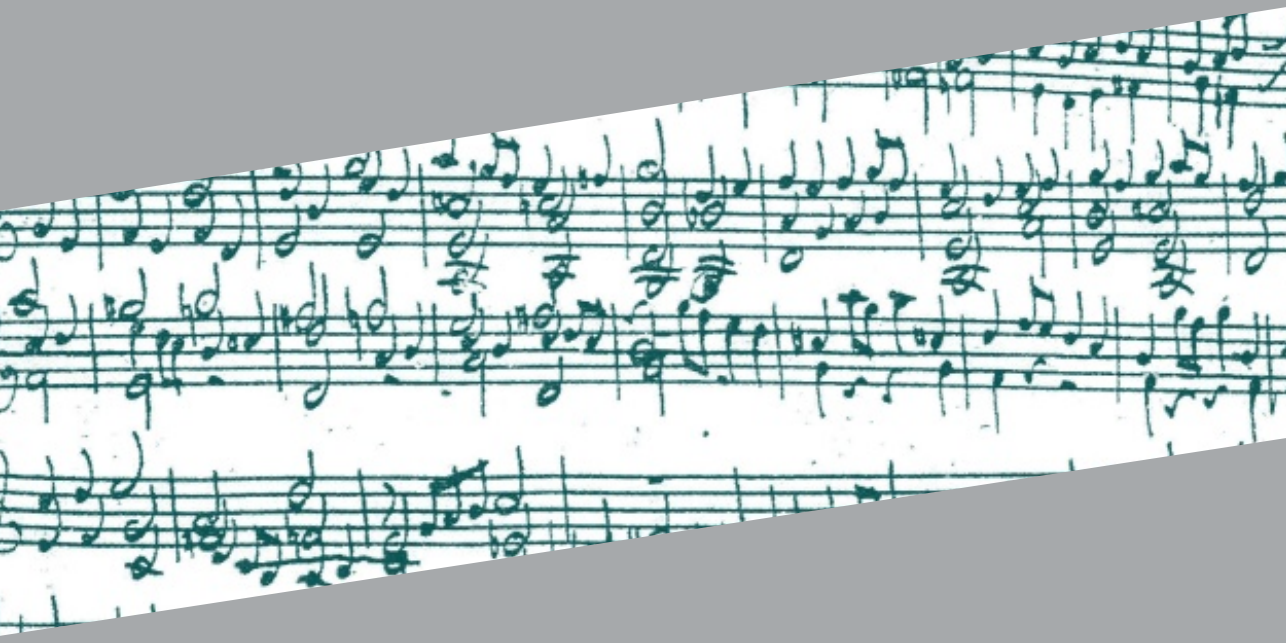
cut time



REVISTA DE MÚSICAS DO CMUS PROFESIONAL DE VIGO

NÚMERO # 1
Maio 2017

CUT TIME

Revista de Músicas do Cmus Profesional de Vigo

NÚMERO # 1

Maio 2017

Edita
Conservatorio Profesional de Música de Vigo
Rúa Fotógrafo Felipe Prósperi s/n
36209 VIGO
www.cmusvigo.gal

NÚMERO # 1
Maio 2017

ISSN: 2530-8610
Dep. Legal: VG 75-2018
www.revista.cmusvigo.gal

CC BY-NC-ND 3.0

CONTIDOS

Editorial.....7

NA BUSCA DO TEMPO [CORTADO]

David Ferreiro

A teoría de tópicos musicais: un exemplo de aplicación na obra lírica de Conrado del Campo (1878-1953) e as súas posibilidades para a música galega.....9

Juan Arca

A irrelevancia da música clásica.....23

Sergio Noche

Algunhas notas, anécdotas e curiosidades sobre a historia dos nosos conservatorios de música.....31

José A. Vilas

Top teens.....45

DO MUNDO EXTERIOR

Baldomero Barciela

En terra de oliveiras [cortadas]. Impresións sobre a música clásica en Palestina.....53

Nadia Cernada, Uxía Goberna, Marco A. Gómez, Paulo Pérez e Andrés Valiente

Entrevista a Diego Ares.....67

Antía Couto

Berce "Paradiso" (alén, aquén).....71

ARÁCNIDOS

Belén Ferreiro

Rachando fendas: Furore, unha editorial de músicas feitas por mulleres.....79

Ángel A. Montes

A ferramenta Mapping Tonal Harmony.....83

Uxía Goberna

Unha viaxe cosmopolita cara o son africano máis tradicional..... 91

Paulo Pérez

Isabelle Faust e a OSG..... 92

Lucía Molina

Romance oubliée: Tabea Zimmermann e Thomas Hoppe..... 94

Marco A. Gómez

Comanchería..... 95

Uxía Goberna

Airas Ensemble. O debut discográfico..... 97

CUT TIME // NÚMERO #1

Baldomero Barciela
Maio 2017

Ao longo dos séculos os músicos teñen estado obesionados coa idea do tempo, tentando medilo, definilo, controlalo ou mesmo roubalo ("tempo rubato")

Con esa mesma ansia xurde hoxe "CUT TIME" a Revista de Músicas do Cmus Profesional de Vigo. Músicas en plural porque cada unha e un de nós ten, como co tempo, un concepto diferente do que a nosa arte pode ser, un concepto definido polas nosas experiencias, a nosa idade, o noso xénero, en suma a nosa sensibilidade.

Na nosa revista esa pluralidade quere estar ben presente e para iso contamos con colaboracións do alumnado, do profesorado e de antigos

membros da comunidade escolar que hoxe están vivindo experiencias moi diversas ao longo do mundo. As lectoras e lectores que se suman na nosa publicación atoparán visións tan diversas coma as que van dende unha crítica do Afrofuturismo de Ibibio Sound Machine, até unha proposta de aplicación práctica da teoría de tópicos musicais; das orixes dos conservatorios galegos nos anos cincuenta do século pasado até a descrición das posibilidades dunha aplicación informática para a análise harmónica; da vida diaria nun dos templos da tradición musical occidental, o Conservatorio Tchaikovski de Moscova á reflexión sobre o presente e o futuro da música clásica, por pór só algúns exemplos.

Queremos con este "tempo cortado" que hoxe iniciamos, non tanto realizar a crónica do cotián que acontece no noso centro, se non máis ben abrirnos a un mundo cheo de músicas por descubrir. Un tempo que esperamos por veces liso e outras estriado, quizais acelerado ou retido, ou con calquera dos cualificativos empregados para definilo ao longo da historia. Un tempo que a través das súas fendas nos deixe en suma enxergar o insondable da música que amamos.

A teoría de tópicos musicais: un exemplo de aplicación na obra lírica de Conrado del Campo (1878-1953) e as súas posibilidades para a música galega

David Ferreiro
Universidade Complutense de Madrid

En 1980 Leonard Ratner publicou un estudo –hoxe en día de referencia– sobre a música do século XVIII, titulado *Classic Music: Expression, Form and Style*[1]. Neste traballo o autor presentou un conxunto de elementos tirados dos tratados teóricos de aqueles anos que, coordinados coa análise musical, permitíronlle extraer unha serie de trazos básicos en torno aos conceptos de expresión, retórica, forma e estilo que identifican á música do Clasicismo. Neste senso, o seu obxectivo principal non foi outro que o de ofrecer ao lector un repertorio musical que puidera ser percibido da mesma forma que o faría, salvando as distancias, un oínte daquela época. Este enfoque levoulle a acuñar o concepto de tópico musical, un

1. Ratner, Leonard: *Classic Music: Expression, Form and Style*. New York: Schirmer books, 1980.

elemento clave para entender o universo sonoro que estaba presentando no seu estudo:

> Debido aos seus contactos coa igrexa, a poesía, o drama, o entretemento, a danza, as cerimonias, o ámbito militar, a caza e a vida das clases sociais máis baixas, a música durante a primeira etapa do século XVIII desenvolveu un conxunto de figuras identitarias que configuraron un rico legado [de recursos] para os compositores do Clasicismo. Algunhas desas figuras foron asociadas con varios sentimentos e afectos; outras tiveron un matiz máis pictórico. Estas características desígnanse aquí como tópicos, elementos para o discurso musical[2].

Máis alá do obxectivo principal do autor, este traballo supuxo a orixe da teoría de tópicos musicais, un artellamento metodolóxico que non parou de evolucionar e que na actualidade continúa sendo obxecto de debate e revisión constante. Proba do que dicimos é que no ano 2014 saíu á luz unha publicación conxunta editada por Danuta Mirka que, baixo o título *The Oxford Handbook of Topic Theory*[3], supuxo unha auténtica posta en común sobre as diferentes visións que a teoría foi xerando ao longo dos seus primeiros 30 anos de vida[4]. Toda esta gran variedade de enfoques e aportacións, sen obviar as súas evidentes diferenzas, coincidiron en sinalar a vital importancia de establecer un diálogo constante entre forma e significado dentro de calquera análise ou estudo musical que pretenda ir máis alá da mera descrición.

Así, e para delimitar un breve pero necesario estado da cuestión, distinguimos dúas grandes xeracións de autores dentro desta teoría[5]: a primeira, formada por

2. Texto orixinal en inglés: *«From its contacts with worship, poetry, drama, entertainment, dance, ceremony, the military, the hunt, and the life of the lower classes, music in the early 18th century developed a thesaurus of characteristics figures, which formed a rich legacy for classical composers. Some of these figures were associated with various feelings and affections; others had a picturesque flavor. They are designated here as topics –subjects for musical discourse»*. Tradución do autor. Véxase Ratner, Leonard: *Classic Music…,* p. 9.

3. Mirka, Danuta (ed.): *The Oxford Handbook of Topic Theory*. New York, Oxford University Press, 2014.

4. Véxase ao respecto a seguinte recensión: Ferreiro Carballo, David: «El universo de tópicos del clasicismo en un solo libro». En *Síneris, revista de música*, número 29, año V [en liña]. http://sineris.es/el_universo_de_topicos_del_clasicismo_en_un_solo_libro_david_ferreiro_carballo.html

5.Recomendamos aquí, debido a que é un bo marco teórico de referencia, a lectura do seguinte artigo: Mckay, Nicholas: «On topics today». En *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie*, núm 4/1-2, 2007; pp. 159-183.

Leonard Ratner e os seus dous discípulos Kofi Agawu[6] e Wye Allanbrook[7], con traballos baseados nunha distinción entre análise e interpretación que deu lugar a unha nova concepción da semiótica musical; e a segunda, encabezada polos estudos de Robert Hatten[8] e Raymond Monelle[9], quen trataron de cubrir certas carencias semánticas, semióticas, expresivas e histórico-sociais presentes nos traballos dos primeiros. No ámbito español, queremos facer mención, polo seu carácter clarificador, ás ideas de Rubén López Cano, quen relaciona o tópico musical «con ese punto cognitivo en el que el escucha (o público) competente empieza a construir mundos específicos con el objeto sonoro, gracias a la articulación de marcos y guiones que orientarán su semiosis musical». Desta forma, o tópico é visto como un «pivote para la cognición» que incide no diálogo entre compositor e público instruído[10].

A introdución anterior, sobre a que invitamos ao lector a afondar a través das referencias aportadas, lévanos a considerar ao tópico musical como unha ferramenta de análise tremendamente apropiada para poder integrar un determinado repertorio dentro do contexto xeral de súa época, de forma que non resulte un traballo de análise illado. Polo tanto, o principal obxectivo deste artigo é ofrecer unha aplicación práctica desta teoría que nos permita demostrar a utilidade e idoneidade que acabamos de atribuírlle. Para elo, poremos a mirada sobre a produción lírica do compositor madrileño Conrado del Campo (1878-1953) e servirémonos da súa primeira ópera, *El final de don Álvaro*, para ver como o uso que fai dun tópico musical concreto permítenos sacar á luz certos trazos identitarios do compositor ao tempo que situamos a súa obra en

6. Agawu, Kofi: *Playing with Sings: A Semiotic Interpretation of Classical Music*. Princeton (NJ): Priceton University Press, 1991; *Music as a Discourse. Semiotic Adventures in Romantic Music*. Oxford and New York: Oxford University Press, 2009.

7. Allanbrook, Wye J.: *Rhythmic Gesture in Mozart: Le nozze di Figaro and Don Giovanni*. Chicago and London: University of Chicago Press, 1983.

8. Hatten, Robert: Musical Meaning in Beethoven: *Markedness, Correlation, and Interpretation*. Bloomington (IN): Indiana University Press, 1994; *Interpreting Musical Gestures, Topics and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington (IN): Indiana University Press, 2004.

9. Monelle, Raimond: *The Sense of Music: Semiotic Essays*. Princeton (NJ), Princeton University Press, 2000; *The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral.* Bloomington, Indiana University Press, 2006.

10. López Cano, Rubén: «Entre el giro lingüístico y el guiño hermenéutico: tópicos y competencia en la semiótica musical actual», en *Revista Cuilcuilco*, vol. 9, núm. 25, mayo-agosto 2002. Número especial: Análisis del discurso y semiótica de la cultura: perspectivas analíticas para el tercer milenio. Tomo II. Versión on-line: www.lopezcano.net , descargado o 1 de maio de 2016, p. 20; p. 42.

relación co contexto cultural do primeiro terzo do século XX.

Esbozo metodolóxico

Conrado del Campo foi un dos músicos españois máis influentes e activos durante o primeiro terzo do século XX[11], cun catálogo moi nutrido que vai máis alá das 219 obras e no que toca practicamente todos os xéneros[12]. Porén, foi inxustamente esquecido pola historiografía española debido a unha razón esencial: non seguiu a liña estética modernista derivada do impresionismo musical francés, encabezada por Manuel de Falla e defendida a capa e espada por Adolfo Salazar. Ao contrario, Conrado del Campo foi un dos representantes máis destacados dun estilo tardorromántico que se apoiou en prácticas musicais propias da segunda metade do século XIX, moi influído por unha herdanza de corte wagneriana. En consecuencia, a figura deste músico chamou poderosamente a nosa atención, principalmente debido ao seu temperamento lírico, polo que propuxémonos realizar estudos serios en torno á súa produción operística que o sitúen dentro do lugar que lle corresponde no escenario musical do seu tempo.

Para elo trataremos de aplicar unha metodoloxía novidosa que vaia máis alá da pura descrición musical, co fin de explorar os trazos identitarios que se desprenden das óperas do autor, o que nos leva a focalizar o noso estudo en enfoques de carácter semiolóxico. Neste senso, centrarémonos en dúas teorías principais: en primeiro lugar, e sempre como cortina de fondo, na xa clásica tripartición de Molino e Nattiez[13], actualizada polos postulados da musicoloxía postmoderna e adaptada convenientemente a cuestións de carácter identitario[14]; e en segundo

11. Véxase García Avello, Ramón: «Campo Zabaleta, Conrado del». En Casares, Emilio (Dir.): *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: SGAE, 1999-2002; vol. 2, pp. 982-993.

12. Alonso, Miguel: *Catálogo de la obra de Conrado del Campo*. Madrid: Fundación Juan March, 1986. Trátase de unha ordenación dos apuntamentos de Ricardo del Campo, fillo do compositor. Unha revisión deste catálogo foi publicada pola Sociedade Xeral de Autores en 1998, adaptado aos criterios da colección «Catálogos de Compositores» e baixo a coautoría de Álvaro García Estefanía.

13. Molino, Jean: «Fait musical et sémiologie de la Musique». En *Musique en jeu*, núm. 17, 1975, pp. 37-62; Nattiez, Jean-Jacques: *Fondements d'une sémiologie de la Musique*. París: Union Générale d'Éditions, 1976.

14. A tripartición de Molino e Nattiez analiza a obra musical en tres niveis: o poiético ou da creación, o neutro e o estésico ou da recepción. Porén, os enfoques postmodernos reclaman unha análise da música en función do contexto no que se interpreta, polo que propoñen tres esferas de mediación, estrutural/institucional, produtiva e receptiva, o que supón unha actualización do modelo tripartito. Véxase Hooper, Giles: *The Discourse of Musicology. Aldershot* (UK): Ashgate, 2006; pp. 73-84.

lugar, por suposto, a teoría de tópicos musicais, xa que, en virtude do expresado na introdución, consideramos que nos pode proporcionar, non só a visión estratéxica dunha obra como ente individual senón tamén de aspectos máis amplos que nos permitan definir un estilo xeral.

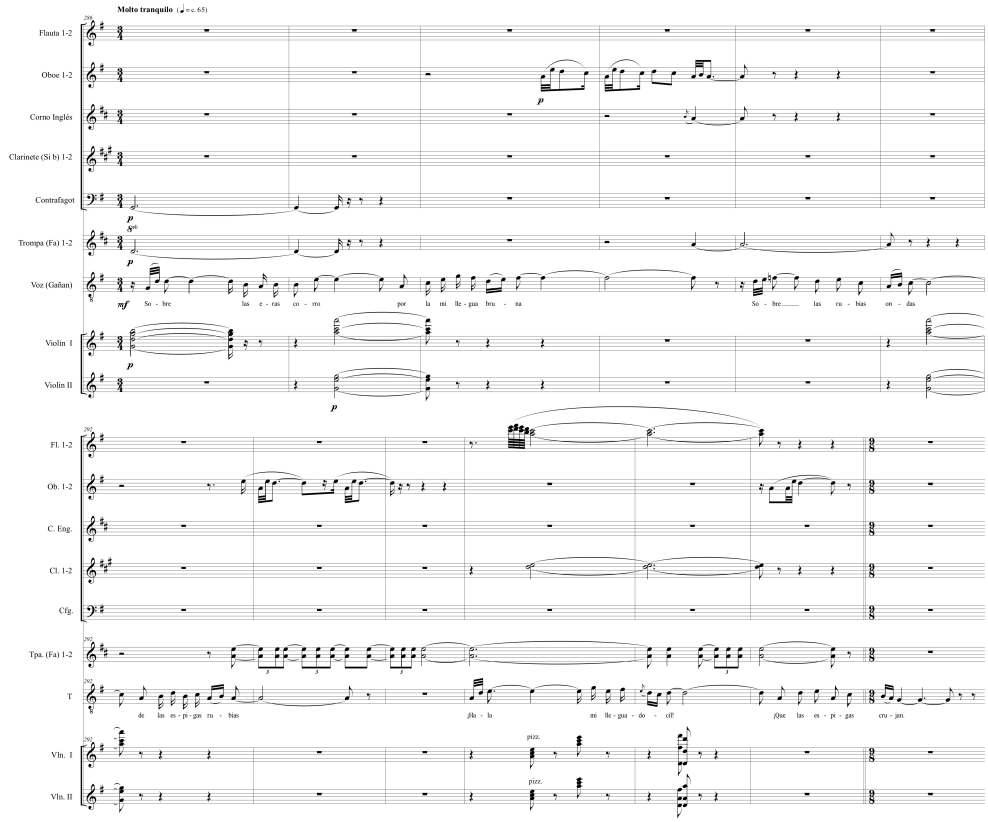
A posta en marcha desta teoría require dun traballo previo, tal e como establece Kofi Agawu[15], consistente en coñecer o contexto musical que envolve ao músico –no noso caso, Conrado del Campo– para dar resposta a preguntas do tipo: que lugares comúns rodean a este compositor? Cal é o seu propio estilo e como se confronta co dos demais autores da súa época? Que categorías históricas son sancionadas por el? Así, e subscribindo novamente as palabras de Agawu, «debemos construír un universo de tópicos dende o principio»[16] e ao noso modo de ver isto é algo que se pode facer a partires da numerosa bibliografía existente sobre a época, sen ter en conta nun primeiro momento as fontes musicais específicas que imos a analizar, é dicir, as óperas.

Polo tanto, o traballo que realizaremos é claramente multidirecional –como un túnel que se comeza polos dous extremos e acaba encontrándose no medio–, pois vai do xeral cara o específico pero ao mesmo tempo é necesario observar dende o comezo as fontes primarias, polo que tamén nos moveremos en sentido oposto. Por outro lado, tamén teremos que buscar un movemento que camiñe coa evolución dos discursos estéticos da época, feito que provocará modificacións claras no universo de tópicos xeral e que indubidablemente se plasmará no máis particular do noso protagonista. E se o punto de arranque a partir do xeral quedou xa establecido, debemos agora abrir o túnel polo outro extremo, é dicir, mecanizar o descubrimento de tópicos específicos dentro das óperas de Conrado del Campo. Para elo intentaremos aplicar a proposta de Carlos Villar-Taboada, quen actualiza as implicacións dos termos de estratexia compositiva e análise musical, ao tempo que engade o concepto de logoestructura, é dicir, as actuacións conscientes e intencionadas por parte do compositor sobre o

15. Agawu, Kofi: *Music as a Discourse*…; pp. 83-84.
16. *Ibid*., p. 84.

ámbito perceptivo de quen escoita[17].

En consecuencia, o enfoque metodolóxico que aquí propoñemos para o caso de Conrado del Campo é o seguinte: a partir do contexto histórico xeral que previamente trazaramos, e despois de un achegamento inicial ás partituras do noso compositor, estableceremos, en primeiro lugar, as súas técnicas e linguaxes compositivas –wagnerismo, folclorismo, castelanismo, etc.–, a partir das cales poderemos ir formulando os tópicos que se desprenden de cada unha delas: por exemplo, da linguaxe folclorista derivaríanse tópicos musicais de carácter rexionalista, como a música



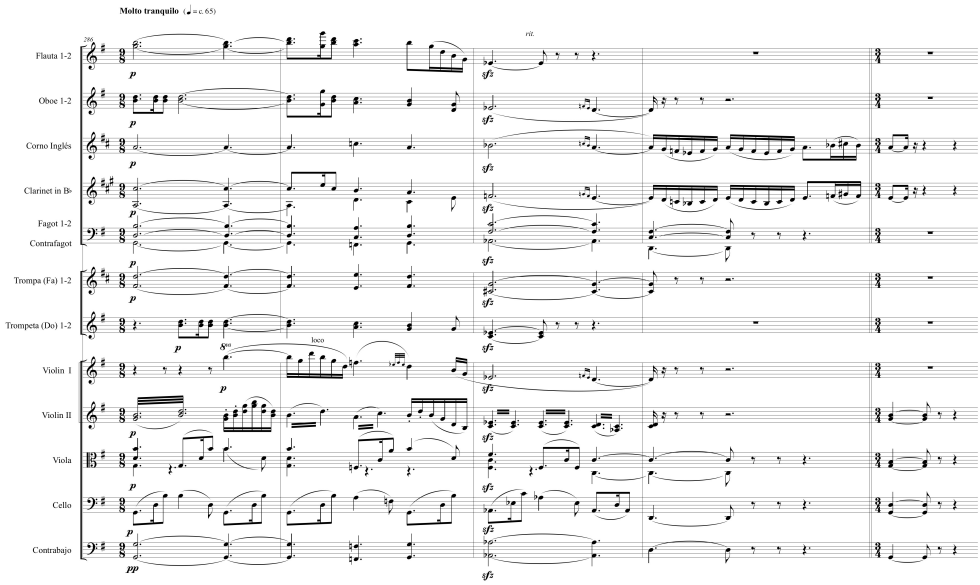
Exemplo 1: canto de trilla, escena I de El final de don Álvaro, compases 274-286

17. Villar-Taboada, Carlos: «Del significado a la identidad: estrategias compositivas y tópicos en José Luis Turina » (inédito).

asturiana –moi abundante na súa produción xeral–, o andalucismo, os elementos casteláns, etc. Unha vez determinado o tópico, e tendo en conta que non é unha simple etiqueta estrutural, estudiaremos o seu emprego nas propias partituras para despois extrapolalos aos demais niveis dende unha perspectiva identitaria.

Aplicación práctica: escena I de *El final de don Álvaro*

El final de don Álvaro –drama lírico nun acto e dous cadros– foi estreado en 1911 no Teatro Real de Madrid. O seu libreto, escrito por Carlos Fernández Shaw, narra os episodios finais do famoso drama do Duque de Rivas *Don Álvaro o la fuerza del sino*, obra que marca o punto álxido do romanticismo literario español. Este feito, a propia elección do libreto, reflexa xa a evidente inclinación por parte de Conrado del Campo cara o século XIX, o que redunda no seu papel de representante da corrente tardorromántica que se deu en España durante durante a primeira década do século XX. Estamos, ademais, no momento de auxe do wagnerismo en Madrid, unha linguaxe que o noso autor



Exemplo 2: cadencia andaluza, escena I de El final de don Álvaro, compases 286-290

descubriu de primeira man a partires do seu posto como viola no foso do Teatro Real. Por último, debemos mencionar os debates en torno á creación dunha ópera nacional que reclamaban o emprego do canto popular como material temático sobre o que construír a lírica. Polo tanto, o universo de tópicos a nivel xeral para este momento quedaría configurado polos que se derivan desas tres categorías contextuais: tardoromanticismo, wagnerismo[18] e nacionalismo folclorista.

Para achegarnos á obra a partires da primeira esfera de mediación en torno aos procesos de creación, contamos cun testemuño do propio autor que resulta moi revelador no que asume por completo «el carácter adecuado, castizo, propio, que era preciso imprimir a la orquestación durante toda la obra, pero más aún en las escenas intercaladas de "sabor popular" que debían ofrecer como un "marco" de sabor local, de ambiente español "serrano", al dramático asunto del poema»[19]. Aquí infórmasenos, de forma clara e directa, dunha cuestión transcendental: a súa intención de empregar o español como elemento distintivo dentro dun artellamento dramático de corte wagneriano. Ademais, debemos ter en conta un feito curioso que se nos di a nivel identitario: se ben a acción está situada no Convento de los Ángeles, en plena serra de Córdoba, esta rexión non se identifica precisamente co carácter «castizo» e «serrano» que se menciona na cita anterior. Estase, polo tanto, castelanizando a comunidade andaluza, o que reflexa unha orientación moi clara por parte do noso autor e que o diferencia doutras propostas identitarias da súa época que identifican musicalmente Andalucía coa totalidade de España. En síntese, Conrado del Campo evita a linguaxe andalucista a pesares de que a acción de desenvolve nesa rexión.

A segunda esfera de mediación axudaranos a comprender o anterior, xa que é neste nivel neutro da análise onde podemos atopar o tópico castelán que se deriva dunha técnica compositiva baseada no nacionalismo de corte folclorista. En primeiro lugar, observamos a inclusión dun canto popular de trilla no que a

18. Sobre este aspecto de *El final de don Álvaro*, remitimos ao lector a Sánchez Sánchez, Víctor: «Resonancias tristanescas en la ópera española: Wagnerismo en las óperas de Conrado del Campo». En *Anuario musical*, núm. 65, enero-diciembre 2010; pp. 145-170.

19. Del Campo, Conrado: «El estreno de esta noche». En *España Nueva*, Madrid, 4-3-1911

densidade wagneriana se simplifica nunha melodía que en ocasións –cando a harmonía se move cara o quinto grado–, aparece sen a sensible, o que provoca unha sonoridade mixolidia en torno á nota Sol, moi típica do canto popular español que a prior poderiamos identificar con Castela, pero non con Andalucía (*Exemplo 1*).

En segundo lugar, dentro deste canto de trilla, encontramos unha cadencia andaluza (modo frixio), un tópico que lonxe de relacionarse co ambiente andalucista, debe ser considerado como un elemento español que incide tamén nese ambiente castelán que comentamos antes, o que redunda aínda máis na integración do andaluz dentro do español, e non ao revés (*Exemplo 2*).

Por último, para exemplificar a terceira esfera de mediación en torno á recepción da obra, atopamos o testemuño, a modo nota de prensa, do compositor Manuel Manrique de Lara, quen, a pesares de ser un fervente admirador da obra de Richard Wagner, en *El final de don Álvaro* prefire os elementos españolistas de corte popular:

> […] en su hermosa obra [la de Conrado del Campo] yo prefiero aquellos otros, como el final del primer cuadro, como las escenas pastoriles del cuadro segundo, en que […] se extiende un tenue velo de bucólica poesía. Las mayores novedades y audacias en la invención melódica, los alardes más primorosos de fragmentación orquestal, parecen ellos espontánea manifestación del pensamiento íntimo y la única forma adecuada a la realización de las ideas. […][20]

Precisamente, e dende o momento no que o crítico se refire a eses elementos de carácter nacionalista como a «manifestación del pensamiento íntimo» do autor, podemos, sen lugar a dúbidas, establecer o tópico castelán e o uso concreto que fai do mesmo Conrado del Campo como un trazo identitario da súa lírica presente en *El final de don Álvaro*. Anos máis tarde, no seu discurso de ingreso na Real Academia de Belas Artes de San Fernando en 1932, o noso autor incidiría na necesidade de tomar o canto popular castelán como elemento inspirador da música española[21], o que confirma a conclusión á que chegamos

20. Manrique de Lara, Manuel: «El final de don Álvaro». En *El Mundo*, 5-3-1911.
21. Del Campo, Conrado: *Importancia social de la música y necesidad de intensificar su cultivo en España*. Discurso leído en Madrid, Real Academia Academia de Bellas Artes de San Fernando, 26 de junio de 1932.

mediante a análise do tópico.

Conclusións e reflexións

A proposta metodolóxica que acabamos de presentar non é, nin moito menos, un plan de traballo pechado senón que está sometida a un proceso de revisión constante que se enriquece a medida que o noso coñecemento da época aumenta, e que ademais varía en relación ao momento histórico no que nos movemos. Por outro lado, é necesario comparar determinados estadios da produción dun compositor baixo este mesmo enfoque e non quedarnos nun punto concreto e estanco da súa obra, xa que do contrario non seremos capaces de entender os seus trazos identitarios dende un punto de vista evolutivo. Isto é algo que non podemos perder de vista baixo ningún concepto, pois a teoría de tópicos, en tanto en canto analiza un diálogo musical entre público e compositor, está ligada de forma inseparable aos diferentes contextos históricos e culturais nos que se orixina cada obra artística –neste caso, musical– e polo tanto suxeita tamén ás inevitables variacións sociais e estéticas. Polo tanto, impóñense os enfoques metodolóxicos propostos pola historia cultural e intelectual, xa que se queremos elaborar un traballo que non se quede nun exercicio de análise illado será necesario atender ao significado dos elementos musicais tratados e interpretalos dende unha perspectiva identitaria para que se poidan situar as obras estudiadas no contexto cultural no que foron creadas e estreadas.

A teoría xurdiu, como vimos, en 1980 dentro dun ámbito de estudo que viña limitado á música propia da segunda metade do século XVIII. Porén, o caso práctico que ofrecemos nas páxinas anteriores pon de manifesto que se pode aplicar a outras épocas históricas, sempre e cando se teña en conta que a medida que avanzan os anos atoparémonos con contextos moito máis complexos que os do século XVIII, xa que o artellamento estético daqueles anos era –sendo conscientes da cautela que require esta afirmación– máis ou menos uniforme. Desta forma, unha vez superados estes inicios, non fai falla afondar moito para darse conta de que, a partires do século XIX, máis que falar dun universo de tópicos xeral para cada época, son os compositores quen presentarán unha concepción do seu propio universo, o que deriva, sen dúbida, nunha

aplicación da teoría en clara sintonía co concepto de identidade, feito que tamén quedou patente na nosa análise.

Estamos, polo tanto, ante un enfoque metodolóxico cheo de posibilidades que aínda non foron exploradas, e a súa aplicación ao estudo da música galega é unha delas. Neste senso, que dúbida cabe, contamos na nosa rexión cun universo de tópicos tan rico como complexo que se desprende do proceso de construción da identidade musical en Galicia. Polo menos ata o ano 1936 –e despois da década de 1960, cando a ditadura franquista comezou a debilitarse–, foron moitos os compositores e grupos musicais que proxectaron na súa música boa parte das cuestións culturais e históricas que se xeraron dentro dos círculos intelectuais galegos. Ata agora, a musicoloxía galega tratou a súa música como unha consecuencia cultural dos diferentes discursos intelectuais que se orixinaron durante a toma de conciencia rexionalista a partires da segunda metade do século XIX. Porén, cremos, a teoría de tópicos daríalle a volta ao enfoque: poderíase analizar o papel incuestionable da música galega na construción da identidade cultural rexionalista e situaríase ao mesmo nivel e en igualdade de condicións dentro do complexo cultural dos diferentes momentos históricos da nosa comunidade. Polo tanto, debemos camiñar nese sentido e afondar así nas implicacións culturais da nosa música.

Bibliografía

Agawu, Kofi: *Music as a Discourse. Semiotic Adventures in Romantic Music*. Oxford and New York: Oxford University Press, 2009.

Agawu, Kofi: *Playing with Sings: A Semiotic Interpretation of Classical Music*. Princeton (NJ): Priceton University Press, 1991.

Allanbrook, Wye J.: *Rhythmic Gesture in Mozart: Le nozze di Figaro and Don Giovanni*. Chicago and London: University of Chicago Press, 1983.

Alonso, Miguel: *Catálogo de la obra de Conrado del Campo*. Madrid: Fundación Juan March, 1986.

Del Campo, Conrado: *Importancia social de la música y necesidad de intensificar su cultivo en España*. Discurso leído en Madrid, Real Academia Academia de Bellas Artes de San Fernando, 26 de junio de 1932.

Ferreiro Carballo, David: «El universo de tópicos del clasicismo en un solo libro». En *Síneris, revista de música*, número 29, año V [en línea]. http://sineris.es/el_universo_de_topicos_del_clasicismo_en_un_solo_libro_david_ferreiro_carballo.html

García Avello, Ramón: «Campo Zabaleta, Conrado del». En Casares, Emilio (Dir.): *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: SGAE, 1999-2002; vol. 2, pp. 982-993.

Hatten, Robert: *Interpreting Musical Gestures, Topics and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington (IN): Indiana University Press, 2004.

Hatten, Robert: *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation*. Bloomington (IN): Indiana University Press, 1994.

Hooper, Giles: *The Discourse of Musicology*. Aldershot (UK): Ashgate, 2006.

López Cano, Rubén: «Entre el giro lingüístico y el guiño hermenéutico: tópicos y competencia en la semiótica musical actual», en *Revista Cuilcuilco*, vol. 9, núm. 25, mayo-agosto 2002. Número especial: Análisis del discurso y semiótica de la cultura: perspectivas analíticas para el tercer milenio. Tomo II. Versión on-line: www.lopezcano.net , descargado el 1 de mayo de 2016, pp. 1-58.

Mckay, Nicholas: «On topics today». En *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie*, núm 4/1-2, 2007; pp. 159-183.

Mirka, Danuta (ed.): *The Oxford Handbook of Topic Theory*. New York,

Oxford University Press, 2014.

Molino, Jean: «Fait musical et sémiologie de la Musique». En *Musique en jeu*, núm. 17, 1975, pp. 37-62.

Monelle, Raimond: *The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral*. Bloomington, Indiana University Press, 2006.

Monelle, Raimond: *The Sense of Music: Semiotic Essays*. Princeton (NJ), Princeton University Press, 2000.

Nattiez, Jean-Jacques: *Fondements d'une sémiologie de la Musique*. París: Union Générale d'Éditions, 1976.

Ratner, Leonard: *Classic Music: Expression, Form and Style*. New York: Schirmer books, 1980.

Sánchez Sánchez, Víctor: «Resonancias tristanescas en la ópera española: Wagnerismo en las óperas de Conrado del Campo». En *Anuario musical*, núm. 65, enero-diciembre 2010; pp. 145-170.

Villar-Taboada, Carlos: «Del significado a la identidad: estrategias compositivas y tópicos en José Luis Turina » (inédito).

Referencias hemerográficas

Del Campo, Conrado: «El estreno de esta noche». En *España Nueva*, Madrid, 4-3-1911.

Manrique de Lara, Manuel: «El final de don Álvaro». En *El Mundo*, 5-3-1911.

A irrelevancia da música clásica

Juan Arca
ex-alumno do Cmus Profesional de Vigo

A saúde da música contemporánea e a vixencia do formato tradicional de concerto de música clásica son temas que están en boca de todo o mundo nos circuítos académicos. A falta de público, en xeral, da primeira, e o evidente envellecemento das audiencias dos segundos preocupan por igual a intérpretes, compositores e promotores, e son obxecto de análise en numerosos artigos e publicacións.

Hai quen lle bota a culpa desta situación, en concreto en España, á precariedade da situación da educación musical no sistema educativo, no que, como sabemos, vén ocupando cada vez un lugar máis residual. Para poder apreciar a música correctamente, argúen algúns, é preciso coñecer

os seus fundamentos e ter certa formación teórica. Pero isto non pode ser certo: se, coma o resto das artes, a música aspira a transcender as fronteiras do propio soporte e a transmitir unha mensaxe universal, non debería ser preciso ter estudos específicos para poder recibir esta mensaxe e poder gozar da música. É máis, ninguén di que sexa preciso ter coñecementos técnicos sobre literatura ou cine para gozar dun bo libro ou unha boa película.

Outra das teses recorrentes pasa por botarlle a culpa da situación á sociedade: na nosa sociedade da información (ou da desinformación) recibimos tantos estímulos a un tempo que non somos quen de concentrarnos plenamente en nada. Así, din algúns, acostumadas á brevidade e á inmediatez da radiofórmula, as novas xeracións son supostamente demasiado preguiceiras como para entregar media hora do seu tempo á escoita atenta dunha peza de música clásica á que, como tal, se lle supón unha calidade altísima. Pero, volvendo unha vez máis á comparanza co resto de artes, o cine de autor ou a literatura si teñen un público fóra dos circuítos especializados; un público formado por persoas cuxa única motivación é unha certa curiosidade intelectual. Se os mozos de hoxe en día fosen demasiado preguiceiros e carecesen de curiosidade, cineastas coma David Lynch, Paul Thomas Anderson, Woody Allen ou mesmo Krzysztof Kieślowski (algo menos pop); ou escritores coma Jack Kerouac, Haruki Murakami ou Jonathan Franzen, non gozarían de atención entre a xente nova. Todos estes autores gozan de prestixio crítico e académico a partes iguais (e, na maioría dos casos, tamén do favor do público), e poderían ser abranguidos (sen menoscabo algún das súas cualidades artísticas) dentro do que se dá en chamar cultura pop, unha cultura pop dentro da cal a música académica contemporánea (o termo daría para outro artigo) non está nin se espera.

Evidentemente, ningún destes autores, aínda que conten cun público numeroso, ten nada que ver coa banalidade da actual cultura de masas, polo que o argumento da falta de interese pola cultura da xente nova queda totalmente invalidado. A diferenza co mundo da música clásica radica en que os movementos culturais importantes da segunda metade do século XX non xurdiron da mundo académico nin das elites

económicas, senón do mundo alternativo da contracultura, a saber: a xeración beat, o movemento hippie ou a cultura underground do do it yourself, esta última asociada ó movemento indie dos anos 90 e que segue a ter certa pegada e vixencia na actualidade como unha sorte de tribo urbana. E, por suposto, os integrantes desta tribo, caracterizada por unhas certas ínfulas de profundidade intelectual fronte á banalidade do mainstream, tamén escoita música. Pero, se as iconas culturais en materia de cine ou literatura son, ademais, autores de culto de recoñecido prestixio; entre os referentes musicais atopamos… artistas de música pop!

Aquí cabería facer un paréntese. O que un servidor entende por música pop designa máis un certo contexto social no que esta música se escoita ca un estilo musical determinado, e isto é precisamente o que debería alarmarnos: que a música sexa a única disciplina artística na que existe unha división entre o que ten prestixio académico e o que forma parte da cultura popular. Este feito non deixa de ser unha síntoma do precario estado de saúde da música culta contemporánea.

O absurdo da división entre a música popular e a académica radica en que, en moitos casos, as diferenzas estilísticas non son realmente tan acentuadas como se podería pensar. Artistas e bandas como Björk e Radiohead citan entre as súas influencias a iconas da música do século XX como Stockhausen ou Penderecki; a música dos vascos Esplendor Geométrico (nome que provén dun texto de Marinetti, fundador do futurismo) podería supor unha continuación estilística do futurismo de Russolo. No outro sentido dos vasos comunicantes os exemplos tamén son múltiples: Radio-Rewrite de Steve Reich, baseada en dous temas de Radiohead; a sinfonía Heroes de Philip Glass, inspirada en David Bowie; as Beatlerianas de Leo Brouwer… e un longo etcétera. Isto non ten nada de particular se caemos na conta de que, durante o Romanticismo, era práctica común que os compositores se valesen de melodías populares como material temático das súas obras: sen ir máis lonxe, o primeiro tema do arquicoñecido primeiro concerto para piano de Chaikovski vén dunha canción popular ucraína.

Cómpre agora lembrar a famosa cita de Pau Casals: “en primeiro lugar, son un home; despois, un artista”. Esta afirmación, que chega a resultar absurda por

evidente, pon de manifesto o valor social da música polo que ten de acto comunicativo. Se a escoita de música é unha práctica tan habitual na nosa sociedade é polo que ten de acto social, á marxe de ningunha intención de investigación ou innovación estéticas. A xente nova escoita un determinado tipo de música como xeito de identificación cun grupo social determinado do que se queren sentir parte; mentres que, para as xeracións máis adultas, a música serve en moitas ocasións para lembrar uns tempos mozos dos que se ten nostalxia, o que lle dá novamente unha función social. A música pop cumpre estas funcións á perfección, debido a que, dada a súa simplicidade, non esixe na maioría dos casos un grande esforzo intelectual.

Esta función social e de identificación cun grupo que ten a música afecta por igual ós compoñentes de todos os grupos sociais. Agora ben, os aficionados á música clásica adoitan ser persoas con estudos e dun certo nivel intelectual que buscan, a maior parte das veces, o goce na perfección estética dunha sinfonía de Beethoven ou un preludio de Bach sen reparar no que estas poidan ter de transgresoras ou nas motivacións últimas da súa composición. Este perfil encaixa perfectamente co público que adoita encher unha sala de concertos de música clásica: persoas de certa idade e poder adquisitivo para as cales a asistencia a un concerto non supón máis ca unha actividade de ocio. Sucede que esta actitude non é distinta da que normalmente se ten cando se visita un museo ou se le unha obra de Cervantes ou Shakespeare: ler ou escoitar os clásicos é sempre un valor seguro, pero estes tampouco poden ser en ningún caso un elemento de identificación social, posto que todos levan mortos máis de cen anos!

Richard Taruskin, musicólogo norteamericano, ten escrito longo e tendido sobre a función social da música e o papel da música clásica na nosa sociedade. O seu libro *The Danger of Music and Other Anti-Utopian Essays* (cuxa lectura, malia a barreira idiomática, recomendo fervorosamente) é unha compilación de artigos xornalísticos que veñen representar unha feroz diatriba contra as actitudes que pretenden facer da música clásica unha arte completamente desconectada do mundo no que se desenvolve. A través das súas páxinas, pon de relevo o absurdo que radica no feito de que a

música clásica sexa a miúdo presentada ó gran público como un ente absolutamente illado do seu contexto e na que o que importa é a "fermosura" das súas notas máis que a motivación que existe detrás delas (de aí vén o de dicir que unha obra é "bonita"). Por desgraza, este tipo de actitudes non son en absoluto algo illado, e non fan máis que contribuír á banalización e á irrelevancia da música clásica nos nosos días. Hai poucos días, nunha clase de historia da música, o profesor dicíanos a min e mais ós meus compañeiros que os escritos antisemitas de Wagner non son relevantes, xa que o único que nos importa é a música. A este profesor cabería preguntarlle entón: se o único que importan son as notas que hai na partitura e non o contexto, para que estudamos historia?

Os seres humanos, como seres sociais, vivimos e actuamos sempre con respecto do resto da sociedade, e das relacións cos nosos semellantes. Todos os nosos actos veñen, dunha maneira ou doutra, condicionados por esta circunstancia, e a arte non vén sendo máis ca unha forma de representación en chave simbólica de todos os avatares destas relacións. A razón do éxito da música popular en relación á obscurísima música clásica radica na súa inmediatez, actualidade e simplicidade á hora de abordar temas que a todos preocupan, do mesmo xeito que é a razón de que un rapaz de 15 anos poida percibir como un anacronismo charramangueiro que os seus pais escoiten a música de Alaska. A promoción de actividades encamiñadas a comprender as relacións entre o contexto social da obra e a rabiosa actualidade daría, por tanto, un enorme pulo á vixencia da música clásica como espectáculo sen perder un chisco da súa dignidade; isto tendo en conta que a interpretación da música de Mozart ou Mendelssohn non deixa de ter, á forza, algo de museístico.

Julio Cortázar exprésase en termos parecidos (e con respecto á literatura) nunha conferencia pronunciada no 1980 na universidade de Berkeley:

> Fronte á interacción e interfusión da realidade histórica coa nosa produción literaria, o meu deber como latinoamericano escritor é o de pór o acento neses puntos de contacto, tantas veces deixados de lado por quen seguen pensando que unha novela, un conto ou un poema, polo simple feito de teren sido impresos e incorporados ás bibliotecas, valen

> polo que son e soamente así como obra de creación imaxinativa. […] Un escritor latinoamericano responsábel ten o deber elemental de falar da súa propia obra e a dos seus contemporáneos sen as separar do contexto social e histórico que as fundamenta e lles dá a súa máis íntima razón de ser[1].

O cal nos leva ó noso último punto. Se a música culta contemporánea tampouco ten a vixencia, que, por ser actual, debería corresponderlle, é polas mesmas razóns polas cales a música clásica se converteu en irrelevante: pola intención de descontextualizala, despolitizala; en fin, desposuíla dun contexto que lle pertence por dereito propio e sen o cal non se pode descodificar. Schoenberg abriu, co dodecafonismo, un camiño no que, ó longo do século XX, os compositores trataron de achar unha nova vía de expresión rexeitando, en moitos casos, as vellas maneiras do sistema tonal; un camiño a través dun mesto bosque no que moitos confundiron o fin cos medios esquecendo a función primordial da música: a comunicación. A busca de novos medios de expresión converteuse nun fin por si mesmo, asemellando os compositores a científicos nun laboratorio máis ca a artistas; científicos que só miran para o seu propio embigo e cuxos achados son irrelevantes para a sociedade.

Non hai mellor clarificación para estas actitudes que as verbas do propio Taruskin na obra xa citada:

> No novembro de 2005, deixeime caer pola reunión nacional da Sociedade da Teoría Musical […] só para ver que se cocía, e o que vin consternoume. Os artigos con maior recepción estaban case en todos os casos dedicados a pura especulación ou a sistemas teóricos hipotéticos. Un ofrecía unha teoría xeral de condución atonal de voces non baseada nunha práctica musical existente, senón nunha práctica imaxinaria radicalmente simplificada que non ofrecía nada ós compositores. […] Ninguén di que tales ideas sexan útiles, pero, por que se consideran sequera interesantes?[2]

En definitiva, se os compositores contemporáneos pretenden que as súas obras xeren expectación e sexan escoitadas

1. Cortázar, J. (2016), *Clases de literatura*. Berkeley, 1980, Barcelona, España: Penguin Random House Grupo Editorial.

2. Taruskin, R., (2009), *The Danger of Music and Other Anti-Utopian Essays,* Los Angeles, California, EEUU: University of California Press.

con interese, quizais farían ben en abandonar a súa actitude condescendente e comezar a facer unha música menos autorreferencial e que mirase máis cara fóra, cara ó contexto social que a todos nos abrangue e á cultura da que somos fillos. Doutro xeito, estarán abocados a, como dicía Paco de Lucía, facer música só para gustar a outros músicos.

Algunhas notas, anécdotas e curiosidades sobre a historia dos nosos conservatorios de música

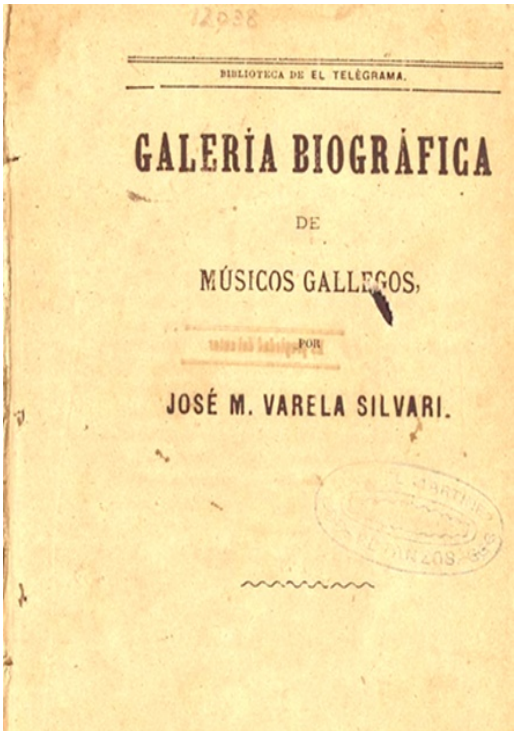
Sergio Noche
Cmus Profesional de Vigo

> "Nuestros biógrafos, o han olvidado a los artistas nacidos en Galicia, país a que aludimos, o creen que en las provincias gallegas no existe nada que en la historia pueda consignarse. Si el no figurar los músicos gallegos consiste en lo primero es, sin disputa, una falta imperdonable; si en lo segundo, preciso es que viajen, visiten sus bibliotecas y se enteren con detenimiento de la historia de Galicia, para que de ella puedan hacer un juicio más acertado".
>
> José M. Varela Silvari (1848-1926)

Nestes clarividentes termos expresábase o musicólogo e musicógrafo José María Varela Silvari nas páxinas iniciais da súa *Galería bio-*

gráfica de músicos gallegos, editada na Coruña en 1874, para referirse ao estado de indiferenza en que vivían naquela época os autores máis relevantes da nosa historia[1]. Coa publicación desta monografía, o polifacético mestre coruñés trataba de rescatar a memoria dun certo número de músicos galegos destacados, nun período comprendido entre o século XIII e a propia data de publicación da obra, tales como Marcial Torres de Adaíl ou Mariano Tafall e Miguel.

Malia que pasaron case cento cincuenta anos desde as reflexións expresadas polo mestre Varela Silvari debemos recoñecer que, no momento actual, moitas das necesidades enunciadas polo autor aínda non foron atendidas. De feito, a historiografía musical que ten por obxecto o estudo dos nosos compositores máis representativos redúcese a un número escaso de traballos que, polo momento, non permitiron o coñecemento histórico nin sociolóxico que estes autores merecen en relación ás súas diferentes achegas á historia da música galega.


BIBLIOTECA DE EL TELÉGRAMA.

GALERÍA BIOGRÁFICA

DE

MÚSICOS GALLEGOS,

POR

JOSÉ M. VARELA SILVARI.

Imaxe 1: Portada da "Galería biográfica de músicos gallegos". (Fonte: Arquivo do autor)

O mesmo Varela Silvari podería ser un fiel reflexo desta realidade posto que, como moi acertadamente expón o profesor Luís Costa no seu extraordinario traballo *La formación del pensamiento galleguista en Galicia hasta 1936*, "*su figura bien sería merecedora de un estudio monográfico que abordase conjuntamente las variadas facetas que exhibió: interprete en su juventud, compositor, director de bandas y masas corales, ensayista,*

1. Varela Silvari, José M.: *Galería biográfica de músicos gallegos*. A Coruña: Vicente Abad, 1874; p. 7.

miembro reconocido de varias instituciones académicas o empresario de teatros en Barcelona"[2].

Con todo, podemos pensar que esta tendencia pode dar un xiro importante nos próximos anos posto que na actualidade estanse xestando un certo número de investigacións, suscitadas desde ángulos moi diversos que abarcan desde o predominio da forte tradición historiográfica ata a construción de discursos en clave antropolóxica ou sociolóxica, que probablemente contribuirán, en boa medida, a paliar o baleiro expresado con anterioridade. Nesta mesma dirección, o presente artigo tan só pretende mostrar algunhas anécdotas e curiosidades que chamaron a atención de quen subscribe estas liñas durante diversas fases ou etapas de documentación para outras tantas investigacións e que, certamente, gardan unha relación directa coa historia dos nosos conservatorios de música.

Uns conservatorios, tal e como os coñecemos hoxe en día, que apenas contan con vinte e cinco anos de historia, pero que posúen unhas dilatadas traxectorias como centros de ensino oficiais que se remontan varias décadas atrás ou inclusive, no caso concreto de Pontevedra, ata o ano 1863[3].

Pero comezando pola nosa propia "casa", debemos lembrar que o Conservatorio de Vigo nace por iniciativa municipal sendo Jesús Fernández de Yepes Cotte —ao cabo primeiro director—, o concelleiro de cultura Manuel Dorda Estrada e o mestre da Banda Municipal Mónico García da Parra, quen realizarían as xestións pertinentes para a creación dun centro destas características, que se situaría finalmente na rúa Velázquez Moreno, e que vería abertas as súas portas o 26 de outubro de 1956.

Para coñecer os proxectos e ambicións de Yepes tralos seus primeiros anos no cargo gustaríame rescatar, nesta ocasión, algúns extractos dunha entrevista publicada no diario *El Pueblo Gallego* con data de 21 de novembro de 1968[4]. Naquel momento, o Centro contaba con oito profesores e máis de douscentos alumnos (?),

2. Costa Vázquez, Luis: *La formación del pensamiento nacionalista en Galicia hasta 1936*. Tese de doutorado. Santiago: USC, 1998; p. 144.

3. Otero Urtaza, Fernando: *Del Conservatorio del Príncipe D. Alfonso al CMUS Manuel Quiroga. Pontevedra*: Deputación de Pontevedra, 2014; p. 16.

4. Redacción: "El Conservatorio de Vigo debe ser reconocido como superior". *El Pueblo Gallego*, 21-11-1964.

impartíndose as ensinanzas de piano e violín, e o noso protagonista non deixa escapar a ocasión de sinalar que dobra en alumnos oficiais ao de A Coruña, amparándose nesta casuística para solicitar o seu recoñecemento como conservatorio superior:

> "—Que nuestro conservatorio sea elemental depende del Ministerio. Vigo, por la cantidad de alumnos que estudian esta carrera, necesita un conservatorio superior. Económicamente, sale prácticamente gratis. Sólo se paga la matrícula, y esta importa la ridícula cantidad de 175 pesetas, por las que se tiene derecho a asistir a todas las clases de un largo curso".

Noutro momento da entrevista, Yepes insiste coa mesma idea, baseándose unha vez máis na porcentaxe de alumnado e aludindo ao maior interese que suscitaría a posibilidade de impartir clase de todos os instrumentos:

> "—¿Qué le falta al Conservatorio de Vigo?
>
> —Sobre todo, ser superior. Al enseñarse la técnica de todos los instrumentos habría más profesores y más alumnos, pues hay espacio para muchos más"

As aspiracións de Jesús

Imaxe 2: Jesús Yepes (dereita) nos seus inicios como director do Conservatorio. (Fonte: Conservatorio Superior de Música de Vigo).

Yepes aínda tardarían dúas décadas en verse cumpridas, pois non será ata o ano 1984 cando esta institución se erixa no primeiro Conservatorio Superior de Galicia, adquirindo cinco anos máis tarde a categoría de Conservatorio Estatal dependente da Xunta. Finalmente, no ano 2003, produciríase a separación entre o grao superior e os graos elemental e medio, e o resto da historia é dabondo coñecida por todos. Con todo, non debemos esquecer que figuras como a do noso primeiro director son as que fixeron posible que cheguemos ata onde estamos e que, sen ningunha dúbida, temos a débeda e a obrigación, cando menos moral, de intentar que os nosos centros sexan un pouco mellores cada día.

Volvendo á década de 1950, podemos observar que outro pianista de prestixio, Ángel Brage Villar, libraba unha cruzada moi similar en Santiago de Compostela naqueles tempos, neste caso co obxectivo de transformar a Escola de Música da Real Sociedade Económica de Amigos do País, cuxa dirección ostentaba nese momento, en conservatorio. Os esforzos de Brage veríanse recompensados no ano 1953, cando a Escola convértese no Conservatorio de Música de Santiago, permanecendo vinculado á Sociedade ata 2005.

Sen dúbida, a traxectoria deste músico compostelán é outra das que require aínda de profundos estudos e análises nos seus diferentes facetas artísticas: xestor, pedagogo e, como podemos referendar a partir dun adecuado baleirado da prensa da época, virtuoso pianista:

> "El *Café Español*, que ha presentado siempre en sus locales las mejores orquestas, quiere hacer revivir, a medida de sus fuerzas, las casi olvidadas épocas en que Santiago patentizaba su cultura musical, y aprovecha estos momentos de entusiasmo para hacer destacar la reconocida capacidad de Ángel Brage, que al frente de un sexteto compuesto de los mejores elementos de la localidad, nos permite comprender que no es necesario recurrir a fuera de la región para oir música selecta y delicadamente interpretada.
>
> Hemos escuchado con verdadero deleite el primer programa con que se presenta al público el *Sexteto Brage*. Partituras de Boieldieu, Bretón, Vives, Soutullo, Gori y Bregel son ejecutadas con una comprensión y uniformidad admirables. Los muchos años de labor de estos apreciados profesores,

> siempre juntos y siempre bajo una misma dirección, son la clave de esa precisa interpretación que en muy pocas agrupaciones podemos admirar”[5].

Sería tamén a mediados dos cincuenta cando un terceiro pianista de renome na época, neste caso concertista internacional, daría os primeiros pasos para lograr a apertura dun conservatorio de música en Ourense; estamos falando de Antonio Iglesias, quen tamén sería fundador de *Música en Compostela* ou a *Semana Religiosa de Cuenca*, ademais de crítico musical e autor de case medio centenar de biografías e estudos.

Comecei a interesarme pola figura de Iglesias durante o meu traballo de doutorado sobre a historia da Banda Municipal de Ourense e, máis concretamente, durante o minucioso proceso de documentación que levei a cabo no Arquivo Municipal[6]. Precisamente nese “fondo”, e entre unha serie de atados en completa desorde, puiden rescatar unha serie de cartas, inéditas e algunhas delas ata manuscritas, asinadas polo propio Antonio Iglesias e, o entón tenente de alcalde, Antonio Vázquez Monjardín, con motivo de crear un conservatorio oficial na cidade das Burgas.

A primeira das misivas que quererría reproducir, polo menos en parte nesta ocasión, sería enviada por Vazquez Monjardín a Iglesias, por aquel entón en Madrid, con data de 22 de maio de 1957:

> “Querido Antonio:
>
> Antes de entrar en materia para justificar mi prolongado silencio quiero enviarte mi más cordial enhorabuena por tus éxitos recientes en el extranjero. […]
>
> Está tomado el acuerdo por el pleno de ir a la construcción de la primera frase del edificio donde se instalará el Conservatorio, habiendo terminado ya el día 20 el plazo de exposición al público e inmediátamente se sacarán a subasta las obras.
>
> He conseguido que la Diputación Provincial dé, de momento, una subvención de 12.000 pesetas, y que la Caja de Ahorros dé otras 12.000, que con las 20.000 que tenemos consignadas (…) hacen un total de 44.000 pesetas. Estas cantidades tengo la seguridad de que el

5. Redacción: “Un gran acontecimiento artístico en el Gran Café Español”. *El Compostelano*, 18-04-1932.

6. Noche García, Sergio: *La Banda Municipal de Música de Ourense en el periodo 1878-1955: Evolución histórica, contexto social y documentación musical*. Tese de doutoramento. Director: Luis Costa Vázquez. Ourense, Universidad de Vigo, 2013.

año próximo serán incrementadas de modo que, si fuera factible que el Conservatorio se abriese en octubre, con cargo a esa cantidad se pagarían sólo las nóminas de un trimestre del profesorado y el resto dedicarlo a la adquisición del material que en los primeros momentos fuese necesario…[7]".

A resposta por parte de Iglesias non se faría esperar, enviando a mesma tan só sete días máis tarde:

"Querido amigo:
Por fin tuve tus noticias con la tuya del 22 de los corrientes. Ayer estuve con el Alcalde y, claro está, hablamos del Conservatorio; como quisiera que la cosa no se podía explicar de momento, esta mañana hice un informe, tomando como base para el mismo tu carta, y se lo he entregado. Ya me dirás qué te parece; pero dímelo pronto y no me hagas esperar tanto tus noticias…[8]".

E así, en moitas ocasións na distancia, puxéronse os cimentos para que a idea dun conservatorio en Ourense chegase a bo porto, abrindo as súas portas o Centro a finais daquel ano 1957. Tampouco debemos obviar o feito de que a cidade contaba cunha rica vida musical naqueles anos e aínda desde varias décadas atrás: as masas corais, a Banda Municipal ou as agrupacións castrenses cubrían boa parte do espectro artístico, e a iso debemos sumar o importante labor da *Sociedad Filarmónica* ou *El Liceo*, que permitirán aos cidadáns asistir a concertos de primeiro nivel dentro do panorama nacional do momento, como o protagonizado o 1 de maio de 1920 pola *Orquesta Sinfónica de Madrid* baixo a batuta do mestre Arbós[9]. Ao mesmo tempo, destacan os recitais de importantes concertistas como o pianista José Cubiles ou o violinista Manuel Quiroga, cuxa crítica no diario *La Región* despexa calquera dúbida sobre a admiración que espertaba entre os melómanos:

"Fue una verdadera solemnidad artística el concierto de anoche. Manolo Quiroga, el coloso del violín, obtuvo ayer un éxito más, y las ovaciones estruendosas con que el numeroso y selecto público le saludó al final de todos los números, bien claro definen el entusiasmo y la emoción que su divino arte causó

7. Arquivo Histórico Municipal Ourense: "*Carta enviada por Antonio Vázquez Monjardín a Antonio Iglesias con motivo de la creación del Conservatorio de Música de Ourense"*. Legajo Personal-89, s/c, 22-05-1957

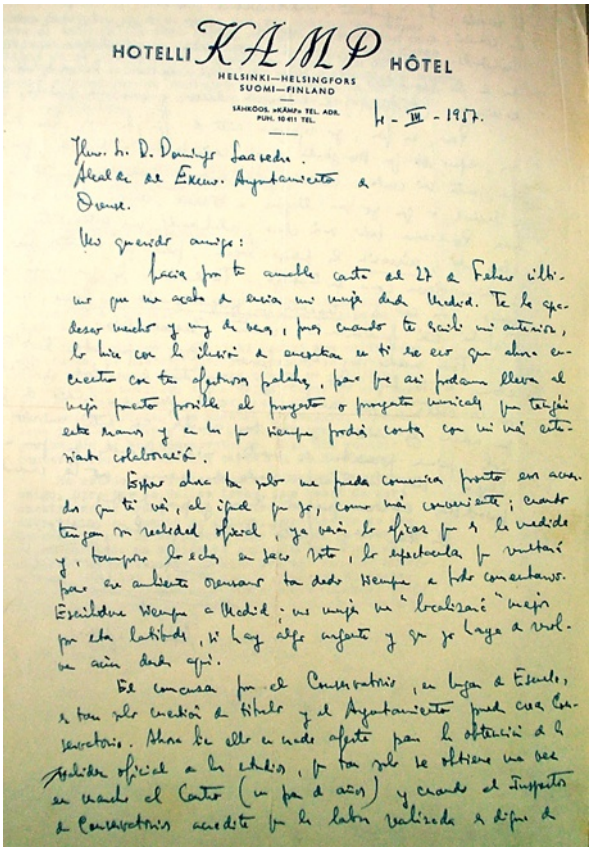
8. Arquivo Histórico Municipal Ourense: *"Carta enviada por Antonio Iglesias a Antonio Vázquez Monjardín con motivo de la creación del Conservatorio de Música de Ourense"*. Legajo Personal-89, s/c, 29-05-1957.

9. Redacción: "El concierto de la Sinfónica", *La Región*, 01-05-1920

en cuantos tuvimos la dicha de escucharle..

No vamos a decir ahora como interpretó Quiroga cada uno de los números del programa, ni tampoco a dedicarle elogios y alabanzas, que ha escuchado ya ante todos los públicos y leído en todos los periódicos que de nuestro ilustre paisano han hablado. No acertaríamos a hacerlo.

[…] Marta Leman estuvo a la altura de su marido. Éste es el mayor elo-gio. Sólo una pia-nista pro-digiosa, como ella es; solo una artista de su talla es capaz de acompañar tan admirablemente a un tan alto violinista…[10]".


HOTELLI KAMP HÔTEL
HELSINKI—HELSINGFORS
SUOMI—FINLAND
SÄHKÖOS. KÄMP TEL. ADR.
PUH. 10 411 TEL.

4 - III - 1957.

Ilmo. Sr. D. Domingo Saavedra.
Alcalde del Excmo. Ayuntamiento de
Orense.

Mi querido amigo:

Hacía por tu amable carta del 27 de Febrero último que me acaba de enviar mi amigo desde Madrid. Te he quedado muchísimo y muy de veras, pues cuando te escribí mi anterior, lo hice con la ilusión de encontrar en ti ese eco que ahora encuentro con tan afectuosas palabras, para que así podamos llevar el mejor proyecto posible del proyecto o proyectos musicales que tengáis entre manos y en los que siempre podrás contar con mi más entusiasta colaboración.

Espero ahora tan solo me pueda comunicar proyecto con acuerdo que tú vea, el igual por yo, como más conveniente; cuando tengan ya realidad oficial, ya sabrás lo oficial por si la medida y, tampoco lo echo en saco roto, lo espectacular por vuestra parte en ambiente ornamos tan dado siempre a todo concertarlo. Escribidme siempre a Madrid; me mejor me "localizaré" mejor por esta latitud, si hay algo urgente y que yo haga a vuelta aún desde aquí.

El concurso por el Conservatorio, en lugar de Escuela, es tan solo creación de título y el Ayuntamiento puede crear Conservatorio. Ahora he ello es nada oficial para la obtención de la validez oficial a los efectos, y tan solo se obtiene una vez en marcha el Centro (un par de años) y cuando el Inspector de Conservatorios acredite por la labor realizada a tipo de

Imaxe 3: Carta de Antonio Iglesias ao alcalde de Ourense con motivo da creación do conservatorio na cidade. (Fonte: Arquivo Municipal de Ourense)

Centos de recitais como o celebrado en Ourense e toda unha vida, en definitiva, chea de éxitos e galardóns —entre os que se conta a obtención do primeiro premio no Conservatorio de París con tan só dezanove anos—, son os motivos polos que o Conservatorio de Pontevedra decide aprobar, no ano 2004, que o centro se nomee oficialmente Manuel Quiroga. Afortunadamente, neste caso e no último lustro, si se están a levar a cabo importantes investigacións sobre a traxectoria deste virtuoso, entre as que destaca

10. Redacción: "En el teatro. El concierto Quiroga", *La Región,* 13-03-1919.

a tese doutoral do profesor Carlos Cambeiro, que leva por título *Manuel Quiroga Losada: Estudio analítico de su vida y obra musical*[11].

Do mesmo xeito que no caso de Pontevedra, outros centros oficiais apostaron, acabado de entrar o século XXI, por tomar o nome doutras personalidades destacadas da música galega: é o caso dos Conservatorios Profesionais Xoan Montes de Lugo e Xan Viaño de Ferrol.

Xoan Montes foi admirado nas súas diferentes facetas de compositor, director da Banda Municipal de Lugo desde a súa creación o 23 de abril de 1876, director do Orfeón Lucense e pianista oficial do Círculo das Artes, ademais de desenvolver unha intensa actividade pedagóxica. A súa figura foi ampliamente estudada por Juan Bautista Varela de Veiga nun extenso e documentado volume titulado *Juan Montes: Un músico gallego*[12] describíndoo o autor como unha *"persona de gran inteligencia y cultura, que tuvo que luchar denodadamente en una sociedad española carente de medios de todo tipo, y en una sociedad local muy atrasada culturalmente"*[13]. No caso de Xan Viaño, estamos falando dun compositor do noso tempo, tristemente desaparecido á prematura idade de trinta e un anos. A súa obra foi tratada polo investigador Carlos Villar-Taboada na súa monumental tese de doutoramento *Las músicas contemporáneas en Galicia (1975-2000): entorno cultural y estrategias compositivas*[14]. Chegados a este punto, quererría agradecer ao profesor Villar-Taboada o feito de facilitarme un excelente artigo da súa autoría titulado *Xoan Viaño (1960-1991) y la investigación de la expresividad musical*, do cal procederei a extraer uns brevísimos datos sobre a súa biografía[15].

Xoán Alfonso Viaño Martínez comezou os seus estudos musicais

11. Cambeiro Alís, Carlos: *Manuel Quiroga Losada: Estudio analítico de su vida y obra musical.* Tese de doutoramento. Director: Carlos Villanueva Abelairas. Santiago de compostela, USC, 2015.

12. Varela de Vega, Juan Bautista: *Juan Montes: Un músico gallego*. Santiago de Compostela: Deputación de A Coruña, 1990.

13. Varela de Vega, Juan Bautista: *Juan Montes*…; p. 2.

14. Villar-Taboada, Carlos: *Las músicas contemporáneas en Galicia (1975-2000): entorno cultural y estrategias compositivas*. Ann Arbor (Mich.), UMI Press, ProQuest, 2007.

15. Villar-Taboada, Carlos: "Xoan Viaño (1960-1991) y la investigación de la expresividad musical", en *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 2013; pp. 377-394.

oficiais no Conservatorio de A Coruña en 1975, comezando a compoñer dous anos máis tarde, mentres se trasladaba a Santiago para especializarse, ao mesmo tempo, en Historia da Arte Moderna e Contemporánea. Alí coñeceu ao profesor López-Calo e aos directores Joam Trillo e Maximino Zumalave. Posteriormente, asumiu a dirección de diferentes masas corais, emprendeu traballos de investigación e, finalmente, no ano 1986 aprobaría as oposicións a Profesor de Música obtendo praza no Instituto Santa Irene (Vigo). Viaño falecería en 1991, deixando un legado de máis dunha vintena de obras, xa recoñecidas no seu momento con diversos premios e coa súa inclusión en diversos ciclos ou festivais específicos, como o *Festival de Música Contemporánea de Alicante*[16].

E precisamente naqueles anos en que Viaño iniciaba os seus estudos no Conservatorio de A Coruña, o profesor de composición do mesmo, e á súa vez director do Centro, non era outro que o mestre Rogelio Groba.

Falar de Groba é falar dunha das personalidades máis preocupadas pola modernización e reestruturación da música clásica en Galicia. Catalogado por Tomás Marco como un dos compositores "moderados" dentro da *Generación del 51*, levou a cabo un labor transcendental como director da Banda Municipal da Coruña e xestor do Conservatorio durante máis de vinte anos, entre outras moitas facetas artísticas. Neste caso, e co obxectivo de coñecer os pensamentos do mestre naquela etapa, procederei a reflectir unha pequena porción dunha entrevista, publicada na revista *Ritmo* en 1980, con motivo do seu cincuenta aniversario:

> " —X. M. Carreira: Volviendo a ti, ¿qué significa componer en una sociedad musical deficitaria como es la gallega? No me refiero sólo a tu estilo personal, sino que me intereso por el hecho mismo de componer en Galicia.
>
> —R. Groba: Componer e Galicia es componer en la soledad, en la indiferencia, sin acicates de ninguna clase, sin poder apoyarse en un pasado estrictamente galaico. Es suscitar envidias, mimetismos. Es dar lo que no te piden y, como no te lo piden, es pecar de vanidad para los ojos miopes. Es dar pruebas de una férrea esperanza de fe en lo

16. Villar-Taboada, Carlos: "Xoan Viaño (1960-1991) y la…; pp. 378-379.

que no voy a ver. Es manifestación de amor a un ente abstracto que se llama Galicia. Es dejar testigos de tu vida espiritual que no sabes por qué se inclina a la crisalización de obras que, a lo mejor y ojalá me equivoque, nunca podrán ser resucitadas de forma que su identificación sea el fiel reflejo de las ideas que las generaron. Es una necesidad más fuerte que la propia voluntad…”[17].

En canto ao seu labor como director do Conservatorio, o propio Groba relata nas súas memorias as dificultades que pasou no cargo a mediados dos anos setenta, mostrando sempre unha personalidade inquebrantable ante calquera tipo de adversidade:

“No Conservatorio, o aumento na matriculación de alumnos obrigaba ó aumento de disciplinas e contratación de novos profesores, ó tempo que esixía a mellora das infrahumanas condicións das aulas e do material, os mestres cobraban cantidades ínfimas que debíamos obter polos nosos medios. […] O Centro corría un serio perigo de desaparición e, naquela situación, un simple parche foi a petición dun préstamo por valor de medio millón de pesetas que tivemos que abalar persoalmente o secretario do Cen-tro, Francisco Luis Parga Vila, e mais eu.

Imaxe 4: O mestre Rogelio Groba durante unha entrevista co autor. (Fonte: Arquivo do autor)

E xa que me empeñei en defender a miña xestión do Centro, traidoramente vilipendiada anos máis tarde, aproveitarei para aclarar por qué sempre quixen ser presidente dos tribunais de exame. Non era afán de protagonismo ou control, como alguén dixo. O Conservatorio, fronte á desidia ministerial, convertérase no eido particular dalgúns profesores ó que tiñan acceso os amigos que, previo pago das clases particulares, parecían ter dereito ó aprobado. […]

17. Carreira, Xoan Manuel: “Compositores españoles en la madurez de los cincuenta años (III). Rogelio Groba”, en *Ritmo*, Septiembre, 1980.

> Acabar con esas inxustizas era loitar por un Conservatorio que fixese honra ó seu apelido de profesional. A eficacia da miña presencia nos tribunáis vén ilustrada por un dato: no primeiro ano de director recibín unha morea de peticións de benevolencia de pais e profesores, sempre rexeitadas; nos seguintes vinte anos, as tentativas non superaron a ducia"[18]

Con esta última cita autobiográfica de Groba —e mentres me pregunto, unha vez máis, como é posible que a día de hoxe ningún conservatorio galego leve o nome de tan ilustre representante da nosa cultura (?)— poño punto e final ao presente artigo coa única aspiración de tratar de recordar, coa necesaria concisión que todo texto esixe, unha serie de presenzas destacadas da nosa particular, rica e relativamente xove historia dos conservatorios de música galegos.

A única pretensión ao reflectir estes humildes apuntes non é outra que tratar de suscitar no alumnado un interese polo estudo dalgunha destas personalidades sobresaíntes, co afán de que se poidan levar a cabo estudos serios e profundos sobre as súas traxectorias e, como non, devolver ao atril moitas desas partituras de Quiroga, Montes, Viaño ou Groba que podemos considerar, sen temor algún a equivocarnos, auténticos tesouros do noso patrimonio musical.

18. Fernández, Manrique: *Meditacións en branco e negro*. Galicia: Xerais, 1999.

Bibliografía

Cambeiro Alís, Carlos: *Manuel Quiroga Losada: Estudio analítico de su vida y obra musical*. Tesis doctoral. Director: Carlos Villanueva Abelairas. Santiago de compostela, USC, 2015.

Carreira, Xoan Manuel: "Compositores españoles en la madurez de los cincuenta años (III). Rogelio Groba", en *Ritmo*, Septiembre, 1980.

Costa Vázquez, Luis: *La formación del pensamiento nacionalista en Galicia hasta 1936*. Tesis de doctorado. Santiago: USC, 1998.

Fernández, Manrique: *Meditacións en branco e negro*. Galicia: Xerais, 1999.

Noche García, Sergio: *La Banda Municipal de Música de Ourense en el periodo 1878-1955: Evolución histórica, contexto social y documentación musical*. Tesis doctoral. Director: Luis Costa Vázquez. Ourense, Universidad de Vigo, 2013.

Otero Urtaza, Fernando: *Del Conservatorio del Príncipe D. Alfonso al CMUS Manuel Quiroga*. Pontevedra: Deputación de Pontevedra, 2014.

Varela Silvari, José M.: *Galería biográfica de músicos gallegos.* A Coruña: Vicente Abad, 1874.

Varela de Vega, Juan Bautista: *Juan Montes: Un músico gallego*. Santiago de Compostela: Deputación de A Coruña, 1990.

Villar-Taboada, Carlos: *Las músicas contemporáneas en Galicia (1975-2000): entorno cultural y estrategias compositivas.* Ann Arbor (Mich.), UMI Press, ProQuest, 2007.

Villar-Taboada, Carlos: "Xoan Viaño (1960-1991) y la investigación de la expresividad musical", en *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 2013.

Archivo Histórico Municipal Ourense: "*Carta enviada por Antonio Vázquez Monjardín a Antonio Iglesias con motivo de la creación del Conservatorio de Música de Ourense*". Legajo Personal-89, s/c, 22-05-1957.

Archivo Histórico Municipal Ourense: "*Carta enviada por Antonio Iglesias a Antonio Vázquez Monjardín con motivo de la creación del Conservatorio de Música de Ourense".* Legajo Personal-89, s/c, 29-05-1957.

Redacción: "En el teatro. El concierto Quiroga", *La Región*, 13-03-1919.

Redacción: "El concierto de la Sinfónica", *La Región*, 01-05-1920.

Redacción: "En el Liceo", *La Región*, 21-07-1920.

Redacción: "Un gran acontecimiento artístico en el Gran Café Español". *El Compostelano*, 18-04-1932.n

Redacción: “El Conservatorio de Vigo debe ser reconocido como superior”. *El Pueblo Gallego*, 21-11-1964.

Top teens

José A. Vilas
Cmus Profesional de Vigo

Como adoita suceder cos estados de transición, a adolescencia é tradicionalmente considerada unha etapa incerta, delicada, potencialmente perturbadora da orde establecida, e polo tanto suxeita á vixilancia da sociedade adulta. Espérase dos adolescentes que atopen un lugar onde integrarse e así perpetuar os valores da sociedade onde nacen e se educan. As circunstancias concretas nas que se desenvolve este proceso poden variar moito dependendo do entorno, clase social, sexo e capacidade persoal. Os grandes creadores consagrados pola historia, dos que ás veces se recordan as súas obras como se foran froito dun estado de madurez case que innato, tamén tiveron que percorrer o camiño entre a infancia e a

idade adulta sometidos ás presións do seu entorno, malia que a súa precocidade ou as súas capacidades semellen elevalos por riba das circunstancias da vida cotiá.

No ámbito da creación musical, algúns autores tiveron a habilidade e a fortuna de conseguir compoñer, sendo adolescentes ou apenas adultos, unha obra que hoxe forma parte do repertorio estándar. Por suposto que a obra dos grandes compositores do pasado esperta tal interese que é difícil non poder escoitar, grazas aos medios dos que dispoñemos na actualidade, a peza máis infrecuente ou remota do seu catálogo; pero aquí referirémonos a obras que se interpretan con asiduidade, que forman parte da imaxe que temos hoxe do compositor, e das que soemos esquecer que saíron das mans dun mozo.

Dado que falaremos de obras do repertorio que se interpreta na actualidade, a selección está condicionada non só polas circunstancias do pasado, senón tamén polas do presente, pois cada época queda retratada no tipo de repertorio que valora. Como estamos a nos mover dentro da chamada música "culta" ou "académica" o repertorio maioritario chega, sendo xenerosos, ata a primeira metade do século XX. A situación do sexo feminino na sociedade non era tal que se estimulara a figura da muller compositora, polo que nesta ocasión os nosos protagonistas serán varóns.

Johann Sebastian Bach naceu en Eisenach, vila do centro da actual Alemaña, no seo dunha familia que formaba parte do que poderiamos chamar o "clan dos Bach", que era como dicir "dos músicos", pois ese era o seu oficio tradicional. Foi o oitavo e derradeiro fillo en nacer, en 1685. A alta natalidade típica da época ía de lado cunha tamén alta mortalidade infantil, que hoxe nos resultaría dificilmente soportable: só chegaron á idade adulta catro dos oito irmáns. O rapaz recibiu as primeiras ensinanzas musicais do seu pai e amosou afección pola música, inda que de tódolos xeitos era a profesión á que estaba destinado por ser a que lle transmitiría a súa familia. O seu futuro como músico profesional non podía ser outro que o dun asalariado, que normalmente procedía dunha clase social con pouca ou mediana capacidade económica, como no seu caso. A súa máxima aspiración consistiría en atopar un emprego ben remunerado ao servizo dun

concello, da Igrexa ou dun patrón aristocrático; sería considerado un criado, suxeito á benevolencia e á apreciación subxectiva do seu señor.

Pouco antes de chegar aos dez anos a situación de Johann Sebastian cambiou radicalmente: morreulle a nai, o pai volveu casar pero ao pouco tempo tamén faleceu. A madrastra quedou sen medios económicos, polo que o pequeno foi recollido polo seu irmán maior Johann Christoph, que tiña 24 anos e xa estaba independizado e casado, traballando de organista nunha vila non moi afastada, á que se tivo que trasladar o rapaz. Co seu irmán continuou os seus estudos musicais, a maiores dos xerais que recibía na escola, de asistencia obrigatoria por lei.

Ao chegar aos catorce anos, o máis natural tería sido que Johann Sebastian non ampliara os estudos escolares e se centrara exclusivamente nos musicais entrando como aprendiz, con dereito a soldo, dun músico establecido que necesitara axudantes. Despois de 5 anos como aprendiz, ascendería a oficial e tras 2 anos nesa categoría podería aspirar a atopar unha colocación como músico profesional independente. Non foi así, senón que marchou lonxe da súa terra natal para ir ao norte de Alemaña, á cidade de Lüneburg. Nunha importante institución educativa desa vila quedaran vacantes dous postos no coro de estudantes; as prazas estaban destinadas a rapaces con coñecementos musicais e sen recursos económicos. Os admitidos recibían unha bolsa aportada pola propia institución e tiñan acceso á escolarización ofrecida polo centro, baseada en materias relixiosas e lingüísticas como preparación para posibles estudos universitarios. Probablemente nesta decisión foi importante a vontade do propio Johann Sebastian de non centrarse nunha formación exclusivamente musical, como foi o habitual na súa familia; continuar cos estudos xerais daría resposta ao seu desexo persoal de formación cultural e podería no futuro facilitarlle o acceso a un posto musical de maior categoría.

Cando ingresou na escola e no coro de Lüneburg tiña xa quince anos pero inda conservaba o rexistro de soprano, que era de moi boa calidade. Ao pouco tempo perdeuno; estando un día a cantar no coro emitiu repentinamente a melodía na tesitura de soprano e simultaneamente na oitava inferior.

Esta disfonía involuntaria, que lle afectaba ao cantar a ao falar, duroulle oito días ata que por fin mudou de voz; inda así puido seguir no coro cantando noutro rexistro e participando como instrumentista. O cambio de voz era un momento espiñento na vida dos rapaces de coro, porque para moitos era a única actividade que lles permitía acceder á formación musical e poder conseguir algúns ingresos. A perda da voz aguda podía supoñer a expulsión, como lle acontecería a Haydn case medio século máis tarde, que se viu repentinamente na rúa e sen recursos con dezasete anos.

Con esa mesma idade Johann Sebastian rematou os seus estudos na escola de Lüneburg en 1702, e tivo que ocuparse de atopar unha colocación. Concursou sen éxito a unha praza de organista, que se resolveu a favor dun candidato que tiña unha boa preparación e sobre todo unha boa recomendación. Dende 1703 pasou por varios empregos ata que atopou un posto estable como músico na corte de Weimar en 1708, con 23 anos de idade.

Non podemos saber con absoluta certeza que obras compuxo Johann Sebastian nos seus primeiros anos, pola falta de datos. Cando é así, os especialistas baséanse no estilo da obra para intentar situala cronoloxicamente. Este é o caso da Tocata e fuga en re menor BWV 565 para órgano. O consenso maioritario, de momento, é que se trata dunha obra temperá, que podería datar de cando o autor tiña entre 19 e 23 anos, apenas entrado na idade adulta e cunha carreira como compositor inda por desenvolver. Se foi así, o logro é maiúsculo porque esta obra é probablemente a peza de órgano más emblemática da historia, a única que hoxe forma parte da cultura popular. Como tal, representa a idea que o público de masas ten do que poida ser unha tocata e unha fuga, inda que na apreciación da obra ten bastante máis peso o xeito como foi utilizada; por exemplo como acompañamento de escenas de terror nos medios audiovisuais, como peza de "música absoluta" na película de Disney *Fantasía* (en transcrición orquestral), ou como chiste, na etapa final da ditadura española, no título do filme *Tocata y fuga de Lolita*. Debido ao carácter emblemático da peza, os esforzos por clarificar o seu carácter e datación teñen moita repercusión e son moi debatidos; en contra da opinión más estendida, algúns especialis-

tas opinan que podería ser unha obra da derradeira etapa creativa do compositor, ou incluso que non se trataría dunha obra de Johann Sebastian Bach.

Wolfgang Amadeus Mozart naceu en Salzburgo setenta e un anos despois de Bach, no ano 1756. A súa infancia foi ben diferente. Wolfgang foi o derradeiro de sete irmáns, dos que só sobreviviron el e a súa irmá maior Maria Anna. O pai, Leopoldo, era músico como no caso de Bach e ademais compositor, e puido encargarse de xeito exclusivo da educación dos seus dous fillos, non só en canto a aprendizaxe musical, senón tamén en tódolos aspectos e materias; os irmáns Mozart nunca pisaron unha escola. Se no caso de Bach o pai desapareceu sendo o compositor inda moi novo, o de Mozart marcará practicamente toda a súa vida, para ben e para mal.

Tanto Maria Anna como Wolfgang tiñan dotes musicais, que pronto desenvolveron con resultados excelentes, sen dúbida tamén grazas á habelencia pedagóxica do proxenitor. Pero o talento de Wolfgang era tan precoz e espectacular que o seu pai decidiu empregalo precisamente niso, en facer espectáculo. A familia Mozart emprendeu unha serie de viaxes polos grandes centros cortesáns centroeuropeos nos que os dous rapaces exhibían súas habilidades a cambio dunha gratificación, que dependía da xenerosidade persoal de cada protector que atoparan. Cando se embarcaron neste xeito de vida Wolfgang tiña seis anos, e a súa irmá once. Maria Anna era unha intérprete moi precoz, pero a carón dun irmán moito máis novo e que facía de todo, inevitablemente quedaba nun segundo plano. Wolfgang sorprendía ao público interpretando no teclado pezas difíciles, repentizando, improvisando ou tocando pezas co teclado tapado cun pano. Entre os trece e os dezasete anos ampliou as súas xiras visitando Italia. O seu pai Leopoldo entendía estes viaxes non só como un xeito de facer negocio, senón tamén como unha oportunidade para que o fillo ampllara a súa formación coñecendo outros estilos e outros grandes compositores, como por exemplo Johann Christian Bach, fillo de Johann Sebastian. Pódese logo dicir que a súa educación foi verdadeiramente cosmopolita. Ademais a fama acadada facilitaría a consecución para Wolfgang dun posto estable como compositor nunha corte importante e, polo

tanto, estabilidade económica. Este posto nunca chegou.

As primeiras composicións de Wolfgang, estimulado polo pai, datan de cando tiña seis ou sete anos; cando acadou os dezaseis xa tiña unha notable colección de pezas nunha ampla variedade de xéneros: sinfonías, cuartetos, pezas vocais, para teclado, misas, óperas, … Xusto dez días antes de cumprir os dezasete anos atopábase en Milán, o 17 de xaneiro de 1773. Ese día estreou un motete titulado *Exultate, jubilate*. A obra foi escrita para un cantante castrado que facía pouco participara na estrea dunha ópera do mesmo Wolfgang. Composta expresamente para as súas capacidades vocais, admiradas polo compositor, esta obra converteuse nunha das máis interpretadas de Mozart, e hoxe pódese considerar a máis temperá do compositor que forma parte habitual do repertorio, especialmente a súa sección final *Alleluia*. Como afortunadamente hoxe non é necesaria a castración para facer unha carreira de cantante, a obra é interpretada por sopranos. Cando Mozart a compuxo era un mozo, pero practicamente xa se atopaba na metade da súa breve vida.

A formación musical de Franz Schubert discorreu polo camiño habitual na súa época para un neno con talento de familia pobre. Naceu en 1797 nun barrio de Viena, sendo o duodécimo fillo de catorce irmáns, dos que só cinco superaron a infancia. O seu pai era mestre de escola, e polo tanto tiña coñecementos musicais, que transmitiu aos seus fillos; Schubert adquiriu as primeiras nocións de música do seu pai e o seu irmán maior. O rápido progreso do rapaz fixo evidente que precisaba como profesor un verdadeiro profesional, así que o pai recorreu ao mestre de capela da igrexa da parroquia. Este quedou igualmente sorprendido co neno, que ademais de recibir clases formaba parte do coro na corda de soprano. Segundo o que contará posteriormente o seu irmán maior, con once anos Schubert era o primeiro soprano, tocaba o piano e o violín e compoñía cancións, cuartetos e pezas para piano. O problema nese momento era como podería seguir desenvolvendo a súa carreira musical o fillo dun mestre de escola.

Cando Schubert tiña once anos apareceu unha oportunidade, dun xeito habitual na época: entrando nunha capela musical

prestixiosa como neno cantor. Convocouse un concurso para ocupar dúas prazas para rapaces soprano no coro da corte imperial e real austríaca, e Schubert reunía tódolos requisitos: ter polo menos dez anos de idade, posuír coñecementos musicais e unha boa escolarización. Na proba chamou a atención pola súa seguridade na lectura e na afinación; foi declarado o mellor e gañou unha praza. Tamén chamou atención por levar un traxe de cor abrancazada polo uso, o que suscitou a burla clasista dos outros aspirantes, que lle chamaron "fillo de muiñeiro".

Gañar o concurso implicaba entrar gratuitamente como alumno interno nunha escola dependente do estado, co compromiso de non ser expulsado cando lle mudara a voz. Polo tanto Schubert tivo que deixar a casa familiar e pasar a residir nun internado. Alí seguiu coa súa educación e, malia a súa timidez, nos cinco anos que pasou de interno fixo unha serie de amizades que conservaría para o resto da súa vida. A escola procuraba a formación necesaria para seguir estudos universitarios, pero Schubert decidiu abandonala cando tiña dezaseis anos, probablemente porque xa tiña claro que non podería facela compatible coa súa dedicación á composición. Quizais por presión familiar, ingresou noutra escola para conseguir o título de profesor, como o seu pai.

En agosto de 1814, con dezasete anos, xa ten o título; está de vacacións, e no inicio do próximo curso entrará a traballar como axudante na escola que dirixe o seu pai. Nunca abandonou a composición, e neste sentido estes meses previos ao ingreso no seu primeiro posto de traballo son importantes. Estrea unha misa na súa parroquia: a súa primeira misa completa, e a súa primeira obra presentada ao gran público. O 19 de outubro compón unha canción sobre un texto de Goethe: *Marga na roca*. Este Lied converteuse nun dos máis coñecidos e admirados do compositor, un fito na historia do xénero da canción e unha peza fundamental do repertorio.

Goethe era unha figura venerada da cultura alemá, que inda vivía cando Schubert musicou o seu poema. Este forma parte dunha obra teatral, *Fausto*, e consiste nun monólogo en boca do personaxe de Margarida, unha rapaza perdidamente namorada de Fausto. Mentres está ocupada fiando na roca, medita sobre a súa situación: sofre cando non está con el, e non pode sacalo da súa

cabeza. Inda que Schubert só conta dezasete anos, amosa unha admirable seguridade nos seus obxectivos musicais; para acadalos non dubida en modificar o poema dun autor consagrado, inda que só sexa modificando un verso e engadindo unha repetición final do refrán, o que aumenta a expresividade obsesiva da obra. É inevitable pensar se o compositor non aproveitaría o poema de Goethe para falar de si mesmo, porque esta canción, ademais de ser a obra dun adolescente, é a expresión da experiencia do amor na adolescencia.

En terra de oliveiras [cortadas]. Impresións sobre a música clásica en Palestina

Baldomero Barciela
Cmus Profesional de Vigo

No pasado mes de xaneiro, tiven a oportunidade de participar nos concertos inaugurais do proxecto que pretende converterse na Filharmónica de Palestina. O que segue son uns pequenos apuntamentos recollidos nas conversacións con algunhas das persoas envoltas no proxecto.

Un pouco de contexto

As primeiras imaxes do poético documental *5 cámaras rotas* realizado por Emad Burnat en 2011, no que narra paralelamente as mobilizacións do pobo de Bil'in contra da confiscación de terras e a construción dun muro israelí, e o crecemento do seu cuarto fillo son moi

significativas: unhas escavadoras arrincan varias oliveiras deixando unhas enormes cicatrices na terra. Unha boa metáfora da situación actual de Palestina…

Aínda que a información sobre o "conflito" palestino-israelí é abundante, a proliferación de visións nesgadas, propaganda e manipulación é tal que pode ser difícil facerse unha idea "obxectiva" do devir histórico recente. Un breve e sempre discutible resumo podería ser o seguinte.

A rexión de Palestina foi durante catro séculos parte do Imperio Otomano. Co desmembramento do mesmo ao final da Primeira Guerra Mundial en 1918, o territorio quedou baixo mandato británico. Simultaneamente e coa aparición do movemento sionista no final do século XIX, empezan a chegar a este territorio sucesivas vagas de inmigración xudía fundamentalmente europea, que se ven multiplicadas como consecuencia da persecución nazi e do Holocausto ao final da Segunda Guerra Mundial. Se en 1880 a poboación xudía representaba escasamente o 5% do total, en 1947 era xa o 33%. Como método de resolución dos continuos conflitos entre a poboación árabe e xudía na rexión, a recente creada ONU aproba a resolución 181, que dividía o territorio en dous estados diferentes. Dita resolución non foi aceptada pola poboación árabe (sendo o 67% da poboación só obtiña o 45% do territorio) nin tampouco por unha parte dos xudeus (os sionistas revisionistas). O abandono de Palestina por parte dos británicos e a declaración de independencia de Israel en 1948, deron lugar ao inicio da primeira guerra árabe-israelí, que para os israelís supón a súa guerra de independencia mentres para os palestinos é a *Nakba*[1] (catástrofe en árabe), que provocou o desprazamento de máis de 750.000 persoas refuxiadas que foron expulsadas dos seus fogares, e ás que a pesares das numerosas resolucións da ONU nunca se lles ofreceu ningún tipo de compensación.

En 1967 prodúcese a guerra dos seis días que tivo como principal consecuencia, a ocupación militar permanente por parte do exército israelí da faixa de Gaza, Cisxordania e Xerusalén Leste

1. A historiografía oficial israelí defendía que o pobo palestino abandonase os seus fogares "voluntariamente". Coa desclasificación de documentos oficiais realizada nos anos 80, xorden os "novos historiadores" israelís que explican como o que se produciu foi unha expulsión violenta da poboación palestina con tintes claros de limpeza étnica. Ver Pappe, Ilan: *La limpieza étnica de Palestina,* Barcelona: Crítica, 2008

(xunto cos Altos do Golán e a península do Sinaí que foi posteriormente devolta a Exipto). Dende entón e pese as varias resolucións da ONU demandando o retorno ás fronteiras de 1948, os territorios palestinos atópanse baixo xurisdición militar israelí. A partires dos anos 80 multiplícanse os asentamentos de colonos ultraortodoxos nestes territorios, confiscando terras palestinas de xeito arbitrario e que foron reiteradamente declarados ilegais non só polas autoridades internacionais, se non ás veces tamén polo propio Tribunal Supremo de Israel. Despois dos acordos de Oslo de 1995 o territorio foi dividido en tres tipos de zonas: "A" baixo control civil e militar da ANP (Autoridade Nacional Palestina); "B" control civil da ANP e militar do exército israelí e "C" baixo control total de Israel. O 62% de Cisxordania está en zona C e as áreas A e B están completamente fragmentadas o que imposibilita de feito a creación dun estado palestino viable. Ademais dende 2002, o goberno israelí construíu o Muro de Cisxordania, condenado como ilegal por todas as instancias internacionais e que baixo pretextos defensivos, o que fai é confiscar novamente territorios palestinos, illar a numerosas vilas, introducir novas e vexatorias limitacións de movementos para a poboación palestina e impedir de facto a creación dun estado independente palestino.

Graffiti de Banksy no Muro de Cisxordania

Nada mellor para representar o absurdo desta infamia que os graffitis do artista británico Banksy sobre as paredes do dito muro, ou a recente creación polo mesmo artista en Belén do "hotel coas peores vistas do mundo".

En 2005 o exército israelí abandonou o territorio da faixa de Gaza, pero segue a controlar as fronteiras e impide arbitrariamente o acceso e saída de persoas e mercancías, polo que neste momento Gaza é considerada por numerosas organización de dereitos humanos, como o maior cárcere do mundo a ceo aberto. Ademais e como resposta ao lanzamento de

foguetes contra cidades israelís por parte das milicias palestinas, o exército israelí ten desenvolvido varias invasións militares da faixa, a máis cruenta e recente á de 2014, que foron consideradas por numerosas ONGs como castigos colectivos contra a poboación civil, que debido aos bloqueos, atópase nunha situación case permanente de emerxencia humanitaria.

En canto aos órganos de goberno palestinos a ANP foi creada como consecuencia dos acordos de Oslo en 1994 como administración independente das áreas A e B (só nos aspectos civís neste último caso). En principio sería unha entidade transitoria por cinco anos até as negociacións finais que levarían á creación dun estado palestino. Aínda que estas negociacións finais nunca tiveron lugar, en 2012 foi admitido como estado observador pola ONU porén sen ter o recoñecemento da maioría dos estados do mundo. A sede da ANP (goberno) está en Ramallah (Cisxordania) mentres que a do Consello Lexislativo (parlamento) está na faixa de Gaza. A independencia da ANP vese moi limitada entre outras cousas polo efecto da ocupación israelí. A economía palestina depende en grande parte das doazóns internacionais pero tamén dalgunhas exportacións, pero ao seren o control das fronteiras realizado polas autoridades hebreas, estas reteñen en ocasións o pago dos tributos como política de presión. A ANP ten ademais unha longa tradición de casos de corrupción[2], o que fai que a súa valoración entre a poboación sexa bastante baixa (recollido por organizacións como transparencia internacional pero confirmado nas conversacións mantidas polo redactor deste artigo). Ás veces a ANP é vista ademais como un goberno colaboracionista coas forzas militares ocupantes (a policía palestina desaparece misteriosamente cando o exército israelí entra nos campos de refuxiados!), en parte debido á súa pouca lexitimación democrática: a pesares de que as eleccións de 2006 foron gañadas por Hamas (islamitas), a presión internacional fixo que Fatah (núcleo central da Organización para a Liberación de Palestina) seguise gobernando a ANP a partires de 2007. Até 2014 produciuse unha sorte de guerra civil soterrada onde de facto Gaza era gobernada por Hamas e Cisxordania por Fatah, sucedéndose

2. Pode consultarse este interesante artigo (https://www.esglobal.org/palestina-e-israel-unidos-por-la-corrupcion/) comparando a corrupción en Israel e Palestina.

asasinatos, secuestros, torturas… (varias ONGs teñen denunciado a conculcación dos dereitos humanos por parte das dúas organizacións).

Estudar música en Palestina

A pesares da ocupación militar do territorio e das enormes limitacións de dereitos civís que esta produce, necesariamente a vida continúa para a poboación palestina con rutinas moi similares (entre elas a educación musical) ás doutras sociedades urbanas.

Existen en Palestina dúas grandes institucións que ofrecen formación musical regrada. A máis antiga é o Conservatorio Nacional de Música Edward Said (ESNCM), que foi creado no ano 1993. e que posúe sedes en Ramallah, Xerusalén, Belén, Nablus e Gaza (aberta no 2012). O conservatorio ofrece un programa de estudos en varios ciclos que se asemella bastante ao ofertado por un conservatorio profesional en Galicia, aínda que tamén inclúe uns cursos para persoas afeccionadas limitado basicamente á práctica instrumental. Ten un millar de alumnos e alumnas repartidas nas súas diferentes sedes, e o currículo inclúe a formación tanto nos instrumentos da música clásica occidental como nos da música árabe (qanum, oud, buzuk, violín…). O custe da matrícula anual é bastante alto (entre 750€ e 1300€), e aínda que existen diferentes tipos de bolsas a maioría do alumnado pertence ás clases máis favorecidas da sociedade palestina. Existe tamén un programa para a extensión da educación musical en lugares socialmente menos desenvolvidos (diversos campos de refuxiadas, Hebrón…), pero polas informacións recollidas este programa non ten por desgracia unha regularidade que permita unha formación continuada.

A outra institución musical palestina é a asociación Al Kamandjâti (que significa o violinista en árabe). Fundada no 2002 por un violista procedente dun campo de refuxiados e que realizou estudos profesionais en Francia, a asociación oferta cursos de instrumento, canto coral e algunhas materias teóricas cun plano de estudos menos ríxido que o ESNCM. Ten sedes en Ramallah, Deir Ghassana e Jenin e tamén desenvolve un labor social importante con cursos de sensibilización musical en varios campos de persoas refuxiadas.

Non existen escolas de formación superior polo que a única opción, son os estudos no extranxeiro que varios músicos palestinos conseguiron xa realizar.

Ademais destas escolas, existen outras dúas institucións (orixinadas no ESNCM) que aínda que cunha grande descontinuidade contribúen ao desenvolvemento da música clásica en Palestina. A primeira sería a Orquestra Nacional Palestina (PNO), que reúne unha ou dúas veces ao ano (entre o 2013 e o 2016 non tivo actividade), a músicos e músicas profesionais palestinas da diáspora e residentes nos territorios e a intérpretes extranxeiros establecidos en Palestina como varias das profesoras e profesores do ENSCM, para a preparación dun programa e a realización dun ou varios concertos. Co mesmo espírito foi tamén creada a Xove Orquestra Palestina (PYO), aínda que neste caso a maioría dos concertos son realizados no estranxeiro, posibilitando así o contacto con outros xoves instrumentistas de diversos países.

O proxecto dunha Filharmonía

Grazas ao labor desenvolvido polas institucións descritas nos parágrafos anteriores, existen actualmente nos territorios ocupados unha boa cantidade de músicos cunha alta formación que porén teñen poucas posibilidades de desenvolver un traballo profesional (fóra da docencia). Coa idea de cambiar esta situación, Michele Cantoni un violinista italiano residente en Palestina dende hai quince anos e que foi xefe de estudos do ESNCM, ten a idea de crear unha “cidade da música” no Convention Palace de Belén, un enorme pazo de congresos construído por un importante empresario da diáspora e que posúe entre outros equipamentos un grande auditorio de 1600 prazas totalmente infrautilizado. O proxecto é moi ambicioso e incluiría a creación dunha orquestra profesional que ofrecería en torno a dez programas anuais con concertos na sede en Belén pero tamén descentralizados noutras cidades palestinas, a programación dalgúns artistas internacionais e o desenvolvemento de actividades educativas e de sensibilización musical orientadas á formación dun público que no momento actual é aínda moi limitado en número. Como inicio do proxecto M. Cantoni decide organizar un primeiro programa

para orquestra de cordas centrado nos *Concerti Grossi* de A. Corelli, onde participan fundamentalmente instrumentistas de Palestina, pero que reciben axuda na preparación do programa por diversos músicos europeos especializados na interpretación do repertorio barroco, todo elo dirixido pola violinista francesa Amandine Beyer.

Os músicos palestinos que participan no proxecto teñen orixes e formacións diversas aínda que todos eles colaboraron en programas anteriores da PNO ou da PYO. Son en xeral moi xoves con idades entre os dezasete e menos de trinta anos. Hai algúns que aínda están realizando os seus estudos de grao medio e outros que xa tiveron a oportunidade de cursar estudos de grao superior no estranxeiro (fundamentalmente en Francia e Alemaña) grazas a diversas bolsas de estudo. Tamén participan no proxecto dous profesores españois do ESNCM que obtiveron o seu grao na Musikene e que realizaron un máster no conservatorio de Bruxelas. O nivel técnico é bastante alto e interpretativamente desborda a intensidade e a enerxía. O coñecemento das convencións do repertorio barroco é máis limitado pero todos teñen unha grande facilidade de aprendizaxe. Destaca que a maioría da orquestra é feminina e especialmente entre as solistas onde cinco das oito son mulleres. Participan tamén unha serie de músicos que tocan instrumentos árabes, para facer a conexión cunha música coa que o público está moito máis familiarizado. É sorprendente como todos os músicos coñecen moito do repertorio tradicional e inmediatamente se lanzan en acompañamentos improvisados cando se interpreta unha canción coñecida. A maioría deles residen nos territorios ocupados de Cisxordania pero tres proceden de Galilea (oficialmente territorio israelí dende 1948). Tamén estaba prevista a presenza dun músico de Gaza pero non puido obter permiso para saír da faixa.

Vistos no seu conxunto o comportamento destes xoves non difire moito do de calquera dos seus coetáneos galegos. O que si destaca é a súa forte concienciación dos efectos da ocupación. Lamar, unha das máis xoves cóntanos como unha das portas da súa escola se atopa en zona C polo que quedou inutilizada despois dos acordos de Oslo mentres o resto da escola está en zona A. Dima sinálanos dende as alturas de Belén a presenza ameazante

das colonias ultraortodoxas que van cercando de xeito oprimente a cidade. Tibah procedente de Galilea e por tanto con pasaporte israelí, nos describe como dende pequena tivo que escoitar na escola como os palestinos son descritos de xeito maniqueo como "terroristas" (ela é por suposto palestina e da minoría drusa), e como os seus irmáns maiores foron encarcerados por non querer facer o servizo militar nun exército que ten como misión reprimir ao seu propio pobo. A maioría deles teñen algún familiar que foi encarcerado nalgún momento por resistirse (ou non![3]) á ocupación. É incrible que nun entorno tan violentamente opresivo como este, podan centrarse en algo tan etéreo como a música… pero sorprendentemente o conseguen.

Entrada da rúa principal de Hebrón

Un día de "turismo"

Ás veces a música consegue illarte da realidade. É por iso que no día libre de ensaios que por razóns loxísticas está no medio do proxecto, Mathilde Vittu unha das organizadoras, decide propornos unha visita de Hebrón. Quizais por estar nela a *Tumba dos Patriarcas* (un lugar sagrado para o islam e o xudaísmo), é nesta cidade onde máis duramente se vive a violencia da ocupación. Despois do asasinato en 1994 de 29 persoas na mesquita por parte dun xudeu ultraortodoxo, as autoridades israelís decidiron ironicamente, crear unha colonia pechada e inaccesible no centro da cidade expulsando progresivamente aos habitantes palestinos[4]. Ao entrar na vila moderna un atopa unha cidade buliciosa e activa en-

3. Numerosas organizacións de defensa dos dereitos humanos teñen denunciado a continúa detención de persoas palestinas de xeito arbitrario e sen interpor ningún tipo de cargo contra elas, incluídas nenas e nenos (https://www.amnesty.org/es/countries/middle-east-and-north-africa/israel-and-occupied-palestinian-territories/report-israel-and-occupied-palestinian-territories/).

vorcada na rúa, e non pode imaxinar a terrible desolación que atopará no casco vello da cidade. A medida que nos achegamos ao centro, os comercios van sendo cada vez máis escasos, moitos pechados, o ambiente faise progresivamente máis negro e opresivo. E de repente un se atopa cunha enorme porta metálica, rodeada de torretas militares e concertinas, que pecha a entrada da que un día foi a rúa principal de Hebrón. Ao entrarmos no zoco sorpréndenos ver que hai unha tea metálica que cubre toda a rúa. A explicación é que os colonos ultraortodoxos construíron as súas vivendas sobre as tendas palestinas e que adoitan botar o lixo desde a xanela sobre a rúa do zoco.

Ao final do zoco está o checkpoint que permite acceder á zona habitada polos colonos, onde se atopa a mesquita e a sinagoga. Pasar un checkpoint cun instrumento musical e cámaras (o proxecto está a ser filmado por unha equipa francesa coa idea de realizar posteriormente un documental) non é a mellor idea nun lugar como Hebrón. Sentimos a hostilidade dos soldados (prohíbennos inmediatamente a filmación), que veremos confirmada nos minutos seguintes cando nos impedirán dun xeito bastante violento a visita da sinagoga. Decidimos continuar o noso percurso e adentrámonos na rúa principal da cidade. O ambiente é desolador e descubrimos o que é unha vila pantasma e sen vida. So se poden ver soldados fortemente armados (as cifras varían pero parece que

A entrada principal deste edificio en Hebrón, atópase dentro da colonia israelí polo que os inquilinos están obrigados a entrar pola xanela.

hai uns 2000 soldados israelís que “protexen” a 500 colonos en Hebrón) e todas as tendas están pechadas xa que todos os comer-

4. Pódese ver unha descrición bastante clara da situación en Hebrón neste vídeo (https://www.youtube.com/watch?v=TGbV_rXmS1M) da asociación Breaking the silence (subtitulada en inglés), desde o punto de vista dos soldados ocupantes israelís.

ciantes árabes foron expulsados. Nas portas desas tendas vemos inscricións racistas (ver vídeo de Breaking the Silence) e cruces de David pintadas. Nos pisos superiores hai aínda algunhas vivendas onde reside poboación palestina continuamente asediada, nunha especie de cárcere pechado á rúa principal. Nas xanelas algúns carteis dan a benvida a un territorio gobernado polos principios do "apartheid"[5], un estado onde algunhas persoas por razóns étnicas ou relixiosas, teñen todos os dereitos e outras ningúns. Esta idea representa ben o pensamento sobre a situación actual da maioría da poboación palestina dos territorios ocupados e tamén dunha pequena parte da poboación israelí (aínda que asediadas continuamente polo estado, existen numerosas organizacións israelís de defensa dos dereitos humanos nos territorios como B'Tselem, ACRI…). O efecto surrealista de estar nun decorado cinematográfico dun filme distópico vese acrecentado ao cruzarse co único símbolo de vida da rúa: un colono con roupa deportiva e coa kipá na cabeza, correndo…

Despois de Hebrón, a visita do campo de refuxiados de Dheisheh nos suburbios de Belén, parécenos case un momento de relaxación e esperanza no futuro. Como parte dos 59 campos palestinos que se atopan diseminados por Cisxordania, Gaza, Siria, Líbano e Xordania, a poboación procede fundamentalmente do exilio propiciado pola guerra de 1948 e polo da ocupación israelí de 1967. Reside no campo de 1 km^2 unha poboación de 13000 persoas (pensemos que unha cidade densamente poboada como Vigo ten unha ratio de 2726 h/km^2!), e esta é xa a cuarta xeración de persoas refuxiadas do mesmo. Aínda que o campo orixinal (e cun espírito de provisionalidade) estaba formado por tendas, posteriormente a propia UNRWA construíu vivendas estables que pouco a pouco foron reformadas e ampliadas polos propios refuxiados. Mesmo se Dheisheh está oficialmente baixo a xurisdición da autoridade palestina, periodicamente o exercito israelí penetra no campo detendo, ferindo -ou incluso matando residentes do mesmo. Toda esta combinación de factores: superpoboación, falta de infraestruturas, situación socioeconómica

5. En marzo de 2017 a secretaria dunha comisión da ONU presentou a súa dimisión ao non ser aceptado o seu informe no que denunciaba as prácticas do goberno israelí, descritas xa anteriormente como apartheid polo relator da ONU sobre os dereitos humanos en Palestina o estadounidense Richard Falk.

(o 40% dos residentes están no paro), violencia do exército israelí, non parece definir o lugar ideal para o desenvolvemento da cultura. Pero a pesares diso existen numerosas iniciativas que incitan á creación artística, como a de *Shoruq* (amencer en árabe), unha asociación cun importante centro de creación multimedia dentro do campo, que entre outras actividades promove cursos de gravación e produción musical. Un interesante resultado dos programas de Shoruq é por exemplo, a gravación dun disco de rap dun conxunto de mozas do campo (o proxecto estaba centrado só en mulleres co obxecto de promover a igualdade) e que grazas ao proxecto tiveron a oportunidade de actuar en Nova York (curiosamente ningunha delas puidera aínda visitar Xerusalén polas restricións ao movemento impostas polo exército de ocupación israelí).

Os concertos

Tras varios días de ensaios están previstos dous concertos. O primeiro deles terá lugar na *École Biblique* (museo arqueolóxico do *Institut Français*) en Xerusalén. Pero para un músico palestino os problemas non rematan en dominar a súa parte instrumental e integrarse no conxunto. Hai dificultades engadidas como poder chegar ao lugar do concerto. A poboación palestina ten severamente limitada a súa mobilidade, e transitar dunha zona a outra de Cisxordania (por non falar de Gaza!), ou peor aínda entrar en Xerusalén, supón ter que pasar un checkpoint para o que é necesario obter un permiso das autoridades israelís (como exemplo só o 6% da poboación de Belén, a 10 km de Xerusalén ten este permiso permanente). Cinco dos nosos músicos (entre eles un dos solistas) non teñen autorización, polo que tratarán de pasar agochados en coches con matrículas israelís. Os checkpoints son sen dúbida un dos elementos máis odiados pola poboación civil palestina, xa que neles a arbitrariedade e humillación son continuas. Bastante explicativo é este video filmado polo exército israelí co obxectivo de “educar” aos seus soldados do comportamento vio-lento e humillante a manter nos controis, e filtrado á prensa pola asociación de ex-soldados israelís Breaking the Silence. Finalmente os músicos conseguen pasar os controis e o concerto pode celebrarse.

O segundo dos concertos ten lugar no propio Convention Palace

de Belén, nun día no que se programan varias actividades co obxecto de converter o centro nun punto de encontro cultural dentro da filosofía da nacente Filharmonia. Hai un obradoiro de coro guiado por Mathilde Vittu no que participan decenas de nenos e nenas, actividades desenvolvidas pola Escola Palestina de Circo, ensaios abertos ao público e a presentación do documental de Anne Renardet *It's more than music*, feito a partir dos concertos realizados pola Xove Orquestra Palestina en Francia en 2015, tendo como protagonistas a algúns dos solistas do presente proxecto. O centro rezuma actividade durante todo o día e incluso algunhas non previstas: dous violistas adolescentes de Hebrón (e que non teñen a posibilidade de ter aulas regulares), chegan pensando que estaba tamén programada unha masterclass. Aínda que non era así, reciben unha improvisada clase introdutoria ao arco barroco.

O desenvolvemento do concerto en si mesmo ten algunhas particularidades por causa da relevancia institucional do acto. Xa que asisten numerosos cargos políticos (o ministro de cultura da ANP, a alcaldesa de Belén e outros), os discursos introdutorios prolónganse enormemente e sumado ao frío da sala, a concentración dos músicos é menor que na noite anterior en Xerusalén, aínda que o resultado final é altamente satisfactorio. O concerto remata coa participación do coro infantil *Amwaj* (ondas en árabe) cantando xunto coa orquestra, o que fai unha boa síntese de todo o que o proxecto pretende: non só a creación dunha orquestra profesional, senón reamarcar tamén a importancia da música no desenvolvemento de nenas e nenos que viven nun entorno político, social e económico tan altamente desfavorable.

Cara ao futuro

Nunha das escenas de *It's more than music*, pregúntanlle a Marina Eichberg (unha violista que toca tamén na nosa orquestra) que é o que lle aporta a música na súa vida. A resposta xubilosa é un compendio do mellor da nosa arte: enerxía, desenvolvemento persoal e social… riqueza en suma. Cando a continuación lle preguntan se cre que a música axudará a solucionar o conflito de máis de setenta anos en Palestina e logo dun enorme e triste silencio responde… non.

Falar de proxectos a longo prazo nunha sociedade como a Palestina, onde a vida diaria está

tan condicionada polas decisións unilaterais que poida adoitar o ocupante militar, parece un pouco irreal. Pero tal vez por causa desta fraxilidade do cotián (ou a pesares dela), sorprende ver a paixón coa que a xente se entrega en actividades culturais que sexan transformadoras da sociedade, en circunstancias nada favorables para isto. Quizais a Filharmonia de Palestina non chegue nunca a ser a ambiciosa realidade educativa e cultural que os seus promotores pretenden, pero o simple feito de soñala responde ao mesmo impulso de plantar unha oliveira, que esperemos que por unha vez, poda crecer libre e frutífera por varias xeracións.

Entrevista a Diego Ares

Nadia Cernada, Uxía Goberna, Marco A. Gómez, Paulo Pérez e Andrés Valiente
alumnado de 6º de GP do Cmus Vigo

Entrevistamos a Diego Ares Groba, un clavecinista vigués que acadou un notable recoñecemento a nivel europeo, realizando concertos tanto en España (Festival de Granada, Festival de música antiga de Barcelona...) coma en Europa (Francia, Noruega, Alemaña...), incluíndo tamén unha actuación no Tokyo Ópera City Hall, en Xapón. Obtivo tamén numerosos premios (como tres Diapason d'Or) polas súas gravacións das sonatas para clave de Domenico Scarlatti ou as de Antonio Soler.

CUTTIME: Como e cando comeza a túa interese polo cembalo? Por que esa interese por un instrumento tan antigo?

DIEGOARES: Non lembro a primeira vez que escoitei un cravo, pero

si lembro que foi moitos anos antes de que o atopara nunha sala de concertos: cada ano, para festexar o día de Santa Cecilia, os profesores do conservatorio daban un concerto para os alumnos. Nun deles, no escenario, atopábase o que parecía un piano pequeno. Cando comezou a soar recoñecín o son que dende anos me tiña namorado, era o instrumento dos meus soños e chamábase o cravo! Eu tiña 9 anos, e tiven que agardar outros cinco para poder tocalo.

CT: Por que decidiches marchar ao estranxeiro?

DA: En Vigo, ata hai poucos anos, non había posibilidade de estudar este instrumento de modo o cial. Se quería estudar cravo tiña que saír de casa. Meu pai acompañoume a Barcelona para visitar o conservatorio superior da cidade, a ESMUC. A impresión non foi prometedora, o xefe de estudios naqueles intres tratounos dun modo moi despectivo, con moito desprezo, e non quixen nin presentarme ós exames de acceso. Pola contra, o profesor de cravo do conservatorio da Haia, en Holanda, tiña moita interese en levarme alí para estudar, de modo que iso foi o que xen.

CT: Cal é a razón pola que continúas a vivir en Suíza?

DA: As razóns son varias, a principal lamentablemente: a económica. En España, coma noutros países, hai moito tempo que se nos fai crer que a música é innecesaria, e unha gran parte da sociedade non está disposta a pagar polo traballo dun músico. En Suiza a actitude é distinta: a música é parte indispensable da educación dos cativos e forma parte do ocio cotián da xente adulta. As igrexas –ata a máis pequena- contratan un organista profesional para acompañar os cantos, e os coros aficionados contratan ás veces instrumentistas para formar unha orquestra que os acompañe.

CT: Tes pensado volver nalgún momento?

DA: Pénsoo todos os días! Agardo a ocasión.

CT: Tocaches como solista en diferentes lugares. Hai algún que te marcase especialmente?

DA: Son moitos os lugares que me veñen á memoria. Ás veces os concertos son especiais polo lugar no que se dan, sitios cheos de historia como a Alhambra ou o mosteiro do Escorial. Outros son especiais polo significado persoal, como un concerto que din en Saint-Leu-la-Forêt, a vila na que traballou Wanda Landowska, no que toquei o programa que esta

artista tocara en Pontevedra pouco antes da guerra civil. Ás veces o concerto é especial por algún accidente exterior, como cando en Xapón rematei as Variacións Goldberg cun pequeno tremor de terra... Pero os concertos que lembro con máis felicidade son nos que se establece un vínculo especial co público.

CT: Gravaches o teu primeiro disco en 2006. Como músico activo, estás en constante evolución. Como vés esas primeiras gravacións dende o punto de vista actual?

DA: Pois cunha mestura de severidade e de indulxencia. As cousas non se ven sempre igual, nós mesmos non nos vemos iguais pasados os anos... o que nun momento nos parece moi importante, noutro momento parece menos. Pero teño a sorte de poder escoitar estas gravacións cun sorriso: sei que hoxe tocaría doutro modo, tomaría outros tempi... pero recoñezo a felicidade daquel neno que devecía por tocar o cravo!

CT: Dos discos gravados até agora, cal é do que gardas un mellor recordo ou desfrutaches máis durante a súa gravación?

DA: Quizais sexa o primeiro o que xen con maior ledicia. Ó ser a miña primeira gravación, puiden gravar sen presión, sen pensar nas expectativas do público.

CT: É moi diferente gravar obras de repertorio como as sonatas de Scarlatti a gravar obras sen ningún referente previo como as sonatas de Padre Soler?

DA: Creo que cando un intérprete achégase a un repertorio moi coñecido é difícil manterse alleo á influenza doutros artistas, é dicir, ser libre nas decisións interpretativas (como atopar o carácter da peza, elixir o tempo, frasear, ornamentar, rexistrar...). Cando un ten diante obras inéditas (como foi o caso coa gravación das sonatas de Soler do manuscrito da Biblioteca Morgan) atopámonos sós, con liberdade, si, pero sen posibilidade de corroborar a nosa intuición coa doutro artista, co medo de non atopar a verdadeira personalidade de cada obra, ou de cada frase...

CT: Cales son os teus próximos proxectos de concertos e discográficos?

DA: A próxima gravación ten como suxeito precisamente unha das obras máis coñecidas e máis gravadas do meu instrumento: as Variacións Goldberg de Bach, e con tanta tradición discográfica non é doado ser libre!

CT: Cun instrumento menos habitual coma o cravo, é fácil levar unha vida concertista ampla como solista?

DA: Creo que o importante para un solista non é o instrumento: é ter unha mensaxe e atopar o modo ideal de levarlla ó público. O instrumento é só unha voz, non a mensaxe. É certo que os concertos de cravo implican o transporte e afinación do instrumento (moitas veces, a cargo do propio intérprete). Pero estas cousas non deben dificultar o labor de difusión da música.

CT: Algúns medios especializados defínente coma o mellor clavecinista español do momento. Como vés a situación do cravo e a música antiga en España?

DA: Que medo! Espero que ninguén crea iso que din os medios! Eu teño aínda moito por aprender, por mellorar. Comezo o traballo todas as mañás polo principio básico da técnica: a pulsación. Ademais hoxe hai tantos intérpretes de cravo admirables! Como dicir quen é mellor? Segundo a disposición do oínte, unhas veces preferimos un intérprete, outras veces outro, pero a arte non se pode medir, e os artistas tampouco. A situación do cravo e da música antiga en España a vexo con ilusión. Cada vez son máis os construtores de cravo no país, tamén nos conservatorios hai clases de cravo e doutros instrumentos de tradicións renacentista e barroca como a viola da gamba.

CT: Algunha vez imaxinácheste obtendo o recoñecemento que agora se che está outorgando?

DA: O recoñecemento e a popularidade son cousas que nunca busquei, e que aínda non acadei! Hai persoas que desfrutan e valoran o meu traballo, é verdade, e anímanme a seguir traballando. Pero eu non falaría de recoñecemento. Por exemplo, dende 2002 en que marchei para Holanda, nunca máis volvín tocar en Vigo, e xa choveu! Por iso mesmo estudio o mellor que podo, todos os días, e así, se chega o día en que toque para a miña cidade, estar preparado para poder dar o mellor de min.

Berce “Paradiso” (alén, aquén)

Antía Couto
ex-alumna do Cmus Profesional de Vigo

O mundo da música -particularmente o do piano- ten, desde hai décadas, un berce algo máis alá de Occidente, e con todo, moito máis acá de Oriente; un paraíso case inimaxinable para quen, desde este recuncho do mundo, tenta introducirse nun territorio onde só enormes talentos naturais, forxados durante anos a lume lento, son capaces de navegar con solvencia.

Agora que se cumpre o centenario da Revolución Rusa de 1917, poderiamos tamén botar a vista atrás para intentar entender o alcance e significado do que se deu en chamar “Escola Rusa” de piano, iniciada por Blumenfeld alá polos anos 20 do século pasado, no Conservatorio de Mos-

cova, e continuada polo seu sobriño Heinrich Neuhaus, o xenial Sviatoslav Richter e, máis acó no tempo, pola inesquecible Vera Gornostaeva, recentemente desaparecida.

Falar da miña aínda curta estancia e intensa experiencia en Moscova daría para moitas páxinas. Resumir estes últimos anos, tan significativos da miña vida, en apenas unhas liñas será difícil, pero quizais unhas pinceladas bastarán para facerse unha idea. Cando estaba finalizando os meus estudos de Grao Medio no Conservatorio de Vigo, tiven que tomar unha decisión transcendental: onde estudar Grao Superior de Piano? As posibilidades entón eran varias, pero todas elas difíciles, porque non só se trataba de instalarse nun lugar determinado, senón, sobre todo, con que profesor ou profesores estudar. Entón, por unha sucesión de circunstancias ata certo punto inesperadas, xurdiu a posibilidade de realizar probas para estudar no Conservatorio Tchaikovsky, onde se pode acceder a algunha das escasas prazas que anualmente ofrécense a estudantes estranxeiros. O Conservatorio abastécese, case na súa totalidade, de alumnos de Rusia (os chegados das antigas repúblicas soviéticas son “estranxeiros”).

Como se pode supoñer, as posibilidades de estudar nun centro desas características, para unha española e máis para unha galega, son escasas: ás dificultades propias do contexto (idioma, clima, costumes, distancia…), hai que engadir as que o propio Centro impón: en Moscova están asentados moitos dos mellores profesores-músicos de piano cos que un pode soñar nas súas aspiracións máis optimistas (enunciar algúns nomes impón non só respecto, senón case veneración), e tamén un innúmero de excelentes alumnos, sobre todo rusos e da contorna máis próxima, aínda que tamén hainos europeos (españois, italianos, portugueses, tur-

cos…), e cada vez máis, orientais (xaponeses, coreanos, chineses …).

A iso hai que sumar que ademais da amplitude e extensión do programa de estudos, en canto a número de cursos e disciplinas (Rusia non é "territorio Boloña"), os alumnos estranxeiros estamos obrigados a realizar un curso "Preparatorio", de adaptación ao sistema, que fai fincapé na aprendizaxe do idioma, pero que resulta aínda máis necesario, diría que imprescindible, en canto ao musical: a diferenza entre un alumno que estuda música en calquera país europeo e un alumno ruso é moi considerable; alí, o programa de estudos obrigatorio (o que aquí sería Primaria e Secundaria) permite compaxinar mellor estudos "normais" e estudos "musicais", pero aínda así, o coñecemento e o nivel técnico co que eles acceden a estudos superiores é tarefa máis que complicada para os que chegamos "deste lado". Ademais, e isto tampouco é unha cuestión menor, está tamén a adaptación ao "sistema" social e aos costumes. Non resulta sinxelo adaptar ritmos vitais (hai moitas menos horas de luz), asimilar horarios de traballo intermináveis (si fose posible, habería xornadas de 24 horas), descansos sempre escasos e que tampouco se poden "programar" moi ben (en calquera momento podes recibir unha chamada dun profesor que che cambia a hora de clase programada, ou quere que fagas non sé que proba, ou a dun compañeiro que che pide que lle acompañes en calquera ensaio…), asumir a intensidade coa que se realiza calquera ensaio (non digamos un concerto), manter a tensión dun considerable número de clases diariamente, abordar a dificultade e amplitude dos programas obrigatorios soamente (pensar noutra cousa é case unha quimera, si queres seguir a pauta académica) así como dos concertos que, necesaria e periodicamente, hai que ofrecer… Todo isto, e algunhas cousas máis, fai que as horas, días, semanas, nunca sexan suficientes para abarcalo todo coa profundidade necesaria e desexable.

Resumindo entón, un mes de abril, despraceime a Moscova para realizar as probas, e fun admitida na cátedra de Mikhail Voskresensky, coa profesora Natalia Troull, nomes míticos do piano, inabarcables, tanto no aspecto musical como no persoal. Tras cursar ese ano "Preparatorio", é obrigatorio realizar novas probas

de admisión para transitar, de forma xa definitiva, ao programa de estudos, de 5 cursos de duración. Logo desas novas probas, no curso seguinte pasei a estudar, e sigo a facelo, coa mestra Ksenia Knorre, filla de Vera Gornostaeva, un mito do piano como digo, herdeira directa dos ensinos e o legado musical de Heinrich Neuhaus, e nai dunha referencia indiscutible do piano actual: Lukas Geniusas.

En Moscova todo é bastante diferente ao que desde aquí podemos imaxinar. Os profesores traballan sen descanso, sen prestar atención ao tempo que adican aos seus alumnos nin moito menos esperar compensación algunha máis que a satisfacción do traballo ben feito. Un alumno pode ter as clases que desexe ou necesite, co seu profesor principal, ou ben con algún dos seus profesores asistentes, só con concertar unha hora e unha aula (Vera Gornostaeva só impartía clases na súa casa, na que recibía alumnos constantemente, e fíxoo ata que faleceu hai uns meses logo de cumprir 85 anos en plena actividade… e aínda tiña tempo para organizar concertos, dos seus alumnos exclusivamente, no Conservatorio, durante os cales reservábase non menos de 40-50 minutos para "explicar" aos asistentes os significados profundos e as "lecturas" pertinentes dos programas que se ían interpretar), cunha única condición: ter obras preparadas, e querer mostrar ou corrixir o traballo para seguir adiante na preparación exhaustiva e exquisita dos programas comprometidos.

É tarefa farto difícil para calquera alumno "dixerir", xa non pensemos en "esgotar", apenas unha pequena parte de todo o que che poden ensinar musicalmente. De feito, as obras nunca se traballan ao cento por cento, aínda que se preparan a conciencia para ser debidamente expostas nunha contorna de características tan esixentes… Son "profesionais" ata a extenuación, entréganse totalmente aos seus alumnos, e esixen como contrapartida, claro, que o alumno responda na mesma medida, tendo como único obxectivo o seu progreso musical e, ás veces, tamén o persoal. Este é un aspecto que a eles tampouco lles pasa desapercibido, si temos en conta as dificultades para manter o equilibrio emocional necesario para asumir tantos retos en cadea e sen apenas solución de continuidade. En xeral, combinan docencia e interpretación. Voskresensky, a piques de cumprir os 82 anos, acaba de

interpretar o Concerto para piano nº2 de Beethoven, entre outras obras do programa, ante un aforo de máis de 800 persoas na sala principal do Conservatorio… Elisso Virsaladze, con máis de 75, acaba de pasar por Coruña co Concerto para piano nº3 de Beethoven… Natalia Shakovskaja, con 80 cumpridos, viaxa a Madrid cada mes a impartir clases de cello na Escola Reina Sofia…

A relación persoal cos seus alumnos, dentro das dificultades, é aceptable. Non é nada difícil que un profesor en ocasións, se desculpe cun alumno porque este debe entender que o seu profesor esíxelle polo seu ben, polo seu progreso. Por outra banda, é difícil propoñerse facer un traballo coa intensidade e dedicación que este require si non hai unha gran "sintonía" entre profesor e alumno. Como resultado desta dinámica de traballo, os profesores invitan aos seus mellores alumnos a mostrar os seus traballos en público polo menos un par de veces ao ano.

O Conservatorio ten tantos alumnos excelentes que a propia institución "necesita mostralos", sacar ao escenario aos alumnos que están formando, e para o público en xeral, que asiste en número considerable a estas "audicións". No Conservatorio hai entre 6 e 8 concertos diarios, ao mes máis de 200, que mostran a artistas consagrados e non tanto, e tamén aos propios alumnos aínda en formación.

No Conservatorio de Moscova todo é grandioso. As 4 salas de audición (ademais da Grande Sala con capacidade para case dous mil espectadores, onde se celebran os grandes concertos) teñen un aforo de non menos de 400 persoas, están decoradas con frescos e teñen as mellores acústicas imaxinables… E a elas acoden continuamente concertistas de todo o mundo para ofrecer concertos e clases maxistrais, que son seguidos con devoción por alumnos e público en xeral. Ao Conservatorio, ou á sala Tchaikovskyky, veñen continuamente artistas como Berezovsky, Matsuev, Lang Lang, Schiff, Mutter, Bartoli, Flórez… e tamén orquestras como a de Baviera ou a do Concertgebow de Amsterdam. Tamén con frecuencia estes "monstros" (cuxo trato persoal é moi próximo) imparten clases maxistrais en aulas nas que non cabe un alfinete, e ás que, en ocasións, non é posible acceder. Na memoria máis recente teño a Lang Lang, Bashkirov (aparece un par de veces por ano), Dmitry

Alexeev (Royal College, Londres), Jerome Rose (Mannes, Nova York), Pascal Nemirovsky (Royal Academy, Londres)… a lista sería tan extensa que non acabaría… e, por difícil que pareza, teño que recoñecer que a algunhas non puiden asistir, porque é materialmente imposible, porque hai días en que nin o corpo nin a cabeza dan para máis.

Todas as aulas do Conservatorio están dotadas con dous pianos de cola cada unha (case todos Steinway 2,74m.), ademais de cadeiras de brazos complementarios para que profesores e alumnos poidan traballar con toda comodidade. Os programas de estudo son os mesmos para alumnos "estranxeiros" e "rusos", excepto no que afecta ao idioma (ruso) e a algunhas outras disciplinas "complementarias". Como o idioma supón unha grande barreira para os estranxeiros, sobre todo ao principio, prodúcense algunhas diferenzas no seu favor, os profesores das disciplinas teóricas dedícannos máis tempo e comprensión (son un pouco máis pacientes, sobre todo cos orientais, a quen o idioma resúltalles unha barreira case infranqueable), tratando de facilitar na medida do posible o traballo. Pasado o curso Preparatorio, e como moito despois do Primeiro Curso, as posibles diferenzas entre rusos e estranxeiros desaparecen, e o trato e esixencia dos profesores é igual para todos. Un alumno recibe tantas clases "prácticas" de instrumento só, cámara ou acompañamento vocal (no caso dos pianistas) como necesite ou solicite, e de non menos de 60-90 minutos de duración. As clases teóricas (xurisprudencia, estética, filosofía, historia da arte…) teñen exames orais, en ruso, por suposto (o inglés só se manexa como lingua de comunicación entre alumnos que aínda non dominan ruso suficientemente, pero son poucos os profesores que o falan habitualmente, e nunca en clase). No Conservatorio non hai aulas de estudo

propiamente ditas; é necesario que os profesores terminen a súa xornada laboral e deixen as aulas libres para poder ocupalas.

O Conservatorio ten unha Residencia de Estudantes, onde vivimos case todos os alumnos, unhas 1.000 persoas, nun edificio céntrico, de cinco plantas, en habitacións para dúas persoas, todas con piano vertical, no que podes traballar (si o teu compañeiro de habitación cho permite). Alternativamente, no soto do edificio, hai salas de estudo que se poden usar, previa solicitude, case durante as 24 horas do día. E, ás veces, ata resulta difícil atopar algunha dispoñible. No Conservatorio hai clases todos os días, sen descanso, ata fins de semana. Só hai unha parada para realizar exames dun par de semanas no mes de xaneiro. Os alumnos somos case todos pianistas e violinistas, dos cales un 5% somos estranxeiros, e desa parte, case todos asiáticos (chineses, xaponeses, coreanos). A relación entre os alumnos é boa, en xeral, aínda que, é obvio, cada un ten os seus intereses e necesidades particulares. Pero, en xeral, axudámonos moito uns a outros… no musical e tamén no persoal. A convivencia é moi estreita (en certo xeito "necesitámonos"). E, aínda que ás veces, prodúcense pequenos "encontróns", tampouco teñen transcendencia, porque, as máis das veces, son só produto deses momentos de debilidade emocional que che fai ver as cousas doutro xeito.

Polo demais, hai outros aspectos que inflúen moito no "día a día". O clima é un factor determinante, xa que está nevando case desde novembro ata abril, no inverno alcánzanse os 30 grados baixo cero con certa facilidade. E apenas sae o sol. Ademais, Moscova é unha cidade enorme, de máis de 12 millóns de habitantes, e as distancias son grandes, aínda que nós movémonos exclusivamente polo centro (o Conservatorio está apenas a un quilómetro do Kremlin e aí temos todo o necesario). Pero o centro da cidade mesma é amplo. Desde a Residencia ata o Conservatorio hai uns 3 quilómetros (30 minutos andando). Hai metro (as estacións son un espectáculo, están construídas a gran profundidade), pero do Conservatorio á Residencia desprazámonos diariamente a pé (as combinacións de transporte público non son cómodas).

A vida redúcese a clases, estudo e concertos. Apenas hai tempo para nada máis. Un par de

viaxes a casa durante o curso, un par de visitas de amigos ou familia… e moito Skype, wasap e redes sociais para estar un pouco en contacto co resto do mundo. A miña visión é a dun alumno que realiza o programa de estudos completo. Pero a Moscova chegan cada ano alumnos graduados nos seus países de orixe, que buscan realizar algún curso complementario de curta duración (xeralmente de entre 3 meses e un ano), con algún profesor en particular. É certo que estas experiencias son radicalmente distintas, e talvez produzan unha visión un tanto "diferente" da de quen estamos inmersos no vórtice do "a tempo completo" nunha factoría inesgotable de músicos intérpretes que busca a excelencia por encima de todo e un xeito de entender a música, sen esquecer a necesidade desas cabezas e deses corpos, de aprender a vivir, a estar no mundo, quizais, doutro xeito. O máis aló e o máis acó dese "berce paradiso", dese paraíso ao que é posible chegar, aínda desde esta esquina do mundo.

Rachando fendas: Furore, unha editorial de músicas feitas por mulleres

Belén Ferreiro
Cmus Profesional de Vigo

Propóñovos un pequeno reto: collede un folio e dividídeo en dúas columnas, unha para homes e outra para mulleres; agora subdividídeo en distintas disciplinas, as que queirades: nomes que aparecen nos libros de historia do ensino obrigatorio, filosofía, medicina, disciplinas artísticas coma a pintura, escultura , literatura… Anotade os cinco primeiros nomes que vos veñan á cabeza, sen pensar demasiado, e comprobade ao final como vai o reconto de ambos lados. Seguro que, adiviñando as miñas intencións, fixestes un esforzo especial para non deixar valeira a sección feminina, e que respirastes aliviados na parte de literatura, na que xurdiron sen moito problema un par de nomes. Entón seguro que vos interesará

saber que os premios Cervantes galardoaron até o día de hoxe a 38 homes e 4 mulleres, ou que dende a súa creación en 1901 o Nobel de Literatura só foi parar ás mans dunha muller en 14 ocasións.

Pensemos agora no ámbito musical, máis en concreto no mundo da composición. Para a maioría o número de mulleres compositoras coñecidas redúcese a dúas ou tres. Clara Schumann ou Fanny Mendelssohn son das máis populares, e curiosamente ambas teñen apelidos que as vinculan moi directamente con homes. Se visitades a páxina da asociación de compositores galegos, nunha lista de 39 aparecen só 4 mulleres, entre elas Gloria Rodríguez Gil, profesora no CMUS profesional de Vigo.

Con este panorama poderíamos pensar que non hai mulleres que se adiquen ou se adicasen á composición dun xeito profesional, pero iso non é certo. As referencias históricas sobre mulleres relevantes, como ben comprobamos fai un anaco son escasas, e no mundo da composición musical non ía ser menos.

Ante esta situación temos dúas opcións: mirar para outro lado mentres nos lamentamos das inxustízas pasadas e presentes ou asumir que a Historia tamén a facemos nós día a día, e que con pequenos xestos se poden conseguir grandes avances.

No ano 1986 a empresaria alemana Renate Mattei decidiu non mirar para outro lado e fundar *Furore Verlag*, unha editorial adicada exclusivamente a publicar música e libros de mulleres de distintas épocas. A súa aparición causou un auténtico furor no mundo musical, con claros prexuízos sobre a capacidade das mulleres para compoñer, que se amparaban en que se non tiñan sido publicadas sería porque non estaban cualificadas para facelo. A resposta de Renata Mattei a tal afirmación foi a creación dunha editorial que a día de hoxe conta cun catálogo de 1500 obras de 170 mulleres, que van dende a italiana Francesca Caccini (1587-1640) á taiwanesa Chia Meng Ling (1978-).

Na súa web podemos atopar información sobre as biografías de numerosas compositoras ademais de consultar o seu amplísimo catálogo, que dispón dun buscador por instrumentos e agrupacións moi útil para quen, coma min, descoñeza á maioría destas mulleres e se achegue a elas por primeira vez a través do seu instrumento.

Algúns dos pequenos xestos

cos que nós podemos contribuír a debuxar un futuro máis equitativo serían interpretar en público estas obras, incluílas no repertorio dos centros de ensino achegándollas así ao alumnado, programalas en ciclos e festivais…., en fin, cada quen fará o que poida en función das súas posibilidades, co obxectivo de que nuns anos (se cadra bastantes) quen acepte o reto que vos propuxen ao principio non teña grandes dificultades para cubrir ambas columnas.

A ferramenta Mapping Tonal Harmony

Ángel A. Montes
Cmus Profesional de Vigo

A casa *mDecks* music lanzou xa hai un tempo esta aplicación baseada na gran idea de representar o sistema tonal como un mapa. Unha ferramenta de grande utilidade tanto para compositores como para profesores que permite observar dun xeito moi claro as relacións tonais, dende as más simples ata as máis complexas. Esta aplicación facilita enormemente moitos aspectos do aprendizaxe da música tonal como poden ser o adestramento auditivo, a análise harmónica e a comprensión do funcionamento do propio sistema. Todo isto axudado por tutoriais en vídeo colgados no canal de *mDecks* en YouTube. Está dispoñible (a un prezo bastante asequible) para Windows, Mac, iPad e dispositivos Android. Máis

información na web da empresa.

Que apariencia ten o programa?

Este (*Fig. 1*) é o aspecto da consola de *Mapping Tonal Harmony*. Como podemos ver, a parte central da consola está divida en tres áreas correspondentes á función de tónica, subdominante e dominante. Dentro destas áreas atopamos os graos pertencentes a cada unha desas funcións. Dentro do círculo negro están os graos propios dunha tonalidade menor e fóra do círculo os dunha tonalidade maior. Tamén nos indica de que tipo de acorde se trata do seguinte xeito:

• Os acordes perfectos maiores están escritos en maiúsculas.

• Os perfectos menores están escritos en minúsculas.

• As tríadas diminuídas teñen un pequeno círculo á dereita.

• As cuatríadas diminuídas están indicadas cun pequeno círculo e un 7 á dereita.

• As cuatríadas semidiminuídas están indicadas cun *7* e cun pequeno círculo riscado ou *b5* á dereita.

• O programa non usa acordes aumentados.

Na marxe dereita da consola temos un teclado co que podemos escoller a tónica na que queremos traballar. Se queremos ver o mapa a modo de graos (como aparece

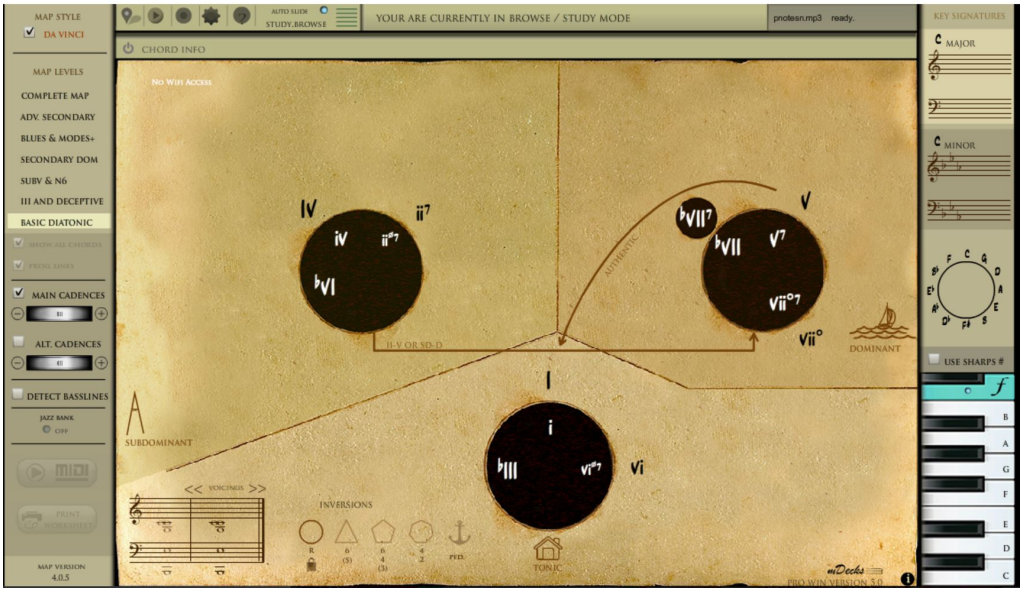


Fig. 1

na imaxe de arriba) premeremos na tecla f. Neste caso a tónica sempre será Do. Se, en cambio, queremos escoller a nota Re como tónica, premeríamos na tecla D e a aparencia da consola sería a seguinte (Fig. 2).

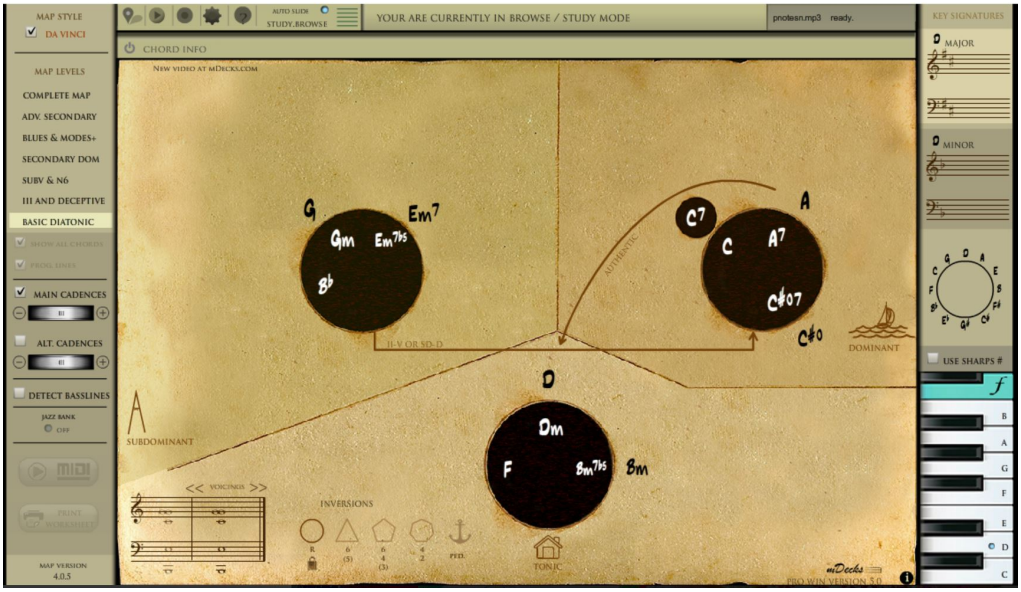


Fig. 2

Hai que subliñar que o programa non deixa escoller entre Re maior ou menor, só escollemos que a tónica sexa Re, a modalidade dependerá do tipo de acordes que usemos. Por exemplo, se quero facer unha cadencia rota en re menor unha posibilidade sería Dm, Gm, A7, Bb. Se fose en Re maior, deberiamos escoller D, G, A7, Bm. Todo sen cambiar de mapa.

Na parte baixa da consola temos cinco iconas (un círculo, un triángulo, un pentágono, un heptágono e unha áncora) que nos permiten escoller a inversión na que queremos escoitar ese acorde. Se clicamos nalgunha destas iconas antes de facer clic no acorde poderemos escoitalo en estado fundamental, 1ª inversión (se é tríada ou cuatríada o escolleremos no propio acorde, non aquí), 2ª inversión, e 3ª inversión. Facendo clic na icona da áncora o programa establecerá como nota pedal a nota do baixo do ultimo acorde clicado. É dicir, se facemos clic nun acorde de I grao en 1ª inversión e despois facemos clic na áncora, o resto dos acordes nos que faga clic terán un Mi no baixo ata que escollamos outra inversión ou

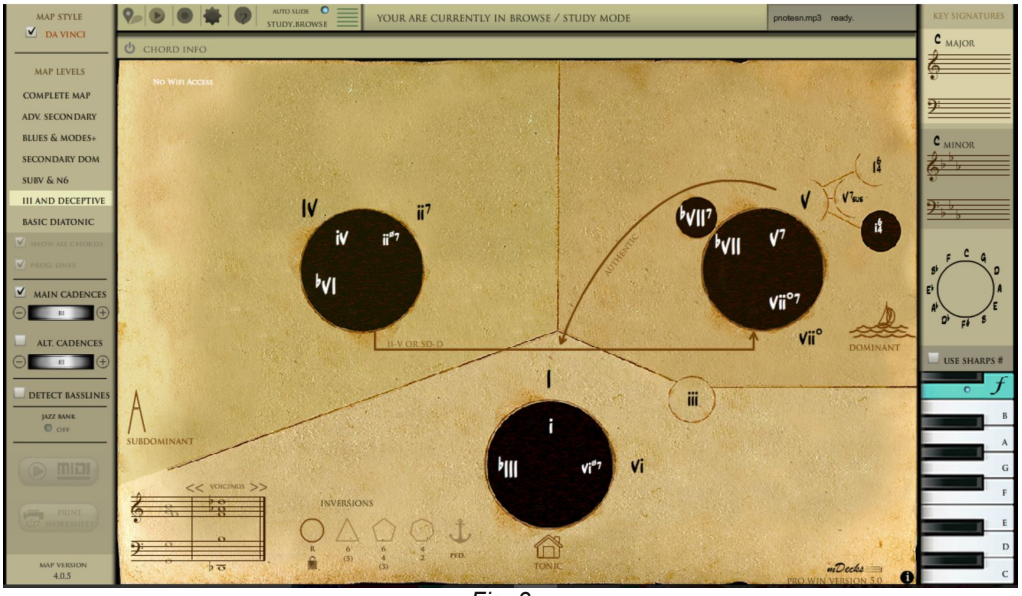


Fig. 3

estado fundamental.

Na parte superior da marxe esquerda están as opcións máis útiles. Aquí podemos escoller a complexidade do mapa que queiramos usar. Na primeira imaxe deste artigo atopamos o nivel mínimo de complexidade (*Basic diatonic*). Vexamos como evoluciona ese mapa a medida que imos integrando novas relacións. Se seleccionamos a *opción III and*

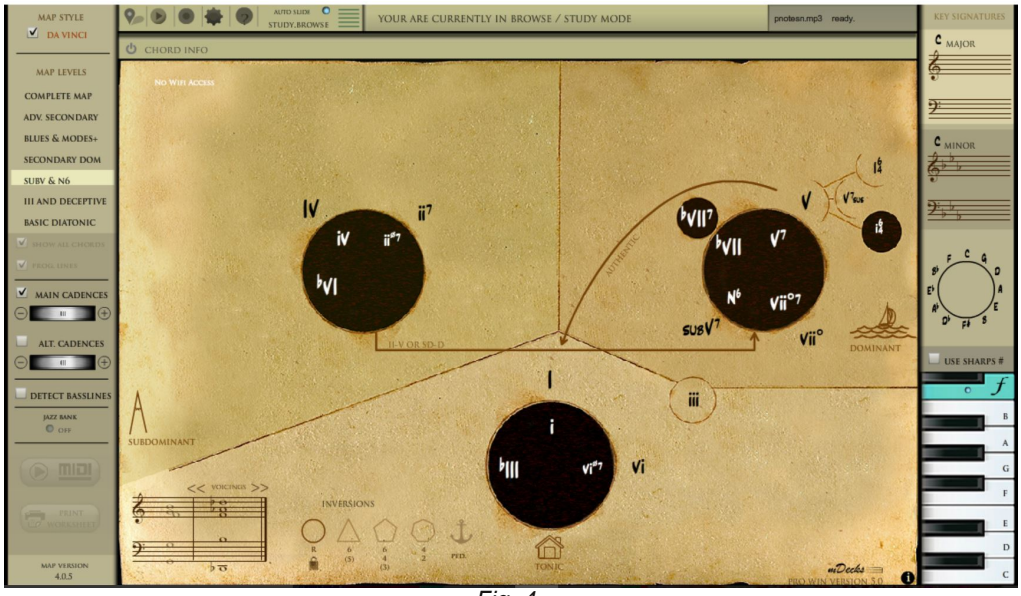


Fig. 4

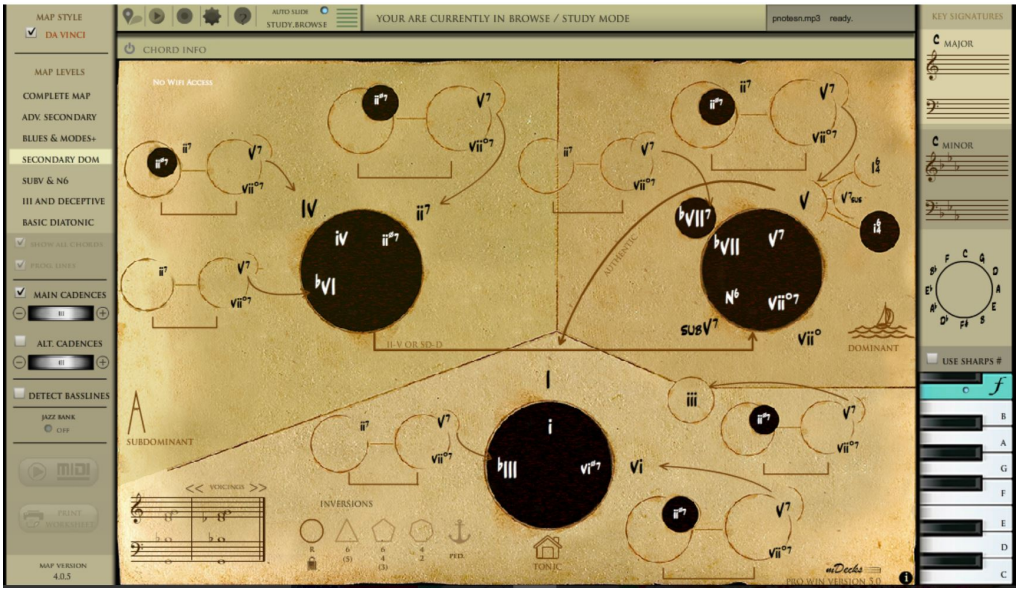


Fig. 5

deceptive, como vemos na seguinte imaxe, aparecen o terceiro grao e as diferentes apoiaturas do V (a sexta e cuarta cadencial e o V suspendido) (Fig. 3).

No seguinte nivel, SubV & N^6, aparecerá o acorde de sexta Napolitana (curiosamente integrado na área de dominante) e a sustitución tritonal do V. (*Fig. 4*)

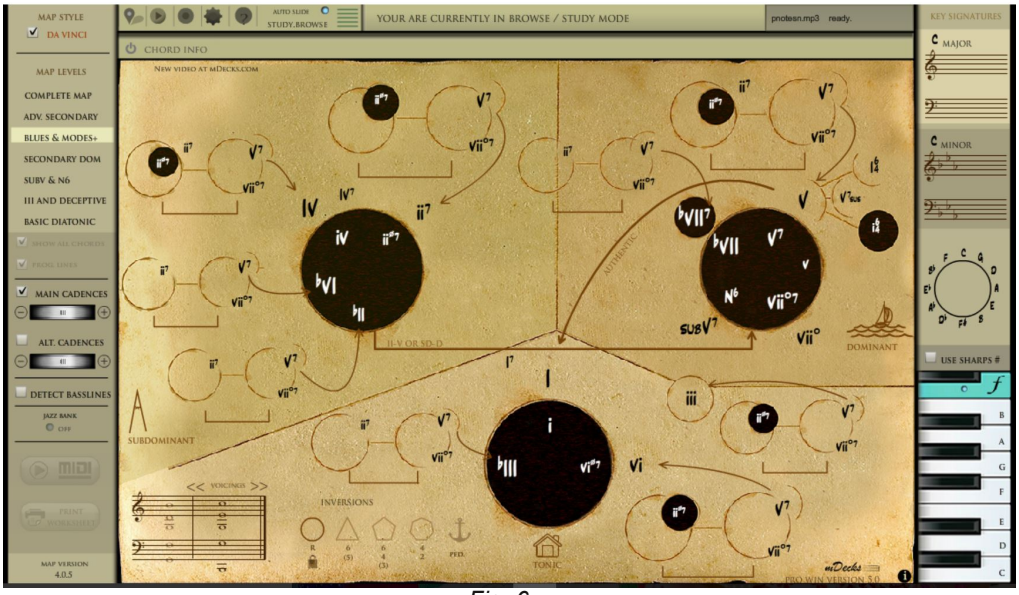


Fig. 6

No seguinte, *Secondary dom*, aperecen tanto as dominantes secundarias como as subdominantes secundarias. O programa só usa como subdominante secundaria o II^7, ben como acorde menor ou como acorde semidiminuído (*Fig. 5*)

No seguinte nivel, *Blues & modes+*, inclúe acordes propios do Blues como o I e o IV maiores con sétima menor, o V menor (*Fig. 6*)…

No nivel denominado *Adv. Secondary* inclúense máis opcións de subdominantes secundarias e dominantes secundarias, e diferentes acordes de apoiatura das dominantes secundarias (*Fig. 7*).

E xa para rematar, o último nivel (*Complet map*) inclúe os acordes de sexta napolitana secundarias (*Fig.* 8).

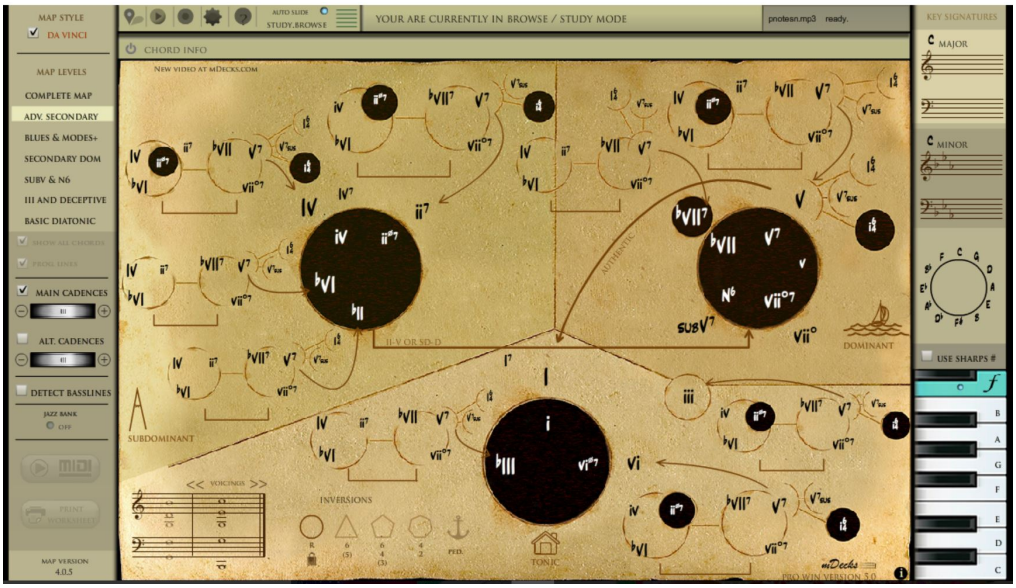


Fig. 7

Que nos permite facer *Maping Tonal Harmony*?

En primeiro lugar, como xa comentabamos anteriormente, permítenos dun xeito directo escoitar unha secuencia de acordes calquera facendo clic sobre eles. Isto pode supoñer unha ferramenta moi útil tanto para compoñer, como para a educación auditiva, tanto en clase como na casa. Pero ademais temos outras opcións, estas son as máis importantes:

- **Escoitar e ver patróns harmónicos pregravados no programa**. Para iso prememos no

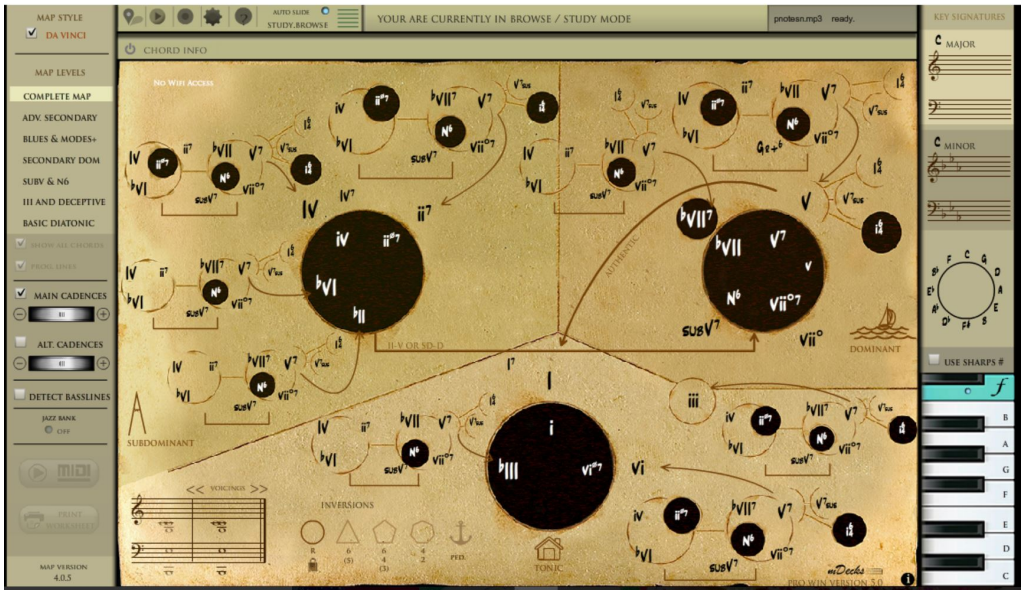


Fig. 8

botón "play" que atopamos na parte superior da consola. Un pouco máis á dereita aparecerá outro símbolo cunha imaxe dun cartafol. Premendo nel accederemos a unha listaxe de 67 diferentes patróns tanto clásicos como propios do jazz e do blues.

• **Gravar os nosos propios patróns.** *Mapping Tonal Harmony* permítenos tamén deseñar os nosos propios patróns. A limitación é que a lonxitude máxima do mesmo é de oito compases e só podemos usar dous acordes por compás. Para acceder a esa opción prememos no botón de gravación. O botón (arriba á dereita) debe estar en vermello. Agora podemos xerar o noso patrón facendo dobre clic nos acordes desexados ata completar os oito compases. Se queremos cambiar algún dos acordes só temos que poñernos enriba do que queremos cambiar e facer dobre clic no novo acorde. Para gardar o noso patrón poñemos o nome desexado no recadro. Para acceder ós nosos patróns facemos clic na icona do cartafol e abrirase un menú coas nosas gravacións.

• **Ver análises harmónicas de obras pregravadas.** Mapping Tonal Harmony permite seguir a análise harmónica dunha obra mentres a escoitamos. Para elo prememos no botón da roda dentada e seleccionamos o audio que queiramos analizar entrando

na icona da cartafol que aparece á dereita. Temos 14 fragmentos de audio analizados. A primeira vez que accedemos a cada un destes samples de audio debemos estar conectados a internet para que o programa poida descargalo. A partires de aí xa queda integrado no programa e non é necesaria a conexión. Para escoitalo clicamos no botón "play" . A liña de puntos verdes que aparece enriba do mapa mostra os diferentes cambios de acorde, polo que pode ser unha ferramenta didáctica moi útil para explicar o ritmo harmónico. Os corchetes sérvennos para acoutar o fragmento de sample que queremos escoitar. O problema desta opción do programa é que non podemos crear as nosas análises, só podemos usar as que veñen integradas no programa. Ter esa opción faría de Mapping Tonal Harmony unha ferramenta moito máis útil para o profesorado de análise.

Utilidades didácticas

Despois de todo o exposto non cabe dúbida do grande potencial de *Mapping Tonal Harmony* como ferramenta didáctica. Como algunhas das utilidades didácticas xa foron comentadas ó longo do artigo as volvemos a presentar a modo de resumo:

• Aprendizaxe do funcionamento do sistema tonal dun xeito claro grazas á representación visual dese sistema.

• Desenvolvemento do oído harmónico.

• Análise harmónica dos fragmentos incluídos no programa.

• Axuda para a planificación harmónica previa á composición.

• Estudo de patróns harmónicos estandarizados pola tradición.

• Aínda que hai ferramentas certamente máis completas que esta, un patrón gravado en *Mapping Tonal Harmony* tamén pode ser útil como ferramenta de axuda para o desenvolvemento da capacidade de improvisación.

tUnha viaxe cosmopolita cara o son africano máis tradicional

UYAI
Ibibio Sound Machine
Merge Records, 2017

Tras o aclamado éxito entre a crítica co seu primeiro álbum no 2014, Ibibio Sound Machine volve facernos viaxar a unha escena dominada polo afro-beat e máis a electrónica dos anos 70 e 80 con Uyai. A banda de orixe británico, coa cantante de ascendencia nixeriana Eno Williams á cabeza, logrou colocarse en pleno centro da tormenta do panorama musical dentro do *Afrofuturismo*. Esta corrente suscitanos un futuro que nada ten que ver co presente de dominación branca que vivimos actualmente. E precisamente o que fai Eno Williamsms é traernos coa súa voz profunda e potente sons tradicionais da terra dos seus avós fusionándoa con ritmos bailables propios do electro-funk e afro-beat da escena negra máis urbanita.

A banda decide comezar a tentarnos cos dous primeiros singles do novo álbum -Uyai- que fixo público o pasado 3 de marzo.

Esta nova aposta recolle o son tan característico da banda e remata de pulilo e maduralo. O ritmo acóllenos como ouvintes e nos mostra un son afastado da hexemonía branca que domina a escena actual cunha excelente fusión de pura tradición e ritmo frenético e bailable da cidade. O primeiro corte co que a banda tenta abrir o noso apetito, *The Pot is on Fire*, é puro afro-beat fusion moi apoiado en ritmos que mesturan o electrónico co acústico e tradicional. Comeza coas percusións do brasileiro Anselmo Netto, que sen dúbida pretende encamiñarnos cara un ambiente tribal pero que en seguida se descobren harmonizadas co son electrónico do sintetizador. Este primeiro single, que se fai público a finais do 2016, demostra xa un son moito máis coidado a nivel de produción no que os sons tradicionais e máis os electrónicos mestúranse con mestría.

Non rematáramos de saborear o primeiro single cando os músicos de Ibibio Sound Machine deixaron caer nas nosas mans o segundo teaser que nos levaría á data de publicación do álbum completo en marzo. *Give Me a Reason* preséntanos un abanico completísimo de sons: dende a tradición nixeriana coa voz aberta de Eno Williams ata a psicodelia do son escollido para o sintetizador pasando polos grupos de vento metal que tanto evoca ao funk dos anos 70.

Sen dúbida, este é un álbum ao que botarlle un bo ollo. Unha proposta moi diferente á música *mainstream* que domina a escena da industria discográ ca occidental. Sexa cal sexa a túa historia e o teu contexto, descubriraste bailando no intre no que Ibibio Sound Machine comece a soar. Sen lugar a discusión, o gran poder da banda británica é facer mover o corpo a calquera.

Uxía Goberna

Isabelle Faust e a OSG

Concerto para violín Op. 61 e Sinfonía nº 7 Op. 92 de L. V. Beethoven. Vigo: Teatro A Fundación, 15 de Decembro de 2016

O pasado 15 de decembro asistín ao Concerto da Orquestra

Sinfónica de Galicia con Isabelle Faust como solista invitada e baixo a batuta de Giancarlo Guerrero. Cabe destacar un erro no programa e máis na entrada, que indicaba que tocaría a Real Filharmonía de Galicia. A primeira parte, con Isabelle Faust e o Concerto de violín de Beethoven foi moito máis interesante que a segunda, coa sinfonía nº 7 do mesmo compositor. Esta recepción do concerto é case a contraria que a que tiveron ambas obras na súa época, tendo un estreo brillante a sinfonía (incluso tiveron que repetir o allegretto, baixo a batuta de Beethoven) que o concerto, que tivo unha acollida bastante pobre e inesperada polo compositor.

A primeira obra foi o Concerto en Re M, Op. 61 de Beethoven para violín e orquestra. A solista alemá interpretouno con gran mestría (xa o tiña gravado previamente) ante un auditorio case cheo. Exhibindo unha moi depurada técnica e sacándolle un gran son ao violín, tocou un primeiro movemento excelente rematando cunha cadencia pouco habitual con acompañamento de timbais.

Os dous restantes movementos non foron tan impactantes coma o primeiro, mais a claridade e a limpeza coa que sucedía as notas estiveron sempre presentes, acompañadas dunha gran expresividade, enlazando as súas intervencións e dialogando co resto da orquestra. Antes esta moi boa primeira parte do concerto, Isabelle Faust viuse “obrigada” a tocar unha propina para violín solo.

Despois do descanso, a segunda metade consistiu na Sinfonía nº 7 de Beethoven en La M, Op. 92. A disposición da orquestra foi característica, colocando aos violíns no lugar dos chelos e desprazando ás violas, ademais de situar as dúas trompetas ao fondo do escenario, máis atrás aínda que a percusión. Este afastamento das trompetas utilizouno o director para, nas pasaxes de dinámica máis forte, dar máis enerxía a orquestra e conseguir máis son, recurso que nalgún caso quedou moi forzado e inexpresivo, xa que ao principio da sinfonía quedaba ben pero chegando aos movementos finais era moi repetitivo. Sen dúbida, o segundo movemento (allegretto) foi o mellor, quizais porque foi levado a un tempo máis acorde coas indicacións. Os tres movementos restantes foron levados a un tempo bastante lento, o que provocou que o concerto levase un ritmo un tanto decaído.

Destacou tamén o director, que dirixiu tanto o concerto como a sinfonía sen partitura e sempre con moita expresividade.

Paulo Pérez

Romance oubliée: Tabea Zimmermann e Thomas Hoppe

Tabea Zimmermann, viola e Thomas Hoppe, piano, Myrios classics (MYR 014), 2014

Tabea Zimmermann, unha das violistas máis destacables do noso tempo, e o pianista Thomas Hoppe achégannos un programa moi interesante. Neste álbum composto íntegramente por pezas románticas, a gran maioría orixinais para a viola, podemos atopar dende pezas tan coñecidas como as *Elexías* de Alexander Glazunov ou a de Henri Vieuxtemps, ata pezas non tan populares como *Deux piéces: Le Soir et Legénde*, de Louis Vierne.

Na maioría das pezas podemos escoitar o ton melancólico da viola, pero o que máis destaca é a calidade coa que todas as pezas son interpretadas. Pese á existencia dun fío condutor entre as obras, que neste caso é o estilo, podemos apreciar perfectamente o contraste entre unhas e outras debido á excelente execución por parte de tanto Zimmermann como Hoppe. Un exemplo disto é *Album Leaves*, de Hans Sitt, peza na cal todos os movementos teñen unha personalidade propia.

A tristeza reflictida nas dúas *Elexías* contrasta coa vitalidade que presenta *Aucassin et Nicolette* de Fritz Kreisler, tamén compositor da *Romanza* que atopamos neste álbum, que pese a ser orixinal para o violín, Zimmermann executa brillantemente, tendo especialmente en conta os agudos do rexistro extremo da viola. Pezas como *Rêverie* de Henryk Wienawsky, *Romance Oubliée* de Franz Liszt, orixinalmente composta para piano e máis tardíamente arranxada para a viola polo mesmo compositor, e o *Adagio* de Zoltán Kodály aportan aínda máis sensibilidade ó álbum.

Tanto a elección do programa coma a interpretación das mesmas obras fan deste disco unha oportu-

nidade perfecta para disfrutar do son da viola e coñecer diferentes obras compostas para a mesma.

Lucía Molina

Comanchería

COMANCHERIA (Hell or high water) Director: David Mackenzie // Reparto: Jeff Bridges, Chris Pine, Ben Foster // Música: Nick Cave, Warren Ellis

USA 2016

Comanchería ("Hell or high water", pase o que pase ou contra vento e marea) é unha película dirixida por David Mackenzie, estreada en España a última semana de Decembro de 2016. A película foi nominada a catro Oscars, entre os que se atopaba o de mellor película.

A historia sucede no oeste de Texas, no deserto de Chihuahua, onde dous irmáns son informados de que a casa e os terreos da granxa da súa nai van a ser embargados polo Texas Midland Bank. É por isto que o protagonista Toby Howard (Chris Pine) e o seu ex convicto irmán Tanner (Ben Foster) deciden facer pequenos atracos a diferentes sucursais do banco no que a súa nai tiña a casa hipotecada. Ó longo da película os dous protagonistas rememoran momentos do seu pasado a medida que se van sucedendo os atracos ós bancos. Conforme avanza a trama vaise mostrando a verdadeira personalidade dos protagonistas, e descubrimos que Toby só rouba pola necesidade que sinte, e porque percibe que o banco se aproveitou da súa nai, mentres que Tanner demostra que isto é o único que sabe facer, e que o cárcere lle obrigou a aprender a tomar medidas drásticas e decisións rápidas.

A banda sonora da película está formada por diferentes cancións, as instrumentais compostas por Nick Cave e Warren Ellis teñen unha sonoridade moi contundente e que afianza o que se nos está a amosar na pantalla. A pesares de que a maioría da película non conta con música de fondo (o que fai que o ambiente sexa peculiar) e son normalmente os ruídos os que xeran a atmósfera que envolve a película, nos momentos nos que esta aparece resalta notablemente a situación da escena. Poderíamos polo tanto catalogar en moitos casos esta banda sonora como

banda sonora empática.

Noutros momentos Nick Cave e Warren Ellis recorren a composicións de autores country coma Townes Van Zandt, Scott H. Biram ou Chris Stapleton, que en practicamente todo momento nos transporta ó corazón dos Estados Unidos coa súa sonoridade tan característica. É por este tipo de características que a película é considerada por algúns coma un western policíaco ou un neo-western. As letras das cancións teñen na maioría dos casos relación co que está a suceder na pantalla (na versión en español aparecen subtítulos na pantalla para poder seguir o significado da letra sen complicación). Nun momento do filme isto faise claramente patente. Nunha escena aparecen os dous protagonistas sentados no xardín da granxa e comezan a xogar coma se se tratase dos dous nenos que eran hai non tanto tempo, á vez que soa unha canción de Waylon Jennings que empeza dicindo *"Hai moito tempo e moi lonxe, cando eu estaba nos meus zapatos de traballar"*, e desenvolve unha historia chea de amor fraternal e de nostalxia polos tempos pasados, que fai que unha escena simple se transforme nunha critica á situación que estes dous irmáns se ven obrigados a vivir por culpa dos abusos que as grandes empresas fan sobre os pequenos empresarios (neste caso granxeiros) e sobre os enfermos necesitados (a nai morta dos nosos protagonistas).

Xa cara o final, á hora de pechar a película e mostrar os créditos comeza a soar unha canción de Chris Stapleton, "*Outlaw State of mind*" na que se lle fai un guiño ao irmán por que el é o que é, e non vai renunciar á súa realidade só porque ós demais non lles pareza adecuado, que ven sendo o significado de fondo na canción final.

En xeral a elección da banda sonora pareceume adecuada xa que axuda a darlle máis personalidade á película sen chegar a ser excesiva, de feito nalgún momento poderíase ter engadido algo máis de música para xerar ambientes máis tensos (quizais no tiroteo que hai cara o final), aínda que quizais esta opinión estea influenciada polo exceso de efectos sonoros que moitas películas presentan ultimamente, especialmente nas escenas de acción.

Marco A. Gómez

Airas Ensemble. O debut discográfico

AIRAS ENSEMBLE

Julia Estévez, frauta; Roberto Baltar, óboe; Beatriz López, clarinete; Alfredo Varela, trompa; Santiago López, fagot

Obras de Poulenc, Jolivet, Bal y Gay e Milhaud

Columna Música, 2017

Decorre o ano 2011 cando un grupo de músicos que ven a súas carreiras enlazarse constantemente decide iniciar o proxecto conxunto do Airas Ensemble. Este nace coa formación tradicional do quinteto de ventos con Julia Estévez á frauta, Roberto Baltar ao óboe, Beatriz López ao clarinete, Alfredo Varela á trompa e Santiago López como fagotista. Pero o Ensemble non se conforma e decide xogar coa súa formación orixinal, creando tríos, duetos ou incluso traballando con colaboradores como a pianista Haruna Takebe neste primeiro disco.

O quinteto comeza a gravar o seu debut discográfico no ano 2013 no Auditorio de Galicia baixo a supervisión do técnico de son Pablo Barreiro, continuando ata o pasado 2016. O repertorio céntrase en compositores franceses do século XX exceptuando ao galego Jesús Bal y Gay. As obras escolladas van dende aquelas que encantan aos ouvidos máis afeccionados e adestrados como a *Sonatina para frauta e clarinete* de André Jolivet ata as que poderían engaiolar ao gran público menos experto como o *Sexteto para ventos e piano* de Francis Poulenc. Sen dúbida, aínda que poida parecelo nunha primeira ollada, unha grande e variada selección.

Un dos grandes reclamos deste primeiro disco é o *Divertimento para cuarteto de madeiras* do compositor galego Jesús Bal y Gay, xa que se trata da primeira gravación mundial da obra. Como os propios músicos expresaron en distintas ocasións, a recuperación e difusión desta música tan inxustamente esquecida é dunha importancia igual á excelente calidade da mesma.

Airas Ensemble pon sobre a mesa con este lanzamento a súa coherente e comedida interpretación coa que gañou tantas boas críticas e louvanzas. Evitan alardes esaxerados pero sen caer nunca nunha versión pesada ou plana. O quinteto presenta un son conxunto compensado e unificado adornado de pinceladas na forma de excelentes intervencións nas que cada un dos músicos ten oportuni-

dade de mostrar as súas calidades como solista.

Non hai escusa posible para non dedicarlle un momento das nosas vidas a escoitar de arriba a abaixo este primeiro álbum do quinteto. Cun repertorio interesante no que o conxunto fai mostra da súa capacidade de adaptar e facer seus os distintos estilos e atmósferas nunha gravación realmente pulida. Por unha vez haberá que por atención á crítica da prensa especializada e comprobar por nos mesmos que este primeiro disco é un a ter en conta.

Uxía Goberna