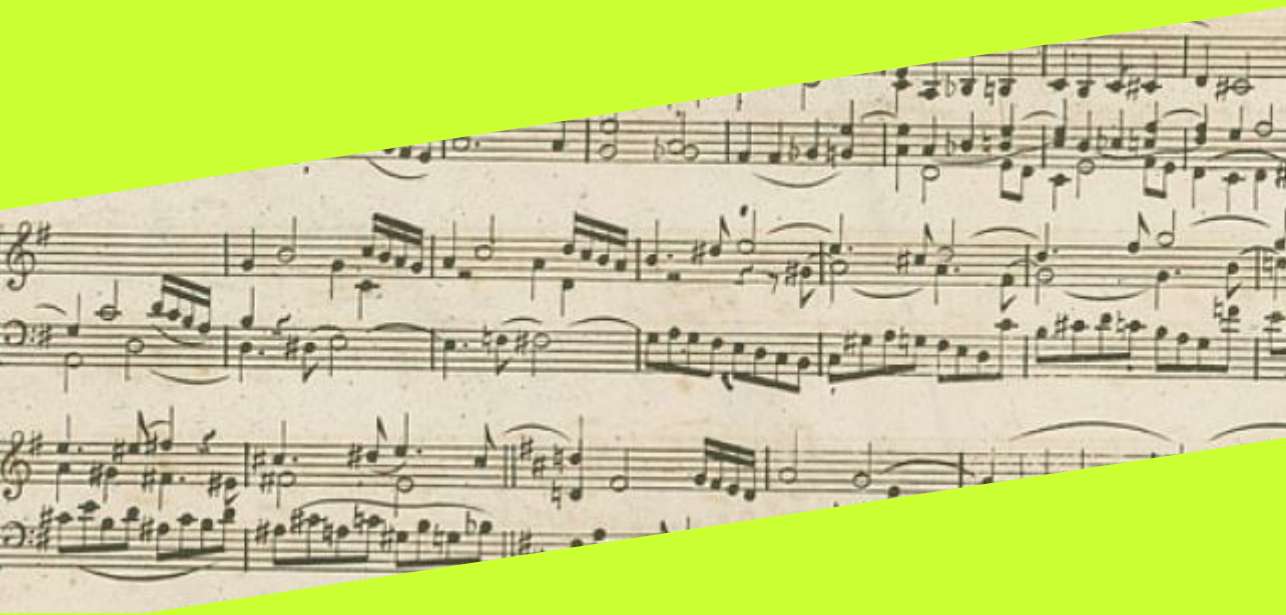
Cut time



REVISTA DE MÚSICAS DO CMUS PROFESIONAL DE VIGO

NÚMERO # 4

Decembro 2020

CUT TIME

Revista de Músicas do Cmus Profesional de Vigo

NÚMERO # 4
Decembro 2020

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

NÚMERO # 4
Decembro 2020

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]

Myriam Pías

Beethoven e a improvisación no piano a principios do século XIX..... 7

Lucía Comesaña Abreu

Introdución á experiencia do etnomusicólogo Alan Lomax en Galicia (1952) 17

Douglas Ribas González

O conservatorio que queremos..... 29

María Rodríguez

Das Valquirias ao Falcón milenario..... 63

>20Hz...<20KHz

Juan Arca

Inherent vice..... 81

CUT TIME // NÚMERO #4

Baldomero Barciela
Decembro 2020

O título da nosa revista xoga coa idea dun tempo ambivalente musical e físico. Pero o que nunca tivéramos esperado é que ese concepto nebuloso se fixera realidade nas nosas vidas. Coa pandemia que azouta o mundo neste ano, puidemos experimentar o que sería un tempo suspendido. Unha especie de masa informe sen principio nin fin, onde os acontecementos descorren dun xeito estraño, ás veces lineal, ás veces

nun retorno circular abafante e pastoso.

E foi este tempo suspendido o causante de que o noso apuntamento habitual de primavera, teña sido adiado até o final deste ano. Pero finalmente aquí estamos, tal vez un pouco cansos, con sentimentos estraños pero co mesmo interese de sempre en comprender mellor a música que amamos.

No número deste ano, atoparemos unha fantástica introducción á viaxe que o etnomusicólogo americano Alan Lomax fixo por Galicia nos anos 50 do século pasado, xunto ao tal vez para algúns sorprendente descubrimento das prácticas improvisatorias na música de Beethoven, xusto no 250 aniversario do seu nacemento. Tamén poderemos gozar da música de cinema con dous artigos bastante diferentes: unha interesante análise que amosa o paralelismo entre a música wagneriana e o mundo das bandas sonoras de J. Williams para a serie *Star Wars*, e unha crítica que profunda nas relacións entre imaxe e música na película *Inherent vice*. E por último un artigo que cuestiona os alicerces do noso pequeno e por veces pechado mundo: é o ensino musical que temos o que queremos (ou polo menos o que quere o alumnado?).

A grande epidemia da peste negra do século XIV, aniquilou un terzo (nalgúns lugares máis!) da poboación europea, pero nos anos seguintes veu xurdir algúns movementos culturais extremadamente importantes como a *Ars Nova* florentina, ou o comezo do pensamento renacentista. Se creramos nas analoxías históricas, poderíamos sempre pensar que este tempo escuro que estamos vivindo é só o limiar dun luminoso e novo futuro. Deixémonos por tanto crer!

Beethoven e a improvisación no piano a principios do século XIX

Myriam Pías
Musicóloga. Profesora do Cmus Vigo

Entre as veladas musicais que celebraba o conde Fries na súa residencia vienesa, houbo unha que foi especialmente recordada. O pianista e compositor Daniel Steibelt (1765-1823), nunha das súas xiras polas principais capitais europeas, decidiu visitar Viena na primavera de 1800 para dar alí varios concertos. Como era habitual, ofreceu tamén interpretacións privadas, neste caso como invitado do conde Fries. Na primeira delas tocou un dos seus quintetos e despois fixo unha improvisación na que, ademais de amosar os seus dotes como virtuoso, deixou en mal lugar ao pianista que, xusto antes que el, executara unha

obra con pouca marxe para o seu propio lucimento: o *Trío op. 11* de Beethoven interpretado polo mesmo compositor.

Unha semana despois, Steibelt e Beethoven volveron coincidir na residencia do conde Fries. Sendo consciente do malestar que lle causara a Beethoven, Steibelt decidiu provocalo abertamente nesta ocasión, incluíndo como última peza da velada unha fantasía improvisada sobre *Pria ch'io l'impegno*, melodía de moda procedente da ópera *L'amor marinaro* de Joseph Weigl. Nada tería sucedido, de non ser o tema escollido para a fantasía o mesmo que Beethoven elixira para as variacións do seu Trío op. 11. Nestas circunstancias, o compositor de Bonn viuse obrigado a responder: con malos modais colleu do atril a parte do violonchelo do quinteto de Steibelt e a colocou do revés no piano, a continuación sentouse ao instrumento e cun único dedo creou un tema a partir dos primeiros compases da partitura, improvisando sobre el de tal maneira que Steibelt abandonou a sala antes de que rematara, non sen antes asegurar que rexeitaría calquera invitación que supuxese volver a encontrarse con Beethoven[1].

Numerosos relatos como este nos falan dos frecuentes duelos musicais da Viena de finais do século XVIII e principios do XIX. Un dos seus elementos fundamentais eran as improvisacións e Beethoven foi especialmente aclamado pola súa destreza neste ámbito.[2] A capacidade de crear música no momento, non so nos duelos senón en gran parte dos contextos de interpretación públicos e privados, resultaba indispensable para calquera pianista-compositor, existindo testemuños que documentan dita práctica dentro da música académica occidental incluso ata mediados do século XX.[3]

Pola contra, as fontes que nos permitirían achegarnos ao son real daquelas improvisacións resultan moi escasas. No caso concreto de Beethoven, contamos con abondosas descricións dos seus contemporáneos que fan re-

1. Ferdinand Ries e Franz Gerhard Wegeler, *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven* (Coblenz: K. Bädeker, 1838), 81-82.

2. Así aparece por exemplo no comentario publicado en prensa despois do duelo entre Beethoven e Wölfl: «Die berühmtesten Klavierspielerinnen und Klavierspieler Wiens», *Allgemeine musikalische Zeitung*, abril 1799, 523-526.

3. Kenneth Hamilton, *After the Golden Age: Romantic Pianism and Modern Performance* (New York: Oxford University Press, 2008), 101.

ferencia ao gran efecto que causaban na audiencia[4], pero so a do seu alumno Carl Czerny (1791-1857) ofrece detalles sobre cuestións relacionadas coa propia música. En 1852, Czerny recordaba ter escoitado tres tipos de improvisación no seu mestre:

1. Na forma do primeiro movemento ou do rondó final dunha sonata, cunha primeira parte que remataba de maneira convencional mentres inventaba unha melodía intermedia (*Mittelmelodie*) nunha tonalidade próxima, despois abandonábase libremente na segunda parte, facendo uso de todas as posibilidades do motivo. Nun tempo *allegro*, o conxunto era amenizado a través de pasaxes de bravura que resultaban incluso máis difíciles que as que se poden atopar nas súas obras.

2. Na forma de variación libre, como sucede por exemplo na súa *Fantasía-Coral, op. 80*, ou no final con coro da súa *Novena Sinfonía*, exemplos que serven de ilustración fiel das súas improvisacións nesta forma.

3. No xénero mixto, onde, no estilo dun popurrí, un pensamento segue a outro, como na súa *Fantasía, op. 77*. Con frecuencia unhas poucas notas eran suficientes para que improvisase pezas enteiras (como por exemplo no *Finale da súa Sonata en Re Maior, op. 10*.)[5]

Das palabras de Czerny derívanse dous aspectos relevantes sobre a improvisación en Beethoven, os cales probablemente se poidan extrapolar a outros pianistas-compositores do momento: por un lado, as cuestións formais ocupaban un lugar fundamental na improvisación e, por outro lado, algunhas obras compostas son reflexo da práctica improvisatoria. Afondaremos a continuación nestes dous elementos.

A referencia á forma musical lévanos ao ámbito dos denominados puntos de partida da improvisación ou modelos. Dito concepto orixinouse nos estudos etnomusicolóxicos da década de 1970 e, aínda que en principio se empregou no contexto das prácticas musicais de Oriente Próximo, a súa aplicación resulta fundamental para o coñecemento de calquera repertorio improvisado. Tal e como foron definidos por

4. Pódense atopar numerosas testemuñas de persoas que escoitaron improvisar a Beethoven en: Elliot Forbes, ed., *Thayer's life of Beethoven* (Princeton: Princeton Universtity Press, 1967).

5. Angela Carone, «Formal elements of instrumental improvisation: evidence from written documentation 1770-1840». En *Musical Improvisation and Open Forms in the Age of Beethoven*, ed. por Gianmario Borio e Angela Carone (New York: Routledge, 2018), edición para Kindle, posición 302.

Bruno Nettl, os puntos de partida ou modelos son aqueles aspectos musicais que serven de base para a improvisación[6], é dicir, son elementos aprendidos que condicionan e posibilitan a improvisación. Na descrición anterior, Czerny dános a entender que a forma constituía un punto de partida para Beethoven e, en concreto, os dous primeiros apartados se refiren á utilización de formas habituais no ámbito da composición: a forma sonata, o rondó e o tema con variacións.

O estudo dos puntos de partida na música académica occidental é unha tarefa aínda pendente a día de hoxe. De maneira menos evidente que no caso da forma, nos tratados adicados á improvisación do século XIX faise especial fincapé en dous aspectos que probablemente se poidan considerar tamén como puntos de partida: o coñecemento da harmonía e a necesidade de ter en conta o carácter musical, especialmente naquelas improvisacións que preceden ou se atopan insertadas en obras de maiores dimensións.

Os casos que Czerny menciona como representativos das improvisacións de Beethoven non son, como cabería esperar, exemplos de improvisacións postas por escrito, senón obras plenamente compostas. En concreto, Czerny refírese a pezas que levan no título a referencia á fantasía, tales como os opp. 77 e 80, pero tamén inclúe obras que desde o punto de vista actual non amosan unha relación evidente co ámbito da improvisación, como é o caso do último movemento da Novena Sinfonía.

Esta relación entre os repertorios improvisados e compostos faise patente no *Manual sistemático para improvisar no pianoforte*, op. 200[7], tratado de Czerny que sen dúbida constitúe a principal fonte para o estudo da improvisación do século XIX, nel se recomenda o estudo de varias obras de Beethoven para aprender determinados aspectos da improvisación, como por exemplo os primeiros movementos da Quinta e da Sétima Sinfonía, o finale da Sonata en re menor, op. 31 n.º 2

6. Bruno Nettl, «Introducción». En *En el transcurso de la interpretación. Estudios sobre el mundo de la improvisación musica*l, ed. por Bruno Nettl y Melinda Russell (Madrid: Akal, 2004), 20.

7.Carl Czerny. *Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte: Op. 200* (Viena: Diabelli, 1829). A publicación apareceu en Viena, Londres e París. A edición inglesa está perdida, pero existe a tradución moderna ao inglés do ano 1983.

«A Tempestade», ou a Sonata en mi bemol maior, op. 27 n.º 1 «Quasi una Fantasia».[8]

En canto ao terceiro dos tipos de improvisación que Czerny lembraba ter escoitado en Beethoven, refírese a pezas no estilo do popurrí, é dicir, a xéneros propiamente ligados á practica improvisatoria. A fonte que mellor nos informa destes xéneros volve ser o *Manual sistemático para improvisar no pianoforte, op. 200*, de Czerny, integrado por dez capítulos onde se describen os diferentes tipos de improvisación existentes no momento e que o propio autor agrupa en tres grandes grupos:

1. Preludios (antes do comezo dunha obra).

2. Cadenzas, fermatas (no medio dunha obra, en momentos tales como pausas, transicións hacia un tema, etc; ademais de nos concertos).

3. A verdadeira improvisación autónoma ou fantasía, que se divide nos seguintes tipos: o desenvolvemento dun único tema en todas as formas comúns na composición, o desenvolvemento e combinación de máis temas nunha única peza, o popurrí ou mestura de diversos motivos sen desenvolver ningún en particular, as variacións, a improvisación en estilo estricto e fugado, os capriccios.[9]

Cómpre aclarar aquí un detalle relevante respecto á consulta de fontes xermanas relacionadas coa temática que nos ocupa. En galego ou castelán empregamos indistintamente a palabra "improvisar" para calquera dos tipos de pezas recén mencionados, mentres que en alemán os verbos *improvisieren* ou *fantasieren* aplícanse unicamente á improvisación de pezas independentes ou fantasías, é dicir, ao último grupo dos identificados por Czerny.

Deste xeito, os preludios e as cadenzas non entrarían dentro da verdadeira improvisación, distinción que xa estaba presente en tratados do século XVIII, como o adicado á interpretación de instrumentos de tecla de Carl Philipp Emanuel Bach.[10]

Os relatos sobre os efectos que causaban as improvisacións de Beethoven referíanse, polo tanto, so ás fantasías e non aos

8. Ibíd., 42, 63.

9.Ibíd., 4.

10. Carl Philipp Emanuel Bach. *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (Berlín: Christian Friedrich Henning, 1762), 327.

preludios e cadenzas, xéneros que gozaban de menor estima pola súa dependencia das obras ás que acompañaban.

En canto aos preludios, cabe mencionar que, a principios do século XIX, non resultaba apropiado comezar unha obra para piano polo principio, senón que cabía esperar de calquera pianista que improvisara previamente un preludio, máis ou menos extenso dependendo da ocasión. As principais funcións que desempeñaban estas breves pezas introductorias eran, entre outras, a presentación da tonalidade da obra que se executaría a continuación, a preparación do intérprete, a chamada de atención a un público que, a diferencia do que sucede na actualidade, non estaba en silencio, e tamén lle permitían ao intérprete probar o instrumento, o cal resultaba de gran importancia nunha época na que cada piano presentaba peculiaridades únicas derivadas do seu proceso de construcción.[11]

Beethoven puxo por escrito tres pezas ás que lle asignou o título de preludio: os dous do op. 39 e o WoO 55, datados en 1789 e 1803 respectivamente. Anque o título non deixa lugar a dúbidas sobre o xénero do que se trata, na portada de ambas obras se indica explicitamente que son obras "compostas".

Se o estudo da improvisación resulta esvaradío, aínda o é máis no caso dos preludios, pois baixo o mesmo título atopamos no século XIX pezas escritas coa intención de reflectir por escrito introducións de carácter improvisado e virtuosístico, pezas breves independentes e tamén obras compostas a partir dos modelos de Johann Sebastian Bach. Os preludios de

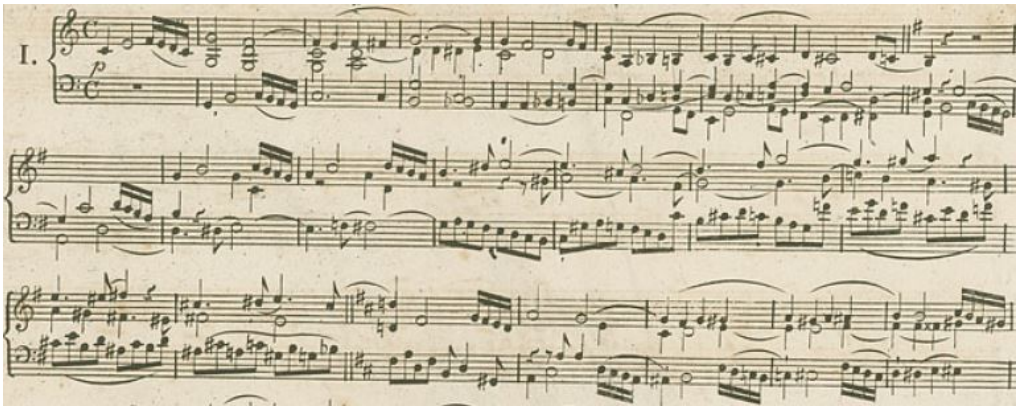


Figura 1. Comezo do preludio 1, op. 39, de Beethoven.

11.Hamilton, A*fter the Golden Age,* 105-113.

Beethoven pertencen a este último tipo, a súa intención non é reflectir a práctica improvisatoria habitual naquel momento e incluso cabe dubidar do seu posible uso como peza introductoria (figura 1).

Non é, polo tanto, nas obras publicadas baixo o título de preludio onde resulta máis axeitado documentar a práctica de preludiar en Beethoven. Tomando como referencia os exemplos que aparecen nas numerosas coleccións de preludios que, cunha finalidade didáctica, saíron á luz ao longo do século XIX[12], pódese afirmar que existen certas introducións de obras compostas por Beethoven que se asemellan claramente a preludios improvisados. Un dos casos máis evidentes atópase na Fantasía op. 77 (figura 2), así como nas introducións dalgunhas sonatas, por exemplo a op. 31 n.º 2 «A Tempestade» e op. 13 «Patética», ou incluso no comezo do Concerto para piano n.º 5, op. 73, «Emperador».

Para o estudo das cadenzas (entendidas como pasaxes virtuosísticas insertadas preto do final dun primeiro movemento de concerto, coincidindo habitualmente cun calderón sobre un acorde de cuarta e sexta cadencial), contamos no caso de Beethoven con dous tipos de fontes: borradores ou bocetos, datados entre 1795 e a primeira década do século XIX, e un conxunto de cadenzas de 1809 destinadas probablemente ao seu alumno o

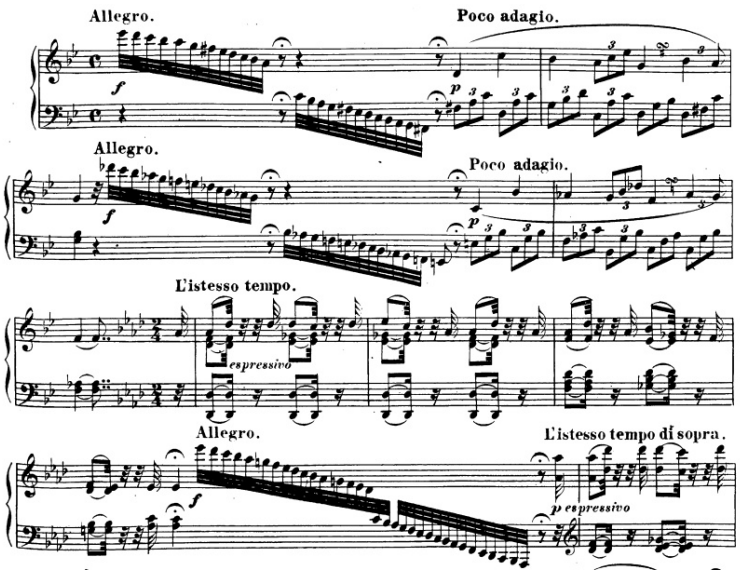


Figura 2. Comezo da Fantasía op. 77 de Beethoven.

12. Un listado de ditas coleccións pode consultarse en: Shane Levesque, «Functions, Forms, and Pedagogical Approaches of the Improvised Nineteenth-Century Piano Prelude» (tese doutoral, Cornell University, 2009), 100-107.

archiduque Rudolph.[13]

O noso compositor escribiu cadenzas para os seus primeiros catro concertos para piano, a versión pianística do seu único concerto para violín e o K.466 de Mozart. As escritas para os seus propios concertos amosan unha forma tripartita, con contido procedente maioritariamente do primeiro tema do propio concerto e inclúen en ocasións material do segundo tema na sección central da cadenza.[14]

Na época de Beethoven, o final dunha cadenza estaba moi estereotipado e todo oínte cultivado sabía que, tras a tensión provocada por un longo trino no segundo grao, sobre unha harmonía de dominante, viría inmediatamente a distensión asociada á chegada da tónica, presentada por toda a orquestra. Beethoven aproveitaba momentos dese tipo, nos que existían unhas convencións claramente establecidas,

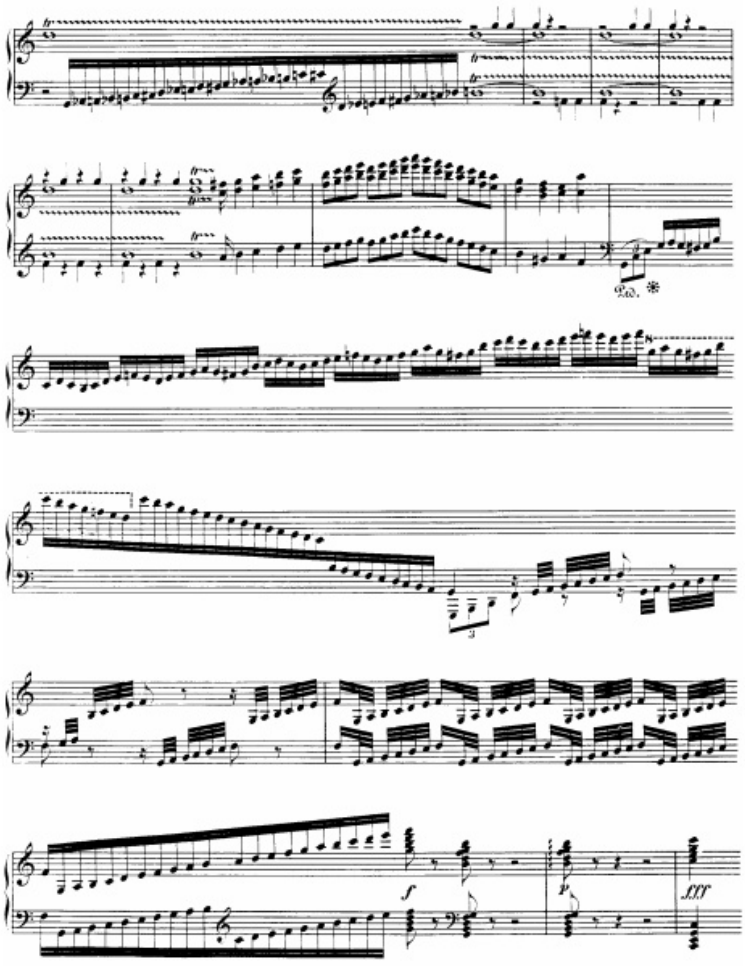


Figura 3. Final da cadenza do Concerto para piano n.º 1, op. 15/I, de Beethoven.

13. Eva Badura-Skoda, Andrew V. Jones e William Drabkin, «Cadenza», en *Grove Music Online*, 2001. Acceso o 25 de febreiro de 2020.

14.Kathryn Mosley, «The Cadenzas to Beethoven's Piano Concertos: Compositional Processes and Early Performance Traditions» (tese doutoral, University of London, 2016), 331. 1414.

para xogar coas expectativas dos oíntes. Así, na cadenza do seu Concerto para piano n.º 1, op. 15, a entrada da orquestra non sucede no lugar esperado[15], senón que se ve postergada ata o punto de resultar impredicible cando vai suceder (figura 3).

En resumo, o coñecemento da improvisación en Beethoven atópase con dificultades derivadas da escasez de fontes especificamente musicais e precisa, tal e como recomenda Czerny, do estudo das obras compostas debido á estreita relación na que se atopaban os ámbitos da improvisación e da composición. A pesar das dificultades coas que se enfrenta o estudo deste campo, resulta indispensable para comprender o contexto no que se creou gran parte do repertorio que se interpreta na actualidade e tamén, se cadra, para considerar a posibilidade de recuperar prácticas interpretativas (e pedagóxicas) menos apegadas á partitura.

15. William Kinderman, «Improvisation in Beethoven's creative process». En *Musical Improvisation. Art, education and society,* ed. por Gabriel Solis e Bruno Nettl (Urbana e Chicago: University of Illinois Press, 2009), 301.

Introdución á experiencia do etnomusicólogo Alan Lomax en Galicia (1952)

Lucía Comesaña Abreu
Musicóloga

Penso que a nosa tarefa é a de representar a todas as culturas somerxidas do mundo. (…) Suponse que a comunicación debería ser un acto recíproco, pero rematou sendo basicamente unidireccional, de parte daquelas persoas que poden permitirse ter un transmisor, que custa milleiros de dólares, mentres que o pequeno individuo só se pode permitir ter un receptor, que custa uns poucos dólares, de xeito que hai milleiros de receptores e no outro extremo só uns poucos transmisores e penso que este é un dos problemas máis grandes, que ten a humanidade a día de hoxe: a maioría da xente non ten acceso ás ondas (…). Penso que o máis impor-

> tante que se pode facer é procurar restaurar o equilibrio.Eu denomínoo «equidade cultural». O lema é que todas as culturas debería dispoñer do mesmo tempo nas ondas e tamén nas escolas. A equidade cultural debería unirse aos demais principios de liberdade da dignidade das persoas: a liberdade de expresión, a liberdade de movementos para traballar, vivir, e desfrutar, e a liberdade de expresión da cultura propia. Porque iso é o que temos facer saber: somos unicamente cultura. Alan Lomax, 1991.[1]

Movido polo empeño en «dar voz» a todas as culturas, o etnomusicólogo estadounidense Alan Lomax (Texas, 1915 – Florida, 2002) dedicou a maior parte da súa vida a percorrer milleiros de quilómetros na procura de cantos e melodías, rexistrando todo aquelo que lle ofrecían os seus informantes para, posteriormente compartilo cos seus oíntes radiofónicos, permitíndolle así ao intérprete expresarse ante o mundo. Comeza a súa labor de recollida aos dezaoito anos da man do seu pai, o folclorista John Avery Lomax (1867-1948), realizando numerosos rexistros de campo no sur dos Estados Unidos:

> No verán de 1933, a viúva de Thomas A. Edison deulle ao meu pai unha anticuada máquina de cilindros Edison para que puidera gravar melodías negras para a publicación dun libro de baladas americanas. Para nós, este aparato era unha vía para rexistrar melodías de forma rápida e precisa; pero para os propios cantantes, a voz chirriante e áspera que emerxía do tubo significaba que conseguiran comunicarse cun mundo máis grande que o seu.[2]

Alan y su padre, John Lomax, formaban una saga familiar de intelectuales urbanos, miembros de una elite de investigadores que buscaban muestras de autenticidad en la música popular. Siguiendo los pasos de su padre, que había empezado a documentar la música popular americana con el cambio de siglo, Alan comenzó a trabajar a los dieciocho años en los Archivos de la Canción Folk Americana de la Biblioteca del Congreso de Washington. A los veinte, era el director de los Archivos y viajaba con su padre por los estados del Sur, realizando históricas grabaciones de campo en un continuo rastreo de canciones

1. «Entrevista a Alan Lomax», por Charles Kuralt, *CBS Sunday Morning*, (CBS, 1991).

2. Alan Lomax, «Saga of a Folksong Hunter», HI/FI Stereo Review 4, no 5 (maio de 1960). Reimpresa en Ronald D. Cohen, ed., *Alan Lomax: Selected Writings, 1934–1997* (Nova York: Routledge, 2003), 173.

> tradicionales que les llevó, entre otros lugares, a la prisión de Angola, en Louisiana, en busca del estado más puro de las canciones antiguas.[3]

Eses serían os comezos dunha viaxe musical de seis décadas que levaría a Alan Lomax a recompilar un grande abano de músicas tradicionais por Europa, O Caribe, a Unión Soviética ou Marrocos:

> Resulta paradójico y reconfortante que un miembro del imperio cultural más homogeneizador de los últimos siglos sea al mismo tiempo el ideólogo de lo que él llamaba *cultural equity*, cuyos principios proponen dar la vuelta a la centralización de la comunicación y otorgar la misma atención a cada una de las culturas de la humanidad. Mucho antes de la moda de la world music –antes incluso del rock y de la divulgación a escala mundial de la música popular americana– Alan Lomax viajaba por el mundo estudiando y documentando las músicas populares y tradicionales, preservando con respeto y con pasión la voz del pueblo, de muchos pueblos que para él no eran tan diferentes.[4]

Na década dos 50 Lomax cruza o Atlántico para establecerse en Londres, sendo, precisamente, as illas británicas o punto de arranque da súa recompilación musical en Europa. En xuño de 1952, armado coa súa gravadora portátil modelo Ampex 602[5], o etnomusicólogo chega a España, recalando en Galicia no mes de novembro, rexistrando un total 91 ítems de música tradicional galega que pasaron a formar parte desa grande colección de músicas na que estaban representadas aquelas culturas ás que Lomax se aproximou, dende unha ollada curiosa e amable, dende o compromiso de darlle voz ao pobo sometido:

> Durante un mes ou máis, eu andaba de xeito errático, coma si estivera mareado pola insolación, pola beleza solemne desta terra, case enfermo por mor da visión dese pobo nobre, azoutado pola pobreza e por un país gobernado pola policía. Decateime de que en España o folclore non era mera fantasía ou recreo. Cada aldea era un sistema cultural discreto, onde a tradición

3. Joan Vich Montaner, «Alan Lomax. El rastreador de (nuestras) canciones», *LDNM*, no 23 (ene.-abr. 2007), http://www.ladinamo.org/ldnm/articulo.php?numero=23&id=584

4. *Ibíd*.

5. Javier González Cachafeiro, «Las nuevas tecnologías aplicadas a los archivos orales», en II Jornadas Archivando: *Las nuevas tecnologías en los archivos. Actas de las Jornadas* (León: Fundación Sierra Pambley, 2009), 29-38.

> empapaba cada aspecto da vida; e era precisamente este sistema de costumes tradicionais, ás veces incluso pagás, o que lles servira aos españois de armadura espiritual contra as moitas formas de tiranía que se lles impuxeran a través dos séculos. Era na súa herdanza folclórica onde os labregos, os mariñeiros, os arrieiros e os pastores aos que coñecín atoparon os seus modelos para aquel comportamento nobre e aquela sensibilidade á beleza que os fixo ser amigos tan satisfactorios.[6]

Lomax en Galicia: a viaxe que parte de Palma de Mallorca

No ano 1950, xa establecido en Londres, Alan Lomax se atopa traballando nunha serie de música folclórica mundial, a *World Library of Folk and Primitive Music*. Aínda que España, pola súa situación política, non se atopaba entre as preferencias do etnomusicólogo como territorio que formara parte desa colección, a BBC, para a que traballaba, e o selo Columbia Records, responsable da publicación das gravacións, comunícanlle que o rexistro de gravacións de música tradicional española convertíase nun requisito para a publicación de toda a serie:

> No verán de 1953 [1952], Columbia informoume de que a publicación da miña serie dependía de que eu articulara un disco de música folclórica española; e así que, tragándome a miña aversión por El Caudillo e as súas obras, me dirixín a unha conferencia de folclore na illa de Mallorca co obxectivo de atopar un editor español.[7]

Convidado a participar no *Congreso Internacional de Folklore*, celebrado en Palma de Mallorca entre o 22 e o 28 de xuño de 1952 baixo a coordinación do musicólogo alemán Marius Schneider, Lomax chega a España:

> Este home [Marius Schneider] era un refuxiado nazi, que tiña tomado o arquivo de cancións folclóricas de Berlín despois de que Hitler retirara ao seu responsable xudeo e que, despois da guerra, fuxira a España onde estaba a cargo das investigacións de música popular no Instituto de Estudos Superiores de Madrid. Cando lle comentei o meu proxecto, fíxome saber que el persoalmente se encargaría de que ningún musicólogo español me axudara. Tamén suxeriu que me marchara de

6. Lomax, «Saga of a Folksong Hunter», 181.
7. Lomax, «Saga of a Folksong Hunter», 180.

España.

Realmente non tiña a intención de quedarme. Só tiña uns cuantos rolos de cinta a man, e non fixera ningún estudo da etnoloxía española.

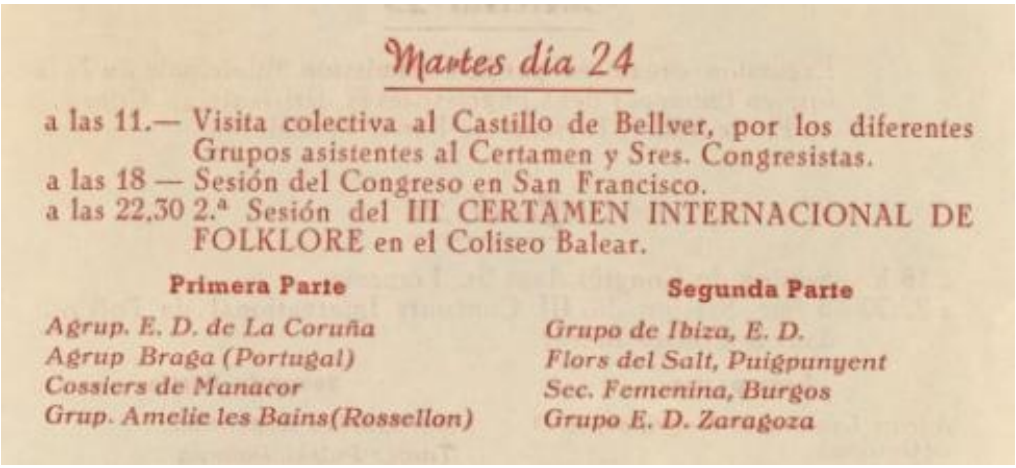
Imaxes no 1: Portada do programa do Congreso y Certamen Internacional de Folklore celebrados en Palma de Mallorca en 1952[9]

Porén, esta fora a miña primeira experiencia cun nazi e, mentres miraba a través da mesa do almorzo a este Idiota autoritario, me prometín que gravaría a música deste país sumido na escuridade aínda que me levara o resto da miña vida. No fondo, eu tamén estaba encantado ante a perspectiva da aventura nunha paisaxe que me lembraba en grande parte ao meu Texas natal.[8]

Non amedrentado polo musicólogo ex-nazi, Alan Lomax decide aproveitar a celebración do *III Certamen Internacional de Folklore*, que tiña lugar na mesma cidade paralelamente ao congreso, para realizar as primeiras gravacións de música tradicional española. A representación galega no certame estaría a cargo da *Agrupación de Educación y Descanso* de A Coruña, co acompañamento musical do cuarteto Os Tempranos de Eirís que interpretarían as pezas *Muiñeira de Eirís, Jota Gallega, Foliada de Vilaboa, Fandango* e *Ribeirana*, sendo estes os primeiros rexistros de música galega recollidos polo etnomusicólogo. Así describía Lomax aos participantes galegos no fes-

8. *Ibíd*.

9. Alan Lomax, *Alan Lomax Collection, Manuscripts, Spain, -1953, 1952-1953*, manuscrito/material mixto, American Folklife, Library of Congress (AFC 2004/004: MS 03.02.69). https://www.loc.gov/item/afc2004004.ms030269/.



Martes día 24

a las 11.— Visita colectiva al Castillo de Bellver, por los diferentes Grupos asistentes al Certamen y Sres. Congresistas.
a las 18 — Sesión del Congreso en San Francisco.
a las 22,30 2.ª Sesión del III CERTAMEN INTERNACIONAL DE FOLKLORE en el Coliseo Balear.

Primera Parte	Segunda Parte
Agrup. E. D. de La Coruña	Grupo de Ibiza, E. D.
Agrup Braga (Portugal)	Flors del Salt, Puigpunyent
Cossiers de Manacor	Sec. Femenina, Burgos
Grup. Amelie les Bains(Rossellon)	Grupo E. D. Zaragoza

Imaxe no 2: Fragmento do programa, onde se informa da participación galega[10].

tival, aludindo tamén ás monteiras do traxe masculino:

> Estes galegos semellan un pouco incómodos cos seus sombreiros con borlas, pero están convencidos a aguantar coma tantos escoceses cos seus *kilts*. Son tipos corpulentos, (…) un pouco teimudos, pero exaltados coma o inferno.[11]

A partir desa primeira experiencia coa música tradicional española na illa balear, o etnomusicólogo decide completar a recompilación destas músicas percorrendo durante os sete meses seguintes, acompañado da súa asistente inglesa Jeannette Bell, parte da xeografía do país, sempre baixo a atenta e desconfiada ollada da Garda Civil:

> Pasaron sete meses dunha aventura empapada en viño. Os pneumáticos do meu Citroën estaban tan gastados que nun chuvioso día de inverno en Galicia tiven nove pinchazos. A Garda Civil, de sombreiro negro e terrible, tíñame na súa lista -nunca saberei por que, porque nunca me arrestaron. Pero ao parecer, eles sempre sabían onde estaba. Non importa en que lugar de sabe Deus, en que punto improbable nas montañas configurara o meu equipo, aparecerían coma voitres negros levando consigo o fedor do medo.[12]

No mes de novembro de 1952 Lomax chega a Galicia, á que

10. *Ibíd*.
11. *Ibíd*.
12. Lomax, «Saga of a Folksong Hunter», 181.

describe do seguinte xeito:

> Galicia, a esquina do noroeste de España, é un país de néboas e serras con verdes montañas. Coma Escocia, a longa liña de costa atlántica está chea de rías e acantilados, e coma os seus curmáns celtas do norte, os gandeiros e mariñeiros galegos son austeros, traballadores e grandes amantes da poesía e a gaita. A súa lingua melodiosa e as súas incontables cancións corais fan que se lles relacione máis estreitamente co norte de Portugal que con España, aínda que foi en Galicia, nas *Cantigas* de Alfonso O Sabio, que a canción española foi notada por primeira vez; as súas letras do século XII [XIII] amosan unha semellanza importante coa das cancións populares galegas modernas. A tumba do apóstolo Santiago en Santiago de Compostela era o destino máis importante das peregrinaxes cristiás, só excluíndo a Xerusalén, polo que Galicia estivo en contacto coa cultura europea durante toda a Idade Media. Hoxe en día, a pesar do afastamento e a pobreza, Galicia segue parecendo a provincia máis cosmopolita e máis viva de España. Porén, o estilo das súas cancións populares lévanos de volta á España pagá, antes de que os mouros, a igrexa romana e a coroa de Castela dominaran a península.[13]

Durante as dúas semanas que durou a súa viaxe galega realizou recollidas de campo en Fisterra, Corcubión, O Hío (Cangas), Pontevedra, Soutoxuste (Redondela), Ribadavia, Faramontaos (A Merca), Luintra (Nogueira de Ramuín), Sobrado do Bispo (Barbadás), Solveira (Viana do Bolo), Ourense, Paredes (Leiro) e O Canizo (A Gudiña) sumando un total de 86 pezas vocais e instrumentais diferentes.

Tras a súa estancia en Galicia, no mes de decembro Alan Lomax continuaría a súa viaxe por España, chegando rexistrar en total 75 horas de gravación: «España, a pesar do meu profesor nazi, estaba gravada».[14]

Diferentes perspectivas da música tradional galega a través da ollada de Lomax

A través de catro exemplos extraídos dos diarios de campo de Alan Lomax pecharemos esta

13. Alan Lomax, *Alan Lomax Collection, Manuscripts, Spain, -1953, 1952-1953*, manuscrito/material mixto, American Folklife, Library of Congress (AFC 2004/004: MS 03.02.75). https://www.loc.gov/item/afc2004004.ms030275/.

14. Lomax, «Saga of a Folksong Hunter», 182.

breve introdución ao traballo de recollida levado a cabo polo etnomusicólogo en Galicia. Neles, además de describir o feito musical en si mesmo, Lomax achéganos ao contexto social da época e ás diferentes funcións que, en relación a el, desenvolve a música.

1. A música como canal de evasión da miseria

Arrolo, informante Manuela Lema Santos Corcubión (21/22 de novembro de 1952):

> Manuela, xunto a súas irmás e un grupo de anciás cantaron para nós durante toda a noite. Todas as mulleres desta sesión de gravación facían labores co gando ou traballaban no porto –calquera cousa para gañar un anaco de pan para os seus fillos famentos e mal vestidos. Mentres as mulleres maiores nos recreaban os cantos da noite de San Xoán na outra habitación escura diante da gravadora estaba tendo lugar outra escena.
>
> O cativo de Manuela comezou a chorar. Ela colleuno do colo de Pip, e lle deu de mamar, e inmediatamente se puxo a cantar un arrolo galego con voz desgarradora; unha estraña e hipnótica melodía que mentres era gravada conseguiu durmir ao meniño. En todos os sentidos esta fora a mellor noite de gravación en España. Este grupo de mulleres terriblemente desgraciadas que paseaban pola rúa vestidas con farrapos, estas pobres persoas, mostra da fame que se sufría na costa, cubriran de beleza esta espantosa habitación desprotexida do frío durante tres horas, deixando constar para sempre gravacións que os estudantes investigarán e os oíntes desfrutarán.[15]

2. A música como mediadora das relacións sociais

Desafío, informantes Aurora Martínez e Regina Barado (Soutoxuste, Redondela, 23/24 de novembro de 1952):

> Señora Regina e Señora Martínez intentaron cantarme un desafío, que é unha canción de insulto, pero cada vez que Regina chegaba á última liña do seu verso lle entraba a risa e tiñamos que parar a gravación. Levounos o resto da tarde e gastamos case toda a cinta para gravar dous versos. A raíz do problema era que en Soutoxuste aínda se adoitaban cantar desafíos e a xente alterábase ao escoitar estas rimas polas rúas da aldea. Ás veces, cando as mulleres están lavando roupa á beira do río

15. Lomax, *Alan Lomax Collection, Manuscripts, Spain, -1953*, (AFC 2004/004: MS 03.02.32).

comezan chancear entre elas en forma de canción, e as participantes continúan ata que xa non lles xorde material novo, e é entón cando entran en xogo os tiróns do pelo, rabuñazos e berros.

Un dos desafíos máis salvaxes deuse fai pouco cando unha das galiñas da Señora B colouse na eira da Señora A. As dúas mulleres comezaron a pelexarse ao lavar a roupa, caendo xuntas ao río. […] Os omes non fan desafíos, porque os resultados serían demasiado serios. Todo o mundo ría escoitando á máquina repetir as súas obscenidades favoritas.[16]

3. A música como profesión. O oficio de gaiteiro

Pezas de gaita, informante Modesto Sánchez Ribadavia (26 de novembro de 1952):

[Filgueira] Valverde convidounos […] a ir a Ribadavia que, como capital do viño, é a vila da que máis se canta. Alí coñeceríamos a Modesto Sanchez, gaiteiro recoñecido. Achegueime a el coa reticencia que sempre teño ao entrevistarme con gaiteiros.

[…] hai fanáticos por todos lados, e os celtas en particular se volveron fanáticos na súa devoción especial á gaita. Ao contraer unha conversación privada e fluída cun celta de verdade, este asegurarache que a gaita é o máis perfecto de todos os instrumentos musicais, e se é un entusiasta de verdade, que ninguén aparte de el mesmo sabe como tocar ben o instrumento.

[…] Por iso nesta tarde escura fun xunto a Modesto Sánchez con desconfianza. […] O primeiro que me dixo despois dun moi breve «qué tal está» foi, «yo nunca toco, señor, a no ser que me paguen; porque soy el mejor gaitero en Galicia y he tocado ante el Rey Alfonso y su corte, nunca cojo la gaita si no es por una recompensa».

[…] É un músico marabilloso. Comezou a tocar con 14 anos, aprendendo do capataz do seu pai, e despois viaxou por toda Galicia, visitando a todos os bos gaiteiros e copiando aos mellores. A persoa que máis o influenciou foi un traballador rural da veciñanza de Pontevedra, Juan de Campañó, a quen Modesto considerou o mellor gaiteiro vivo antes da súa propia chegada.

Modesto […] leva a gaita pola aldea as mañás de festa, espertando aos veciños cunha gloriosa Alborada, toca unha marcha procesional cando sae o santo da igrexa, e na praza onde está a romaría toca

16. *Ibíd.*

> Jotas, Muiñeiras e Foliadas. En menos dunha hora rematamos o noso traballo, recolleu, recibiu o seu pago e nos mandou de volta con vinte minutos de bonitos aires de Ribadavia.[17]

4. A música como divertimento

Cantar da vendima, informantes Ignacio Barreiro, Emilio Barrio, Isaac Blanco, Pepe Blanco, Camilo Santiago e outros (Paredes, Leiro, 29 de novembro de 1952):

> Regresei para atopar o bar cheo de mozos que semellaban preparados e nerviosos. Puxemos unha fila de copas de coñac marrón na mesa e rapidamente comezaron a fluír as cancións de beber típicas do ribeiro nun bonito estilo autóctono. Pasou pouco tempo ata que Amelio [o alcalde] estaba alí cantando con tantas ganas coma os outros e tamén Pepi [Pepe] que lideraba o canto coa súa voz de tenor e un sorriso na cara. Levamos a sesión de gravación ás instalacións da carpintería local para ter máis privacidade, porque no patio había un montón de meniños, de borrachos berrando, era unha noite escura e estaba chovendo. Instalei a gravadora
>
> […]. Os mozos dicían que pisar forte na lama sonaba igual que pisar as uvas, porque aquí en Paredes fan o viño á antiga. Catro ou cinco saíron ao patio pisar na lama e o resto estaba cantando ben, a gravadora funcionaba e cando Pip o escoitou polo altofalante pensaba que estaban facendo viño de verdade, pero de repente unha voz coma un orneo freou a todos, os pasos rítmicos na lama convertéronse nunhas confusas pisadas e pararon, e chegamos a un resultado harmónico no canto dunha canción do viño. Paramos a gravadora. Despois de moito falar comezamos de novo. Despois dun par de estrofas ocorreu o mesmo e esta vez o mozo e eu tivemos unhas palabras. Dixo que podía irse a casa a cear e levar aos seus amigos con el, falamos algo máis e acabamos poñéndonos de acordo, démonos unha aperta, comezamos de novo e gravamos algunhas melodías interesantes, aínda que despois de tanto falar o verdadeiro espírito da noite xa se perdera. Porén, os mozos de Paredes estaban moi compracidos con eles mesmos e cada vez que había un erro grave e eu semellaba decepcionado un dos "compañeiros" dicía: Bueno, non somos cantantes, aquí somos traballadores.[18]

17. *Ibíd.*
18. *Ibíd.*

Bibliografía / sitografía

Asociation for Cultural Equity: http://www.culturalequity.org.

«Entrevista a Alan Lomax», por Charles Kuralt. *CBS Sunday Morning*. CBS, 1991.

González Cachafeiro, Javier. «Las nuevas tecnologías aplicadas a los archivos orales». *II Jornadas Archivando: Las nuevas tecnologías en los archivos. Actas de las Jornadas*. León: Fundación Sierra Pambley, 2009: 29-38.

L*ibrary of Congress – Alan Lomax Collection:*
https://www.loc.gov/manuscripts/?q=alan+lomax+collection.

Lomax, Alan. «Saga of a Folksong Hunter».*HI/FI Stereo Review 4*, no 5 (1960). Reimpresa en Cohen, Ronald D. ed. *Alan Lomax: Selected Writings, 1934–1997.* Nova York: Routledge, 2003: 173–86.

Montaner, Joan Vich. «Alan Lomax. El rastreador de (nuestras) canciones». *LDNM,* no 23 (ene.-abr. 2007).
http://www.ladinamo.org/ldnm/articulo.php?numero=23&id=584.

O conservatorio que queremos

Douglas Ribas González
Alumno de 6º de Grao Profesional
Cmus Profesional de Vigo

Introdución

O obxectivo deste traballo é valorar cales son as carencias do noso conservatorio no que se refire a formar a un músico con todas as destrezas necesarias actualmente, ademais dos contidos teóricos que estexan acorde co seu nivel de formación. A dúbida xorde de que persoalmente, como alumno de 6º de Grao Profesional, sinto ás veces que non se tocan temas ou destrezas que deberían ser esenciais. Algúns exemplos son a improvisación ou toda a música que se fixo dende o século XX ata os nosos días: jazz, blues, música contemporánea, sistemas musicais como o serialismo ou o dodecafonismo.

As fases da investigación constarán, en primeiro lugar, dunha enquisa alumnos de 5º e 6º do noso conservatorio, coa que se poderá comprobar se, de forma xeral, o resto do alumnado tamén sente que existen unha serie de carencias ao chegar ao final da súa educación musical. Posteriormente, farei unha comprobación das programacións para comentar as miñas impresións ante estas e se se fai mención con respecto a algúns dos conceptos que se irán mencionando ao longo do traballo. Consecutivamente, escollerei a catro alumnos para realizarlles unha entrevista e así obter de primeira man catro posibles opinións sobre a cuestión. Finalmente, comentarei o que puiden atopar relacionado con isto noutros conservatorios de Galicia.

Por outra banda, vexo conveniente comentar que espero atopar no meu traballo. Seguramente os resultados das enquisas leven a pensar que a maioría dos alumnos (e eu case penso que tamén ata os profesores se os incluíse) pensarían que en certo sentido a educación musical está obsoleta, aínda que non sabería dicir exactamente cales serían as destrezas que máis se sente que faltan. Por outro lado, tamén supoño que a educación musical ofrecerá aspectos moi similares na maioría dos conservatorios de Galicia.

Conceptos

Antes de comezar coa investigación, creo que é conveniente definir e explicar brevemente algúns termos aos que nos imos referir continuamente. O primeiro deles é o de **música contemporánea**, pois creo que é o que pode suscitar mais dúbidas cara a maioría de persoas. Este termo fai referencia á música académica que se crea a partir de 1945, mais que comezou algunhas décadas antes con compositores como Webern, Berg, Schoenberg ou Stravinsky, quen comezaron a introducir cambios radicais na harmonía, melodía e ritmo. Deste xeito, a partir de 1945 aparecen unha serie de novos compositores que continúan este camiño dando orixe á época de maiores cambios na música occidental, na que apareceron numerosas correntes que cuestionaban que era a música, o seu lugar na sociedade ou a notación musical. Algunhas destas correntes foron o serialismo integral, o dodecafonismo, a atonalidade, a música electroacústica ou o expresionismo.

Por outra banda, ao mesmo

tempo que a música contemporánea, desenvolveuse o que neste traballo denominarei como **música moderna**, é dicir, toda aquela música que xorde a partir dos anos 50 principalmente nos EEUU, co *rock and roll* derivado do *blues*, *rythm and blues* e o *country*, xunto coa tradición afroamericana. A partir dese momento, comezaron a xurdir numerosos novos estilos musicais cuxa tradición chega ata os nosos días, tales como o *folk*, o *pop*, o *indie*, o *heavy metal* ou a música electrónica, entre moitos outros. Con isto quero dicir que co obxectivo de facilitar a redacción, denominarei como ‘’música moderna’’ a toda aquela música non académica que aparece a partir de mediados do século XX e que normalmente está asociada á cultura de masas.

Porén, antes destes dous grandes grupos, xa aparecera o *Jazz* a finais do século XIX, aínda que realmente o que acontece co *Jazz* é o mesmo que cos outros dous termos, pois pretende englobar a unha gran variedade de correntes que apareceron nunha época determinada e que tiñan en común unha gran complexidade harmónica, moi diferenciada da tradición clásica, a importancia da técnica do *swing* no plano rítmico, a importancia da improvisación e ademais da expresividade, a sonoridade e o fraseo propio de cada músico.

Pola contra, ás veces case parece que de forma antagónica a todo o anterior, temos o termo **“música clásica”**, tan estendido na actualidade. Este fai referencia a toda aquela música académica propia da tradición de Europa occidental para o período de entre mediados do século XVII ata comezos do século XX, caracterizada toda ela por estar desenvolvida principalmente dentro da tonalidade. Nela diferenciamos varias épocas: Barroco, Clasicismo, Romanticismo e unha última etapa máis diverxente, na que se incluirían os nacionalismos ou o impresionismo, comezando a verse xa nesta o alongamento da tonalidade. No entanto, este termo causa normalmente moita confusión e non é aceptado por moitos académicos, os cales aluden que debería facer referencia á música do período do Clasicismo. Un termo que ás veces se usa para eludir isto sería o de “música culta”, mais ás veces tamén é desaconsellado debido ás connotacións elitistas que pode ter.

Por último, gustaríame falar de **“músicas doutras culturas”**. Con isto quero referirme a toda

aquela música que ten como único requisito non formar parte da música occidental; sendo alén disto de calquera outra época, estilo e cultura. A razón de incluír este termo vén principalmente por unha inquietude que sempre tiven, e que supoño que moitas máis persoas tamén, ao escoitar no conservatorio falar só de compositores europeos ou de procedementos, notación e historia só relacionados coa música tonal europea, dando lugar a preguntas como se acaso non existiría música fóra de Europa en tempos pasados ou non existen referencias cara a ela en documentos ou materiais antigos; tampouco houbo unha tradición musical académica noutras rexións do mundo? No entanto, non só incluiría neste feito á música antiga, tamén a toda aquela que se fai no día de hoxe dende o século pasado, pois cando falamos de música moderna, moitas veces esquecémonos de xéneros como a *bossa nova* ou o *K-pop*, por exemplo.

Análise da enquisa

A enquisa que realicei estaba orientada cara aos alumnos de 5º e 6º do grao profesional do CMUS Vigo, contando con seis preguntas e reuniu 35 respostas. As dúas primeiras cuestións preguntaban polo curso (Fig. 1) e o instrumento (Fig. 2) do suxeito. O interese desta cuestión é debido a que segundo a especialidade o plan de estudos cambia levemente, por exemplo tendo en algúns instrumentos a materia de RTA (Repentización e Acompañamento), que de algún xeito engloba algunhas das carencias que poderían mencionarse, así como acontece coas optativas e itinerarios de 6º. Todas estas materias nas que se poden cubrir algunhas das carencias comezan a darse só cara ao final do grao profesional, polo que podería ser que a percepción do alumnado de 5º cambie con respecto ao de 6º.

A terceira e a cuarta preguntas fan referencia a algunha das posibles carencias precibidas e cal podería ser a causa destas carencias. Claramente, neste caso as respostas serán variadas e dependerán en parte dos gustos persoais de cada alumno, aínda que poderán amosar dunha forma xeral cales son as principais e a quen culpabiliza a opinión xeral, podendo corroborar estas opinións ou non, segundo o que poida atopar con respecto a todo isto nas programacións do centro.

Por último, a quinta e a sexta preguntas céntranse máis no futuro

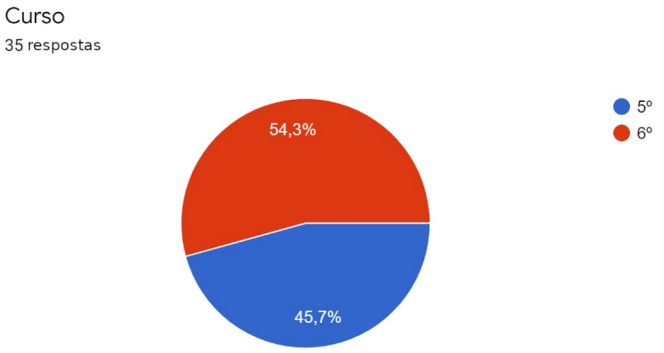


Figura 1

do alumno, pois como sabemos, os camiños a seguir polo alumnado son moi variados: algúns deles cursarán estudos superiores de música, outros irán á universidade, outros a un ciclo de formación profesional, etc. O obxectivo destas dúas preguntas é comprobar se existe un cambio de opinión segundo as intencións coas que cada persoa está a estudar no conservatorio, e se ademais preferiría ou non ter distintas posibilidades dentro do plano de estudos do grao profesional.

Para comezar coa análise, como dixen no resumo inicial, sería conveniente ver se existe algunha diferenza entre as respostas dos alumnos de 5º e os de 6º (Fig. 1) ou entre alumnos de diferentes es-

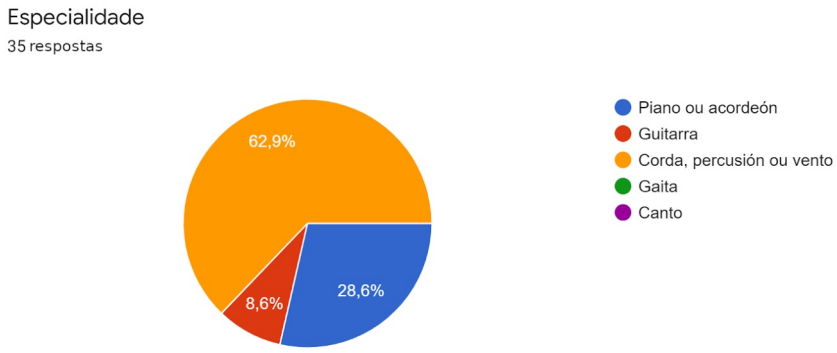


Figura 2

peciali-dades (Fig. 2). Nesta pregunta en concreto, creo que a mostra non é suficientemente ampla como para chegar a conclusións claras. Refírome a que a

pesar de que a mostra en xeral non é moi extensa, se nos pomos a dividir entre as diferentes especialidades, podemos ver como igual só hai catro ou cinco persoas de cada unha, e algunhas inclusive nin están representadas como a de gaita ou a de canto. Porén, penso que aínda que fixésemos a enquisa con todo o alumnado no conservatorio dos cursos 5º e 6º seguiría habendo especialidades que practicamente dependerían da opinión dun par de persoas, polo que non poderíamos extraer conclusións claras. Tendo en conta todo isto á hora de avaliar os datos, vese que hai bastante homoxeneidade entre os participantes, non se aprecian diferencias especiais das respostas segundo isto. Por exemplo, se todas as persoas que marcaron que a culpa de haber certas carencias é do profesorado fosen da especialidade de corda, ou se o alumnado de 5º visen máis carencias ca os de 6º. É dicir as respostas, polo menos segundo a mostra, son bastante independentes do curso e instrumento, polo que poderíamos dicir que é un factor totalmente dependente da opinión persoal de cada persoa.

Para continuar coa avaliación dos datos da enquisa, podemos fixarnos na terceira pregunta (Fig. 3) onde se fai referencia ás diferentes posibles carencias de formación que se poderían atopar. Segundo isto está claro que todos os participantes da enquisa senten algunha insuficiencia nalgún campo, mais o que chama especialmente a atención é o resultado acadado pola "Improvisación"', pois un 74,3% dos participantes mar-

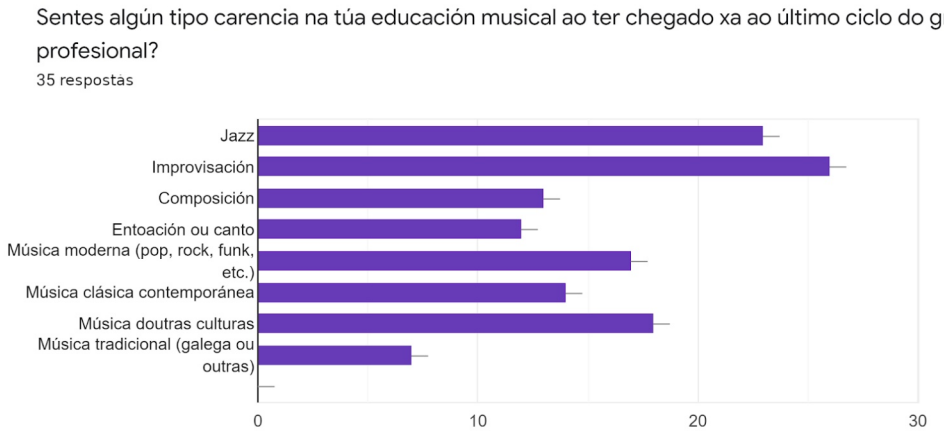


Figura 3

caron está opción. Creo que pode ser interesante afondar un pouco neste aspecto tal vez nas entrevistas pois tamén penso que é en concreto unha calidade coa que realmente alguén pode chegar a amosar se entende a música dende dentro, pois o factor de inmediatez fai que teñas que ter interiorizado todos os mecanismos e procedementos propios dun estilo musical. É dicir, poderíase comparar cunha lingua, da cal pódese saber moito vocabulario e gramática, mais ata que un non é capaz de falala utilizando toda esa base teórica sen dubidar, non se pode dicir con certeza que se domina con fluidez. Relacionado con este tema está o *Jazz*, pois basea gran parte da súa produción na improvisación. Podemos ver como está tan só un pouco por debaixo cun 65,7%. De todos os grupos de estilos musicais que agrupaba a enquisa este foi o que máis votos obtivo e nun comezo dame a pensar que as razóns poden ser as mesmas que ás da improvisación: a improvisación e a complexidade harmónica propias do *Jazz* fan que, comparándoo co resto de estilos non incluídos dentro do considerado como música clásica, sexa visto con admiración como un ámbito importante a ter en conta co que facer música dunha forma máis lúdica e informal, difícil de acadar dun xeito autodidacta, polo menos dende a perspectiva dunha "mentalidade cuadriculada" dun músico clásico de conservatorio.

Por outra banda, o interese pola música non occidental tamén foi especialmente alto cun 51,4%, aínda que teño que dicir que o seu crecemento deuse especialmente cara o final, pois segundo revisaba os datos que se ían recollendo, nun comezo non era especialmente marcado. Finalmente, con respecto ao resto de opcións, todas elas manteñen uns resultados bastante semellantes, e as razóns para isto poden ser varias: tal vez á música moderna non se lle deu tanta importancia porque non se pensa que falla falta dedicarlle un tempo especial de estudo, mentres que por outra banda a música contemporánea non é especialmente coñecida entre a xuventude polo que a elección desta opción sería de forma pasiva, é dicir, non premeditada, se marcou porque se o pensas é verdade que non se abarca mais moitas persoas non se pararían a notar esta falta por si mesmos. Polo lado da composición, é posible que non sexa das entre máis seleccionadas porque si que se lle dá certa importancia nal-

gunhas materias como harmonía, RTA ou ás veces xa ata en linguaxe musical, mais non é un foco de traballo principal, polo que é entendible que certas persoas que xa no grao profesional teñen claro a súa preferencia pola composición ante a interpretación, sentan que se lle debería dar máis importancia, aínda que este feito está máis relacionado coa pregunta cinco.

Con respecto a esta quinta pregunta (Fig. 4), aínda que existen tres posibles respostas, creo que poderían agruparse en dous grupos, un primeiro que só englobaría a resposta "Non'", e que polo tanto estaría a favor do plan de estudos actual, e un segundo que agruparía as outras dúas respostas, cuxo interese principal sería conseguir un plan de estudos máis amplo en canto ás ramas de coñecemento e especialización musical, ofrecendo dous posibles camiños, por optativas ou por máis materias comúns e máis xerais. Como dixera, probablemente haxa alumnado que marcou a opción de composición na terceira pregunta porque senta que debería existir unha maior orientación cara a esta disciplina musical se se desexase, e en relación a este feito temos que, nesta na quinta pregunta, os resultados amosan claramente que a maioría do alumnado, ou polo menos aquel incluído dentro da mostra, pensa que xa a partir do grao profesional debería haber unha maior diferenciación de disciplinas en relación á música, en concreto un 60%, comezando dalgún xeito a orientarse cara aos

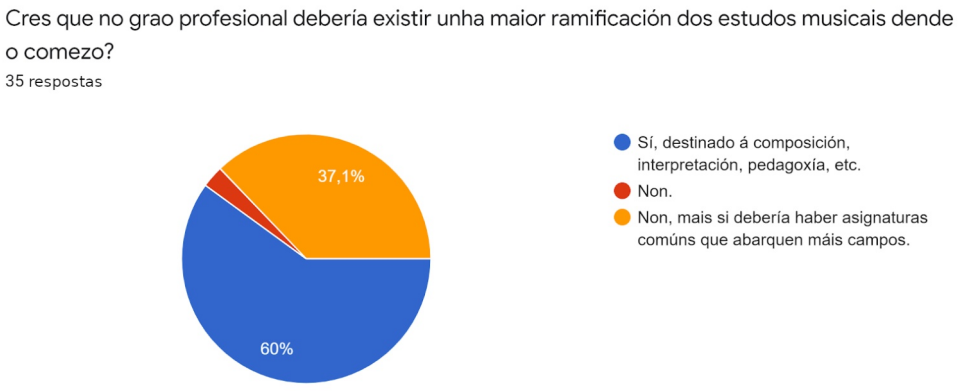


Figura 4

estudos superiores de música que se desexasen facer, algo así como o que se fai en bacharelato, onde aínda non se ten que escoller un campo moi específico, pero polo menos comezar a orientar a aprendizaxe nun ámbito xeral de estudo. Creo que este pensamento é moi sensato dentro do obxectivo do grao profesional, que sería formarnos como músicos profesionais, como o seu propio nome indica, mais sen chegar aínda aos niveis de especialización e perfeccionamento do grao superior. É dicir, aínda é necesaria unha aprendizaxe xeral de todos os campos relacionados coa música, co fin de seren adquiridas todas as destrezas necesarias para ser un '"músico completo"' e que poda ser competente en todas aquelas ferramentas que poidan axudarlle en calquera actividade que teña que realizar. Non esquezamos que aínda que alguén estea especializado dentro dunha disciplina, na práctica esta nunca está pechada a todas as demais. Porén, tampouco é necesario para alguén que xa ten claro o seu camiño dedicarlle tanto tempo a outras ramas de estudo musical, chegando a adquirir niveis nel que nunca vai precisar. Asemade, tamén é necesario recalcar aquí unha pequena cuestión: non todas as persoas na idade na que se comeza o grao profesional teñen claro que dirección académica queren tomar tanto no conservatorio como no instituto, polo que tal vez esta medida agravase os problemas para algunhas persoas. Con respecto a isto, podería haber dúas solucións. A primeira, manter unha especialización pero que fose moi progresiva, cuxas decisións non marcasen dende o comezo o teu camiño. Mentres, unha segunda, podería ser inclinarse cara á opción pola que se pregunta na enquisa, relacionada cun carácter máis xeral das materias (e que acadou un 37,1%), a cal non daría un maior rango de escolla de materias, mais si unha visión máis ampla dos diferentes campos de especialización que facilitarían a escolla do alumnado nun futuro, evitando así ter que escoller nun último ano de grao profesional onde non hai tempo para nada e no que se non tes claro se queres continuar no grao superior co itinerario escollido xa non tes oportunidade probar cos outros.

En resumo, a gran maioría cre que debería haber unha ampliﬁcación dos ámbitos de estudo no grao profesional que axudase dalgunha maneira á especialización ou á formación total como músicos

profesionais, pois, aínda que se discirnen dous camiños diferentes, só un 2,9% marcou que concorda totalmente coa disposición do plan de estudos do conservatorio.

Esta cuarta pregunta (Fig. 5) tal vez sexa a máis importante da enquisa a pesar de depender totalmente dun prexuízo, xa que non se está pedindo que os participantes da enquisa teñan un coñecemento importante sobre o que contén a programación do centro (aínda que isto si sería recomendable), polo que partimos da propia apreciación de cada persoa. Neste caso tamén agruparía as tres posibles respostas en dous grupos: un primeiro o cal culpa da aparente falta das posibles destrezas escollidas na pregunta tres á propia programación educativa, é dicir, pon responsabilidade sobre como se estruturan os contidos; e outro grupo que englobaría as outras dúas respostas, no cal a responsabilidade estaría encamiñada cara ás propias persoas por unha falta de interese de abarcar as destrezas seleccionadas polo corpo docente, discente, ou tal vez ambos. Neste caso o primeiro grupo mencionado acadou o maior número de votos cun 77,1% superando ás outras dúas opcións que obtiveron 31,4% en total. É dicir, o segundo grupo, o cal culpa ás persoas, seguiría estando moi por detrás aínda que sumásemos as dúas opcións que o forman.

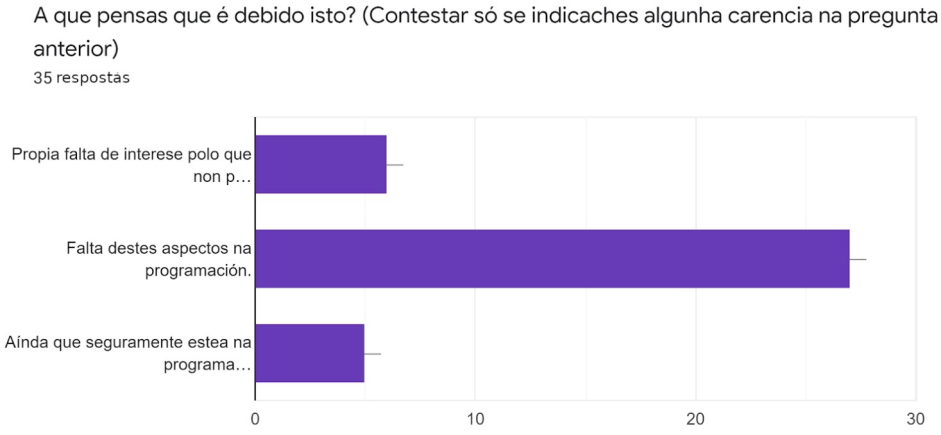


Figura 5

Teño que dicir, que é interesante ver como a maioría das persoas, incluído eu mesmo, dan por suposto que as faltas de contidos

veñen de antemán, por como se aborda a programación dos estudos e non polas propias persoas. Talvez este comportamento sexa froito dunha confianza no profesorado no que moitas veces o propio alumnado o ve cómplice nunha posición crítica perante o sistema educativo, o cal ningún de nós ten posibilidade de cambiar, polo menos dunha maneira directa. Por outra banda, tamén é importante recoñecer que todo o mundo como alumno ten a obrigación de facer en ocasións un traballo autodidacta e de interese propio polas materias ou polo propio ámbito de estudo, que neste caso sería a música, pois aínda que neste caso estamos falando de ampliar o rango de coñecemento, non é posible abarcar en calquera tipo de ensinanza todo aquilo que nun futuro poida ser necesario no ámbito. É dicir, as ensinanzas xeneralistas axúdannos a obter unha serie de ”ferramentas” básicas que poidan servirnos para valernos por nós mesmos, ante a obvia imposibilidade de ensinar todo aquilo que nos puidese facer falta algún día. Poderíase dicir entón, que un título recoñece que as persoas que o teñen tenden a estar formadas, de xeito que son competentes nel. Con isto quero dicir, que a educación ten que partir dun traballo nas aulas mais tamén dun traballo propio do alumnado por parte da súa curiosidade persoal, polo tanto, o problema do que estamos a falar enténdese que se refire á falta no sistema educativo musical dunha serie de ferramentas que son indispensables para ser competentes e abordar con éxito o papel de musico profesional unha vez rematados os estudos.

Cambiando de pregunta, nesta ocasión para a sexta (Fig. 6) e última da enquisa, aparecen unha vez máis resultados que chaman a atención. Neste caso preguntábase polos estudos cos que se ten pensado continuar unha vez acabado o grao profesional. Paradoxalmente, uns estudos cuxa suposta continuación sería o grao superior, neste caso dáse gran cantidade de persoas que prefiren seguir pola vía dos estudos universitarios de calquera outra rama de coñecemento. Este fenómeno tamén dá moito de que falar e moitas preguntas como, será que o conservatorio non está sendo capaz de captar aos xoves? Por que moitos xoves prefiren non continuar a carreira musical? Por que moitas persoas teñen interese en manterse no conservatorio e acabar o grao profesional se teñen

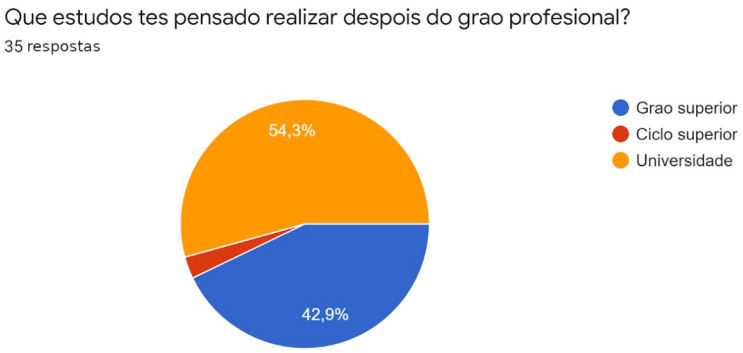


Figura 6

claro que non van a continuar por este camiño? Ben, a maior parte das respostas a este tipo de preguntas poden ser respondidas polo simple feito de escoitar ás persoas que deciden tomar este tipo de camiño, polo que na próxima parte das entrevistas mencionarei este tema para conseguir algunhas respostas reais de estudantes. Persoalmente, creo que o argumento máis directo, simple e máis escoitado é *"da música non vou a comer"*.

O que pode observarse é que actualmente, moitos alumnos fan as probas de acceso ao grao elemental do conservatorio debido á insistencia dos propios pais de teren a formación máis completa posible, e así vemos a nenos demasiado polifacéticos que saben facer de todo, pero non teñen tempo para outro tipo de actividades que tamén son beneficiosas para eles, como simplemente xogar cos amigos no parque ou pasar un tempo cos pais. Despois desta etapa fase evidente que é imposible compaxinar tantas actividades diferentes mais os alumnos vense obrigados a rematar os estudos aínda que non teñan interese en continuar co superior, debido a que *"non fixen tanto esforzo estes anos para deixar agora o conservatorio*". Por último, creo que a presión social ou familiar moitas veces é moi alta, vivimos nun tempo no que se despreza todo aquilo que non estea relacionado coas ciencias exactas ou empíricas, polo que todo o resto de campos de coñecemento como a música mais tamén as letras, o teatro, a pintura ou as ciencias sociais son tratadas como puros *hobbies* dos que unha persoa que espera ter unha vida es-

table e suficientes recursos económicos non pode depender como carreira profesional. A todos nós, como estudantes de música, xa non dixeron algunha vez "*Estudas música? Ah e que máis?"*, *"Non fai nada, só estuda música"* ou "*Se queres vivir de algo vai á universidade".*

É interesante ver como estas opinións tan repetidas e claramente arraigadas na sociedade non teñen ningún argumento lóxico mais que o puro prexuízo. En primeiro lugar, moitas destas opinións son ditas por persoas que nunca estiveron inmersas nunha educación musical, polo que non poden ser conscientes do que se fai ou o esforzo que require e por outro lado, agora mesmo ningún estudo pode garantizar unha saída laboral exitosa, pois ata a aclamada universidade está perdendo campo con respecto a outras titulacións de ciclos superiores de formación profesional. Porén, todo o mundo que se considere aproveitable vai preferir ir á *"exitosa"* universidade.

Con todo isto quero dicir, que calquera prexuízo se combate dende a educación en todos os seus niveis, e non se pode esperar ter unha industria cultural (neste caso en especial referíndonos á música) e unha educación musical de calidade e completa en todos os seus sentidos se a propia sociedade marca que non vale a pena. Por iso, penso que estes datos que nos poden dar estas preguntas son especialmente relevantes para pensar que se necesita unha remodelación dos estudos musicais que axuden á súa dignificación, ademais de axudar coa educación escolar dende todos os niveis co obxectivo de concienciar a toda a sociedade do valor e importancia de todos os profesionais e os seus respectivos campos.

Comentarios sobre as programacións do centro

Nesta sección centreime especialmente en comprobar se realmente na programación se mencionan algunha das carencias que se mencionaban na enquisa, é dicir, pretende comprobar a validez da pregunta catro que se lle facía aos participantes. Como resumo xeral das miñas percepcións tras ler as programacións, puiden comprobar que si se mencionan en varios dos documentos aspectos relacionados coa enquisa. Porén, non en todas da mesma maneira nin facendo a mesma incidencia nos mesmos aspectos dos que falabamos. Isto pode verse claramente ao ler pro-

gramacións de distintos instrumentos e en concreto os puntos relacionados cos recursos recomendados, nos que se inclúe repertorio orientativo. Neste caso creo que é bastante comprensible de antemán que non todos os instrumentos van ter a mesma cantidade de repertorio en todos os estilos, xa que o normal é que cada un deles teñan unha serie de instrumentos que están máis intimamente relacionados coa sonoridade que se quere conseguir. Porén, isto é menos comprensible noutras carencias mencionadas como a improvisación ou a composición ou máis aínda se falamos de materias teóricas.

Precisamente respecto ás materias teóricas, tiven a sensación de que había continuamente unha serie de contradicións entre varias puntos, pois en moitos deles facíase mención a acadar unha serie de coñecementos que permitise ao alumno chegar a ser un músico profesional con competencias, como por exemplo *"coñecer os principais e máis básicos elementos e procedementos compositivos das épocas e dos autores, desde o canto gregoriano ata a actualidade"* ou *"A educación para a paz e a tolerancia traballarase a partir de pezas doutras culturas e das relacións que se establezan coas persoas da contorna"*, pero despois dentro dos contidos de cada ano académico non atopábamos ningún elemento que puidese ser relacionado con algún destes puntos das seccións anteriores e inclusive máis ben contradicíase ao facer mención continua do estudo de *"música occidental tonal"*. Outro aspecto que non tiña en consideración ata antes de lelo é a implicación que ten o conservatorio en, ademais de formar ás persoas como músicos profesionais, tamén en formar aos alumnos como público activo, facéndoo participar en actividades fóra do conservatorio de xeito que sexa capaz de comprender as actuacións e gozar delas. Así, podemos ver como se lle dá moitísima importancia a este propósito, e con razón. No entanto, o problema que ten isto é que depende moito de cada profesor, sempre van incidir os seus gustos persoais, dedicación de cara ao alumnado ou dispoñibilidade se falamos de realizar actividades fóra do conservatorio.

Fixándonos outra vez nos contidos das materias teóricas, como dicía, existe certa incoherencia en ocasións, mais tamén ás veces a gran cantidade de contidos para tan só unha materia de dúas horas

semanais non chega para ver todo o que se debería. Por exemplo, en historia, puiden comprobar como se facía referencia a diversos estilos do século XX como o dodecafonismo ou o impresionismo, mais isto, sendo realistas, dificilmente chega a darse debido ao tempo, creando unha vez máis unha lagoa na formación musical. Por outra banda, en linguaxe musical é especialmente notoria a presencia das actividades extra curriculares mencionadas antes, que se xuntan co interese en diversos estilos, principalmente a música e a cultura galegas, mais tamén moitos outros tipos como música moderna ou contemporánea, polo que creo que a materia tamén pretende dotar aos alumnos dunha visión o máis ampla posible. O mesmo acontece con RTA, pois é unha materia moi relacionada con esta anterior en certo sentido, mais moito máis práctica. No caso desta materia en concreto, creo que pode afirmarse que o problema non está na propia programación, pois pode verse gran cantidade dos contidos e destrezas que mencionamos, ademais de que polo menos na miña propia experiencia, todo iso se ve reflectido nas clases. O problema entón, diría que está principalmente en que non todas as especialidades contan con esta materia no seu plan de estudos, ademais que talvez os anos a cursar non son os suficientes para conseguir o que se pretende nun alumno que nunca antes tivera a oportunidade de facer este tipo de traballo. Finalmente, tamén é de mencionar que un dos aspectos que aparecen con máis frecuencia en todas as materias teóricas é do de desenvolver a audición seguindo os aspectos de cada materia: realizando comentarios críticos de obras como en historia, escoitar ou recursos harmónicos máis importantes en harmonía ou distinguir recursos estilísticos (cadencias, texturas, acordes, harmonías especiais, etc.) dentro dunha obra en análise… e así respectivamente.

Volvendo ao relativo á materia de instrumento de cada especialidade, as diferencias agrávanse moito máis. En piano por exemplo, atopámonos cunha gran cantidade de repertorio, mais podemos ver como englóbase en “música moderna” a todo aquilo apartir no século XX. Creo que é un erro facer isto, xa para comezar polo termo que pretende englobar a todos os estilos, pois persoalmente non entendo como “moderno” música feita xa hai un século. Alén diso, debido a como están dispos-

tos os mínimos, con sorte o alumnado só chegará a tocar unha obra por curso académico dentro de este gran grupo de estilos, insuficiente para poder tocar unha cantidade mínima deles para ter un coñecemento global de toda a música que se fixo no século XX. No entanto, si pódese ver insistencia cara á improvisación, aparecendo numerosas veces tanto nos obxectivos xerais como nos de cada curso, aínda que isto en xeral non se reflicta despois na práctica. Por outro lado, no repertorio de canto, parece que o século XX é practicamente inexistente, non se fai mención a case ningunha obra. Porén, si podemos ver gran variedade de repertorio no que se refire a estilos de diferentes países, aínda que isto, como xa dixera ao comezar, está relacionado co propio instrumento, sendo máis visible que en outros debido á necesidade de aprender a pronunciar os textos e coñecer un mínimo do seu significado que poida axudar na súa interpretación. Tamén é interesante ver que aparecen en especial moitas referencias a repertorio galego e español. Finalmente, outros dous exemplos poderían ser o instrumento de saxofón, onde a falta de repertorio case aparece á inversa ca dos outros instrumentos, pero unha vez máis debido á propia historia e calidades do instrumento; ou a gaita galega, onde non puiden valorar moito este aspecto porque carecía de recomendacións de repertorio.

Concluíndo, aínda que a maior parte do alumnado respondera na enquisa que a culpa principalmente estaba na programación, puiden comprobar que isto non era en xeral a realidade, pois aparecían dunha maneira ou noutra todos os aspectos que se mencionaban na terceira pregunta. Porén, é verdade que non existe unha igual disposición deles en todas as materias e instrumentos, ademais que unha mención a algún deles en toda unha programación non é suficiente para que se faga efectivo despois nas clases. Por isto, creo que é moi seguro dicir que este é un problema moito máis complexo do que podería parecer de antemán, podendo incluír aspectos mencionados e moitos outros máis: falta de interese do alumnado ou do profesorado, falta de tempo para cubrir todos os contidos, falta de coñecemento, diferenzas da propia natureza de cada instrumento, etc. Polo que sería un problema que abordar cunha estratexia moito máis complexa que a que a ofrece só unha programación.

Entrevistas

Pablo Ledo

(comunicación persoal, 25 de Abril de 2020)

Compaxina 2º de bacharelato cos seus estudos musicais nos que se encontra cursando actualmente o 6ª curso de grao profesional na especialidade de violoncello.

Para comezar, seica estás cursando o itinerario de composición e no instituto o bacharelato de ciencias, cales son as túas expectativas para o ano que ven relativo aos estudos que quererás continuar?

Tomar unha decisión clara aínda está bastante lonxe para Pablo, pois aínda que lle gustaría estudar composición, tamén estarían as opcións de medicina e matemáticas. Como en España é bastante difícil compaxinalas, outra das súas opcións sería estudar no estranxeiro en países como Austria ou Alemaña, onde a música está moito máis integrada no sistema universitario. Ademais, a posibilidade de estudar composición no superior tería a vantaxe de permitirlle seguir en contacto cos dous instrumentos que toca, o cello e o piano.

Pensas seguir dedicándote á música no teu día a día, é dicir, facer algún concerto, dar clases, etc., ou só como goce persoal?

En caso de non dedicarse profesionalmente á música, a Pablo gustaríalle, de ser posible, unirse a algunha orquestra e participar de vez en cando nalgún concerto, e manter a música como algo máis que unha afección ocasional.

Como estudante de composición, tal vez sentiches algunha vez que se lle dedican excesivas horas á interpretación e que gustaríache ter tido unha educación musical máis centrada na composición dende máis cedo e así aproveitar máis o grao profesional?

Nesta pregunta destaca que aínda que a harmonía pode axudar a iniciarse na composición dunha forma máis sinxela, si que pensa que para un estudante de composición tal vez sería máis interesante ter a posibilidade de comezar máis pronto a formación nestes aspectos, aínda que sexa cun adiantamento da materia de harmonía.

Como realizaches a enquisa, gustaríame que fixeras unha pequena explicación do que te levou a escoller unhas opcións fronte a outras no relativo ás carencias que cres que podes ter.

Ademais do falado en relación a que hai unicamente un ano composición, cando sería ideal que houbese máis, Pablo considera

que as carencias varían moito segundo o instrumento que se toque, ademais do nivel ao que queira profundar cada persoa segundo os seus gustos. En gaita, por exemplo, tócase moita máis música tradicional galega que en violín, ou en clarinete vese moita máis improvisación que en corda frotada. Con isto, pensa que tal vez o ideal sería poder ofrecer máis materias complementarias e opcionais para que cada alumno puidese profundar no que desexase, dependendo das carencias que sinte que ten de acordo cos seus gustos persoais.

Considerarías que a educación musical no conservatorio está algo obsoleta segundo isto, é dicir non considera moitas realidades do ámbito musical que agora están igual de presentes e son igual de válidas cas relacionadas coa música clásica, e en concreto á interpretación desta? Onde cres ti que recae a maior responsabilidade nestas carencias e por que o pensas.

Ante esta pregunta, Pablo considera que é certo que de case calquera estilo de música pode extraerse moita teoría musical (progresións, harmonías, ritmos…), e o idóneo sería dispor dunha numerosa cantidade de profesores e materias, para que cada alumno puidese escoller o que mellor se adapte aos seus gustos e intereses, de tal xeito que se a un alumno lle apaixona un estilo de música, puidese, por exemplo, aprender harmonía analizando fragmentos dese xénero. Desgraciadamente, segundo el, tamén sería necesario contar cun elevado orzamento do que actualmente a maioría de conservatorios non dispoñen. Por iso, aínda que lle parece unha mágoa non poder contar con máis opcións de estudos máis que nalgúns conservatorios da Península, supón que a preferencia dos outros conservatorios pola música clásica débese a que é un estándar estable no tempo. Así, engade que todo un programa educativo non se pode improvisar dun ano para outro, nin sequera nuns poucos anos e o que se chama música clásica non é máis co froito dun proceso lentísimo de ir recollendo de cada época o que continuou sendo valorado incluso posteriormente (quizais non por todos, pero si por un número considerable e estable de xente).

A todo isto conta como o día anterior vira unha película de 1968 con música de Ennio Morricone, un

autor que hoxe xa podemos considerar un "clásico contemporáneo", pero a música daquela película resultaba manifestamente pasada de moda, e sen dúbida hai corenta anos era o estilo de música que gustaba. Con isto quere dicir, que nun momento dado, non hai xeito de saber se o que hoxe está de moda mañá vai seguir parecendo interesante ou vai resultar trasnoitado. Polo que pensa que esta é a razón pola que sempre os produtos de maior actualidade axústanse mal no sistema educativo, porque cando algo aínda está de moda non deu tempo a integralo nos programas, e a maior parte das veces, cando xa pasou tempo suficiente para que entre na programación, resulta que xa non é do interese da maioría.

Lara Iglesias

(comunicación persoal, 28 de Marzo de 2020)

Estudante de 1º de enxeñaría biomédica e de 6º de profesional na especialidade de piano.

Como sei, no teu caso, non tes pensado seguir cos estudos musicais despois de rematar este ano. Entón, gustaríame preguntarche para comezar se foi unha opción que tiveches sempre clara ou barallaches ámbalas opcións nun comezo. Que pros e contras puideches ver en cada unha delas?

Aínda que Lara non descarta retomar os estudos musicais nun futuro, polo de agora, ten pensado centrarse na carreira de enxeñaría. Isto foi unha decisión que nunca tivo clara mais que finalmente fíxolle decidir xa primeiramente por escoller o bacharelato científico ante o artístico. Algunhas das razóns foron que non se vía persoalmente estudando o plan de estudos do grao superior, ademais de que para ela a música seguiría sendo parte dela e do seu día a día a pesar de rematar os seus estudos no conservatorio. Porén, a pena de deixar de lado algo ao que levaba dedicándose xa dende hai dez anos tamén estaba presente. Cabe destacar que como din "Tampouco sabía que era o que me gustaba, que era o que non, porque tampouco tiven a oportunidade de afondar nesas cousas, pois iso, até hai dous anos ou hai un ano", poderíase dicir entón que precisamente esta falta de amplitude no rango de coñecementos marcaron en parte as súas preferencias e as súas dúbidas, mencionando xusto despois como exemplo o caso dunha profesora de RTA (materia que como xa mencionamos, só se dá a

partir dos últimos cursos) que a comezou a introducir nalgunhas das actividades que máis aproveitou no ámbito musical.

Por outra banda, aínda rematando o grao profesional, seguirás dedicándote á música máis alá que como gozo persoal no teu grupo Bluesunflowers , non é así? Consideras que todo o aprendido no conservatorio axudouche a levar con máis éxito esta actividade ou que tiveches que realizar un esforzo persoal a maiores?

Ante esta pregunta Lara recoñeceu que existe unha certa dualidade. En primeiro lugar, si que considera que o conservatorio axudoulle en moitos sentidos para agora poder seguir gozando da música pola súa conta, como por exemplo compondo e ofrecendo a súa música xunto coa súa compañeira Carmen Pérez do grupo Bluesunflowers, facer arranxos de cancións ou tamén poder montar pola súa conta obras de piano grazas á técnica pianística adquirida durante todos estes anos, sendo estes só algúns exemplos. No entanto, tamén é verdade que sentiu que lle gustaría ter tido a opción de cursas asignaturas que se ofertaban neste ano como optativa ou itinerario, pois a escolla de só dúas delas no último ano non lle permitiu abranguer todo aquilo que é do seu interese, dando o exemplos das materias de *Jazz* e interpretación.

Relacionado con isto, que che levou a marcar na enquisa unhas opcións e ademais por que antes ca outras?

A resposta ante a cuestión foi "Basicamente tiven en conta intentar facer unha recompilación con perspectiva de todo o que aprendín ata agora e as posibilidades que teño co meu instrumento ou se me gustaría, visto agora, ter feito algunha outra cousa".

Gustaríache ter tido a opción dun grao profesional dedicado a facer música dunha forma non tan académica e centrada na interpretación e con menos horas en xeral, é dicir, que dalgunha forma estivese máis acorde coas túas expectativas con respecto á música?

"Definitivamente si", con isto comezaba a contestar Lara, pois como conta de cotío en moitas ocasións a compaxinación entre o conservatorio e o instituto ou agora coa universidade faise moi difícil, polo que pensa que deberían existir máis facilidades de compaxinación entre ámbalas dúas institucións. Ademais, cre que este factor foi clave na súa decisión, pois tal vez se a rixidez do conser-

vatorio non fose tal, tivese gozado máis da música en ocasións de moita tensión, podendo ter máis opcións de decantarse por esta. Por outra banda, tamén menciona que por parte do instituto, moita axuda tampouco é que houbese neste sentido. É dicir, é como se existise unha disputa constante entre ámbalas institucións, onde ao final o prexudicado é o alumno. Por isto, co obxectivo de acabar con está situación, é necesario unha maior amplitude de opcións que teñan en conta expectativas e realidades académicas dos estudantes a estas idades. Finalmente, outro dato a ter en conta que mencionou Lara relacionado con isto, foi que nestas ocasións de tensión case parecía que se vía obrigada a sacar boas notas no conservatorio co obxectivo de conseguir bos horarios para facilitar a compaxinación, algo absurdo, pois en primeiro lugar deberíamos ir ás aulas cun incentivo de aprender e mellorar, non coa presión de ter que conseguir bos horarios para poder facilitarse a vida.

Considerarías que a educación musical no conservatorio está algo obsoleta segundo isto, é dicir non considera moitas realidades do ámbito musical que agora están igual de presentes e son igual de válidas que as relacionadas coa música clásica, e en concreto á interpretación desta?

Nesta pregunta, coma na anterior, Lara cre que existe unha dobre perspectiva a ter en conta. Por unha banda, si que pensa que é moi importante coñecer a tradición musical clásica, xa para comezar para ter noción de como foi evolucionando a música ata os nosos días, pois todo iso forma parte da noso patrimonio cultural, e mesmo para entender toda a música actual. Ademais, o conservatorio tamén compre a función da que se falaba na programación de "formar un público activo e crítico, polo que neste sentido si que considera que o conservatorio ten unha importante función que consigue levar a cabo con éxito cos seus alumnos, pois tras o seu paso por este, pode ver con perspectiva cara ao pasado como nun comezo a música clásica non lle atraía en especial e como co paso do tempo aprendeu a valorala e analizala, chegando a poder gozar dela con totalidade. Por iso, pensa que talvez o problema non sexa este, senón que a pesar de todo isto, si que pode considerarse que está obsoleto no sentido de que non lle da saída a todas aquelas persoas, que aínda que teñen que ter tamén coñece-

mentos básicos nestas áreas da música, non teñen interese a afondar tanto por non ser o camiño co que queren continuar, pois como di "Igual agora non están tan presentes nas nosas vidas, pois igual hai persoas que queren compoñer ou queren dedicarse a outros ámbitos da música máis que interpretar algo puramente clásico. E claro, acorde con todo isto que dixen, penso que hai moitas cousas que hoxe en día están igual de valoradas que interpretar unha obra clásica e que podían ser tamén un pouco abordadas dalgunha maneira nunha formación para que a xente, os nenos, se decatasen de que lles gustan certos ámbitos, e puidesen seguir e continuar coa música nun futuro. No entanto, si que é verdade que penso que a formación non facilita moito esta decisión". Por último menciona, que segundo isto, puido observar como moitos compañeiros que tiñan moi claro continuar co conservatorio, era por que os seus intereses eran os mesmos que as saídas profesionais máis acordes con este tipo de formación, como por exemplo profesor de interpretación de música clásica, pero polo outro lado, continuar coa música de xeito profesional faise unha cuestión moito máis a dubidar cando os intereses van por outras opcións.

Onde cres ti que recae a maior responsabilidade nestas carencias e por que o pensas?

Primeiro de todo, aínda que "a lei sexa a lei" e en verdade son as institucións por encima do propio conservatorio as que están capacitadas para decidiren o que se debe dar nas aulas, pensa que o os corpos docente e discente tamén teñen a capacidade de dar a coñecer as súas demandas co obxectivo de mellorar para todos a educación musical e facela máis efectiva: "se cada profesor puidese propoñerse enfocala dunha maneira non tan académica, non tan dura e poder abrirlles as portas aos nenos eu creo que se agradecería moito". Relativo a isto, considera un bo exemplo disto unha profesora da súa propia experiencia, naque puido observar como en primeiro lugar sempre pretendía que os alumnos chegasen a abarcar os mínimos de cada curso do conservatorio, mais unha vez acadados moldeaba a materia en función do perfil de cada alumno, por exemplo por intereses propios ou de forma que enriqueza máis á persoa. Por iso, pensa que isto depende bastante de cada profesor, pois moitas veces tamén é moi fácil

quitarse o peso de encima dicindo "É que a programación é así e isto é o que teño que facer", porén, isto moitas veces non é certo e como profesor podes dar certos aspectos según como consideres, organizalo doutra maneira ou expor as nosas obxeccións. Por todo isto, considera que a comunicación entre profesor e alumno e imprescindible, pois con isto sempre se pode chegar a unha solución.

Despois de explicar o seu punto de vista comentei con Lara o que eu atopei despois de ler as programacións.

Tras este comentario, Lara recoñeceu que non era consciente de que existiran estes puntos dentro da programación, e aínda que si que en moitas ocasións existe unha comunicación co alumno para elixir programa segundo os seus gustos non é tan usual que aparezan estes aspectos, talvez por falta de tempo. Porén, engade que deberían ser igual de importantes que outros aspectos polo que como mencionaba na anterior pregunta, unha vez alcanzados os mínimos do curso deberíase prestar máis atención a estas posibilidades.

Ivo Lago

(comunicación persoal, 28 de Marzo de 2020)

Estudante de 5º de profesional de guitarra, xa acabou o bacharelato e ten propósito de continuar cos estudos superiores de música.

O ano que ven tes pensado realizar as probas de acceso ao grao superior. Isto foi unha opción que tiveches clara? (Se non é así que che fixo finalmente elixir seguir coa música?) Nalgún momento sentiches na túa elección que o que che facía dubidar non era o que querías persoalmente estudar senón factores externos como saídas laborais ou comentarios de familiares ou amigos, etc.?

Neste caso, Ivo Lago tivo bastante claro desde moi novo o que quería facer: "dedicarme profesionalmente a tocar a guitarra, ser concertista". A pesar da súa decisión cara a este camiño, admite que non sempre é fácil e as dúbidas xorden, como a todos os músicos, como se un vai ser o suficientemente bo para chegar a facelo. Porén, máis alá diso, non houbo cabida a outras opcións. Asemade, pensa que con esforzo e actitude ao ver que é o que realmente che gusta e o que che satisfai, sempre vas conseguir saídas no ámbito laboral. Por último, no seu caso o entorno familiar o de

amizades non supuxeron ningún problema, pois admite que os seus familiares sempre o apoiaron no que quixese facer e por outro lado o dispor de moitos amigos músicos foi tamén unha axuda.

Ademais no teu caso a relación coa música é máis variada, pois podemos ver que ademais da guitarra acústica, por exemplo, tamén actúas como cantante do grupo Purplefly con outros alumnos ou ex-alumnos do conservatorio. Como pensas que che axudaron os estudos do conservatorio nas outras actividades musicais que realizas fóra do conservatorio?

O conservatorio axudou a Ivo en moitos sentidos para despois realizar outras actividades fóra do ámbito académico. Por exemplo a nivel interpretativo no dominio do instrumento e ao tratar varios estilos de música conséguese unha visión máis ampla e analítica para despois interpretar outros estilos, temas, obras que nos propoñamos. Por outra banda, a nivel compositivo o conservatorio atribúeche moitos recursos para poder crear música, amplía o teu abano de posibilidades.

Cal é a túa opinión con respecto á pregunta quinta da enquisa, na que se preguntaba se as persoas preferirían que existise unha maior especialización no grao profesional ou unha amplificación dos campos a tratar? En caso de existir un modelo así, tiveses escollido outra opción ou continuarías coa guitarra clásica?

Segundo Ivo, non é necesaria unha especialización aínda, pois isto é algo máis propio dunha educación superior, porén, si que serían precisos unha serie de temas que agora no século XXI son moi necesarios, como por exemplo clases de presenza escénica, ou inclusive relacións públicas no que se tratase como buscarse a vida actualmente sendo músico, pois creo que é un tema que non está moi claro entre o alumnado. De todos modos, se existise un modelo máis ramificado do profesional, continuaría sen dubidalo en primeiro lugar coa guitarra clásica. Porén, é certo que tamén tería bastante interese nas clases de composición se tivese a opción.

Relacionado co anterior, que che fixo escoller na enquisa as opcións que marcaches e ademais por que ante as outras?

Jazz, composición e improvisación foron as opcións marcadas por Ivo. Menciona que aínda que estas materias aparecen en 6º, pensa que sería necesario que se comezasen a dar xa con anterio-

ridade, pois son esenciais para calquera música, pondo como exemplo a súa propia experiencia, na que tivo que comezar a desenvolverse nestas actividades por conta propia, probando, investigando, fixándose noutras persoas, etc. No entanto, talvez isto significaría tamén ter máis horas e polo tanto máis problemas para compatibilizar o conservatorio con outros estudos como os do instituto, como fai a maior parte do alumnado. Por iso, dende este punto de vista, si que podería alegarse que dedicarlle tempo a estas materias sería máis propio dunha educación superior onde todo o alumnado xa ten claro que quere dedicarse á música.

Considerarías que a educación musical no conservatorio está algo obsoleta segundo isto, é dicir non considera moitas realidades do ámbito musical que agora están igual de presentes e son igual de válidas que as relacionadas coa música clásica, e en concreto á interpretación desta?

"Considero que si, non toda a educación, porque hai materias como historia, harmonía ou análise que son fundamentais, pero creo que deberían darse outras como as xa mencionadas nunha pregunta anterior". Ademais, Ivo engade a posibilidade doutra materia centrada nas relacións públicas, como conectar coa xente, pois ao final, ao estudar música tamén é necesario coñecer unha "linguaxe" para poder transmitir o mellor posible ao público o que queiras. Por outra banda, ás veces admite que os estudos se centran moito en non fallar notas, ter un bo son, unha técnica precisa… e aínda que isto sexa tamén necesario, considera que é moito máis importante saber transmitir e chegar á xente, sendo estes, temas que non se tratan. É como se só importase que toques ben, mais ninguén che axuda a desenvolver estas capacidades propias das persoas, non hai ningunha clase específica ou aínda que sexa estar integrado dentro doutra materia na que se trate de axudar aos alumnos de buscar o que realmente queren eles, presionalos para que eles mesmos saquen o que teñen dentro, en vez de simplemente ter que tocar unha peza dunha forma concreta porque é así como se fai. Isto claro, sen deixar de lado as propias necesida-des e características de cada estilo.

Onde cres ti que recae a maior responsabilidade destas carencias e por que o pensas?

Principalmente nas persoas que realizan a programación foi en

definitiva a resposta de Ivo cara a esta pregunta, engadindo ao final que deberíase considerar unha actualización desta.

Despois de explicar o seu punto de vista comentei con Ivo o que atopei eu despois de ler as programacións.

Isto foi unha sorpresa para Ivo, pero de todos modos tampouco pensa que é culpa nin do profesorado nin do alumnado, pois como explicou en respostas anteriores, os profesores deberían dispor de moitas máis horas para tocar todos estes contidos e con respecto aos alumnos, estes tamén teñen dereito a obter certa formación en todos os aspectos mencionados. Por iso, a situación é bastante complexa e non hai unha solución clara, polo que sería necesario considerar doutra maneira unha alternativa.

Ana Tuñas

(comunicación persoal, 10 de Abril de 2020)

Compaxinas os estudos de música con algunha outra actividade ou formación académica?

Agora mesmo non, pero antes compaxinábaos coa carreira de Comunicación Audiovisual.

Tes pensado dedicarte a música profesionalmente ou simplemente tela nun segundo plano?

Dentro da música a única opción é como mestra. Porén, si que lle gustaría nun futuro ter a súa propia escola na que impartiría produción musical ou inclusive vídeo.

Que che leva a desistir de realizar o grao superior?

Principalmente que as modalidades que ofertan non son do seu interese. Aínda que o que máis lle fixo dubidar foi a modalidade de composición, a cal si que entra dentro das súas preferencias, non así os contidos e o xeito de impartilos, o cal fixo que perdera o interese.

No teu grupo de música, sentiches que o conservatorio te formou para poder ser competente no estilo ou actividades que realizabas ou pola contra foi máis ben produto dun interese persoal e autodidacta?

Só aquilo relacionado coa frauta, o resto de instrumentos aprendeu a tocalos de forma autodidacta. Ademais xa se dedicaba a arranxar e compor cousas xa moito antes de cursar harmonía ou composición no conservatorio.

Que che fixo escoller na enquisa as opcións que marcaches e ademais por que antes que as

outras? Gustaríache ter tido unha formación orientada doutra maneira no grao profesional? En que sentido e por que?

Desde o seu punto de vista, a formación musical profesional está orientada nun 95% a ser intérprete de orquestra, non tendo en conta que pasaría se non é a vía que moitos novos estudantes non queren tomar, por exemplo se algún rapaz que ten contacto coa materia de novas tecnoloxías e aprende a mesturar son, a postproducir, e todo iso, descubre que iso é o que lle gusta. Neste caso non tería onde aprendelo dentro do conservatorio, tendo que estudar si ou si interpretación e botar horas e horas estudando co seu instrumento cando realmente non lle interesa ter unha técnica tan perfecta. Por isto, é indispensable que se realice unha modernización na que se integren novas materias como composición ou *Jazz*, as cales deberían darse dende 3º de GP polo menos, e non tan só o último ano. Outros factores a ter en conta tamén serían a importancia de animar aos estudantes a improvisar e que obviamente cada instrumento ten o seu propio repertorio e historia, non tendo sentido que un saxofonista se mate a estudar Bach. Ademais destaca a necesidade de incorporar os recursos dixitais, pois nunca se sabe cando se vai necesitar mandar unha gravación para unha proba ou escoitar a súa composición debidamente montada e editada para ver como está quedando. Finalmente, Ana engade que "É xenial tocar obras do século XVII ou XV, pero nunca hai que esquecer que vivimos no XXI. E se un guitarrista ten que tocar unha obra de Metallica porque os grandes guitarristas actuais están no heavy metal, pois non se lles van caer os aneis!"

Considerarías que a educación musical no conservatorio está algo obsoleta segundo isto, é dicir non considera moitas realidades do ámbito musical que agora están igual de presentes e son igual de válidas que as relacionadas coa música clásica, e en concreto á interpretación desta?

"Obviamente si", así comezaba respondendo Ana que explica que mentras que os músicos de musica moderna cunha cacerola e o *Logic* fan un tema, os de clásica (falando moi en xeral) a maior parte deles non son capaces nin de escribir partituras no ordenador.

Onde cres ti que recae a maior responsabilidade nestas carencias e por que o pensas.

"A efectos legais, sobre o

Ministerio de Educación, obvio". Segundo Ana o problema é que normalmente os que fan as programacións teñen pouca idea do que fan. Pero por suposto, os conservatorios teñen gran culpa porque nunca se ve presión por parte deles sobre estes aspectos, seguramente porque non están de acordo. Ademais, considera que hai moito rexeitamento dos profesionais clásicos cara a música moderna, ata chegar a desprestixiala e non querer ter ningún contacto con ela, pois non son capaces de aceptar que hai músicos que sen saber ler partituras ou saber o que é un fagot, crearon obras que cambiaron a historia da música tanto como a *5ª sinfonía* de Beethoven. Porén, tamén admite que é normal en certo punto que este tipo de músicos non vexan estas carencias, xa que normalmente non coñeceron na súa formación máis alá do que as escolas de música ou conservatorios lles ensinaron e cando empezas a indagar en todas as opcións que existen fora da partitura, é cando ves as imperfeccións do conservatorio, as cales recalca, non son poucas.

Impresións xerais

Tras realizar as catro enquisas puiden comprobar que dende logo as perspectivas e a forma en que cada unha das persoas se relaciona coa música é considerablemente diferente, sendo isto o meu propósito xa dende o comezo e a razón pola que as elixín. Segundo isto, podíamos ver que cada un deles daba solucións distintas ou vía carencias centrándose na súa experiencia persoal, como é o normal. Por exemplo, Lara facía especial mención ao traballo musical menos académico, algo parecido ao de Ana, mais que neste caso fixábase moito máis en cuestións como a utilización de novas tecnoloxías. Por outra banda, Ivo e Pablo manterían unha posición algo máis conservadora, admitindo que lles gustaría que houbese un maior rango de posibilidades, mais que isto sería moito máis complicado do que pode aparentar nun comezo. No caso de Ivo, persoalmente chamoume moito a atención as opcións que daba de asignaturas orientadas á actitude dun músico, a súa presenza no escenario, etc. pois en verdade é algo que non parara a pensar nin a mencionar anteriormente neste traballo, mais co que realmente concordo. Porén, pódese ver como houbo unha cousa que todos eles mencionaron nun momento ou outro e que sen dúbida, como dixo

Lara, pode ser decisivo na disposición do alumnado cara aos estudos, sendo isto a dificultade para compaxinar o conservatorio con outros estudos. Sen dúbida isto é un problema para calquera estudante que pode chegar a facer querer desistir da música en numerosas ocasións ao alumnado. Unha cuestión na que sen dúbida vai acabar saíndo perdendo o conservatorio xeralmente, pois o status de "educación obrigatoria" do instituto fai que o alumnado, se tivese que decidir, decantárase por esta opción. Porén, o problema non debería ser por que camiño se vai decidir o alumno, senón como facer que este teña todas as facilidades posibles para compaxinalas: unha maior comunicación entre o conservatorio e o instituto, maiores opcións de cambio de datas de exames con xustificación, un cambio na forma en que se asignan as horas, etc. Dende logo, isto non é algo fácil, pero tamén é obvio que é algo necesario que debe comezar a cambiarse dende xa.

Relacionado con isto último, tamén puiden ver que os catro entrevistados admitían que unha readaptación curricular non é tamén algo fácil, mencionándose por exemplo o exceso de materia a dar, a falta de tempo ou a velocidade coa que evoluciona agora a música, polo que é difícil establecer un criterio obxectivo sobre o que é realmente necesario. Esta última, explicada por Pablo, tamén é interesante, mais concordo parcialmente con ela. Ben é certo que é difícil establecer con pouca marxe de tempo un programa dos acontecementos históricos que puideron marcar posteriormente, mais tamén é verdade, que se nos referimos a programa musical e a historia, todo isto do que falamos xa non é tan novo como pode parecer, pois xa hai case un século no que se está desenvolvendo tanto a música moderna como a contemporánea; un século que dá para moito, porque o que está claro e que a música, como o resto de campos da actualidade, non para de avanzar e cada vez máis rápido.

Como conclusión, está claro que todas as cuestións que se expón non son de fácil solución e non existen respostas claras para abordalas. Porén, vese dunha forma ou doutra que en xeral todos os alumnos senten que existen certos fallos importantes que non só non os axudan, senón que pode chegar ata acabar coa carreira musical de moitas persoas. Por isto, a comunicación entre lexislación, docencia e discencia é esencial para poder

levar a cabo todo isto, pois é moi fácil culpar aos outros mutuamente, mais cada parte ten que mover de si para poder chegar a acordos que sirvan realmente para tornar máis efectiva a educación musical.

Opcións doutros conservatorios de Galicia

A pesar de que inicialmente a miña idea era que o máis probable dentro de Galicia era que todos os conservatorios mantivesen un plan exactamente igual, puiden comprobar que realmente existen diferencias entre eles a ser comentadas. No entanto, previamente gustaríame mencionar brevemente o exemplo de Portugal, moi preto do noso conservatorio de Vigo, mais moi lonxe en como considerar unha educación musical.

Para comezar, en Portugal a educación musical pre-universitaria estrutúrase entre o "ensino básico" cunha duración de cinco anos e consecutivamente o "ensino secundario" cunha duración de tres anos, sendo este equivalente ao noso grao profesional mais cunha duración menor. De referencia tomei a oferta que se presentaba nas páxinas web dos conservatorios de Coimbra e de Porto, amosándose en ámbolos casos unha oferta de cursos moito maior comparada coa do noso conservatorio, incluíndose formación especializada en *Jazz*, ciencias musicais (equivalente ao termo Musicoloxía, o cal engloba a varias ramas como Historia, Etnomusicoloxía, Psicoloxía Musical, etc.), canto gregoriano ou técnico de produción e de tecnoloxías musicais, os cales todos garantían formar aos estudantes para poder desenvolverse nestes ámbitos no mundo musical con totais competencias dentro do ámbito laboral, ademais de, si o desexasen, poder continuar coas ensinanzas superiores. Ademais disto, tamén chamaba a atención a maior oferta de instrumentos nos que especializarse dentro do que é xa a educación clásica máis centrada na interpretación, vendo especialidades como a de órgano, clave, mandolina ou materias como a de música antiga.

Despois do exemplo de Portugal, tocaría centrarse en Galicia, onde, como xa dixen, existen algunhas diferencias entre os conservatorios. Por exemplo, no conservatorio de A Coruña atopamos a materia optativa de "Música nos medios de comunicación", a cal se centra en coñecer e desenvolver música relacionada co cine, anuncios, programas, etc. centrán-

dose moito nas ferramentas dixitais e tamén na música do século XX, facendo especial mención á harmonía atonal. Ademais, presenta un departamento de instrumentos antigos, aínda que neste só inclúese o clave. Con todo, talvez os conservatorios de Galicia con máis opcións no referente a este departamento sexan o de Pontevedra, coas opcións de clave, viola de gamba e frauta de bico, ou o de Ourense, con estas mesmas mais incluíndo o órgano. Tamén é de destacar que o conservatorio de Pontevedra conta con gran cantidade de actividades que parten deste departamento de música antiga, como por exemplo a optativa de orquestra barroca ou a realización da materia de música de cámara incluíndo estes instrumentos, á que chaman "música de cámara barroca".

Por outra banda, o Conservatorio de Santiago resalta especialmente na oferta de optativas, moi variadas e con temas que están moi relacionados con este traballo. Para comezar, existe a posibilidade de cursar a materia de "Fundamentos de música contemporánea", na cal xa se comeza na propia programación dando os seguintes motivos polo que existe: "O baleiro existente no ensino sobre a musica contemporánea segue a ser moi preocupante. Esta é unha área que soamente vese cuberta en casos moi puntuais, a miúdo abranguendo unha parte mínima e mediante enfoques superficiais". O documento continúa posteriormente argumentando que non é entendible que o alumnado saia dun conservatorio profesional sen coñecer autores como Edgar Varese, Olivier Messiaen ou John Cage, sendo estes nin sequera parte do fenómeno musical actual, amosando así o gran baleiro que existe. Alén diso, fase referencia a abordar temas relacionados co *Jazz*, tamén con sistemas de música non occidentais como o Karnático do sur da India ou a análise de obras contemporáneas de autores como Xenakis, Boulez, Elliot Carter, Stockhausen ou mesmo Ferneyhough. Outro exemplo pode ser a materia de "Creación de música audiovisual", en cuxa programación se argumenta que non é entendible que non exista unha formación nos conservatorios relacionado con isto sendo que na actualidade cada vez sexa maior o peso das novas tecnoloxías e da innovación tecnolóxica, tanto no día a día das persoas, onde os mozos comunícanse, estudan ou infórmanse case

totalmente por estes medios, como no sectores de produción musical. É dicir, os conservatorios deberían poder atribuírlle aos alumnos as competencias necesarias para que, en caso de que o desexasen, puidesen entrar no que é hoxe en día o principal mercado laboral dentro do ámbito musical. Outras materias de especial interese tamén incluídas son a de *Jazz*. tamén incluída no noso conservatorio, a de "Adestramento auditivo", co fin de desenvolver o recoñecemento e análise auditivo a unha maior escala, con todo tipo de harmonías, escalas, etc., e a de "Iniciación á dirección", orientada ás ensinanzas superiores deste ámbito.

En definitiva, creo que talvez a visión do alumnado ás veces sexa de que o que temos nos conservatorios "é o que hai", que aínda non existen outras iniciativas ou opcións a ter en conta dentro da educación musical, ou que talvez sexa moi difícil levalas acabo e por iso aínda non foran incorporadas. Porén, ao dispor dunha visión só un pouco máis ampla do que temos no noso propio conservatorio, vemos que a forma de organizarse e de desenvolver os contidos cambia moito, iso sen ter en conta o que pode acontecer por Europa e mesmo fóra desta.

Conclusión final

Ao rematar este traballo, está claro que aínda que algunhas cousas eran semellantes ao que pensaba antes del, moitas outras non se correspondían en absoluto. Ademais, foi especialmente interesante poder ver perspectivas con respecto a isto doutros conservatorios e doutros compañeiros. En xeral, podo sacar en conclusión que é evidente que para a opinión xeral a educación musical está obsoleta na forma na que se segue considerando actualmente, mais tamén como vimos, todos podemos concluír que non é un tema fácil de abordar nun mundo no que se avanza a pasos xigantescos e cada vez aínda máis rápido. Tamén, a pesar de que a miña opinión persoal nun comezo era que todas estas cuestións nin sequera eran reflectidas nas programacións, na lexislación ou moitas veces no mesmo profesorado, agora puiden chegar á conclusión de que realmente é unha cuestión que ten que ser solucionada por todos e cada un dentro do seu papel, pois obviamente a lexislación é o primeiro paso para acadalo, mais non é un impedimento que impida cambiar e me-

llorar. Relacionado con isto, puidemos ver como poden presentarse moitas iniciativas que responden a estas necesidades, como acontece moi preto en diferentes conservatorios de Galicia.

Por outra banda, outro dos aspectos que se poden sacar principalmente das opinións dos alumnos, é que, máis alá dos contidos que se impartan, faltan en xeral moitos aspectos relacionados con todo aquilo fóra do conservatorio, como pode ser o doado da compaxinación con outros estudos ou coñecer mellor o mercado laboral musical e como moverse nel. É dicir, o conservatorio non só e un centro onde adquirir coñecementos, tamén ten que axudar ao alumnado nos distintos aspectos que poidan influenciar no éxito durante os seus anos estudando no centro, como despois, tanto se se decide polo mundo musical profesional como se non, podendo en tal caso atribuír moitos outros aspectos fóra do que son simplemente contidos.

Como todo o que se acadou na historia, nun comezo pode parecer dubidoso ou difícil, pero parece ser que unha nova adaptación da educación musical é necesaria para garantir a súa efectividade de aquí ao futuro.

Referencias

CMUS Profesional da Coruña(2019), Departamentos,Recuperado de http://www.cmusprofesionalcoruna.es/departamentos/

CMUS Vigo (2019), Programacións, Recuperado de http://cmusvigo.gal/?page_id=74

Conservatório de Música de Coimbra (2020), Cursos, Recuperado de https://www.conservatoriomcoimbra.pt/

Conservatório de Música do Porto (2020), Cursos, Recuperado de https://www.conservatoriodemusicadoporto.pt/oferta-educativa/cursos

Conservatorio Profesional de Música Manuel Quiroga (2019), Programacións didácticas, Recuperado de https://www.conservatoriomanuelquiroga.gal/programacions-didacticas/

Conservatorio Profesional de Música de Ourense (2019), Departamentos, Recuperado de https://www.conservatoriourense.org/

Conservatorio Profesional de Música de Santiago de Compostela (2019), Programacións, Recuperado de https://www.conservatoriosantiago.gal/alumnado/programacions

Das Valquirias ao Falcón milenario

María Rodríguez
Alumna de 6º de Grao Profesional
Cmus Profesional de Vigo

Leitmotivs en Richard Wagner e John Williams

Resumo

A finais dos anos 70 nace o neosinfonismo, que destaca o papel fundamental da música na creación en ambientes no cinema. Aínda que está ligado a moitos compositores, especialmente do século XIX, é innegable a súa estreita vinculación con Wagner no que a desenvolvemento temático refírese: o uso de *leitmotivs* que este introduciu en óperas como a tetraloxía de *O Anel dos nibelungos* aparece tamén en bandas sonoras cine-

matográficas, como a da saga de *Star Wars*. Mediante a análise de escenas das dúas obras citadas e a observación das conexións existentes entre diferentes motivos condutores, tentaranse establecer similitudes entre o uso dos *leitmotivs* levado a cabo por ambos os autores.

1. O ANEL DO NIBELUNGO

Der Ring des Nibelungen (*O anel do Nibelungo*) é un conxunto de catro óperas (*O ouro do Rin, A valkiria, Siegfried* e *O ocaso dos deuses*) escritas entre 1848 e 1874 polo compositor alemán Richard Wagner, quen tomou como base as *eddas* da mitoloxía escandinava, lendas populares e a epopea xermánica do *Nibelunglied*[1]. Nun primeiro momento, o autor quixo narrar tan só a traxedia final: a morte do heroe Siegfried. Con todo, deuse conta pronto de que a historia necesitaba máis transfondo. Como consecuencia, atopámonos ante un ciclo que nos mostra a propia creación do mundo e a súa destrución como consecuencia das disputas causadas pola posesión dun anel forxado a partir do ouro do Rin e posteriormente maldito polo nibelungo Alberich, quen debeu renunciar ao amor.

1.1 *LEITMOTIVS* E OUTRAS NOVIDADES

O principal obxectivo de Richard Wagner, como sinala no seu tratado *Ópera e drama*, era converter a música no principal vehículo do drama.[2] Desta forma, quedaría desposuída das súas funcións tradicionais de descrición ou de mero acompañamento, e converteríase na vía a través da cal flúen as emocións do drama ou as motivacións dos personaxes, proporcionando mesmo, como veremos máis adiante, máis información que a escena en certas pasaxes. Con este fin, non son poucas as novidades introducidas por Wagner nas súas óperas[3]: o uso do verso aliterado ou *Stabreim*, usado xa na antiga literatura xermánica, que permite que os acentos musicais sexan percibidos como acentos verbais; a reinterpretación do papel da orquestra, na que adquiren unha maior preponderancia os metais, e o desenvolvemento dos *Leitmotivs* (temas condutores), frases breves e expresivas xurdidas do propio drama e que concentrarían a emoción re-

1.Gener Sala, R. (2011). El anillo del Nibelungo: identificación mitológico-religiosa y filosófica a través de sus personajes.

2. Wagner, R. (2013). *Ópera y drama*. Ediciones Akal.

3. Schruton, R. (2016). El anillo de la verdad. Acantilado.

lativa a un evento, obxecto ou personaxe, para despois soar de novo lembrando a súa aparición inicial. Estas frases, como o seu propio nome indica, non deberán limitarse a describir o que ocorre, senón que axudarán ao oínte para orientarse na historia e penetrar dunha forma máis profunda nela[4]

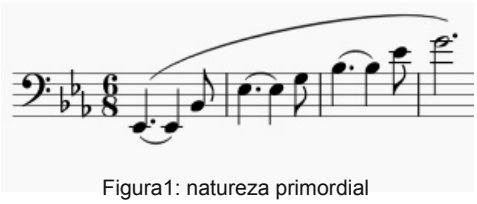


Figura1: natureza primordial

É importante sinalar que Wagner non foi o inventor dos *Leitmotivs*, termo que se popularizou a partir de 1860 para referirse ás técnicas compositivas usadas por el e por Liszt, e preferiu referirse a eles como *Hauptthema* (tema principal) ou *Grundthema* (tema básico). Con todo, é na súa obra, e especialmente a partir da tetraloxía de *O Anel do Nibelungo*, onde mellor podemos observar os seus trazos distintivos.

En primeiro lugar, estes temas condutores deben ser fáciles de lembrar en si mesmos, pero tamén deben poder ser facilmente modificados para adaptarse ao desenvolvemento do drama. Vexamos o exemplo do primeiro *leitmotiv* (Fig. 1) que escoitamos na tetraloxía: o da natureza primordial, consistente, simplemente, nun arpexio de Mib M.

A primeira vez que este tema aparece, representa a orde natural que pronto será crebado co roubo por parte de Alberich do ouro do Rin. Volverá aparecer así no mesmo final de *O Ocaso dos deuses*, tras a destrución do anel e dos propios deuses, simbolizando así o restablecemento da orde primordial. O seu carácter simple (trátase dun arpexio), fai que sexa facilmente recoñecible, mesmo cando aparece desfigurado (Fig. 2), como ocorre durante a viaxe polo Rin de Siegfried:

Por outra banda, estes motivos atópanse integrados no tecido

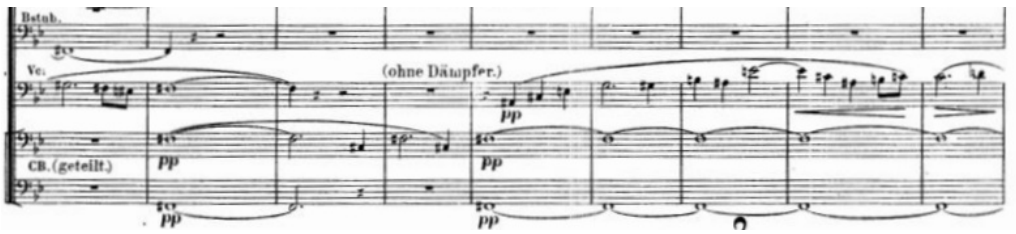


Figura 2: aparición da natureza primordial desfigurada

4. Reitter, A. J. (2013). *From Alberich to Gollum: Hollywood's transformation of the Leimotiv.*

musical, moi afastados da crítica de Debussy de que se trataban de simples "tarxetas de visita". Desta forma, o discurso non se detén para introducilos, senón que son unha consecuencia deste. Cando estes temas volven aparecer, fano como recordos, pero van impregnándose de novos pensamentos e sentimentos e adquirindo significados.

1.2. RELACIÓNS ENTRE *LEITMOTIVS*

Moitos dos motivos que atopamos no *Anel* están relacionados entre si, e poden estar conectados pola tonalidade, o ritmo, a harmonía, o material melódico… Debido á similitude entre diferentes motivos, o número destes pode variar segundo o autor. A partir de agora, referirémonos á clasificación levada a cabo por Roger Scruton en *El anillo de la verdad*. Vexamos agora algúns exemplos desta relación.

Como sinalabamos antes, o primeiro motivo que escoitamos na tetraloxía é o da natureza primordial. Con el, inaugúrase unha familia de temas cos que garda unha estreita relación, como é o tema da espada (Fig. 3) :

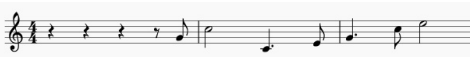


Figura 3: a espada de Siegfried. Despois dun salto de cuarta, reaparece o arpexio maior da natureza primordial.

Do motivo da espada derívase tamén a primeira parte do de Siegfried como heroe (Fig. 4), que tomará a cuarta ascendente e o comezo do arpexio, aínda que en tonalidade menor:

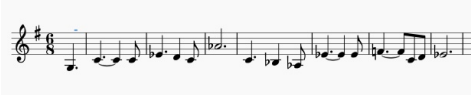


Figura 4: Siegfried como heroe

Outro motivo relacionado coa natureza é a cantiga de berce de Woglinde (Fig. 5), cantado polas fillas do Rin xa na primeira escena de *O ouro do Rin*, á que posteriormente nos referiremos. Este tema,

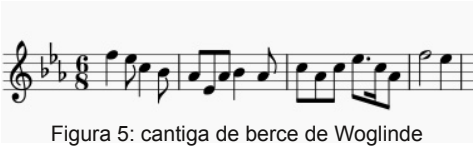


Figura 5: cantiga de berce de Woglinde

ademais, toma as notas dunha escala pentatónica, quizais unha referencia á orde natural que está a piques de ser violada.[5]

Algúns autores sinalan, ademais, que o intervalo de segunda maior con que este motivo empeza e termina é un anticipo do motivo que representa ao ouro do Rin[6] (Fig. 6).

Fixémonos agora nun tema

5. Shaw, B. (1967). *The Perfect Wagnerite: A Commentary on the Nibelung's Ring* (Vol. 1707). Courier Corporation.

6. Cooke, D. (1979) *I saw the world end: a study of Wagner's 'Ring'*. Oxford University Press

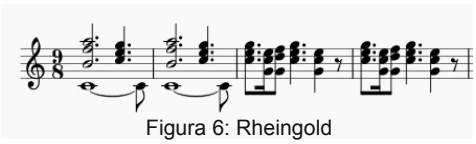


Figura 6: Rheingold

que non garda relación algunha coa natureza primordial: o da lanza de Wotan (Fig. 7). Este motivo,

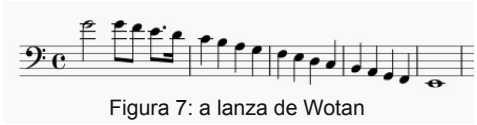


Figura 7: a lanza de Wotan

consistente nunha escala diatónica descendente, acompaña e representa ao personaxe en todas as súas intervencións, e variará segundo as condicións.

A escala diatónica asociada a Wotan aparece noutros motivos relacionados co deus, como é o da tormenta de Wotan ou o dos pactos (Fig. 8), que aparece cando Fasolt esíxelle que cumpra o seu

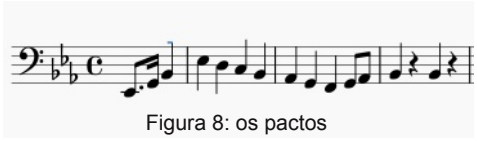


Figura 8: os pactos

acordo coas palabras “es o que es grazas aos pactos”. Este novo tema non é máis que unha inversión algo variada do da lanza, reforzando así as palabras do xigante.

Como vimos nestes exemplos, hai certas familias de temas que comparten elementos e, dalgunha maneira, derívanse uns doutros. Desta maneira, a música pódenos dar máis información que a escena, ou reforzar a acción, e consegue un dos principais obxectivos de Richard Wagner: que non fose un mero acompañamento, senón o verdadeiro vehículo do drama.

1.3. USO DOS *LEITMOTIVS*

A continuación, preséntase unha relación dos *leitmotivs* que atopamos na primeira escena de *O ouro do Rin*, a primeira ópera pertencente á tetraloxía do *Anel*. Nesta escena, que cremos que é a máis adecuada para o noso propósito dado que os motivos preséntanse, xeralmente, dunha forma moi clara, mostra como Alberich rouba o ouro ás despreocupadas fillas do Rin e renuncia ao amor para poder forxar un anel co que obter o poder de dominar o mundo. Ademais, unha profunda comprensión dos motivos presentados aquí é fundamental para un posterior entendemento real da obra, xa que serán a base de moitos outros e do desenvolvemento da propia trama.

Para a localización dos fragmentos, basearémonos na gravación de *O ouro do Rin* levada a cabo pola Metropolitan Opera House en 2019[7] (Táboa 1).

7. Dispoñible en https://www.youtube.com/watch?v=ptwwDCsO0-8&t=1770s

Motivo	Localización	Acción	Outras consideracións
Natureza primordial	2:40	Creación do Rin e do universo xermánico.	Vai variándose e facéndose máis movido. En adiante, representará ao Rin (ondas do Rin).
Cantiga de berce de Woglinde	6:08	As fillas do Rin xogando.	
Advertencia de Flosshilde	6:44	Flosshilde advirte da necesidade de vixiar o Ouro./td>	Paralelamente, atopamos unha versión diminuída das ondas do Rin.
O torpe galanteo de Alberich	7:22	Chegada de Alberich desde el Nibelheim.	
Aflición de Alberich	9:40	Alberich non alcanza ás fillas do Rin.	
Burla de Wellgunde	9:46	As fillas do Rin búrlanse de Alberich.	Anticipo do acorde da maldición do anel.
A provocación á violación	10:17	Alberich anuncia que unha das fillas do Rin deberá ceder.	
O berro de Alberich	16:10	Frustración do desexo do nibelungo.	Variación do motivo anterior.
Ouro do Rin	16:40	Amence, podemos ver o ouro do Rin.	Paralelamente, acorde da natureza primordial (Mib M).
Natureza primordial	17:28	Encomio ao ouro do Rin.	Establecemos unha conexión entre o ouro e a natureza.
Alegría polo ouro do Rin	17:35	Encomio ao ouro do Rin.	
Rheingold	17:45	Encomio ao ouro do Rin.	
Dominio do mundo	20:03	Presentación do poder do ouro do Rin.	
Anel	20:07	Presentación do poder do ouro do Rin.	
O berro de Alberich	20:25	As fillas do Rin falan dos posibles ladróns do ouro.	
Renuncia	20:45	Só aquel que renuncie ao amor poderá forxar un anel co ouro.	Anticipa o roubo de Alberich.
O torpe galanteo de Alberich	21:21	Alberich reflexiona.	Relación das burlas anteriores co que vai suceder.
Cantiga de berce de Woglinde	21:58	Despreocupación e inocencia das fillas do Rin.	
Ouro do Rin	22:24	Alberich pensa nooouro, ignorando os cantos das fillas do Rin.	
Rheingold	22:28	Alberich pensa no ouro, as fillas do Rin continúan xogando.	
Anel	22:44	Alberich pensa no ouro, as fillas do Rin continúan xogando.	
Renuncia	23:06	Alberich pregunta se poderá tomar o mundo co anel.	Non se explicita, pero sabemos a decisión do nibelungo.
Ouro do Rin	23:41	Alberich rouba o ouro.	
Renuncia	24:06	Renuncio ao amor e maldígoo	
Rheingold	24:27	As fillas do Rin piden auxilio.	Variación: acorde máis disonante.
Ondas do Rin	24:42	As fillas do Rin nadan.	Variación: modo menor, sonoridade máis escura, acorde máis disonante.
Anel	25:14	As fillas do Rin nadan.	
Renuncia	25:35	As fillas do Rin nadan.	
Anel	26:14	As fillas do Rin nadan.	

Táboa 1

A escena comeza, como xa sinalamos anteriormente, coa creación do propio mundo xermánico, que ten como base o Rin[8], representada no motivo da natureza primordial: un arpexio na tonalidade de Mib M. Durante os seguintes catro minutos, que poderiamos considerar unha especie de "preludio á obra", non oímos ningunha nota fóra deste arpexio. Con todo, continuamente apreciamos como se vai facendo máis rápido e superpoñéndose consigo mesmo, representando o movemento das ondas do Rin.

Cando por fin aparecen as ondas do Rin, vémolas xogando. Como xa sinalamos anteriormente, a melodía coa que se nos presentan, escrita sobre as notas dunha escala pentatónica, parece unha nova referencia á natureza primordial. Tan só Flosshilde advírtelles de que teñen un labor, vixiar o ouro, e non deben distraerse. Coma se fose unha profecía, entra en escena o nibelungo Alberich, quen tenta seducilas en balde mentres elas búrlanse cruelmente do seu aspecto. O *leitmotiv* que acompaña á súa burla non é máis que un anticipo do da maldición do anel: ambos están construídos sobre un acorde de sétima semidisminuida. A continuación, escoitamos dous motivos mentres os que o anano tenta seducir ás fillas do Rin e láiase.

É neste momento cando amence, e preséntasenos o motivo do ouro do Rin que, do mesmo xeito que o da natureza primordial, está construído sobre un acorde. Estes dous *leitmotivs* altérnanse co da alegría das fillas do Rin cando estas realizan un encomio ao ouro. Cando explican a Alberich o poder deste ouro, escoitamos tres motivos que adquirirán significado aos poucos, o do dominio do mundo, o do anel e o da renuncia[9], os cales, como podemos intuír, están fortemente interrelacionados: aquel que renuncie ao amor poderá forxar un anel co que dominar o mundo.

A partir dese momento, vemos como as fillas do Rin continúan os seus xogos despreocupadas, como mostra a reaparición da cantiga de berce de Woglinde. Comeza neste momento un dos momentos máis interesantes da escena: a acción sobre o escenario detense, e vemos que Alberich reflexiona mentres se alternan os temas asociadas ao ouro do Rin, o anel e a renuncia. Así, aínda que

8. Shaw, B. (1967). *The Perfect Wagnerite: A Commentary on the Nibelung's Ring* (Vol. 1707). Courier Corporation.

9. Algúns autores prefiren referirse a el como "motivo da decisión vital" Schruton, R. (2016). *El anillo de la verdad*. Acantilado.

polo momento non sucedeu nada, sabemos que o nibelungo tomou a decisión de renunciar ao amor para poder forxar o anel co que dominar o mundo.

Unha vez Alberich rouba o ouro, as fillas do Rin emiten un berro de auxilio sobre unha versión máis disonante do tema que bautizamos como *Rheingold*. Este acorde evolucionará ao longo de todo o ciclo, dando lugar a sonoridades cada vez máis escuras.

Nesta escena podemos apreciar os trazos dos *leitmotivs* que antes sinalamos anteriormente: son claramente recoñecibles, pero tamén son unha consecuencia da evolución do tecido musical, derívanse dunha forma natural deste. Ademais, non se limitan a describir o que ocorre sobre o escenario, senón que achegan máis información, e converten á música, como pretendía Richard Wagner, no verdadeiro vehículo do drama.

2. OS *LEITMOTIVS* EN JOHN WILLIAMS

John Towner Williams, máis coñecido como John Williams, é un compositor norteamericano nado en Nova York no ano 1932. É recoñecido internacionalmente por ser autor dalgunhas das bandas sonoras con máis éxito nos nosos días, como *Star Wars, Harry Potter, E. T. o extraterrestre*, *Parque xurásico, Indiana Jones*… Por moitos destes traballos obtivo importantes recoñecementos, entre eles 5 Óscar e 52 nomeamentos. É, ademais, un dos principais representantes e quizá o impulsor do movemento coñecido como neosinfonismo.

2.1. AS INNOVACIÓNS DO NEOSINFONISMO

O neosinfonismo é o movemento, nacido en Estados Unidos nos anos 70, que posiciona á música nun lugar central dentro da acción do cinema. É neste momento no que nace o fenómeno do "cinema espectáculo" despois dun período de crise do cinema norteamericano e xeneralízase a incorporación de bandas sonoras espectaculares.[10] Neste proceso foron fundamentais dous autores: John Williams con *Star Wars* e Jerry Goldsmith con *Star Trek*, sendo os seus precursores os compositores de música cinematográfica dos anos 30, como Max Steiner.

As bandas sonoras de John Williams, e en particular a da saga

10. Gallardo-Camacho, J., & Gallardo, E. M. (2013). *Análisis musical de "La Guerra de las galaxias": el nuevo sinfonismo y el uso del leitmotiv.*

Star Wars, mostran trazos tomados de grandes compositores do século XIX, pero especialmente de Richard Wagner[11]: uso dunha gran orquestra na que os metais teñen protagonismo, utilización do cromatismo, uso de ostinatos rítmicos e melódicos para prolongar o material temático ou a incorporación de *leitmotivs*, nos que centraremonos a partir de agora.

2.2. A SAGA *STAR WARS*

Star Wars é unha serie de películas ideadas polo cineasta norteamericano George Lucas. Aínda que en orixe tratábase dunha triloxía (*Unha nova esperanza, O imperio contraataca* e *O retorno do jedi*), expandiuse con dúas triloxías, unha delas de precuelas, e numerosas series, tanto de animación, como *The clone wars*, como de "live action", como *The mandalorian*. O argumento central xira ao redor das aventuras dun grupo de personaxes nunha galaxia ficticia en relación cun campo de enerxía invisible e omnipresente, a forza, que conta tamén cun reverso escuro, provocado polo odio, o medo e a ira.

As triloxías, nas cales nos centraremos a partir de agora, seguen unha progresión temporal: a primeira ("triloxía precuela") trata sobre a infancia e mocidade de Anakin Skywalker, quen pasa de ser unha nova promesa entre os *jedi* a caer no lado escuro da forza e, corrompido polo emperador Palpatine, convértese no sinistro Darth Vader. A triloxía orixinal segue aos seus fillos, Luke e Leia, na súa loita por derrocalo a el e ao seu imperio, e a triloxía de secuelas narra a historia do seu neto, Kylo Ren, e a do emperador Palpatine, Rey, para devolver finalmente a orde á galaxia.

Neste marco, técese unha complexa rede de personaxes e historias que enriquecen a trama e o universo presentado. Para o desenvolvemento da mesma, como veremos a partir de agora, resulta de gran axuda para o espectador a banda sonora.

2.3. RELACIÓNS ENTRE *LEITMOTIVS*

Como xa expuxemos con anterioridade, os *leitmotivs* utilizados por Richard Wagner en *O anel dos nibelungos* e as súas outras óperas atópanse relacionados entre si, conectados por elementos como a tonalidade, o ritmo ou a harmonía. Os compositores contemporáneos adscritos ao neosinfonismo incor-

11. Chion, M. (1997): *La música en el cine*. Barcelona: Paidós Ibérica.

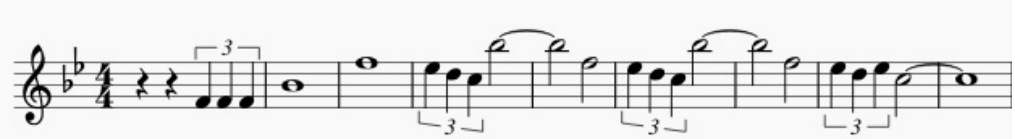


Figura 9: tema de Luke

poraron esta técnica nas súas bandas sonoras, pero, como vere-mos a partir de agora, fixérono dunha forma persoal.[12] A continuación, analizaremos as relacións entre temas utilizados por John Williams na saga *Star Wars* en particular, baseándonos no catálogo de temas elaborado por Frank Lehman.[13]

O tema que máis se asocia coa saga é o tema de Luke (Fig. 9), xa que é o que aparece ao principio de todas as películas, cumprindo así a dobre función de presentar o personaxe protagonista e toda a historia que lle rodea. Este tema, como podemos observar, ten unha aparencia heroica e épica.

A maior parte das aparicións do motivo atópanse en modo maior, o que reforza a imaxe de Luke Skywalker como heroe. Con todo, tamén o atopamos en modo maior e *O imperio contraataca*, cando o protagonista recibe adestramento en Dagobah, mentres que en *O retorno do Jedi* asóciase tamén á Rebelión, quizais cando o personaxe adquiriu a madurez de ser consciente da súa importancia na resistencia contra o imperio[14]

Outro dos elementos centrais da saga cinematográfica é "a forza", un campo de enerxía invisible e omnipresente coa función de manter unido o universo que é controlado polos *jedi* e os *sith*. Con todo, o tema (Fig. 10) que se lle asocia, un dos máis relevantes e

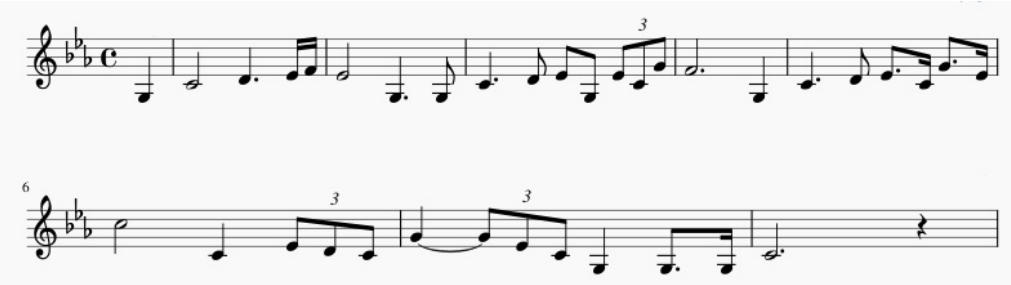


Figura 10: tema da forza

12.Morgan, C. P. (2011). Good Vs. Evil: *The Role of the Soundtrack in Developing a Dichotomy in "Harry Potter and the Sorcerer's Stone* (Doctoral dissertation, University of North Carolina at Greensboro)

13. Lehman, F. (2020). *A Complete Catalog of the Musical Themes of Star Wars* (Updated & Revised Feb 2020).

14. Paulus, I. (2000). *Williams versus Wagner or an attempt at linking musical epics*. International Review of the Aesthetics and Sociology of Music, 153-184

recoñecibles, estaba nun principio destinado a Obi Wan Kenobi.

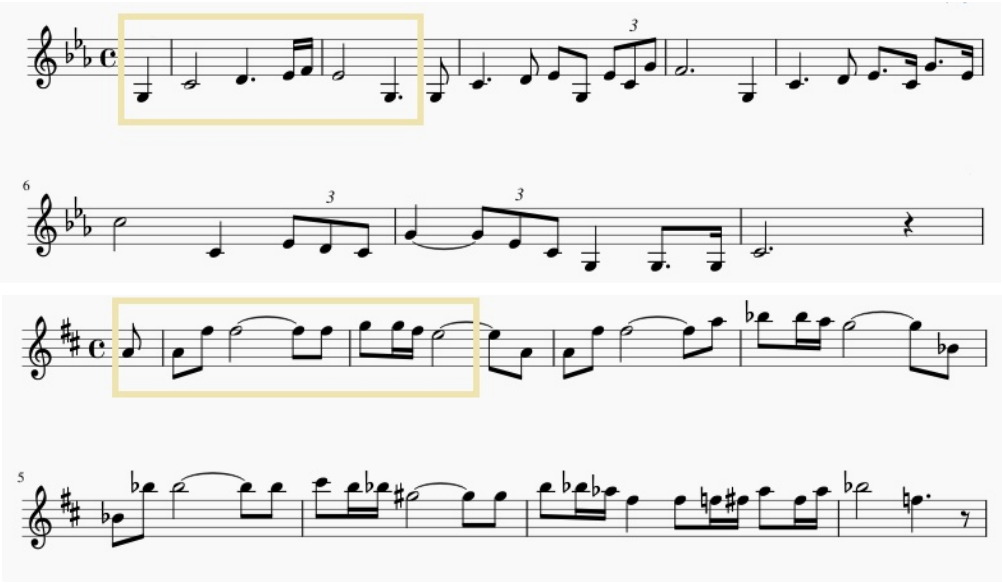


Figura 11: temas da forza (arriba) e de Leia (abaixo), onde podemos apreciar a pasaxe que se invirte.

Este tema aparece en cada mención da forza, pero tamén, como veremos máis adiante, simbolízaa cando fai referencia ao destino dos personaxes ligados a ela ou cando interactúa con eles, sen que a súa presenza sexa un elemento explícito. Ademais, en *O retorno do Jedi* substitúe case por completo ao tema de Luke Skywalker, facendo referencia á súa xa mencionada madurez. É, ademais, o único da familia.

Un tema que garda unha estreita relación co da forza é o de Leia (Fig. 11), irmá de Luke Skywalker e filla de Darth Vader. Como podemos ver a continuación, a primeira parte deste resulta dunha inversión do da forza, quizais mostrándonos a profunda conexión da princesa con este campo de enerxía.

A raíz do tema de Leia podemos obter tamén o tema de amor de Leia e Han Solo (Fig. 12).

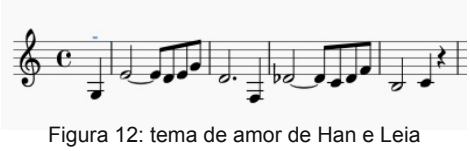


Figura 12: tema de amor de Han e Leia

Como podemos ver, iníciase tamén cun salto de sexta. Con todo, a diferenza do tema anterior, que se desenvolve completamente en modo maior, este utiliza en ocasións a sexta menor.

O xa mencionado salto de

sexta aparece tamén no tema de Yoda, un dos mestres *jedi* máis poderosos da galaxia. Atopamos, con todo, unha conexión menos superficial: a modulación da tonalidade da tónica á da dominante, o que de

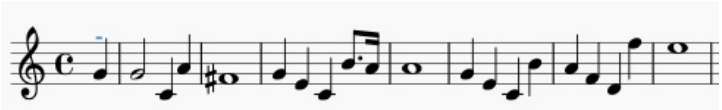


Figura 13: tema de Yoda

novo fai referencia aos temas de Luke e da forza. Este tema aparece tamén fóra do universo *Star Wars*, na película *E. T. o extraterrestre,* cando o pequeno alieníxena crúzase cun neno disfrazado de Yoda.

Vimos como os temas relacionados con "o ben" derívanse uns doutros dunha forma natural. O tema que culmina todo este proceso é o de Luke e Leia (Fig. 14), que non se presentará ata o final de *O retorno do Jedi*, cando os dous irmáns sexan plenamente conscientes do seu vínculo.

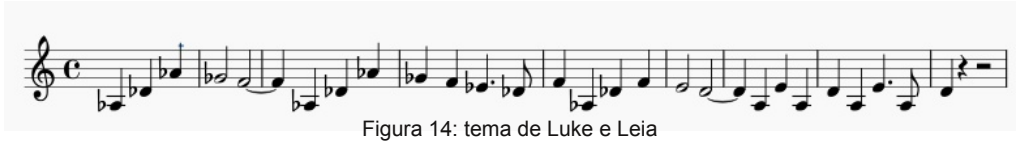


Figura 14: tema de Luke e Leia

Como é lóxico, este tema garda unha estreita relación cos dos dous irmáns: comeza polas notas do de Luke, ata que chega á sexta asociada a Leia e comeza un desenvolvemento diferente.

Do mesmo xeito que ocorría cos leitmotivs asociados a *O anel do Nibelungo* de Richard Wagner, os temas que atopamos ao longo da saga cinematográfica *Star Wars* gardan estreitas relacións entre eles, xa sexa na harmonía, o desenvolvemento melódico, na estrutura… Esta rede que se tece ao longo das nove películas dista moito de ser unha mera curiosidade para a persoa que decida analizar esta banda sonora, senón que dota á saga de coherencia e proporciónanos, como espectadores, un entendemento máis profundo das relacións entre os diferentes conceptos e personaxes.

2.4. ANÁLISE DO USO DE *LEITMOTIVS* EN DIFERENTES ESCENAS

Como xa sinalamos anteriormente, a saga *Star Wars* abarca unha gran cantidade de películas que se desenvolveron nun amplo lapso de tempo. Por iso, e pola

gran variedade de ambientes que se retratan, analizaremos o uso dos *leitmotivs* en diferentes escenas, máis breves que a escollida en *O anel do Nibelungo*.

2.4.1. *O RETORNO DO JEDI:* VIAXE A ENDOR

En primeiro lugar, trataremos os temas que se presentan nunha escena pertencente ao Episodio VI *(O retorno do Jedi*). Nesta escena móstrasenos a viaxe de Luke, Leia, Han Solo e Chewacca cara á lúa boscosa de Endor para axudar aos rebeldes para destruír a Estrela da Morte, onde terá tamén lugar a batalla final entre Darth Vader e o seu fillo (Táboa 2).

Motivo	Localización	Acción	Outras consideracións
Marcha imperial	53:20	Saída das naves(cara a Darth Vader)	Variación
Estrela da morte	53:30	Visualización da Estrela da morte	Falta a terceira, menos ameazante
Emperador	54:05	Fala o emperador	
Forza	55:06	Saída das naves(cara a Darth Vader)	Luke percibe a Darth Vader
Marcha imperial	55:22	Aparición de Darth Vader	
Forza	55:47	Darth Vader e Luke Skywalker conectados mediante a forza	
Marcha imperial	56:45	Darth Vader observa a Estrela da morte	

Táboa 2

Como xa explicamos previamente, esta breve escena mostra a viaxe dos protagonistas cara á lúa boscosa de Endor, para o que deben requirir a autorización do Imperio mediante un certificado falso. Cando o seu traxecto comeza escoitamos xa as primeiras notas da marcha imperial, anunciándonos quen se atopa no destino. Cando por fin chegan á Estrela da morte, soa unha variación do seu tema, á que lle falta a terceira e sen o seu carácter ameazante que si atopamos noutras aparicións. Paralelamente, ten lugar unha conversación entre o Emperador Palpatine e Darth Vader, na que, confiados da súa supremacía militar, deciden non tomar "a concentración de naves rebeldes", da que os nosos personaxes partiron, como unha ameaza.

Comeza agora un dos momentos máis interesantes desde o punto de vista musical e narrativo da entrega. Conforme a nave achégase ao cruceiro imperial que debe darlles a autorización, escoitamos o tema da forza alternándose coa marcha imperial de Darth

Vader, precisamente no momento no que Luke Skywalker sinala que a súa presenza pode poñer en risco a arriscada misión. O que está a ocorrer en realidade é que ambos os personaxes atópanse conectados mediante a forza, e poden sentir a súa mutua presenza. Darth Vader, a propósito de cal é a súa identidade e misión e do risco que representan, decide permitirlles continuar para tentar atraer ao seu fillo á beira escura da forza.

A escena termina cun plano de Darth Vader admirando a Estrela da morte en construción mentres soa a marcha imperial, posiblemente tentando mostrar a forza que ten nel o reverso tenebroso.

loxía) centrada, neste caso, nos temas asociados aos personaxes que caeron no lado escuro da forza: Kylo Ren, neto de Luke Skywalker, e Snoke, clon do emperador Palpatine e mestre do primeiro. Nesta escena móstrase unha conversación entre ambos na que Snoke busca incitar ao odio ao seu alumno, roto despois de matar o seu pai (Táboa 3).

Como podemos ver, son poucos os temas presentados nesta breve escena, pero proporcionan unha gran cantidade de información, especialmente tendo en conta a escaseza do diálogo. Snoke, o único personaxe que fala, limítase a ridiculizar a Kylo Ren pola súa incapacidade para

Motivo	Localización	Acción	Outras consideracións
Snoke	16:45	Snoke dirísexe a Kylo	
Kylo Ren	17:20	Snoke ridiculiza a Kylo: *O poderoso Kylo Ren*	Tan só soan as primeiras notas do tema
Marcha imperial	17:44	Mención a Darth Vader	
Kylo Ren	18:17	Kylo quítase a máscara	
Snoke	18:50	*Só es un neno con máscara*	
Kylo Ren ameazante	19:12	Kylo levántase	
Kylo Ren dubidando	19:23	Kylo mira cara á máscara criticada por Snoke	
Kylo Ren agresivo	19:35	Kylo rompe a súa máscara	

Táboa 3

2.4.2. *OS ÚLTIMOS JEDI:* ENCONTRO ENTRE SNOKE E KYLO REN

Prestemos agora atención a unha escena pertencente ao episodio VIII, *Os últimos Jedi* (última tri-

derrotar a Rey, unha moza sen adestramento, e por tanto para igualar ao seu avó Darth Vader. Sen que este diga nada, sabemos do seu enfado e a súa intención de

acabar co seu mestre, algo que levará a cabo pronto, grazas á banda sonora, que nos presenta o tema de Kylo Ren ameazante.

Xa só, mira á súa máscara dubidando de que estea a tomar o camiño correcto, e somos conscientes da magnitude do conflito que vive desde que matou o seu pai, Han Solo, e finalmente decide continuar coa que el cre que é a súa misión (igualar ao seu avó) volvendo á beira escuro, o que manifesta destruíndo a súa máscara con ira.

Nestas dúas escenas analizadas observamos a intención de John Williams de introducir temas que caractericen personaxes ou situacións, ou mesmo proporcionen máis información que o que ocorre en pantalla. Con todo, atopamos diferenzas substanciais coas composicións de Richard Wagner: neste caso, vemos como estes temas non son a base da acción, nin mesmo da propia música, senón que se introducen en momentos puntuais dentro do que moitas veces é música xenérica, válida para case calquera situación, ademais do uso dunha harmonía menos complexa, menos afastada da atonalidade e do cromatismo.

3. CONCLUSIÓN

Á hora de comparar o uso dos *leitmotivs* de dous compositores como Richard Wagner e John Williams, debemos ter en conta moitos factores. En primeiro lugar, pertencen a etapas diferentes, e por tanto o seu papel como compositores difire completamente. Aínda que Wagner tivo total liberdade á hora de compoñer o seu ciclo de óperas, Williams tivo que adaptarse a unha historia xa escrita e a unhas películas xa deseñadas. Ademais, a linguaxe é completamente diferente: a misión da música de John Williams non é outra que a de acompañar ao que ocorre en escena e mergullar ao espectador na historia, mentres que Wagner buscaba crear unha *Gesamkutswerk* (obra de arte total) na que a trama fluíse a través da propia música.

Non podemos negar a obvia influencia de Richard Wagner na obra de John Williams, especialmente no que á instrumentación refírese (ambos os autores usan unha gran orquestra na que teñen gran importancia os ventos metais), ademais de en a construción dos *leitmotivs*: a partir dunha serie de temas básicos, constrúen grandes familias que nos proporcionan tamén información sobre

as realidades ás que aluden. Con todo, como xa sinalamos anteriormente, o uso que fan é completamente diferente: Richard Wagner convértеos na base das súas composicións, mentres que John Williams introdúceos en momentos puntuais dentro do que en moitas ocasións é música xenérica e teñen unha función maioritariamente descritiva.

Para terminar, podemos trazar outro paralelismo entre ambos os compositores: Wagner revolucionou a ópera e a música orquestral coas súas innovacións, do mesmo xeito que John Williams fíxoo coas bandas sonoras. Como pai do xa mencionado neosinfonismo, contribuíu a dotar á música orquestral de novos horizontes, a achegala a todo tipo de públicos e a crear universos sonoros que xa son parte da nosa cultura como sociedade.

Bibliografía

Chion, M. (1997): *La música en el cine*. Barcelona: Paidós Ibérica.

Cooke, D. (1979) *I saw the world end: a study of Wagner's 'Ring'*. Oxford University Press.

Gallardo-Camacho, J., e Gallardo, E. M. (2013). Análisis musical de "La Guerra de las galaxias": el nuevo sinfonismo y el uso del leitmotiv. en *Doxa Comunicación: revista interdisciplinar de estudios de comunicación y ciencias sociales*, Nº17, pp. 79-97.

Gener Sala, R. (2011). *El anillo del Nibelungo: identificación mitológico-religiosa y filosófica a través de sus personajes.* (Traballo de fin de grao). Universitat Oberta de Catalunya, Barcelona

Lehman, Frank (2020). *Complete Catalogue of the Musical Themes of Star Wars*: Frank Lehman. [en liña]
Dispoñible en: <https://franklehman.com/starwars/> [Consultado o 1 de Maio de 2020].

Morgan, C. P. (2011). *Good Vs. Evil: The Role of the Soundtrack in Developing a Dichotomy in "Harry Potter and the Sorcerer's Stone"* (Tese doutoral), University of North Carolina at Greensboro.

Paulus, I. (2000). Williams versus Wagner or an attempt at linking musical epics. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 153-184.

Reitter, A. J. (2013). *From Alberich to Gollum: Hollywood's transformation of the Leimotiv.* (Tese doutoral). University of Delaware

Schruton, R. (2016). *El anillo de la verdad*. Acantilado.

Shaw, B. (1967). *The Perfect Wagnerite: A Commentary on the Nibelung's Ring* (Vol. 1707). Courier Corporation.

Wagner, R. (2013). *Ópera y drama*. Ediciones Akal.

Inherent vice

Juan Arca
Músico, ex-alumno do
Cmus Profesional de Vigo

Vou empezar este artigo cunha confesión: nunca me chamou demasiado a atención a música das películas. Ben pode ser culpa da miña falta de sensibilidade, ou quizais nunca tivera a sorte de topar cunha banda sonora realmente sobresaínte. Mais en realidade ata hai relativamente pouco nin sequera me interesaba moito o cinema. Así que esta é a historia dun feliz descubrimento con dous artífices: Paul Thomas Anderson e Jonny Greenwood.

Greenwood e Anderson, compositor e director respectivamente, deron a luz á súa primeira criatura con *There will be blood* (2007). Era a segunda película do director que vía despois de *Magnolia*, mais desta vez a escena máis impac-tante da película non ten que ver cunha chuvia de ras (si, ó final da película choven ras e seica é un fenómeno relativamente común), senón cunha explosión nunha explotación petrolífera e a música que a acompaña. Esta secuencia fíxome sospeitar o que a banda sonora podía facer nun filme, e segue a ser a miña razón principal para recomendar a película a quen me queira facer caso.

A segunda revelación veu hai algúns meses. Era a primeira noite de corentena polo coronavirus e púxenme a ver con dous amigos *Inherent vice*, do 2014. Vendo a película reparei definitivamente en como a música é quen de xerar afectos no espectador e dirixir as súas emocións, contextualizando a acción dun ou doutro xeito, comunicando as sensacións dos personaxes e, sobre todo, establecendo o ton da narrativa.

Dende a música incidental que acompaña momentos puntuais da trama en *There will be blood* ata a banda sonora de *Phantom thread*, presente en case todas as escenas do filme ata chegar ó punto de se converter nunha personaxe máis, a colaboración entre os dous creadores dura xa catro películas e deixou algunhas secuencias memorables. Deixando fóra *Phantom thread*, neste artigo propoño un percorrido por algunhas destas secuencias.

Ambientada a inicios do século XX en Estados Unidos, *There will be blood* narra a historia de Daniel Plainview, un home que se fai rico grazas á extracción de petróleo e que acaba consumido polo seu propio orgullo e ambición. Das catro películas, poida que esta sexa a máis convencional canto á banda sonora. O propio Greenwood contou como estivo a piques de se retirar do proxecto por inseguridade, e que se non o fixo foi grazas á insistencia do director. Case toda a instrumentación está baseada nunha orquestra de corda, e a primeira peza que escoitamos na película é *Popcorn superhet receiver*, que amosa unha clara influencia da música de Penderecki e marca un ton escuro e desacougante que anticipa o descenso ós infernos de Daniel Plainview.

Un dos momentos máis lo-

grados do filme dáse na súa primeira parte. Daniel Plainview vén de comprar os terreos da familia Sunday, onde espera poder perforar a terra na busca de petróleo, e disponse a comprar as terras colindantes para expandir o seu negocio. A través dunha secuencia de montaxe, vemos a Daniel informarse sobre a posibilidade de mercar máis terras, unha conversa por teléfono cun socio de seu, a chegada a bordo dun tren dun posible competidor, a conversa de ambos, e o comezo dos traballos de perforación. A música que acompaña a secuencia comeza cun ostinato no rexistro grave e en *sottovoce* durante a conversa co encargado de bens inmobles. A continuación vemos cun plano cenital a Daniel conducindo un coche e a locomotora chegando á estación. Prodúcese un silencio súbito antes de volver o ostinato ó cabo duns segundos, aumentando a intensidade e dando entrada ás voces agudas. O ritmo da música fusiónase co son da locomotora, e pouco a pouco as distintas seccións da orquestra van diverxendo, con bastante protagonismo do pizzicato. O paroxismo da música dáse co penúltimo corte da secuencia, que dá paso a Daniel e o seu asociado comezando a traballar. O ton suavízase finalmente coa conversa entre H. W., o fillo de Daniel, e Mary, a pequena da familia Sunday, coa música suxerindo os sentimentos que empezan a agromar entre os dous. O éxito desta secuencia radica no ritmo que a música lle imprime, evocando a actividade frenética de Daniel e a súa ambición.

A secuencia máis brillante do filme é a que nos amosa a explosión de petróleo na explotación e o incendio da torre. No primeiro momento, a reacción de Daniel é a de socorrer o seu fillo, que sufriu unha caída que o deixou xordo. Un plano secuencia amósanos a Daniel correndo co pequeno nos brazos para poñelo a salvo, nunha reacción paternal perfectamente previsible. Mais a música vai por outro lado. Ó inicio do plano secuencia comezamos a ouvir un tambor repetindo un ostinato simple, ó que se van unindo ós poucos outros instrumentos de percusión que van xerando polirritmias ata chegar practicamente á cacofonía. Pouco a pouco os diferentes instrumentos vanse xuntando no unísono, pero o caos xa está servido. A orquestra de corda fai acto de presencia con clusters e motivos moi disonantes, e o conxunto vaise dirixindo devagar cara

á entropía, converténdose nun bruído grave e cacofónico. E mentres todo isto sucede, vemos a Daniel abandonar o seu fillo xordo para se ir ocupar da explotación, a torre de madeira da explotación queimarse e finalmente derrubarse, e as caras de Daniel e o seu fillo cubertas de petróleo. Alleo ó sufrimento do seu fillo, que acaba de quedar xordo, Daniel pasa a noite fronte ós restos da torre deleitándose no prognóstico da súa riqueza ("There's a whole ocean of oil under our feet! No one can get at it except for me."), completamente cuberto de petróleo. A música detense cando, xa de mañá, os operarios detonan o que quedaba da torre con Daniel observando todo dende a distancia e en completa soidade.

O subtexto da secuencia é claro: a ambición desmedida de Daniel por progresar vai supor a súa perdición como ser humano. Mais para decatarse de ata que punto a música incide na nosa percepción do que sucede na pantalla, abonda con imaxinar o efecto que producirían as mesmas imaxes cunha música máis convencional, ou mesmo en silencio. Co seu primitivismo desaforado, a música incide nun aspecto que será determinante no desenlace do filme: o descenso á loucura do protagonista.

The master, película do 2012, conta a historia de Freddie Quell, un veterano da Segunda Guerra Mundial interpretado por Joaquin Phoenix e a súa adhesión á "Causa", un movemento relixioso dirixido polo personaxe de Philip Seymour Hoffman. Paul Thomas Anderson é un gran contador de historias e vólveo demostrar nesta ocasión, mais o que nesta película se aprecia máis que en ningunha outra é certo carácter "impresionista" na narración.

En consonancia con isto, a música flota por riba da acción durante toda a película sen chegar a ser case nunca dramática nin explícita en ningún sentido, o que contribúe a xerar certa sensación de distancia cos feitos e acentuar o ton "impresionista" do que falabamos. Na voda da filla de Lancaster escoitamos unha orquestra de corda tocando un inequívoco acorde maior, mais este rapidamente se disolve nun conxunto de liñas polifónicas e suavemente disonantes no rexistro agudo. A escena na que Freddie se ve obrigado a fuxir da granxa na que traballa tras ser acusado de envelenar a un compañeiro está acompañada por unha sección de

madeiras na que as notas chocan levemente unhas con outras mais de maneira moi leve, sen chegar a renxer nin crear unha sensación de tensión

Fóra das pezas de época que contextualizan a acción, a banda sonora vai tamén moi en correlación coa limpeza da imaxe e o predominio dos tons claros, fuxindo da estridencia que se pode escoitar nalgunhas partes de *There will be blood* e tratando as disonancias con moito agarimo. Greenwood volve empregar a percusión e os clusters na corda fretada para denotar agresividade e masculinidade na caracterización de Freddie Quell ó inicio da película. A mesma peza aparece máis adiante no filme no contexto da confrontación entre Lancaster, o líder da seita, e un disidente, quen máis tarde recibe unha malleira a mans de Freddie. Mais a acción logo volve ó contexto da seita, onde as aparencias mandan e a violencia está sempre latente, unha sensación acentuada polo carácter ameazante da música de Greenwood, que nunca chega a estoupar.

En calquera caso, estamos diante dunha partitura que, novamente, non se limita a puntuar a acción ou reforzar as imaxes de maneira convencional, senón que actúa como un axente de entidade dentro da fita, influindo na impresión que produce a película no espectador e creando un marco de referencia e unha atmosfera moi particular.

O ton en Inherent vice é moi distinto en todos os sentidos. Desta volta, seguimos as andainas de Doc Sportello, un hippie que sobrevive exercendo como detective privado na California de 1970. Fumador compulsivo de marihuana, Doc vese envolto no submundo do crime californiano na pescuda de tres desaparicións relacionadas coa súa exmoza e Mickey Wolfmann, o seu adiñeirado novo amante. O argumento da película é deliberadamente confuso, mais para Anderson é máis importante “o sentimento xerado por unha película que o que comprenda a túa mente”. Así e todo, neste caso esta atmosfera de confusión responde en parte á vontade de Anderson de reproducir o punto de vista do seu protagonista, novamente interpretado por Joaquin Phoenix e que vive permanentemente fumado. Ademais disto, tanto a interpretación de Phoenix como os disparatados personaxes que van aparecendo marcan un ton humorístico e unha lixeireza a nivel temático que distinguen esta

película das anteriores.

Anderson emprega de novo a música para contextualizar a película historicamente. Dentro da banda sonora atopamos pezas de Can, representando a cultura hippie e a experimentación coas drogas; temas de Neil Young e Jack Scott que nos ubican nos Estados Unidos dos 70 a través do *country* e da canción lixeira; e música *surf*, relacionada coa trama a través dun dos personaxes.

A partitura de Jonny Greenwood fai uso dos clixés do cine *noir* acompañando certas secuencias cunha atmosfera de misterio e escuridade emparentada coa música de Can. Mais a maioría das veces este efecto vese contrarrestado por gags humorísticos que lle restan seriedade ás imaxes. Temos un exemplo disto cando Doc vai visitar o último proxecto inmobiliario do empresario Mickey Wolfmann para topar cun descampado no que a única construción resulta ser un prostíbulo. A música misteriosa vese substituída por unha peza de carácter exótico, que empeza a soar con máis forza no momento en que Doc cae inconsciente ó chan tras ser golpeado na cabeza cun bate, para un segundo despois aparecer ó carón do corpo sen vida do home ó que buscaba. Outro exemplo deste contraste e do uso anempático da música atopámolo algo máis adiante na cinta, onde a música *noir* se ve substituída polo *easy listening* de Jack Scott, que acompaña as imaxes de Doc levando unha malleira a mans do policía Big Foot. O carácter romántico da música choca coa violencia das imaxes e supón un contraste á aparente seriedade da investigación levada a cabo por Doc.

Dous dos momentos máis memorables nos que a música ten un rol protagonista teñen que ver con Shasta, a exmoza de Doc. Nos primeiros compases da película vemos a Shasta visitando a Doc despois de varios meses separados para lle pedir axuda nun asunto relacionado co seu novo amante. Nun momento determinado da conversa, na que os sentimentos dos personaxes saen a luz pouco a pouco, comeza a escoitarse de fondo o tema de Shasta, de carácter evocador e nostálxico. Mentres a música soa de fondo, Doc acompaña a Shasta ata o seu coche. A forte carga emocional desta secuencia vese contrastada de inmediato: nada máis Doc queda só comeza a soar o tema de Can "Vitamin C", aparecendo en pantalla uns segundos despois o título do filme con luces de neón. A

secuencia anterior percíbese así como unha sorte de introdución e a combinación de música e título dálle un pulo poderosísimo ó filme, que a partir deste intre encadea con moito ritmo varias escenas nunha brillante secuencia de montaxe que fai que o espectador se enganche á cinta irremisiblemente.

O segundo destes momentos brillantes prodúcese ó redor dos dous terzos da película, coa segunda aparición de Shasta na casa do protagonista. Shasta trata de seducir a Doc nunha longa secuencia intercalada con planos de Big Foot na súa casa mantendo unha conversa telefónica con Doc. De fondo, a música comeza a soar. A tensión entre os dous personaxes rebenta e prodúcese unha escena de sexo. Shasta confesa entón que estivo a bordo do Cabeiro Dourado, o barco controlado por Mickey Wolfmann, e escoitamos por primeira vez na película as palabras *Inherent vice.* A música acada o seu pico de intensidade mentres se produce un *flashback* que nos amosa a Shasta e Doc paseando xuntos pola praia e oímos a voz en *off* da narradora. É unha feliz conxunción de música, imaxes e narrativa.

Sen dúbida esta secuencia é o centro formal da película. Á súa poderosa emotividade únese o efecto que produce escoitar o título do filme na boca de Shasta, e dalgún xeito sentimos que neste momento todo encaixa, aínda que non saibamos moi ben como nin entendamos ben o significado do que acaba de dicir.

Mais, despois de todo, é máis importante o sentimento xerado por unha película que o que comprenda a túa mente. E, despois de todo, *Inherent vice* non é máis ca unha historia de amor.