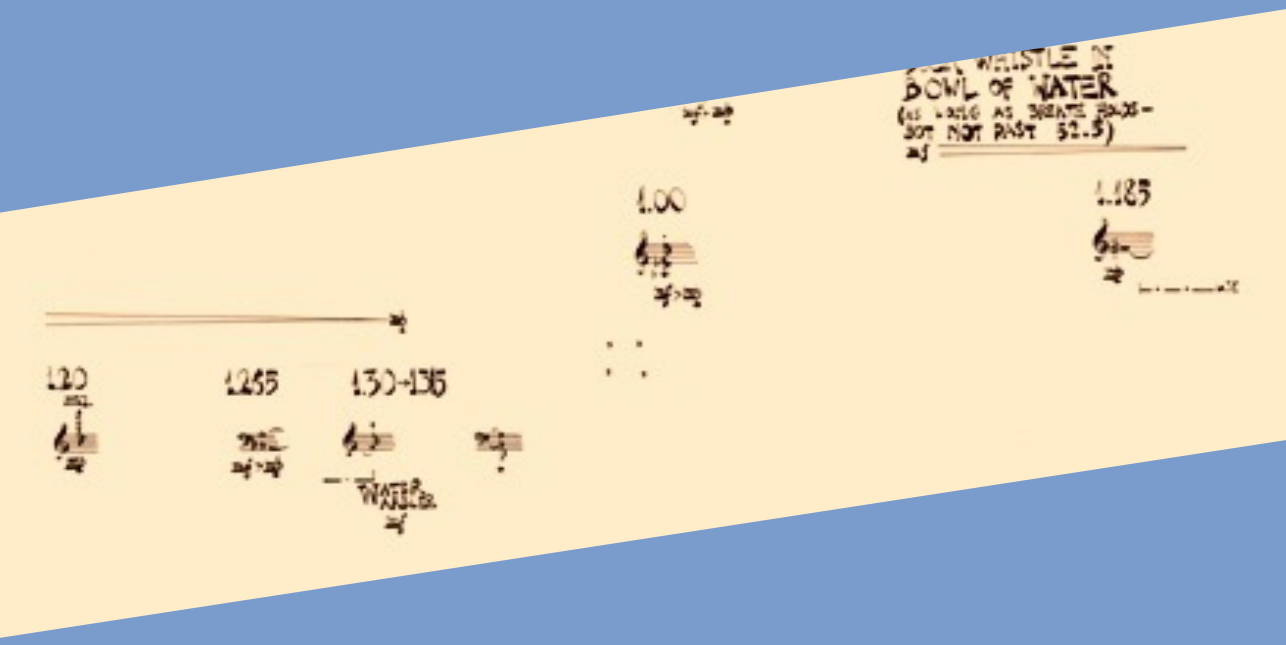


REVISTA DE MÚSICAS DO CMUS PROFESIONAL DE VIGO

NÚMERO # 2

Maio 2018

CUT TIME

Revista de Músicas do Cmus Profesional de Vigo

NÚMERO # 2

Maio 2018

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

NÚMERO # 2
Maio 2018

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

CC BY-NC-ND 3.0

CONTIDOS

Editorial.....5

NA BUSCA DO TEMPO [CORTADO]

Julia Estévez

Un achegamento aos proxectos de sinfonismo en Galicia no período 1980-2018..... 7

David Durán

Acotacións en torno ao termo "Folk"..... 21

Cecilia Blanco

"Limpar de música a nosa mente". Unha introducción didactica á obra teatral de John Cage..... 37

Sergio Noche

Queen e Bohemian Rhapsody: A pegada dunha época e o himno de toda unha xeración. 55

Pablo Abreu

Un achegamento ao solfexo rítmico; solfexo recitado; solfexo rezado. Reflexións dun profesor de linguaxe musical..... 75

ARÁCNIDOS

Irene Rodríguez

Mulleres na música a través deinternet..... 85

>20Hz...<20KHz

Ángela Ferreiro

Martín Codax en Vigo..... 89

CUT TIME // NÚMERO #2

Baldomero Barciela
Maio 2018

Voltamos un ano despois co noso número 2. Un ano que na “vida musical” (se podemos crer na existencia de tal concepto!) da nosa cidade, estivo sen dúbida marcado pola celebración da exposición en torno ao “Pergamiño Vindel”. Un tempo por tanto, centrado na valoración dun patrimonio por veces descoñecido e esquecido, e do que nos facemos tamén conta na nosa revista.

Ademais diso, nela atoparemos a mesma diversidade que anunciábamos no noso número fundacional: dende as orixes do "folk" galego, até o pormenorizado relato da construción do mito dun dos grupos clásicos do rock dos anos 70 e 80; da procura de referentes musicais femininos a través da rede até un amplo panorama do proceso de creación das orquestras galegas a partires dos anos 80; da obra teatral dun dos compositores referentes do século XX á reflexión e cuestionamento da práctica docente no ensino da linguaxe musical.

É por tanto o deste número un tempo lonxano e próximo á vez. Con reminiscencias de pasados mitificados e promesas de futuros onde tal vez un día *"…bañar nos emos nas ondas".*

Un achegamento aos proxectos de sinfonismo en Galicia no período 1980-2018

Julia Estévez
Cmus Profesional de Vigo

Corría o ano 1968 cando o mestre Rogelio Groba Groba, director da banda municipal de A Coruña e da coral polifónica "Follas Novas", conxuntamente con Luís Coello Buendía, director de Música do Goberno Militar de A Coruña, presentaban aos poderes políticos un proxecto para a creación dunha orquestra sinfónica que representase a toda a comunidade galega. A idea inicial xurdira do alcalde daquel momento, Demetrio Salorio Suárez, e o obxectivo era formar unha agrupación de setenta e dous membros que dese oportunidades e ofrecese unha experiencia orquestral ao alumnado dos conservatorios. Nas bases especificábase que debería estar integrada por profesores galegos e que servise para dar difusión aos

compositores da rexión. Devandito proxecto foi presentado no Concello de A Coruña, onde se desestimou a proposta.

Será finalmente no ano 1982 cando se teña en conta o proxecto ideado por Rogelio Groba, e o Concello de A Coruña proceda á creación da Orquestra de Cámara Municipal, como primeiro paso para o nacemento posterior da Orquesta Sinfónica de Galicia. A presentación oficial da devandita formación tivo lugar o 14 de decembro no Festival Musical Galaico-Portugués celebrado no teatro Rosalía de Castro de A Coruña, baixo a batuta do propio mestre Groba. A pesar das dificultades de contratación dos músicos e outros problemas de moi diversa índole, podemos dicir que esta formación pasaría á historia como a primeira orquestra profesional de Galicia. No ano 1984, o Concello envía un escrito á Xunta de Galicia pedíndolles cofinanciamento. Para o proxecto non houbo noticias ata abril de 1986 e estas foron, en palabras de Groba, que *"o presidente da Xunta encargara o proxecto a un afeccionado, catedrático dunha lingua morta e sen estudos nin experiencia musicais"*[1]. Todo apuntaba a que non era a persoa máis idónea para facerse cargo dunha empresa de tal envergadura e así o fixeron saber publicando unha carta de protesta o musicólogo José López-Calo, os directores Juan Trillo e Carlos Villanueva, e o propio Rogelio Groba.

O 29 de abril de 1987 preséntase a Orquestra do Conservatorio Superior de Música de A Coruña dentro do "Ciclo de actividades non reguladas" que ofrecía o propio Conservatorio, unha vez máis con Rogelio Groba como director da mesma agrupación. Esta formación xorde polo interese dos alumnos/as de posuír un vehículo propio que lles permitise expresar as súas inquedanzas musicais. O director da orquestra era Amador Santos Bartolomé (tamén director da Banda Municipal de Santiago e profesor de harmonía do Centro). Esta agrupación de estudantes tamén serviu, en ocasións, como reforzo para a propia Orquestra de Cámara Municipal.

O 13 de xuño de 1991 a Orquestra de Cámara Municipal celebra un concerto dedicado aos 200 anos da morte de Mozart, o cal significou, ironicamente, a "morte"

1. Fernández Vázquez, Manrique: *Rogelio Groba. Meditacións en branco e negro*. Galicia: Xerais, 1999; p.216.

desta formación, pois por decreto oral do concelleiro de Cultura, Eduardo Branco, desaparecería súbitamente. Os músicos da Orquestra de Cámara Municipal foron relegados á Banda-Orquestra Municipal. Isto debíase a que se estaba preparando a creación da actual Orquesta Sinfónica de Galicia na que non figuraría nin un só galego no persoal.

O 4 de maio de 1992 convocábanse unhas probas de selección para formar a Orquesta Sinfónica de Galicia (OSG), ás cales acudiron 968 músicos. Escolléronse setenta e cinco (trinta e oito homes e trinta e sete mulleres), cunha media de idade de 28 anos e de catorce nacionalidades diferentes, entre os que se atopaban tan só nove españois. O 15 de maio presentábase a orquestra cun concerto no Palacio de Congresos de A Coruña, o cal se retransmitiu por Radio 2 e completou a capacidade do Palacio (1.700 persoas). O concerto foi dirixido polo mestre Sabas Calvillo e se interpretaron *Espacio de Espejo* de T. Marco, *Ultreia* de R. Groba, *Concerto para violoncello e orquestra* de Dvorak con Misha Maisky como solista e *Cadros dunha exposición*, de M. Mussorgsky. O programa foi repetido en Santiago e Vigo, nesta último cidade cun baixo índice de

Imaxe 1: Orquestra de Cámara Municipal dirixida por Luis Izquierdo (7 de xuño de 1990, Teatro Rosalía de A Coruña). (Fonte: Fernández Vázquez, Manrique: *Rogelio Groba: Meditacións en branco e negro*. Galicia: Xerais, 1999.; p. 248).

asistencia, rexistrándose tan só unha trintena de persoas.

No ano 1993 Víctor Pablo Pérez convértese no director titular ata 2013, cando Dima Slobodeniuk tomaría a batuta, pasando o mestre Víctor Pablo a converterse no director honorario da formación. Actualmente, o seu persoal está constituído por setenta e nove músicos (catro máis que no momento da súa formación) e cunha repartición de nacionalidades bastante similar ao de 1992[2]. Do total, soamente son españois quince músicos (19%) e destes, soamente dous son galegos (2,5%). Se analizamos as nacionalidades por especialidades, obtemos os seguintes datos: En corda soamente figuran tres españois (5,6%), dos cales un é galego (1,8%); en vento e percusión a porcentaxe aumenta ao haber doce españois na sección (46,1%) dos cales, soamente un é galego (3,8%).

Pero volvendo á década de 1980, máis concretamente en 1987, xurdirá en Santiago de Compostela un proxecto de formación

Imaxe 2: Primeiro ensaio da OSG, o 4 de maio de 1992, con Sabas Calvillo. (Fonte: Jiménez, José Luis: "Bodas de Plata para un lujo de orquesta", en *ABC Galicia*, 23-05-2017. Dispoñible en: http://www.abc.es/espana/galicia/abci-bodas-plata-para-lujo-orquesta-201705191247_noticia.html (última consulta 20 de abril de 2018)).

2. Andrade, Alfonso: "Primer ensayo de la Sinfónica de Galicia, con músicos de 14 nacionalidades y 9 idiomas sobre el escenario", en *La Voz de Galicia*, 03-05-2017. Dispoñible en: http://www.lavozdegalicia.es/noticia/coruna/coruna/2017/05/03/primer-ensayo-sinfonica-galicia-musicos-14-nacionalidades-9-idiomas-sobre-escenario/0003_201705H3C11995.htm (última consulta 8 de abril de 2018).

musical eficiente da man de Joám Trillo[3]. Trátase da Xoven Orquestra de Galicia (XOGA), a cal nace a partir dun anteproxecto do propio mestre, quen xa fundara a Orquestra de Santiago no ano 1978, unha agrupación constituída por estudantes de corda do Conservatorio de Santiago e sen ningún tipo de respaldo económico significativo.

A XOGA contaba coa participación dun cuarteto estable e en activo, o "Cuarteto Moravo", quen preparaba ás seccións de corda, ademais de impartir clases para elevar o nivel artístico dos estudantes. Os admitidos nesta formación posuían unha bolsa para poder dedicarse á actividade musical a tempo completo. Con este proxecto pretendíase dar unha formación a todos estes instrumentistas de corda que se atopaban descentralizados naqueles tempos en Galicia, cando a escaseza de profesores e de orquestras era a nota predominante. Ademais, outra das súas facetas era a de rescatar obras do panorama galego e apoiar aos compositores da terra, a través da interpretación das súas obras. A orquestra non buscaba cubrir unha programación dunha tempada, senón realizar concertos que ademais de redundar na citada formación dos seus integrantes tivese un labor interesante para Galicia, por iso tamén realizaban concertos pedagóxicos en colexios e institutos.

Debido ao notable desenvolvemento desta institución, a Xunta de Galicia enviouna como embaixadora cultural a Latinoamérica (Venezuela, Colombia, Chile, Arxentina, Uruguai) onde realizou unha xira de vinte e sete días con vinte e tres concertos –presentándose nos auditorios máis importantes destas cidades– e a países europeos como Suíza e Portugal. O 17 de maio de 1994 celebrouse no Auditorio de Galicia (o primeiro auditorio da Comunidade autónoma galega inaugurado o 20 de outubro de 1989 e obra do arquitecto Julio Cano Laso) o concerto de presentación do seguinte paso da XOGA: A Orquestra da Comunidade Autónoma de Galicia (OCAG). Os alumnos bolseiros con mellor traxectoria cambiaban a súa relación contractual pasando a ser profesionais. O 2 de decembro de 1994, publícase en prensa a creación dunha nova OCAG (que sería a Real Filharmonía actual) e

3. Llano Ruíz, Carmen: "Xoven Orquestra de Galicia: Una solución a tener en cuenta", en *Da Capo Panfleto Musical Independiente del País*, II, 1990; pp.56-57.

dunha Escola de Altos Estudos Musicais, que suplantaría á xa existente OCAG, propoñéndose que sería formada por músicos estranxeiros, xa que "*o nivel actual dos músicos galegos non era o adecuado para competir internacionalmente*"[4]. Os membros da OCAG comezaron entón coas primeiras mobilizacións nunha campaña para informar do que estaba a suceder en realidade, a través da lectura de comunicados nos seus concertos. Mostrábanse remisos ante un novo proxecto que lles parecía elitista e megalómano e que non contemplaba ningunha fórmula para potenciar aos músicos e a música galega. Os medios de comunicación mostráronse bastante pasivos ante este conflito, e o Concello e a Consellería de Cultura de Santiago cancelarían, nas súas institucións, as próximas actuacións da orquestra para deter esta conduta. A continuación, créase unha plataforma para a defensa da OCAG, tentando sen éxito establecer diálogo coas autoridades. Recollen unhas 17.000 sinaturas, aproximadamente, e realízanse concertos reivindicativos na rúa e nos conservatorios. Finalmente, o conselleiro de cultura, Víctor Vázquez Portomeñe, reúnese cos representantes da

Imaxe 3: A XOGA ao completo e o seu director no centro ao final.(Fonte: Garbayo Montabes, Francisco Javier: "La Xoven Orquestra de Galicia: una necesidad convertida en futuro", en *Ritmo, 61* (615), 1990; p. 16.)

4. Orden que regula el funcionamiento provisional de la XOGA, 1987.

Plataforma para, simplemente, limitarse a ler o decreto que regulaba a Escola de Estudos Musicais e a nova OCAG, e non permitindo ningún tipo de negociación. Atopámonos entón no ocaso deste proxecto tan innovador e con tanto éxito, e nunca saberemos como estaría o nivel musical galego actualmente no caso de continuar coa formación dos seus músicos a través de proxectos como este:

> "Especialmente emotiva fue la interpretación que corría a cargo de la Orquesta de la Comunidad Autónoma de Galicia, una orquesta con unos meses de existencia, que nace de la antigua Xove Orquesta de Galicia reconvertida con profesionales y becarios en un ejemplo de lo que puede ser una buena orquesta española, sin importar rusos por toneladas"[5].

A Real Filharmonía de Galicia (RFG) preséntase o 29 de febreiro de 1996 cun concerto no Auditorio de Galicia, interpretando a *Suite Amadís de Gaula* de J. C. Bach e baixo a batuta de Helmuth Rilling, director titular ata o ano 2000 e o encargado de formar a orquestra a través dunhas probas de acceso en Stuttgart, onde se escolleron aos trinta e cinco músicos fundadores da formación.

Ros Marbá tomará a dirección da formación no ano 2001 ata o 2013, deixando paso a Paul Daniel ese mesmo ano, manténdose no cargo ata a actualidade. Maximino Zumalave figura como director asociado e Jonathan Webb como principal director convidado desde a tempada 2016/2017. O seu persoal está constituído por corenta e nove músicos, dezaseis dos cales forman parte dela desde

Imaxe 4: Doce dos dezaséis músicos da RFG que forman parte dela dende o ano de formación. (Fonte: Iglesias, Ana: "Cumple quince sonoros años la Real Filharmonía", en *El Correo Gallego*, 23-02-2011. Dispoñible en: http://www.elcorreogallego.es/santiago/ecg/cumple-quince-sonoros-anos-real-filharmonia/idEdicion-2011-02-23/idNoticia-642695/ (última consulta 8 de abril de 2018)).

5. [Redacción] Marco, Tomás. *Diario 16*, 13-9-1994.

os seus inicios[6]. Igualmente que a OSG, a RFG alberga moitas nacionalidades diferentes na súa orquestra, pero nesta quizais haxa algo máis de representación rexional. Do total, dezasete son españois (34,7%), dos cales seis son galegos (12,2%). Se analizamos por seccións chegamos a extraer os seguintes datos: En corda atopamos seis españois (17%), dos cales tres son galegos (8,6%); en vento e percusión a porcentaxe aumenta ao haber once españois na sección (78,6%), dos cales tres son galegos (21,4%).

Ata este momento, falamos dos proxectos de sinfonismo na provincia de A Coruña, onde residen na actualidade dúas orquestras profesionais subvencionadas pola Xunta e os seus respectivos concellos, ademais doutras entidades alcanzando un orzamento anual de aproximadamente 9,6 millóns de euros no caso da OSG e 4,6 millóns de euros no da RFG.

Imaxe 5: Orquestra clásica de Vigo con Manuel Martínez Álvarez-Nava como director.(Fonte: Gómez Villar, Jennifer & Martínez Iglesias, Cecilia & Archivo Orquesta Clásica de Vigo: "Orquesta Clásica de Vigo. 25 años de música", 2009.).

Na provincia de Pontevedra xorde en 1989 a Orquestra Clásica de Vigo. Esta formación independízase ese ano, pero ten as súas orixes nun grupo de trece alumnos do Conservatorio Superior de Música de Vigo que, por inicia-

6. Iglesias, Ana: "Cumple quince sonoros años la Real Filharmonía", en *El Correo Gallego*, 23-02-2011. Dispoñible en: http://www.elcorreogallego.es/santiago/ecg/cumple-quince-sonoros-anos-real-filharmonia/idEdicion-2011-02-23/idNoticia-642695/ (última consulta 8 de abril de 2018).

tiva do profesor de violín e viola Manuel Martínez Álvarez-Nava, únense e presentan, o 8 de xuño de 1984, a Orquestra de Cámara do Conservatorio Superior de Música de Vigo. Os seus obxectivos principais eran incorporar a novos músicos en base á súa formación e tentar adquirir protagonismo na cidade a través de concertos en datas sinaladas como nadal, a festividade de Santa Cecilia, etc. Continúan aumentando a súa actividade progresivamente, e no ano 1988 a formación pasa a denominarse Orquestra de Alumnos do Conservatorio de Vigo, contando neste momento con vinte e cinco membros. Unha vez que se establece a Orquestra Clásica de Vigo, a partir do ano 1989, realizan numerosos concertos pola xeografía galega (moitos deles patrocinados pola Xunta de Galicia) e algunhas cidades españolas. No ano 1993 inician unha liña de traballo nova onde un instrumentista destacado realiza máster clases, ademais de tocar de solista coa orquestra. No ano 1996 comezan coa realización de Concertos Didácticos. Estas actividades amplíanse, finalmente, coa firma dun pequeno convenio co Concello de Vigo no ano 2000. Esta orquestra, a pesar dos seus escasos apoios económicos, e de non situarse no ámbito profesional, segue existindo na actualidade, dando cabida a todo tipo de estudantes que comezan, dese modo, a súa andaina orquestral.

Non será ata o ano 2005 cando, por iniciativa do violista e pedagogo Javier Escobar, xorde o Ensemble Vigo 430. Debido a unha amizade e estancia conxunta na Joven Orquestra Nacional de España (JONDE) co solista Alejandro Garrido, presentan o Ensemble Vigo 430, o 28 de xaneiro de 2005, cun concerto de clausura do Curso de viola que se levou a cabo no Conservatorio Superior de Música de Vigo. O evento tivo lugar no Auditorio Martín Códax e o Ensemble estaba formado por nove músicos de corda, un continuo, dous clarinetes solistas que interpretaron o *Concerto en Re Menor* de G. P. Telemann e Alejandro Garrido, tamén no papel de solista, que interpretou o *Concerto en Sol Maior* de G. P. Telemann e o *Concerto en Re Maior* de K. Stamitz. Completaría o programa o *Concerto en Sol Maior "Alla rustica"* de A. Vivaldi. A partir de aquí realízanse diferentes concertos pola xeografía galega e o norte de Portugal, con Alejandro Garrido como director.

A Orquestra Sinfónica Vigo 430 (OSV430) xorde cando o Concurso Peninsular de Piano "Real Club Náutico de Vigo", cuxo director artístico era José Manuel Fernández González, solicita a presenza dunha formación orquestral no evento. Figuraba nas súas bases que a final do concurso da categoría sénior sería acompañada pola Orquestra Vigo 430 (dirixida por Alejandro Garrido). Así mesmo, o único gañador gravaría un CD con esta formación. É o 30 de novembro de 2008 cando ten lugar a final do concurso no Centro Cultural Caixanova (hoxe renomeado como Teatro Afundación) e o Ensemble Vigo 430 pasa a contar cun persoal de vento e percusión estable e transformarse, por tanto, na Orquestra Vigo 430, un proxecto que na actualidade continúa unicamente cunha subvención do Concello de Vigo, ofrecendo á cidade unha tempada estable de concertos desde 2009.

O proxecto conta con catro seccións ben diferenciadas: orquestra sinfónica, orquestra xove, barroca e ensemble: O Ensemble Vigo 430 continúa a esencia do proxecto con concertos de música de cámara; a Orquestra Xove creada no 2012, é considerada como a canteira de novos músicos entre 14 e 23 anos que, nun futuro, poidan formar parte da agrupación principal; a Orquestra Barroca, creada en 2014, é a única orquestra en Galicia especializada en música antiga e centrada principalmente na interpretación de música anterior á primeira metade do século XVIII; e a Orquestra Sinfónica que dá cabida a músicos

Imaxe 6: Orquestra Sinfónica Vigo 430 dirixida por Irene Gómez-Calado. 16-02-2018.(Fonte: Arquivo persoal da autora).

galegos principalmente, completando o seu persoal con instrumentistas españois e estranxeiros.

Bibliografía

Andrade Malde, Julio: "Orquesta Sinfónica de Galicia: Tiempos difíciles", en *Scherzo, 26* (266), 2011.

Andrade Malde, Julio: "Orquesta Sinfónica de Galicia. Conservadora y progresista", en *Scherzo, 24* (244), 2009.

Andrade Malde, Julio: "Sinfónica de Galicia. Visitas, estrenos e incidencias", en *Scherzo, 21* (206), 2006.

Collado Gueva, Gloria: "10 años de la Real Filharmonía de Galicia" en *Doce notas (52)*, 2006.

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

Fernández, José Luis: "Real Filharmonía de Galicia: Del barbero a la escuela", en *Scherzo, 26* (266), 2011.

Fernández, José Luis: "Real Filharmonía de Galicia: Equilibrio", en *Scherzo, 25* (255), 2010.

Fernández, José Luis: "Real Filharmonía de Galicia. Vientos del este", en *Scherzo, 22* (227), 2008.

Garbayo Montabes, Francisco Javier: "La Xoven Orquestra de Galicia: una necesidad convertida en futuro", en *Ritmo, 61* (615), 1990.

García Caballero, María: *La vida musical en Santiago a finales del siglo XIX*. Lugo: Alvarellos, 2008.

Gómez Vilar, Jennifer & Martínez Iglesias, Cecilia & Archivo Orquesta Clásica de Vigo: *Orquesta Clásica de Vigo. 25 años de música*, 2009.

Groba Groba, Rogelio: "Orquesta de Cámara de La Coruña, ¿Unas instituciones que se hallan en el ocaso?", en *Las Orquestas no estatales, su problemática. Vª Decena de Música en Sevilla 1973*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, Comisaría Nacional de la Música, 1974.

Llano Ruíz, Carmen: "Xoven Orquestra de Galicia: Una solución a tener en cuenta", en *Da Capo Panfleto Musical Independiente del Pais, II*, 1990.

Marco, Tomás. *Diario 16,* 13-9-1994.,

Referencias electrónicas

Andrade, Alfonso: “Primer ensayo de la Sinfónica de Galicia, con músicos de 14 nacionalidades y 9 idiomas sobre el escenario”. *La Voz de Galicia*, 03-05-2017. Dispoñible en: http://www.lavozdegalicia.es/noticia/coruna/coruna/2017/05/03/primer-ensayo-sinfonica-galicia-musicos-14-nacionalidades-9-idiomas-sobre-escenario/0003_201705H3C11995.htm (última consulta 8 de abril de 2018).

Blasco, Ana: “La Xunta aporta un tercio del presupuesto de las orquestas de A Coruña y de Santiago”, en *El Faro de Vigo*, 20.09.2012. Dispoñible en: http://www.farodevigo.es/gran-vigo/2012/09/20/xunta-aporta-tercio-presupuesto-orquestas-coruna-santiago/684838.html (última consulta 8 de abril de 2018).

Cancelas, Beatriz; “20 años de historia. Galicia y su Real Filharmonía”, en *Codalario*, 29-02-2016. Dispoñible en: https://www.codalario.com/portal/opinion/20-anos-de historia-galicia-y-su-real-filharmonia-por-beatriz-cancela_3773_32_10481_0_1_in.html (última consulta 8 de abril de 2018).

Iglesias, Ana: “Cumple quince sonoros años la Real Filharmonía”, en *El Correo Gallego*, 23-02-2011. Dispoñible en: http://www.elcorreogallego.es/santiago/ecg/cumple-quince-sonoros-anos-real-filharmonia/idEdicion-2011-02-23/idNoticia-642695/ (última consulta 8 de abril de 2018).

Jiménez, José Luis: “Bodas de Plata para un lujo de orquesta”, en *ABC Galicia*, 23-05-2017. Dispoñible en: http://www.abc.es/espana/galicia/abci-bodas-plata-para-lujo-orquesta-201705191247_noticia.html (última consulta 20 de abril de 2018).

Orquesta Sinfónica de Galicia: página web oficial. Dispoñible en: http://www.sinfonicadegalicia.com/ (última consulta 8 de abril de 2018).

Real Filharmonía de Galicia: página web oficial. Dispoñible en: http://www.rfgalicia.org/es (última consulta 8 de abril de 2018).

Redacción: “Las autonomías mantienen 27 orquestas pese a su alto déficit”. *El Economista*, 10-12-12. Dispoñible en: http://www.eleconomista.es/espana/noticias/4458042/12/12/Las-autonomias-mantienen-27-orquestas-pese-a-su-alto-deficit.html (última

consulta 8 de abril de 2018).

Redacción: "Los galardonados del Concurso de Piano del Náutico ofrecieron ayer un concierto en el Teatro Caixanova", en *Noticias Real Club Náutico de Vigo*, 17-06-2010. Dispoñible en: http://rcnauticovigo.com/es/categorias.php?var1=NOTICIAS&var2=&var3=Los+galardonados+del+Concurso+de+Piano+del+N%26aacute%3Butico+ofrecieron+ayer+un+concierto+en+el+Teatro+Caixanova&nar1=5&nar2=755&nar3=23892&vez=2&pagina=369#.WTp86BPyg18 (última consulta 8 de abril de 2018).

Redacción: "Se presentó una nueva edición del Concurso de piano del Náutico", en *Noticias Real Club Náutico de Vigo*, 27-11-2008 Dispoñible en: http://rcnauticovigo.com/es/categorias.php?var1=NOTICIAS&var2=&var3=Se+present%26oacute%3B+una+nueva+edici%26oacute%3Bn+del+Concurso+de+Piano+del+N%26aacute%3Butico&nar1=5&nar2=755&nar3=11770&vez=2&pagina=1581#.WTpz0hPyg18 (última consulta 8 de abril de 2018).

Acotacións en torno ao termo "Folk"

David Durán
Musicólogo ex-alumno do Cmus Profesional de Vigo

Hai un xénero musical en Galicia, nado hai 40 anos aproximadamente, que coñecemos baixo a denominación de música “folk”. Etiqueta baixo a que nos atopamos a intérpretes como Susana Seivane, Carlos Núñez ou Budiño, grupos como Milladoiro, Luar na Lubre ou os desaparecidos Berrogüetto entre moitos outros. Todos eles fan música folk, son artistas folk e participan en festivais folk. Probablemente o primeiro que nos vén á mente á hora de identificar que teñen en común estes intérpretes para obter tal denominación, é o emprego dun instrumento

como a gaita, seguido do uso da música tradicional para elaborar os seus temas ou cancións. Con todo, non sempre que se usa unha gaita ou música tradicional faise música folk, polo que necesitamos establecer máis elementos ou empregar outros criterios que nos axuden a definir o termo con maior precisión. Como en calquera etiqueta, o contacto coa realidade devólvenos unhas fronteiras moito máis difusas que a imaxe clara e definida que adoitamos establecer como punto de partida no noso cerebro. Como o panorama que nos atopamos na escena folk é sumamente variado, propuxéronse algúns cualificativos que completan o termo nun intento de establecer algún tipo de división interna que nos aclare un pouco o que nos imos a atopar. Así aparecen as denominacións folk progresivo e folk tradicional, como dúas grandes divisións dentro do folk atendendo á instrumentación empregada (Estévez 1998: 201, Estévez 2000: 21, Castro 2005: 23); folk vocal e folk instrumental, establecendo a división en función do uso da voz (Estévez Vila 2008). A realidade é que estas divisións seguen sendo demasiado amplas e non aclaran moito, sobre todo porque nos podemos atopar con multitude de exemplos que poderían responder a calquera dos dous grupos segundo o momento e os temas que escollamos. É por iso que para achegarnos ao concepto do “folk”, estimamos conveniente acudir ao momento no cal se orixina o xénero en Galicia, a década dos 70 do século pasado.

No ámbito anglosaxón, “folk music” é un termo amplo, no que cabe tanto a música que coñecemos por tradicional –na súa concepción máis clásica ligada fundamentalmente ao ámbito rural– como o movemento que tivo lugar na segunda metade do s. XX que tomando como base a música tradicional desenvolveuse dentro dun contexto urbano incorporando elementos alleos á tradición de partida. Este movemento tamén coñecido como “folk music revival” tivo un gran impacto sobre todo na década de 1960 na que emerxe a figura do cantautor como unha das súas principais e máis visibles consecuencias (Mitchell 2007: 169). A proliferación de festivais e unha importante escena de “folk clubs” como institucións musicais estables dentro desta corrente dan boa proba diso. Xa na década de 1930, o colapso económico mundial provocou que movementos radicais de tipo político, social e

cultural iniciasen unha procura da auténtica música da clase traballadora, tanto rural como urbana, a fin de establecer un achegamento ao pobo (Cohen 2006: 48). Esta asociación que se deu entre o folk e a política radical de esquerdas nos anos trinta continuou nas décadas posteriores e a xuventude atopou no folk unha forma que podía facerse responsable dos seus intereses políticos con cancións que podían ocuparse de temas máis amplos que os convencionais "de amor". O folk poñía a énfase en cancións e letras, na honestidade e autenticidade dos intérpretes máis que en cuestións de técnica ou estilo (Frith 1978:229-230). Doutra banda, instrumentalmente dominaba un son acústico, con guitarras, harmónica, mandolina, violín, etc., que axudaba a manter o vínculo coa tradición pero que sobre todo o diferenciaba da escena rock. Por iso xerouse certa controversia cando Bob Dylan apareceu no festival folk de Newport de 1965 con guitarra eléctrica sobre o escenario. A fronteira entre o folk e o rock cruzaríase ao emerxer o "eletric folk" ou "folk-rock". Este "boom" do folk, que remata coa fin da década de 1960, ten como unha das súas principais consecuencias a aparición dun revival étnico, produto dun clima socio-político que favorece o xurdimento dunha "conciencia da etnicidade" que permite o seu florecemento nas seguintes décadas (Slobin 1983 cit. en Mitchell 2007:170). O interese que se esperta nos anos de 1970 pola música klezmer ou pola música irlandesa instrumental, sobre todo por mor da celebración do Bicentenario en 1976, son exemplos deste revival nos Estados Unidos.

En Galicia, a finais dos anos de 1960 xorde un movemento análogo ao da canción protesta, Voces Ceibes, pero cuxo modelo non será o do folk estadounidense ou anglosaxón senón o francés vía a Nova Cançó catalá (Seoane 2013: 19). Raimon co seu mítico "Al vent" converteuse nunha figura icónica, símbolo da contestación ao poder franquista. Un grupo de mozos, ligados ao ambiente universitario, formarán en maio do 68 o colectivo Voces Ceibes seguindo o exemplo doutros similares no Pais Vasco e Cataluña. Entre os principios que rexerían o colectivo estaba o idioma, –de maneira obrigada, en galego– o contido –de carácter social– e o principio de que non tivese nada que ver co folclore no formal polas connotacións inmediatas que iso tiña en relación cos Coros e Danzas da Sección

Feminina de Falanxe (García 1997: 263)[1]. Este afastamento do folclore é un exemplo claro de como podía ser percibido o mesmo polas xeracións máis novas –politizadas ou non- dentro do ámbito urbano galego. Antón Seoane, -membro fundador de Milladoiro-, unha das persoas clave no nacemento do fenómeno folk en Galicia e testemuña directa do acontecido aqueles anos, comenta o seguinte respecto diso no libro *De Voces Ceibes a Milladoiro*:

> En fin, agás a zanfona, ferida de morte pola desaparición de Faustino Santalices o 6 de decembro de 1960, todo o demais semellaba estar bastante vivo, a pesar de que por aquel entón finara Basilio Carril, afamado constructor de gaitas […] Por ter, os galegos, ata tiñamos a figura do gaiteiro maior, que viña ser o gran gaiteiro coruñés Emilio Corral […] Pois ben, todo un mundo que mantiña a súa vixencia; na actitude e no discurso dalgún dos cantantes comprometidos, non representaba máis ca unha inercia trasnoitada. (Seane 2013: 22)

Este rexeitamento á música tradicional, vinculada co mundo rural e por tanto, relacionada coa imaxe de atraso do campo galego e do pintoresco potenciado desde o réxime franquista, non quedaría no final da década dos 60. Duraría moitos anos máis e case nos atreveriamos a dicir que se mantería en moitos sectores da poboación urbana ata a irrupción dun fenómeno como o de Carlos Núñez. Isto non quere dicir que outros sectores da poboación –probablemente maioritarios– non participasen desta visión folclorística da música tradicional ofrecida polo réxime. Non era estraño que dentro das actividades extraescolares de nenas e nenos figurase o "baile galego" e era habitual a participación de grupos de baile e gaitas en festas e outros eventos da vida social. Con isto, o que queremos dicir, é que esta visión que ofrecía o Réxime era o que terminou sendo entendido por "folclore" na sociedade galega do momento e resultaba cando menos difícil que se expuxese outra

1. A través da Sección Feminina, o franquismo instrumentalizou o folclore nunha sorte de folclorismo como forma de manter a unidade do estado apelando ao seu carácter etnicitario e como maneira de afastar ao pobo doutras formas musicais á moda como o cuplé: "A las camaradas se les irá educando el gusto y aficionando a la música para que desechen de sus casa los horribles cuplés de moda y canten, en cambio, las maravillosas canciones regionales; romances y poemas de nuestros mejores siglos, canto gregoriano y villancicos, que además de darle a la casa un tono de alegría y buen gusto, sirven para tener un conocimiento completo de la música que produce la Patria, varia como las regiones de España, pero que al mismo tiempo responden todas a un principio de unidad, como son el amor y las conquistas. PILAR" (Anuario de la Sección Femenina 1944 cit. en Otero 1999).

interpretación alternativa.

O contexto histórico marcaría a forte politización deste movemento ao redor de Voces ceibes, onde a música –sobre todo a través dos textos das cancións– foi un importante medio de canalización dos desexos e anhelos de cambio. Pese ao insistente desmarque do folclore para romper cos tópicos usados na retórica franquista, a imaxe do cantautor coa súa guitarra entraba dentro do que na época se coñecía como folk, aínda que nada tivese que ver no musical –polo menos no caso galego- co tradicional. Así, o termo folk podía integrar algúns dos nomes de grupos da época que na súa instrumentación –basicamente guitarras e voces- non se axustarían ao que hoxe entendemos por folk: Folk Ceibe, Sendas do Folk ou Folk 72 (posteriormente Fuxan os Ventos). A voz ocupaba nestes casos un papel central, xa que a mensaxe para transmitir era o que realmente tiña relevancia naquel momento. Por iso é polo que desde a clandestinidade, algúns partidos políticos como o Partido Comunista –o de maior implantación e con fortes relacións no exterior– impulsasen os movementos contestatarios, como o da canción protesta:

> Naqueles tempos, cando menos na música, podíase dicir que a base real, sociolóxica, do país, seguía un camiño que a superestrutura ideoloxizada non sempre compartía, entendía ou gozaba. Exemplo claro era o de Voces Ceibes, mimético co que fora o modelo francés que chegara a España, e a Galicia, da man da Nova Canço catalá, e cun ideario dalgunha maneira relacionado coas posicións do PC e a súa deriva, ao noso entender, españolista. (Seoane 2013: 19)

A principios dos anos de 1970, unha nova xeración de músicos, algo máis novo que a de Voces Ceibes, pero vinculada nalgúns casos con eles –caso de Antón Seoane– empeza a ter unha visión diferente do folclore e tentan incorporalo dentro do esquema musical predominante da canción de autor. Desta maneira xorde o Movimento Popular da Canción Galega (MPCG):

> As primeiras xuntanzas, penso, foran argalladas xunto con Benedicto que, dalgún xeito, teimaba na idea de xuntar os novos con certa intención de darlle pulo ás vivas, pero veteranas, Voces Ceibes. No transcurso das reunións comezou a manifestarse outra deriva, outro discurso… e un rumbo nacionalista

> ausente na primeira convocatoria. […] En poucas palabras, o que se pretendía que nacese baixo a órbita do Partido Comunista rematou noutra constelación ben distinta. […] os intereses do colectivo de músicos que empezaba a agromar foi confluíndo cos novos predicados do nacionalismo, que se resumían na potenciación da, por aquel entón, recentemente creada Asamblea Nacional-Popular Galega (AN-PG), tendo ben en conta, e témolo que salientar, que dentro do grupo non todos respirabamos os mesmos aires. […] Mais alá de ideoloxías, era o achegamento á música tradicional o que definía unha liña fundacional que procuraba propostas musicais distintas ao mundo dos cantautores, unha tradición que seguía ben viva nos inesquecibles cuartetos de gaita e, tamén, como non, nas corais e grupos de baile. (Seoane 2013: 17-19)

Estas palabras de Antón Seoane son clarificadoras respecto diso do novo rumbo que tomaría o MPCG. O coñecido como Festival do Sar de 1975 representou un punto de inflexión na canción galega e nel participaron artistas de diversas tendencias, desde os de Voces Ceibes aos de MPCG, Fuxan os Ventos e outros considerados independentes. Na prensa, o festival aparecía como "Festival Folk Galego"[2]. Un exemplo da transcendencia do que alí ocorreu para o posterior desenvolvemento do folk atopámolo nestas palabras de A. Seoane:

> As fotos daquela actuación mostran a mestura de xentes diversas en cada tema, aínda que pola nosa parte traballamos máis como grupo Emilio, Rodrigo, Maroñas e mais eu. En concreto, os tres últimos estabamos especialmente satisfeitos e emocionados por introducir as gaitas, por vez primeira, nun tema de autor, era un poema de Fiz Vergara Vilariño titulado "O muíño toleirón", musicado e cantado por Rodrigo e con Agustín e mais eu nas gaitas. Pode soar a chorrada, pero naquel momento pensabamos que estabamos comezando un novo camiño. Cando soaron as gaitas houbera un importante e significativo aplauso: por fin!, xa era hora!, alí estaban! (Seoane 2013: 27-28)

Como acabamos de comprobar, a pesar da denominación "folk" do festival, as gaitas do tema interpretado por Rodrigo Romaní,

2. Portada de *La Voz de Galicia* del 3 de marzo de 1975 (Seoane 2013: 26)

Agustín Maroñas e Antón Seoane, son as únicas que aparecen no devandito evento. É significativa a forma na que Antón Seoane cóntanos o feito da introdución de gaitas nun tema cantado e de autor. Isto dános unha idea do comentado anteriormente con respecto á idea que se tiña do instrumento, e da música tradicional en xeral, no ámbito da canción protesta e da importancia do xiro dado. Neste caso, tamén a compoñente ideolóxica xoga un papel crucial no camiño tomado desde un punto de vista musical. É ben coñecido o papel simbólico que xoga un instrumento como a gaita dentro do ideario do galeguismo (Costa 1999: 185) e por tanto non é de estrañar que desde posicións ideolóxicas de reivindicación etnicitaria acúdase a ela como un elemento especialmente significativo, ademais de que seguise mantendo unha forte presenza a nivel popular, aínda que houber de ser baixo o manto nada sospeitoso da Sección Feminina. Por iso, é especialmente transcendente o camiño iniciado por estes tres músicos, no que supón de forte cambio semántico con finalidades estéticas e ideolóxicas, ademais de situar ao instrumento –neste caso concreto, só ao instrumento, xa que a música era de autor– nun contexto performativo novo, diferente á contorna no que tradicionalmente se viña escoitando. A principal referencia dentro da música tradicional da que se partía era, como xa lemos en palabras de Seoane, a dos cuartetos de gaitas. O contacto de Rodrigo Romaní e Antón Seoane co grupo Faíscas do Xiabre, entón un dos grupos novos que despuntaban, daría lugar a unha estreita colaboración produto da afinidade que tiñan:

> Todo foi sinxelo e doado pois, á parte do interese pola música tradicional na que eles eran os mestres, coincidiamos noutras teimas. Hoxe é algo común, pero na Galicia de 1974 ou 1975 non creo que pasasen de cen as persoas que oíran falar de Alan Stivell, Malicorne, The Chieftains, Dé Danann. Cando menos dos poucos que podían coñecelos, seis estabamos alí, e aínda máis, e máis insólito, tiñamos “bastante” da súa discografía. […] Na conversa decatámonos de que compartiamos algo fundamental, ademais da paixón polo noso país, a necesidade de abrir o espazo da nosa música aos movementos que sabiamos se estaban a dar no resto de Europa. (Seoane 2013: 67-69)

Un novo grupo, Roi Xordo, de vida efémera, no que participan Antón Seoane, Rodrigo Romaní e Pilar Martínez[3] entre outros, realizará unha serie de concertos en colaboración con Faíscas do Xiabre. Experiencia que relata novamente Seoane da seguinte maneira:

> Eles facían unha parte, Roi Xordo outra e rematabamos todos xuntos, gaita, percusión tradicional, batería, zanfona, teclado, baixo, guitarras eléctricas, acústicas…; en Galicia era a primeira vez que se facía unha experiencia dese estilo. Semella unha parvada, hoxe é unha evidencia, pero, daquela "facer concertos" non era unha expresión aceptada; por unha banda estaba o pudor de empregar unha palabra que se utilizaba, de xeito exclusivo, para os actos musicais clásicos e, xa que logo, soaba, aos nosos oídos, demasiado seria, grande, solemne; pero, pola outra, tiñamos claro que xa non faciamos "recitais" e que Faíscas do Xiabre e nós tocabamos para ser escoitados, "musicalmente" escoitados. (Seoane 2013: 76)

Neste momento, Roi Xordo representa unha etapa de transición no nacemento da música folk tal e como a entendemos agora. A voz segue tendo unha presenza fundamental e se musicalizan textos propios e doutros autores, pero xa aparecen algúns temas exclusivamente instrumentais e hai unha presenza importante de instrumentos considerados "tradicionais". A colaboración cun cuarteto tradicional como Faíscas redondea a presenza da tradición oral no proxecto. Outro aspecto para destacar é o cambio de denominación de "recital" a "concerto". Aínda que poida parecer anecdótico, non o é, xa que a idea de tocar para ser "musicalmente escoitados" en palabras de Seoane, cambia por completo o significado do feito musical do que son partícipes uns músicos que tentaban dalgunha maneira sacudirse o lastre da canción protesta por unha banda, e do folclorismo franquista por outro. Desta forma, a dimensión estritamente artística vai cobrando un protagonismo crecente (Costa 2004). A partir desta liña trazada chegará a participación de Seoane e Xosé V. Ferreirós (Faíscas do Xiabre) no disco de Emilio Cao "Fonte do Araño" de 1977, que representou a ruptura definitiva coa canción de temática social (Estévez 2000: 47). Ademais, neste

3. Máis coñecida como Pilocha

disco ponse de manifesto outro dos elementos simbólico-narrativos que marcarán o inicio do folk galego: o celtismo. O uso dun instrumento como a arpa, sen tradición na música popular en Galicia, aínda que con referencias na época medieval, trasládanos irremediablemente a unha figura central dentro do que se coñece como "música celta": Alan Stivell. Coma se dunha peregrinación se tratase, Romaní, Ferreirós e Seoane realizaron unha viaxe a Bretaña para atoparse con el:

> O primeiro de xaneiro de 1977 partimos camiño da Bretaña. Levabamos tempo coa teima de coñecer e conversar con Alan Stivell. Era coma unha necesidade de ir ás fontes, case unha viaxe iniciática; supoño que no inconsciente latexaba a que fixera Castelao en 1928, xa que, como imprescindible guía, levaramos o seu libro: As cruces de pedra na Bretaña. (Seoane 2013: 93)

Antes referímonos ao papel simbólico da gaita dentro do galeguismo histórico, pois ben, o celtismo constitúe no ámbito musical, como o era en gran medida para o relato máis xeral, o gran fío condutor das narracións históricas para o galeguismo (Costa 1999: 116). Esta explosión do mito céltico durante os anos de 1970 na Europa atlántica, encaixou á perfección nunha Galicia inmersa no proceso histórico da transición á democracia, onde o uso de elementos diferenciadores dentro do espazo simbólico de construción de identidades étnicas, desempeñaba un papel fundamental na xustificación dun marco político-administrativo diferenciado que outorgase certo grao de autogoberno. Desta forma, o proceso de construción dunha nova identidade musical acorde co espazo no que estes músicos se desenvolvían –o urbano– e co marco temporal no que estaban inmersos, orientouse en dúas vertentes fundamentais: por unha banda a mirada cara ao local, a tradición e especialmente a oral; pola outra, a mirada cara ao global, Europa e Estados Unidos de América primeiramente e posteriormente outros espazos calquera da pluralidade de músicas do mundo. Esta necesidade de abrirse ao que ocorría no exterior, xa expresada en palabras de Seoane á mantenta do encontro con Faíscas do Xiabre, ten un dos seus principais puntos de referencia na Europa atlántica en virtude do mito do celtismo ao que acabamos de aludir. E este contacto tivo dúas consecuencias

importantes: a primeira, a incorporación de certos instrumentos ás formacións folk galegas –como a arpa, o bodhran, ou o bouzouki-, que se converterían en habituais deste tipo de grupos; e a segunda, que a música galega baseada na tradición oral, terminase de encaixar de maneira indefectible baixo a etiqueta de "música celta". Unha etiqueta que, por outra banda, abriu as portas da música galega ao mercado internacional[4], onde os festivais foron o primeiro paso[5].

Dentro da órbita dos países celtas, Irlanda foi –e é– unha referencia importante para a escena musical galega. Moitos dos instrumentos adoptados polos grupos folk son de procedencia irlandesa –bodhran, bouzouki[6], tin whistle– e moitos dos seus grupos e intérpretes constituíron un modelo a seguir. Sirvan estas palabras de Seoane para ilustralo:

> Debemos salientar, dos moitos posibles, a Paddy Moloney, por crear con The Chieftains unha relectura impecable da tradición, ao tempo que un universo sonoro propio e único, perfecto, de modo máis evidente, sobre todo, nos dez primeiros álbums da súa lonxeva carreira; e, finalmente, referirme ao tándem Dónal Lunny-Andy Irvine, polo que supuxo de innovación, fundamental e determinante, á hora de renovar certo "canon" tradicional, introducindo novos modos de pensar na música folk, de arranxar, de harmonizar, de tocar bouzouki, teclados, percusión e un longo etc., que porían en práctica en múltiples proxectos: Planxty, Bothy Band, Moving Hearts, Mozaik, Coolfin, etc., que seguen marcando a xeracións de folkies de todo o mundo. (Seoane 2013: 95)

Nesta mirada cara ao exterior, as influencias non proviñan exclusivamente do "universo celta". Un dos instrumentos que estes músicos incorporaron e fixeron seu, foi a guitarra acústica:

> O mundo de Voces Ceibes estaba unido a esa imaxe paradigmática de

4.Lembremos que a finais dos 70 o termo "World Music" aínda non funcionaba como etiqueta da música étnica a nivel comercial.

5. O Festival Intercéltico de Lorient era a referencia para os músicos galegos naquela epóca e ainda segue sendo moi importante na actualidade. O Festival do Mundo Celta de Ortigueira naceu precisamente por mor da visita a Lorient de membros da Escola de Gaitas de Ortigueira. (Barcón 2005: 125).6.66.

6. Aínda que en Galicia coñecémolo simplemente como bouzouki, en realidade trátase do "irish bouzouki" xa que o instrumento orixinal é de procedencia grega. O irish bouzouki é o resultado da modificación do instrumento orixinario feita a finais dos anos de 1960 polos músicos irlandeses, co fin de adaptalo ás súas necesidades musicais.

> Raimon coa guitarra española e a perna sobre a cadeira naquela actuación-emblema na Universidade de Madrid. No Sar, a "nova" guitarra poñía en escena outras referencias, non as da influencia francesa a través da Nova Cançó, senón as que básicamente viñan de Estados Unidos e Gran Bretaña, en fin que bebían do novo folk, rock, pop, etc., […] que recorde, entre outros, fomos Emilio Cao, Bibiano, o guitarrista de Batallán, Mini, de Fuxan os Ventos, e máis eu os que aparecemos con esa "outra" guitarra. Humilde e universal guitarra acústica, penso que sería incapaz de vivir sen unha delas á miña beira. (Seoane 2013: 66)

Como expresa Seoane, o que ocorría en Estados Unidos e Gran Bretaña xerou potentes símbolos que marcaron a toda unha xeración –pensemos no caso de Bob Dylan ou dos Beatles– e a adopción dun instrumento como a guitarra acústica, inseparable dos cantantes folk anglosaxóns, marcará tamén a identidade da música que se estaba xestando, pola súa procedencia por unha banda e como elemento diferenciador da xeración anterior por outro. Outro elemento que completa a visión do nacemento do fenómeno folk en Galicia e de como se foi construíndo a súa identidade musical, é a alusión ao pasado medieval. No ano 1978, Rodrigo Romaní e Antón Seoane coa colaboración de Xosé V. Ferreirós, publican un traballo discográfico que leva por nome "Milladoiro". Tanto o significado do termo, que fai alusión ao Camiño de Santiago, como unha cita do Códice Calixtino que se atopa no interior do cartafol do disco, ademais do uso de instrumentos como a cítola, o dulcimer ou o cromorno, son referencias que nos remiten a outro dos lugares tópicos nos discursos musicográficos elaborados polo galeguismo: o pasado medieval idealizado (Costa 2005: 184). Estas palabras de A. Seone son tamén bastante clarificadoras respecto diso:

> Como diría Rodrigo, formaba parte da "fantasía medieval" que padeciamos, víctimas dun "lóxico" e "infalible" siloxismo: se era antigo, era medieval e, por tanto, galego, perfecto. (Seoane 2013: 58)

De maneira análoga ao que ocorría co mito do celtismo, o interese polo medieval e en xeral polo pasado musical era grande na Europa do momento, tanto a nivel de música popular como de música culta, e baste para iso citar o

desenvolvemento da "música antiga" como obxecto de interese do gran público en festivais, discografía, etc. De novo prodúcese unha comuñón entre unha corrente musical exterior e as ideas que conforman a identidade musical desde a óptica do galeguismo.

Con todos estes elementos en plena ebulición, no ano 1979 sae ao mercado o primeiro disco do grupo Milladoiro, "A Galicia de Maeloc" onde se produce a integración do dúo Seoane- Romaní e Faíscas do Xiabre co engadido de frauta e violín. Tanto este disco, como o anterior do dúo, son enteiramente instrumentais. Atrás quedou a canción protesta, a temática social e os textos de poetas galegos. Tampouco hai que esquecer que, nese ano, o proceso democrático tomaba un camiño de non retorno coa aprobación da Constitución en decembro do ano anterior. O certo é que a ausencia de voz, e por tanto, o carácter instrumental desta música, sería un dos seus símbolos de identidade nos inicios[7]. Entre as razóns que contribuíron a que isto fose así, hai que considerar un certo afastamento do elemento vocal en razón da vinculación inicial destes mesmos músicos ao movemento da canción protesta e o posterior abandono desta vía. Ademais, xa existían outras alternativas como Fuxan os Ventos, que aínda mantiña unha liña reivindicativa, e de defensa da cultura galega, especialmente do idoma. Fuxan os Ventos estaría a medio camiño entre a figura do cantautor e o grupo folk (Estévez 2000: 40). Outra razón tiña que ver co peso que a música puramente instrumental tiña dentro da tradición musical galega. Como xa expuxemos, os cuartetos de gaitas foron a súa principal referencia como formación musical de tipo tradicional e como depósitos de repertorio. Por outra banda, xa apuntamos o enorme peso simbólico que a figura do gaiteiro tivo na conformación dunha identidade musical para Galicia (Costa 1999: 185). O certo é que, no discurso do galeguismo, e deixando aparte a achega histórica dos "coros gallegos", a música vocal tradicional ligada á contorna rural, como a procedente das pandereteiras, apenas tiña relevancia ou

7.Ese mesmo ano, 1979, o grupo Doa, do que formaba parte Miro Casabella, publica o seu primeiro traballo "Ou son dá estrela escura" no que a metade dos seus temas son instrumentais. Xa no seu seguinte traballo de 1984 "Polaridade", convértese nun grupo exclusivamente instrumental.

proxección no ámbito urbano, polo menos naqueles anos[8]. Os cantos de cego con acompañamento instrumental xa desapareceran no caso da zanfona, e estaban a piques de facelo no caso do violín. Neste contexto, a opción de converter un tema vocal tradicional en instrumental parecía a mellor opción de uso do mesmo. A esta orientación contribuíu tamén, sen dúbida, o camiño que se estaba seguindo noutros espazos tomados como modelos a seguir; cando tratamos o folk no ámbito anglosaxón, mencionamos a existencia dun "revival" da música irlandesa instrumental a mediados dos anos de 1970. The Chieftains é o exemplo máis claro aínda que xa alcanzaran certa notoriedade na década anterior. Sendo a música irlandesa un dos modelos tomados no nacemento do folk galego, non é de estrañar que a súa influencia tamén se deixase notar neste aspecto.

O nacemento do grupo Milladoiro supuxo a plasmación práctica do proceso de construción dunha identidade musical que, partindo de postulados xerados dentro do galeguismo histórico, desenvolveríase incorporando tanto elementos locais como globais nun contexto histórico de cambio político, social e económico. Esta nova identidade musical desembocará nun xénero, o folk, que terá nos grupos nados no momento, pero sobre todo en Milladoiro, o modelo para seguir tanto no aspecto formal estilístico, como no estético e o ideolóxico. A traxectoria posterior do grupo Milladoiro, que inclúe xiras internacionais, unha extensa discografía, encargos institucionais e numerosos premios, confirma a importancia capital que este grupo tivo no desenvolvemento e consolidación do xénero en Galicia. Por iso, non é de estrañar que servise de modelo para as seguintes xeracións de intérpretes folk. Pero non hai que esquecer a outros grupos que contribuíron á consolidación do xénero durante os anos de 1980. É o caso de Emilio Cao e Doa que continuaron a traxectoria iniciada na década anterior, ou de Brath, Na Lúa e Luar na Lubre que iniciaron a súa andaina por aquel entón. Con todo, non será ata mediados

8. Seoane lembra a primeira vez que viu a unhas pandereteiras en 1973: "*…é inevitable lembrar a importantísima repercusión dos concursos da Quintana dos Mortos, de Santiago de Çcompostela […] Aturuxo e as súas eternas pandereteiras orixinarias de Mens, Malpica, primeiras que vin na miña vida enriba dun escenario*" (Seoane 2013: 19). Anos máis tarde, en 1986, Milladorio convertiriase no primeiro grupo folk en incorporar pandereteiras no seu disco "Galicia no país das maravillas".

da década de 1990 cando se produza unha gran eclosión do folk, coa aparición de grupos e solistas que seguindo a senda marcada por Milladoiro, lograrán exportar a súa música máis alá das nosas fronteiras. Sen dúbida, o caso máis rechamante é o de Carlos Núñez, que logrou ter un tremendo impacto mediático a pesar de cultivar un xénero que non estaba destinado en principio a situarse nas listas de éxitos. Outro caso que tamén destaca é o de Luar na Lubre, que recibiu un impulso espectacular á súa carreira cando Mike Oldfield gravou o tema *O Son do Ar* no seu disco *Voyager*. É nesta "época dourada" do folk cando se consolidará de maneira definitiva o xénero en Galicia, nun contexto político e económico diferente de aquel que o viu nacer, dominado pola economía de mercado e onde a música se converte nunha mercadoría máis dentro da industria do lecer e o entretemento.

Bibliografía

Araguas, Vicente, *Voces Ceibes*, Vigo, Ed. Xerais de Galicia, 1991.

Barcón, Juan, "O Festival do Mundo Celta de Ortigueira", *Etno-folk, Revista galega de etnomusicología*, nº 3, 2005, pp. 125-146.

Campos Calvo-Sotelo, Javier, *Fiesta identidad y contracultura. Contribuciones al estudio histórico de la gaita en Galicia*, Diputación de Pontevedra, 2007.

Campos Calvo-Sotelo, Javier, *La música popular gallega en los años de la transición política (1975-1982): reificaciones expresivas del paradigma identitario*, Tesis doctoral, Departamento de Musicología, Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense de Madrid, 2008.

Castro, Carlos, "A percusión non tradicional na música folk galega", *Etno-folk, Revista galega de etnomusicología*, nº 1, 2005, pp. 23-34.

Cohen, Ronald D., *Folk Music: The Basics*, Routledge, 2006.

Costa, Luís, "La arquivolta dorada: los instrumentos medievales entre lo real y lo imaginario", En Villanueva, Carlos (coord.), El sonido de la piedra. Actas del encuentro sobre instrumentos en el Camino de Santiago. Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 2005; pp. 179-195.

Costa, Luís, "Algunhas cuestións de teoría e de método verbo da investigación da música de tradición oral en galicia", en Oujales, Cristina (Coord.) Actas I, II y II Encontros O Son da Memoria, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, 2004, pp. 169-209.

Costa, Luís, *La formación del Pensamiento Musical Nacionalista en Galicia hasta 1936*, Tesis doctoral, Departamento de Historia del Arte, Facultad de Geografía e Historia, Universidad de Santiago de Compostela, 1999, edición del autor.

Costa, Luís, "Las rumbas olvidadas: transculturalidad y etnicización en la música popular gallega", *Trans, Revista Transcultural de Música*, nº 8, 2004, http://www.sibetrans.com/trans/articulo/194/las-rumbas-olvidadas-transculturalidad-y-etnicizacion-en-la-musica-popular-gallega (última consulta: decembro 2013).

Estévez Vila, Xaime, *As gravacións da música galega (1975-2000),* Lugo, TrisTram, 2008.

Estévez Freixeiro, Xoan Manuel y Losada, Óscar, *Crónica do folk galego. 25 anos de historia*, Lugo, TrisTram, 2000.

Estévez Freixeiro, Xoan Manuel, "Un novo estilo para a música galega. O

nacemento da música folk" en Grupo Milladoiro (Coord.), *O Feito Diferencial Galego. Música*, Santiago de Compostela, Museo do Pobo Galego – A Editorial da Historia, 1997, vol. I, pp. 201-223.

Estévez Freixeiro, Xoan Manuel, *Milladoiro. Moito máis que un grupo de música folk*, Vigo, Ir Indo Edicións, 1999.

Frith, Simon, "Hacia una estética de la música popular", en Cruces, Francisco y otros (Ed.), *Las culturas musicales*, Madrid, Trotta, 2008, pp. 413-435.

Frith, Simon, *La sociología del rock*, Júcar, 1978.

García Pintos, Anxo Lois, "As fontes do folk. Os cancioneiros. A tradición oral. Recollidas actuais" en Grupo Milladoiro (Coord.), *O Feito Diferencial Galego*. *Música*, Santiago de Compostela, Museo do Pobo Galego – A Editorial da Historia, 1997, vol. I, pp. 225-237.

García Villar, Benedicto, "Crónica da canción galega 1965-1975", en Grupo Milladoiro (Coord.), *O Feito Diferencial Galego*. *Música*, Santiago de Compostela, Museo do Pobo Galego – A Editorial da Historia, 1997, vol. I, pp. 253-276.

Guilbault, Jocelyne, "La world music", en Frith, Simon, Straw, Will y Street, John (Ed.), *La otra historia del rock*, Barcelona, Ediciones Robinbook, 2006, pp. 237-255.

Hall, Stuart y du Gay, Paul (Comp.), *Cuestiones de identidad cultura*l. Buenos Aires, Amorrortu editores, 2003.

Kartomi, Margaret J., "Procesos y resultados del contacto entre culturas musicales: una discusión de terminología y conceptos", en Cruces, Francisco y otros (Ed.), *Las culturas musicales*, Madrid, Trotta, 2008.

Martí, Josep, "A tradición vista a través do folclorismo" en Villanueva, Carlos (Coord.), *O Feito Diferencial Galego*. *Música*, Santiago de Compostela, Museo do Pobo Galego-A Editorial da Historia, 1997, vol. II, pp. 323-350.

Martí, Josep, *El folklorismo. Uso y abuso de la tradición*, Barcelona, Ronsel, 1996.

Mitchell, Gillian, *The North American Folk Revival: Nation and Identity in the United States and Canada, 1945-1980*, Ashgate, 2007.

Seoane, Antón, *De Voces Ceibes a Milladoiro. Unha memoria do Movimento Popular da Canción Galega 1973-1978,* Vigo, Galaxia, 2013.

Vidal, Carme, "Nando Casal e Xosé Ferreirós", *No país das gaitas*, Cadernos A Nosa Terra, Vigo, A Nosa Terra, 1995, pp. 24-31.

“Limpar de música a nosa mente”. Unha introducción didactica á obra teatral de John Cage

Cecilia Blanco
Cmus Profesional de Vigo

Proposta ben intencionada para alumnas e alumnos de conservatorio na súa próxima audición pública: cando sexa a túa quenda, sobe ao escenario, saúda como normalmente fas, coloca a partitura no atril, e non fagas nada mais nos seguintes 4 minutos e 33 segundos.

Es quen de imaxinar que reacción provocaría esta situación? (ademais da mais que lóxica de suspenderte pola parte do teu profesor ou profesora).

Que faría o público? Esperaría? Marcharía? Protestaría?

O teu corpo pasaría de súpeto a ser o foco principal de atención, xa que non estás a provocar ningún son. Pero se o teu corpo é o foco…

entón, es músico ou actor nese momento?

E se non estás a emitir ningún son, logo escoitaríase silencio, verdade?

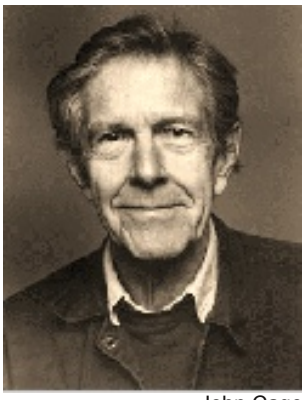
Si? Seguro?…

Silencio?…

Existe o silencio?…

Nos anos 40 do século pasado un personaxe chamado John Cage (Los Ángeles 1912-Nova York 1992) andaba investigando, entre outras cousas, no **son** e no **silencio**.

En canto ao **son**, estaba interesado en desligalo da harmonía. Como ben sabes os sons, na grande maioría da música que estudamos no conservatorio e da que escoitamos por todas partes, están organizados seguindo distintas relacións (que cambian segundo a época e o estilo) que chamamos harmonía. A Cage non lle interesaban estas relacións: quería escoitar os sons de forma independente. Dicía:


John Cage

> "debemos abandonar o desexo de controlar o son, limpar de música a nosa mente, e permitir que os sons sexan eles mesmos, non vehículos para teorías elaboradas polos homes, ou expresións dos sentimentos humanos"[1].

E por suposto lle interesaba a ausencia de son. Quería escoitar o **silencio**. Así que, en 1951, introduciuse nunha cámara anecoica: un recinto preparado para illarse de calquera tipo de son. Mais aconteceu que:

> "Escoitei dous sons, un grave e outro agudo. Cando llos describín ao enxeñeiro encargado, informoume de que o agudo era o funcionamento do meu sistema nervioso, o grave era a circulación do meu sangue. Ata que morra haberá sons. E continuarán despois da miña morte. Non hai que preocuparse polo futuro da música"[2].

Parece que o silencio non existe.

1. Cage, John: *Silencio*. Madrid: Ardora Ediciones, 2007; p. 10.

2. Kostelanetz, Richard: *Conversing with John Cage*. New York: Routledge, 2003; p. 111[Tradución da autora]

Voute achegar, logo, a só tres das creacións de John Cage. En concreto, da súa obra teatral (que adoita ser menos coñecida polos músicos). Elixín estas tres porque me pareceron as que mellor poden valer para que te fagas unha idea xeral, pero estaría encantada de achegarte a todas as demais (que son moitas).

Antes de falarte das obras en si teño que poñerte en situación: o teatro de John Cage está considerado como *teatro posdramático*. Seguro que tes visto pola rúa ou nalgún museo algunha *performance*. Lémbrate dela mentres che explico o que significa *teatro posdramático* (de xeito moi resumido) para que te poidas facer unha idea.

No *teatro posdramático* desaparece a supremacía do texto (é dicir, que pode non haber texto ao contrario do que pasaba sempre no teatro clásico) e isto supón que pode non haber fío argumental. Tamén se caracteriza por ser moi heteroxéneo, tanto en elementos como en disciplinas teatrais. E a superposición de todo isto tamén é habitual.

O espectador, no *teatro posdramático*, xa non ten a mesma función que no teatro clásico de "ollar dende fora" porque se vas ver unha obra deste tipo é posible que teñas que completar ti o que presencias (como sucede, por certo, con moitas linguaxes artísticas contemporáneas). Non de xeito físico, pero si no proceso de percepción. O que presenciamos é algo aberto que se completa coas nosas experiencias. Parece algo abstracto e difícil de entender pero, si pensas un pouco nisto, se tes un momento, xa entenderás do que estamos a falar.

O espazo esténdese: o teatro xa non ten por que desenvolverse nun escenario; calquera lugar pode ser apto para a representación teatral.

Todas estas características se ven claras ollando cara atrás dende a nosa perspectiva, mais nos anos 50 do século pasado todo isto estaba por "descubrir". Agora ti tamén vas descubrir como Cage tivo moito que ver nesta transformación do teatro.

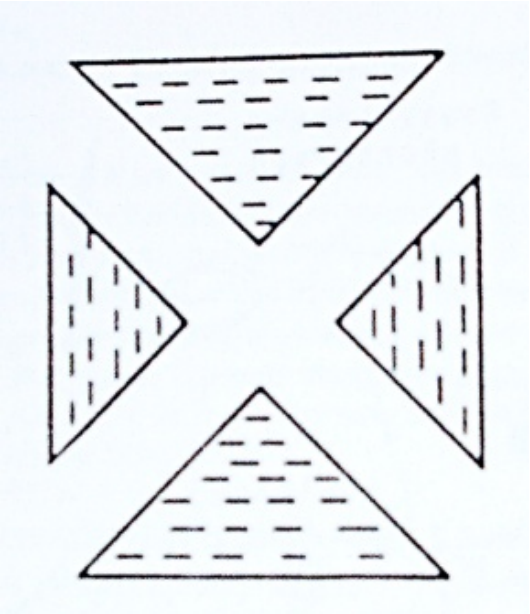
A orixe: o evento de Black Mountain College

No comedor da universidade Black Mountain College, situada en Carolina do Norte (EEUU), tivo lugar un evento artístico que chegou a ser considerado, anos más tarde, como o primeiro *happening* da historia do teatro. Excepto o ano de celebración, 1952, non se dispón

de datos contrastados acerca doutras circunstancias concretas deste evento, tales como a data (só se sabe que foi durante o verán), a hora, ou a duración exacta, pois nin intérpretes nin público, cando foron preguntados respecto diso moitos anos máis tarde, o lembraban con seguridade. Isto dános unha idea do pouco conscientes que foron, naquel momento, de que estaban a facer historia.

Esta universidade se creara en 1933 cunha filosofía educativa totalmente pioneira naquel momento, baseada na liberdade persoal e a creatividade mediante proxectos a realizar en comunidade, e na que as artes constituían o eixo central da aprendizaxe. Estivo en funcionamento ata 1957. O evento tivo lugar no comedor:

O público, non máis de cincuenta persoas, estaba composto por profesores da facultade, estudantes e veciños que se situaron en asentos dispostos de xeito que formaban catro triángulos situados da forma que aparece no debuxo.



Disposición dos asentos do público no evento de Black Mountain College.

Como vemos, deixáronse espazos entre cada triángulo e no centro que permitían a acción en todos eses lugares. Cage lembraba respecto diso:

"Os espectadores podían verse uns a outros o que naturalmente é unha vantaxe común a calquera teatro circular (…). Lembro unha señora que chegou ao principio, Mrs. Jalowetz, que era a esposa do director do departamento de música. Chegara conscientemente moi cedo coa intención de coller o mellor sitio. Preguntoume cal era o mellor sitio e contesteille que todos eran exactamente igual de bos"[3].

"Máis tarde, ese mesmo verán de vacacións en Nova Inglaterra, visitei a sinagoga máis antiga de EEUU e

3. Kostelanetz, Richard: *Conversing with John Cage*. New York: Routledge, 2003; p. 111[Tradución da autora]

> descubrín que alí a congregación sentaba exactamente do mesmo xeito en que eu colocara á audiencia en Black Mountain"[4].

Con todo, a maior parte do tempo as accións discorreron no exterior do "cadrado". E dicimos as accións, en plural, porque foron moitas as que tiveron lugar ao mesmo tempo. A saber:

• Cage, subido a unha escaleira, pronunciaba unha conferencia sobre Eckhart que interrompía con silencios, aínda que en 1961 afirmou que o que lía era a súa conferencia Julliard.

• O poeta Charles Olson alternábase coa poetisa M. C. Richards para subir a outra escaleira e recitar poemas.

• O artista plástico Robert Rauschenberg manipulaba un fonógrafo antigo. Non hai acordo entre os presentes sobre o que reproducía, aínda que algúns afirman que se trataba de Edith Piaf.

• David Tudor[5] interpretaba unha obra ao piano.

• Merce Cunningham[6] e os seus bailaríns bailaban usando todo o espazo. Nun esquema que debuxou M. C. Richards sobre o evento, indícase que os bailaríns fixeron a súa entrada desde a dereita. A partir dese momento bailaron entre o público e, como lembrou Cunningham,

> "a música non servía de base para o que bailabamos, e tampouco eu tiña que facer nada con relación ao que os demais estaban a facer, necesariamente"[7].

Tamén lembra, nunha entrevista de 1987, que

> "cada un fixemos o que faciamos. Eu bailei entre o público que estaba situado no centro con espazos entre eles (…). Todas as cousas estaban separadas, e todo o mundo estaba sentado mirando cara un sitio diferente, así que poderían ver ou oír algo de forma distinta. Non estaba todo fixado así que todo o mundo

4. Cage, John: *Silencio*. Madrid: Ardora Ediciones, 2007.

5. O pianista David Tudor foi un personaxe moi relevante para Cage xa que foi testemuña do proceso creativo do compositor e da súa evolución, e moitas veces incluso participou nel. Ademáis foi quen estreou a maioría das súas obras.

6. O bailarín e coreógrafo Merce Cunningham e Cage comezan a traballar xuntos en 1944 e xa nunca deixarán de facelo ata a morte de Cage en 1992. Xuntos exploran as distintas linguaxes escénicas e as relacións entre elas. Un dos froitos desta investigación é precisamente a obra teatral de Cage e, outro moi interesante é o piano preparado.

7. Fetterman, William: *John Cage´s theatre pieces*. Amsterdam: Harwood Academic Publishers GmbH, 1996; p. 102.[Tradución da autora]

tivo que velo á súa maneira"[8].

• Nunha das paredes proxectábase unha película muda en branco e negro de Nicolas Cernovitch. A película proxectábase ao principio no teito e mostraba imaxes dos cociñeiros da universidade. Despois aparecía o sol e, cando a proxección baixaba pola parede, o sol desaparecía.

• Na parede da fronte proxectábanse diapositivas de 3,5 centímetros pintadas a man. Algunhas eran colaxes creadas con xelatinas, outras pinturas e pigmentos, e materiais comprimidos entre os dous cristais.

• As Pinturas Brancas de Rauschenberg colgaban do teito.

• Ao final do evento serviuse café a cada membro do público, como lembraba Cage en 1985:

> "En cada asento había unha cunca e non fora explicado ao público que fariamos coa cunca –algúns a usaron como cinceiro–, pero a actuación concluía cunha especie de ritual servindo café en cada cunca"[9].

Non se conserva ningunha partitura desta experiencia, aínda que David Tudor afirmou que Cage elaborara un plan: tan só un pedazo de papel con números. Outros intérpretes do evento aseguraron que Cage mostrou, a cada un e xusto antes de empezar, unha folla con indicacións de minutos e segundos entre parénteses, acoutando o tempo que debía durar a súa intervención. Cage explicábao así en 1966:

> "A toda aquela xente déuselle a oportunidade de actuar, admítoo, con seccións ás que cheguei a través de operacións de azar. Con seccións quero dicir períodos de tempo durante os cales eles eran libres de facer algo ou non facer nada. A maioría escolleron facer algo (…). Non houbo ensaio. Simplemente foi planeado. De feito, foi planeado aquel día antes de comer"[10].

Pero esta partitura nunca se atopou. Soamente despois da súa morte, entre os seus papeis, atopouse o seguinte documento dirixido ao intérprete que manexaría as proxeccións de diapositivas:

> Proxector: Empezo no minuto 16.

8.Dickinson, Peter: *Cage Talk. Dialogues with & about John Cage*. USA: University of Rochester Press, 2006; p. 60. [Tradución da autora]

9. Kostelanetz, Richard: *Conversing*…; p. 111.[Tradución da autora]

10. Kostelanetz, Richard: *Conversing*…; p. 225.[Tradución da autora]

> Interprete libremente ata o minuto 23. Empezo no minuto 24:30. Interprete libremente ata o minuto 35:45. Empezo no minuto 38:20. Interprete libremente ata o minuto 44:25.

Aquí pódese apreciar como a súa intención é que a acción se interrompa, algo que foi pedido a todos os intérpretes, realizando soamente Tudor e o propio Cage unha intervención ininterrompida durante o total dos minutos.

A importancia deste evento, que hoxe non deixa lugar a dúbida, non foi para nada entendida así naquel momento. M. C. Richards lembraba que

> "realmente non era consciente de que era un evento histórico, porque todos os elementos eran familiares, e en Black Mountain traballaramos con luz, son e talleres de movemento, e poñer todo iso xunto parecíanos natural, e non que estivésemos a cambiar a cultura"[11].

mentres que Cernovitch asevera que "ningún sabiamos que estabamos a facer historia"[12], e en palabras de Cunningham:

John Cage, Merce Cunningham e Robert Rauschenberg

> "Non tiña nome. É algo que fixemos e xa está. Despois chamárono Happenings. Foi unha idea de teatro que John tivo que calquera cousa podía ser teatro (…). Non hai que ter unha referencia, un significado ou unha conexión. É soamente ocupar un espazo"[13].

11. Fetterman, William: *John Cage´s theatre…;* p. 104. [Tradución da autora]
12. Fetterman, William: *John Cage´s theatre*…; p. 104. [Tradución da autora]
13. Dickinson, Peter: *Cage Talk. Dialogues…;* p. 61.[Tradución da autora]

Water Music

Data de composición: 1952. Intérpretes: Un pianista. Duración: 6' e 40''.

É a primeira peza teatral que John Cage compón na primavera de 1952.

A composición está pensada para que a interprete un pianista, que debe utilizar o teclado do piano, facer soar outras partes do instrumento e tamén preparalo situando obxectos sobre as cordas. Ademais debe facer soar outros elementos alleos ao piano.

Cage indica o minuto e segundo no que se debe realizar cada acción. Para iso o intérprete debe portar un cronómetro.

En canto á preparación, Cage só nos di que "prepare o piano con catro obxectos", deixando claro así que a decisión final está en mans do intérprete, que debe ter claro ademais que, tanto a elección dos obxectos como o lugar no que situalos, debe atender non só ao resultado sonoro, senón tamén aos movementos que vai requirir a súa interpretación. Este é un dos aspectos que non deixa dúbida da formulación teatral que Cage tiña sobre esta peza dende o principio:

> "Simplemente puxen no plan da partitura obxectos que non só producisen sons senón que tamén desen lugar a accións que fosen interesantes para ver"[14].

Para o uso tradicional do teclado, é dicir para a parte de "tocar nas teclas", Cage decidiu incluír elementos que naquel momento estaban a ser rexeitados polos compositores, por ser tradicionais. Tratábase de intervalos de oitavas, quintas e sobre todo sétimas de dominante, que aparecen tamén na súa forma arpexada:

> "Sempre estiven ao lado das cousas que non se deberían facer buscando a vía de traer de novo á interpretación os elementos rexeitados. Así que incluín sons que eran, desde un punto de vista musical, esquecidos naquel momento"[15].

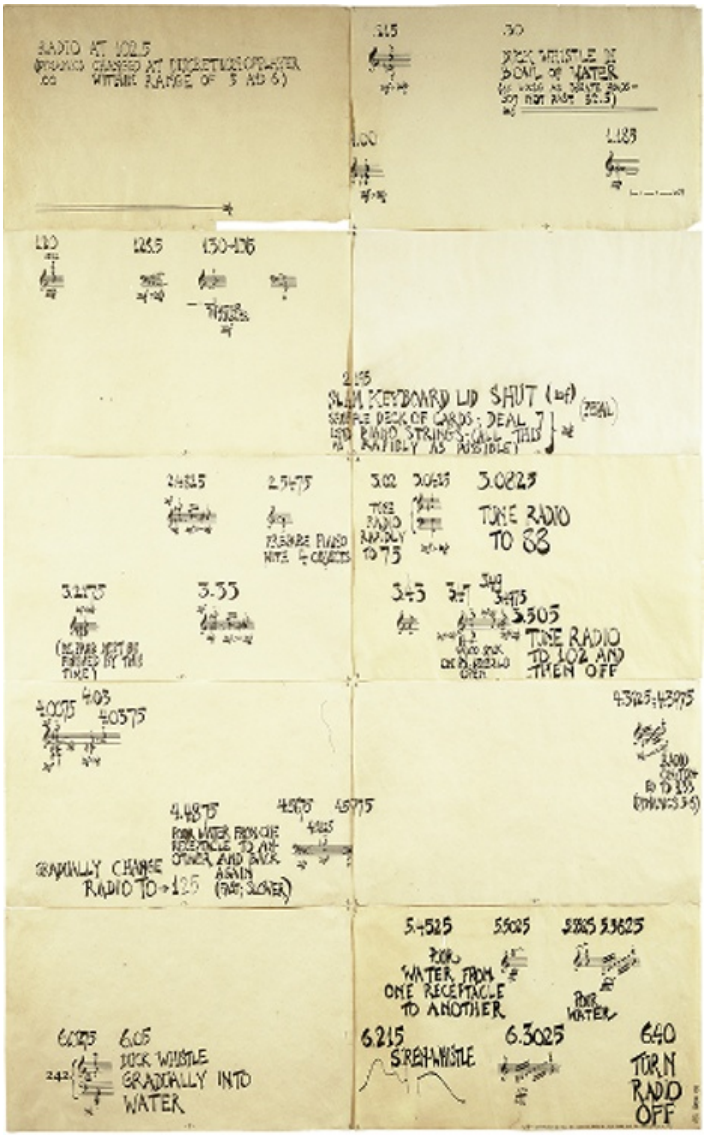
Os elementos auxiliares para producir sons son unha radio, recipientes con auga (para logo poder intercambiar a auga entre eles), varios obxectos e chifres para producir asubíos, unha baralla de cartas e un pau de madeira. En canto aos chifres Cage indica que debemos utilizar: chifre de auga,

14. Kostelanetz, Richard: *Conversing with John Cage*. New York: Routledge, 2003; p. 114.[Tradución da autora].

15. Kostelanetz, Richard: *Conversing with John Cage*. New York: Routledge, 2003; p. 113.[Tradución da autora]

sirena, e chifre de pato.

O uso da radio, xunto co anteriormente comentado da preparación do piano, son as únicas dúas indeterminacións que podemos atopar nesta obra. Sobre a radio só nos indica que debe ser sintonizada entre as frecuencias 88 e 133. Por tanto se determina onde sintonizala pero queda fóra do seu control que sons se van producir no momento da interpretación. Outra característica que fai moi relevante esta peza, entre as composicións teatrais de Cage, é que quere que a partitura se converta nun aspecto visual á hora da interpretación: a partitura debe estar exposta no escenario. O feito de que se poida ver a partitura crea un sentido de expectación polo que vai suceder. A partitura, que podemos atopar publicada, consta de 11 páxinas que miden 28×43 cm. Á hora de levala ao escenario 10 destas páxinas –exceptuando a primeira que é un comentario xeral sobre a obra– preséntanse todas xuntas en dúas columnas pegadas, dando lugar a un póster de dimensións 86×140 cm.



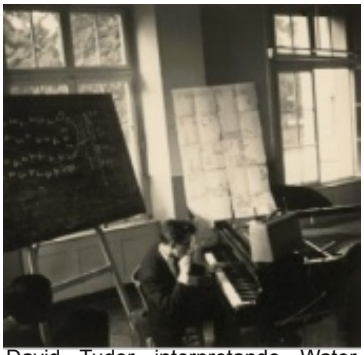
Partitura de Water Music disposta para expor.

Isto é moi relevante: o desexo de Cage de que todo o público poida ver a partitura, supón unha limitación dos lugares en que pode ser interpretada –nunca en grandes teatros senón en salas, galerías, auditorios pequenos, é dicir, lugares que permitan o cumprimento desta indicación, convertendo así esta composición nunha obra de cámara–.

A característica máis rechamante da partitura é a disposición gráfica no espazo das accións para realizar, en relación ao tempo: 75 cm da partitura equivalen a 40 segundos na interpretación. Algunhas accións, como as de tocar no teclado do piano, teñen anotado o minuto e segundo exacto no que deben ser tocados. Pero outros, por exemplo o tempo que debemos tocar a sirena, debe ser calculado polo intérprete segundo o que ocupe a súa representación gráfica na partitura.

A partitura publicada de Water Music é a reprodución do manuscrito de Cage, aspecto que tamén intervén no aspecto visual, e sobre todo desde a nosa perspectiva actual pois moitas das obras de Cage foron publicadas desta forma, convertendo a súa caligrafía nun aspecto caracterizador da idiosincrasia deste compositor.

Hai 41 eventos apuntados na partitura: 21 son de notación musical, 7 refírense ao uso da radio, 4 fan referencia a sons producidos no exterior ou interior do piano, 4 refírense a sons relacionados coa auga, 1 indica o son de chifre só, 3 de chifres e auga, 1 (auxiliar a todos os demais eventos) referido á baralla de cartas… Non hai patróns narrativos, melódicos ou harmónicos. Non hai continuidade ou acción unificada. Algúns eventos repítense, como verter a auga ou sintonizar a radio, sendo o que máis se reitera o arpexo de Sol M nos minutos 4.3925, 5.5625 e 6.3025.


David Tudor interpretando Water Music.

David Tudor foi o primeiro en interpretar esta obra. Achégote as súas palabras para que sexas consciente de que estas obras requirían preparación, ensaio e rigorosidade. O matiz cómico que leva implícita a obra fai que a miúdo, e sobre todo aqueles que se quedan cunha visión superficial do asunto, crean todo o contrario.

"É moi agradable, e non demasiado fácil de interpretar –sabes que ten sons moi especiais– como o son do chifre de pato nun recipiente con auga (desde o minuto 0´30 ata o 0'525 na partitura) e o pato suponse que morre, así que tiñas que conseguir un asubío coa boca moi aberta. É un son moi especial. Recordo que os sons eran moi importantes, e o difícil que foi a interpretación da radio, polos tempos. E cada radio é diferente, e o modo de sintonizala. Unha das cousas máis xeniais que me sucederon foi cando estaba a interpretar a obra en Londres en 1954, e alí, nun momento no que tes que acender a radio e despois de tres segundos apagala, cando a acendín (risas): …*estas cancións chegan ata ti por cortesía da British Broad Casting Corporation…* Quería rirme pero eu era un intérprete consagrado. Teño un punto de vista moi estrito, e así é como debe ser"[16].

Xa que falabamos do rigor na preparación das obras aproveito para mostrarche estas palabras do propio Cage sobre a preparación doutra das súas obras:

"Fixen unha lista de accións a realizar por min mesmo. Logo, a través da intersección das liñas curvas coa liña recta (…) podería determinar a cantidade de tempo de que dispoñía para, por exemplo, poñer unha rosa nunha bañeira, se tocaba facer iso. Se ao mesmo tempo tiña que tocar unha nota determinada (ou non determinada) no piano, ambas accións debían ser realizadas no tempo previsto. A peza acabaría tendo seis partes que logo ensaiei moi coidadosamente unha e outra e outra vez con xente observándome e corrixíndome, porque tiña que facelo en tres minutos. Tiña moitas accións que realizar nela, e isto esixía o que poderiamos chamar virtuosismo. Eu era remiso a interpretala antes de estar completamente seguro de que podería facelo ben"[17]

4'33"

Data de composición: 1952. Intérpretes: Indeterminados. Duración: Indeterminada.

Lembras a acción que te propuña xusto ao principio deste artigo?

Pois é a obra máis famosa de John Cage e converteuse nunha

16. Fetterman, William: *John Cage´s theatre pieces*. Amsterdam: Harwood Academic Publishers GmbH, 1996; p. 25.[Tradución da autora]

17. Barber, Llorenç: *John Cage*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 1985; p. 55.

das máis relevantes da arte do s. XX. No espazo de Black Mountain College no que tivo lugar o evento de 1952 estaban expostas, como te contaba, algunhas das pinturas brancas de Rauschenberg: cadros totalmente brancos. Estas "obras brancas" deron empuxe a Cage para realizar unha obra que levaba imaxinando desde os anos corenta. Usando métodos de azar, Cage compuxo 4´33´´, unha peza de tres movementos na que ningún son é producido intencionadamente polo intérprete. Hai catro versións da partitura.

A primeira, que está desaparecida, consistía en papel pautado sen ningunha nota escrita nel, soamente con barras de compás e unha indicación de tempo a 60. Nesta primeira versión a peza xa se dividía en tres movementos de diferentes duracións: 30´´, 2´23´´ e 1´40´´. A primeira interpretación desta obra tivo lugar o 29 de agosto de 1952, nun concerto benéfico celebrado no Maverick Concert Hall en Woodstock, Nova York. O intérprete foi David Tudor.

> "Cando a interpretei estaba a mirar ás partituras –de dous pentagramas– e con compases de 4 tempos (…) así que estaba a ver o primeiro movemento e estaba a pasar a páxina porque estaba a ler a partitura no tempo"[18].

> "É importante que leas a partitura mentres estás a interpretar, alí están as páxinas que usas. Deste xeito esperas, e despois xiras a páxina. Xa sei que soa moi estraño, pero ao final a diferenza nótase"[19].

Tudor utilizou un cronómetro para medir cada un dos movementos. Para comezar un movemento baixaba a tapa do teclado do piano, e abríaa cando finalizaba. Esta idea, segundo el mesmo afirmou, foi do propio John Cage. Ademais utilizou un pedal distinto para cada movemento.

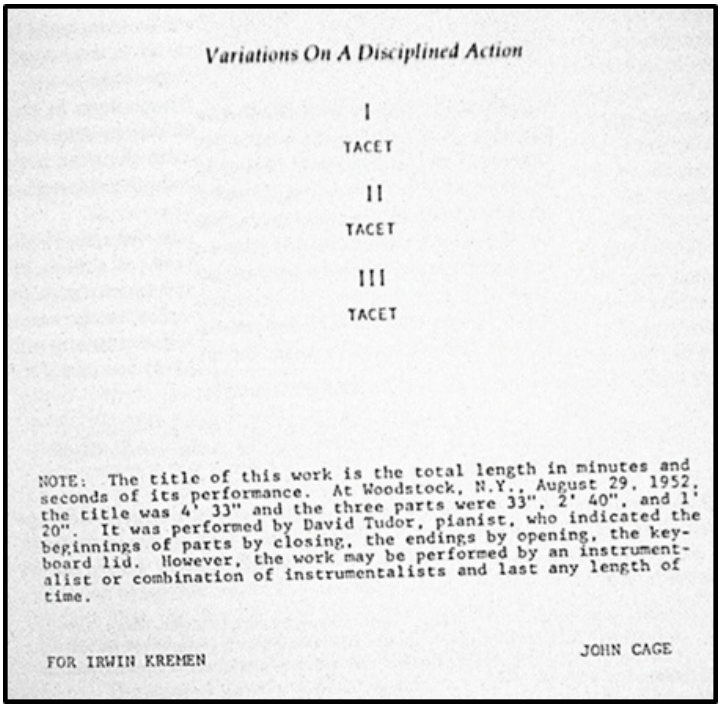
A segunda partitura foi adquirida polo Moma en 2012, ao seu propietario Irwin Kremen, un amigo de Cage. Consiste en páxinas en branco nas que o espazo é igual ao tempo. Por iso o primeiro movemento de 30´´ require unha páxina, o segundo de 2´23´´ require tres e o terceiro de 1´40´´ require dúas páxinas.

A terceira versión, tamén ten tres movementos pero neles

18. Dickinson, Peter: *Cage Talk. Dialogues with & about John Cage*. USA: University of Rochester Press, 2006; p. 86.[Tradución da autora]

19. Iddon, Martin: *John Cage and David Tudor: Correspondence on interpretation and performance*. Cambridge: University Press, 2013; p. 75.[Tradución da autora]

aparece simplemente un número romano para indicar o número de movemento e a continuación a palabra “Tacet”. Esta palabra indica, en notación musical, que hai un período longo de tempo en silencio, normalmente todo un movemento. Nesta versión Cage incluíu unha anotación na que describe aquela primeira interpretación realizada por David Tudor, e engade tamén a seguinte aclaración: “a obra pode ser interpretada por un instrumentista ou combinación de instrumentistas, e empregar calquera duración de tempo” aclarando así que non é unha obra só para pianistas como se entendía ata o momento.



Variations On A Disciplined Action

I

TACET

II

TACET

III

TACET

NOTE: The title of this work is the total length in minutes and seconds of its performance. At Woodstock, N.Y., August 29, 1952, the title was 4' 33" and the three parts were 33", 2' 40", and 1' 20". It was performed by David Tudor, pianist, who indicated the beginnings of parts by closing, the endings by opening, the keyboard lid. However, the work may be performed by an instrumentalist or combination of instrumentalists and last any length of time.

FOR IRWIN KREMEN

JOHN CAGE

Terceira versión da partitura de 4’33’’

A cuarta partitura é unha nova versión caligráfica da terceira, realizada por Cage a mediados dos 80, e substituíu á versión mecanografiada. Expónse na John Cage Manuscript Collection da Public Library for the Performing Arts de Nova York.

As diferenzas máis importantes entre estas dúas últimas versións da partitura e as dúas primeiras son en relación ao instrumento ou instrumentos para as que estarían pensadas. A primeira partitura, ao estar en papel pautado con dous pentagramas, podería servir para un instrumento de tecla, aínda que non necesariamente tería que ser para piano. A segunda partitura podería servir para calquera instrumentista, e ademais non necesariamente para un só intérprete. Cage non puña nada nas súas composicións que non pensase minuciosamente. Por iso (e pola súa aclaración) pódese entender

que a terceira e a cuarta partituras poderían implicar a un amplo conxunto instrumental ou mesmo orquestral, pois a palabra "Tacet" normalmente emprégase en obras sinfónicas ou de grandes grupos instrumentais.

Pero… que levou a Cage a compoñer 4´33"? Seguramente hai varias causas. Como che comentaba ao principio andaba preocupado polo son e o silencio. El mesmo dixo:

> "Creo que a música debe estar libre dos sentimentos e ideas do compositor. Eu sentín, e desexo deixar aos demais sentir, que os sons que lles rodean constitúen unha música que é máis interesante que aquela que poderían oír se fosen a unha sala de concertos"[20].

Tras o desaxuste de xerarquías, que che contaba antes que se produce no posdrama, o son podía ser entendido como elemento teatral independente e válido en si mesmo. Cage vai máis aló e investiga sobre a ausencia de son, sobre o concepto de silencio. A partir daquela experiencia na cámara anecoica este concepto cambia para Cage pois agora o punto de partida é precisamente que o silencio non existe. Así Cage decide que, a partir dese momento, o silencio na súa obra será só intencional: non producir sons, pero si aceptar os que cheguen aos nosos oídos e consideralos válidos incluso desde o punto de vista musical.

Por iso é tan importante a analoxía que se establece coas pinturas brancas de Rauschenberg, sobre as que afirma en 1968:

> "Robert Rauschenberg fixera as súas obras sen imaxes (…) e Nam June Paik o compositor coreano fixera a súa película dunha hora sen imaxes. Poderás dicir que as tres accións son o mesmo. Pero son bastante diferentes. As pinturas de Rauschenberg na miña opinión, como xa expresei, convértense en aeroportos para partículas de po e sombras que hai no ambiente. A miña peza, 4´33´´ transforma en interpretación os sons do ambiente"[21].

Todo isto ten unha importantísima consecuencia: o cambio de concepto de "obra artística". Lembremos que no posdrama non é necesario texto, nin acción que

20.Kostelanetz, Richard: *Conversing with John Cage*. New York: Routledge, 2003; p. 70.[Tradución da autora]

21. Kostelanetz, Richard: *Conversing with John Cage*. New York: Routledge, 2003; p. 198.[Tradución da autora]

supoña un fío narrativo e calquera elemento dos que interveñen no proceso teatral pódese considerar feito artístico. Con 4´33´´ Cage dá un paso máis (e o máis extremo): a nada se converte en arte. En 1973 afirma:

> "A miña peza 4´33" (…) é o cumprimento das miñas obrigacións dalgún modo cos demais, e quixen mostrar que facendo algo que non é música hai música"[22].

David Tudor e John Cage

Como era de esperar, esta peza non deixou a ninguén indiferente e carrexou moita popularidade e críticas cara Cage, algunhas delas moi negativas:

> "Sabía que se entendería como unha broma e unha renuncia ao traballo, ao mesmo tempo que tamén sabía que se se facía sería a forma máis elevada de obra. Ou esta forma de obra: arte sen obra. Dubidei se moita xente entendería isto"[23].

Xusto antes da súa estrea en Nova York Cage recibiu unha carta da nai do compositor Christian Wolff apelando a peza de "broma inmatura". Cage contesta así:

> "Querida Helen: A peza non é realmente silenciosa (non haberá silencio ata que chegue a morte que nunca chega). Está chea de son, pero sons que non pensei de antemán, que oio por primeira vez ao mesmo tempo que os demais. O que oímos é determinado polo noso propio baleiro, a nosa propia receptividade, nós recibimos ata o punto que esteamos baleiros para facelo. Se un está cheo ou no curso desta interpretación cheo dunha idea, por exemplo, que esta peza é un engano para conmocionar e desconcertar, entón isto é xusto o que ocorre. (…) Un bo amigo tamén estaba enfadado por 4´33" e dixo un pouco acalorado que eu aparentemente pensara que el era estúpido e incapaz de escoitar os sons da vida dia-ria os cales, informábame, si podía oír e con pracer. Preguntelle por que, se en privado podíaos escoitar, enfadáballe tanto prever

22. *Ibid*; p. 105.

23. Kostelanetz, Richard: *Conversing with John Cage*. New York: Routledge, 2003; p. 69.[Tradución da autora]

facelo tamén en público. A isto el me contestou: punto para ti"[24].

A día de hoxe, sesenta e seis anos despois da súa estrea, a peza segue xerando as mesmas críticas entre gran parte do público, pero é innegable que xa se pode considerar unha das obras máis relevantes do século XX. En palabras de David Tudor referíndose a 4´33": a cousa máis importante que el cambiou é a escoita da xente, e iso é algo que nos acompañará no futuro.

Agardo que estas liñas te teñan aportado algunha cousa nova. Ademais de obra teatral Cage escribiu textos e compuxo moita música (entre outras cousas!). É un personaxe certamente interesante por iso no quero perder a ocasión de aconsellarche que te achegues á súa obra en xeral e, concretamente ti como músico, á súa creación musical pois vas descubrir unha nova linguaxe moi interesante, e unha nova visión das posibilidades do teu instrumento…

Xa me contarás.

24. Kuhn, Laura: *The selected letters of John Cage*. USA: Wesleyan University Press, 2016; pp. 176-177.[Tradución da autora]

Bibliografía

Barber, Llorenç: *John Cage*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 1985

Cage, John: *Silencio*. Madrid: Ardora Ediciones, 2007

Dickinson, Peter: *Cage Talk. Dialogues with & about John Cage*. USA: University of Rochester Press, 2006

Fetterman, William: *John Cage´s theatre pieces*. Amsterdam: Harwood Academic Publishers GmbH, 1996

Iddon, Martin: *John Cage and David Tudor: Correspondence on interpretation and performance*. Cambridge: University Press, 2013

Kostelanetz, Richard: *Conversing with John Cage.* New York: Routledge, 2003

Kuhn, Laura: *The selected letters of John Cage*. USA: Wesleyan University Press, 201

Queen e *Bohemian Rhapsody*: A pegada dunha época e o himno de toda unha xeración

Sergio Noche
Cmus Profesional de Vigo

"Era o escenario perfecto para Freddie: o mundo enteiro".
Bob Geldof (promotor de *Live Aid,* 1985)

Estadio de Wembley (Londres).
Sábado, 13 de xullo de 1985.
18:41 horas.

Freddie Mercury, Bryan May, John Deacon e Roger Tailor, acompañados polo músico de apoio Spike Edney, saen ao escenario como

auténticos campións, dando saltos cos brazos no alto, saudando ás máis de 74.000 persoas presentes nun estadio ateigado para presenciar un evento único, *Live Aid*, co obxectivo de recadar fondos contra a fame en Etiopía. A transmisión do concerto, a cargo da BBC, alcanza nese intre a setenta e dous países cunha audiencia aproximada de 1.900 millóns de espectadores en directo por televisión.

Consciente de que a actuación se limita a pouco máis de quince minutos, Mercury, vestido para a ocasión cuns desgastados vaqueiros Wrangler, unha axustada camiseta branca de tiras e as súas míticas Adidas Hércules, aproxímase rapidamente ao piano de cola situado no centro do escenario mentres o enxeñeiro de Queen, James «Trip» Khalaf, fai saltar os limitadores do equipo de son. Tras unhas notas de quecemento, soan os primeiros acordes de *Bohemian Rhapsody* e dá comezo unha actuación maxistral, que pasaría aos anais da historia do rock, na que versionarían grandes éxitos como *Radio Ga Ga*, *Hammer to Fall, Crazy Little Thing Called Love* e *We Will Rock You,* finalizando co seu clásico We Are the Champions[1]. Efectivamente, os Queen serían os «campións» indiscutibles daquel macro-concerto.

Pero o certo é que cos primeiros acordes de *Bohemian Rhapsody*, e quizais aínda antes de cantar a primeira estrofa da balada (*Mamaa… Just killed a man…)*, o público estaba xa totalmente entregado á maxia de Freddie e os seus… Como é posible que, en apenas uns segundos, un grupo de rock domine un escenario que alcanza ao mundo enteiro? Como é posible que tan só uns acordes provoquen semellante resposta por parte dun auditorio de miles de persoas? O certo é que, para coñecer a historia de *Bohemian Rhapsody*, será necesario introducirnos nas propias vivencias do grupo e para iso, á súa vez, resultará imprescindible retroceder un pouco máis no tempo, a unha afastada década dos anos setenta, a unha época que agora deberemos estudar, analizar e tratar de comprender coa perspectiva que nos outorga case medio século de historia.

1. Christensen, Simon (24-12-2014): «Queen-Live Aid 1985/07/13». [Arquivo de vídeo]. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=A22oy8dFjqc. (Última consulta 22-10-2017).

O *fenómeno* Queen (1970-1977)

En moitas ocasións, os acontecementos da historia, xa sexan de índole política, económica ou social, cambian para sempre a vida das persoas. Noutros casos, son determinadas persoas, con certas calidades ou un talento verdadeiramente excepcional –unha especie de «aura» que os rodea, para entendernos coloquialmente–, as que cambian para sempre o ritmo da historia. Farrokh Bulsara (Zanzíbar, 1946), máis coñecido como Freddie Mercury, foi unha desas persoas, e o grupo Queen actuaría como esa especie de «fogar» ou «coiraza» na que sentiu totalmente arroupado para dar renda solta a todo o seu talento e converterse nun dos líderes máis carismáticos e dinámicos na historia do rock.

Querería aclarar, chegados a este punto, que a finalidade do presente artigo diríxese a expoñer unha serie de acontecementos que nos axuden a comprender o contexto histórico anterior e directamente posterior á creación de *Bohemian Rhapsody*, pero en ningún caso a narrar pormenorizadamente a historia do grupo, algo que, por outra banda, foi fielmente tratado en diferentes monografías, documentais e estudos, entre os cales me permitirei destacar e recomendar a excepcional investigación de Lesley-Ann Jones que leva por título *Freddie Mercury: la biografía definitiva*[2].

A historia do grupo remóntase ao 27 de xuño de 1970, cando o propio Freddie, Bryan Harold May (Londres, 1947) e Roger Meddows Taylor (Norfolk, 1949), xunto ao baixista –ocasional– Mike Grose, presentáronse en público, por vez primeira como Queen, nun evento benéfico organizado pola Cruz Vermella no Auditorio Municipal de Truro (Cornualles):

> Su primer número fue *Stone Cold Crazy*, basado en una enérgica pieza de Wreckage. Pero el concierto quedó un poco soso en aquel auditorio medio vacío. Los observadores comentaron que el grupo no era lo suficientemente «denso», y que Freddie no estaba lo suficientemente coordinado.
>
> […] «Freddie no era lo que llegó a ser después», comentaba Win (madre de Roger Taylor). «No había conseguido dar el toque adecuado a sus movimientos»[3]

2. Jones, Lesley-Ann: *Freddie Mercury: la biografía definitiva*. Madrid: Alianza Editorial, 2012.

3. Jones, Lesley-Ann: *Freddie Mercury: la biografía…;* p. 111.

Tras unha serie de tres concertos, Mike Grose abandonaría aquela formación inicial da banda e, tras probar a varios baixistas, en febreiro de 1971 tería lugar o primeiro encontro con John Richard Deacon (Leicester, 1951), que Roger Taylor lembraba así:

> Pensábamos que era muy bueno (Deacon). Los tres estábamos tan acostumbrados unos a otros, y estábamos tan pasados de vueltas, que pensamos que, al ser tan callado, John encajaría con nosotros sin demasiado trastorno.
>
> También era un bajista muy bueno, y el hecho de que fuera un genio de la electrónica fue, sin duda, un factor decisivo[4].

Tras varios meses de intensos ensaios, nos que John Deacon dedicouse a aprender o repertorio da banda, naquel verán de 1971 o cuarteto iniciou unha xira de concertos por Cornualles, tendo lugar o debut da formación clásica o 2 de xullo no College, de Londres[5]. Con todo, o primeiro disco de Queen, de nome homónimo, aínda se faría esperar ata mediados de 1973. Pero, cales foron os motivos que provocaron esta demora? Por unha banda –e este é un feito que me gustaría resaltar debido a que o considero de gran transcendencia no devir da banda e, ao mesmo tempo, un exemplo para as novas xeracións–, todos eles outorgaban gran importancia aos seus estudos: Freddie finalizaría arte e deseño gráfico na *Escola de Arte Ealing*; John estudaba electrónica no *Chelsea College* da Universidade de Londres; Roger abandonara a carreira de odontoloxía para iniciarse na bioloxía; e Bryan estaba a comezar a súa tese doutoral sobre astrofísica.

Por outra banda, e a pesares do enorme esforzo empregado na creación de novas composicións, ensaios e concertos, non conseguían que ningunha compañía discográfica se interesase por eles. Finalmente, alcanzarían un acordo coa compañía «Trident» para a gravación da súa primeira obra, contando con Roy Thomas Baker e John Anthony como produtores.

O lanzamento de Queen, que contiña algunhas creacións tan

4.Jones, Lesley-Ann: *Freddie Mercury: la biografía…;* p. 113.

5. Stutcliffe, Phil: Queen. *La historia ilustrada de los reyes del Rock*. Barcelona: Grijalbo, 2013; pp. 32-33: Tal e como indica o autor, algunhas fontes citan o concerto do 17 de xullo en The Garden (Cornualles) como a primeira aparición da banda con Mercury, May, Deacon e Taylor.

«frescas» como *Keep Yourself Alive*[6] ou *Liar*[7], suporía o punto de partida para a aparición dunha serie de álbums certamente exitosos. En canto aos directos da banda, a revista Melody Maker, que naquela época representaba a opinión unánime da prensa especializada, realizaba a seguinte descrición:

> El grupo es sobre todo conocido por el extravagante cantante solista, Freddie Mercury, cuyo dramático estilo vocal y sus payasadas sobre el escenario constituyen el grueso de la personalidad y la reputación de la banda, voluntaria o involuntariamente[8].

O 8 de marzo de marzo de 1974 vería a luz *Queen II*, un traballo no que toman certo protagonismo as voces operísticas «marca da casa» que tanto caracterizarían á banda en anos posteriores. O álbum alcanzaría o número 5 nas listas británicas, feito que permitiu a Queen realizar a súa primeira xira como artistas principais en Reino Unido. Aproveitando unha influencia cada vez maior no público británico, o 11 de novembro lanzaríase ao mercado *Sheer Heart Attack*, que contiña sinxelos, como *Killer Queen*[9], que lles outorgarían un recoñecemento internacional e levantarían o disco ata o posto número doce en Estados Unidos. E precisamente nese país iniciarían a súa primeira xira como cabeza de cartel a comezos de 1975, o *Sheer Heart Attack Tour*, que posteriormente levaría ao grupo para triunfar tamén en Xapón, pero xa co apoio masivo das compañías «EMI Records» (Reino Unido) e «Elektra» (Estados Unidos), tras unhas durísimas negociacións para romper o contrato que lles vinculaba a «Trident»[10].

Xa en agosto de 1975, *Queen* iniciou os ensaios para o que sería o seu cuarto álbum, e ao cabo a súa gran obra mestra, *A Night at the Opera*, nunha casa alugada en Herefordshire. O disco sairía á venda o 21 de novembro

6. Queen Official (29-09-2008): «Queen-Keep Yourself Alive». [Arquivo de vídeo]. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=JofwEB9g1zg. (Última consulta 07-09-2017).

7. Queen Official (29-09-2008): «Queen-Liar». [Arquivo de vídeo]. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=oU7rqB9E_0M. (Última consulta 07-09-2017).

8. Linés, Esteban: «40 años de Queen». *La Vanguardia*, 14-10-2011.

9. Queen Official (01-08-2008): «Queen-Killer Queen, Top of The Pops, 1974». [Arquivo de vídeo]. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=2ZBtPf7FOoM. (Última consulta 12-09-2017).

10. Os membros de Queen chegarían a un acordo con «Trident» segundo o cal o grupo quedaba libre dos seus contratos a cambio de 100.000 dólares e un 1% dos dereitos das futuras vendas dos seis álbums seguintes. No momento de comezar a gravación da *A Night at the Opera* (1975), e gozando xa dun recoñecemento internacional, Mercury, May, Taylor e Deacon atopábanse practicamente arruinados

de 1975, contendo composicións como *You're My Best Friend*[11], *'39*[12] ou *Love of My Life*[13], que lles outorgarían fama a nivel mundial e, por suposto, *Bohemian Rhapsody,* dun Mercury no seu máximo esplendor, coa que a banda británica gañaría a eternidade.

Os dous seguintes traballos do cuarteto nesta primeira etapa, *A Day at the Races* (10 de decembro de 1976) e *News of the World* (28 de outubro de 1977), e as súas respectivas xiras europeas e americanas, consolidarían ao grupo como un auténtico fenómeno de masas e converterían cancións como *Tie Your Mother Down*[14] e *We Will Rock You*[15], ambas as dúas de Bryan May, así como *Somebody to Love*[16] e *We Are the Champions*[17], de Mercury, en auténticos himnos de toda unha xeración.

Os reis do *concert stadium* (1978-1984)

Grazas aos éxitos referidos con anterioridade, no ano 1978 o ritmo e a forma de vida dos compoñentes de Queen tiña dado un xiro radical, e quizais todos eses cambios vísense reflectidos, en certo modo, no que sería o seu sétimo álbum de estudo. Neste sentido, en *Jazz*, publicado o 10 de novembro, descubríase unha orixinal e interesante selección de temas entre os que destacarían *Bicycle Race*[18] e *Don't Stop Me Now*[19]. A propia presentación do disco durante a súa xira daquel ano en Estados Unidos, celebrada en Nova Orleans o día de

11. Queen Official (01-08-2008): «Queen-You're My Best Friend». [Arquivo de vídeo]. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=HaZpZQG2z10. (Última consulta 12-11-2017).

12. Queen Live 1974 (13-04-2007): «Queen-'39». [Arquivo de vídeo]. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=pAnpGXPYAIQ. (Última consulta 12-11-2017).

13. Onur Askin (24-11-2012): «Queen-Love of My Life (Live at Wembley-1986)». [Arquivo de vídeo]. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=jO9C7frk2ss. (Última consulta 12-11-2017).

14. Video Remaster Ita (30-11-2016): «Queen Tie Your Mother Down Live at Wembley 1986». [Arquivo de vídeo]. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=CH4oaWHJ4FU. (Última consulta 09-11-2017).

15. Ackey (17-12-2012): «We Will Rock You-Queen Rock Montreal 1981». [Arquivo de vídeo]. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=_uVb7Ju8VQk. (Última consulta 09-11-2017).

16. Intergalactic Journey (04-08-2006): «Queen-Somebody to love». [Arquivo de vídeo]. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=LRt2jX1kaYo. (Última consulta 09-11-2017).

17. Chakhnashvili Paata (15-03-2014): «Queen-We Are the Champions (Live Aid, Wembley Stadium, 1985)». [Arquivo de vídeo]. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=yPKlrRwJB8A. (Última consulta 09-11-2017).

18. Robert G. Fullarton (09-03-2013): «Queen-Bicycle Race». [Arquivo de vídeo]. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=EbZC71boQsc. (Última consulta 10-12-2017).

19. Queen Official (01-08-2008): «Queen-Don't Stop Me Now (Official Video)». [Arquivo de vídeo]. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=HgzGwKwLmgM. (Última consulta 10-12-2017).

Halloween, é unha boa mostra dos excesos do grupo naquel momento:

> En la lista de los cuatrocientos invitados figuraban miembros de la prensa de todo Estados Unidos, Sudamérica, Reino Unido y Japón. El salón de baile del hotel se transformó en una ciénaga tórrida y cubierta de maleza, repleta de enanos y de dragg-queens, tragafuegos, y chicas luchando en el barro, strippers y serpientes, bandas de percusión caribeñas, bailarinas de vudú… y personajes grotescos, algunos de los cuales realizaban actos inimaginables y probablemente ilegales consigo mismos y entre ellos ante la mirada de los juerguistas. (…) Aquella locura dio lugar a grandes titulares por todo el mundo[20].

A xira americana do *Jazz Tour* estenderíase por Europa e Xapón durante os primeiros meses de 1979 e as gravacións de varios destes concertos editaríanse como o primeiro álbum en directo da banda, *Live Killers*, que sairía ao mercado o 22 de xuño. Naquela época, o grupo instalouse nos Musicland Studios de Munich para comezar a traballar no que sería o seu oitavo álbum de estudo, *The Game*, publicado finalmente o 30 de xuño de 1980.

Sen dúbida, *The Game* é unha das mellores obras do cuarteto británico posto que, ademais de ser amplamente eloxiada pola crítica, chegaría a alcanzar o número 1 en Estados Unidos. En concreto, o vídeo promocional da canción que dá nome ao disco, *Play the Game*[21], supón a primeira aparición dun novo Freddie con corpo musculado, pelo curto e un soado bigote que lle outorgaría unha enorme popularidade naquel momento:

> Durante la gran gira de Queen por Estados Unidos entre junio y septiembre hubo algunos bombardeos, por lo general bienintencionados, de maquinillas de afeitar y frascos de barniz de uñas. Mercury respondía con humor: "¿Creéis que debería dejarme el bigote?", gritaba. "¿Decís que no? ¡Iros a la mierda!". Sin embargo, al parecer el resto del grupo lo apoyó[22].

O álbum contén, ademais, outras grandes creacións como o rockabilly *Crazy Little Thing Called*

20. Jones, Lesley-Ann: *Freddie Mercury: la biografía*…; p. 231.

21. Queen Official (26-08-2008): «Queen-Play The Game (Official Video)». [Arquivo de vídeo]. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=6_5O-nUiZ_0. (Última consulta 11-12-2017).

22. Stutcliffe, Phil: *Queen. La historia ilustrada…;* p. 148.

Love[23] (Mercury) e *Another One Bites the Dust*[24] (Deacon), que tamén lograrían alzarse co número 1 en varios países:

> El tercer tema, *Another One Bites the Dust*, provocó divisiones entre los viejos fans y desunión en el seno del grupo. La música disco reinaba en las listas de ventas de finales de los años setenta, y los Rolling Stones, Rod Stewart y Kiss, entre otros grupos de rock, se habían servido de ella para conseguir grandes éxitos internacionales. […] Está construida sobre la base del éxito de Chic de 1979 *Good Times*, haciéndola más minimalista y funcional, si bien la voz de Mercury le añade un nivel de histeria. Su enorme éxito internacional (número 1 en Estados Unidos) muestra como Deacon y Mercury se acercaban al funk que se escuchaba en los clubes nocturnos de todo el mundo, mientras que las canciones de May y Taylor todavía se mantenían cercanas al *hard rock*[25].

En decembro de 1980 chegaría o lanzamento da banda sonora *Flash Gordon*, como preámbulo a un fulgurante ano 1981 no que tería lugar a súa primeira xira suramericana. Os recitais ofrecidos en Brasil, e sobre todo Arxentina, onde celebrarían un total de tres shows en Vélez, un en Mar do Prata e outro en Rosario, cambiarían para sempre as regras da industria do rock naqueles países[26]. Por suposto, o carisma de Freddie quedaría patente durante toda a xira, tal e como podemos verificar a partir dunha crónica da época sobre o citado concerto no estadio de Velez Sarsfield:

> «Un supergrupo, un número 1», anuncia el presentador mientras bajan las luces y *Queen* aparece en el escenario con una explosión de humo y su himno *We Will Rock You.* Vestido con una musculosa blanca de Superman, pantalones de vinilo rojo y negra campera también de vinilo, Mercury deja de cantar por momentos y desafía al público a

23. Raresh27 (28-03-2009): «Queen Crazy Little Thing Called Love High Definition». [Arquivo de vídeo]. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=osm0mgNWb_Y. (Última consulta 11-12-2017).

24. Queen Official (24-11-2014): «Queen-Another One Bites The Dust-Live in Japan 1985». [Arquivo de vídeo]. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=sXRsjTuBxMM. (Última consulta 11-12-2017).

25. Cartwright, Garth: «The Game», en Stutcliffe, Phil: *Queen. La historia ilustrada*…; p. 154.

26. Permítome recomendar ao lector o visionado dun interesantísimo documental que retrata as vivencias e influencias de Queen en Arxentina e que se atopa dispoñible na rede baixo o título «Queen. Argentina Bites The Dust». Por outra banda, outros recitais memorables de 1981 serían os que tiveron lugar os días 24 e 25 de novembro no *Forum* de Montreal (igualmente dispoñibles en rede), publicados no ano 2007 en formato DVD («Queen Rock Montreal & Live Aid») con excelentes calidades de son e imaxe.

> que sigan ellos. Y ellos siguen: los fans parecen saberse todas las letras a lo largo de un show de 110 minutos, un show impresionante aunque más no sea por la cantidad de hits que es capaz de tirar la banda, como *Keep Yourself Alive, Killer Queen, Bohemian Rhapsody, Fat Bottomed Girls* y *Bicycle Race*.
> Aunque la química entre banda y público es notable, la gente responde con una devoción tan absoluta que me da la impresión de que si Freddie Mercury les dijera que se afeiten la cabeza, lo harían[27].

Pero resulta cando menos curioso que mentres o éxito de Queen en Sudamérica non tiña parangón, a súa influencia en Europa e Estados Unidos atopábase en claro declive. Tampouco axudaría a publicación do seu seguinte traballo, *Hot Space*, que se estrearía no 21 de maio de 1982 e que destacaba por un son, certamente diferente ao das súas anteriores obras, que parecía buscar unha aproximación ao disco e ao dance pop. A pesar de que o último corte do álbum, *Under Pressure* –realizado en colaboración con David Bowie–, lograría o número 1 en Reino Unido, as discusións eran xa unha rutina entre os compoñentes do grupo, decidindo por unanimidade que debían tomarse un ano sabático para reflexionar e dedicarse aos seus propios proxectos. Unha boa mostra deste estado de ánimo poden ser as palabras que Mercury dedicou ao numeroso público presente no concerto de peche da súa xira británica, celebrado no Milton Keynes Bowl o 5 de xuño de 1982:

> Vamos a tocar algunas canciones en la categoría de música negra, funk, o como queráis llamarlas. […] Eso no quiere decir que hayamos perdido nuestro amor por el rock and roll, ¿vale?
> Quiero decir que sólo es un maldito disco [*Hot Space*]. La gente se toma demasiado en serio estas cosas[28].

Efectivamente, a xente, a súa xente, o público que se entregou a eles durante toda unha década, tomábase moi en serio os proxectos de Queen. E Queen, tras o seu merecido ano de transición, tamén se tomaría moi en serio o seu seguinte proxecto, *The Works*[29], que sairía ao mercado o 27 de febreiro de 1984 contendo

27. [Redacción]: «Queen en Argentina». *Rolling Stone*, 05-11-2008.

28. Stutcliffe, Phil: *Queen. La historia ilustrada*…; p. 170.

29. O álbum *The Works* sería gravado íntegramente nos estudos Record Plant e Musicland entre agosto de 1983 e xaneiro de 1984.

grandes hits como *I Want to Break Free*[30] (Deacon), *Radio Ga Ga*[31] (Taylor), *Hammer to Fall*[32] (May) ou *It´s a Hard Life*[33] (Mercury).

O vídeo promocional de *I Want to Break Free*, no que os catro integrantes da banda aparecían disfrazados de muller, parodiando a coñecida telenovela británica *Coronation Street*, supuxo todo un escándalo nun público estadounidense que non comprendeu como os catro compoñentes dunha banda de rock podían aparecer caracterizados dese modo:

> La generación de la MTV estaba creciendo y el videoclip se convirtió en algo muy importante. La gente de Estados Unidos no lo entendió y creyeron que simplemente quería-mos travestirnos… No cabía en la cabeza de la América profunda (Bryan May)[34].

En efecto, a cadea MTV, que desde o seu nacemento en 1981 tiña unha influencia enorme na industria e o márketing musical decidindo unilateralmente o que era ou non válido, optou por non emitir o vídeo, pechando deste xeito e para sempre a Queen as portas do mercado estadounidense.

Imaxe nº1: Portada do disco The Works (1984)
(Fonte: *Colección do autor)*

O 26 de agosto de 1984 daría comezo a xira *The Works Tour*, programándose concertos en diversos países de Asia, Oceanía, África e Sudamérica, pero cuns índices de popularidade cada vez

30. Queen Official (01-09-2008): «Queen-I Want To Break Free (Official Video)». [Arquivo de vídeo]. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=f4Mc-NYPHaQ. (Última consulta 13-12-2017).

31. FannyPitty (13-02-2012): «Radio Ga Ga-Queen FULL HD». [Arquivo de vídeo]. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=bJJ8msdRBZg. (Última consulta 13-12-2017).

32. Queen Forever (27-03-2010): «Queen Live Aid 1985-Hammer to Fall». [Arquivo de vídeo]. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=f4Mc-NYPHaQ5oSz8Xip_ho. (Última consulta 13-12-2017).

33. Bootanist (24-10-2011): «QUEEN-It's A Hard Life». [Arquivo de vídeo]. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=qzivecZE4R8. (Última consulta 13-12-2017).

34. Adalmex (04-12-2011): «Queen: La mejor época de nuestra vida». [Arquivo de vídeo]. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=gGlPO3vuoAw. (Última consulta 13-12-2017).

máis baixos en Reino Unido. Todo facía presaxiar que aquel era o inicio do final de Queen e que quizá estivese a terminar a dinastía dos reis do *concert stadium* pero o certo é que, apenas uns meses máis tarde, Freddie e os seus demostrarían que a súa maxia aínda estaba moi viva, ofrecendo o que está considerado pola crítica como o recital de rock máis grande de todos os tempos.

Live Aid e o nacemento dunha lenda (1985-1991)

Tal e como afirma o escritor e xornalista Miguel Ángel Bargueño nun excelente artigo, publicado no diario *El País* conmemorando os trinta anos da celebración de *Live Aid*, *«posiblemente ningún otro concierto, ni disco, película o serie de televisión resumió mejor lo que fueron los ochenta… En la década del glamour de las estrellas del pop, allí estaban todas. En los años del culto a lo excesivo, nada hubo más grande: dos macro conciertos simultáneos en Londres y Filadelfia, en enormes recintos deportivos… De aquel derroche de medios no es extraño que saliera la que muchos consideran la mejor actuación de la historia; y la protagonizó Queen»*[35].

En efecto, cando Bob Geldof presentou á BBC unha nómina de artistas entre os que destacaban The Who, Led Zeppelin, Status Quo, Phil Collins, U2, Sting, David Bowie, George Michael, Elton John, uns Dires Straits no cume da súa carreira, ou un Paul McCartney que se presentaría en escena cunha inesquecible interpretación de *Let it Be*, ninguén imaxinaba que ás 18:41 horas daquel sábado 13 de xullo de 1985 a asoballadora presenza de Freddie Mercury, acompañada por unha execución perfecta de Bryan, John e Roger, faría que Queen levase de rúa aquel concerto e puidera situarse de novo na cima da industria musical:

> Teníamos ventaja porque ya habíamos tocado en estadios de futbol. Freddie, en concreto, sabía perfectamente cómo ganarse al público en estadios grandes. Lograba que todos se sintieran conectados (Bryan May)[36].
>
> Recuerdo que levanté la vista y vi que todo el mundo estaba bailando y moviéndose a la vez, y pensé:

35. Bargueño, Miguel Ángel: «Los 20 minutos que cambiaron la historia del rock». *El País*, 08-08-2015.

36. Adalmex (04-12-2011): «Queen: La mejor época de nuestra vida». [Arquivo de vídeo]. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=gGlPO3vuoAw. (Última consulta 14-12-2017).

> ¡está yendo genial! (Roger Taylor)[37].
>
> No miento al decir que se adueñaron del espectáculo. Barrieron por completo a todos del escenario. Todos estaban un poco serios en el concierto por la seriedad del tema (…) y entonces llegó Queen y se soltó el pelo. Freddie dijo: «bien, habéis pagado mucho dinero, y voy haceros disfrutar». Adoptó esa actitud y se lanzó, y creo que en ese momento del día barrió a todos del escenario. Fue genial (…). Le dije: «nadie puede superar eso. Imposible. Ha sido increible». Fue una de sus mejores actuaciones (Elton John)[38].

A resposta por parte do público, así como as críticas posteriores a *Live Aid*, supuxeron un enorme sopro de aire fresco para os membros de Queen. Ao fin estaban onde sempre quixeran estar: na cima do mundo. Por iso, decidiron volver aos Musicland de Munich e pasar o maior tempo posible concentrados no estudo, dando orixe ao seu undécimo album, *A Kind of Magic*, que sairía ao mercado o 2 de xuño de 1986 e alcanzaría un enorme éxito nas listas británicas manténdose no número 1 durante sesenta e tres semanas.

Tan só cinco días despois da publicación do disco daría comezo a que, ao cabo, sería a última xira de Queen, o *Magic Tour*, ou dito doutro xeito, a xira máis grande xamais contada. Co equipamento técnico máis avanzado da época, o primeiro recital do *Magic* tería lugar no Rasunda Stadium de Estocolmo e pasaría por recintos tan míticos como o Népstadion de Budapest –converténdose na primeira banda dun país capitalista que tocaba detrás da *cortina de ferro*–, o estadio de Wembley ou os campos de fútbol do Rayo Vallecano, Marbella ou Mini Estadi de Barcelona:

> El grupo británico de rock Queen entusiasmó a unas treinta mil personas que, según fuentes de la organización, presenciaron el viernes su primera actuación en España, celebrada en el mini-estadio del F. C. Barcelona.
>
> Sobre un escenario de quinientos sesenta metros cuadrados, Mercury, May, Taylor y Deacon presentaron su último disco *A Kind of Magic* (una especie de magia), que fue coreado y aplaudido por el público. (…) Junto al escenario, dos torres de dieciocho metros de altura y ciento

37. Ibid.

38. Magnetismo Animal (16-06-2012): «Queen-El espectáculo debe continuar». [Arquivo de vídeo]. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=H63R14JqNVA. (Última consulta 15-12-2017).

> ochenta altavoces distribuyeron el sonido por todo el recinto. La espectacular iluminación y sonorización necesitó quinientos mil vatios, que estuvieron reforzados por cinco generadores de potencia. Un juego de luces y focos móviles, cuatro grandes antorchas, que se encendían al rítmo de la música, y los artilugios explosivos, acompañaron a la estrella el concierto, el cantante Freddie Mercury. Vestido con casaca amarilla y pantalón blanco, con una franja en los laterales con los colores de la bandera española, se convirtió en una especie de *showman* que escalaba por los escenarios, increpaba al público y lanzaba agua a sus seguidores cuando el momento lo requería[39].

O punto e final da xira, e polo tanto o último concerto de Queen en directo, tería lugar no Knebworth Park de Stevenage ante un público de máis de 140.000 persoas que coreaban desenfreadamente os seus clásicos de sempre e os novos temas de *Magic*, en especial a homónima *A Kind of Magic*[40] (Taylor), *Who Wants To Live Forever*[41] (May) e *Friends Will Be Friends*[42] (Mercury e Deacon).

A comezos de 1987, Freddie Mercury descubriría que era portador do VIH. A partir dese momento sería moi consciente de que o seu tempo era limitado e decidiu entregarse por completo a Queen, pasando longas tempadas nos Mountain Studios de Montreux, e creando xunto aos seus colegas dous novos álbums de estudo que alcanzarían novamente o número 1 en Reino Unido. O primeiro dos traballos, *The Miracle*, sairía á venda o 22 de maio de 1989 e destacaría, entre outros, por temas como o máis que meritorio *I Want it All*[43] (May) e o propio *The Miracle*[44] (Mercury e Deacon), de enorme complexidade técnica e rítmica. Brian May lembra así aquel momento:

39. [Redacción]: «Queen entusiasmó a treinta mil personas en su actuación de Barcelona». *ABC*, 03-08-1986.

40. Queen Official (27-03-2017): «Queen-A Kind Of Magic (Live At Wembley Stadium, Friday 11 July 1986)». [Arquivo de vídeo]. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=c2_xWTSyCuU. (Última consulta 10-01-2018).

41. Queen Official (01-08-2018): «Queen-Who Wants To Live Forever (Official Video)». [Arquivo de vídeo]. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=_Jtpf8N5IDE. (Última consulta 10-02-2018).

42. Queen Official (01-08-2013): «Queen-Friends Will Be Friends (Live In Budapest, 1986)». [Arquivo de vídeo]. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=gJWqw6XiuXs. (Última consulta 1-01-2018).

43. Queen Official (20-08-2008): «Queen-I Want it All (Official Video)». [Arquivo de vídeo]. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=hFDcoX7s6rE. (Última consulta 10-01-2018).

44. Queen Official (20-08-2008): «Queen-I Want it All (Official Video)». [Arquivo de vídeo]. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=hFDcoX7s6rE. (Última consulta 10-01-2018).

> Pasaron cosas mágicas. Hicimos una canción que se llama *The Miracle*, que creo que es una de las mejores creaciones de Freddie.
> Me encanta esa canción: habla sobre el optimismo; sobre el mundo y los milagros que ocurren en él, lo cual era increíble si sabías el estado en el que se encontraba [Freddie]. Él sabía lo que tenía y como iba a terminar…[45]

O último álbum da banda producido con anterioridade á desaparición de Freddie, *Innuendo*, publicaríase o 4 de febreiro de 1991, presentando creacións tan brillantes como a homónima que dá nome ao disco (Mercury e Taylor)[46], *The Show Must Go On*[47] (May y Mercury) e *These Are The Days Of Our Lives*[48] (Taylor), practicamente un testamento de Mercury nos seus últimos momentos.

Imaxe nº2: Fotografía de Queen durante a xira do Magic Tour (1986)
(Fonte*: Hoja oficial del Lunes (27-07-1986)*)

Xa no ano 1995, catro anos despois do falecemento do líder de Queen, Bryan May, Roger Taylor e John Deacon traballarían duramente coas últimas gravacións de Freddie, e proce-derían tamén a versionar algunhas das cancións da súa obra en solitario *Mr. Bad Guy*[49], como *I Was Born to Love You*[50], para dar vida a un último proxecto

45. Adalmex (04-12-2011): «Queen: La mejor época de…».

46. Queen Official (15-10-2013): «Queen-Innuendo (Official Video)». [Arquivo de vídeo]. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=g2N0TkfrQhY. (Última consulta 11-01-2018).

47. Queen Official (15-10-2013): «Queen-The Show Must Go On (Official Video)». [Arquivo de vídeo]. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=t99KH0TR-J4. (Última consulta 11-01-2018).

48. Queen Official (15-10-2013): «Queen-These Are The Days Of Our Lives (Official Video)». [Arquivo de vídeo]. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=oB4K0scMysc. (Última consulta 11-01-2018).

49. Primer álbum en solitario de Freddie Mercury, publicado en abril de 1985 polos selos discográficos CBS (Europa) e Columbia (EEUU).

50. Queen Inmortal (28-07-2015): «Queen-I Was Born To Love You (Español/Inglés)». [Arquivo de vídeo]. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=BOgvd6l9ge8. (Última consulta 11-01-2018).

de homenaxe a Freddie que se titularía *Made in Heaven*[51].

Desaparecera o xenio, pero nacera a lenda.

Acerca de *Bohemian Rhapsody*

Para todos os que crecemos na década de 1980, nunha época que hoxe concibimos e mitificamos como de enorme liberdade, na que os xogos se desenvolvían na vida real, na rúa, moi lonxe das modernas videoconsolas, e nun tempo no que continuamente se reinventaban os dicionarios naqueles improvisados ateneos de barrio, unha das nosas maiores aspiracións era parecernos aos nosos ídolos, ás nosas referencias vindas dun mundo que parecía irreal e inalcanzable. Naquel momento, todos queriamos formar parte daquel espectáculo coñecido co nome de Queen e soñabamos espertos con ser Freddie Mercury sentado no seu piano cantando *Bohemian Rhapsody* ou Bryan May executando o seu preciso solo coa *Red Special*.

E é que *Bo Rhap* –así denominaban o tema os membros de Queen– é moito máis que unha simple canción; calquera persoa lembra que estaba a facer cando saíu ao mercado, ou a primeira vez que a escoitou, pero é posible que ninguén lembre cantas veces e en que situacións tan diferentes puido escoitala. De feito podemos cualificala, sen temor a equivocarnos, como unha das creacións máis relevantes dentro da historia da música popular. E se non nos atrevemos a enmarcala dentro dun subxénero máis concreto débese á súa estrutura, excepcionalmente inusual, aceptando por tanto a definición clásica de Philip Tagg cando se refire á *popular music* como aquela *«concibida para ser distribuída de forma masiva, e frecuentemente a grupos grandes e socioculturalmente heteroxéneos»*[52].

O ano 1975, en que ten lugar a composición de *Bo Rhap*, estaría marcado polo fin da guerra de Vietnam, mentres que en Reino Unido a cifra de desemprego excedía o millón de parados e Margaret Thatcher converteríase na cabeza visible do Partido Conservador. No cinema a película *Tiburón*, unha das primeiras xenialidades de Steven Spielberg, resultaba todo

51. Queen Official (01-10-2014): «Queen-Made In Heaven (Official Lyric Video)». [Arquivo de vídeo]. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=171skzi5BKc. (Última consulta 11-01-2018).

52. Tagg Philip: «Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice». *Popular Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 1982; p. 2.

un éxito comercial. E na música británica, composicións como *Down Down* (Status Quo), *Sailing* (Rod Stewart) ou *Space Oddity* (David Bowie) serían algunhas das triunfadoras nas listas de vendas.

Neste contexto comezaría Freddie Mercury a compoñer os primeiros acordes de *Bo Rhap* no seu apartamento da rúa Holland, no barrio londiniense de Kengsignton. Posteriormente, e durante un período de tres semanas que daría comezo o 24 de agosto, os compoñentes de Queen levarían a cabo a gravación do tema nos Rockfield Studio de Gales. En palabras de Bryan May, na mestura final da canción empregáronse un total de cento oitenta voces –aínda que Freddie defendía que foran duascentas e Roger Taylor rebaixaba o número a cento trinta e catro– e o descomunal traballo de produción requiriría do apoio dos estudos SARM, Roundhouse, Scorpion e Wisex, debido á limitación dunhas mesas que na época tan só contaban con vinte e catro pistas[53].

Tampouco se escatimaron recursos para a elaboración dun videoclip –en 1975 denominábase «promoción pop»– que resultaría enormemente revolucionario, posto que o emprego de múltiples caras e os distintos usos da pantalla constituíron todo un logro a nivel técnico que elevou o importe final do proxecto a 4.500 libras daqueles tempos.

En canto á súa estrutura, o primeiro indicio obtémolo no propio título da canción: *Bohemian Rhapsody*. Tal e como explica Ramón Gener, *Rhapsody* refírese á forma musical, típica do século XIX, na que se empregan diferentes temas que se suceden sen pausa. *Bohemian*, á súa vez, diríxenos á rexión de Bohemia, na República Checa, na que o personaxe mitolóxico Fausto fixo un pacto co diaño para escapar das garras da morte[54]. A grandes liñas, *Bo Rhap* consta de seis grandes seccións ben diferenciadas: *Introducción* (0:00–0:48): *balada* (0:49–2:35): *solo de Red Special* (2:36–3:02): *parte operística* (3:02–4:07); *rock* (4:08–4:55); e *final* (4:55–5:55). No seu conxunto, conforma unha crea-ción fantástica, densa e, desde logo, totalmente adiantada á súa época.

53. [Redacción]: «El día que Bohemian Rhapsody fue declarada la mejor canción de la historia». La Vanguardia, 31-10-2016.

54. Gener, Ramón: «Ópera sin miedo: Descubrimos los secretos de "Bohemian Rhapsody"». Hoy por Hoy, 03-10-2016 [Programa de Radio]. Recuperado de: http://cadenaser.com/programa/2016/10/03/hoy_por_hoy/1475492461_054236.html. (Última consulta 11-01-2018).

En relación ao significado da letra, son numerosas as versións que circulan en traballos de investigación, artigos de divulgación e documentais sobre a obra. Un bo número de críticos e fans do grupo británico teñen visto nela os sucesos directamente anteriores e posteriores á execución dun preso que cometeu un asasinato. Esta interpretación basearíase, teoricamente, no libro *L'Étranger*, de Albert Camus[55].

A conclusión máis estendida refírese á aceptación, por parte do propio Freddie, da súa orientación sexual, «asasinándose» a si mesmo para renacer cunha nova vida non exenta de angustias e dúbidas existenciais. De feito, naquel ano 1975 o vocalista finalizaría a súa relación con Mary Austin, a súa parella durante os últimos sete anos. E quizá non deberiamos obviar esta puntualización sobre a súa vida persoal posto que, como moi ben reflicte Clifford Geertz, *«si la interpretación antropológica es realizar una lectura de lo que ocurre, divorciarla de lo que ocurre –de lo que en un determinado momento o lugar dicen determinadas personas, de lo que estas hacen, de lo que se les hace a ellas– es divorciarla de sus aplicaciones y hacerla vacua»*[56].

Xa para rematar, non querería deixar de citar a apreciación que a investigadora Lesley-Ann Jones expuxo ao propio Mercury durante unha festa no seu hotel de Budapest, durante a xira de *Magic*, en xullo de 1986:

> Scaramouche tenía que ser el propio Freddie, ¿a que sí? Su regreso al tema del payaso en sus composiciones musicales nos daba una pista. Galileo Galilei, el astrónomo, matemático y físico del siglo XVI, y padre de la ciencia moderna, representaba al erudito Bryan, sin duda. Belcebú era claramente Roger, el más aficionado a las fiestas de los cuatro, con un «diablo reservado» para su amigo. Me parecía un poco forzada la referencia irónica a John, «el tímido», al que yo veía como Figaro, no el personaje operístico, sino el gato con esmoquin de *Pinocho*, el largometraje de ficción de Disney de 1940. Bueno, Freddie quería mucho a sus gatos. Puede que no… pero, como decía Freddie, se permiten todas las teorías.
>
> Nunca reveló nada del significado de *Bo Rhap*… así que ¿por qué iba a contármelo a mí? Nunca esperé que lo hiciera. Me miró fijamente

55. Calvet, Josep M.: «Bohemian Rhapsody y sus distintas interpretaciones». *La Vanguardia*, 31-10-2015.
56. Geertz, Clifford: *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa, 2003; p. 30.

durante un instante antes de contestar con una sonrisa de Mona Lisa[57].

Outro aspecto que creo de interese é a relación temática que Bo Rhap garda con outras composicións de Mercury, posto que o tema do amor ou, máis claramente, da dificultade das relacións, está moi presente noutras xeniais creacións do autor. Neste caso, sinalaremos tres delas, e de tres etapas ben diferenciadas: en primeiro lugar, no seu álbum *Jazz* (1978), atopámonos cun tema como *Jealousy*, no que trata o problema dos celos, preguntándose canto de fortes poden ser os asuntos do corazón e expresando ao mesmo tempo que a vida é demasiado curta para desperdiciala con bágoas –*«Oh how strong can you be-With matters of the heart?-Life is much too short-To while away with tears»*[58]–. Do mesmo xeito, en *The Game* (1980), debemos destacar o corte que da nome ao disco, *Play The Game*, onde Freddie volve á mesma temática, indicando que é un asunto sinxelo cando se coñecen as regras e que todo o que un debe facer é namorarse e xogar ao xogo do amor, ao que todo o mundo xoga –*«It's so easy when you know the rules-It's so easy all you have to do-Is fall in love-Play the game, Everybody play the game of love»*[59]–.

Xa por último, no sempre entrañable *The Works* (1984), atopámonos cunha composición como *It's a Hard Life*, onde Mercury afirma que gañar ou perder é unha opción que se debe aceptar con amor, para recoñecer ao seguinte verso que se namorou pero, cando lle din que se acabou, sente que está a morrer –*«You win, you lose-it's a chance you have to take with love. Oh yeah, I fell in love-but now you say it's over-and I'm falling apart»*[60]–. Como curiosidade, cabe dicir que en todos estes temas, do mesmo xeito que sucede en *Bo Rhap*, destaca a faceta de Freddie Mercury como pianista.

En canto ás interpretacións en directo de *Rhapsody*, os

57. Jones, Lesley-Ann: *Freddie Mercury: la biografía definitiva.* Madrid: Alianza Editorial, 2012; pp. 185-186.

58. Queen Official (29-09-2014): «Queen- Jealousy (Official Lyric Video)». [Arquivo de vídeo]. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=8rSSmgXEKuY. (Última consulta 21-01-2018).

59. Queen Official (26-08-2008): «Queen-Play The Game (Official Video)». [Arquivo de vídeo]. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=6_5O-nUiZ_0. (Última consulta 11-12-2017).

60. Bootanist (24-10-2011): «QUEEN-It's A Hard Life». [Arquivo de vídeo]. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=qzivecZE4R8. (Última consulta 13-12-2017).

compoñentes de Queen foron variando o proceso ao longo dos anos; así, tras a publicación da *A Night at the Opera*, acostumaban dividir a canción en tres partes que intercalaban en diferentes momentos do show. A partir do *A Day at the Races Tour* (1977) adoptaríase a posta en escena definitiva: omitindo a *introdución*, a *balada* e o *solo de Red Special* interpretábanse no escenario. E tras a citada intervención de May, toda a plataforma quedaba totalmente ás escuras mentres a parte operística reproducíase nunha cinta. Finalmente, os músicos regresaban ao escenario, no medio dun auténtico espectáculo de fogos artificiais, para executar a parte de rock e coda final[61].

Todos estes aspectos que viñemos referindo ao longo dos parágrafos anteriores serían os que, en esencia, provocarían que *Bo Rhap* alcanzase o número 1 en Reino Unido durante nove semanas cando se lanzou por vez primeira ao mercado e que un ano máis tarde, a finais de 1976, xa se venderan máis de 1.000.000 de copias. Incriblemente, a composición volvería encabezar as listas británicas no ano 1991, tras o falecemento de Mercury, nesta ocasión por un período de cinco semanas. No presente, *Bohemian Rhapsody* vendeu máis de 6.700.000 copias en todo o mundo, das cales 2.400.00 corresponden ao Reino Unido, situándose no posto número 3 das cancións máis vendidas da historia.

Recentemente, *Bo Rhap* foi empregada para realizar un anuncio publicitario dunha famosa bebida, no cal se mostraba a todo un estadio repleto de público que entoaba a canción. Pero cal sería a miña sorpresa cando, nun período de varios días e prestando unha mínima atención á propaganda televisiva, puiden comprobar que o emprego da música de Queen resultaba unha tónica habitual neste tipo de emisións e que acotío, e en diferentes canles, podíanse escoitar temas como *Under Pressure, We Are the Champions, Bicycle Race, Somebody to Love, Don't Stop Me Now, I Want It All* ou *Another One Bites the Dust.*

O certo é que hoxe en día Freddie aínda está moi vivo porque

61. Queen Official (01-08-2013): «Queen-Bohemian Rhapsody (Live In Budapest, 1986)». [Arquivo de vídeo]. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=bMPOMT251mQ. (Última consulta 23-01-2018).

a súa música, a música de Queen, ainda está moi viva e moi presente nas nosas vidas.

E a súa figura tamén: a dun Freddie enérxico, carismático… e eternamente xoven.

Un achegamento ao solfexo rítmico; solfexo recitado; solfexo rezado. Reflexións dun profesor de linguaxe musical

Pablo Abreu
Cmus Profesional de Vigo

Paseando polos corredores da maioría dos conservatorio galegos, e mesmo, do estado español podemos escoitar invariablemente esta familiar cantilena: do, sol, fami re doremifasol…. recitada sobre monótonos sons que, ao lonxe, evocan aquelas vellas paisaxes sonoras do rezo de Santo Rosario.

De tan habitual converteuse no sinónimo do estudo do solfexo dos anos 80 e 90 do século pasado e da linguaxe musical que trouxo a LOGSE a partires do olímpico 1992

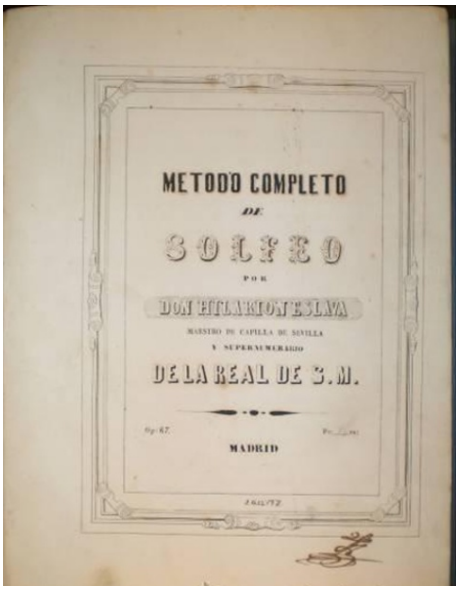
Que duro se nos fixo a moitos da miña xeración descubrir,

terminados os cinco anos de estudo de solfexo e despois de pasar por libros como *Leçons Progressives de Lecture et Rythme* de Alain Weber, ou as *25 Leçons progressives de lecture de notes et de solfège rythmique* de Marie-Jeanne Bourdeaux, que aquelo que aprendemos neses libros estaba moi lonxe da música real. No camiño deixamos atrás a entoación e con ela a capacidade de escoitar a partitura co oído interno. Claro que tamén é certo que nos dous ou tres primeiros anos (lembrando que tiñamos, no plan do 66[1],o curso preparatorio) cantábase máis e líase a música con entoación. Pero nalgún momento na metade deste periplo, separábanse os camiños para xamais volverse a topar. Cantabas unhas partituras seguindo ao piano, medio de memoria e de xeito grupal, e o groso do solfexo constituíano a lectura rítmica e a lectura en claves.

Para estas xeracións a partitura converteuse, en moitas ocasións, nun conxunto de nomes recitados cun ritmo determinado pero que carece de son. E o son é un elemento fundamental da música.

Rastrexando a orixe desta práctica

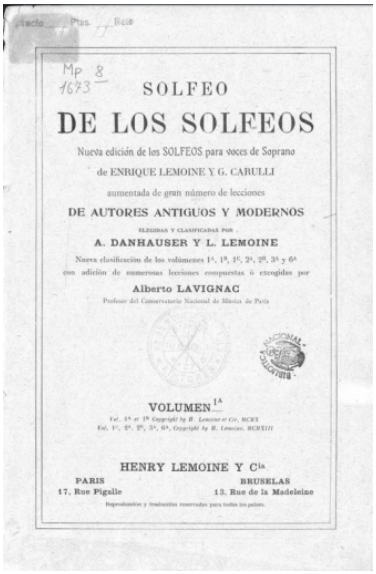
Nunha primeira procura pola rede na busca de bibliografía, traballos de investigación e outra documentación semella ser un tema pouco ou nada cuestionado.


METODO COMPLETO
DE
SOLFEO
POR
DON HILARION ESLAVA
MAESTRO DE CAPILLA DE SEVILLA
Y SUPERNUMERARIO
DE LA REAL DE S. M.
MADRID

O primeiro paso que decidín dar foi facer unha análise dos libros e métodos de solfexo para topar o momento en que aparecen os primeiros textos pensados especificamente para seren recitados e non entoados. A didáctica do solfexo en España ten a súa

1.O plan educativo de 1966, que substituía ao de 1942, prevía un curso preparatorio de solfexo, antes do estudo do instrumento, e cinco máis. No plan de 1911 necesitábase cursar os dous primeiros cursos de solfexo, dos tres que había, para matricularse en instrumento. En 1992 chegou a LOGSE que mudou a denominación de Solfexo por Linguaxe musical podendo xa comezar instrumento ao mesmo tempo que esta materia. Esta norma foi modificada en 2007 que é a que rexe actualmente.

primeira grande referencia no *Método de solfeo* (JC, Madrid, 1845) do compositor e pedagogo Miguel Hilaríon Eslava, sacerdote mestre de capela en Sevilla, e Madrid, profesor de composición do conservatorio de Madrid e máis tarde director do mesmo. Este método practicamente é un libro da aprendizaxe da entoación[2] e influirá no posterior *Tratado de Solfeo "El progreso musical"* da Sociedad Didáctica Musical (J. Campo, Madrid, 1897) fundada a finais do século XIX por profesores do Conservatorio de Madrid. Tamén os métodos franceses da época como o popular *1600 exercices gradués* (Alphonse Leduc, París, 1881) de Jules Arnoud e o ainda se cabe máis coñecido o *Solfeo de los Solfeos* (Lemoine, París, 1907)[3] están enfocados dun xeito máis intenso á entoación que ás dificultades rítmicas complexas.


SOLFEO
DE LOS SOLFEOS
Nueva edición de los SOLFEOS para voces de Soprano
de ENRIQUE LEMOINE Y G. CARULLI
aumentada de gran número de lecciones
DE AUTORES ANTIGUOS Y MODERNOS
ELEGIDAS Y CLASIFICADAS POR
A. DANHAUSER Y L. LEMOINE
Nueva clasificación de los volúmenes 1º, 1b, 1c, 2º, 2b, 3º y 6º
con adición de numerosas lecciones compuestas ó escogidas por
Alberto LAVIGNAC
Profesor del Conservatorio Nacional de Música de París
VOLUMEN 1A
HENRY LEMOINE Y Cia
PARIS
17, Rue Pigalle
BRUSELAS
13, Rue de la Madeleine

Segundo avanzamos no tempo no ano 1941 publican os profesores do Conservatorio Superior Municipal de Barcelona Joan Baptista Lambert, Federico Alfonso e Joaquín Zamacois o método *LAZ* (Boileau, Barcelona 1941), acrónimo dos seus apelidos. Este método defínese con moito acerto no seu prefacio:

"Situados dentro de la escuela clásica, hemos dado gran amplitud a los hasta el presente tímidos ensayos de introducir la canción popular y la música de los grandes autores de la didáctica solfística.".

Neste método reflicten a importancia que nesa intre toma o folklore (é o tempo de Pedrell, Casto Sampedro, Bal y Gay e Torner, Falla…) e aportan, coa incorporación de fragmentos da literatura musical clásica, unha nova dimensión no ensino do solfexo ao

2. A súa influencia perdurará dun xeito tan profundo que foi reeditado en innumerables ocasións e algunhas moi recentemente: Schirmer's, Londres, 1986 e 2002, Ediciones musicales Mega, Madrid, 1999, Melos, Argentina, 2009.

3. A edición española de 1907 foi traducida polo musicólogo Felipe Pedrell (BNE Sig: MP/4695/5, páx. 8). Con anterioridade publícase en inglés (Schirmer's 1889) e, a edición máis antiga topada en francés, data de 1875 (Biblioteca Digital Hispánica, Sig. M/1596).

ampliar o estudo da lingua musical co coñecemento do seu contexto literario (musicalmente falando, claro).

Os primeiros indicios

Pero segue sen aparecer o solfexo rítmico ou recitado e xa superamos a metade do século XX.

Volvo a dirixir o foco a Francia e no ano 1966 publica Alain Weber, compositor, pedagogo e profesor do conservatorio de París o xa mencionado *Leçons Progressives de Lecture et Rythme* (Alphonse Leduc, 1966). Weber estaba nese momento inmerso como compositor na estética serial, e publica estes libros, dunha dificultade rítmica inmensamente maior que a dos seus precedentes, moi posiblemente debido as enormes esixencias das diferentes vangardas que foron aparecendo ao longo do século XX, reflectidas en obras xa clásicas como *A Consagración da primave*ra de Stravinsky, e outras de Bartok, Varèse, Messiaen, Boulez, Cage, Ligeti, Carter etc etc, Weber Comprende a necesidade do estudo independente do ritmo e da entoación, tanto máis cando a melodía tende a indeterminación ou ao atonalismo. Este virtuosismo solfístico vai calar en outros autores e autoras, aparecendo numerosos tratados coa denominación "Solfexo rítmico" (Solfège rythmique) ao longo da década dos 70 e influíndo nos novos tratados que se van publicar en España.

A consolidación da segregación

Así topamos o o fundamental traballo de Encarnación López de Arenosa *Ritmo y lectura* (Real Musical, Madrid, 1979) que xa xustifica no prólogo:

> "Estos cuadernos de *Ritmo y Lectura* pretenden responder al momento actual; a este momento en que la **complejidad rítmica y melódica** de la manifestación sonora **empuja hacia las monografías** sobre las que podamos trabajar, cada uno de los

aspectos de lo musical, aislando los problemas y **centrando en uno sólo nuestra atención**."

Esta xustificación podería terse aplicado a partires dun nivel medio pero a segregación ritmo-entoación queda instaurada con *Ritmo y Lectura* desde o primeiro curso, desvirtuando as loables intencións da autora e comezando un camiño onde a entoación tivo as de perder.

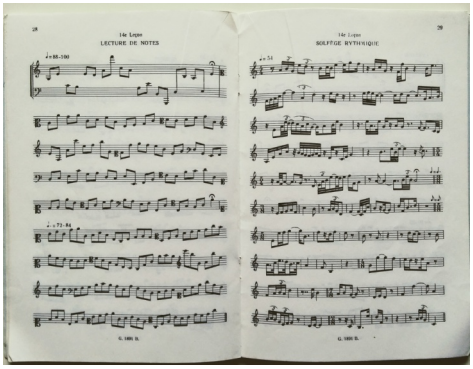
Seguindo esta tendencia no 1981 José Luís Temes saca á luz o seu xa imprescindible *Tratado de solfeo contemporáneo* en cinco niveis (Ediciones Línea, Madrid, 1981) onde divide cada un deles en tres cadernos: a) Teoría; b) Lectura rítmica e; c) Entoación. O seu compromiso coas estéticas contemporáneas plásmase na súa traxectoria profesional como fundador do Grupo de Percusión de Madrid que dirixe ata a súa desaparición en 1981 realizando unha ampla difusión destes repertorios, facendo encomendas a compositores españois e a estrea absoluta dunha vintena de partituras. Ese foco na linguaxe musical contemporánea fan dos seus libros IVc e Vc unha introdución imprescindible nestes ritmos ao tempo que consolida o divorcia ritmo-entoación.

Incluso coa influencia da metodoloxía Kodály, eminentemente vocal (sobre todo no uso da escala pentatónica), os métodos de solfexo desa época diferencian as pezas para seren entoadas e recitadas. Sobre todo nos niveis máis altos predominan, debido as grandes dificultades métrico-rítmicas, estas últimas en detrimento do aspecto vocal. A entoación pasa a facerse, no maior número de casos, con acompañamento pianístico e a entoación "a capella" pouco habitual.

Por poñer algúns exemplos máis modernos mencionar os *Cuadernos de Lenguaje musical* (Real Musical, Madrid 1996) de Ibáñez-Cursá no seu prólogo definen o proxecto como *Cuadernos de Lenguaje musical* (6 cursos) (Canto-Ritmo-Lectura-Entonación-Improvisación) e nos seus contidos diferencian perfectamente os exercicios "recitados" (ritmo) e os entoados sendo estes últimos de menor número e con acompañamento pianístico; ou a colección *Lenguaje musical rítmico* (Ediciones sib, Torre del Mar, Málaga, 1994) onde o título deixa ben ás claras a organización da súa metodoloxía.

Por tanto o panorama actual,

no que respecta aos métodos e libros para a materia de Linguaxe musical no conservatorio, permanece nesa situación de segregación entre os elementos do discurso musical, influenciando en grande medida á docencia e aos enfoques didácticos.



Penetración desta didáctica

Esta didáctica baseada na segregación vai chegar en primeiro termo aos conservatorios das principais cidades españolas e pouco a pouco os demais centros, como os galegos. O profesorado galego, nalgúns casos alumnado de López de Arenosa[4] e outros compañeiros do conservatorio de Madrid, trouxeron estas prácticas con clara influencia francesa e levaronas a efecto nas décadas dos 80 e 90.

Pero a penetración non foi xeneralizada nin uniforme. En primeiro lugar nas bandas de música populares continuáronse a utilizar os libros de texto tradicionais (El progreso musical, LAZ, Eslava…) alleos a estas novidades "contemporáneas". Tamén en moitas academias vencelladas a agrupacións corais ou de pulso e púa, aulas particulares, e nas bandas militares continuou a didáctica máis tradicional.

De feito compañeiros e compañeiras, profesorado de conservatorio, que se formaron nas bandas populares descoñecen este solfexo recitado e móstranse hoxe en día aínda sorprendidos deste xeito de ler música, considerándoo na maioría dos casos como musicalmente aberrante, como así o teñen manifestado.

Actualmente a penetración dos novos libros de texto a a necesidade do paso polo conservatorio para obter as titulacións fixeron que, aos poucos, tamén estes redutos "tradicionalistas" se viran contaxiados, cando paradoxalmente comezamos a albiscar trazas de volta as prácticas unificadoras e o rexeitamento desta segregación, sobre todo nos cursos iniciais.

E isto ocorre porque ás veces

4. En decembro de 1980 , xuño de 1981 e en 1982 impartiu López de Arenosa no Conservatorio Profesional de Vigo varios cursos: Actualización de la Enseñanza del Solfeo, Perfeccionamiento Pedagóxico coincidino coa publicación e difusión dos seus traballos.

facemos cousas dun xeito rutineiro sen cuestionalas. Pero hai pequenos (ou grandes) sinais que te fan espertar e comezas a ter unha molesta sensación de incomodidade que te obriga a mudar todo o que dabas por sentado.

Panorama actual atendendo ás probas de acceso ao grado profesional

Para coñecer o uso do solfexo rezado no estado español deberiamos falar cos diferentes departamentos de linguaxe musical dos conservatorios españois. Tal procura pode constituír en si mesma un traballo fin de carreira ou unha tese de doutoramento, debido ás dimensións da empresa xa que o número de conservatorio en España supera os 125. Agardando a chegada de estudos feitos con máis profundidade e extensión que nos falen da implantación en España desta práctica podemos utilizar outras ferramentas máis sinxelas e inmediatas que nos aportan información dun xeito transversal.

Botando man da internet pescudei o formato das probas de acceso ao grao profesional para inferir cantos centros continúan a segregar a lectura rítmica e melódica ao finalizar o 4º curso do grao elemental. Non é posible facer unha investigación exhaustiva xa que moitos centros non teñen páxina web e noutros non concretan o formato da proba. Con este método constato:

1. En Galicia, Castela-León, Cantabria, Aragón, Castela-A Mancha, Estremadura, Madrid, A Rioxa, Navarra, Cataluña, Canarias, Andalucía, tódolos centros que teñen páxina web e indican o formato da proba segregan entre exercicio de solfexo rítmico e de entoación.

2. En Murcia, Valencia, País Vasco topamos centros onde a lectura avalíase cun exercicio único rítmico e entoado: o solfexo tal e como o define a RAG. Estes centros son: Conservatorio de Música de Murcia, Conservatorio Profesional de Ontinyent (Valencia), Conservatorio Jesús Guridi de Vitoria. Como o estudo non inclúe todos os centros destas comunidades, e tendo en conta o número de compañeiros valencianos que o manifestan, nesa en particular parece moi habitual a lectura global e non separada.

O caso asturiano

O Principado de Asturias posúe cinco conservatorios Profesionais: Oviedo, Avilés, Xixón, Luarca e Sama de Langreo e, a

diferencia do que pasa en Galicia, a *Consejería de educación* do Principado establece non só as orientacións e criterios de cualificación para toda a comunidade senón que tamén elabora os exercicios de teoría, ditado e lectura para o conxunto dos conservatorios. Podemos consultar o histórico (desde 2009 ata 2016) nesta ligazón (https://www.educastur.es/-/ens-profesionales-de-musica-prueba-de-acceso-modelos-de-pruebas) e comprobaremos que non está segregada a lectura rítmica e a entoación xa que unicamente existe un exercicio común.

Ante esta singularidade e a través dunha compañeira de traballo póñome en contacto cunha profesora do conservatorio de Avilés. Segundo a súa testemuña o solfexo rezado está proscrito das aulas do seu centro tal e como o suxería o formato das probas asturianas dando por suposto que no resto dos centros do principado pasa exactamente o mesmo.

Algunhas matizacións

A observación do formato de probas de acceso non revela con verdadeira nitidez e exactitude a didáctica do ensino actual da lectura musical, segregada ou non, mais serve como orientación de que nalgúns lugares mudou respecto da realidade de finais do século pasado. Como exemplo próximo, e a pesares do que suxire o formato das probas que aparece na súa páxina web, postos en comunicación cunha profesora do conservatorio profesional de A Coruña, confírmanos que o departamento abandonou a práctica da lectura recitada e que practicamente toda faise xa entoada, como de vello. Este caso seguramente non é o único e moitos departamentos poden ter feita a mesma reflexión que nos facemos moitos.

Que ten de malo a lectura rítmica?

A lectura musical é un proceso complexo xa que a partitura inclúe códigos diversos:

- Rítmico
- De altura
- Dinámica e expresión
- Articulación
- Outros alleos, como a letra dunha canción

Esta complexidade suxire diversas estratexias: unhas máis globais e outras máis analíticas. O proceso máis habitual para chegar

a unha lectura global adoita seres:

1. Lectura rítmica, sen nome de notas
2. Lectura do nome das notas, sen ritmo, sobre un pulso
3. Xuntar os pasos anteriores: solfexo rezado
4. Entoar as notas sen ritmo
5. Xuntar os dous pasos anteriores: solfexo entoado

Cando o alumnado ten di cultades en facer todos estes pasos, un proceso eminentemente analítico, adoita quedar no terceiro deixando xa só para os máis dotados chegar ao fin do proceso. Se xuntamos a isto que, como xa dicimos, os métodos de linguaxe musical actuais, na súa inmensa maioría crean exercicios especificamente para seren recitados vaise creando unha grande fenda. O alumnado, coa práctica regular do solfexo rezada, interioriza que ese é o significado real da partitura e despréndese ou sinxelamente disocia, a compoñente melódica. A entoación convértese nun apéndice estraño e incómodo da lectura rezada, que será a máis habitual durante a súa aprendizaxe.

Tanto é así que parte do alumnado que remata o segundo curso do grado profesional diante dunha partitura nin sequera intenta imaxinar o seu so, e cando o fan non son quen de recoñecer melodías só cunha lectura interior.

Produce unha ruptura entre o que en rigor representa a partitura, sons con ritmo que forman frases, e esa salmodia de sons ritmados ao que chamamos solfexo rítmico.

Reflexións finais

O principal beneficiado de facer sempre a lectura entoado vai ser o oído interno e, por afinidade, o ditado. Ter continuamente asociados os sons coa súa representación gráfica mellorará de xeito exponencial os resultados dos exercicios auditivos.

Por iso todos os exercicios de lectura deben entoarse ou, se non é posible, executarse instrumentalmente. Se necesitamos realizar ritmos complexos podémolo facer sobre un monograma con sílabas rítmicas[5] ou utilizando movementos melódicos sinxelos e repetitivos, que non precisen de moita atención.

Pero tamén abre outras in-

5. Existen diferentes sistemas para verbalizar ritmos. En pedagoxía musical están moi estendidos os de Kodaly (ta, titi, tiritiri) que carecen de significado, e as propostas por Gainza e Wuytack-Orf (Sol, pan chocolate e as súas variantes). Menos coñecidas en España son as de Edwing Gordon en *Learning Sequences in Music: A Contemporary Music Learning Theory* GIA Publications, 2012 que poden lembrar ás sílabas-bol da tabla hindú, aínda que se asemellan máis ao estilo *Doo-Woop* http://oidomusical.com/silabas-ritmicas-que-son-y-para-que-sirven/

cógnitas:

Levar simultaneamente ritmo e entoación obriga a reformular os contidos e a súa temporalización?

Poderá o groso do alumnado de doce anos chegar a ler ritmos da métrica do século XX como cinquiños sobre dúas ou mesmo sobre tres figuras, irregulares, compases de pulsos desiguais con formato de fracción, grafías contemporáneas etc ao remate do segundo curso de linguaxe musical no grao profesional? Sobre todo tendo en conta que o ensino da linguaxe musical no grao elemental ten unha carga horaria semanal de tres horas (linguaxe musical e Educación Auditiva e Vocal) mentres que no grao profesional baixa a dúas.

Estas é outras cuestións son sobre as que nós, os especialistas no ensino da linguaxe musical, debemos reflexionar; e procurar non só que o alumnado consiga unha ferramenta para a lectura no seu instrumento senón tamén unha formación integral como músico que inequivocamente pasa pola creación e desenvolvemento do seu oído interior.

Mulleres na música a través de internet

Irene Rodríguez
Cmus Profesional de Vigo

Hoxe en día o mundo da educación está inmerso nun intenso debate social sobre a igualdade de xénero. Esta problemática afecta a tódalas áreas e materias, e polo tanto tamén á educación artística. Na música son nomes sobradamente coñecidos Franz Joseph Haydn, Giuseppe Verdi ou Richard Strauss. Non obstante deberiamos preguntarnos se pasa o mesmo con figuras coma Francesca Caccini, Alma Mahler ou Nadia Boulanger. Probablemente a resposta sexa "non". Pois ben, esta cuestión sale a debate nas aulas de música por parte do alumnado continuamente *"Profe, e por qué non estudamos a mulleres compositoras? Elas non*

compoñían? Non interpretaban música?" A resposta é máis complexa que un simple monosílabo.

Como primeiro paso resulta necesario situar ó alumnado nun marco epistemolóxico a partir do cal vaian xerando respostas propias ante preguntas que abordan a complexidade deste tema. Como:

• Qué circunstancias sociais existiron nas diferentes etapas da historia que puideron dificultar o acceso das mulleres á música?

• Cando a Musicoloxía nace como disciplina científica, Quenes escriben esas historias e dende qué perspectiva? Ou a partires de qué momento esta situación se revirte a nivel de investigación científica?

• É igualmente patente a non presenza da muller ó longo da historia noutros tipos de música (jazz, folklore, etc...) E si eso non é así, qué particularidades existen que permitan dar resposta a esta situación desigual?

• A non visibilidade da muller na música "academica" é igual de palpable en todos os seus ámbitos ou percorridos: composición, dirección, interpretación e danza?

Para dar contestación a estas incógnitas, os e as docentes debemos por a disposición do noso alumnado ferramentas a partir das cales poidan investigar acerca do tema. Internet ofrece algúns recursos web interesantes que poden axudar a cubrir amplamente ese oco. Cabe destacar tres blogs que traballan nesta idea:

• **MYM. Mujeres y música** (http://mujeresymusica.com/). En forma de manifesto, este blog, de marcado carácter colaborativo, nace co claro obxectivo de facer visible o relevante papel que a muller tivo e ten na historia e na industria musical actual. A través dunha base de datos de mulleres músicas podemos atopar un inmenso catálogo a partir dos nomes propios, dos instrumentos que interpretaban ou interpretan, dos seus estilos musicais, dos países de orixe ou das épocas nas que lles tocou vivir. Cada nome propio aparecen asociado a unha imaxe, os datos principais da artista e vídeos, entrevistas ou documentais que ilustran o seu papel. Unha pestana cargada de clara reivindicación é a chamada *Resistencias*, onde se destacan proxectos centrados na visibilización do colectivo feminino no panorama musical presente.

• **mujeresinstrumentistas.blogspot.com.es** (http://mujeresinstrumentistas.blogspot.com.es/). A súa páxina principal

resalta a seguinte idea “esto nace por necesidad de tener referentes femeninos”. Organizado a partir de etiquetas de instrumentos musicais (orquestais, tradicionais ou electrónicos) ordenados alfabéticamente, destácase a tra-xectoria e labor no ámbito da interpretación musical das mulleres tanto no pasado como no presente.

• **educaconTIC. El uso de las TIC en las aulas.**. (http://www.educacontic.es/blog/la-mujer-y-la-musica) Este blog, con fins marcadamente pedagóxicos, pretende ser un punto de encontro de proxectos educativos levados a cabo nos distintos niveis do ensino con ferramentas variadas (dixitais, colaborativas, plataformas educativas, etc.). Baixo a pestana “La mujer y la música” podemos acceder a un amplo abano de propostas elaboradas en diferentes centros con perfís moi heteroxéneos.

En definitiva, estes recursos TICS poden funcionar como una boa guía de aprendizaxe para resolver as cuestión inicialmente plantexadas, axudando deste xeito a que o alumnado elabore as súas propias respostas.

Martín Codax en Vigo

Pergamiño Vindel: un tesouro en sete cantigas (Exposición)

Entre outubro de 2017 e Marzo de 2018, tivo lugar no Museo do Mar de Galicia en Vigo, a exposición "Pergamiño Vindel: un tesouro en sete cantigas". Organizado pola Universidade de Vigo e a Xunta de Galicia, a exposición presentaba por primeira vez fóra das salas da Pierpont Morgan Library de Nova Iorque o manuscrito do século XIII que contén a música de seis das sete cantigas de amigo de Martín Codax.

A historia moderna do manuscrito é bastante coñecida: descuberto polo libreiro Pedro Vindel en 1914, foi vendido ao diplomático e musicólogo español Rafael Mitjana (descubridor do Cancioneiro de Uppsala en 1907) e á morte deste pasou aos seus herdeiros. Tras varias vicisitudes foi adquirido en 1977 pola Pierpont Morgan Library, e ate o descubrimento do pergamiño Sharrer en 1990 (nun estado de conservación moito peor que o Vindel) era a única fonte musical da lírica profana galego-portuguesa.

A exposición estaba articu-

lada en sete seccións, tomando un verso de cada cantiga como punto de partida de cada unha delas. A través de pezas orixinais medievais (fundamentalmente escultura e arte mobiliaria), e varias reprodución facsimilares (cantigas de Alfonso X ou recreacións de instrumentos musicais do Pórtico da Gloria), tentábanse amosar varios aspectos en relación ás cantigas: cultura e espiritualidade; ámbito familiar e cotián; amor sacro e profano… Tamén estaban expostas varias pinturas galegas contemporáneas inspiradas no mar e unha pequena mostra de edicións da poesía neotrobadoresca galega do segundo terzo do século XX. Se a idea orixinal da exposición era moi atractiva, o resultado final era un pouco menos convincente, tal vez pola heteroxeneidade das pezas ou porque o número de obras non era suficiente para encher o ambicioso contido conceptual de cada sección. O certo é que a chegada final ao pergamiño parecía unha etapa máis da exposición, sen chegar a xerar esa sensación especial que unha podería esperar ter por estar diante dun pequeno anaco da historia.

En todo caso a mostra foi todo un éxito de público con máis de 50.000 visitantes. Unha grande cantidade de colexios e institutos da cidade participaron en visitas guiadas (incluíndo o noso conservatorio cunha vintena de alumnas e alumnos de 4º e 5º de grao profesional), e en torno á exposición programáronse unha serie de actividades entre as que cabe destacar un pequeno número de concertos centrados nas cantigas, ben con interpretación historicistas ou como inspiración para grupos “folk”. Tal vez un pequeno festival de música medieval tería sido unha excelente idea nunha cidade que non destaca especialmente pola amplitude nin variedade da súa oferta cultural.

Tras o peche da exposición e quizais polo éxito de público da mesma, produciuse o inevitable intento de aproveitamento institucional da mesma. O Concello de Vigo (que non participara na súa organización nin promovera ningunha actividade complementaria), instou ao Ministerio de Cultura a comprar o pergamiño, mesmo se a Pierpont Morgan Library non parece ter amosado ningunha intención de vendelo, e no caso de facelo seguramente tería un prezo inasequible.

En resumo, unha exposición que serviu para dar a coñecer a unha boa parte da cidadanía a

existencia dun extraordinario patrimonio cultural ligado ao nome de Vigo, e que nos gustaría que nunha cidade onde a política cultural é manifestamente mellorable, fora o punto de partida para que as nosas administracións se concienciasen da importancia de fomentar a creación artística. Tal vez deste xeito dentro duns anos ou séculos, podamos estar orgullosas de moitos e diversos "pergamiños vindel".

Ángela Ferreiro
Profesora do Cmus Vigo