estancos? [En ese momento casi nos ponemos en pie de la indignación. Porque esta reflexión se puede aplicar... ¡a todos los campos! Y estamos ante un orador convencido].

El cuarto, ligado con el anterior, es la organología e instrumentación. No tengo que saber tocar el violín, pero sí cómo funciona el violín y también cómo funciona la tuba, o la caja, –muchos directores ni hablan de la percusión o de los vientos–. En una orquesta sinfónica profesional de este país, muy famosa, acabé un ensayo con *El sueño de una noche de verano* de Mendelssohn. Tocábamos la obra, que empieza con una sección de vientos, y la concertino me dice: «Oiga, muchas gracias. Ya era hora de que alguien le dijera a los vientos que estaban desafinados. Todos los directores vienen a poner el arco arriba o el arco abajo. Pero aquí nadie dice nada de los vientos». Es decir, el cuarto punto es conocer con qué instrumentos trabajo y saber qué pedirles. No necesariamente ser un especialista de ese instrumento. Pero es triste cuando se intuye qué instrumento toca el director, porque no habla más que de ese instrumento, [se ríe... por no llorar...]. ¿Y el resto, qué pasa? Tengo que conocerlos, practicar ejercicios de instrumentación y saber qué les puedo pedir.

Y el quinto punto, para mí fundamental –y que aquí en Europa es el que menos se ha trabajado– es la didáctica. Un director tiene que saber cómo hacer un ensayo, cómo economizar dos horas. En cuántos conciertos de formaciones profesionales se estrena una obra contemporánea junto a una sinfonía de Brahms, y se dedica el noventa por ciento del ensayo a la sinfonía de Brahms y solo se echan dos pasadas de arriba abajo a la obra contemporánea. Eso no es economizar el tiempo. Hay

que analizar qué repertorio es, si es la primera vez que lo toca esa orquesta o no, la duración y fases del ensayo... No hay que perder de vista que trabajas con seres humanos, para lo que es necesaria la psicología de ensayo. Tienes que saber cómo dirigirte a ellos, qué nivel de lenguaje utilizar (no puedes utilizar un nivel de lenguaje coloquial, ni el nivel de lenguaje puede ser igual si tú diriges a una orquesta de conservatorio que a una orquesta profesional o con una orquesta amateur. El vocabulario del director es muy importante para la formación de la orquesta). Muchos directores dicen: «¿Para qué voy a hablar de armonía si mis músicos no saben armonía?» Así jamás sabrán... Yo soy papá, y procuro hablar correctamente a mi hijo pequeño con construcciones sintácticas con sentido, porque de eso depende cómo él hablará después. Hasta que sepa lo que es un sujeto y un predicado va a pasar tiempo; mientras que si yo articulo bien las frases, él lo hará bien. Didáctica de ensayo y didáctica de programación.

Son, para mí, los cinco puntos básicos del director. Teniendo en cuenta cómo ha cambiado la función de la música en la sociedad, el director tiene que tener una formación mucho más íntegra. Un gran amigo y compositor, Carlos Palacio, comunista y exiliado a París en los años 1940, y cuyas obras estrenó Maximilian Shostakovich en Moscú, tiene un libro de memorias fantástico, en el que dice: «no tengo más que una conciencia, en la que se funde el músico y el hombre». «Claro, así me ha ido», me decía. [Risas]. A mí me pasa lo mismo. Tengo una manera de pensar, e intento hacer mi trabajo con conciencia. Porque trabajar con seres humanos es una responsabilidad muy grande. ¡Es que es muy grande! Tener un grupo de seres humanos delante de ti es difícil; fascinante, pero difícil [dice sonriendo, con la ilusión del que tiene un gran trabajo entre manos].

Cuando programa como director artístico a una banda o a una orquesta, ¿Qué factores sigue para programar? ¿De público solamente? ¿De éxito? ¿Contempla el factor pedagógico?

Cualquier formación, por muy profesional que sea, necesita reciclaje. La analizo y observo cuál es su sector más débil. Y después programo obras que, además de ser artísticamente interesantes, ayuden a trabajar a esa sección. La didáctica, desde el punto de vista del ensayo y de la programación, no se ha trabajado aquí lo suficiente. La formación de director en Europa casi siempre se ha enfocado a formaciones profesionales. La primera vez que fui a estudiar a Viena, en 1993, en mi primera clase con la orquesta del Conservatorio, tuve que dirigir la obertura de *Las bodas de Figaro* de Mozart. Empecé a dirigir [tararea y gesticula la obertura: re, do, re, do, re...], marcando a dos por cuatro; al tercer compás me dice el maestro: «José, José, José... This is not Mozart. Mozart is poetry, you know?» [José, José, José... Esto no es Mozart. Mozart es poesía, ¿sabes?] Después el maestro, un metro noventa y tres con chaqueta austriaca, se levantó, abrió las manos, movió los dedos y sonaron unas *Bodas de Figaro*... ¡*Mamma mía!* ¿Cómo puede cambiar el sonido de una orquesta así? Pasados los años, en una orquesta de un encuentro juvenil de verano, volví a montar *Las bodas de Figaro*. Si llego a hacer el gesto que hizo el maestro, no pasamos del primer compás. Pero para la orquesta de la Hochschule de Viena, tocar *Las bodas de Figaro* es como aquí tocar *Suspiros de España* con la Banda Municipal de Madrid. [La pedagogía emana de Vilaplana, no solo porque comparta sus conocimientos y experiencias, sino por su forma de contarlos, haciéndonos partícipes de ellos con sencillez y sin complejos. Su historia hace pensar en todo el trabajo que lleva preparar un concierto].

¿Planifica con distinta mentalidad el repertorio de orquesta sinfónica que el de banda?

Hay de todo. Me ha pasado que programar música contemporánea para banda es más fácil que para orquesta. Porque las orquestas sinfónicas viven económicamente de unas trescientas partituras, de las que el ochenta por ciento se compusieron antes de la I Guerra Mundial. En España tenemos música de aquella época, la zarzuela, pero la hemos vilipendiado, la hemos tocado de cualquier manera con orquestas de bolos. *La Obertura del murciélago* está muy bien, pero no hay color al lado de *La revoltosa* de Chapí, con todos mis respetos para Johann Strauss II. Muchas veces cuando he llegado a una orquesta sinfónica y he querido poner algo más actual, determinados programadores me lo rechazan, porque parece que si no hay un Haydn, un Beethoven, un Brahms o un Tchaikovsky, el concierto no vende. Y a fin de cuentas, lo que quieren es vender entradas. La educación del público no les interesa porque en el caso de la orquesta ya hay un público para ese canon.

Por ejemplo, hará cosa de unos seis o siete años, me invitaron a hacer un concierto con una banda municipal española. Nunca había estado y me encantó. Me dijeron que tenía que amoldar el repertorio a los treinta y dos músicos que había, pues tienen problemas de plantilla. Y les dije: «¿Qué habéis tocado?», «*Los cuadros de una exposición*», me respondieron. «¿Cómo, *Los cuadros de una exposición*? ¡Si no se puede con esta plantilla!», «No hombre, pues haciendo arreglos» [...]. Monté un concierto con todo música original para banda: Mendelssohn; Saint-Saens; Juan Cantó Francés; Shostakovich; Walton; Nardis, y la obra más moderna, *Divertimento*, de Vincent Persichetti, compuesta en 1950 para la Goldman Band de Nueva York. Los

músicos estaban alucinados de cómo sonaba la banda, y de poder escuchar una obra original de banda de compositores como Saint-Saens o Mendelssohn. La semana fue fantástica. El día del concierto, en una nota al pie en el programa ponía: «Primera vez por la Banda Municipal de». Estamos hablando de los *Hits Parades* [grandes éxitos], es como si una orquesta sinfónica tocara la *Sinfonía n.º 40* de Mozart y pusiera en su programa: «primera vez por la orquesta sinfónica de...». Esto no es sintomático de esta formación, sino del repertorio de banda, que siempre se adaptaba del de orquesta hasta hace veinte años, cuando las bandas han pasado de no tocar música de banda, a tocar solo música de banda. Pero ojo: ¡lo último de lo último!: «¡Vamos a estrenar la última obra de tal compositor!», dicen. Y yo siempre pregunto: «¿pero es buena o es mala?» Porque que sea la última, no le da calidad...

En ese sentido, en el mundo de la banda hay ciento treinta años de música de banda que no se conoce, que nunca se ha tocado, y se siguen descubriendo cosas... ¿Cómo revalorizar esa música?

Para mí es fundamental el papel de las bandas profesionales. Muchas bandas amateurs no tienen el nivel ni la disponibilidad para hacer este tipo de música, por su mayor dificultad. Pero los organismos que rigen las bandas profesionales deberían arriesgarse, ser más sensibles a esta situación. Las bandas profesionales de este país, tanto civiles como militares, son como coches de gran cilindrada, y los estamos gastando para ir a comprar el pan. [Se ríe]. Primero porque los programadores no arriesgan. Y segundo porque desde los centros educativos no se forma en ese repertorio. Las bandas de los conservatorios aún

siguen tocando versiones de bandas sonoras, mientras en Estados Unidos, desde que en 1909 se crea la banda de la Universidad de Illinois, se ha desarrollado un ingente repertorio didáctico; obras contemporáneas, educativas, a través de las que enseñar armonía, forma, estilismos... Pero claro, ¡vamos a lo fácil!

Una vez, me dijeron «Es que nuestro público quiere un determinado repertorio...» y yo, intentando argumentar por qué había presentado una programación como la que había presentado, contesté: «Un día a la semana, cuando yo llegaba del colegio, decía ¿Mamá que has hecho de comer?», «lentejas», contestaba. «Mamá, no me gustan las lentejas». Y me decía: «me da igual, hoy toca lentejas». «¿Y no me puedes hacer un huevo frito?», insistía yo. «No, hoy hay lentejas». Yo cogía la rabieta, «pues no voy a comer». Mi mamá cogía las lentejas, las ponía en el frigorífico, y por la noche, para cenar, lentejas. Yo nunca entendí esto, ¡no podía con las lentejas! Ahora, a veces, la llamo y le pido si tiene algún *tupper* de lentejas. Ella sabía que las lentejas eran buenas para mi nutrición. Un público también necesita que se planifique su nutrición. Si siempre le das hamburguesa y Coca-Cola, nunca va a saber lo que son las chistorras con chorizo, o una buena ensalada de ventresca. Es importante no subestimar al público, porque nos podemos llevar muchas sorpresas. A mí me ha pasado.

Cada año hay cantidad de conciertos de música de banda que se desaprovechan, bien porque no se publicitan, o bien porque no se tocan en otras ciudades. ¿Cuántas bandas municipales preparan un concierto, lo tocan una vez y se acabó?

El primer concierto del 2017 en el Euskalduna con la banda municipal de Bilbao lo dedicamos al 80 aniversario del bombardeo

de Guernica. Una primera parte con autores extranjeros, y la segunda con autores vascos. Estrenamos en Europa *Guernica*, del compositor contemporáneo americano David Snow, para dos coros antifonales de metales y banda, representando a los dos ejércitos con una estética muy vanguardista. También una obra de un compositor belga sobre Guernica, J. Handerman y una para metales y percusión de B. Britten. En la segunda parte, tocamos una obra de J. M^º González Bastida, estrenamos *Guernica 26 de abril del 37*, el día del bombardeo, una obra para acordeón y banda de Gorka Hermosa, acordeonista solista en las mejores orquestas del mundo; otra de Miguel Asíns Arbó sobre la Guerra Civil Española, *Suite 1936*, y la cantata *Guernika* de Pablo Sorozábal, original para chistularis, cuarteto de trompas y coro, con unos arreglos que yo mismo hice para la Banda Municipal de Txistularis de Bilbao y los Coros de BilbaoMusika, con ciento treinta cantantes en euskera. Por la mañana me hicieron una entrevista en Radio Euskadi. Le expliqué todo el programa a la periodista y me pregunta: «Un montaje así... después de hacerlo aquí en Bilbao, saldrá de gira, ¿no? Debería ir a Guernica, a Donostia, a las capitales, porque es un montaje muy especial con un tema tan importante, por la producción artística que ha generado... ¿no?». A mí me llevó un tiempo de investigación y preparación, y respondí en antena lanzando esa idea a las instituciones. Nadie ha respondido.

¡Y no es una cuestión de dinero! Porque las bandas trabajamos bajo mínimos, con producciones baratísimas. Eso sí, para una producción a gran escala de una ópera en Valencia, se gasta lo que no se tiene. [Dice indignado] ¡En España somos más chulos que nadie! Y a mi padre, que es enfermo crónico, le quitan la ayuda. [De repente parece como si el aire pesara y nos costara tragar saliva, la faci-

lidad de nuestro interlocutor de pasar de una disertación trascendental a la más dramática experiencia cotidiana nos deja en vilo]. Mi padre está enganchado a una máquina todo el día [continúa]. Y mientras los valencianos pagábamos parte de esas producciones faraónicas, los enfermos crónicos dejaron de percibir sus ayudas necesarias para sobrevivir. Es una realidad atroz, triste, dramática. Si en medio de todo esto metes la música de banda, ¿De qué estamos hablando? Alguien me dirá que soy utópico... pero que me digan lo que quieren. Yo sé en qué mundo vivo.

En los últimos meses, las pocas veces que se habla de música clásica en los medios de comunicación se hace como sinónimo de ópera, las bandas de música ni se mencionan. En una sociedad mediática como la nuestra, una realidad que sistemáticamente no se refleja prácticamente desaparece...

Exacto. No hay altruismo hacia la música [dice mientras frunce el ceño]. Un director me contó que hasta tienen que pagar para poder publicar el programa de la banda municipal que dirige en el periódico de la ciudad. El ayuntamiento tampoco tiene una partida presupuestaria para la publicidad de la banda, ¿para qué?... En Bilbao, la banda envía notas de prensa a los principales medios nacionales con toda su programación. Alguno publica fragmentos cuando le sobra espacio, pero nada más. Hay que decirlo abiertamente. No pretendo ofender a nadie, es una realidad constatable.

Además, hemos creado... [se ríe] espacios-gueto. Lo comentaba con un periodista del programa de bandas de Radio Clásica: «está bien el programa, pero es que lo emitís los domingos a las ocho de la mañana. Un jueves por la tarde, ¿no podéis poner una obra de

William Schumann para banda?». Y él me decía: «José, demos las gracias porque está este espacio». Pero es que eso es sintomático de que no hay normalidad, de que hemos creado un gueto para la música de banda.

¿Y esto es así en todo el mundo?

En líneas generales sí, pero otros países han hecho cuotas de educación y difusión de la música de banda a distintos niveles. [Lo dice con conocimiento de causa, ya que además de en toda la geografía española, ha sido director invitado en una decena de países]. En los años ochenta el ministerio de cultura holandés publicó un catálogo con toda la música holandesa para banda, con partituras, grabaciones y notas al programa, algo que no se ha hecho en ningún otro país. Estados Unidos es un caso aparte, lo llevan haciendo desde principios del siglo xx. Y desde los años sesenta, en las universidades japonesas se ha incluido la banda, ampliando el modelo americano. Además de que en cualquier tienda de discos de Japón tienes clases magistrales de directores y compositores de banda. Si llega allí un director americano, graban el ensayo, le invitan a hacer una clase magistral, y lo publican. Vete aquí a la Fnac... ¿Dónde está la sección de bandas? [Se ríe].

Otro país que también está haciendo cosas muy interesantes a nivel educativo es Eslovenia. Yo he grabado dos DVDs con la banda de las fuerzas armadas eslovenas, invitado por el mismísimo ministerio de defensa. A mis conciertos ha asistido el propio ministro de defensa junto al embajador español en Ljubliana. Eso aquí es impensable... [risas]. Hay dos o tres conciertos al año, invitan a directores de fuera y actúan en Ljubliana. Mi último concierto fue en la sala de la filarmónica eslovena, donde Mahler fue director titular. Desde hace

unos años, a la banda de las fuerzas armadas, que tenía un trabajo protocolario, están dándole una salida artística, gracias al nivel extraordinario de los músicos.

Colombia es otro país donde se ha dado una salida a la banda, se le ha dado un vuelco a nivel educativo. En 2004, Colombia creó el Plan Nacional de Música para la Convivencia, cuyo lema era «todo niño que abraza un instrumento deja de empuñar un arma». Puedes imaginar la realidad social de aquel país [dice sacudiendo la cabeza]. Aprovechando la tradición bandística, ese plan generó novecientas escuelas de música dependientes del ministerio. Escuelas de música en las que yo he estado, donde el niño recibe una educación musical integral. Llega a las ocho de la mañana, tiene sus clases de matemáticas, lengua, ciencia; su clase de música, y en las clases de música se combina la tradición folclórica con la música clásica. He estado en audiciones donde un niño toca una obra de Pablo Sarasate con el violín; y después deja el violín, coge unas congas y te canta un bolero. ¡Estudia violín y canta joropos con una normalidad tremenda! Esa educación, esa juventud, ha transformado el país. Para mí una de las claves de que Colombia haya evolucionado respecto a la violencia, la droga y la guerrilla ha sido la educación a través de la música. [Asiente, admirado].

Una vez me invitaron a visitar una banda de proceso agrícola. Dentro del plan de escuelas, hay localidades del país cuyos habitantes se dedican única y exclusivamente a la agricultura. El director de esa banda había estado en mis clases de dirección en Bogotá; y cuando terminaron me sobraban tres días hasta coger el avión a España. Me invitaron a ir a un pueblecito llamado Apía, en la región de

Risaralda, en pleno centro cafetero colombiano. [Cuando empieza a contar esta anécdota, nos tiene completamente fascinados. No sabemos que lo mejor está aún por llegar]

Llegué en avión de Bogotá hasta Pereira, y en Pereira me recibió un Jeep. Le digo: «¿estamos lejos?» Dice, «no, 60 km... ¡Tres horas!». Imagina la carretera. Montañas de café en el centro del país. [No sé cómo, pero ya no estamos en el Ritz. Estamos sentados a su lado en ese Jeep atravesando la densa vegetación colombiana]. Llegué al pueblo a las diez de la noche [continúa]. Solo había una iglesia, el único hotel y la escuela de música. Me dice el director: «Maestro, mañana el ensayo es a las ocho. Vamos a tocar las dos obras que nos ha propuesto pero quiero que usted dirija la Obertura festiva de Shostakóvich». Yo estaba asustadísimo, pensando que me iba a meter en un brete increíble, con la mentalidad europea de: «Estoy en mitad de Colombia, La obertura festiva de Shostakóvich con la banda de niños... Bueno.»

Me desperté a las seis, desayuné el tamal, una sopa dentro de unas hojas de plátano que es la comida de los agricultores. Comiéndote eso ya..., Shostakóvich o lo que haga falta, ¿eh? [risas]. A las siete y media estaba en la sala de ensayo, solo tenía que cruzar la plaza del pueblo. Los niños estaban sentados desde las ocho menos veinte haciendo ejercicios de afinación. ¡Desde las ocho menos veinte de la mañana! [dice sin dar crédito]. Había un asistente haciendo los ejercicios de afinación, y me dice: «No no, espérese. Su ensayo empieza a las ocho.»

Imagina dónde estaba yo, que creía que no salía de allí. Porque además me dicen: «esperemos que no llueva, si no dentro de dos días usted no coge el avión, porque a veces se cortan las

**«No hace
falta nacer
en Viena para
ser un gran
músico»**

comunicaciones». Y yo pensando «Ay por Dios, que no llueva». A las ocho menos diez, jocho menos diez!, entra un niño de unos catorce años con un bombardino a la espalda, la funda y las botas de agua llenas de barro. Viene hacia mí y me dice «¿es usted Vilaplana?». Sí, le contesto. «Perdóname, llego tarde. No pasó la guagua hoy. Llovió y no paso la guagua». Yo le digo, «Pero no te preocupes, tranquilo, ¡siéntate, por Dios!» Viene el maestro y me dice: «Disculpe al niño. Es que vive en la hacienda con sus padres. Esta noche ha llovido allá, y la comunicación con la hacienda se ha cortado. El niño ha salido a las seis de la mañana caminando con el bombardino».

Cuando hice así [da el gesto entrada a la banda], y suena la *Obertura festiva de Shostakóvich*, no lloré por vergüenza, pero me sentí el hombre más afortunado del mundo y al mismo tiempo el más estúpido por pensar que iba a hacer un desastre de concierto en mitad de Colombia. Hoy en día no hace falta nacer en Viena para ser un gran músico. Un niño que trabaja con sus padres en un cafetal de Colombia puede darte una lección espectacular. ¡Esa es la función de la banda hoy en día!, ¿por qué no? Por qué no... [dice con luz en los ojos, mientras se nos escapan unas lagrimillas].

Para José Rafael Pascual Vilaplana, las bandas son portadoras de una tradición musical que, lejos de agotarse, tiene la oportunidad de renacer, con un papel artístico a la altura de sus posibilidades interpretativas; con musicólogos que desempolven la música compuesta para ella durante siglos; con compositores que compongan para orquesta o para banda en un mismo catálogo; con directores que combinen la tradición con la innovación artística y pedagógica; y unas instituciones conscientes de la necesidad de redefinirse, capaces de representar inquietudes más frescas. Llegamos con una pregunta, y nos vamos con otra, que se queda flotando en el aire. Nos la llevamos a casa, como un tesoro que brilla más que el oro, más que la luz...