REVISTA DE MÚSICAS DO CMUS PROFESIONAL DE VIGO

NÚMERO # 3
Maio 2019

CUT TIME

Revista de Músicas do Cmus Profesional de Vigo

NÚMERO # 3

Maio 2019

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

NÚMERO # 3
Maio 2019

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

CC BY-SA 4.0

CONTIDOS

Editorial.....5

NA BUSCA DO TEMPO [CORTADO]

Darío Gómez

Krautrock..... 7

Belén Ferreiro

Isto ía ser un artigo sobre orquestras de mulleres..... 59

Lara Quicler

Como inflúe a música na percepción do tempo?..... 71

Adrián Fernández

Na orella de todos..... 81

DO MUNDO EXTERIOR

Emilio Puime

Tambores Basoga.....87

ARÁCNIDOS

Pablo Pérez

O secreto detrás do éxito dun cover. "Os covers de Metallica".....101

>20Hz... <20KHz

Clarisa Pereira

Vigo Underground.....109

Omar Scovino

Viaje..... 115

CUT TIME // NÚMERO #3

Baldomero Barciela
Maio 2019

E chegamos ao noso número 3! Ao comezar un proxecto coma o dunha revista de música dun conservatorio, é difícil saber canto se vai prolongar no tempo. Son moitos os factores que inflúen no desenvolvemento do mesmo: os azos para mantelo en pé, o interese das colaboradoras, a repercusión da propia publicación… Pero con todo, seguimos aquí.

E seguimos cun número cunha personalidade un pouco diferente. Até o de agora a meirande parte dos artigos foran escritos por profesorado, ex-alumnas do centro ou musicólogos que tiñan xa unha bagaxe importante nas súas carreiras profesionais. Pero no número deste ano, a maioría das colaboracións pertencen a alumnado que aínda cursa os seus estudos no centro e para os que na maior parte dos casos, é a primeira vez que realizan un artigo destas características. Un número por tanto moito máis "novo".

Polo demáis atopamos nas temáticas a mesma diversidade que en ocasións anteriores: dende unha descrición pormenorizada da psicodelia alemá dos anos 70 até unha introdución á cultura dunha tribo ugandesa; dun panorama da creación musical alternativa en Vigo até a apreciación psicolóxica da duración do tempo musical; da creación popular de himnos até as receitas para facer un cover de éxito; ou de como o que podía ser unha relación histórica das orquestras femininas acaba transformándose nunha constatación do machismo aínda imperante na música clásica.

O que si é unha absoluta novidade é a publicación da nosa primeira partitura, o que esperamos que sexa só o inicio dun longo camiño que amose a creatividade que aniña no noso centro.

Krautrock

Darío Gómez
Musicólogo

Introducción

O termo *krautrock* designa ao xénero de música popular formado por unha xeración de bandas de tendencia experimental xurdidas na República Federal Alemá a partir de 1968. Xeralmente considérase terminado en 1977, ano no que xorde o punk, aínda que moitos grupos continúan existindo durante a década dos oitenta, e algúns, como Faust ou Amon Düül II, seguen tocando na actualidade.

Para esta xeración de novos artistas da RFA, aquelo que era alemán representaba vestixios dun nazismo sanguento e autoritario, mentres que o

anglo-americano encarnaba a ocupación dun indesexado imperialismo capitalista. Rexeitando profundamente estas dúas esencias, e inspirados polo espírito revolucionario das revoltas estudantís, dispuxéronse a construír unha nova cultura capaz de superar os antigos valores e identidades.

É por este afán innovador polo que o *krautrock* é un xénero musical moi ecléctico: non existen trazos estilísticos claros que compartan todas as bandas. Nin sequera pódese falar remotamente dunha escena con valores, ideas ou relacións nitidamente sólidas e consistentes. O elemento común máis característico que comparten estes artistas é o rexeitamento á cultura dominante e a necesidade de construír algo novo.

Existen certas características musicais que se dan con maior frecuencia no xénero, aínda que ningunha é universal. Unha delas é a improvisación colectiva provinte do *free jazz* presente na escena alemá da primeira metade dos anos 60 e que se pode asociar aos valores de liberdade e igualdade comunitaria afíns ao movemento hippie.

Outra delas é o uso de son producidos electronicamente e a edición de audio, en moitos casos influencia directa de Karlheinz Stockhausen, músico alemán que neses anos era un referente mundial da música de vangarda e da experimentación electrónica. Noutros casos, o uso da electrónica ten que ver cunha relación especial que se produce entre a identidade alemá e o industrial, especialmente no caso de bandas como Kraftwerk ou Neu! e a cidade de Dûsseldorf, caso que examinaremos posteriormente con maior detemento.

Tamén é frecuente a repetición, ás veces obsesiva, e as formas musicais baseadas no *loop* como célula estrutural: en ocasións ten que ver cunha repetición orgánica para lograr o transo e a súa afinidade coa experiencia psicodélica, unha superación da falta de estrutura do *free jazz*. Nalgúns casos, o *loop* faise presente por ser unha estrutura afín técnica e esteticamente coa natureza das máquinas e o industrial. A novidade técnica do uso de cintas electromagnéticas para a gravación permitiu a produción de *loops* electrónicos que remiten á natureza mecánica e iterativa dos procesos industriais.

Outros elementos que aparecen con frecuencia no *krautrock* son universos estéticos que se poden asociar a unha mitoloxía

cósmica, espiritualidade *new age* ou referencias á cultura psicodélica, en ocasións de maneira irónica, nunha Alemaña na que a mocidade buscaba ideas revolucionarias para superar o pasado.

Pódese atopar un forte vínculo entre a psicodelia anglo-americana e o *krautrock*. A pesar de ser un referente estranxeiro, esta non era rexeitada porque non era percibida como un produto imperialista e dominador, senón pertencente a unha cultura xuvenil emancipadora.

Os movementos globais sesentaeoitistas serviron como vehículo para transmitir internacionalmente ideas de psiconautas como Aldous Huxley ou Timothy Leary sobre a expansión de conciencia e o espertar espiritual vinculados ao consumo de LSD e outros enteóxenos. Os estados de conciencia alterados que produce o ácido lisérxico poden xerar estados psíquicos e emocionais de grande intensidade que frecuentemente son descritos suxeitivamente como experiencias místicas. Existe un vínculo entre as drogas psicodélicas e a espiritualidade *new age* que se pode ver reflectido de maneira evidente en moitas das letras destes artistas e ás veces tamén na propia linguaxe musical.

A estética da música psicodélica está baseada, xunto coa exploración de estruturas tendentes á repetición, a espontaneidade, a complexidade e/ou o caos, no uso de efectos electrónicos, producindo deformacións sonoras que, moitas veces, pretendían emular os efectos das drogas psicodélicas.

A importancia que moitos músicos e autores outorgan ao papel que xogan estas substancias no *krautrock* é a dun elemento circunstancial e anecdótico; un trazo máis da cultura sesentaeoitista. Quizais este menosprezo débase ao tabú que rodea ás drogas e a necesidade de artistas e autores de evitar un tema arriscado. Aínda que, nin moito menos, todos os artistas ou discos teñen algún tipo de ligazón relevante coas drogas psicodélicas, con todo, deben ser entendidas como un factor moi relevante para entender este fenómeno.

A práctica musical baixo os efectos destas substancias e as mitoloxías asociadas ás mesmas reflíctense con frecuencia nas cancións e nas historias persoais dos artistas. Este é un elemento fundamental non só para entender este fenómeno cultural, se non tamén as outras escenas psicodélicas da época noutros países.

Terence McKenna atribúe ao LSD a capacidade de actuar como un axente de decondicionamento cultural (McKenna, 1992). Polo seu uso estendido entre a mocidade a finais dos anos sesenta, pode servir como catalizador para que unha florecente contracultura global, a través do ritual e a creación artística, puidese emerxer, contribuíndo a que se desprendesen dos valores dominantes do seu tempo e a construír unha identidade propia.

Se aceptamos a tese de McKenna, podemos pensar que quizais o ácido lisérxico fose unha ferramenta útil, no caso de Alemaña, para axudar a unha sociedade culturalmente devastada, cargada cun enorme sentimento de culpa, a empezar a superar o pasado inmediato e mirar cara ao futuro para reinventarse a si mesmos, e de paso, á música. Como froito deste proceso de destrución e renacemento xorde o ***krautrock***, na miña opinión, un dos fenómenos musicais máis interesantes do século XX.

Fóra deste artigo quedáronse as bandas do chamado *politrock*, bandas de rock político asociadas a grupos de esquerdas do Maio do 68 alemán como Floh de Cologne, Ton Steine Scherben ou Lokomotive Kreuzberg, que posúen moitas características estilísticas comúns co resto do *krautrock*, abandonando a máis extrema experimentación musical e a abstracción formal pola teatralidade e o discurso político.

Contexto histórico.

A revolución cultural xuvenil de 1968

Para explicar a situación de Alemaña Occidental nos anos sesenta debemos remitirnos ao final da Segunda Guerra Mundial. En 1945, coa derrota do Terceiro Reich, o territorio alemán foi divido en dous estados, a capitalista República Federal Alemá, a partir do territorio ocupado por Francia, Inglaterra e EEUU, e a comunista República Democrática Alemá no territorio controlado pola URSS. A mesma división ocorreu coa capital, Berlín, no interior da República Democrática Alemá.

Alemaña foi sometida por acordo dos vencedores a un proceso de desmilitarización e desnazificación (Fullbrook, 2015, p. 113-115). Con todo, o proceso de desnazificación non se puido levar a cabo de maneira substancial. O nacionalsocialismo perduraba na Alemaña de finais dos 50 no interior das institucións democráticas

(Olszevicki, 2011, p. 5). Non puideron botar a todos os nazis dos seus cargos, especialmente xuíces e profesores. Era preferible telos a eles antes que carecer completamente de profesionais (Whaley, 2009, min. 3:40). Sen ir máis lonxe, o chanceler alemán entre 1966 e 1969, Kurt Georg Kiesinger, formara parte do partido Nazi durante os anos 30 e 40.

Nicolás Olszevicki describe a situación do país do seguinte xeito:

> A situación dos alemáns respecto a o seu pasado recente era, en xeral, represiva e negadora. Na conferencia de Postdam, os aliados definiran a erradicación completa do nazismo como o obxectivo central da ocupación. En Alemaña Occidental, a erradicación do nazismo significou a posta en funcionamento dunha enorme maquinaria burocrática cuxa consecuencia máis visible foi a construción dunha imaxe do alemán "medio" como unha vítima pasiva arrastrada inconscientemente por forzas incontrolables (Olszevicki, 2011, p. 2).

Grazas ao éxito do plan Marshall, o programa de recuperación económica impulsado por EEUU, nos anos 50 produciuse o denominado "milagre económico" que fixo prosperar a Alemaña Occidental (Whaley, 2009, min. 1:56). Nunha sociedade que fora devastada material, moral e culturalmente, dominada por forzas de ocupación estranxeira, o "milagre económico" produciu unha cultura conservadora, superficial, monótona, opulenta, reprimida e sumisa (Cohn-Bendit, 2008, p. 24).

Os músicos de *krautrock* pertencían á primeira xeración nada despois da Segunda Guerra Mundial, na que os seus pais e avós estiveran involucrados. Na Alemaña había un grande silencio sobre o seu pasado recente. A guerra era un tabú e a reacción máis frecuente cara aos mozos que preguntaban sobre o ocorrido era finxir que non sabían nada.

A finais dos sesenta as novas ideas en arte e en política opuxéronse gradualmente ás ideas conservadoras de posguerra, cun crecente número de protestas en todo o mundo que culminarían no maio de 1968, o que en Alemaña traduciuse nun forte movemento estudantil (Winter, 2015, min. 4:57).

John Weinzierl, guitarrista do emblemático grupo de *krautrock* Amon Düül II, explica a situación da seguinte maneira:

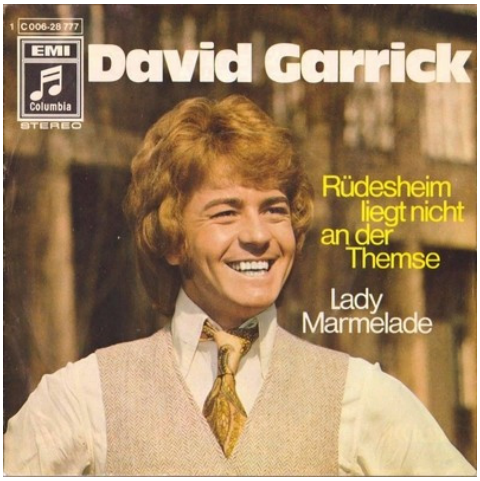
> Nos anos sesenta en Alemaña tiñamos un conflito xeracional moi especial. A xeración anterior a nós

> tivo a experiencia dos nazis e os tempos de guerra. Despois da guerra houbo un clima político completamente diferente, pero en moitas institucións o cheiro antigo estaba aínda presente. Os nenos preguntaban aos seus pais sobre a Gran Guerra e o seu papel nela, os estudantes preguntaban aos profesores e era difícil obter respostas adecuadas. Entre a mocidade, as artes e as universidades había un forte desexo de liberdade, pero todo estaba aínda conformado á antiga.

Nesta situación histórica proliferaron múltiples ideas revolucionarias en moitos ámbitos que comportaron unha gran transformación da conciencia política, así como grandes innovacións nas artes. Florecía o novo cinema alemán, con Wim Wenders ou Werner Herzog, e as ideas de activistas como Dieter Kunzelmann ou Fritz Teufel sobre a revolución do individuo e a colectivización da vida inspiraron a aparición de comunas artísticas e políticas, como Amon Düül en Munich ou K1 en Berlín (Cohn- Bendit, 2008, p. 36-39).

Antecedentes: Música popular en Alemaña Occidental (1945-1968)

A música popular alemá máis icónica durante os anos cincuenta e sesenta foi o *schlager*, termo que significa literalmente *hit*. As súas letras retratan unha Alemaña pastoral e idílica na que non tería habido guerra. É música pop



David Garrick: Portada de Lady Marmelade

melódica con acompañamento orquestral sinxelo, estrutura de versos e refrán. Foi criticada como reaccionaria e escapista, e como tal, preséntase como unha antítese ao *krautrock* (Stubbs, 2014, p. 62-63).

No momento no que a contracultura comezou a xermolar en Alemaña, o *schlager* converteuse en foco da ira da nova xeración de intelectuais. O músico Dieter Moebius, por exemplo, describe o *schlager* da seguinte maneira:

> "Consiste nun texto estúpido, unha melodía estúpida e todo o mundo ri.

> Dalgunha maneira os *hits* americanos tamén son *schlager*. Elvis Presley era un cantante de *schlager*, dalgunha maneira" (Whaley, 2009, min. 17.11).

O *schlager* gustaba especialmente entre círculos máis conservadores (Stubbs, 2014, p. 62). O músico experimental Wolfgang Seidel fai a seguinte reflexión:

> A primeira vista, o *schlager* non é político en absoluto, pero iso é o que o fai político. Durante a guerra, o ministerio de propaganda de Joseph Goebbels, quen era un fascista moi moderno, investiu moito diñeiro en crear unha industria musical á súa medida e a cantidade de *schlager* na radio incrementou radicalmente (Whaley, 2009, min. 17.54).

Neste ambiente de negación da realidade política, o *schlager* era visto pola mocidade revolucionaria como un escapismo, un circo para entreter e distraer a aqueles que doutra forma poderían estar interesados, de forma inconveniente para o conservadurismo, na procura da verdade. Con todo, o *krautrock* non foi o primeiro xénero de música alemá con aspiracións revolucionarias despois da Segunda Guerra Mundial en opoñerse á cultura do *schlager*.

Músicos como Peter Brötzmann ou Alexander von Schlippenbach foron pioneiros do *free jazz* europeo, que en Alemaña manifestouse cun estilo especialmente explosivo e agresivo, unha potente metáfora de ruptura coas cadeas da represión para alcanzar a liberdade de pensamento (Stubbs, 2014, p. 116-117).

O *free jazz*, que nace a principios dos anos 60, é o subxénero máis extremo e radical do *jazz*, que Hitler consideraba "música dexenerada", e por tanto tocar esa música era toda unha declaración de intencións. En Alemaña, o *free jazz* serviu para abrir as portas á improvisación libre e romper con esquemas musicais obsoletos para os músicos alemáns, pero como explica Jaki Liebezeit, o baterista dunha das bandas máis icónicas de *krautrock*, Can, esta liberdade tiña certos límites:

> Pensei: co *free jazz* non podes desenvolver nada, de feito, deime conta de que o *free jazz* non era realmente libre porque está limitado. Calquera tipo de monotonía no *free jazz* está prohibida. As repeticións non están permitidas. Deime conta de que a repetición e a monotonía son elementos básicos para a miña tarefa" (Warren, 2006).

O *free jazz* é música caótica, liberadora, extática e colectiva. Moi frecuentemente, os músicos, guiados só por un impulso físico primario, executan as notas aleatoriamente. Este impulso tamén está presente en gran parte do *krautrock*, só que este atopou a maneira de ordenar este fluxo creativo espontáneo grazas á repetición. O teclista de Can, Irmin Schmidt, admiraba o minimalismo porque viu nesa música unha solución ao que non resolvía o que el chamaba o "stalinismo" da música dodecafónica, referíndose a ela como un intento frustrado por emanciparse da tonalidade e a lóxica da música clásica europea (Stubbs, 2014, p. 12).

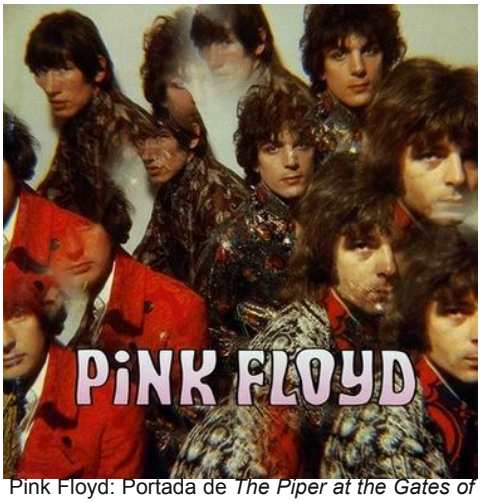
Schmidt e o baixista Holger Czukay foron alumnos de Karlheinz Stockhausen, pioneiro da música electrónica alemá de vangarda. Ralf Hütter di que Stockhausen detestaba a repetición como a peor cousa posible, como algo infrahumano (Stubbs, 2014, p. 36). A pesar de todo, moitas das súas ideas influíron a artistas máis electrónicos do *krautrock* en estética, texturas e tímbrica á que engadiron dúas innovacións crave: a improvisación e a repetición.

O *krautrock* comparte co minimalismo e Stockhausen o gusto polos sintetizadores e a intención de explorar novos universos a través da música electrónica, superando a tonalidade e o dodecafonismo. En palabras de Wolfgang Seidel:

> A música electrónica é unha música que non ten ningún tipo de tradición. Os experimentos que ocorreron durante os anos sesenta só eran coñecidos por unha pequena audiencia. Nós pensabamos en Stockhausen como o creador da música electrónica. Xente como Pierre Schaeffer ou os primeiros experimentos de Luigi Nono eran moi pouco coñecidos na época. Isto era alta cultura, só unha elite vangardista coñecía a estes artistas. Para os mozos de entre dezaseis e dezaoito anos o acceso á música electrónica era moi diferente. A tradición existente proviña das películas de ciencia ficción. […] A atención estaba posta no futuro. A música electrónica xeraba sons que non proviñan só de fóra do país, senón de fóra deste mundo. Ao mesmo tempo, mentres emerxía esta sensibilidade, a tecnoloxía fíxose dispoñible para apoiala (Sexy Intellectual, 2008, min. 47.41).

Edgar Froese, membro do grupo electrónico berlinés Tangerine Dream, lembra o profundo im-

pacto que tivo neles *The Piper at the Gates of Dawn*, o primeiro disco de Pink Floyd. Fascinados polo estraño e diferente da súa música, tocaban nos seus primeiros concertos case todas as noites *Interstellar Overdrive* (Stubbs, 2014, p. 303). Esta peza é seminal para xéneros como a psicodelia, o rock espacial e o mesmo *krautrock*. É evidente a súa influencia en grupos como Amon Düül II. O seu guitarrista, John Weinzierl, considera este álbum un dos dous discos fundamentais do século XX xunto co *Sg. Peppers Lonely Hearts Club Band* de The Beatles (Stubbs, 2014, p. 95). Este tipo de *jam* psicodélica colectiva é fundacional para o *krautrock* como un punto de partida para desenvolver unha linguaxe que puidese integrar e superar a música electrónica académica, o *jazz* e o *rock*.



Pink Floyd: Portada de *The Piper at the Gates of Dawn*

Sen dúbida, unha das bandas estranxeiras que máis influíu nos músicos alemáns a finais dos anos sesenta foi The Mothers of Invention, inspirando a grupos tan dispares estilísticamente como Faust ou Floh de Cologne. Rolf-Ulrich Kaiser, fundador do selo discográfico Ohr, unha persoa de ideas moi radicais, describe no seu libro de 1971 *Das Buch Der Neuen Pop Musik* ao líder de The Mothers, Frank Zappa, como a un táctico revolucionario comunista, cousa que non era:

> "O grupo máis popular da nova música pop chámase Mothers of Invention. […] Cando Zappa chegou a Europa, houbo bastantes que se estrañaron de ver, en lugar dun cruel antiburgués, a un director musical intelixente e seguro de si mesmo, a maior parte de cuxas composicións merecían o cualificativo de "xeniais". Zappa é a figura central de toda a nova música pop, aínda que, en comparación con Tuli Kupferberg e Ed Sanders dos Fugs, non representa necesariamente a actitude politicamente revolucionaria de moitos destes músicos. Zappa presenta os seus argumentos de forma máis diplomática. É máis táctico" (p. 169).

O primeiro disco de The

Mothers of Invention, *Freak Out!*, utiliza sarcásticamente esaxerados efectos electrónicos inspirados na música culta de vangarda para burlarse do discurso alucinado dos *hippies* pero, ironicamente, coas súas innovacións estéticas crearon unha linguaxe musical que sería aproveitada en gran medida pola música psicodélica posterior na que tamén podemos incluír ao *krautrock*.

Krautrock

A etiqueta

Así comeza o documental de *krautrock* da BBC:

> Alemaña. 1945. Ano cero. Todo, desde as cidades á cultura, xace en ruínas. Era o momento de reconstruír. Esta é a historia dunha xeración de músicos nados nos cascallos da posguerra, que forxarían unha nova identidade musical para Alemaña. Entre 1968 e 1977 bandas como Neu!, Can, Faust e Kraftwerk mirarán máis aló do *rock'n'roll* occidental para crear algunha da música máis orixinal e implacable xamais escoitada. Perseguían unha meta común: transcender o pasado alemán mirando cara ao futuro.
> Pero iso non detivo á prensa musical de Gran Bretaña, que seguía obsesionada coa guerra, de etiquetarlos *krautrock* (2009).

Documental da BBC sobre o *krautrock*.

O termo *krautrock* é de cuño inglés. Nos anos setenta en Reino Unido certa xermanofobia seguía latente tras a Segunda Guerra Mundial. Edgar Froese conta como cando Tangerine Dream foi dar un concerto á Catedral de Coventry atopáronse cun cartel que poñía o seguinte:

> "Hai corenta anos viñan bombardear o lugar. Agora veñen cos seus sintetizadores" (Whaley, 2009, min. 42.40).

Kraut significa "herba" en alemán. Os soldados británicos chamaban despectivamente *krauts* aos soldados alemáns durante a

Segunda Guerra Mundial. O termo *krautrock* tiña unha connotación pexorativa, burlándose dos músicos alemáns no que, desde a percepción da crítica musical inglesa, era un intento fracasado por tocar rock, percepción que era en parte froito dunha dificultade dos críticos ingleses por comprender os valores estéticos dos músicos alemáns e dunha xermanofobia aínda existente tras a Segunda Guerra Mundial. Hoxe en día a connotación pexorativa da etiqueta perdeuse case completamente e moitos fans defenden a etiqueta con orgullo, a pesar de que a maioría dos músicos aos que se refire rexéitana (Stubbs, 2009, p. 6-7).

Jaki Liebezeit, batería de Can, opina sobre o termo *krautrock*:

> "Non me gusta moito porque é unha especie de insulto."

Dieter Moebius di:

> "Faime rir porque non sinto que faga *krautrock*, pero, por suposto, tamén podería dicir que é un nome horrible."

E aínda que case todos os músicos comparten este sentimento, Jean-Hervé Peron ao contrario, acorde coa profunda irreverencia que caracteriza a Faust, como o que se apropia dun insulto para darlle un novo significado aplicándollo a si mesmo, pero tamén como unha burla do absurdo da palabra di:

> "Estaba ben ser chamados *krautrock*, mesmo fixemos unha canción que se chamaba así" (Whaley, 2009, min. 38.10).

Quizais sexa neste último sentido irreverente no que se debe reivindicar o termo, acorde coa idiosincrasia desta xeración de artistas e a falta unha etiqueta mellor.

Holger Czukay, baixista de Can, fai a seguinte reflexión:

> Toda a cousa do krautrock era, por suposto, un pouco unha burla. Entendo por que as bandas alemás que foron a Inglaterra, ou foron escoitadas alí, fosen vistas inmediatamente como *"krauts"*, porque non podían alcanzar os estándares ingleses. Can tampouco podía. Sexamos claros: xulgados polo marco de referencia que Inglaterra tiña determinado, eramos unha banda mala. Cometiamos moitos "erros". Pero era cando a máquina estaba quente, como os xornalistas ingleses déronse conta, cando estas bandas teutoas volvíanse imparables, como unha apisoadora no teu camiño (Witter, 2013, min. 12:21).

Nesta descrición, Czukay refírese á improvisación radical dos grupos alemáns. Para un paradigma que valoraba aos músicos pola súa capacidade para ser tecnicamente perfectos, as bandas alemás na súa improvisación exploratoria poderían parecer nefastas. Con todo, cando os músicos lograban descubrir nesa exploración unha paisaxe musical orixinal, orgánica, auténtica e chea de enerxía é cando a supremacía da música inglesa empeza a ser cuestionable.

O primeiro uso do termo *krautrock* atribúese ao xornalista inglés Ian McDonald nun artigo de 1972 para a revista *New Musical Express* chamado *Germany Calling.* Outra teoría apunta que, aínda que este artigo estendeu o uso do termo, foi orixinalmente concibido por Richard Williams, xornalista da mesma revista vinculado tamén a *Melody Maker* (Stubbs, 2009, p. 5).

O musicólogo Julian Cope define o *krautrock* como un "fenómeno subxectivo británico", referíndose a este xénero como unha construción que responde máis a unha clasificación arbitraria da música alemá dos anos 70 nas tendas de discos que a unha realidade en si mesma. A pesar de que isto pode ter parte de verdade, atopamos un *ethos* común e elementos estéticos que se repiten nun sector das bandas da RFA nesta época suficientes para considerar o *krautrock* como un fenómeno particular e diferenciado, aínda que é evidente que este xénero é caracteristicamente moi ecléctico e os seus músicos conforman unha escena vagamente interconectada.

Cope publica en 1995 o seu libro *Krautrocksampler*, un referente fundamental, xa que é o primeiro libro que trata o fenómeno tras o seu aparente esquecemento mediático durante os anos oitenta. O Top 50 cos discos de *krautrock* favoritos de Cope que inclúe no seu apéndice contribuíu a consolidar un pequeno canon de clásicos do xénero.

A comunidade virtual de Progarchives clasifica o *krautrock* como un subxénero do rock progresivo. Esta clasificación é problemática, xa que o rock progresivo tende a unha crecente complexidade estrutural, ao contrario que o *krautrock*, que tende cara ao minimalismo, a espontaneidade e ás veces, o caos.

O autor Chris Anderton considera que o rock progresivo debería entenderse como un metaxénero europeo con correntes particulares en distintos lugares (An-

derton, 2010). Aceptando unha clasificación na que o *krautrock* sexa un subxénero do rock progresivo, este sería sen dúbida nunha corrente excéntrica e excepcional. Esta diferenza é froito da necesidade dos músicos alemáns de crear algo radicalmente novo e emancipado da tradición, mentres que o rock progresivo inglés inspirábase en moitas ocasións na música sinfónica ou o *folk*, como é o caso de Genesis ou Jethro Tull. O *krautrock*, con todo, tende cara a formas máis improvisatorias, experimentais e vangardistas cunha tendencia ao uso de sons electrónicos e inspiración en músicas non europeas.

Tamén se podería argumentar que o propio termo *krautrock* contribuíu á confusión por asociar a palabra rock a este tipo de música. Con que grao de verdade pódese dicir que o *krautrock* é un subxénero do rock ou vai máis aló? En palabras do crítico musical Piero Scaruffi:

> Fundamentalmente, o rock británico reciclou o rock norteamericano para outro público: os Beatles reciclárono para un público pop, o rock progresivo, nas súas variantes neoclásica ou orientada ao *jazz*, reciclárono para un público intelectual. O rock alemán, con todo, inventou un novo tipo de música rock. De feito, moitas bandas alemás non estaban a tocar "rock" en absoluto. Non cabe dúbida de que a gran era do rock de vangarda alemán estivo inspirada pola música psicodélica, pero a interpretación alemá da música psicodélica pouco tiña que ver coa reprodución dos efectos das drogas: os músicos alemáns vían unha relación entre os experimentos psicodélicos e a vangarda electrónica alemá, como a de Karlheinz Stockhausen, unha relación que, retrospectivamente, xa era obvia na psicodelia norteamericana, pero que ningún articulara antes (Scaruffi, 2009).

Usaron guitarras eléctricas. Ás veces acompañadas de baixo, batería, teclados e voces. Ás veces só sintetizadores. Renunciaron sempre a ser *schlager*, sempre máis preto da transcendencia ou a irreverencia que do entretemento. Sempre aspirando á vangarda, e moitas veces, descubrindo formas musicais inéditas.

Se examinamos, por exemplo, as palabras de Edgar Froese, de Tangerine Dream, podemos ver que a etiqueta "rock" está presente, pero é evidente que o seu propósito non era facer rock coa idiosincrasia angloamericana:

> Non había demasiadas maneiras para un, digamos, "músico de rock" alemán para tocar música, desenvolver música ou mesmo para pensar no desenvolvemento teórico da música, porque non había un legado no país. E os alemáns estaban nunha situación moi mala. Non podes esquecer iso. Quero dicir, eran tan estúpidos e sentíanse tan culpables por iso… Empezar dúas guerras e perdelas.
> Tan terrorífico como foi, tiña un, perdoádeme por dicilo, un lado bo: non había máis nada que perder. Perdérano todo. Entón, cando pensamos en facer música dunha maneira diferente, só é posible a forma libre, a forma abstracta (Whaley, 2009, min.18.35).

Dadas as connotacións pexorativas da palabra *krautrock* e o fragmentado e anómalo do fenómeno creouse confusión sobre os límites e o significado da etiqueta. En ocasións utilizouse a expresión *kosmische musik* (música cósmica) como sinónimo. Esta etiqueta era a que utilizaban para promocionar a súa música artistas como Ash Ra Tempel, Cosmic Jokers, Sergius Golowin ou Walter Wegmüller, asociados aos selos discográficos vinculados a Rolf-Ulrich Kaiser como Ohr, Pilz, Brain ou Cosmic Couriers (Stubbs, 2014, p. 273). Todos estes grupos posúen universos estéticos fundamentados nun misticismo cósmico aos que a etiqueta lles queda perfecta.

David Stubbs explica no seu libro *Future Days*:

> Recoñecendo que a palabra *"krautrock"* é problemática, algúns recorren á etiqueta *kosmische*. Con todo, para moitos dos artistas que tiveron esta palabra colgada no seu pescozo, é igual, se non máis, irritante. […] Ten o cheiro da fraudulencia: cartas de Tarot, maxia e unha fe case astrolóxica nun universo benigno en cuxos recunchos hai tesouros ocultos só para ti unha colección de crenzas moitas veces resumidas eficientemente na frase "merda *hippie*" (p. 373).

Ademais, este termo non funciona ben para agrupar bandas como Neu!, Kraftwerk, Faust ou Can, quizais os grupos máis emblemáticos de *krautrock* que, con todo, non posúen elementos deliberadamente cósmicos na súa música. Quizais o mellor sexa manter a etiqueta *kosmische musik* unicamente para as bandas asociadas a Ulrich Kaiser que cumpren os requisitos estéticos para poder ser denominadas *"cósmicas"*, como unha subescena dentro do xénero.

A música da revolución cultural

O *krautrock* é o berce esquecido da música electrónica popular, onde se desenvolveron métodos contemporáneos de creación musical como a *collage* ou o *sampling*. Moitas pezas constrúense directamente no proceso de gravación nas que o enxeñeiro de son ten unha responsabilidade creativa sen precedentes.

Nos últimos anos, coa aparición da internet, o número de fans incrementou notablemente grazas a blogues, foros e a facilidade de acceso á música convertendo ao *krautrock* nun xénero de culto.

O *krautrock* habita un espazo de vangarda entre o rock, a psicodelia, o *jazz*, o minimalismo e a música electrónica. A intención era atopar a súa propia expresión, que tiña que superar os estilos anteriores. En palabras de Damo Suzuki, cantante de Can:

> "Creo que a mellor maneira de facer música é non crear ningún tipo de categoría. Xúntao todo e entón poderás facer algo novo" (Warren, 2006, cap. 3, min. 9:45).

Can

Neste xénero musical existe un xogo de tensións entre música

electrónica e música acústica, o mecánico e o orgánico, disciplina e liberdade, que se articula de formas distintas segundo as propostas de cada banda. Mesturando elementos da música culta, minimalismo,*free jazz* e o rock, o *krautrock* foi o caldo de cultivo ideal para xéneros musicais posteriores como o *ambient*, o *new age*, a *world music* e, en xeral, a música electrónica popular contemporánea, aínda que a súa influencia en todo iso moitas veces sexa descoñecida.

Unha das maneiras nas que o *krautrock* consegue superar as estruturas tradicionais é, en oposición á chamada "tiranía do verso e refrán", as formas baseadas nos *loops* e a repetición. Ralf Hütter explícao así:

> "Unha das formas de liberarse do serialismo é a repetición, que Stockhausen detestaba como a peor cousa posible, peor que inhumana. O outro que queriamos era o oposto a iso, onde, en teoría, nada se repite, é dicir, a improvisación. Dalgunha forma o *krautrock* tiña esas dúas cousas" (Stubbs, 2014, pag 35-36).

Os secuenciadores e os *loops* de cintas magnéticas fixeron posible a xeración de estruturas musicais repetitivas de maneira automática. Estas formas serviron de inspiración aos músicos para aplicar estas estruturas á súa música, incluso superando a dependencia do uso de medios electrónicos. Grupos como Can ou Neu! levarán esta repetición mecánica á súa máxima organicidade renunciando ás máquinas para crear estes *loops*, executándoos eles mesmos coa súa interpretación, convertendo a repetición nunha disciplina humana cuxo destino en moitas ocasións era o transo.

Outros grupos, como Kraftwerk ou Tangerine Dream, aceptaron confiarlle a repetición ás máquinas, abandonando o camiño da música orgánica polo dunha fría e distanciada execución, abrindo o camiño á música electrónica.

A relación coa electrónica e a máquina é un elemento fundamental para entender o *krautrock* e as súas múltiples manifestacións. Esta incursión nas novas tecnoloxías como procura e experimentación de novas formas de crear produciu un cambio no rol dos técnicos nos procesos de gravación e mestura cunha consecuente maior implicación no proceso creativo. Neste sentido destacan tres figuras nesta escena:

Holger Czukay, Rolf-Ulrich Kaiser e Conny Plank.

Conny Plank foi un produtor e enxeñeiro para moitas das bandas de *krautrock*, un experimentador. Empregaba obxectos cotiáns para crear efectos nas súas gravacións, introducía altofalantes en pianos para captar os harmónicos das vibracións por simpatía das cordas ou insería micrófonos dentro dos bombos para alterar o seu son. Tamén convertería a súa mesa de mesturas nun prototipo de *sampler*, creando *loops* con notas illadas e reproducíndoas cos *faders* da consola (Stubbs, 2014, p. 253, 256).

A edición de audio ten moita importancia nos discos de *krautrock* Kraftwerk e Can tiñan os seus estudos privados, aínda que inicialmente rudimentarios, nos que autoproducían as súas gravacións. O método de creación musical de Can é algo sen precedentes. Consistía nunha disciplina de gravación de improvisacións que logo editaban e perfilaban coa axuda de Holger Czukay, o seu baixista, que era tamén enxeñeiro de son (Stubbs, 2014, p. 147).

Outra figura relevante na mesa de mesturas foi Rolf-Ulrich Kaiser. Este peculiar produtor, enxeñeiro e xornalista escribiu múltiples libros sobre música durante os anos sesenta. Foi tamén organizador do festival Internationalen Essener Sontage, un evento seminal para o *krautock*.

Conny Plank

Este fervoroso seguidor de Timothy Leary tiña unha peculiar visión revolucionaria da nova música e unha mitoloxía persoal moi excéntrica. Fundador dos selos discográficos Ohr, Pilz e Cosmic Couriers, dedicados á música *underground* alemá, promocionada baixo unha estética cósmica, a antes citada *kosmische musik* (Kaiser, 1972, p. 256).

Rolf-Ulrich Kaiser desapareceu da vida pública a mediados dos setenta despois de que algúns artistas do seu propio selo o denunciasen acusándoo de vender música gravada sen coñecemento e editada sen permiso dos músicos involucrados. Membros de Wallenstein e Ash Ra Tempel foron convidados a festas organizadas por Kaiser nas que lles pedía aos músicos que improvisasen a cambio de LSD. Estas sesións foron gravadas en segredo e comercializadas baixo o nome de *The Cosmic Jokers* (McIndoe, 2014).

Transo, cultura psicodélica, e o mito do espazo

No *krautrock* existen múltiples referencias a diversos estados de conciencia alterados. Exemplificano títulos de discos como *Electronic Meditation* de Tangerine Dream ou *Vive La Trance* de Amon Düül II. En moitas culturas, existe un vínculo importante entre música e transo que é moi infrecuente na tradición clásica da música europea. Con todo, para a psicodelia e o *krautrock* esta relación é crucial. En ocasións estes estados de conciencia están asociados ao consumo de consumo de drogas psicodélicas.

Vinculada a estas experiencias xorde unha mitoloxía cósmica como metáfora da introspección psíquica, o espazo exterior como representación do espazo interior. Desde o desenvolvemento da tecnoloxía da exploración espacial, o cosmos foi un tema recorrente na ficción do século XX. En moitas ocasións tamén serviu como fonte de inspiración para correntes espirituais *new age.*

En música, unha mitoloxía en torno ao espazo pódese atopar en relación a músicos tan dispares como Stockhausen ou John Williams, pero é na música psicodélica dos anos 60 e 70 onde estas referencias ao espazo son máis frecuentes. O cosmos, a experiencia psicodélica e a espiritualidade son temas que se relacionan de maneira especial.

En 1957 comeza a carreira espacial. Un ano antes Sun Ra grava o seu primeiro disco de *jazz*

cósmico afrofuturista. En 1960 publícase *I Hear a New World*, de Joe Meek, un antecesor da música electrónica que anticipa o rol fundamental que terán os enxeñeiros de son na creación musical. Do mesmo xeito que ocorre moitas veces no *krautrock*, Meek fai uso da edición de audio para xerar sons extraterrestres. O uso de

efectos, especialmente o *delay* e a *reverb*, para crear sons "doutros mundos" son fundamentais na estética da música espacial.

A estes pioneiros débenlles as raíces da súa linguaxe musical o *krautrock*, a psicodelia e o rock espacial. É lóxico pensar que os novos sons que ofrecían os sintetizadores asociásense pronto con mundos misteriosos e descoñecidos, mundos que analogamente e case ao mesmo tempo, puidéronse conquistar grazas á tecnoloxía aeroespacial. En palabras de Wolfgang Siedel:

> "Nos anos sesenta estas novas ferramentas [os sintetizadores] para o deseño sonoro estaban ligadas cunha noción cósmica. O *delay*, o eco… Todo o que puidese xerar unha noción artifical de espazo." (Winter, 2012, min. 50.50).

En 1967 Pink Floyd grava *The Piper at the Gates of Dawn*, un disco baseado nunha mitoloxía místico-espacial desenvolta por Syd Barrett, frecuente consumidor de drogas psicodélicas. *Interestellar Overdrive* é unha peza representativa do paradigma de improvisación psicodélica que anticipa o *krautrock* e o *space* rock. Converteuse case nun arquetipo dunha música postonal introspectiva de improvisación libre, o *freak-out*, que frecuentemente acompaña o consumo de ácido.

O músico David Keenan, de Telstar Ponies, fala do misticismo latente no *krautrock*:

> Tamén existe un lado místico na música, unha urxencia por absorberse na totalidade do universo. As bandas de *kosmische* alemán trazaron o nexo común entre psicodelia, *free jazz* e a música

> *drone* de La Monte Young. Todo trata de liberar a cabeza e explorar en subconsciente. Por iso as bandas alemás fan tanto énfase na improvisación e a intuición. É cósmico e primario ao mesmo tempo. Podes velo como expresionismo abstracto romántico ou como cerimonias chamánicas. A exposición ao *krautrock* fíxome interesarme no lado espiritual da vida. Pistas como *Jenseits* de Ash Ra Tempel ou *Leb Wohl* de Neu! son como un escintileo de algo divino (Reynolds, 1997).

O estudo que constrúe Can en 1971 chámase precisamente *Inner Space* (espazo interior). Nel pasan horas improvisando, gravando e editando a súa música. Este nome, como contraposición a *Outer Spac*e (espazo exterior) é unha metáfora do recollemento interno e a meditación. O espazo interno preséntase como un lugar de especial interese para estes artistas que buscan explorar novos mundos musicais e espirituais.

Atendamos agora á definición de transo do investigador John Pilch:

> O transo é un dos grandes grupos de estados alterados de conciencia dos cales son capaces os seres humanos. […] Os estados de conciencia alterados son calquera estado mental inducido por varias manobras ou axentes fisiolóxicos, psicolóxicos ou farmacolóxicos, que poden ser recoñecidos polo individuo (ou por un observador obxectivo do individuo) como unha desviación suficiente das experiencias do suxeito, […] durante un estado de conciencia alerta, esperto. […]
> A música é só un dos moitos compoñentes que causan estados de transo. Ás veces é un elemento esencial, pero outros factores culturais tamén son influentes. Estes factores varían de sociedade a sociedade. Moitas veces, incluso o mesmo factor, como a música, funcionará diferente en sociedades distintas, así que é moi difícil xeneralizar sobre música e transo (Pilch, 2004).

Proponse como hipótese que o transo extático poida ter grandes efectos liberadores para unha sociedade traumatizada como a Alemaña postnazi e que o seu uso estendido fose froito dunha necesidade colectiva. Peter Brötzmann dixo unha vez:

> Creo que [a nosa xeración] tiñamos que traballar sobre o pasado dos nosos pais. Iso significa que tiñamos que traballar sobre o pasado da Segunda Guerra Mun-

> dial, o Holocausto e a sociedade que xacía. Entón tivemos que desfacernos dunha chea de cousas e creo que a música para min foi dunha grande axuda para desprenderme de cousas (MLS, 2000, min. 3.20).

Antes da súa prohibición, o LSD foi utilizado con fins terapéuticos en psicoterapia. Neste proceso terapéutico, a música foi utilizada como un catalizador emocional que propicia unha experiencia introspectiva (Bonny, 1972). O estado alucinatorio que produce o LSD é unha forma de transo. Certas experiencias de transo poden servir como mecanismos de reinvención persoal e quizais así as usaran, consciente ou inconscientemente, os músicos de *krautrock*.

En palabras do filósofo e etnobotánico Terence Mckenna:

> Para entender o rol das drogas psicodélicas nos [anos] 1960, debemos lembrar lecciónns de prehistoria e a importancia para os primeiros seres humanos da disolución das fronteiras en rituais grupais baseados na inxestión de plantas alucinóxenas. O efecto destes compostos é, na súa maioría, psicolóxico e está só parcialmente condicionado culturalmente; de feito, estes compostos actúan para disolver calquera tipo de condicionamento cultural. Forzan o proceso corrosivo de reformar os valores da comunidade. Estes compostos deben ser recoñecidos como axentes decondicionadores; a través da revelación da relatividade dos valores convencionais, convértense en poderosas forzas na loita política para controlar a evolución do imaxinario social.
>
> A introdución repentina dun poderoso axente decondicionante como o LSD tivo o efecto de crear unha defección masiva dos valores comunitarios, especialmente valores baseados nunha xerarquía de dominación afeita a reprimir a consciencia e a percepción (McKenna, 1992).

Quizais se poida atopar relación entre a tese de McKenna do decondicionamento cultural que producen as drogas psicodélicas coa espontaneidade e superación de estruturas musicais convencionais en artistas que consumían LSD ou formaban parte da cultura psicodélica. Dalgunha maneira os indicios parecen indicar que as grandes innovacións musicais presentes no *krautrock* poderíanse apoiar, en parte, nesta teoría. En xeral, a revolución cultural global de finais dos anos sesenta foi un gran

momento de renovación, un movemento de múltiples procesos creativos catalizados polo consumo de ácido lisérxico tan popular nesta época.

É posible que o carácter hipnótico que produce a repetición, combinado coa expresión emocional espontánea da improvisación, fagan do *krautrock* unha música que favorece o estado de transo, podendo este proceso funcionar como un axente de decondicionamento cultural en si mesmo, independente do consumo de drogas. Desde logo, a intención de utilizar a música nunha ferramenta de transformación estaba presente.

O grupo Guru Guru consumía drogas especificamente para liberarse do que chamaban "O A-B-A da música, así como das nosas vidas" e coas súas actuacións en directo pretendían liberar ao público da mesma maneira, o cal conecta cun sentido ritualístico chamánico (Stubbs, 2014, p. 321).

Terence McKenna ten a teoría de que a prohibición do ácido lisérxico ten máis que ver con motivos políticos que cun problema de saúde pública, e é certo que o LSD é bastante máis inocuo e seguro que moitas drogas legais:

> Cara a finais dos anos sesenta, a investigación sobre drogas psicodélicas foi perseguida ata que desapareceu, non só nos Estados Unidos, senón en todo o mundo. E isto ocorreu a pesar do gran entusiasmo que estes descubrimentos xeraron entre psicólogos e investigadores do comportamento humano, un entusiasmo equivalente aos sentimentos que varreron a comunidade de físicos ante a noticia da separación do átomo. Pero, así como o poder do átomo, convertible en armas de destrución masiva, era fascinante para o dominador *establishment*, para eles a experiencia psicodélica cérnese como un abismo de poder.
>
> A nova era de represión chegou a pesar do feito de que un bo número de investigadores estaban a usar o LSD para curar condicións que previamente se consideraban incurables. Os psiquiatras canadenses Abram Hoffer e Humphrey Osmond tabularon os resultados de once estudos separados sobre alcoholismo e concluíron que o 45% dos pacientes tratados con LSD melloraron. Tamén obtiveron resultados prometedores nos intentos de tratar esquizofrenia, autismo infantil e depresión aguda. Moitos destes achados foron atacados despois de que o LSD volverase ilegal, pero nunca foron deseñados mellores experimentos nin é posible repetir os

> traballos debido á ilegalidade (McKenna, 1992).

A tese de McKenna non se contradi coa do filósofo Antonio Escohotado:

> Si é demostrable, en cambio, que nos grupos onde hoxe consómense periodicamente drogas de tipo chamánico [enteóxenos ou psicodélicos] non hai un goberno autocrático xa formado ou en transo de formación. O que eses grupos perseguen ante todo é lograr unha simbiose co seu medio natural, desenvolvendo ao máximo a autonomía práctica de cada individuo; a tales fins reteñen unha identidade colectiva que xamais traspón as fronteiras da sociedade para penetrar en aspiracións de Estado (Escohotado, 1998, p. 66).

Se o LSD pode ser útil nos momentos nos que todo o vello necesita ser destruído para crear todo de novo, e ademais favorece a organización social rizomática, similar á idiosincrasia creativa de Can, non podía ser máis útil e pertinente nunha Alemaña que necesitaba desprenderse das reminiscencias dun dos autoritarismos máis sanguentos do século XX. Quizais o *ethos* rizomático, non xerárquico e espontáneo de Can teña un ADN psicodélico. Non se trata simplemente dunha evocación artística da experiencia psicodélica, se non que na organización mesma da música e do método de creación musical do grupo humano que a compón, induce ese estado de liminalidade, no sentido turneriano, que producen os psicodélicos; é dicir, a forma de practicar música improvisativa e espontánea pode inducir en si mesma un estado de transo (Turner, 1969).

Sería interesante plantexar estudos de investigación sobre bandas de improvisación colectiva non xerárquica e antiestrutural nos que se estude como afectan os distintos estados de conciencia á música, e como a música improvisada pode ser unha ferramenta para inducir estados alterados de conciencia.

A Teoría da Información Psicodélica (TIP) de James L. Kent suxire que a experiencia psicodélica pode xerar novas ideas, o cal sintoniza coa teoría de que pode actuar como axente de decondicionamento cultural, pero tamén co feito de que se puideran producir un número tan elevado de innovacións estilísticas vinculadas á psicodelia e o *krautrock*:

> A TIP é o estudo da creación de información na imaxinación humana,

particularmente en estados de soño, psicose e alucinación. TIP busca modelar a produción funcional da percepción humana para extrapolar os límites e a complexidade da formación que xorde durante os estados alterados de conciencia dos seres humanos. […]

A información psicodélica xérase espontaneamente en reacción co catalizador psicodélico; xeralmente o suxeito ten pouco ou ningún control sobre a información xerada nunha experiencia psicodélica. A información psicodélica é case sempre previamente descoñecida para o suxeito e pode parecer que se orixina desde unha fonte externa ou que se materializa no aire. A información psicodélica tipicamente toma a forma dunha alucinación visual, auditiva ou sensorial, pero tamén pode ser abstracta ou gestáltica como unha epifanía emocional. A información psicodélica incumbe a calquera arte ou concepto que se orixina ou evoca a experiencia psicodélica [N. do A.: o método de creación musical espontánea como indutor de transo podería ser considerado xerador de información psicodélica]. […]

Os principios fundamentais da TIP din que os alucinóxenos xeran información desestabilizando a percepción lineal para promover estados de conciencia non lineais, que amplifican as condicións iniciais que proporcionan o *set and setting*; que estes estados incrementan en complexidade non lineal en función da dose do alucinóxeno, a duración do efecto e a intensidade da estimulación sensorial, e que a profundidade ou a complexidade da alucinación psicodélica pódese controlar a través da estimulación sensorial periódica ou rítmica [N. do A: por exemplo, música repetitiva] (Kent, 2010).

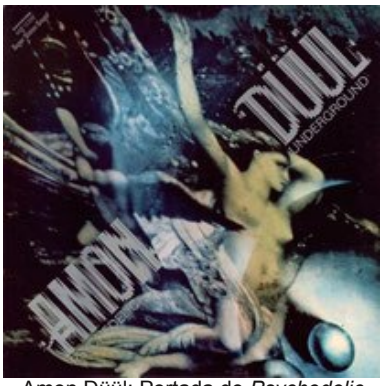
Moitas innovacións do *krautrock* poderíanse interpretar como a confluencia de varias correntes estilísticas e linguaxes procesadas a través dun estado de liminalidade ou non linealidade psicodélica, podéndose así producir innovacións que superan a tradición musical e expanden os límites do posible na linguaxe musical.

Que a psicodelia alemá resultase moito máis radical e profunda que a angloamericana pódese explicar debido a que a súa necesidade de emancipación respecto aos patróns culturais previos era moito máis profunda e así o reflicte a súa produción musical.

Bandas e escenas

Amon Düül

Rolf-Ulrich Kaiser foi un dos organizadores do festival Internationalen Essener Songtage de 1968, un evento seminal para o *krautrock*. Neles tocou a comuna muniquesa Amon Düül, que o facían todo colectivamente, ata a música, a pesar de que moitos dos seus membros carecían de formación musical. No seu concerto deron ao público instrumentos de percusión sinxelos para que participasen na improvisación colectiva. A xornalista Ingeborg Schober describe a confusión que xeraban da seguinte maneira:



Amon Düül: Portada de *Psychedelic Underground*

> Amon Düül desde o principio foi unha banda desprezada e lendaria mentres existiron. Corrían rumores por toda Alemaña porque o que facían era moi diferente. Viñan cos seus fillos, coas súas mulleres. Nunca sabías cal ía ser a formación, se ían tocar catro ou vinte persoas. […] É algo que nunca se podería esperar dunha cidade como Munich (Sexy Intellectual, 2008, min 17.21).

Tal foi o impacto deste concerto na banda Soul Caravan, unha banda de soul convencional, que o seu estilo evolucionou radicalmente nunha dirección experimental e improvisatoria en só un ano. Esta metamorfose acompañárona dun cambio de nome a Xhol Caravan (Kaiser, 1972, p. 256).

Amon Düül foi un shock para os asistentes ao festival. En 1971 Lester Bangs describía *Psychedelic Underground*, o seu primeiro disco, como:

> …o tipo de estrepitosa "*jam* espacial" que é probable que xurda cada vez que xuntas un grupo de músicos amateur con grandes amplificadores e demasiada droga, mesmo para eles, como para tocar algo musical por accidente. Moita percusión e unha guitarra tocando unha nota. (Stubbs, 2014, p. 94-95).

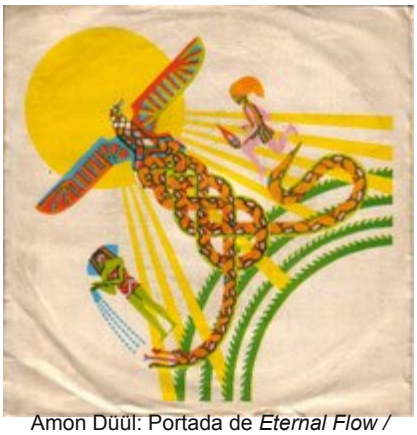
O revolucionario de Amon Düül é o uso da música de improvisación como proceso de comunicación entre os membros da comuna e, ocasionalmente, o público. Non importan as habilidades musicais de cada un, senón a súa

participación, escoita e integración colectiva. Era todo un acto político que servía para reafirmar as súas ideas de vida comunal. Nun espírito un tanto distinto ás súas proclamas temperás, en 2002 o xornalista Lester Bangs declara o seguinte sobre o proceso creativo de Amon Düül:

> Amon Düül son unha expresión orgánica dalgúns xovens alemáns aprendendo, igual que moitos mozos en todo o mundo, a relacionarse con eles mesmos e a súa propia liberdade de formas completamente novas, para trasladar esa liberdade cara a unha nova música como nada escoitado antes no planeta, e opoñerse totalmente a calquera persoa ou cousa que se interpoña no seu camiño para a consecución e a sensación permanente desa liberdade (Bangs, 2002).

O guitarrista de Amon Düül II, John Weinzierl, membro orixinal da comuna, explica en que consistía o concepto de Amon Düül:

> Adoitabamos tocar nas sentadas e nos *teach-in* nas universidades. Estabamos a buscar unha nova maneira de vivir xuntos de maneira libre e creativa. Coñeciamos os perigos severos da vida industrial, porque a industria xeralmente desenvolve a conciencia dunha ameba: comer e crecer, unicamente. Sabiamos que os seres humanos, tarde ou cedo, serían sacrificados no altar da avaricia. Para unha soa persoa é imposible resistirse a este modo de vida porque as influencias externas son demasiado fortes. Por iso decidimos vivir xuntos nunha comuna, porque así podiamos vivir como queriamos. Xuntos eramos moito máis fortes e visibles ao exterior. Non podiamos ser absorbidos tan facilmente polas masas, e así puidemos empezar un experimento individual como Amon Düül.



Amon Düül: Portada de *Eternal Flow / Paramechanical World*

Amon Düül nunca foi unha comuna de arte política radical. Era un experimento social e unha comuna artística. […] Os nosos concertos non eran só concertos, se non happenings con música. Non se trataba de que os músicos estivesen por unha banda e o público doutra banda, eramos todos unha familia. Os con-

certos eran só un lugar para coñecer a xente coas mesmas pretensións (Gross, 2008).

Amon Düül II

Xusto antes da súa aparición no Internationalen Essener Songtage, a facción musical non amateur da comuna escindiuse para formar Amon Düül II. A separación foi un tanto traumática para o novo grupo porque lles resultaba moito máis caro vivir fóra da comuna, polo que terminaron someténdose ás esixencias da industria musical. O seu primeiro disco de

Amon Düül: Portada de Paradieswärts Düül

1969, *Phallus Dei*, consiste en catro partes desenvoltas a través de improvisacións, pero arranxadas posteriormente en forma de composición (Gross, 2008).

Phallus Dei é unha obra con tinguiduras apocalípticas e ritualistas, cunha formación instrumental de grupo de rock á que se lle engade órgano eléctrico, violín e saxofón. Xeran sonoridades extraordinarias cos seus glissandos e voces a medio camiño entre o recitado, o *sprechgesang* e o *freak out*, envolvido nunha atmosfera instrumental sinistra que oscila entre o expresionismo, o surrealismo e a psicodelia. Recórrese frecuentemente a coros con longas notas sostidas que lembran a mantras, entoacións operísticas, berros e ácidos sós de guitarra ao Jimmy Hendrix. Ata catro percusionistas encárganse dos hipnóticos ritmos circulares que sosteñen a música.

A última peza, homónima do disco, ten un carácter case sinfónico. Son vinte minutos que viaxan desde unha inquietante atmosfera atonal inicial, pasando por unha longa pasaxe de salvaxes sós de guitarra con efectos de *stereo*. Logo, unha pasaxe case pastoral con violíns termina derivando nun só de percusión sobre o que se insiren alaridos e efectos electrónicos. Finalmente, un episodio cromático que vai cara a ningunha parte disólvese no silencio co que termina o álbum.

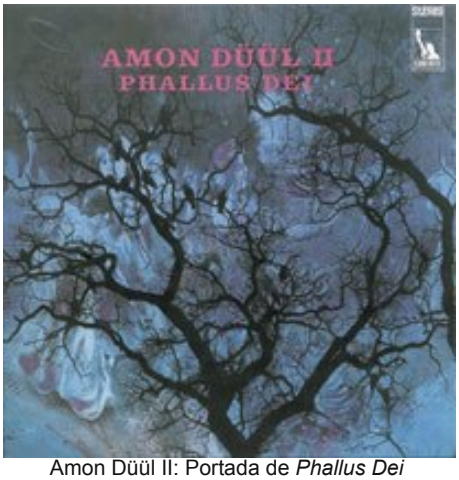
En 1970 publican *Yeti*, un dobre LP cuxa portada rende homenaxe a Wolfgang Krischke

que fora enxeñeiro de son da banda e que pouco antes morrera de hipotermia na neve baixo os efectos do LSD. Na imaxe aparece el mesmo disfrazado da morte.

O primeiro LP consiste en sete composicións que oscilan entre o *avant-garde*, o *hard rock*, o *folk*, o *rock* progresivo e a psicodelia, presente nos seus extremos máis agresivos e pastorais.

O segundo LP consiste en tres improvisacións entre seis e dezaoito minutos de duración que mostran o lado máis cru da banda. John Weinzierl di o seguinte sobre a última improvisación, *Sandoz in the Rain*:

> Esta era unha sesión con Rainer, Ulrich e outros membros do primeiro Amon Düül. Despois de facernos famosos, pensamos que sería unha boa idea facer unha sesión xunto con membros orixinais nun dos nosos discos de Amon Düül II, para deixalos tocar connosco polos vellos tempos. Isto converteuse en *Sandoz in the Rain*.
>
> Sandoz era a compañía suíza que produciu o LSD e pensaron que por iso utilizamos o seu nome na canción. A compañía tentou denunciarnos por usar o seu nome, pero dixémoslles que a palabra "*Sandoz*" xurdira só por unha cuestión de *sound painting.*
>
> Por suposto non podo confirmar o rumor de que estabamos todos postos de ácido cando gravamos a canción… (Gross, 2008).



Amon Düül II: Portada de *Phallus Dei*

Amon Düül II: Portada de *Yeti*

Popol Vuh

Popol Vuh foi un grupo muniqués liderado por Florian Fricke que conseguiu certa repercusión internacional grazas ás súas bandas sonoras para as películas de Werner Herzog. O escritor Ryan

Iseppi define o seu estilo como *world music* de inspiración mística (Iseppi, 2012, p. 20). É xunto aos tamén muniqueses Between un dos grupos de *krautrock* máis explicitamente espirituais. O seu primeiro disco, publicado en 1970, titúlase *Affenstunde* que significa "a hora do mono".

Amon Düül II: Portada de *Tanz der Lemminge*

A primeira peza de *Affenstunde* é unha obra de música electrónica en catro partes titulada *Ich Mache Einen Spiegel,* que se podería traducir como "Eu constrúo un espello", dividida en tres pistas: *Dream Part 4, Dream Part 5* e *Dream Part 49*.

Dream Part 4 está baseado case enteiramente no son do sintetizador Moog que manexa Florian Fricke. O corte comeza cunha gravación de paxaros cantando durante 24 segundos, ata que un ruído xorde repentinamente e afógaos. Acto seguido comeza unha grave e longa nota sostida de sintetizador acompañada doutras máis agudas que imitan os sons dos paxaros, aínda que as resonancias que xera o procesamento electrónico fan que tímbricamente parezan pingas de auga.

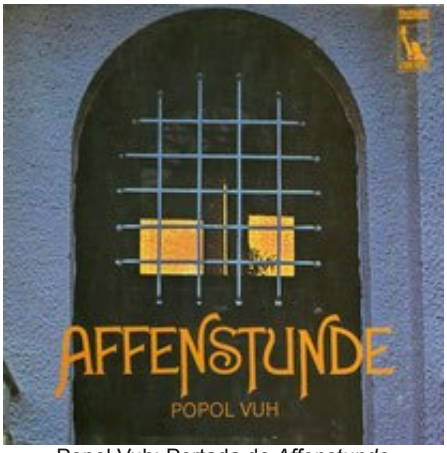
Julian Cope describe así a experiencia de Fricke co seu sintetizador:

> Cun Moog Series III Synthesizer de catro módulos, a comparación cun monólito negro pode ou non ser apropiada. Fricke estaba guiado tanto polos parámetros desta nova máquina como polos seus propios estudos antropolóxicos que comprendían unha ampla mostra representativa de culturas ancestrais e textos sacros, trazando a súa propia odisea atemporal de cartografiar a conciencia humana a través das estruturas sonoras meditativas que percorreron vastas extensións de tempo, espazo e varios estados mentais. Se isto soa demasiado fantástico, é porque o é, e como o propio Fricke posteriormente afirmaría sobre a súa experiencia co sintetizador Moog: "Foi un camiño fantástico cara ao meu subconsciente, para expresar o que escoitaba no meu interior" (Cope, 2012).

O sintetizador é para Fricke como unha nave espacial para viaxar ao seu espazo interior da mesma maneira que quizais o foi para toda esta xeración de novos músicos. Analogamente, o LSD propiciou experiencias introspectivas similares, descritas como experiencias místicas por moitos destes artistas.

Florian Fricke dixo sobre o LSD:

> Todos estabamos, dunha maneira ou doutra, envolvidos nunha especie de excitación, á que poderiamos chamar droga, así fose tomando LSD, fumando haxix ou marihuana. Pequenas experiencias. A maneira na que os instrumentos electrónicos podían ser usados naqueles días ofrecía fantásticas oportunidades para a expresión persoal. Non hai ningunha dúbida de que a miña música deleitou a unha chea de xente que tomaba drogas, fumaba, tomaba tripis ou o que fose, era parte da cultura musical naqueles días. A miña música estaba especialmente orientada cara a este tipo de clientela. Non facía música para amantes da música clásica, se non para a xente que lles gustaba a música contemporánea, a nova música. Pero eu non fixen a miña música só para isto (Augustin, 1996).



Popol Vuh: Portada de *Affenstunde*

Acompañando estas experiencias, o caldo de cultivo cultural na Alemaña Occidental do sesenta e oito tamén alimentaba a espiritualidade. En palabras de Fricke:

> Naqueles días a sociedade non era só unha sociedade política, en Europa tivemos a revolución do 68 que empezou en París, pero tamén era parte dun cambio na cultura e na sociedade alemá, e a música era gran parte deste cambio. Pero tamén había unha revolución espiritual. Descubrimos a parte Este deste globo, deste mundo, unha e outra vez. A antiga cultura Maya, do libro *Popol Vuh*, foi unha maneira de atoparnos a nós mesmos, redefinir as nosas ideas nos primeiros momentos. Nós buscabamos este tipo de inspiracións, e poderiamos referirnos a libros sacros, fose a Biblia,

> o *Popol Vuh*, o *Bhagavad-Ghita* ou o que fose. Diferentes fontes de información viñan a nós. (Augustin, 1996).

O segundo disco de Popol Vuh, *In den Gärten Pharaos*, de 1971, consiste en dúas pezas de pouco menos de vinte minutos de duración, unha por cada cara do LP. Na primeira pista, titulada igual que o disco, pódense escoitar as atmosferas extraterreais do Moog con sons de auga que se mesturan co sintetizador ata a entrada de percusión africana e turca, segundo os créditos do disco. Esta longa viaxe por mundos electrónicos lévanos a un inesperado final no que a percusión acompaña a un piano eléctrico Fender, tocando unha delicada, suave e ambiental peza de música a medio camiño entre o *jazz* e o *new age*.

A segunda peza foi gravada nunha catedral. Comeza con impoñentes acordes prolongados, tocados nun órgano medieval. Acompaña a percusión. Sobre esta longa e lenta atmosfera escóitanse o que parecen coros celestiais e agonizantes voces humanas, que en realidade son sons obtidos do sintetizador.

Tras un cambio estilístico radical, no terceiro disco de Popol Vuh non hai nin rastro de sintetizadores, aínda que permanece a

Popol Vuh: Portada de *In den Gärten Pharaos*

esencia das súas anteriores introspeccións electrónicas. Esta vez Florian Fricke ao piano e ao clave, acompañado por unha nova formación de músicos que consta de guitarra eléctrica, guitarra de doce cordas, óboe, tanpura e a voz da soprano coreana Djong Yun.

Publicado en 1973, *Hosianna Mantra* é un disco realmente excepcional. Non por casualidade ocupa o posto número seis na lista dos mellores albumes de rock da historia de Piero Scaruffi (Scaruffi, 1995). Aínda que pouco ten de rock. Parecen máis ben pezas neorrománticas cun profundo carácter espiritual e influencias de música clásica indostaní.

Cando Fricke é preguntado se *Hosianna Mantra* é unha misa,

responde:

> Si, dalgunha maneira é unha misa, unha misa de igrexa. Pero non para a igrexa! Unha meditación consciente sobre a orixe do relixioso vai incluída nesta música, pero non en particular cara a ningún tipo de grupo relixioso. […]

Popol Vuh: Portada de *Hosianna Mantra*

> *Hosianna Mantra* é de feito unha combinación de dúas culturas diferentes, dúas linguaxes diferentes, dúas vidas diferentes. Ten unha mensaxe dobre, *Hosanna* que é unha palabra relixiosa cristiá e *Mantra*, da relixión india do hinduismo. Detrás disto estaba a miña convicción de que basicamente todas as relixións son a mesma. Sempre podes atopalo no teu corazón. E a música de *Hosianna Mantra* realmente toca o teu corazón. Está feita para tocar o teu corazón. É por iso polo que podes chamalo unha misa. Unha misa tocando o teu corazón (Augustin, 1996).

Do mesmo xeito, quizais non por casualidade, John Coltrane, o revolucionario do *jazz*, que tamén era un músico improvisador e consumidor de LSD os últimos anos da súa vida, os seus anos máis espirituais nos que a súa música era claramente relixiosa, declarou nunha entrevista que era practicante de todas as relixións (Burger, 2014).

Kraftwerk

Düsseldorf era o núcleo da máis grande área industrial alemá. A estética industrial é unha influencia clave para as bandas desta cidade. As fábricas e as autoestradas inspirarían o ritmo *motorik*, un patrón rítmico constante e repetitivo que o baterista Klaus Dinger, membro de Neu!, desenvolvería ao longo de toda a súa carreira.

Pero se houbo unha banda na que realmente esta idea industrial foi levada ao extremo foi en Kraftwerk, que significa “central eléctrica”, á que tamén pertenceu brevemente Dinger. É a banda de *krautrock* que máis éxito comercial cultivou internacionalmente. O enxeñeiro que colaborou con Conny Plank na gravación do primeiro

disco de Kraftwerk, Klaus Lohmer, conta o seguinte sobre a gravación do seu primeiro disco, nunha temperá etapa moi experimental da banda:

> Conny presentoumos [a Kraftwerk] e ningún sabía moi ben que estabamos a facer, xa que estabamos a experimentar. Montamos un set de batería para nenos, fixemos probas de son, probamos cousas… Un día trouxeron un grilo ao estudo, conectamos un micrófono, e creo que non formou parte do álbum, pero fixemos unha canción cun grilo cantando en directo no estudo.
>
> Era xenial, sempre estabamos a experimentar así. Teño que admitir que todos estabamos drogados case todo o tempo, pero así é como se facían as cousas entón (Sexy Intellectual, 2008, 51.56).

Aínda que Florian Schneider e Ralf Hütter fosen sempre o corazón de Kraftwerk, a presenza de Klaus Dinger como batería nos primeiros momentos de existencia da banda parece ter unha influencia significativa. O seu ritmo *motorik*, aínda que o propio Dinger rexeita este nome, serviu de soporte para a música de Neu! e o primeiro Kraftwerk, así como outras bandas de *krautrock* como La Düsseldorf, e mesmo transcendendo posteriormente as fronteiras do xénero. Baseado na lóxica minimalista dunha nota, un só centro harmónico e un patrón rítmico que se repite invariablemente. O estilo metronómico de Dinger anticipa os ritmos do house e o techno dos oitenta e os noventa, sendo, paradoxalmente, unha figura clave no desenvolvemento da música electrónica. Empuñando unhas baquetas con disciplina robótica, Dinger sempre mostrou preferencia pola música “feita a man” (Iseppi, 2012, p. 80-81).

Klaus Dinger pronto abandonaría Kraftwerk alegando “razóns sociais cos fillos dos millonarios” referíndose a Hütter e Schneider (Stubbs, 2014, p. 163). Dinger tiña unha personalidade moi forte, involucrado frecuentemente en tensas discusións. A súa peculiar maneira de ser facíalle presumir de tomar máis de mil doses de LSD na súa vida (Stubbs, 2014, p. 252).

O primeiro disco homónimo de Kraftwerk de 1970 comeza con *Ruckzuck* unha peza na que frauta travesa, sintetizador e batería repiten constantemente unha nota cun floreo de segunda maior descendente. A música é invariablemente repetitiva excepto polos cambios de tempo e un emblemático arpexo de frauta oca-

sional, tras o cal se desenvolve unha longa improvisación que volve derivar na parte inicial. Todo o disco baséase nunha articulación entre estruturas minimalistas de ritmo mecánico e disolucións en disonantes atmosferas electrónicas.

Sacaron dous discos máis cun crecente protagonismo da electrónica, achegándose ás veces á música de baile, *Kraftwerk 2* en 1972 e *Ralf und Florian* en 1973, pero sen dúbida a gran ruptura estilística prodúcese en 1974 con *Autobahn*. Julian Cope, fan da primeira etapa da banda, declarou que Kraftwerk morrera en 1973 (Stubbs, 2014, p.168). Con todo, o propio Florian Schneider despreza os tres primeiros discos da banda dicindo que son "arqueoloxía" (Stubbs, 2014, p.162).

En 1974 volvéranse completamente electrónicos, engadindo ás súas filas a Wolfgang Flür, que se encargaría de manexar a percusión electrónica. Pronto se poñerían a traballar estes *musik-arbeiter*, como se empezaron a chamar a si mesmos, "traballadores musicais", no estudo de Conny Plank para gravar o seu cuarto disco, que sería tamén o seu primeiro éxito comercial (Whaley, 2009, min. 43.11 e 48.02).

O disco *Autobahn*, "autoestrada", comeza coa peza de mesmo título que ocupa toda a cara A. Comeza cun *vocoder* que di varias veces o título da canción. O *vocoder* superponse nun arpexo de acorde maior que deixa paso ao subseguinte ritmo electrónico. Sobre o pulso mecánico case invariable do sintetizador desenvólvese toda a música que soa moi *pop* (empregando esta palabra nun sentido contemporáneo) a maior parte do tempo, a pesar da súa duración aproximada de case vinte minutos. Unha versión máis reducida foi editada en formato single que foi número 57 nos *charts* alemáns (Thompson, 2012).

Wolfgang Flür conta de onde veu a inspiración para *Autobahn*:

> Alemaña desenvolvíase máis e máis despois da guerra. Todo tiña que ser reconstruído: novas autoestradas. Segundo construían máis autoestradas e máis autoestradas, podiamos conducir en autoestradas máis longas e máis longas, rápido e máis rápido. […] Colliamos un coche e iamos, só para divertirnos, á autoestrada. […] Abriamos a xanela e escoitabamos 'pft, pft, pft, nyaaaaaaooow- ow- ow…' ou escoitabamos o vento 'pf- pf- pf' e convertemos todas estas cousas en música (Whaley, 2009, min. 44.36).

Autobahn é un intento de crear un pop afastado dos estándares angloamericanos a través do sinal identitario do industrial. Motores e autoestradas representados mediante sintetizadores. Ralf Hütter recomenda ir dar un paseo pola autoestrada para "descubrir que o teu coche é un instrumento musical" (Stubbs, 2014, p.172).

Quizais o disco máis icónico de Kraftwerk sexa o seu sétimo disco, *The Man Machine*, publicado en 1978. Nel levan ao límite a mecanización da música. O estilo está baseado en ritmos, estruturas e melodías cadradas que se repiten de maneira estrita sen apenas variacións. Moitas voces están robotizadas con *vocoder*.

A performatividade dos membros evolucionará cara un hieratismo robótico. A linguaxe visual da súa portada sintetiza a simboloxía e estética dos réximes totalitarios e o construtivismo. A relación home-máquina en Kraftwerk vai máis aló da pose artística. Para eles a máquina é unha filosofía. Como diría Florian Schneider:

> "O corpo humano ten unha pequena corrente eléctrica, pódelo ver nun electrocardiograma. Non existe unha separación entre humanos e tecnoloxía, para nós perténcense reciprocamente como unha unidade (Whaley, 2009, min. 47.44).

Neu!

Klaus Dinger e Michael Rother separáronse de Kraftwerk en 1971 para formar Neu!, mentres os membros da primeira interesábanse cada vez máis na electrónica, Dinger seguiu o camiño da música "natural". Coa axuda de Conny Plank, que ademais das súas achegas artísticas como enxeñeiro de son serviría como mediador nos conflitos internos, comezaron a gravar o seu debut homónimo. A portada e o nome, que significa "novo", era unha formulación publicitaria a medio camiño entre o futurismo, o situacionismo e o *pop-art,* como unha maneira contestataria de subverter o capitalismo a través dos seus propios mecanismos publicitarios (Stubbs, 2014, p. 251-253).

Hallogallo, o primeiro tema do primeiro disco de Neu!, publicado en 1972, é emblemático do estilo da banda. Moita da súa música, incluso a de proxectos posteriores de Klaus Dinger, como La Düsseldorf, pode ser entendida como unha variación do principio de *Hallogallo*. Nesta peza, o persistente ritmo *motorik* combínase con un ostinato de guitarra eléctrica baseado nunha insistente nota

Mi e unha pequena baixada ao Re como adorno ao final da frase, marcando un final á célula que se repetirá sen parar durante toda a peza. Sobre esta base continua desenvólvese unha colaxe psicodélica de minimalistas sós de guitarra, ás veces invertidos facendo soar a cinta do revés, manipulados con efectos de eco e reverberación.

Neu!: Portada de *Neu!*

Iggy Pop di sobre Klaus Dinger:

> "Dalgunha forma este tío atopou unha maneira de librarse da tiranía do estúpido *blues*, *rock*… De todas as convencións que eu oín, cunha especie de psicodelicismo pastoral" (Whaley, 2009, min. 32.54).

Hallogallo e as súas variacións son o máis parecido a unha forma fixa que xorde co *krautrock*. Esta estrutura minimalista orgánica pode atoparse tamén no terceiro tema do disco, *Weissensee*, onde, unha vez máis, un lento e constante ritmo *motorik* serve de base, esta vez sen ostinato harmónico, para melodías de guitarra cargadas de efectos. Reaparece no quinto tema, *Negativland*, acompañado outra vez dun ostinato de guitarra, esta vez con fragmentos nos que o ritmo se detén e reaparece acelerado ou viceversa. Sobre esta base, unha ruidosa guitarra fortemente procesada a medio camiño entre o melódico e o textural.

Despois de cada un destes tres temas soan *Sonderangebot*, literalmente, "Oferta especial"; *Im Glück*, "Teño sorte", *Lieber Honig*, "Doce querida". As dúas primeiras pezas, sen ritmo, están a medio camiño entre o textural e o *drone*, exceptuando pequenas melodías de guitarra en *Im Glück*. O corte final, *Lieber Honig,* é unha peza na que, sobre unha melodía lenta e delicada de Rother, Dinger canta cunha voz rota e débil unha canción de amor sen palabras. O *krautrock* renega de voces tecnicamente consideradas "boas" e este é un bo exemplo de como sacar vantaxe dunha voz pouco convencional (Stubbs, 2014, p. 258).

Quizais a peza máis trans-

cendente para a historia da música de Neu! despois de *Hallogallo* sexa *Hero*, do seu terceiro álbum *Neu! 75'.* Sobre unha base *motorik*, Klaus Dinger, fóra de si, canta *punk*

Neu!: Portada de *Neu!2*

antes do *punk*. A letra trata sobre un heroe anónimo tentando perder a súa loita e contén fragmentos como: “o teu único amigo é a música”, “o teu único amigo é o diñeiro”, “que lle fodan á prensa” ou “que lle fodan á empresa” mostran o lado rebelde de Dinger, frustrado polo abandono da súa noiva cuxo pai, un eminente home de negocios, sabotou a relación polo aspecto de delincuente que aos seus ollos tiña o músico. Algúns consideran que David Bowie, quen viaxara a Berlín durante os setenta buscando inspiración na música experimental alemá, compuxo *Heroes* inspirándose neste tema de Neu! (Stubbs, 2014, p. 265).

Can

En liñas xerais, a diferenza fundamental entre os músicos de formación clásica, os músicos de rock e os músicos de *jazz* é que os primeiros interpretan música composta por terceiras persoas mentres a len nunha partitura, os segundos tocan as súas cancións de memoria e os terceiros improvisan sobre estruturas preestablecidas, propias ou alleas. En Amon Düül ou Can, con todo, a composición e a interpretación son unha mesma cousa que se produce no aquí e agora a través do consenso espontáneo dos participantes. Se Amon Düül foron os precursores dunha nova música alemá improvisativa que puidese transcender os límites do *free jazz*, os colonianos Can foron os que a perfeccionaron e dominaron.

Neu!: Portada de *Neu! ’75*

Michael Karoli, o guitarrista, proviña do rock e o vocalista americano Malcolm Mooney previamente era escultor en Nova York. Holger Czukay, o baixista, estudara con Stockhausen do mesmo xeito que o teclista Irmin Schmidt, que antes fora director de orquestra. Este último explica a idiosincrasia de Can da seguinte maneira:

> Quería crear música que fusionase *jazz*, *rock* e música clásica contemporánea. Eramos músicos realmente profesionais que decidimos cambiar a nosa vida musical. Queriamos saber que pasaría se empezásemos soamente a tocar. Non compoñer, ensaiar e logo gravar, se non soamente tocar e gravar todo. Era unha aventura e converteuse en Can (Winter, 2015, min. 6:23).
>
> Can era un grupo de rock vangardista moi especial. Eu pretendía xuntar estas cousas novas que xurdiran no século XX: a nova música cósmica electrónica e o que nacera en América, o *jazz* e o *rock*. […] Creabamos *grooves* moi potentes e hipnóticos debido en gran parte ao estilo de Jaki Liebezeit, que era un batería de *jazz* con moita experiencia, é absolutamente un dos grandes mestres. Michael Karoli inseriu o *rock*. Holger Czukay, como eu, proviña dunha educación clásica. […] A miúdo gravabamos coas portas abertas e cada son da rúa podía formar parte da música. Calquera son ambiental pode converterse en música se o inclúes. Sempre había unha cinta gravando no estudo. […] Tamén había moita edición. A montaxe é unha idea principal da arte do século XX e cando editabamos unha peza Jaki estaba apaixonadamente atento para que non destruísemos o *groove*.
>
> Cando tocabamos en directo a xente pedíanos pezas como *Spoon*, que foi un *hit*, e tocabámola, pero a xente non a recoñecía, porque a recreabamos en directo. […] A maneira na que tocabamos, creando colectivamente, é un proceso tan intenso de traballo que despois de dez anos a intensidade pérdese. Jaki compárao sempre cunha goma, que despois de estirala demasiado, perde a súa elasticidade. […] Convertémonos nunha especie de organismo todos xuntos, sen un de nós non seriamos Can (Noisey Staff, 2012)

Esta idea de organismo é importante para entender o funcionamento do grupo, influído polo *ethos* sesentaeoitista. Non por casualidade David Stubbs subtitula "*"Non Führers"* o seu capítulo sobre Can no seu libro *Future*

Days. Como explicaría Irmin Schmidt:

> "Non había un líder. Sen ningún tipo de xerarquía era toda unha declaración política naquela época" (Winter, 2015, min. 7:02).

O xornalista Simon Reynolds fai unha analoxía entre Can e a estrutura rizomática de Deleuze e Guattari:

> O rizoma, significando unha rede de raíces, como a herba ou os fentos, que están conectados lateralmente, de maneira oposta aos sistemas xerárquicos como as árbores, é usado por Deleuze e Guattari para evocar unha especie de perversidade polimórfica do corpo político. A música rizomática pode incluír o movemento *funky*, fluído e fractal de Can e os primeiros anos setenta de Miles Davies, baseados no principio de "os sós de ninguén e os sós de todos" (Reynolds, 1998, p. 388).
>
> Deleuze e Guattari suxiren que o tecido do rizoma represéntao a conxunción "e… e… e…". As longas improvisacións de Can anticiparon a estética "*sampledélica*" da música de *rave*; os DJs de techno constrúen unha colaxe cinética de "curta e mestura" que é potencialmente infinita.
>
> Manuel DeLanda, un escritor que pretende construír pontes teóricas entre Deleuze e Guattari e a teoría do caos, cre que na fronteira entre a orde e o caos é onde a "maxia" ocorre. Isto parece ser certo para a música, xulgando a combinación de *groove* e improvisación, repetición e aleatoriedade, en Can, Miles Davies e o techno (Reynolds, 1995, p. 119-200).

O primeiro disco de Can, *Monster Movie*, publicado en 1969 consiste en catro pezas espontáneas con estruturas baseadas no *loop* que se poderían definir estilisticamente como un *rock* de estruturas circulares. Sobre o *groove* minimalista da banda, Malcolm Mooney improvisa coa súa desatada enerxía e a súa poesía, ás veces cantando, ás veces recitando e ás veces gritando, con ocasionais sós de guitarra de Michael Karoli.

Can: Portada de *Monster Movie*

Mooney, tras sufrir problemas psicolóxicos, vese obrigado a regresar a EEUU e abandonar o grupo. Sería substituído polo cantante xaponés Damo Suzuki, que se define na actualidade como:

> "Un nómade do século XXI. Viaxeiro. *Hippie*, pero non realmente *hippie*. Viaxeiro metafísico. Ser humano" (Whaley, 2009, min. 26:32).

Holger Czukay relata así o seu primeiro encontro con Suzuki:

> Tiñamos un concerto en Munich para o cal se tiñan esgotado as entradas. Estaba sentado con Jaki Liebezeit nunha cafetería. E repentinamente vin alguén vindo pola rúa, polo medio da rúa e estaba a rezar, tendendo o seu corpo no chan e comportándose dunha maneira moi estraña. E díxenlle a Jaki: "temos ao noso novo cantante."
>
> Achegueime a Damo e pregunteille:
>
> -"Que fas esta noite?"
>
> -"Nada, non teño nada que facer."
>
> -"Queres ser o noso cantante esta noite? Vendemos todas as entradas."
>
> -"Si. Cando ensaiamos?"
>
> -"Non ensaiamos. Sóbesche ao escenario e cantas. Non te preocupes." […]
>
> Despois do concerto só quedaron 30 persoas. Unha delas era David Niven. Preguntáronlle: "Señor Niven. Que pensa desta música?" E dixo: "foi xenial, pero non sabía que era música" (Whaley, 2009, min. 26:15).

Can Portada de *Tago Mago*

O seu segundo disco (obviando *Soundtracks*, de 1970, unha recompilación de bandas sonoras), o dobre album *Tago Mago*, saíu á venda en 1971. Esta vez o *rock* repetitivo comeza a parecer menos *rock* e máis algo novo. Os primeiros catro temas, contidos no primeiro LP do álbum, teñen un son vangardista aínda sendo música maioritariamente consonante. O segundo vinilo, con todo, é moito máis experimental e cuestionouse moito se debería saír ao mercado. Nel, Can comeza a desenvolver a *collage* post gravación coa súa peza *Aumgn*, unha palabra proposta por Aleister Crowley como antítese de "Amén".

Pouco despois de que *Tago Mago* saíse ao mercado, Karlheinz Stockhausen fixo unha escoita de cinco grupos alemáns, cualificando a todos eles de "lixo", pero cando escoitou *Aumgn* dixo que era "realmente boa", incluso escoitándoa unha segunda vez e facendo unha análise moi preciso de certas partes. Cando soubo que era Can afirmou:

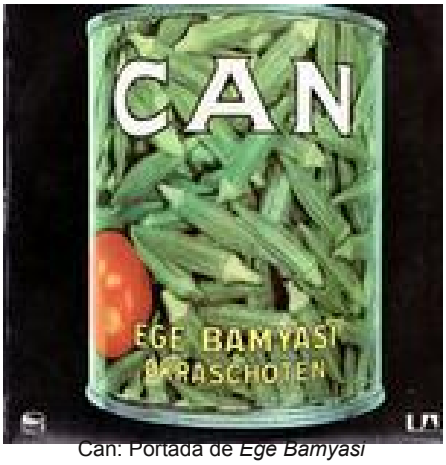
> "Ah, non é estraño, son os meus alumnos" (Stubbs, 2014, p. 136-138).

O seu seguinte disco de 1972, *Ege Bamyasi,* está xeralmente considerado o máis alcanzable, quizais porque todas son cancións moi rítmicas con voz, non é especialmente disonante e a pista máis longa é de dez minutos. Ademais, contén o single *Spoon*, que foi un éxito comercial, chegando ao número 51 dos *charts* alemáns, vendendo 300.000 copias (Stubbs, 2014, p. 139).

O seu cuarto disco, *Future Days*, de 1973, descrito por Holger Czukay como o seu disco "*ambient*", é o paradigma da integración e o funcionamento perfectamente integrado do organismo Can, con todos os egos individuais sublimados nun só ente. No disco pódese ver o potencial que ofrece a articulación entre a frescura da música improvisada e as ilimitadas posibilidades da edición de audio (Stubbs, 2014, p. 143). En palabras do xornalista Simon Reynolds:

> "Can eran a máis *funky* e improvisatoria das bandas de *krautrock*. Gravando no seu propio estudo nun castelo de Colonia, improvisaban todo o día e logo editaban os máis substanciosos fragmentos en composicións coherentes. Esta metodoloxía era similar á usada por Miles Davies e o produtor Teo Macero" (Reynolds, 1997).

Só hai que escoitar *Black Satin* do disco de 1972 *Of The Corner* de Miles Davis para atopar similitudes estilísticas con Can. É interesante advertir como dúas bandas tan distintas e afastadas no espazo crearon unha maneira de compoñer moi parecida ao mesmo tempo.



Can: Portada de *Ege Bamyasi*

A escola de música electrónica de Berlín

O crítico musical Piero Scaruffi narra así as orixes da escola berlinesa:

> En 1968, tres novos músicos, Conrad Schnitzler, Hans-Joachim Roedelius e Klaus Schlulze, fundaron o Zodiak Free Arts Lab en Berlín. Este converteuse no primeiro espazo para a música electrónica popular en Europa. Este pode ser considerado o momento no que os músicos alemáns déronse conta da relación estratéxica entre a música psicodélica e o *avantgarde*. […] En 1970, Kluster empezaron a gravar música instrumental de teclado [electrónico] inspirada pola sociedade industrial, cunha énfase nos *drons* estáticos [N. do A: orixe da posterior música industrial e o *ambient*]. 1971 é o ano no que Tangerine Dream inventou a *kosmische musik*, utilizando sintetizadores e secuenciadores en lugar de guitarras e batería. A "viaxe" do *rock* ácido converteuse nunha "viaxe" no cosmos (Scaruffi, 2009).

Conrad Schnitzler era un experimentado artista e escultor que estudara con Joseph Beuys, representante do movemento Fluxus en Alemaña. Xunto con Diether Moebius e Hans-Joachim Roedelius forma Kluster, un grupo de música electrónica formado por xente que carecía de formación musical. Schnitzler explica as súas ideas:

> O meu soño sempre foi facer sons e músicas, pero non podía porque non era un músico e nunca aprendín. Estaba toda esta xente facendo música *hippie*, con tambores e frautas, e eu odiaba isto. A min nunca me gustou a melodía, porque a melodía é como un verme na túa cabeza. Escoitas unha melodía e está todo o día dando voltas pola cabeza. Eu quería algo que soase e en canto termina xa desapareceu. Eu tiña outra idea sobre como facer música.

KauCluster: Portada de *Cluster*

> Só se non sabes tocar un instrumento podes crear sons libres. Quería compoñer con ruídos de tal forma que ordenándoos consiga algo interesante. […] A filosofía é:

> como artista tes que crear algo novo (Sexy Intellectual, 2008, min. 8.53).

Kluster, renomeados Clúster coa saída de Konrad Schnitzler en 1971, contaron coa omnipresente produción de Conny Plank para os seus discos e mesmo chegaron a colaborar con Brian Eno, interesado nas innovadoras ideas deste grupo. Con todo, ningún dos seus membros tivera ningún tipo de formación musical. Empezaban de cero (Whaley, 2009, min. 16.30). Para eles calquera son era válido. A súa música articula o son en base á repetición, que serve para delimitar o principio e o fin de cada célula sonora, por tanto, definíndoa e dotándoa de sentido.

Tangerine Dream: Portada de *Alpha Centauri*

A banda de *krautrock* que tivo máis éxito comercial despois de Kraftwerk foron os tamén electrónicos Tangerine Dream. Despois de *Electronic Meditation* un primeiro disco moi cru e orgánico con Conrad Schnitzler e Klaus Schulze, a banda evolucionaría cara a un son máis electrónico, abandonando o pulso humano da batería en favor do ritmo mecánico dos secuenciadores electrónicos.

Klaus Schulze deixou Tangerine Dream para empezar unha carreira en solitario que funcionou ben deseguido. O seu primeiro álbum, *Irrlich*, foi *top* 10 en Francia (Sexy Intellectual, 2008, min. 1.13.00).

Este disco ten un certo carácter sinfónico. É unha obra instrumental creada a partir de sons de orquestra procesados electronicamente. Cada unha das pistas do disco correspóndense cun movemento da obra que ten un sentido unitario. Así o explica Antonio de Miguel no seu libro Rock Alemán:

> Tras un período de formación en composición experimental (estudando con Blacher, Ligeti, Dahlhaus, etc.) atópase capacitado para realizar o seu primeiro experimento, que non pode ser máis ambicioso: “unha sinfonía cuadrofónica para orquestra e máquinas electrónicas titulada *Irrlicht* (Fogo fatuo).
>
> Con este disco evidénciase a forma de traballo seguida por Schulze:

Traballo, verdadeiramente, como un compositor clásico tradicional, coa soa diferenza de que en lugar de papel pautado utilizo bandas magnéticas. En si, é un xénero de notación. É dicir que, para min, hai sempre unha idea inicial. Esta idea, que pode ser un son de calidades acústicas particulares, un son moi abstracto, un instrumento ou unha forma culturalmente connotada, algunha cousa reconocible como exterior á música electrónica. Tal idea, pois, serve como marco. Para *Irrlicht* a idea era utilizar un son tradicionalmente clásico como o dunha orquestra nun dominio electroacústico"

Klaus Schulze: Portada de *Irrlich*

Xa está todo dito. Reuniu a trinta profesores de orquestra e díxolles que improvisasen "pero como se perdían", dirixiulles na interpretación do Concerto Grosso de Haendel. "

> Non me importaba o que tocasen, o único que quería era o son" (1978, p. 50).

Schulze valeríase destes sons sinfónicos gravados en cinta electromagnética como mero ingrediente para compoñer, a través da collage, a súa obra musical.

Faust

Formados en 1971 en Wümme, preto de Hamburgo, da máis estraña das maneiras. O selo discográfico Polydor estaba a buscar aos novos Beatles en Alemaña. Concedéronlle esta tarefa a Uwe Nettelbeck, un xornalista e crítico musical de gran fama naquela época. Nettelbeck estaba descontento con que se investise tanto diñeiro en *schlager* e non se lle dese a oportunidade a ningún músico experimental de contar cun bo investimento. Por iso, seleccionou a unha banda de *free jazz* e unha banda experimental de Hamburgo e xuntounas para formar Faust (Stubbs, 2014 p. 215). O músico Jean-Hervé Peron explica o seguinte sobre Faust:

> Si, Uwe estaba interesado en ideas revolucionarias e aproveitou a oportunidade para vendernos como os novos Beatles e aí termínase a cousa. El e todos excepto Polydor

eramos moi conscientes de que estabamos a facer cousas experimentais. E déronnos un estudo, que era xenial, cun enxeñeiro de son día e noite á nosa disposición. Eramos moi privilexiados.

[…]

Debido á situación social nos sesenta e nos setenta había moito pensamento revolucionario no aire, a todos os niveis. Supoño que os artistas son un reflexo do que pasa e o *rock'n'roll* non era suficiente para mostrar todas as facetas do que estaba a pasar.

[…]

Estamos moi influenciados por todo o que haxa ao noso ao redor, así que todo o que nos soe ben ou nos guste, usarémolo, así que depende do azar. Unha formigoneira: gústame; así que a tocarei e tentarei profundar un pouco niso. Sabes? Vivir é arte. Arte é vivir. A vida é arte.

[…]

Richard Branson estaba a facer negocios. Dixo: "Vaiamos a Alemaña. Tentarei facer negocio con estes." E non funcionou con Faust, porque aínda tiñamos a mesma actitude: non aos compromisos. Entón perdeu o interese en nós. Ou quizais causamos problemas, pero non o podo lembrar: fumabamos demasiado (Whaley, 2009, min. 35. 09).

As palabras de Jean-Hervé Peron son máis que representativas do espírito mordaz, honesto e contestatario de Faust. O seu primeiro álbum, *Faust*, é froito de todo un ano de traballo nunha granxa na que contaban con todo un equipo técnico e humano á súa disposición, día e noite, para facer o que lles viñese en gana. Unha *collage* de corenta minutos dividido en tres pistas forma a música dun dos discos máis surrealistas da historia. Non por casualidade está no posto número tres da lista dos mellores discos de rock de todos os tempos de Piero Scaruffi (1995).

Di Jean-Hervé Peron:

> "Traballabamos, pero non co espírito de traballar. Non tiñamos televisión nin xornais. […] Perdes o sentido do tempo cando es totalmente libre. Vístesche ou non te vistes. A maior parte do tempo estabamos espidos. […] Algúns traballaban de noite e outros de día. […] Eramos extremadamente libres" (Stubbs, 2014, p. 222).

Why Don't You Eat Carrots?, o primeiro corte de Faust comeza con un *sample* dos Rolling Stones cantando: *"I can't get non satisfaction"*, ao que un *sample* dos Beatles contesta: *"all you need is love"*, "colocados ritualmente á luz

da detonación dun incendio electrónico" en palabras de David Stubbs (2014, p. 224), un moi bo exemplo dun uso temperán de *sampling*, moi simbólico, antes de que se volvese algo cotián na música electrónica. O que segue aos *samples* foi construído aplicando a técnica do cadáver exquisito, alternando fragmentos musicais feitos por distintos grupos de persoas en distintos momentos, sen que ningún grupo soubese que fixera o resto (Stubbs, 2014, p. 225). As letras, a medio camiño entre o dadaísmo e o surrealismo, actúan como revelacións lisérxicas que funcionan a través dun mecanismo pretendidamente máxico e subconsciente.

O primeiro concerto de Faust, que foi máis aló do errático, foi todo un fito para o espírito irreverente da banda. En palabras de Jean-Hervé Peron:

> O noso primeiro concerto foi un desastre moi creativo. Un espléndido e glorioso desastre. Nas nosas mentes, estabamos no noso estudo. Se as cousas non funcionaban, parabamos, charlabamos, leabámonos un porro, tomabamos un café… Pero en directo suponse que non podes facer isto (Stubbs, 2014, p. 227).

Legado

O *krautrock* xeralmente considérase terminado en 1977. Con todo, David Stubbs di que ese foi o ano no que o *krautrock* naceu. "Unha lenda. Un fenómeno póstumo", referíndose quizais a que o mito do *krautrock* entre coleccionistas foi máis consistente como tal que a escena musical en si mesma (Stubbs, 2014, p. 429).

Teutonic Time-Slips, unha historia da música electrónica en Alemaña, comeza indubidablemente en 1968 co *krautrock*. A electrónica contemporánea está en débeda coas bandas de *krautrock*, pioneiras en crear unha música electrónica popular. En palabras de Dan Deacon:

> Creo que calquera persoa que faga música electrónica hoxe en día está influenciada polo *krautrock*, sáibao ou non, e parece ser que son máis os ignorantes (Winter, 2015, min. 2:48).

O fenómeno musical popular inmediatamente posterior ao *krautrock* é o *post-punk* alemán, tamén coñecido como *neue deutsche welle*, que levaría a órbita extraterrestre do *krautrock* a un nivel de rúa e urbano (Stubbs, 2014, p. 410). 1980 é o ano de fundación de Einstürzende Neubaten,

un grupo radicalmente innovador que pon punto e final ao *krautrock* e dá comezo ao seu legado. Influídos por Kraftwerk, e especialmente, por Faust, este grupo levou ao extremo a experimentación e o industrial, facendo música con anacos de ferro, trades, formigoneiras, voces e guitarras eléctricas (Stubbs, 2014, p. 416).

O *krautrock* tivo unha influencia evidente en grupos tan dispares como Soft Cell, Cabaret Voltaire, Wire, Throbbing Wristle, Joy Division ou o mesmísimo David Bowie (Stubbs, 2014, p. 429-430).

É moi grande o número de bandas de *krautrock* que aparecen citadas na lista que acompaña ao disco *Chance Meeting on a Dissecting Table of a Sewing Machine and an Umbrella* do grupo experimental británico Nurse With Wound publicado en 1979. Esta lista estaba orixinalmente destinada a ser unha homenaxe aos grupos que tiñan influenciado Nurse With Wound, pero acabouse convertendo nun canon de grupos experimentais e *underground*.

A influencia do *krautrock* no *post-punk* británico foi moi significativa. A referencia máis obvia é o tema de *The Fall I Am Damo Suzuki*, baseado no *riff* da parte final de *Bel Air*, do disco *Future Days*, co patrón rítmico de *Oh Yeah*, de *Tago Mago.* A letra da canción, en ton xocoso, parodia clichés ao redor da vida do cantante Damo Suzuki.

Existen moi obvias influencias do *krautrock* en moitas partes do mundo. Se se escoita o tema *Trees* do disco *II* dos chilenos Föllakzoid non se pode evitar a comparación coa música de Neu!, especialmente en canto ao seu ritmo *motorik*, mecánico, repetitivo e potencialmente infinito, influencia que quizais corrobora a presenza do *tag cosmic music* no seu *bandcamp.*

Quedan tantas bandas por revisar neste artigo que parece unha tarefa interminable, tediosa e ata potencialmente herética. Non parece moi afín ao *ethos* do *krautrock* escribir unha interminable descrición detallada de cada un dos aspectos e as anécdotas do ocorrido. Máis importante que todo isto é a música que estas bandas crearon. Pero máis importante incluso que escoitar esta música xa vella é recuperar o valioso do seu espírito: vivir a música espontánea, a improvisación e a liberdade como unha fusión das marabillas das que temos a sorte de poder gozar como seres humanos.

Bibliografía

Anderton, Chris. (2010) A many-headed beast: progressive rock as European meta-genre. *Popular Music 29* (3), pp. 417-435. Cambridge University Press.

Bangs, Lester. (2002) "Amon Düül: A Science Fiction Rock Spectacle" En Patterson, Archie.Eurock: *European Rock & the Second Culture*. Eurock Publications. Portland.

Bonny, Helen L.; Pahnke, Walter N. (1972).The use of music in psychedelic psychoterapy. *Journal of Music Therapy. Vol. IX*. pp. 64-87. Oxford University Press.

Cohn-Bendit, Daniel; Dammann, Rudiger. (Ed.) (2008). *La Rebelión del 68*. Global Rythm Press. Barcelona.

Cope, Julian. (1995).*Krautrocksampler*. Gran Bretaña: Head Heritage.

Escohotado, Antonio. (1998). *Historia General de las Drogas.* Espasa Calpe, Madrid.

Fulbrook, Mary. (2015). *A History of Germany 1918-2014: The Divided Nation.* Blackwell Publishing Ltd. Oxford.

Isseppi, Ryan. (2012). *"Macht das Ohr auf" Krautrock and the West German Counterculture*.University of Michigan.

Kaiser, Rolf-Ulrich (1970). *Das Buch der neuen Pop Musik*. Econ Verlang. Berlin.

Kent, James L. (2010). *Psychedelic Information Theory. Shamanism in the Age of Reason*. PIT Press. Seattle.

McIndoe, Rob; (2014) *The Music They Don't Want You To Hear*. Amazon: Suburbanbatherson.

McKenna, Terence (1992) *Food of the Gods*. Bantam Books. New York.

Miguel, Antonio de. (1978). *Rock alemán*. Barcelona: Iniciativas Editoriales.

Olszevicki, Nicolás M. (2011). Theodor Adorno y el fascismo latente en la Alemania post-hitleriana. *Revista Facultad de Filosofía y Letras*. Universidad de Buenos Aires.

Pilch, John J. (2004). *Music and Trance*. Music Therapy Today Vol. V. Georgetown University, Washington, DC.

Reynolds, Simon. (1995). *The Sex Revolts: Gender, Rebellion and Rock 'N' Roll.*

Reynolds, Simon. (1997). *Krautrock*. Melody Maker. Web: http://www.thing.de/delektro/mmart.html (consultado o 11/04/2015)

Reynolds, Simon. (1998). *Energy Flash: A Journey Through Rave Music and Dance Culture*. Faber & Faber.
Scaruffi, Piero (2009). *A History of Rock and Dance Music*. Web: http://www.scaruffi.com/history/cpt26.html (consultado o 13/05/2015)
Turner, Victor. (1969). *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*
Stubbs, David. (2014). *Future Days*. Faber & Faber. Londres.

Discografía

Amon Düül. (1969). *Psychedelic Underground*. Metronome.
Amon Düül II. (1969). *Phallus Dei*. Liberty.
Amon Düül II. (1970). *Yeti*. Liberty.
Amon Düül II. (1972). *Vive La Trance*. United Artists Records.
Can. (1969). *Monster Movie*. Music Factory GmbH.
Can. (1971). *Tago Mago*. United Artists Records.
Can. (1972). *Ege Bamyasi*. United Artists Records.
Can. (1973). *Future Days.* United Artists Records.
Faust. (1971). *Faust*. Polydor.
Floh de Cologne. (1970). *Fliessbandbaby's Beatshow*. Ohr.
Föllakzoid. (2013). *II.* Sacred Bones Records.
German Oak. (1972). *German Oak*. Bunker Records.
Gila. (1971). *Gila*. BASF.
Gila. (1973). *Bury My Heart at Wounded Knee*. Warner Bros Records.
Klaus Schulze. (1972). *Irrlicht*. Ohr.
Kraftwerk. (1970). *Kraftwerk*. Phillips.
Kraftwerk. (1972). *Kraftwerk 2*. Phillips.
Kraftwerk. (1973). *Ralf & Florian.* Phillips.
Kraftwerk. (1974). *Autobahn*. Phillips.
Kraftwerk. (1978). *The Man Machine.* Kling Klang.
Neu!. (1972). *Neu!*. Brain.
Neu!. (1975). *Neu! 75'.* Brain.
Nurse With Wound. (1979). *Chance Meeting On A Dissecting Table Of A Sewing Machine And An Umbrella.* United Dairies.
Pink Floyd. (1967). *The Piper at the Gates of Dawn*. EMI Columbia.
Popol Vuh. (1970). *Affenstunde*. Liberty.

Popol Vuh. (1971). *In Den Gärten Pharaos*. Pilz.
Popol Vuh. (1972). *Hosianna Mantra*. Pilz.
Popol Vuh. (1975). *Aguirre*. PDU
Tangerine Dream. (1970). *Electronic Meditation*. Ohr.
The Mothers of Invention. (1966). *Freak Out! Verve*.
The Fall. (1985). *This Nation's Saving Grace.* Beggars Banquet.

Documentais

Noisey Staff. (2012). *Keyboard Karate with a Krautrock Genius – Noisey Meets Irmin Schmidt from CAN*. Web: http://noisey.vice.com/noisey-meets/keyboard-karate-with-krautrock-genius-irmin-schmidt-from-can (consultado o 16/06/2015)

MLS (2000) *German Blues. Windows Have Eyes.* Web: https://youtu.be/syN3PFm_K80 (consultado o 26/04/2015)

Sexy Intellectual. (2008). *Kraftwerk and the Electronic Revolution*. Reino Unido: Sexy Intellectual.

Warren, Matt (2006). *Stoic Rhythms : A Krautrock Fan's Journey.* Web: https://vimeo.com/album/2500041/video/70164373 (consultado o 16/05/2015)

Whaley, Bejamin (Director, Productor). (2009). *Krautrock: The Rebirth of Germany.* Reino Unido: BBC Four.

Winter, Sam (Director, Productor). (2015). *Under The Influence: Krautrock. Noisey*. Vice Media.

Witter, Simon. (Director). (2013). *Kraftwerk: Pop Art.* Alemania: BBC Four.

Entrevistas, Prensa e Páxinas Web

Augustin, Gerhard. (1996) *Interview with Florian Fricke*. Eurock. Web: http://eurock.com/features/florian2.aspx (consultado o 14/04/2015)

Blache, Phillip. (2007) Krautrock definition. Web: http://www.progarchives.com/subgenre.asp?style=17 (consultado o 8/05/2015)

Burger, John. (2014). *Where Jazz and Spirituality Meet*. Web: http://www.aleteia.org/en/arts-entertainment/video/where-jazz-and-spirituality-meet-5902691448389632 (consultado o 8/05/2015)

Cope, Julian. (2012). *Popol Vuh – Affenstunde. Head Heritage*. Web: http://www.headheritage.co.uk/unsung/thebookofseth/popol-vuh-

affenstunde (consultado o 15/05/2015)
Gross, Jason. (2008). *John Weinzierl Interview*. Perfect Sound Forever Magazine. Web: http://www.furious.com/perfect/amonduulII.html (consultado o 15/04/2015)
Scaruffi, Piero (1995). *Best Rock Albums of all Time*. Web: http://www.scaruffi.com/music/best100.html (consultado o 19/06/2015)
Thompson, Dave. (2012). *Autobahn.* Allmusic. Rovi Corporation. Web: http://www.allmusic.com/song/autobahn-mt0033999378 (consultado o 8/05/2015)
Whittaker, Andy. (1997) Interviews with Chris Karrer and John Weinzierl.Web: http://aural-innovations.com/robertcalvert/collab/collabmain/collduul-interview.htm (consultado o 12/04/2015)

Bases de Datos Discográficas

Discogs: http://www.discogs.com/
Progarchives: http://www.progarchives.com/
Rate Your Music. http://rateyourmusic.com/

Isto ía ser un artigo sobre orquestras de mulleres

Belén Ferreiro
Cmus Profesional de Vigo

A pesar de ser unha das directoras de orquestra máis relevantes no panorama musical actual en España, o nome de Isabel López Calzada continúa a ser bastante descoñecido para moita xente. Fai uns meses escoitei unha entrevista que lle fixeron, precisamente para falar sobre as dificultades que atopou tanto na súa formación coma na súa carreira profesional, debido fundamentalmente ao feito de ser muller nun sector aínda extremadamente masculinizado como é a dirección. Foi entón cando falou dun proxecto que iniciou no ano 2004, a orquestra de mulleres da

comunidade de Madrid (OSMUM). Eu descoñecía por completo a existencia deste tipo de agrupacións, e nun primeiro momento pregunteime se serían realmente necesarias e por que. En xeral, cando pensamos na discriminación da muller no ámbito da música clásica, tendemos a centralo en dous focos: o pouco peso das compositoras tanto ao longo da historia como na actualidade, e a dirección de orquestra. Pero nunca pensariamos que no eido da interpretación puidese existir algún xeito de discriminación, especialmente porque a miúdo vemos grandes orquestras nas que homes e mulleres comparten escenario.Decidín buscar máis información, e durante as miñas pesquisas descubrín datos do máis interesante. A primeira sorpresa foi saber que as orquestras de mulleres non eran un fenómeno do séc. XXI, senón que apareceran por primeira vez en distintos puntos de Europa e América a finais do XIX. Neste punto pareceume interesante afondar algo máis e escribir un artigo sobre elas, coñecer exactamente os motivos polos que xurdiran, e os que facían que continuasen a existir máis de 100 anos despois. Así que fun buscando as respostas a algunhas preguntas.

Por que?

A primeira pregunta era evidente, que motivos propiciaron a creación de agrupacións formadas exclusivamente por mulleres? A resposta, predecible: non tiñan acceso ás grandes orquestras. Ademais, durante o séc. XIX só algúns instrumentos eran considerados aptos para as mulleres; a arpa, o piano ou a guitarra eran algúns deles, e por varios motivos, coma o volume, a tesitura e a posición en que se tocaban. Era impensable unha muller tocando o cello!! Así que salvo algunha excepción na arpa, as portas das grandes orquestras estaban pechadas para as instrumentistas. Pero non só para elas, as directoras e compositoras sufrían o mesmo rexeitamento, e así creando as súas propias formacións atopaban o espazo perfecto para desenvolver a súa creatividade.

Quen?

Pois mulleres que non se resignaron, que non aceptaron o papel que lles ofrecía a sociedade naquel momento. Persoas de gran talento que querían desenvolver plenamente as súas carreiras artísticas independentemente do seu xénero. Algunhas das impulsoras destes proxectos foron:

Caroline B. Nichols

Violinista e directora, funda en 1888 as “Fadettes of Boston”, que comeza con 6 instrumentistas e chegan a ser 20. Deron arredor de 6000 concertos durante a súa traxectoria, que rematou arredor de 1920.

Mary Wurm

Pianista, alumna de Clara Schumann, e compositora. Foi a impulsora da primeira orquestra de mulleres en Europa, en 1898 en Berlín.

Elisabeth Kuyper

Compositora e directora de orquestra, naceu en Amsterdam en 1877. Foi a primeira muller admitida como alumna no Meisterschule für Komposition con Max Reger, que se converteu no seu mentor. Foi tamén a primeira muller en recibir o Mendelssohn Prize en 1905. O seu compromiso co movemento feminista levouna a fundar en Berlín a “Berlin Women Musician`s Orchestra” en 1910, en Londres a “London Women`s Symphony Orchestra” en 1923, e en Nova Iorque a “American Women´s Symphony Orchestra” en 1924.

Jane Evrard

Nacida en 1893 en Neuilly-Plaisance, violinista e primeira muller francesa directora de orquestra, funda en 1930 a “Orquestra feminina de París”, coa que obtén o recoñecemento non só do público senón tamén da crítica.

Isabel de la Calle

Profesora de piano e directora naquel momento do Conservatorio Femenino, funda en 1932 a “Orquestra femenina de Barcelona”.Foi a única orquestra destas características en España, e contou, entre outras, coa presenza de Alicia de Larrocha como solista. A orquestra interrompeu a súa actividade durante a guerra, e retomouna posteriormente obrigada polo franquismo a cambiar o nome polo de “Orquesta clásica femenina”, e anos despois será coñecida como “Orquesta clásica femenina Isabel de la Calle”. A partir dos anos 60 redúcese significativamente o número de concertos que ofrecen, e desaparecerá definitivamente na década dos 70.

Chegadas a este punto teño que confesar que a miña idea inicial era centrar o artigo precisamente nestas formacións que acabo de mencionar. O problema foi que cando comecei a procurar máis información sobre elas atopei

un muro. A pesar de que se coñece a súa existencia os datos nas redes sobre a maioría delas son escasísimos. Un par de liñas na wikipedia ou pequenas mencións en artigos ou entrevistas foi todo o que conseguín. En realidade tampouco debería sorprenderme tanto, non deixa de ser un exemplo máis de como mulleres relevantes ao longo da historia foron apartadas da primeira liña, de xeito que apenas transcendan as súas aportacións, neste caso ao mundo das orquestras. Pero non deixa de ser curioso que nun momento no que pensamos que todo está en internet sexan unha vez máis as mulleres as que permanezan ao marxe.

Descartada a opción de profundar nestas primeiras agrupacións, decidín avanzar no tempo para saber como evolucionou o papel das mulleres nas orquestras ata os nosos días, e comprobar así que obxectivos tiñan iniciativas coma a OSMUM.

Cando comezaron a ser admitidas nas grandes orquestras?

En 1913 a Queen`s Hall ORchestra de Londres, dirixida naquel momento por Sir Henry Wood, contrata a seis mulleres, 4 violinistas e 2 violistas, entre as que se atopaba a recoñecida intérprete e compositora Rebecca Clarke. Pero terán que pasar aínda 17 anos para que as orquestras estadounidenses dean o paso, neste a caso a de Philadelphia baixo a batuta de Stokowski, que contratou á arpista Edna Phillips. A partir deste momento empeza a facerse máis habitual a presenza feminina nestas formacións, pero dun xeito moi lento. Foi o inicio da Segunda Guerra Mundial o que supuxo unha apertura maior en todos aqueles países que participaron no conflito. O acceso ao mundo laboral das mulleres fíxose patente en moitos ámbitos, obviamente por pura necesidade, e a música clásica non foi unha excepción.

Permitídeme agora facer un pequeno paréntese. De todas as orquestras que coñecín durante as miñas pesquisas houbo unha que me sorprendeu especialmente. Non se axusta aos modelos dos que xa falei ou dos que falarei máis adiante, e o único que ten en común con eles é o feito de estar formada exclusivamente por mulleres. Trátase da orquestra formada en abril de 1943 no campo de concentración de Auschwitz. A súa

traxectoria foi breve, xa que desapareceu en outubro de 1944, e durante a súa existencia contou con varias directoras, entre elas a neta de Mahler, Alma Rosé. As mulleres que participaron no proxecto tiñan dereito a máis comida, a barracóns limpos, e non eran enviadas á cámara de gas. A cambio, tiñan que "entreter" aos membros das SS e participar en eventos oficiais, coma a recepción de novas presas ou distintas execucións, o cal non deixa de ser bastante macabro. Moitas das superviventes falaron dos horrores alí vividos, pero foi o testemuño de Fania Fénelon o que tivo máis repercusión. O seu libro *Playing for Time* conta a súa visión do alí acontecido, e foi adaptado ao cine por Arthur Miller. Pero moitas das mulleres protagonistas non comparten esa visión, de aí a publicación posteriormente do libro *The truth about Fania Fénelon.* E cerro paréntese.

Continuando co proceso de admisión das mulleres nas orquestras sinfónicas, temos necesariamente que falar do impacto que tivo a implantación das audicións cegas. Comezaron a realizarse en Boston no ano 1952, pero foi realmente nos anos 70-80 cando moitas das orquestras norteamericanas as implantaron dun xeito máis habitual. Un estudio publicado no ano 2001 por Cecilia Roose (Princeton) e Claudia Goldin (Harvard) afirma que este tipo de acceso fixo que aumentara a presenza de mulleres ata nun 50%.

Pero paralelamente a estas melloras, as orquestras de mulleres non deixaron de existir. Non vou facer un listado con todas elas, pero si destacar por exemplo a Orquestra de Mulleres de Cleveland. Por un lado, trátase da máis lonxeva das que existen actualmente, xa que foi fundada en 1935 e a día de hoxe continúa a súa actividade. Por outro, e se cadra isto é o máis sorprendente, porque foi fundada por un home! Hyman Schandler, membro da orquestra de Cleveland e profesor de violín, vía como moitas das súas alumnas con talento non atopaban unha saída profesional unha vez rematados os seus estudios. Así, despois de meditalo e consultalo, decidiu crear unha orquestra para elas, e iniciou este proxecto cun grupo de 80 mulleres. Estivo á súa fronte durante 55 anos, ata a súa morte no ano 1990.

Cal é a situación actualmente?

E este é precisamente o

punto ao que quería chegar. Todo o exposto ata agora soa a pasado, e a priori calquera pensaría que na actualidade homes e mulleres compiten en igualdade de condicións por unha praza de orquestra. Por iso é interesante un artigo publicado en outubro de 2018 que analiza a porcentaxe de homes e mulleres en 20 das mellores orquestras do mundo. Aínda que é evidente que a presenza feminina aumentou notablemente nos últimos anos, hai datos que continúan chamando a atención. Na corda, sección na que máis se perciben os cambios, as prazas de concertino ou principais permanecen maioritariamente en mans masculinas. Na percusión ou no vento metal a porcentaxe de mulleres é en moitos casos do 0%. Así, por un lado, é evidente que o teito de cristal existe, e por outro, que o prexuízo de que hai certos instrumentos que son masculinos aínda está vixente. Como ben afirmou a cellista Amy Phelps, "Os instrumentos que se identifican coma masculinos son máis sonoros, grandes instrumentos. A nosa sociedade non quere que as mulleres sexamos ruidosas".

Xa en España, un estudio publicado no ano 2011 pola Junta de Andalucía entre as orquestras máis relevante do noso país, mostra como a porcentaxe media de mulleres era do 32%, o que supón un atraso duns 20 anos con respecto a outros países. E tamén unha diferencia importante con respecto á presenza das mulleres no resto do ámbito laboral, que naquel momento era dun 41,5%.

Vistos os datos, parece obvio que a situación da muller nas orquestras mellorou bastante con respecto ao que acontecía a finais so séc.XIX, pero aínda non estamos nunha situación de igualdade total. Se ben é certo que, a priori, o acceso é máis factible hoxe en día (nalgúns instrumentos), hai moitos aspectos nos que o machismo que impregna a nosa sociedade salpica tamén á música clásica. Para entender un pouco mellor de que estou a falar, aí van algúns exemplos.

Abbie Conant

Esta trombonista conseguiu a praza de 1º trombón na Philarmónica de Munich en 1980, por suposto despois de superar unha audición cega. A pesar de ter demostrado sobradamente o seu nivel interpretativo, o director naquel momento, o misóxino Celibidache, relegouna ao papel de 2º trombón. Ela denunciou esta situación no

xulgado, e despois de 11 anos de litixios conseguiu que os tribunais lle desen a razón. Comezou entón o segundo asalto, cando reivindicou a igualdade salarial cos seus compañeiros, e tamén ganou. Pouco despois deixou a orquestra, pero sen dúbida é un referente na loita polos dereitos das mulleres. Convídovos a ler a historia completa, non ten desperdicio!

Elizabeth Rowe

O Washington Post publicou en decembro de 2018 un artigo no que esta frautista, solista da Boston Symphony, denunciaba que cobraba arredor de 70.000 dólares menos ao ano que o oboísta que sentaba ao seu carón. Outra lectura máis que recomendada, xa que trata outros temas relacionados coa discriminación por sexos máis alá do tema salarial.

Regulamento sobre a vestimenta

Se vos digo que me vou referir a un artigo do New York Times no que se fala da prohibición ás mulleres de tocar con pantalóns, na New York Philarmonic, posiblemente pensaredes que foi rescatado da hemeroteca, e publicado nos anos 70 ou 80. Pero non, trátase dunha publicación de xuño de 2018, e aínda que é certo que non ocorre na maioría das orquestras, non deixa de ser curioso que pase nunha das máis importantes, a decana das estadounidenses. Se cadra a situación xa cambiou, ou estará a punto de facelo, xa que o artigo saíu á luz precisamente polas protestas das mulleres que integran a formación. Pero non deixa de ser un dato a ter en conta.

Orquestra Filármonica de Viena

Para ser honesta debo confesar que pretendía resolver este apartado cun simple “sen comentarios”, pensando que en xeral todo o mundo coñece a actitude machista e racista que impregna a esta orquestra,e porque me incomoda bastante ter que escribir sobre ela. Creo que algúns datos axudarán a que entendades de onde ven esa incomodidade.

Unha das súas grandes xestas foi ser a última orquestra en todo o mundo en admitir mulleres. A afortunada foi a arpista Anna Lelkes no ano 1997. Despois de 26 anos tocando na orquestra conseguiu ser membro de pleno dereito. Pero este cambio de actitude foi o resultado dunha presión internacional brutal, con boicots en concertos nos Estados Unidos, e críticas pola súa misoxinia que

chegaban de todas partes. Tiveron que recapacitar, pero hai que dicir que a día de hoxe só hai 16 mulleres, sendo así unha das formacións con menos presenza feminina en todo o mundo.

Non só as mulleres, a discriminación afecta tamén a persoas de outras razas, que poden danar a imaxe da orquestra. Eles defenden que é unha cuestión de alma. Eu daríalle outro nome.

Sendo como é a protagonista absoluta do inicio do ano, nun concerto que se retransmite en todo o mundo, hai que lembrar que este aclamado concerto foi unha idea do coñecido ministro nazi Joseph Goebbels, en homenaxe ao estado alemán.

E aínda que podería seguir, convídovos a ler un interesantísimo artigo de William Osborne, que aporta unha cuestión máis a ter en conta: a maternidade. Neste caso fala da orquestra de Viena, e de como este tema se utilizou para xustificar a ausencia de mulleres, argumentando que despois de ter fillos as súas habilidades se vían claramente mermadas. O máis curioso é que cando comezaron a considerar a opción de admitir mulleres, pretendían obrigalas a repetir as probas de acceso se tiñan fillos, posiblemente convencidos de que non conseguirían acadar novamente as súas prazas.

Despois de todo isto, eu persoalmente considero que si ten sentido a existencia de orquestras integradas unicamente por mulleres. Non só polas oportunidades que ofrecen a instrumentistas, compositoras e directoras, senón tamén como plataforma de denuncia ás inxustizas, máis ou menos visibles, que continúan existindo no mundo das orquestras sinfónicas.

Finalmente non sei se me saíu un artigo sobre orquestras de mulleres, sobre mulleres nas orquestras, ou sobre o machismo na música clásica. O que si sei é que aínda queda moito por facer para conseguir unha sociedade que ofreza as mesmas oportunidades a homes e mulleres, e que para que iso pase é preciso ser conscientes das tarefas que aínda temos pendentes.

Referencias

Abelson Macleod, B. (2001). *Women Performing Music*. [en liña] Google Books. North Carolina: McFarland & Company. Dispoñible en: https://books.google.es/books?id=e4XvqUQ_21IC&pg=PA9&lpg=PA9&dq=%27Whence+Comes+the+Lady+Tympanist?%27+Gender+and+Instrumental+Musicians+in+America&source=bl&ots=1nT_B5980q&sig=ACfU3U3xaDzIxPQyAczsmt5LD6neBwtlAw&hl=gl&sa=X&ved=2ahUKEwjyide90dzgAhUE1xoKHQniBG8Q6AEwB3oECAIQAQ#v=onepage&q='Whence%20Comes%20the%20Lady%20Tympanist%3F'%20Gender%20and%20Instrumental%20Musicians%20in%20America&f=false [Consultado o 20 de Maio de 2019]

Bergauer, A. (2016). *All She Wrote.* [en liña] Medium. Dispoñible en: https://medium.com/@AubreyBergauer/all-she-wrote-ea716ab86234 [Consultado o 20 de Maio de 2019]

Buja, M. (2019). *The Forgotten History of the Women's Orchestra*. [en liña] Interlude.hk. Dispoñible en: http://www.interlude.hk/front/playing-together-womens-orchestras-women-orchestras/ [Consultado o 20 de Maio de 2019]

Catalunyamusica. (2016). *Orquestra Femenina de Barcelona, la més femenina i singular.* [en liña] Femení i Singulars. Dispoñible en: https://femenisingulars.wordpress.com/2012/10/23/orquestra-femenina-de-barcelona-la-mes-femenina-i-singular/ [Consultado o 20 de Maio de 2019]

Colaboradores da Wikipedia (2019a). *Elisabeth Kuyper.* [en liña] Wikipedia. Dispoñible en: https://en.wikipedia.org/wiki/Elisabeth_Kuyper [Consultado o 20 de Maio de 2019]

Colaboradores da Wikipedia (2019b). *Fadettes of Boston*. [en liña] Wikipedia. Dispoñible en: https://en.wikipedia.org/wiki/Fadettes_of_Boston [Consultado o 20 de Maio de 2019]

Colaboradores da Wikipedia (2019c). *Jane Evrard.* [en liña] Wikipedia. Dispoñible en: https://fr.wikipedia.org/wiki/Jane_Evrard [Consultado o 20 de Maio de 2019]

Connant, A. (1998). *The Status of Women In German Orchestras: A Report Based on Practical Experience.* [en liña] Osborne-conant.org. Dispoñible en: http://www.osborne-conant.org/status.htm [Consultado o 20 de Maio de 2019]

Cooper, M. (2018). Women of the Philharmonic Can Play It All. Just Not in Pants. *The New York Times* [en liña] 14 de Xuño. Dispoñible en: https://www.nytimes.com/2018/06/14/arts/music/new-york-philharmonic-women-dress-code.html [Consultado o 20 de Maio de 2019]

Edgers, G. (2018). A star flutist has sued the Boston Symphony Orchestra. Her case could change how orchestras pay men and women. *The Washington Post.* [en liña] 11 de Decembro. Dispoñible en: https://www.washingtonpost.com/graphics/2018/entertainment/music/orchestra-gender-pay-gap/?noredirect=on&utm_term=.203b0ec3f01b [Consultado o 20 de Maio de 2019]

Esicheid, S. (2016). *The Truth about Fania Fénelon and the Women's Orchestra of Auschwitz-Birkenau*. [en liña] Google Books. Suiza: Palgrave Macmillan. Dispoñible en: https://books.google.es/books?id=KwKPDAAAQBAJ&pg=PA18&lpg=PA18&dq=european+women+orchestra&source=bl&ots=h7m0a_KFY4&sig=ACfU3U2TRE4HDzxvsaTLH_1BQgUh7Lx-EA&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwifgMmdoujgAhVLnRoKHb6AAAc4ChDoAQguMAY#v=onepage&q=european%20women%20orchestra&f=false [Consultado o 20 de Maio de 2019]

Goldin, C., & Rouse, C. (1997). *Orchestrating Impartiality: The Impact of "Blind" Auditions on Female Musicians* [en liña]. National Bureau of Economic Research Working Paper Series. Dispoñible en: https://www.nber.org/papers/w5903 [Consultado o 20 de Maio de 2019]

Himmelbauer, R. (2005). *Der Anteil an Frauen in europäischen und US-amerikanischen Orchestern (The Representation of Women in European and American Orchestras)*. [en liña] Osborne-conant.org. Dispoñible en: http://www.osborne-conant.org/orchestras.htm [Consultado o 20 de Maio de 2019]

Lerner, E. D. (2019). Musicologist Ellen D. Lerner Interviews Rebecca Clarke, 1978 and 1979. *A Rebecca Clarke Reader*. [en liña] Dispoñible en: https://books.google.es/books?id=tDSKJ4FREnoC&pg=PA215&lpg=PA215&dq=first+women+queens+hall+orchestra+london&source=bl&ots=y

vSbFQx5tC&sig=ACfU3U2Ne50JkwTpYqXKZwPckG_aw4bz9w&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwj-5Kng4OvgAhWKmBQKHdDqBzgQ6AEIUzAM#v=onepage&q=first%20women%20queens%20hall%20orchestra%20london&f=false [Consultado o 20 de Maio de 2019]

Maddy Shaw Roberts. (2018). *When were women first allowed to join the orchestra?*. [en liña] Classic FM. Dispoñible en: https://www.classicfm.com/discover-music/when-did-women-join-orchestras/ [Consultado o 20 de Maio de 2019]

Nameit. (2011). *La parte más femenina de la orquesta*. [en liña] Orquestamedicos.blogspot.com. Dispoñible en: http://orquestamedicos.blogspot.com/2011/02/la-parte-mas-femenina-de-la-orquesta.html [Consultado o 20 de Maio de 2019]

Nichols, C. B. (1904). *The Fadettes Womans Orchestra of Boston* [en liña} Traveling Culture – Circuit Chautauqua in the Twentieth Century. Uiowa.edu.Dispoñible en: http://digital.lib.uiowa.edu/cdm/ref/collection/tc/id/50202 [Consultado o 20 de Maio de 2019]

Osborne, W. (1994). *"You Sound Like A Ladies Orchestra". A Case History of Sexism Against Abbie Conant In the Munich Philharmonic.* [en liña]Osborne-conant.org. Dispoñible en: http://www.osborne-conant.org/ladies.htm [Consultado o 20 de Maio de 2019]

Osborne, W. (1996). *Art Is Just an Excuse: Gender Bias In International Orchestras.* [en liña] Osborne-conant.org. Dispoñible en: http://www.osborne-conant.org/excuse.htm [Consultado o 20 de Maio de 2019]

Osborne, W. (1997). *A Difficult Birth: Re-auditioning after Maternity Leave In the Vienna Philharmonic.* [en liña] Osborne-conant.org. Dispoñible en: http://www.osborne-conant.org/birth.htm [Consultado o 20 de Maio de 2019]

Poulet, M. (2019). *Biographie de Jane EVRARD.* [en liña] Christianpoulet.com.Dispoñible en: http://www.christianpoulet.com/Mafamillemusicienne/jane.htm [Consultado o 20 de Maio de 2019]

Setuain, M., & Noya, J. (2010). *Genero sinfonico. La participacion de las mujeres en las orquestas profesionales españolas.* [en liña] Dispoñible en: https://www.juntadeandalucia.es/haciendayadministracionpublica/planif_presup/genero/documentacion/Informe_MUSYCA_02-2010_Setuain-Noya_Genero_Sinfonico.pdf [Consultado o 20 de Maio de 2019]

Staley, O., & Shendruk, A. (2018). *Here's what the stark gender disparity among top orchestra musicians looks like.* [en liña] Quartz at Work. Dispoñible en: https://qz.com/work/1393078/orchestras/ [Consultado o 20 de Maio de 2019]

The Cleveland Women's Orchestra. (2018). *The Cleveland Women's Orchestra*. [en liña] The Cleveland Women's Orchestra. Dispoñible en: http://www.clevelandwomensorchestra.org/ [Consultado o 20 de Maio de 2019]

Theros, X. (2013). *El Conservatorio de la Infanta.* [en liña] EL PAÍS. Dispoñible en: https://elpais.com/ccaa/2013/08/21/catalunya/1377106737_970452.html [Consultado o 20 de Maio de 2019]

Women's Philharmonic Advocacy. (2019). [en liña] *Women's Philharmonic Advocacy.* Dispoñible en: https://wophil.org/?doing_wp_cron=1551721372.8468821048736572265625 [Consultado o 20 de Maio de 2019]

Womensphil. (2012). *A Leap Across The Bar Lines Part I* [Arquivo de video]. Youtube. Dispoñible en: https://www.youtube.com/watch?v=AO82E8JPgPU&feature=youtu.be [Consultado o 20 de Maio de 2019]

Como inflúe a música na percepción do tempo?

Lara Quicler
Alumna de 6º de Grao Profesional
Cmus Profesional de Vigo

"Ocurríuseme por intuición, e a música foi a forza impulsora detrás desa intuición. O meu descubrimento foi o resultado da percepción musical."

Albert Einstein (1879-1955)

A música, arte temporal

A música ten unha relación moi estreita co tempo. Poderíase dicir que se trata dunha arte temporal, pois a diferenza de exemplos como a escultura ou a arquitectura (que se desenvolven no espazo), a música desenvólvese no tempo, de forma dinámica, deformándoo dunha maneira distinta en cada mente. Unha obra en directo será interpretada dun xeito distinto cada vez, e cando chegue ao final, a obra de arte estará rematada,

e só perdurará na memoria humana.

Cos avances tecnolóxicos, esta calidade efémera da música viuse reducida, xa que agora as interpretacións poden ser gravadas e reproducidas múltiples veces. De todas xeitos, a sensación producida por cada reprodución pode variar.

Mais o vínculo entre a música e o tempo reside, sobre todo, no feito de que a concebimos linealmente, coma se se tratase dunha linguaxe, de atrás cara adiante no tempo, sen poder percibila toda a unha vez coma faríamos cun cadro. Falamos, escoitamos e actuamos mediante esta concepción vectorial do mundo, así que é lóxico que comprendamos a música do mesmo xeito, asimilándoa de forma progresiva e correlativa. Así, ao desprazarse simultáneamente ao tempo, a música pode exercer unha notable influencia na ilusión temporal.

Poderíamos diferenciar dous tempos: o obxectivo e o subxectivo. O obxectivo o miden os reloxos, e para intentar comprendelo o dividimos en horas. O tempo subxectivo, en cambio, é dictado polos metrónomos fisiolóxicos, e a música pode conseguir que eses metrónomos dividan e calculen o tempo aliñándose co seu ritmo, melodía, etc.

É innegable que a música distorsiona a percepción do tempo, mais como o fai? Cales son os efectos concretos que ten na nosa consciencia? Que factores inflúen? Sábese por que sucede isto e cal é a reacción do cerebro aos estímulos musicais en canto a sensacións temporais?

Isto é o que este artigo formula e tenta resolver mediante a experimentación.

Formulación e detalles do cuestionario

Hai moitas cuestións sen resolver en canto a relación música-tempo, mais esta investigación céntrase en atopar respostas a cinco preguntas concretas que delimitaremos a detallaremos a continuación.

Ao observar os efectos da música na percepción temporal xúrdenos unha primeira pregunta:

1.coñécese algunha explicación neurolóxica ou científica do fenómeno? Para resolver esta dúbida faremos unha breve valoración dalgunha da literatura existente.

Partindo da base da resposta a esa cuestión, podémonos formular varias preguntas, cuxas con-

testacións atoparemos a través da experimentación.

2. Percibimos todos esa alteración do tempo subxectivo de xeito similar? Tendemos a pensar que a sociedade percibe o mundo de modo similar ao que o facemos nós, pero isto non é sempre certo.

3. Varía dita percepción segundo a idade? É a idade un factor diferenciador en caso de que a música afecte á percepción temporal de cada persoa de forma desigual?

4. Cal é o factor da música que máis determina a nosa apreciación temporal? A idade, coma suxería a pregunta anterior? A música á que cada individuo está habituado? A cultura musical? O tempo? Os instrumentos ou a presenza de voz?

E unha última curiosidade:

5. causa sempre unha mesma obra o mesmo efecto sobre a impresión do tempo? O chamado "espexismo do fin da historia" fainos crer que os nosos ideais, gustos e convicciónns non variarán. Invítanos a crer que nun pasado quizais puidemos ter gustos horrendos, mais agora xa estamos formados e a nosa postura ante o cosmos é inalterábel. Así que sería lóxico que se escoitásemos unha obra concreta e sentísemos que o tempo corre (por exemplo) máis rápido, supuséxemos que sempre que escoitemos esa obra imos percibir o tempo coma se fose máis rápido. Mais estaríamos no certo?

Estas son as cinco principais preguntas que formula o meu estudo, preguntas que espertan unha serie de hipóteses expostas no seguinte apartado.

Hipóteses

As preguntas anteriores lévannos a barallar varias hipóteses, opinións e suposicións previas á investigación. Para empezar, en relación á pregunta sobre a existencia dunha explicación científica hai varias hipóteses diferentes, pois moitas persoas cren que a ciencia xa ten estudado prácticamente todo, e hai quen pensa que a ciencia aínda ten explicación para moi poucas cousas. A pregunta "percibimos todos a alteración do tempo subxectivo de xeito similar?" tamén xera dúas hipóteses contrapostas:

Cada cerebro é moi diferente así que lle afectará de distinto modo a música.

As sensacións producidas pola música as "aprendemos" dende pequenos mediante o cine, polo que son moi similares.

En canto á pregunta 3,

seguindo o fío da segunda hipótese da cuestión anterior e contando con que, en xeral, canto maior sexa unha persoa, maior experiencia cinematográfica terá, podemos supoñer que as sensacións inculcadas pola música no cine determinarán un modo diferente de percibir o tempo coa música segundo a idade.

A pregunta 4, pola súa parte, pode dar pé a múltiples hipóteses, mais penso que o factor máis influínte é o estado de ánimo do oínte (que pode estar condicionado pola música), e as súas gañas de escoitar unha obra. Se non está predisposto a escoitar a obra, ou o estilo non é do seu agrado, é moi probable que teña a sensación de que o tempo pase máis lento. De todas formas, creo que tamén inflúe moito a velocidade do tempo da peza. Así, canto máis lento sexa o tempo da música, máis lento sentiremos o tempo.

E por último, a miña suposición con respecto á derradeira pregunta é que unha obra non causa sempre o mesmo efecto na percepción do tempo. Usar adverbios absolutos adoita inducir a erro, e neste caso creo que é moi difícil que todas as veces que escoitemos unha peza sintamos o mesmo (sobre todo tendo en conta a hipótese sobre os estados de ánimo).

Mais isto son meras sospeitas. Os experimentos confirmarán ou negarán as hipóteses.

Que sabemos sobre o tema?

É sabido que a música ten grandes efectos sobre o noso cerebro, e un dos máis fascinantes é o poder de moldear o tempo nas nosas mentes. Mais cómo o fai?

A neurociencia afirma que a música pode desencadear numerosas alteracións neurolóxicas. De feito, un traballo realizado por un equipo de ciencias da saúde da Universidade Veracruzana (Lozano, Shalom and García-García, 2013) mantén que pode chegar a causar epilepsia. Emporiso, o procedemento exacto e a causa dos cambios que a música poida provocar nas neuronas seguen sendo un misterio.

Tamén nos revela a neurociencia que o cerebro humano é capaz de recalibrar e axustar a percepción temporal, e que o sentido auditivo é o sentido sensorial humano con máis especialización na percepción do tempo. Desta forma, cando atravesamos períodos de intensa percepción musical, o córtex sensorial actívase

mentres outras zonas do cerebro máis especializadas na conciencia do “eu” e na percepción do espazo-tempo externo diminúen a súa actividade, favorecendo así a inmersión no “tempo subxectivo (Goldberg, Harel and Malach, 2006).”

Un estudo realizado polo grupo da División de Neurociencias da Universidade de Pablo de Olavide de Sevilla (National Geographic, 2015) revelou que, para medir un pequeno intervalo de tempo que transcorre entre dous sinais sucesivos, interveñen unhas neuronas que se activan grazas a un oscilador, que funciona de modo semellante a un reloxo ou un metrónomo, marcando 10 pulsacións cada segundo e propagando esta activación rítmica a todo o cerebro. E se cre que o ritmo da música inflúe nos osciladores naturais, variando o seu funcionamento, aínda que non se sabe como o fai.

Outros estudos experimentaron cos efectos das alteracións na percepción do tempo a causa da música e chegaron a conclusións moi curiosas. Un exemplo é o estudo que realizou a Fundación do Club de Automovilismo en 2004, que comprobou o perigo de conducir escoitando a obertura da *Cabalgata das Valkirias* de Wagner (Omicrono, 2014), pois resulta que a obra provoca unha sensación de lentitude do coche que anima ao conductor a pisar máis o acelerador.

Hai tamén investigacións que indagan na influencia que pode ter a música nas nosas compras se consigue ralentizar ou acelerar o tempo subxectivo, como a tese do máster de Samuel Joseph Down, que concluíu que a música lenta aumenta o gasto dos consumidores nun bar; ou a investigación de Ronald E. Milliman, que afirma que nos supermercados as melodías lentas e tranquilas tamén favorecen as ventas. Hai quen relaciona isto co “*mindfullnes*”, pois parece ser que o tempo lento da música, ao causar a ralentización deses “metrónomos” cerebrais, pode sumerxir ao oínte nun estado de relaxación e abstracción do mundo.

Un experto neste asunto é Jonathan Berger, un profesor de composición e teoría musical na Universidade de Stanford que ten como obxectivo crear música que altere a percepción do fluxo do tempo . O seu referente é Schubert, a quen considera un maestro na manipulación da apreciación do tempo. De feito, a devoción de Berger polo compos-

itor e pola alteración do tempo comezou cando, interpretando o segundo movemento do seu Quinteto de Corda en Do Maior sentiu como o tempo estábase detendo (Berger, 2014). Outros compositores que xogan coa nosas sensacións temporais son Anton Bruckner, Olivier Messiaen e Anton Webern.

Todos estes profesionais levan anos estudando distintos aspectos do mesmo asunto, mais o funcionamento do cerebro, do tempo e das súas variacións a causa da música son aínda un enigma.

Quen sabe, quizais Schubert coñecía o segredo:

> "Durante o segundo movemento tiven a desconcertante sensación de que o tempo se estaba detindo literalmente . A sensación era poderosa, visceral, abrumadora. Foi un intre que me cambiou a vida ou, como se sintiu nese momento, un eón que me cambiou a vida."
> Berger, J. (2014)

Formulación e desenvolvemento da experimentación

A experimentación utilizada consiste en reproducir cinco obras musicais (as mesmas cinco con cada oínte) de distintos estilos, períodos históricos, tempo, etc., ante 15 persoas de diferente idade e gustos musicais.

Antes de comezar coa música pregúntaselles aos oíntes colaboradores cales son as súas preferencias musicais, como definirían o seu estado de ánimo no momento e se escoitaran previamente as pezas propostas. Se xa escoitaran as pezas ou cancións, explicarán se cren que a súa percepción do tempo variou respecto á anterior vez que as ouviran.

A música escollida para o experimento é:

• *Primeiro movemento do Concerto para violín nº3* de Mozart (1775)

https://youtu.be/i-WrSji-OEw (8.15 minutos)

• *Nocturne op.9 nº2*, Chopin (1830-1832)

https://youtu.be/9E6b3swbnWg (4.29 minutos)

• *My generation*, The Who (1965)

https://youtu.be/qN5zw04WxCc (3.27 minutos)

• *Footprints*, Wayne Shorter (1966)

https://youtu.be/3XvJFW0DHbU (7.30 minutos)

• *Redemption Song*, Bob Marley (1980)
https://youtu.be/kOFu6b3w6c0 (3.53 minutos)

A escolla destas pezas débese a que cada peza ten unha in-s-trumentación, un estilo e unha duración diferente, ademáis de que grazas á súa popularidade poden ser coñecidas para un público moi ecléctico, o que será moi útil para a experimentación.

Unha vez escoitada a música, os oíntes estimarán a duración da obra, e esta compararase coa duración real para observar como afectou a música á percepción do tempo.

Resultados da experimentación

			Duración subxectiva (en minutos)				
Oínte	Idade	Estado de ánimo	Concerto Nº 3	Nocturne	My Generation	Foootprints	Redemption song
Neo	12	aburrimento	13	6	3	10	6
Iria	13	melancolía	12	9	4	10	5
Alejandra	14	abafamento	15	20	4	20	6
Sara	17	durmida	10	6	3	7	4
Lucía	17	contenta	7	5,30	3	5,30	3
María R.	17	estresada	10	9	3	6,30	5
Alba	17	cansazo	8	5,30	3	8	3
Carla	17	felicidade	13	3,30	4	7	4
Andrea	18	animada	8	5,30	4	8,30	5
María F.	18	barullo	14	9	3,50	6,30	4
Arturo	18	canso	5,30	5	4	9	4
Clarisa	18	alegre	10	5	3	7	5
Carmen	45	feliz	12	4	5	8	5
Antonio	49	deprimido	10	5	4	10	7
John	79	contento	8,12	2,52	3,19	7,25	3,31
Duración subxectiva media			10,36	6,67	3,58	8,75	4,62
Duración obxectiva			8,15	4,29	3,27	7,30	3,53
Diferencia media			+2,21	+2,38	+0,31	+1,45	+1,09

En canto aos estilos preferidos polos oíntes, a maioría coinciden en que teñen gustos moi diversos. Carla, Clarisa, Carmen, Antonio e John están máis habituados á musica clásica, mentres que os demáis non tanto. Asemade, moitos deles confesan non escoitar moito Jazz, excepto María F., que preferiu a obra dese xénero.

Todos escoitaran xa a maioría das pezas propostas e non saberían afirmar con seguridade se a súa percepción do tempo cam-

biou con cada escoita, mais coinciden na suposición de que si que o fixo.

Conclusión

Os resultados revelan que non todos percibimos a alteración do tempo de forma similar, senón que varía segundo a persoa. Esta variación depende en certo modo da idade, pois os suxeitos de menor idade tenden a sentir con cada canción que o tempo pasa máis lento. Isto obsérvase claramente co *Nocturne*, xa que mentres as máis pequenas apostaban por unha duración de 6, 9 e incluso 20 minutos, o maior dos oíntes pensou que non pasaran nin 3 minutos cando rematou a peza. De todos modos, obsérvase que hai pezas que son máis propensas a deformar o tempo subxectivo que outras. *My generation* apenas produciu un desaxuste na percepción do tempo e, en cambo, o *Nocturne* ralentizou moito o tempo nas mentes das oíntes.

En canto ao factor máis influínte, pódese considerar que é o tempo, como amosa o exemplo anterior. A canción máis rápida non frena o tempo, mentres a máis lenta o retarda moito. Mais tamén inflúe moito o estilo de música ao que están habituadas as oíntes, pois aquelas que escoitan máis *jazz* sentiron que o tempo iba máis rápido con Footprints.

En cambio, a instrumentación e o estado de ánimo non parecen factores determinantes, aínda que a maioría das persoas afirmaron que o seu estado de ánimo cambiaba un pouco con cada canción.

Tamén coincidiron a maioría en que pensaban que cada vez que escoitaban unha mesma peza, a súa percepción do tempo cambiaba.

En síntese, aínda que non se coñeza a causa exacta, a música modifica a percepción do tempo (dun xeito distinto cada vez) de forma diferente en cada cerebro segundo a idade, o tempo da obra e a cultura musical.

Unha vez máis, confírmase a relatividade do tempo e a dificultade de definilo, así como o poder e a maxia da música.

> "Ao escoitar música debe estar o suficientemente alta como para axitar as lámpadas! Ves que o demáis é simplemente unha perda de tempo e espazo"
>
> Albert Einstein (1879-1955)

Referencias

Berger, J. (2014). *How Music Hijacks Our Perception of Time*. [en liña] Nautilus. Dispoñible en: http://nautil.us/issue/9/time/how-music-hijacks-our-perception-of-time [Consultado o 12 de Maio de 2019].

Goldberg, I.I., Harel, M. e Malach, R. (2006). When the Brain Loses Its Self: Prefrontal Inactivation during Sensorimotor Processing. *Neuron*, [en liña] 50(2), pp.329–339. Dispoñible en: https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0896627306002121 [Consultado o 12 de Maio de 2019].

Lozano, Ó., Shalom, S. e García-García, F. (2013). El cerebro y la música. *Revista Médica de la Universidad Veracruzana*, [en liña] no 1, pp.17–22. Dispoñible en: https://www.medigraphic.com/pdfs/veracruzana/muv-2013/muv131d.pdf [Consultado o 12 de Maio de 2019].

National Geographic (2015). *¿Cómo miden el tiempo las neuronas?* [en liña] www.nationalgeographic.com.es. Dispoñible en: https://www.nationalgeographic.com.es/ciencia/como-miden-el-tiempo-las-neuronas_9877 [Consultado o 12 de Maio de 2019].

Omicrono (2014). *¿Cómo influye la música en nuestra percepción del tiempo?* [en liña] Omicrono. Dispoñible en: https://omicrono.elespanol.com/2014/03/como-influye-la-musica-en-nuestra-percepcion-del-tiempo/ [Consultado o 12 de Maio de 2019].

Na orella de todos

Adrián Fernández
Alumno de 6º de Grao Profesional
Cmus Profesional de Vigo

Existe na tradición musical popular galega un conxunto de pezas coñecido por todos? Cales son? Non é tarefa sinxela dar resposta concreta a estas preguntas; a música segue as modas que os propios intérpretes crean, retómanse vellos pasodobres ou compóñense novas muiñeiras, polo que topar unha melodía do século pasado que permaneza no repertorio actual pode levar a unha intensa búsqueda. Procurando resolver esta dúbida, cincuenta alumnos do Conservatorio Profesional de Música de Vigo participaron nun estudo, o cal consistía nunha única pregunta: podes mencionar tres cancións ou melodías do repertorio tradicional popular que

creas que todo galego coñece? A resposta foi practicamente unánime, todos os suxeitos do estudo nomearon “A Rianxeira”, corenta e sete “A saia da Carolina” e trinta e nove “O pousa, pousa”. Agora cabe plantexarse as seguinte pregunta: que teñen en común todas estas pezas para que vivan na orella de todos os galegos?

“A Rianxeira”, ou “Ondiñas da nosa ría” como se lle chamou nun primeiro momento, nace en Bos Aires, Arxentina, sendo unha composición de Xesús Frieiro e Anxo Román para o Coro Castelao. Foi interpretada por primeira vez en 1947, ca chegada de Castelao a Bos Aires, un acto multitudinario no que a peza tivo unha moi boa acollida, tanto gustou que foi gravada nese mesmo ano polo Coro Castelao (Bernárdez 2013a). A través dos emigrados esta gravación chegou a Rianxo, vila natal de Castelao, onde tivo tamén unha boa aceptación por parte do pobo. Nos anos cincuenta e sesenta a peza da o seu salto as masas grazas a artistas con gran repercusión que a incluíron nos seus concertos, por exemplo, Pepe Domingo Castaño, María Ostiz ou Ana Kiro que xunto cas agrupacións instrumentais e corais, as cales elaboraban versións ou variacións sobre o tema, lograron establecer “A Rianxeira” como unha peza que, dunha ou doutra forma, todo galego coñece.

“A Carolina” ou “A saia da Carolina” é unha peza de orixe descoñecido, que se atopa ligada ós territorios que no seu momento formaron o Reino de Galicia: o centro e norte de Portugal, Asturias e Galicia (Mateos 2016). A primeira gravación da peza realizouna o grupo Fuxan os Ventos, en 1978, recolléndoa no álbum “Sementeira”. Os integrantes da agrupación aclaran que dita gravación consiste nunha mistura de diferentes coplas da Carolina recollidas o longo do país, as cales son acompañadas pola melodía tradicional, formando así unha versión propia da peza. Volven ter aquí un papel fundamental as agrupacións, músicos ou cantantes destacados como Augamar, José Marentes, Xistra de Coruxo ou Luar na Lubre, que conseguen establecer “A Carolina” como unha peza emblemática dentro do repertorio.

Se existe unha canción de taberna por excelencia é sen dúbida “O pousa, pousa”. Foi gravada polo grupo “A Roda” no ano 77, pero non é de composición propia: confesa un dos integrantes (Bernárdez 2013c) que a peza lles

chegou no ano 75 a través do crego de Moraña. A pesar disto, foi este grupo vigués quen conseguiu establecer o xerme de tan popular peza, dando pé a que cada un inventase cadansúa copla, a cada cal máis subida de ton.

Queda claro que "boom" destas pezas coincidiu co momento no que foron gravadas, pero a súa continuidade ata a actualidade foi determinada por distintos factores. Un destes factores, por exemplo, é o emprego de "A Rianxeira" e "A Carolina" como unidades didácticas musicais, é dicir, os profesores empregan estas dúas pezas na aprendizaxe da frauta doce. Outro factor clave é o fútbol galego, os aficionados do Celta e do Deportivo tomaron "A Rianxeira" practicamente como un himno, soando en vitorias e conquistas de títulos ao longo das tempadas en primeira e segunda división (Durán 2001). Quizás o factor que realmente permitiu a supervivencia destas pezas foi a súa presenza en ambientes festivos, pois non había orquestra ou grupo, sen importar o "caché", que non interpretase durante a verbena un destes clásicos. Isto acabou por converterse nun condicionante, tanto para o público como para os músicos: se se quere tocar en festas será necesario tocar o repertorio que a xente quere escoitar; por outra banda, a xente quere escoitar aquel repertorio que se escoita en todas as festas, pois pode cantalo e bailalo con soltura, producindo así un círculo vicioso.

Explicada de breve forma a orixe e a continuidade destas tres pezas, é necesario indagar nos aspectos que comparten. Todas elas teñen ritmos sinxelos, representativos da tradición musical popular galega, moi claros e recoñecibles: un valse, un pasodobre e unha muiñeira, respectivamente. Tamén as tres teñen letra, polo que, a parte de ser interpretadas por músicos, poden ser cantadas, facilitando ou facendo posible o aprendizaxe destes temas ás persoas que non dominan ningún instrumento musical. Cabe facer unha importante distinción: "A Rianxeira" ten unha letra única, con pequenas variantes segundo a zona xeográfica na que se interprete; pola contra, "A Carolina" e "O pousa, pousa" teñen infinidade de coplas distintas, que foron xurdindo mediante a improvisación, o que leva a que a sociedade identifique como propia a creación destes temas.

A clave do éxito destes tres temas radica no feito de que foron expostos á xente en dous momentos clave da cultura galega

como foron a chegada de Castelao a Bos Aires e as mobilizacións ligadas ao estatuto de autonomía do 78; dúas situación nas que se buscaba reivindicar a identidade propia dos galegos. Se se suma este factor ao feito de que as pezas son introducidas ao público da man de grupos dun alto renome, non cabía esperar outra cousa que non fose un rotundo éxito atemporal.

Referencias

BERNÁRDEZ, S. (2013a) No bico un cantar. [en liña]. CRTVG. [Consultado o 9 de Maio de 2019]. Dispoñible en: http://www.crtvg.es/tvg/a-carta/a-carolina.

BERNÁRDEZ, S. (2013b) No bico un cantar. [en liña]. CRTVG. [Consultado o 9 de Maio de 2019]. Dispoñible en: http://www.crtvg.es/tvg/a-carta/a-rianxeira.

BERNÁRDEZ, S. (2013c) No bico un cantar. [en liña]. CRTVG. [Consultado o 9 de Maio de 2019]. Dispoñible en: http://www.crtvg.es/tvg/a-carta/pousa-pousa.

COLABORADORES DE GALIPEDIA (2007) A Rianxeira. *Wikipedia.org* [en liña]. [Consultado o 9 de Maio de 2019]. Dispoñible en: https://gl.wikipedia.org/wiki/A_Rianxeira.

COLABORADORES DE GALIPEDIA (2015) A Carolina. *Wikipedia.org* [en liña]. [Consultado o 9 de Maio de 2019]. Dispoñible en: https://gl.wikipedia.org/wiki/A_Carolina.

DURÁN, J.A. (2001) Tribuna | A Rianxeira, un himno compartido. *EL PAÍS* [en liña]. [Consultado o 9 de Maio de 2019]. Dispoñible en: https://elpais.com/diario/2001/09/30/deportes/1001800811_850215.htlm

ESTÉVEZ VILA, X. (2008) *As gravacións da música galega (1975-2000): 500 horas de música, 500 artistas e grupos, 10.000 temas*. Lugo: Tristram; [Santiago De Compostela]: Agadic.

MATEOS, M. (2016) A Saia da Carolina ten un lagarto pintado | Música folk. *Música folk* [en liña]. [Consultado o 9 de Maio de 2019]. Dispoñible en: https://www.musicafolk.es/a-saia-da-carolina-ten-un-lagarto-pintado/.

Tambores *Basoga*

Emilio Puime
Musicólogo

Traballo de campo en etnomusicoloxía e conciencia social

Cando nos referimos ó traballo de campo en etnomusicoloxía, unha das máximas que aparecen citadas en tódolos manuais é que se debe deixar pegada na rexión na que se realiza o traballo de investigación. O mínimo debe ser deixar unha copia do material no lugar no que se fai a investigación. Pero se estamos nunha rexión en vías de desenvolvemento dalgunha forma podemos facer, como investigadores, un pequeno aporte para a mellora da vida na devandita rexión. A relación entre o campo e o

investigador debe ser simbiótica, desta maneira estaremos deixando pegada do noso traballo.

Un exemplo de investigador que dalgunha maneira coidou estas cousas témolo no etnomusicólogo americano Alan Lomax tralo seu paso por Galicia á fin da primeira metade do século pasado. Entre outras, cousas gravou un canto de chifro a José María Rodríguez en San Miguel do Campo, Ourense. A peza chamábase Alborada de Vigo. En 1953 o informante recibiu un xiro dos Estados Unidos por valor de duascentas pesetas de parte de Alan Lomax. Isto foi porque a súa canción ía a ser incluída no recopilatorio de música folklórica do mundo feita polo etnomusicólogo, ademais de aparecer nun programa educativo que a BBC elaborou sobre a música española. Posteriormente, en 1960 esta peza gravada a José María Rodríguez foi empregado polo trompetista de *jazz* Miles Davis no disco *Sketches from Spain* (Egner, 2012).

A outro nivel, e doutra forma, presentarei agora dous camiños diferentes pero que arrancaron nun punto común, o interese persoal pola música dun país alleo como é Uganda. Un deses camiños é o traballo de investigación como etnomusicólogo, o outro corresponde ó traballo como cooperante nun barrio pobre nunha pequena cidade de Uganda. Estes dous camiños son, e seguen sendo, paralelos no tempo e no espazo.

Esta historia comeza en Iganga, unha pequena cidade na costa do lago Victoria, en Uganda. Dende o punto de vista social, Uganda é un país plural, cun tamaño aproximado da metade que España e unha poboación pouco inferior. Acumula máis de trinta grupos étnicos diferentes, cada un coa súa cultura e a súa lingua propias. O grupo étnico ou tribo que vive na rexión o redor de Iganga son os *basoga*, que falan *lusoga* e coñecen a súa rexión como *soga*.

Debemos entender tribo e grupo étnico como sinónimos. Cando falamos de tribo non é no sentido antigo da palabra. Hoxe en día os cidadáns de Uganda teñen o sentimento de pertencer a unha tribo, sen embargo viven nun entorno urbano pero conservando esa sensación de pertenza a unha tribo ou grupo étnico diferente. Na cidade poden convivir en perfecta harmonía membros de diferentes tribos.

Desenvolvemento do traballo

Durante os veráns dos anos

2015 e 2016 tiven a oportunidade de levar a cabo un traballo de campo como etnomusicólogo na rexión de Uganda xa comentada. O obxectivo foi transcribir e catalogar os patróns rítmicos empregados na música de percusión *basoga*. Así mesmo, rexistrouse de forma dixital o proceso de fabricación dos diferentes instrumentos.

Para levar a cabo a investigación de traballo de campo é case imprescindible a colaboración dun local que entenda o interese do investigador pola cultura e axude na tarefa de recoller os elementos simbólicos da mesma. No meu caso, esa figura estivo na figura de John Susi Mpandi.

John Susi Mpandi, nacido en Uganda, músico de profesión e perfecto coñecedor da cultura local, é o director da escola de música Iganga Community Brass Band, escola na que estiven traballando como profesor de música voluntario. O día a día das miñas estancia en Uganda foi na escola. E en días alternos realizaba visitas ás vilas para estar en contacto cos intérpretes de música tradicional, realizar gravacións e aprender desta cultura na que, malia serme allea, me integrei todo o que foi posible.

A escola Iganga Community Brass Band está orientada a nenos da rúa, nun barrio pobre e desfavorecido danse lecciónns de música gratis ós nenos que posteriormente poden optar a un traballo na banda de música da policía, do exército, ou formarse eles mesmos para ser mestres nalgún outro proxecto semellante ou noutra escola.

No ano 2015 o traballo de campo foi realizado de forma individual pero no ano 2016 puiden voltar acompañado dun percusionista especializado que colaborou no traballo de investigación.

O proceso de investigación que seguimos buscou a bimusicalidade da que falaba Mantle Hood (Hood, 1960). Os ritmos que aparecen non son transcricións no sentido tradicional da palabra. Na procura da bimusicalidade convertémonos en alumnos de música *basoga* e, só despois de que esa música estaba comprendida nas nosas cabezas, fixemos o esforzo de transcribila; por iso non se trata dunha transcrición no sentido tradicional da palabra. Un elemento importante para isto foi mercar os tambores empregados na música *basoga*, e desta forma poder practicar na escola o que aprendiamos nas clases.

Despois de asimilar cada un dos patróns rítmicos e escribilos,

comprobamos as nosas anotacións tocando o que tiñamos escrito. Desta forma tiñamos unha dobre comprobación do mestre. Así mesmo, comprobamos ter anotado o correcto. Ó saírmos de clase, se cadra o día seguinte, practicabamos cos nosos tambores os patróns rítmicos aprendidos o día anterior. A nosa sorpresa era notar como os posibles ouvintes recoñecían e identificaban os diferentes patróns rítmicos.

A nós érannos dados na clase os patróns rítmicos básicos pertencentes a diferentes danzas, e confamos no criterio do mestre para consideralos os patróns básicos. O feito de poder tocar despois e que os ouvintes os recoñeceran era un elemento importante de control da información, desta forma estabamos máis seguros de obter os datos correctos para a nosa investigación.

Por outro camiño ía a evolución do traballo como voluntario. No ano 2015, na primeira visita a Iganga, ó mesmo tempo que entraba en contacto coas primeiras testemuñas de música tradicional, tomaba contacto e conciencia de como era a vida na escola de música Iganga Community Brass Band. A min foime ofrecida hospedaxe a cambio de dar clase de música. Ademais de etnomusicoloxía era estudante de trombón, polo tanto puiden colaborar coa escola como profesor de vento metal durante o tempo que estiven alí.

No ano 2016 repetín a experiencia como voluntario na escola de música en Iganga, ó mesmo tempo que aumentaba o meu coñecementos sobre a música tradicional desta rexión. Este ano comeza a tomar forma o proxecto Destino Uganda, unha ONG en España que colabora de forma activa coa escola de música en Iganga. Como xa se dixo, as estancias de traballo de campo e voluntariado son no verán, e no verán de 2016 houbo un gran traballo en Galicia (antes da estancia como voluntario en Iganga) para poder axudar á escola da mellor forma posible. Por medio de concertos, charlas e demais actividades benéficas púidose enviar un total de 1700 quilos de material para escola: roupa para nenos, mantas, instrumentos e diferente material escolar.

Iganga Community Brass Band é máis que unha banda de música, trátase de xerar un impacto nun barrio pobre, e amosar como a cultura pode ser un motor de dinamización social. A axuda céntrase nos veciños, que pouco a pouco comezan a respectar á

banda como un bo elemento no barrio.

A música tradicional da tribo *basoga*. Uganda en África. A danza ritual *basoga*.

O traballo de aproximación á música tradicional *basoga* foi lento e complexo. Debemos entender que o concepto de música tradicional de África encerra en si mesmo uha grande diversidade.

Para o estudio da música en África, as referencias bibliográficas máis importantes dividen o continente en diferentes zonas. Deixando de lado a franxa mediterránea pola súa semellanza coa música árabe, Bruno Nettl divide o resto do territorio en cinco zonas culturais básicas (Nettl, 1965), mentres Alan P. Merriam sepárao en sete (Merriam, 1974). Ningunha das dúas divisións propostas é mellor que a outra, pero poden ser máis ou menos adecuadas para a investigación que se desexa levar a cabo. Canto maior é a precisión e definición de cada unha das zonas culturais, menor é a extensión de cada unha delas e maior é o seu número. Para o traballo de investigación sobre a música *basoga* son válidas as propostas tanto de Merriam como de Nettl, pois as dúas deixan como zona cultural básica a rexión do leste de África ocupada polas tribos *bantúes*. Esta separación do continente en diferentes rexións axúdanos a poder xeralizar características culturais, pero son insuficientes para poder falar con propiedade dunha cultura en particular.

Para achegarnos máis a pluralidade que atopamos no continente africano, comentarei o caso de tres países de África do leste, rexión na que está Uganda. Un deses países é Tanzania, que ten máis de cento vinte grupos étnicos diferentes, cada un coa súa cultura e lingua propias; Kenya ten máis de corenta e Uganda ten máis de trinta.

A familia de tribos predominante en África do leste é a familia *bantú*. Sen embargo, en Uganda temos tribos *bantúes* na metade sur e tribos *nilóticas* na metade norte. Todas as culturas *bantú* aseméllanse entre elas, do mesmo xeito que as tribos *nilóticas* fanno entre si. Onde non topamos semellanzas é entre as culturas *bantúes* e as culturas *nilóticas*. Para arranxar este problema de comunicación entre o sur e o norte do país faise necesario un idioma que unifique e facilite a comunicación, da mesma maneira que sucede en Kenya ou

en Tanzania. O pasado colonial deixou o inglés como idioma oficial neses tres países, ademais do *kiswahili* como idioma local que se fala en Kenya e Tanzania entre outros. No caso de Uganda o *kiswahili* está mal visto pola súa conexión co exército represor na guerra civil dos anos 90, xa que esta era a lingua do exército. Falar ese idioma simboliza estar conectado con el. En Uganda estase impoñendo o *luganda*, idioma falado pola tribo que ocupa a rexión na que se asenta Kampala, actual capital do país. O *luganda* convértese deste xeito no idioma do goberno e dos funcionarios, e tamén o idioma necesario cando se precisa resolver burocracia na capital, pois o estado está fortemente centralizado.

Dentro da pluralidade que topamos en Uganda, a cultura *basoga* é unha das máis importantes. A rexión de *soga* atópase na costa do lago Victoria, a zona máis rica do país. Sen embargo, limita ó oeste coa rexión de *ganda*, onde vive a tribo *baganda*, a cultura máis forte e representada do país e que ocupa a rexión na que se asenta a capital de Uganda. A presión exercida polos *baganda* sobre o resto de tribos é moi alta, chegando ó punto de que na actualidade poderiamos estar falando da *bagandanización* de Uganda. Desta forma, sen ser o idioma oficial do país, o *luganda* estase convertendo no idioma necesario para viaxar, e nas escolas está implementado como unha materia que tódolos colexios do país deben ensinar.

A proximidade cultural entre os *basoga* e os *baganda* podémola ver en case tódolos aspectos da cultura: lingua, música, danza… Aínda con isto, a tribo *basoga* conserva certos elementos propios da súa cultura que a diferencian da tribo *baganda*. Un deses elementos poderían ser os instrumentos empregados na música tradicional, especialmente os tambores que, aínda que comparten algunhas características comúns, si presentan elementos diferenciadores.

Os tambores típicos da cultura *baganda* son tres: tambor longo, tambor grande e tambor pequeno. Preséntanse na *imaxe 1*. De esquerda a dereita temos o tambor pequeno, o grande e o longo. Os tambores grande e pequeno presentan o mesmos aspecto, diferenciándose só no tamaño. Os dous se tocan cunha baqueta e a man e presentan recursos técnicos semellantes, a outra diferenza é o seu papel dentro do conxunto. O

Imaxe 1

tambor longo ten unha forma diferente e tócase con ambas mans.

Todos estes tambores son realizados a partires dun tronco oco. O grande e o pequeno teñen forma cónica e o longo ten forma cilíndrica. O grande e o pequeno están completamente recubertos de pel de cabra, o mesmo material que se emprega para facer o parche e tamén se emprega para facer o cordón lateral que tensa o

Imaxe 2

parche e fixa a pel que recubre o corpo do tambor. Pola contra, o parche do tambor longo está feito coa pel do abdome dun varano[1]. Esa pel está pegada cunha especie de barro que ó secar deixa a pel perfectamente fixada ó tambor.

Na *imaxe 2* podemos ver a diferenza de tamaño dos tambores e o cordón lateral trenzado que une o parche coa pel que recubre a metade inferior do tambor. Esta diferenza debe estar proporcionada de forma que a afinación entre eles sexa aproximadamente dunha quinta. Isto fai que se o tambor grande é máis grande, o pequeno teña que aumentar o seu tamaño para manter a diferenza de afinación, e tamén o contrario, podendo ser os dous máis pequenos.

Vemos a continuación unha fotografía (*Imaxe 3*) do tambor longo no que podemos apreciar a pel de réptil empregada para o parche.

O uso máis importante do *set* de tambores *basoga* é na danza ritual desta tribo. A danza chámase *Nalufuka*[2].

Nalufuka é unha palabra con tres significados: o primeiro sería o nome da danza, o segundo é o nome do patrón rítmico que se toca na primeira parte da danza e polo

Imaxe 3

1. Especie de réptil escamoso que vive no Nilo e gran parte de África. pode chegar a medir entre 120 e 220 centímetros.

2. Deberiamos escribir *nalufuká*, pois é a pronunciación correcta, sen embargo respetarase a grafía en *lusoga*, sen til.

tanto esa parte leva tamén o nome da *nalufuka*; e a terceira das definicións corresponde á rexión na que se representa esta danza, pois os límites son máis extensos que os da rexión *basoga*, xa que outras tribos que lindan cara o norte e o leste tamén practican esta danza.

Nalufuka é unha danza ritual cunha clara función social de buscar parella. Hoxe en día perdeu o seu sentido ritual, sen embargo séguese a representar como baile e ten asociado un forte sentimento de nación. *Nalufuka* estrutúrase en catro seccións da forma seguinte:

• Primeira sección: *nalufuka* lento. Trátase de tocar o patrón básico de *nalufuka* a unha velocidade moderada, indicación tempo. Nesta sección os bailaríns mostran a súa pericia bailando, sen ningún interese por buscar parella.

• Segunda sección: *tamenaibuga*. Esta sección é máis lenta que a anterior e presenta uns patróns rítmicos diferentes. Nesta parte da danza os bailaríns móvense polo espazo de baile buscando unha parella que lles guste. Ó ser unha sección máis lenta permite o uso de moitos máis recursos para a improvisación e o lucimento persoal, tanto aos músicos como aos bailaríns. É unha sección máis adecuada para o espectáculo.

• Terceira sección: *irongo*. Esta sección é o que lle da o carácter ritual á danza, é cando as parellas se xuntan. Cando a representación se fai a modo de baile esta sección soe non representarse. A primeira e a segunda sección da danza prolónganse no tempo entre dous e tres minutos, mentres que esta sección é moi curta, apenas dez segundos, que son os empregados para xuntarse polas parellas que se buscaron na segunda sección. A unión das parellas non vai máis alá da representación, trátase simplemente da confirmación de bailar xuntos.

• Cuarta sección: *nalufuka*. De novo vólvense interpretar os patróns rítmicos de *nalufuka* pero esta vez a unha velocidade moito maior. Nesta sección as parellas confirman a súa elección bailando este ritmo a unha velocidade moito máis rápida e trepidante. Despois disto, as parellas abandonan a zona de baile sen deixar de bailar ata estar fora dela.

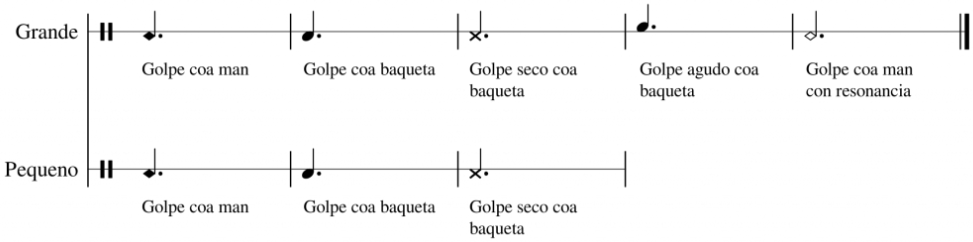
Patróns rítmicos básicos de *nalufuka* e *tamenaibuga*

Propóñense agora os ritmos básicos de cada unha das seccións importantes desta danza, para así entendermos a diferenza entre cada unha das seccións e o

diferente papel de cada un dos tambores.

Para a transcrición dos ritmos buscouse a maior simpleza posible. Escribimos cada un dos tambores sobre unha liña coa seguinte lenda (*Exemplo 1*):

pouco son, que tamén se chama *ghost note*, moitas veces é para marcar, como veremos no ritmo do tambor pequeno. Para conseguir o golpe con resonancia é a palma da man a que golpea na zona máis próxima ó borde do tambor.

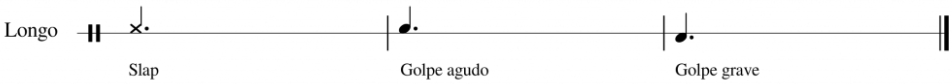


Exemplo 1

O golpe seco coa baqueta conséguese deixando a man apoiada no parche mentres golpeamos coa baqueta, de forma que a resonancia do parche está apagada. O golpe agudo coa baqueta conséguese apertando o parche no medio para tensalo, pode ser cun dedo ou co cóbado se queremos máis tensión. O golpe coa man diferénciase do golpe de resonancia na forma e na zona de golpeo. No golpe coa man son os dedos os que golpean, producindo moi

Para a notación do tambor longo empregamos tres signos *(Exemplo 2*). O golpe grave, que conseguimos ó golpear o centro do tambor con toda a man; o golpe agudo, que conseguimos golpeando no borde do parche coas xemas dos dedos; e o *slap*, que é un golpe máis seco, forte e agudo que se consegue ó imprimirlle unha gran aceleración ós dedos.

Atendendo a esta lenda, preséntanse agora (*Exemplo 3*) os patróns rítmicos de *nalufuka* e

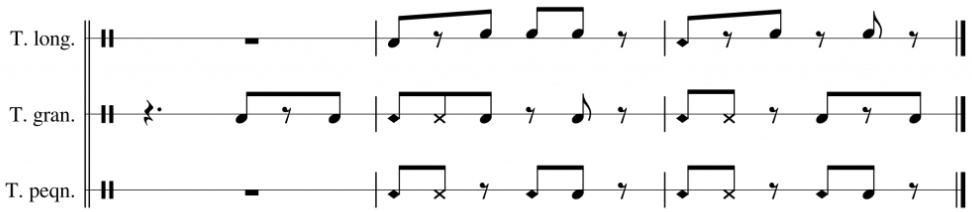


Exemplo 2

tamenaibuga.

Neste exemplo, se atendemos á liña do tambor pequeno podemos entender como funciona o golpeo cos dedos. A man dereita golpea sempre na primeira corchea. Na primeira célula rítmica que aparece escrita a man queda apoiada no parche para que o seguinte golpeo coa baqueta sexa apagado, mentres que na segunda a man levántase para que o golpe coa baqueta teña resonancia.

No patrón básico de *nalufuka* que se presenta aquí podemos ver como o tambor cunha liña melódica máis complexa é o grande. O tambor longo ten un golpe grave na primeira corchea de cada un dos compases, mentres que o son forte do tambor pequeno é na segunda e na quinta corchea de cada compás. Polo tanto, podemos dicir que o grande manda, o longo marca e o pequeno fai o recheo. O papel do pequeno aínda que é o menos importante a nivel melódico é o máis importante a nivel rítmico, isto fai que normalmente a este tambor se lle chame o comandante. A liña do tambor pequeno non é importante cando está soando pero se se suprime o ritmo perde carácter.



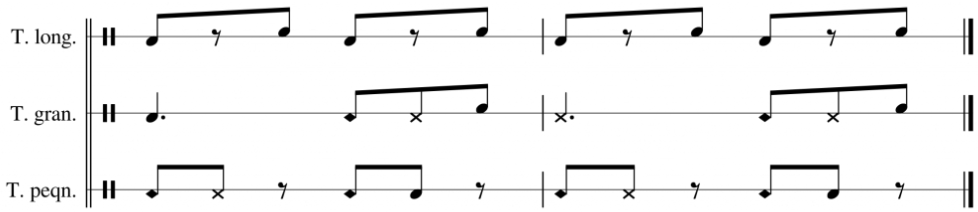
Exemplo 3

Este patrón básico de *nalufuka* é só un estándar, pode ter tantas variacións como ampla sexa a capacidade de improvisar dos músicos. A sincronía dos tres músicos debe ser alta para que uns poidan variar segundo varíen os outros. Tamén deben prestar atención para cortar e cambiar de parte cando mande o tambor grande.

O referido á relación entre os tres tambores é igual para *nalufuka* que para *tamenaibuga*. A diferenza entre as dúas seccións da danza estará no patrón rítmico e na velocidade, ó ser máis lento permite máis recursos de improvisación. É un patrón moito máis aberto ás variacións.

Este é o patrón básico de *tamenaibuga* (*Exemplo 4*). A liña do

tambor longo e a do grande son completamente diferentes do patrón de *nalufuka*, mentres que o tambor pequeno segue facendo o mesmo ritmo. No tambor grande vemos unha combinación máis ampla dos diferentes recursos técnicos do instrumento. Ó ser un ritmo máis lento diminúe a dificultade técnica, polo que se poden empregar máis recursos. O tambor longo ten un ritmo máis básico, comparado con *nalufuka*, que permite unha maior liberdade e capacidade de improvisar ó ritmo que marque o tambor grande.



Exemplo 4

Terceira visita a Iganga. Cooperación e investigación no 2019.

Neste ano levo a cabo a terceira visita a Iganga. O proxecto Destino Uganda nacido no ano 2016 xa está avanzado, con diferentes voluntarios que estiveron traballando na escola ó longo destes anos. A ONG comeza a ser recoñecida e ter doazóns periódicas que permiten o seu funcionamento.

Desde o punto de vista da etnomusicoloxía o traballo a realizar terá un plantexamento diferente. Desta volta farase o traballo de campo cunha gravadora multipistas. Este dispositivo permitirá gravar individualmente cada un dos tambores do *set* de música tradicional e entender perfectamente a relación que hai entre eles, ademais de recoller os diferentes patróns empregados na improvisación e poder catalogar os recursos fundamentais, máis alá da transcrición dos patróns rítmicos básicos.

Seguir afondando nesta cultura vai levar a unha maior compresión e definición da mesma. Xa quedou perfectamente explicado como posúe elementos identificadores propios (a danza e os tambores) que a separan do resto de culturas lindantes. Os procesos de construción dos tambores, com-

pletamente artesanais, gardan o espírito dos antepasados e os valores necesarios para que esta cultura se poida manter ó longo do tempo.

O forte sentimento de nación asociado á danza *nalufuka* asegura a supervivencia desta manifestación cultural. Mentres esta danza siga presente na vida dos *basoga*, con todos os valores que representa, esta cultura estará a salvo, independentemente da presión que os *baganda* poidan exercer sobre o resto de culturas do país. Da mesma forma que se realizou a transición de danza a baile, pese á perda do sentido ritual, poderanse facer máis cambios no futuro. Estes cambios, lonxe de deixar morrer á tradición, adáptana ós novos tempos e novas situacións. Son estes cambios os que aseguran a continuidade das manifestacións culturais. Cada un deses cambios implica unha perda de valores, pois déixase de facer algo que se viña facendo ata ese momento. Pero por outra banda tamén se gaña, pois trátase da adaptación ós novos tempos dun costume que, ó sufrir esta transformación, segue sendo contemporáneo.

Iganga, Marzo de 2019

Bibliografía

Egner, J. (2012). *Audio: Selections From the Alan Lomax Archive*. [en liña] Nytimes.com. Dispoñible en: http://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/interactive/2012/01/30/arts/music/20120131-lomax-interactive.html?ref=music [Consultado o 28 de Maio de 2019].

Hood, M. (1960). The Challenge of "Bi-Musicality." *Ethnomusicology, 4* (2), p.55.

Merriam, A.P. (1974). *An African world: the Basongye village of Lupupa Ngye*. Bloomington: Indiana Univ. Press.

Nettl, B. (1965). *Folk and traditional music of the Western continents*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, Inc.

O secreto detrás do éxito dun *cover*. Os *covers* de Metallica

Pablo Pérez
Alumno de 6º de Grao Profesional
Cmus Profesional de Vigo

Un pouco de historia

Metallica é unha banda estadounidense de *Heavy Metal* formada en 1981 en Los Ángeles en torno aos daneses Lars Ulrich e James Hetfield. A eles uníronse, ao principio, Lloyd Grant e Ron McGovney, pronto substituídos polo guitarrista Dave Mustaine e o baixista Cliff Burton, respectivamente. En 1982 Kirk Hammett ocupou o lugar de Mustaine; en 1986, a morte de Cliff Burton nun accidente levou ao grupo a Jason Newsted, que sería substituído quince anos despois polo baixista Robert Trujillo.

En maio de 1983 aparece publicado “Kill `Em All”, co que Metallica

consegue vender máis de 300.000 copias en poucas semanas, o que propicia unha gran xira por todos os Estados Unidos. Un ano despois aparece o seu segundo álbum, titulado “Ride the lightning”, con algunhas cancións notables como “From whom the bell tolls” e a balada “Fade to black”. Uns meses despois, Metallica realiza unha xira por Europa que lle leva a percorrer todo o continente antes de regresar a Estados Unidos.

En 1986 Metallica publica “Master of Puppets”, o último traballo en que participa o baixista Cliff Burton antes de falecer. Tras recrutar a un novo baixista, retoman a súa actividade con concertos en Xapón e os Estados Unidos. A finais de 1988 lanzaron o álbum “And justice for all”, que entrou no *top* dez do seu país cunha acollida excelente. Tres anos despois tivo lugar a publicación de “Metallica”, un álbum de son máis comercial que os anteriores. Con máis de dez millóns de copias, é un dos discos de *Heavy Metal* máis vendidos da historia do xénero.

En xuño de 1996 saíu á luz “Loade”, álbum que representou un brusco xiro na súa carreira, non só polo cambio de imaxe, senón tamén pola inclusión de ritmos *soul* e dalgúns outros estilos e polo abandono da dureza das súas anteriores composicións, o que aproximou ao grupo ás tendencias do *Hard Rock* e do rock alternativo. “Reload” (1997), tal e como suxire o título, seguiu a liña do seu predecesor. Os seus últimos álbums, “St. Anger” (2003) e “Death Magnetic” (2008), alcanzaron tamén a primeira posición nas listas Billboard, aínda que con cifras de vendas menos espectaculares.

Covers

O termo *cover* do inglés pode traducirse como “tapa” ou “cuberta”, pero este tamén pode ser usado no ámbito musical para referirse a unha versión dunha canción ou obra que é interpretada por un autor ou autores distintos aos orixinais. Noutras palabras, un *cover* é unha versión diferente dun tema musical interpretado por outro artista.

Cabe destacar que unha mesma canción pode ter diversos *covers* diferentes proviñentes de diversas bandas, de feito que a día de hoxe existen numerosas bandas e artistas que se dedican exclusivamente á interpretación de *covers*, xa sexan realizados como tributo a unha banda ou artista concreto ou simplemente como unha forma de interpretar aquelas

cancións preferidas polo devandito grupo.

Do mesmo xeito, os músicos populares poden interpretar cancións versionadas por diferentes razóns: como unha homenaxe ao intérprete ou compositor orixinal, para gañar audiencia á que lle gusta escoitar unha canción familiar, ou para incrementar a súa oportunidade de éxito utilizando unha canción xa recoñecida como éxito popular, comprobado ou gañando credibilidade pola comparación coa versión orixinal. Aínda que moitas versións son tan boas como as orixinais outras, con todo, superan á orixinal.

Concretamente Metallica é un grupo referente no mundo dos *covers*, sendo un dos grupos dos que se fixeron máis versións das súas cancións. Ademais é un das bandas máis influentes no estilo musical de moitas outras. Por estes motivos, entre outros, decidín centrarme nesta banda en concreto para realizar a miña investigación acerca dos *covers* e os factores que afectan á hora de que estes teñan unha mellor ou peor recepción por parte do público.

Clasificación dos *covers* de Metallica

Dentro dos moi numerosos *covers* de cancións de Metallica que existen vou centrarme nos pertencentes a vídeos subidos á plataforma de *Youtube*. Para clasificalos, terei en conta tres factores, de tal maneira que podemos atoparnos con, en función dos instrumentos utilizados, *covers* de bandas que, normalmente, utilizan o conxunto de instrumentos clásicos dunha banda de *rock* ou *metal*: unha batería, un baixo, unha ou varias guitarras, tanto eléctricas como acústicas e un/unha cantante. Tamén son comúns os *covers* nos que só se utiliza un instrumento, normalmente este é unha guitarra pero tamén son populares os *covers* de baixistas ou baterías. Ademais tamén existen casos de *covers* nos que se empregan instrumentos que se saen do convencional deste xénero, como un piano ou un violín ou un cello ou un arpa ou mesmo instrumentos artesanais creados polos propios músicos.

No que respecta ao tipo de músicos que realizan estes *covers*, atopámonos con grupos ou bandas de músicos que se dedican principalmente a realizar *covers* de diversos grupos, bandas coñecidas ou populares que compoñen a súa propia música pero que tamén interpretan estes *covers* e músicos independentes que utilizan o ou os

instrumentos que dominan para facelos.

A gran maioría de *covers* limítanse a interpretar da forma máis precisa posible á canción orixinal, pero tamén se poden atopar casos de bandas ou músicos que deciden dar o seu toque persoal a estas cancións ou mesmo interpretalas en estilos ou formatos diferentes do orixinal.

Popularidade dos *covers*

Á hora de analizar os motivos que inflúen en que un *cover* consiga unha mellor ou peor recepción por parte da audiencia pódense observar múltiples factores comúns a aqueles vídeos que logran alcanzar unha maior popularidade, como son, por exemplo, a calidade audiovisual do propio vídeo. Os vídeos que son gravados cun bo equipo de gravación de vídeo e audio teñen polo xeral unha maior probabilidade de ser vistos.

Doutra banda, pode observarse que moitos dos vídeos que obteñen as maiores cantidades de visitas son aqueles en os que o músico ou músicos en cuestión son nenos. Isto probablemente débese a que cando a xente busca na plataforma de youtube *covers* de Metallica e a estas aparécenselles vídeos nos que os músicos que interpretan dita canción son nenos, a curiosidade faga que o vexan e se ademais conclúen que, a pesar de ser interpretado por nenos, os cales non debería ter polo xeral unha formación musical demasiado avanzada, estes son capaces de facer unha boa versión da canción en cuestión, sendo esta similar á orixinal, compartirán o vídeo con outras persoas coñecidas e algunhas delas farán o mesmo, de tal forma que estes vídeos termínanse volvendo virais.

Outro factor que inflúe na popularidade dos vídeos, aínda que é un tanto relativo, é a similitude que o *cover* teña con respecto á obra orixinal. Este é o caso sobre todo con respecto aos músicos independentes, ou non moi coñecidos, que deciden sacar a súa versión dunha canción. Digo que este punto é un tanto relativo xa que existen bastantes vídeos de calidade similar, tanto en canto á calidade audiovisual como na similitude con respecto á canción orixinal, pero que entre eles en ocasións existen grandes variacións en canto ao número de visitas e á popularidade destes vídeos. Esta diferenza de aceptación entre vídeos similares pode deberse, entre outras cousas, á data do vídeo, xa que se é recente probablemente xa

habería antes del outro vídeo que é tomado como referencia pola maioría de usuarios á hora de escoitar un *cover* da canción elixida. Tamén pode deberse á popularidade da canción en si, un mesmo músico pode sacar versións de diferentes cancións dun grupo e atoparse con que algunhas delas teñan millóns de visitas mentres que outras só unhas poucas miles dependendo de se a canción en si é popular para empezar. Por exemplo, un guitarrista pode subir un *cover* de cancións de Metallica populares como o son "One" ou "Master of Puppets" ou "Enter Sandman" e obter máis dun millón de visitas en cada unha delas, e despois subir outro *cover* dunha canción menos coñecida como o é "Escape" e obter apenas cincuenta mil.

No caso de grupos populares, cando estes deciden interpretar unha versión ou *cover* dunha canción doutro grupo de partida xa teñen máis posibilidades de triunfar xa que de base estes grupos contan cunha serie de seguidores e fans que, como mínimo, daranlles unha oportunidade e escoitarano. Logo á hora de que estes *covers* triunfen ou non é un pouco máis complicado, xa que se fan unha versión moi similar á orixinal esta adoita ter éxito pero non o suficiente para superar á orixinal, mentres que se deciden facer unha versión propia adaptando o seu propio estilo musical á canción que versionan poden chegar mesmo a superar en popularidade á orixinal, por exemplo, aínda que non pertenza á discografía de Metallica, a coñecida canción "The sound of silence" composta orixinalmente por Simon & Garfunkel actualmente ten como primeiro vídeo en youtube en canto a popularidade e visitas a versión interpretada polo grupo Disturbed.

Outros vídeos vólvense populares por razóns diferentes, como pola súa orixinalidade. Isto pode ir desde persoas ou grupos que realizan un *cover* dunha banda como é Metallica con estilos musicais ou instrumentos que nada teñen que ver cos utilizados na versión orixinal, ou outras que producen vídeos a partir de ideas para facer que estes destaquen, por exemplo un vídeo no cal se interpreta un *cover* sendo tocado ao revés, de tal maneira que cando reproduce o vídeo cara atrás pódese escoitar unha interpretación exacta da canción orixinal, todo isto mentres se ve un videoclip no que se ve ao artista realizando diversas accións ao revés,

facendo que o vídeo sexa aínda mais interesante e entretido de ver.

Conclusións

En resumo, non existe ningún secreto que poida garantir o éxito dun músico ou músicos que se dediquen a interpretar *covers* de cancións, pero se unha serie de puntos a ter en conta á hora de decidirse a facelo.

O primeiro é que á hora de realizar un *cover* hai unha total liberdade en como decidir interpretalo, podendo optar por cinguirse á versión orixinal e intentar que a interpretación desta sexa o máis similar posible, ou decidindo crear unha versión propia utilizando un estilo persoal, empregando os instrumentos musicais máis adaptados ao estilo escollido e ao propio intérprete.

Doutra banda, independentemente do tipo de *cover* que se decida facer hai que ter en conta que a calidade audiovisual do vídeo derivada do equipo que se utilice para a gravación así como as condicións sonoras do lugar de gravación terán, na gran maioría de casos, un impacto importante na mellor ou peor recepción deste.

Para rematar lembrar que a maior parte de músicos que conseguen triunfar non o conseguen no primeiro intento nin no segundo, polo que aínda que os primeiros *covers* non consigan o éxito pretendido a pesar de seguir estes consellos, é preciso non desanimarse tentando probar ideas novas. Talvez unha interpretación idéntica á orixinal non teña éxito porque existe outra que xa o ten ou talvez a adaptación ao estilo persoal tampouco teña unha boa recepción, en calquera caso, se realmente se quere conseguir un *cover* de éxito hai que seguir tentándoo, probando cousas novas e, sobre todo, asegurándose de que o feito corresponde co que un quere facer.

Referencias

Biografías y vidas (2019). *Metallica*. [en liña] Biografiasyvidas.com. Dispoñible en: https://www.biografiasyvidas.com/biografia/m/metallica.htm. [Consultado o 12 de Maio de 2019].

Colaboradores da Wikipedia (2003). *Metallica*. [en liña] Wikipedia.org. Dispoñible en: https://es.wikipedia.org/wiki/Metallica. [Consultado o 12 de Maio de 2019].

Colaboradores da Wikipedia (2004). *Versión (música).* [en liña] Wikipedia.org. Dispoñible en: https://es.wikipedia.org/wiki/Versi%C3%B3n_(m%C3%BAsica) [Consultado o 12 de Maio de 2019].

Pérez Porto, J. and Merino, M. (2017). *Definición de cover.*[en liña] Definición.de. Dispoñible en: https://definicion.de/cover /[Consultado o 12 de Maio de 2019]

Todomusica.org. (2019). *Metallica – Biografía, discos y canciones*. [en liña] Dispoñible en: https://www.todomusica.org/metallica/. [Consultado o 12 de Maio de 2019].

Recursos

Videos populares

https://youtu.be/o1GeCOnycF8
https://youtu.be/vAzMZBjF6Tw
https://youtu.be/5_e-Hvg57cA
https://youtu.be/0Ia9N9MdSa0
https://youtu.be/xydwMqIhZ54
https://youtu.be/jUvv5ofa2YI
https://youtu.be/1boUYB9LFJY
https://youtu.be/6CPHnZV0K-k
https://youtu.be/2gq_IwbOlB0
https://youtu.be/NlyFo217YFw
https://youtu.be/jKwvmOR8Rj8
https://youtu.be/rE3DgeXMITc
https://youtu.be/YyAfgvhSs9Y

https://youtu.be/GoNK2cxP_Yw
https://youtu.be/7R2ERDANb8E
https://youtu.be/xm6p8g83BvM
https://youtu.be/qqYiMFQPbWc
https://youtu.be/Zl6SFSiZAEQ
https://youtu.be/u9Dg-g7t2l4
https://youtu.be/d_6hXZvYdj0
https://youtu.be/AyTRgU2nl-g
https://youtu.be/l69Cq38GgZ4
https://youtu.be/lDL1fogjblY
https://youtu.be/j5qU8-0MMDo
https://youtu.be/KSN2TDl2PfE
https://youtu.be/hzQp5i3bfEs
https://youtu.be/ektGmfe1wwM
https://youtu.be/sqyBqZA5xm0
https://youtu.be/tMyCYg77FKw
https://youtu.be/5eLTGMe8hU8
https://youtu.be/nmDExLojRos
https://youtu.be/zeX1KXHXUrc
https://youtu.be/y-WBjU_jQCA

Vigo *Underground*

Clarisa Pereira
Alumna de 6º de Grao Profesional
Cmus Profesional de Vigo

Panorama das organizacións culturais e musicais alternativas de Vigo

Este artigo busca mostrar e dar recoñecemento á xente que se adica a producir e crear contido cultural nunha cidade como Vigo. Dende simples bolos ata pequenos festivais con interese por traer bandas de fóra e crear lazos artísticos co resto de España e mesmo países europeos. Este conxunto de organizacións e bandas aportan moito á arte *undergound* en Galicia, polo que merecen ser dados a coñecer, en parte debido ao moito traballo e esforzo que hai detrás e en parte para amosar o resultado: un

mundo creativo feito por xente nova con ganas de encher Galicia de arte.

Grupos

Preguntando a Tania Prieto (guitarra e voz de Cheap Lipstick) como e por que formaron o grupo:

> "Amanda e mais eu eramos colegas do *insti* e queríamos facer música. A ambas gustábanos ir a *concis* (de peña de Vigo en xeral) e queríamos facer o mesmo, bailotear e pasalo ben. Hai moita escena en Vigo".

Cheap Lipstick defínese como *"Garaxe con algo de punk máis cousas bonitas",* e é un claro exemplo do que se quere impulsar en Vigo. Un dúo de guitarra e batería que está gañando experiencia nos escenarios, participou en eventos tales como o festival Nas Verzas organizado polo grupo 85C (do que se falará máis adiante) e sobre todo en bolos en colaboración con outros grupos novos da zona, como por exemplo Malboro Tigers.

Roi López (guitarrista de Malboro Tigers):

> "Todos queríamos facer música e ver ata onde podemos chegar, non nos gusta etiquetarnos para non nos recluír só a un estilo, pero o son que facemos podería describirse como *indie/punk/rock* psicodélico. Buscamos moitas variacións do estilo xa que todos estamos influenciados por diferentes correntes, pero á hora de compoñer guiámonos bastante pola música de finais dos 90 e comezos dos 2000, tipo *post-punk revival* (véxase *Favourite Worst Nightmare* dos Arctic Monkeys)".

Falando sobre a organización de bolos, comenta:

> "Cada vez hai un abano máis grande de grupos cos que tocar e organizarse en Vigo. É algo que mola bastante, tocar con grupos de diferentes estilos, coñecer xente nova e aprender uns dos outros".

Outro grupo non tan novo coma os anteriores, Lamprea Explosiva, ten moito que contar. Dende 2014 Adán (guitarra e voz) e Alén (batería e coros) teñen varios proxectos montados (disponibles en *Bandcamp*), sendo *Cancións pra matar ao teu fascismo interior bailando* o seu último proxecto, e tamén forman Caracol Negro (colectivo de organización de bolos e eventos). Adán cóntanos un pouco da traxectoria do grupo:

> "Lamprea fixémolo en 2014 como evolución dunha banda que tiñamos

antes. A idea inicial era facer un grupo de *punk* que puidese soar a *garaxe* e a *hardcore punk* ao mesmo tempo. Naquela época escoitábamos moito *hardcore* clásico tipo Minor Threat, Ill Repute, Jerrys Kids … *punk* anarquista inglés (Crass, Flux of Pink Indians…) tamén moito *garaxe* estilo Ty Segall ou Black Lips, e intentabamos tomar influenza de todo iso. Tamén escoitabamos moito a Terbutalina, a Terremoto Sí, e sobre todo aos Srasrara. O asunto de formar unha banda de guitarra e batería foi unha influencia directísima dos Srasrsra.
Actualmente o estilo de Lamprea segue fluindo á par dos nosos gustos persoais".

Un dos grupos máis coñecidos de Vigo é Kings of the Beach. A banda naceu en Vigo no verán de 2013 e está formada por Adrián Rodríguez (guitarra, voz), Yago Guirado (baixo, voz) e Samuel Otero (batería). A principios de 2015 publicaron a súa primeira demo, "*Badass*", que deixou unha forte pegada na sempre prolífica escena galega. Un ano despois, en febreiro de 2016, lanzaron o seu primeiro EP, *"Bat Pussy",* obtendo repercusións nacionais e internacionais e facendo unha boa impresión nos medios como Rne3 ou Mondosonoro, entre outros.

O son de KOTB pode definirse como salvaxe, de praia e rápido, como unha labazada na cara. Comparado con Together Pangea, Jacuzzi Boys ou o mesmo FIDLAR, ofrecen "unha vida rápida, con suor e moitos anfitrións". Participaron en importantes festivais (SXSW, Atlantic Fest, O Marisquiño), foron finalistas do 30º Concurso Internacional de Bandas de Vila de Bilbao na categoría Pop/Rock e compartiron escenario con grupos nacionais e internacionais como The Gories, Sexy Zebras, White Fang e Metz. (Entrevista de A. Leyenda no Faro de Vigo).

Colectivos

Estamos nun momento en Vigo no que se está a desenvolver un *boom* de organizacións, colectivos e grupos de persoas que están responsabilizándose de promover a estas bandas novas e de xerar lazos tanto profesionais como sentimentais con grupos de fóra. É un traballo moi duro pero cuxos resultados son altamente satisfactorios.

Alén, batería de Lamprea Explosiva, Bazongo, Zurraspa… e un dos integrantes de *Caracol Negro*

conta:

> "O que buscamos en Vigo é que xente moza anímese a facer moita música e pasalo ben, temos moitas ganas de ampliar a escena musical local e a xente moza é a máis axeitada para levar estes proxectos adiante".

Caracol Negro formouse co fin de facer moitos eventos para pasalo ben, onde os beneficios obtidos van 100% para as bandas que tocan. Fan pequenos bolos convidando a grupos de toda España como No Fucks (Madrid), Césped de Verdad (Valencia), etc. e mesmo grupos de Francia, Suecia… onde se crea un ambiente moi agradable e respectuoso, co único obxectivo de facer arte e poder mostralo. Tamén suben proxectos de diferentes grupos a *Bandcamp*.

Un colectivo feminista bastante activo ultimamente é o *85C*:

> "*85C* é un proxecto creado para que toda persoa que o desexe poida sentir a maxia a través da arte dunhas mulleres que xa non choran para mamar, non saben de axeonllarse e non queren vivir máis na submisión que alguén un día lles quixo impoñer".
>
> "O que nos levou a materializar a nosa idea neste Festival foi o feito de convivir durante anos nunha sociedade na que ser mulleres e artistas aínda é algo que molesta e é posto en dúbida. Precisamos renomear a realidade e crear ambientes nos que se nos respecte como creadoras e profesionais. Dos centos de proxectos que existen na cidade, o que diferenza realmente a *85C* é que buscamos un cambio na percepción do público a través dos espectáculos".

Outro colectivo que organiza eventos e tamén produce temas é *Caput*, unha pequena organización formada polos integrantes de Kings of the Beach, que sobre todo destaca no seu evento chamado *Macaulay Party*, unha festa onde hai varios bolos e logo hai un *dj set*. Xa van pola terceira. *Caput* tamén produce e comparte temas como por exemplo de Dientes Feos, grupo recentemente creado.

Locais

Os locais máis utilizados polos colectivos anteriores están sobre todo na zona de Churruca, como por exemplo a sala *Kominsky*, *La Iguana*, a sala *Doppler*, etc. A *Kominsky* deixa a sala gratis a cargo da banda ou organizadores para que monten o evento con total

liberdade, traballando os donos na barra, é dicir, só obtén beneficio polas consumicións, xa que este tipo de proxectos non buscan remuneración. O único beneficio obtido é mediante entradas e o 100% vai ás bandas.

Tamén hai un local en Pontevedra, o *Liceo Mutante*, que colabora moitísimo cos grupos vigueses e de arredores.

> "O *Liceo Mutante* é un espazo autoxestionado dende 2011 polas socias que decidan participar nel, sen retribucións económicas e de xeito asembleario, constituído en forma de asociación cultural. Este espazo serve para que as socias que participan nel leven a cabo as actividades que desexen realizar, entre elas a maioritaria é a xestión e organización de concertos, aínda que se desenvolven máis actividades como sesións de cinema, teatro, baile, xornadas de autoedición, etc. Para tales actividades a organización divídese en comisións, órganos no que certa parte das persoas do espazo deciden xestionar unha actividade. Neste contexto temos diversas comisións como a comisión de concertos, a comisión de teatro, comisión de xardín (arranxar o xardín e coidar a horta), comisión de cociña (para as ceas das diversas actividades do liceo), comisión de artes plásticas, comisión de cine e comisión de actividades (para actividades puntuais e as clases de baile). O *Liceo* conta cunha sala para actividades con barra, xardín, sala de ensaio, sala de gravacións *DIY*, piso con habitacións para as bandas, cociña, taller de serigrafía (actualmente en desuso), e unha sala de revelados actualmente en construcción".

Conta Jose Solla, pertencente ao *Liceo*.

Referencias

85C (2018). *Voluntariado 2018*. [en liña] Asociación 85C. Dispoñible en: https://asociacion85c.wordpress.com/2018/07/30/voluntariado-2018/ [Consultado o 10 de Maio de 2019].

85C (2018). *Our Story*. [en liña] Facebook. Dispoñible en: https://www.facebook.com/unsupportedbrowser [Consultado o 10 de Maio de 2019].

Caracol Negro (2019). *Caracol Negro*. [en liña] Bandcamp. Dispoñible en: https://caracolnegro.bandcamp.com/ [Consultado o 10 de Maio de 2019].

Kings Of The Beach (2013). *Our Story.* [en liña] Facebook.com. Dispoñible en: https://www.facebook.com/kingsofthebeachvigo [Consultado o 10 de Maio de 2019].

Kings Of The Beach (2019a). *BADASS (EP), por Kings Of The Beach*. [en liña] Bandcamp. Dispoñible en: https://kingsofthebeach.bandcamp.com/album/badass-ep [Consultado o 10 de Maio de 2019].

Kings Of The Beach (2019b). *BAT PUSSY (EP), por Kings Of The Beach*. [en liña] Bandcamp. Dispoñible en: https://kingsofthebeach.bandcamp.com/album/bat-pussy-ep [Consultado o 10 de Maio de 2019].

Lamprea Explosiva (2019). *Cancións pra matar ao teu fascismo interior bailando*, por Lamprea Explosiva. [en liña] Caracol Negro/Bandcamp. Dispoñible en: https://caracolnegro.bandcamp.com/album/canci-ns-pra-matar-ao-teu-fascismo-interior-bailando [Consultado o 10 de Maio de 2019].

Leyenda, A. (2018). *Kings of the Beach, los reyes del caos encienden la llama*. [en liña] Farodevigo.es. Dispoñible en: https://mas.farodevigo.es/musica-vigo/kings-of-the-beach.html [Consultado o 10 de Maio de 2019].

Viaje

Omar Scovino
Alumno de 6º de Grao Profesional
Cmus Profesional de Vigo

Nestas, as miñas primeiras inmersións no mundo da composición, decidín estrearme con dous instrumentos que coñezo mellor que outros e que xuntei nesta pequena peza en Re maior.

Unha peza que antepon dous escenarios, dúas realidades ou dúas visións (alá cada quen como queira interpretalo) que se xuntan, aínda que poidan ser moi diferentes. Así como a vida lévanos moitas veces a situacións límites onde temos que tomar unha decisión que pode levarnos a vivir algo completamente novo pero mellor, ou non, ou quizais si, ás veces algo positivo, ou algo negativo, depende tamén de como o vexamos

e mesmo o momento porque todo constantemente cambia e o malo pode ter momentos bos ou viceversa.

Para min unha desas decisións foi saír do meu país e deixalo todo atrás. Ao principio foi moi difícil pero non podo negar que desde o día que cheguei a este país que me abriu as portas houbo un desencadear de acontecementos bos e malos, días difíciles e días grandiosos, moitísimos fracasos e algúns outros éxitos, un deles que por fin chegou, foi terminar a miña etapa no Conservatorio Profesional de Música de Vigo.

De aquí lévome grandes recordos, vivencias e amizades. Estou agradecido de ter a oportunidade de compartir con tantos profesores, administrativos e conserxes aos que lles debo tanto. A todos eles, á miña familia e aos meus amigos dedícolles esta peza que non tería sido posible sen o seu apoio.

Espero que mais éxitos veñan por diante para min e para todos, pero nunca nos esquezamos que non son tan importantes as metas cumpridas ao final do camiño senón de como gocemos desa "*viaxe*".

Viaje

Para oboe y piano

Omar Scovino

♩ = 80 Expresive

Oboe

Piano

mp

Expresive

mf

8

Ob.

Pno.

12

Rit...

Ob.

Rit...

Pno.

mf

16

♩ = 140

Marcato

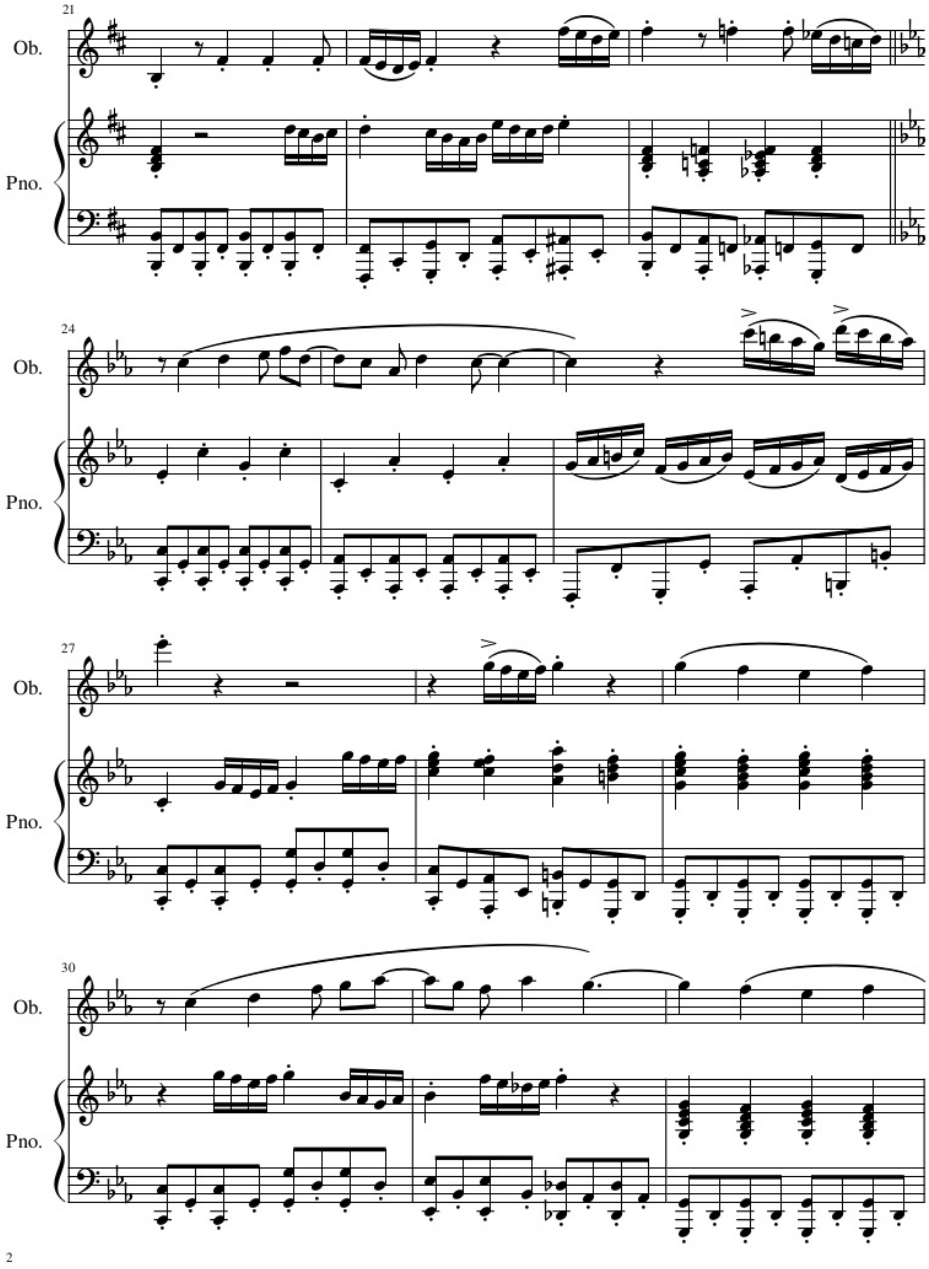
Ob.

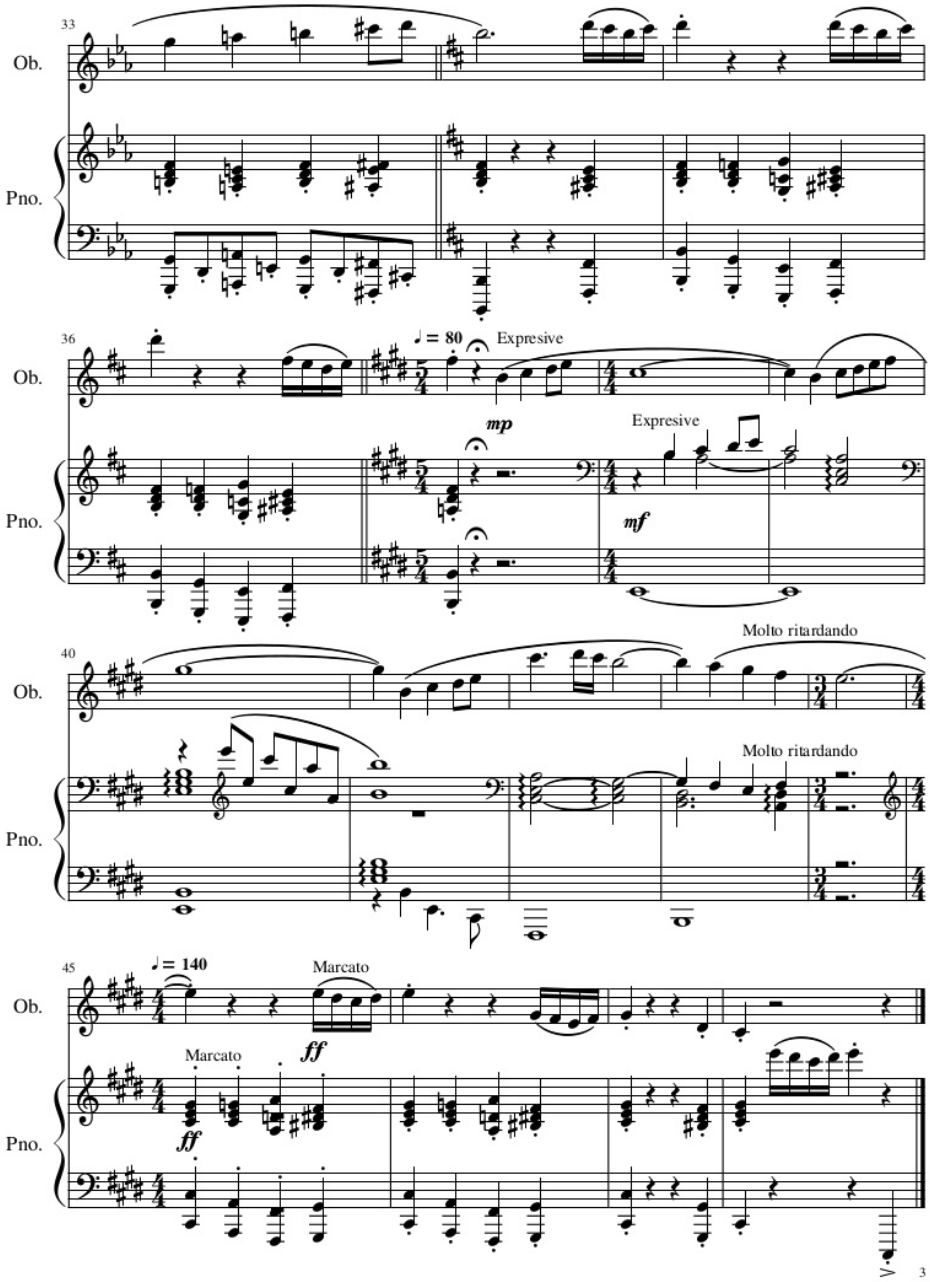
Marcato

ff

Pno.

ff


21
Ob.
Pno.
24
Ob.
Pno.
27
Ob.
Pno.
30
Ob.
Pno.
2


33
Ob.
Pno.
36
Ob.
Pno.
♩ = 80
Expresive
mp
Expresive
mf
40
Ob.
Pno.
Molto ritardando
Molto ritardando
45
Ob.
Pno.
♩ = 140
Marcato
ff
Marcato
ff
3