

Interferencias sobre Carlos López-García

XOÁN M. CARREIRA*

Al tratar la cuestión del *nacionalismo musical* de Galicia afirma Xosé Ramón Barreiro⁽¹⁾ que *la música sirvió para fortalecer el espíritu de recuperación cultural y política* concluyendo la indisociabilidad entre esas composiciones de Montes, Veiga, Chané, etc. y el movimiento galleguista; por ello *tanto los autores citados, como los coros y orfeones son un producto cultural que no tendrá explicación posible sin esta vinculación. Las bandas musicales de los pueblos de Galicia propalaron estas composiciones que eran aceptadas porque hablaban a los gallegos con su propio lenguaje.*

A pesar de la extraordinaria importancia sociológica de las Bandas de Música, su estudio no se ha planteado desde una perspectiva científica, lo cual facilita que el ignaro de turno se apropie del tema supliendo su ignorancia con su imaginación y el dato fehaciente por la anécdota o el chascarrillo. Por ello son beneméritos trabajos de estudiosos locales como los que en este ANUARIO BRIGANTINO ha dado a conocer Julio Cuns Lousa⁽²⁾. A través de su documentada crónica podemos conocer los procesos dinámicos de la vida musical de Betanzos y las interrelaciones entre la Banda de Música y la sociedad, ya sea en la influencia de los bruscos cambios políticos del XIX, ya en las primeras reivindicaciones laborales, ya en la toma de conciencia política ante el galleguismo, la república o el levantamiento franquista.

En los anales de la Banda de Música de Betanzos figuran músicos ilustres más allá de la comarca brigantina como **Jorge Yáñez Fernández, Ricardo Dorado Arroyo, Manuel Fernández Amor o Hilario Courtier Quintáns**; sobre la memoria de estos se halla la figura de un compositor que a los diecisiete años hubo de abandonar la España pacificada siguiendo el camino marcado por quienes luego serán sus amigos, Lorenzo Varela y Luís Seoane; Carlos López García se halla, afortunadamente, de regreso entre sus conciudadanos y en torno a él he trazado este artículo.

LA MUSICA EN GALICIA ENTRE DOS DICTADURAS (1922-1939)

Las capillas musicales de las iglesias gallegas venían sufriendo desde finales del siglo XVIII una progresiva decadencia debida en primer lugar a la política económica desde Carlos III, sumada a las consecuencias de la guerra napoleónica y a las sucesivas desamortizaciones y legislación tanto canónica como civil sobre la cuestión. En las fechas del golpe de estado de Primo de Rivera los maestros de capilla en las catedrales gallegas son **Ramón González Barrón** en Mondoñedo, **José Basadre List** en

(*) Xoán M. Carreira (Noia, 1954) es autor de numerosos trabajos sobre la recepción de la ópera italiana en España, publicados en revistas y Actas de Congresos de Musicología. Ha investigado también la historia de la música en Galicia desde la Ilustración y tratado diversos problemas de la música occidental del siglo XX. Es miembro de diversas sociedades nacionales e internacionales de musicología.

(1) Xosé Ramón Barreiro Fernández: *Historia contemporánea de Galicia. Vol III Historia de la cultura gallega*. Ed. Gamma. A Coruña, 1982, pg. 340.

(2) Julio Cuns Lousa: *La Banda Municipal de Betanzos en el siglo XIX*. En «Anuario Brigantino» n.º 7, Betanzos 1984. «La B.M. de B. en el siglo XX» en «A.B.» n.º 9. Betanzos, 1986.

Lugo, **Manuel Soler Palmer** en Santiago⁽³⁾ y **Manuel Martínez Posse** en Tui⁽⁴⁾. De ellos quien tuvo mayor repercusión social fue sin duda Martínez Posse, por sus relaciones con los sectores del catolicismo galleguista que se agruparían en torno a la revista «Logos»⁽⁵⁾, como Manuel Lago González⁽⁶⁾ y Gerardo Alvarez Limeses. Por otra parte, la gran autoridad musical de Galicia en el período primo-riverista fue sin duda **Santiago Tafall Abad**⁽⁷⁾, pionero de la musicología gallega.

Por lo que se refiere a la música civil, el predominio absoluto corresponde a la música escénica siendo **Reveriano Soutullo**⁽⁸⁾ la figura más conocida a través de sus zarzuelas, las cuales nunca trataron la temática gallega, y un pasodoble que se vincularía definitivamente al repertorio bandístico gallego *Pontearreas*. Tengo la sospecha de que gran parte de la popularidad de Soutullo se debe tanto más a su éxito como músico comercial que a los indiscutibles aciertos de alguna de sus partituras; al fin y al cabo la imagen del emigrante triunfador y adinerado es habitual en la mitología gallega aún hoy en día como lo demuestra su uso y abuso por parte de TVG. La propia personalidad de Soutullo, muy desvinculado de Galicia salvo en los aspectos más epidérmicos cual su predilección por las sardinas asadas, no podía vincularlo a ningún modelo cultural que pretendiera romper la imagen del gallego de zarzuela tipificado como el sereno, más o menos borrachuzo, y la chica de servir, más o menos aficionada a las «sisas».

La ópera va a tener especial relevancia en este período en las obras de dos autores: **Gregorio Baudot Puente**⁽⁹⁾ y **Eduardo Rodríguez-Losada Rebellón**⁽¹⁰⁾. El primero estrena el 5 de junio de 1928, en el Teatro de La Zarzuela de Madrid, *Cantuxa*⁽¹¹⁾, sobre libro de Adolfo Torrado. A pesar de obtener un éxito considerable tanto en España como en latinoamérica, en Galicia se levantó una polémica centrada en que el libro era en castellano —cosa imprescindible para estrenar en Madrid— y en la historia cuya brutalidad era incompatible con la Galicia arcádica o heroica que se intentaba presentar en las producciones de la «Escuela Dramática Galega».

Por su parte, Eduardo Rodríguez-Losada estrena el 6 de mayo de 1927, en el Teatro

(3) José López-Calo: *Catálogo musical del archivo de la Santa Iglesia Catedral de Santiago*. Instituto de Música Religiosa. Cuenca, 1972, pp. 226-229.

(4) Xesús Gómez Sobrino: *Martínez Posse, Manuel*. En *G(ran) E(nciclopedia) G(allega)*. Tomo XX. Gijón, 1984, pp. 152-3. Xosé Filgueira Valverde: *Introducción al «Cancionero Musical de Galicia»*. Museo de Pontevedra. 1942. pg. 39. López-Calo: *La música en Galicia*. En «Galicia Eterna» Vol. IV pp. 911-12. Barcelona, 1981. Joam Trillo y Carlos Villanueva: *La música en la catedral de Tui*. Diputación de La Coruña. A Coruña, 1987.

(5) Reimpresión en Barcelona, 1983.

(6) Barreiro: *Op. Cit.* Vol. IV. «Economía y Sociedad». pp. 350 a 368.

(7) Sobre Tafall hay muy abundante bibliografía, la referencia obligada es la Tesis de Licenciatura que sobre su figura realiza Xoan Viaño, autor del artículo *Tafall Abad*, Santiago «G.E.G.» Tomo XX pp. 136. Gijón, 1987. Ver también Filgueira *Op. Cit.* y López-Calo «Santiago».

(8) No existe una monografía sobre Soutullo. La mejor biografía es Rogelio Groba: *Soutullo, Reveriano* en «G.E.C.» Tomo XX, pp. 253. Gijón, 1986, que actualiza su discurso *El maestro Soutullo y la música gallega*. Real Academia de Bellas Artes de Ntra. Sra. del Rosario. A Coruña, 1974. Su obra es comentada en toda la historia de la zarzuela por medianas que fueren. Más atención le dedica Antonio Fernández-Cid: *Cien años de teatro musical en España* Real Musical Madrid, 1975, de quien depende Manuel Balboa: *O teatro lírico galego nos séculos XIX e XX* en «150 años de música galega» Xunta de Galicia. Pontevedra, 1979.

(9) Xoan M. Carreira y Margarita Soto Viso: *Vida y obra del compositor Gregorio Baudot Puente* en «R(evista de) M(usicología)» Vol. V n.º 1. Madrid. 1982. *Numeración del catálogo de G.B.P.* En «R.M.» Vol. VIII n.º 2 1985. *G.B. y la Música tradicional gallega* en «Revista de Folklore» n.º 20. Valladolid, 1982.

(10) Carreira: *El compositor E.R-L* en «R.M.» Vol. IX n.º 1. 1986.

(11) Carreira: «G.B. e a sociedade musical da época». En «Entregas de comunicación cultural» n.º 20. Santiago, 1985. Angel Sagardía «Un compositor castellano que cantó a Galicia. G.G. y su ópera «Cantuxa»: En «Abrente» n.º 4. A Coruña, 1973. Fernández-Cid: *Op. Cit.* Anónimo (Enrique Ablanado): «Música Insólita Contemporánea Gallega». Ayto. de Vigo. Vigo, 1985.

Rosalía Castro de A Coruña, su *El Monte de las Animas*⁽¹²⁾ con libro de Julio J. Casal y Núñez de Cepeda. Esta obra es un bello juguete escénico pensado para su representación a cargo de una compañía no profesional y a pesar de ser representada luego en Vigo y en Ferrol, tuvo escasa repercusión sobre la sociedad gallega. Si la tuvo y gigantesca *O Mariscal*⁽¹³⁾, estrenada el 31 de mayo de 1929 en el Teatro Tamberlick de Vigo; el libro de Ramón Cabanillas y Antonio Villar Ponte. Se representaría en Pontevedra, A Coruña, Ferrol y Madrid y sería interpretada como el nacimiento de un nuevo espectáculo teatral gallego. Desde luego, «O Mariscal» exige una amplia monografía por su capital importancia para la cultura gallega que excede las calidades modernistas del verso de Cabanillas y la textura de indiscutible raigambre germana de la música de Rodríguez-Losada. Por último, *¡Ultraya!*⁽¹⁴⁾ se estrena el 12 de marzo de 1935 en el Teatro de la Zarzuela de Madrid con libro de Armando Cotarelo Valledor; por exigencias de los cantantes ha de traducirse al castellano y la empresa es un fracaso comercial teniendo mínima repercusión en Galicia. Creo poder reiterar lo expresado en un reciente trabajo⁽¹⁵⁾: «*la ópera nacionalista gallega se planteó tarde y a medias y sin interesar a casi nadie más que a los implicados en ella. Los esfuerzos de Baudot y Rodríguez-Losada fueron pronto olvidados, y la poca sensibilidad patrimonial de la sociedad gallega dejó caer en el olvido las tres obras que produjeron*». De hecho quien quiera estudiar o consultar las partituras en un archivo público ha de acudir al «Centro de Documentación de la Música Española Contemporánea» de la Fundación Juan March, en Madrid. En Galicia, el Museo de Pontevedra posee una copia de *Cantuxa*.

Mucho más confuso es el conocimiento de las zarzuelas gallegas de este período⁽¹⁶⁾, no habiendo visto la luz la mayor parte de ellas. La más importante sería la inédita y, a decir de algunos, inexistente, ópera o zarzuela *A Virxe de Cristal* de **José Baldomir Rodríguez**⁽¹⁷⁾, con libro de Ramón Cabanillas. Otro espectáculo de gran éxito es la «Escena Coral» en la versión remozada del espectáculo que teoriza y escribe Leandro Carré Alvarellos y de la cual nacerán coros míticos como «Cantigas da Terra» en A Coruña o «Ruada» en Ourense. En el fondo se trata de una herencia del espectáculo creado por **Perfecto Feijoo**⁽¹⁸⁾ y su coro pontevedrés «Aires da Terra». Ya en 1924 reacciona **Jesús Bal y Gay**⁽¹⁹⁾ contra las «escenas corales» que, sin embargo, serían del agrado de la estética defendida por el Partido Galleguista⁽²⁰⁾. Como dice Filgueira⁽²¹⁾: *volver a la pureza folklórica o lanzarse al teatro de arte sobre temas populares es la alternativa actual de un movimiento que prestó al cancionero gallego un doble tributo de recolección y de difusión que no es posible olvidar al estudiar el desarrollo de la música gallega de los últimos años*.

Este período conoce también el nacimiento de diversas orquestas como han

(12) (Ablanedo): Op. cit. **Carreira**: *El compositor E.R.-L.*

(13) **Carreira**: *El compositor E.R.-L.* (Ablanedo) Op. Cit. Sobre el libro: **Ricardo Carballo Calero**: *Historia da literatura galega contemporánea* Ed. Galaxia. Vigo, 1975. **Manuel Lourenzo y Francisco Pillado Mayor**: *O teatro galego*. Ed. do Castro, Sada, 1979. El libro se incluye en Lourenzo-Pillado: *Antoloxía do Teatro Galego*. Sada, 1982, pp. 195-214.

(14) **Carreira**: *¡Ultraya! unha ópera galega para estrenar en Madrid*. En «Revista Monográfica de Cultura» n.º 1. A Coruña, 1984. «El compositor E.R.-L. **Filgueira Valverde**: *A ópera Ultraya de Cotarelo e Rodríguez-Losada* en «El Ideal Gallego», A Coruña, 17-V-1984.

(15) **Carreira**: *El nacionalismo operístico en Galicia*. En «R.M.» vol. X n.º 2. 1987.

(16) Ver **Lourenzo y Pillado**: Op. Cit.

(17) **Ramiro Cartelle Alvarez**: **Baldomir Rodríguez, José**. En «G.E.G.». Tomo 3, pp. 44. Gijón, 1975.

(18) **Filgueira**: *Introducción al Cancionero...* pp. 35-36.

(19) **Jesús Bal y Gay**: *Hacia el Ballet Gallego*. Lugo, 1924.

(20) **Xavier Castro**: *O Galeguismo na encrucillada republicana* Excm. Diputación de Ourense. Ourense, 1985.

(21) **Filgueira**: *Introducción al Cancionero...* pp. 36.

estudiado Margarita Soto Viso⁽²²⁾ y Jacinto Torres⁽²³⁾. Con muy diverso grado de documentación, conocemos la *Orquesta Filarmónica de A Coruña*⁽²⁴⁾, la *Orquesta de Cámara de Pontevedra*⁽²⁵⁾, la *Orquesta Filarmónica de Vigo*, la *Orquesta de Santiago*, y las sorprendentes *Orquesta Unión Moaña de Marín* y *Orquesta de Vivero*. La de Pontevedra fue una iniciativa ligada al politizado sector de católicos galleguistas y su director sería el Padre **Luís M.^a Fernández**. La de Vigo se constituyó en el seno de la Casa del Pueblo de la UGT. La de Santiago se creó por los músicos de los cinematográficos, al igual que en otros muchos lugares de España, y su director fue **Angel Brage**. La de mayor trascendencia sería la coruñesa dirigida por **Alberto Garaizábal** y constituida en el seno de la Sociedad Filarmónica; también ésta tendría importantes vinculaciones con los sindicatos, especialmente la CNT en contraste con la personalidad de su director, organista de la iglesia de los jesuitas.

Además a estas iniciativas hemos de sumar la importancia social que tendrían las giras de las Orquestas Sinfónica y Filarmónica de Madrid⁽²⁶⁾ las cuales darían a conocer al público un nuevo repertorio⁽²⁷⁾ que incluía autores españoles y novedades internacionales como Shostakovich. Así es que la *Dolora Sinfónica* de G. Baudot (15 de mayo de 1915), las *Lembranzas da Festa* de M. Fernández Amor (12 de mayo de 1926), *El Gnomo* de E. Rodríguez-Losada (8 de mayo de 1925), entre otras obras, serían estrenadas en el coruñés Teatro Rosalía Castro por la O. Sinfónica de Madrid dirigida por Enrique Fernández Arbós. No he tenido ocasión de hacer un estudio exhaustivo sobre los programas de esta orquesta en otras ciudades gallegas ni de los que interpretó por su parte la O. Filarmónica de Madrid, dirigida por Bartolomé Pérez Casas.

Más pobre es el panorama de agrupaciones de cámara limitadas al bien conocido *Cuarteto Clásico* de Pontevedra y el inédito *Cuarteto Trabazos* de Castro Caldelas. Creo haber detectado alguna otra agrupación pero me es imposible dar noticia alguna por el momento.

¿Cómo pudo ser posible el nacimiento y desarrollo de estas orquestas y agrupaciones? En primer lugar, son producto de una sensibilización social que abarcaba desde los sectores del catolicismo tradicional pero culto hasta los sindicatos como UGT en Vigo y CNT en A Coruña. Ello permitió la constitución de las *Sociedades Filarmónicas* de A Coruña, Ferrol, Lugo, Pontevedra y Vigo y la *Asociación Musical de Ferrol*. Lamentablemente, también en este campo hay muchas investigaciones que realizar y estas no son fáciles por la desaparición de los archivos de estas Sociedades, requisados por el gobierno rebelde y las dificultades para estudiar las colecciones de programas, en manos privadas⁽²⁸⁾.

Ya comenté antes la importancia que adquieren los Coros Gallegos y las Corales Polifónicas que se crean en este período. El modelo para los primeros es, desde luego, Aires da Terra fundado por el boticario **Perfecto Feijoo** (1858-1935) y su expresión más acabada en el período tratado es de Ruada de Ourense, seguida por Cántigas da Terra

(22) **Soto Viso**: *Orquestas profanas*. En «G.E.G.». Tomo 23. Gijón, 1984. pp. 113-5 La autora me indica que el texto publicado en el epígrafe «Santiago» no es de su autoría a pesar de atribuírsele.

(23) **Jacinto Torres**: *Orquestas y Sociedades (1900-1939)*. En *Actas del Congreso Internacional España en la Música de Occidente*. Ministerio de Cultura. Madrid, 1987. Vol II. pp. 351-368.

(24) **Carreira**: *Alberto Garaizábal Macazaga y la sociedad musical coruñesa en la II República*. En «Cuadernos de Sección. Música» Vol. 4, 1987. San Sebastián.

(25) **Prudencio Landín Tobío**: *De mi viejo Carnet*. Pontevedra, 1948.

(26) **Fernández-Cid**: *La música española en el siglo XX*. Fundación Juan March. Madrid, 1973. pp. 249-250.

(27) **Carreira**: *La Orquesta Sinfónica de Madrid y Wagner en A Coruña*. En «La Voz de Galicia». A Coruña, 2-XI-1983.

(28) La mejor colección conocida de los programas de la Sociedad Filarmónica coruñesa es la de Antonio López Prado, de quien se espera un amplio trabajo sobre la cuestión.

de A Coruña, en torno a la cual se reunirán los nobres de **Mauricio Farto**⁽²⁹⁾, **M. Fernández Amor**⁽³⁰⁾ y **Adolfo Anta Seoane**⁽³¹⁾, tan importantes dentro de género de las populares escenas musicales y que vienen exigiendo una monografía. En toda Galicia nacen Coros Gallegos que alcanzarán renombre y que en muchos casos sobrevivieron hasta nuestros días.

El otro tipo está ejemplificado en la *Sociedad Coral Polifónica de Pontevedra*⁽³²⁾ fundada en 1925 cuyo primer director fue **Antonio Blanco Porto**, su primer escenógrafo Alfonso R. Castelao y su primer presidente Antón Losada Diéguez. Como explica Filgueira Valverde: *consagrada al cultivo de la música a cappella, le debe Galicia no sólo el haber despertado la atención de las gentes hacia los grandes modelos de la polifonía clásica y el haber renovado el estilo coral, sino también el estímulo para la composición de obras corales a voces mixtas sobre temas populares*⁽³³⁾.

La ideología de esta Coral la explica Losada Diéguez en un texto de 1926: *Es Galicia un país de espíritu genuinamente musical que se manifiesta con generosa variedad en su rico folklore, y por esto es tan lamentable que la cultura musical se halle en esta tierra en absoluto abandono. Es preciso afirmar la trascendencia que tiene tal hecho, como modelador del carácter y de los sentimientos de un pueblo. Las aptitudes, el ambiente, la tradición, la riqueza de formas populares son tanto o más propicias en nuestro país para el desarrollo de la música que en Vasconia o Cataluña, y bien fácilmente se ve la diferencia en cuanto a la cultura musical y a los resultados obtenidos. Es cierto que la existencia en Cataluña y Vasconia de grandes ciudades como Barcelona o Bilbao y de medios económicos excepcionales, pudieran explicar obras como el Orfeo Catalá y las varias instituciones musicales de Bilbao o San Sebastián, pero no bastan esos motivos para disculpar la miseria de nuestro ambiente, porque no es sólo la comparación con las grandes ciudades, donde la diferencia se observa, ya que resalta aún comparando las ciudades gallegas con los pequeños pueblos catalanes y vascos. (...) Para formar ese ambiente y romper esa apatía, despertando un poco de inquietud, nació la Sociedad Coral Polifónica de Pontevedra. Quiere interpretar obras polifónicas, dando a conocer —y valga la antinomia— esas obras tan conocidas de viejos y modernos maestros, obras ingenuas, de pura inspiración y sabia forma. Espera para interpretarlas, a que surja la música polifónica gallega, y para que surja trabaja.*

Este modelo de Coral Polifónica también obtendrá extraordinario éxito al grado de propiciar la definitiva transformación de los orfeones supervivientes del siglo XX. Tras el contraste entre el «Coro gallego» y la «Coral Polifónica» se evidencia el debate político sobre el papel de estas agrupaciones en la sociedad gallega; a medida que se fueron perfilando las diversas posiciones de los grupos galleguistas, cada formación coral sirvió a diversos intereses. Es de especial interés el texto que sigue: *Tendo todos los coros unha canteira inmensa de cantos populares, non carecendo tampouco de un gran repertorio deles, non ollamos motivo ningún, que xustifique ese afán de misturar entre os cantos populares obras como Negra Sombra, algunhas Alboradas e composicións arbitrarias de certos señores que agora metéronse a facer cousas que son como pezas de Alfayata confeccionadas a forza de remendos (...) Os coros han de ser os intérpretes da nosa inagotabel música popular. Si acaso compoñer e presentar, como fai «De Ruada»*

(29) **Juan Bautista Varela de Vega**: *Mauricio Farto*, en «El Norte de Castilla», Valladolid, 14, 16, 20, 21 y 23 de junio de 1985. **Cartelle**: *Farto, Mauricio* en «G.E.G.». Tomo 11. Gijón, 1977. pp. 122-3.

(30) **Cartelle**: *Fernández Amor, Manuel*. En «G.E.G.». Tomo 2. Gijón, 1977. pp. 35-7.

(31) **López-Calo**: *Esencia de la Música Sagrada*. R. Academia de Bellas Artes de N.S.R. A Coruña, 1980. Incluye biografía de Anta.

(32) **Varios**: *Sociedad Coral Polifónica de Pontevedra. 50 Aniversario de su fundación (1925-1975)*. Pontevedra, 1975.

(33) **Filgueira**: *Introducción al Cancionero...* pp. 36.

esceas típicas do país mais sempre dun xeito fidel e de unha interpretación axeitada. O demais non entra na finalidade que lles compre os coros⁽³⁴⁾.

En Galicia estos dos tipos de coros coexisten con otras agrupaciones más abiertamente militantes. Por una parte los coros sindicales, tanto de la UGT como de la CNT. Por la otra los coros religiosos, ya femeninos, ya masculinos, ya mixtos que en ocasiones llevan su apostolado fuera de los muros del templo. Esta cuestión está apenas esbozada pero su estudio es también importante para la comprensión de la actividad musical del período.

Conocimiento menor que sobre orquestas, óperas y otros, tenemos sobre el fenómeno más popular: las Bandas. Como ya señalé, sobre nuestra ignorancia ha llovido últimamente la superstición y el fetichismo, llevándonos a la exigencia de prudencia antes de escribir cualquier cosa. Las Bandas Militares, las Municipales y las Populares – y algún otro tipo– se superponen e intercambian funciones a juzgar por las referencias de prensa. En el período de la Dictadura Primo-riverista el protagonismo corresponde a la Banda de Infantería de Marina que dirige **G. Baudot**, considerada como la mejor de Galicia. Los certámenes y concursos se suceden y su organización recuerda a la de los espectáculos deportivos originando aglomeraciones semejantes a las actuales ante conciertos «pop». Y la más descarada comercialización es el precio a pagar. Sin embargo está claro que el regeneracionismo que caracteriza el período llegó a las Bandas Gallegas como lo había hecho a las de Madrid y Barcelona. Es bien conocido el papel de las Bandas en la difusión de las oberturas de Wagner pero también se adoptó el repertorio orquestal decimonónico consiguiendo la identificación entre «gran música» y los nombres internacionales. En el propio Betanzos va tener lugar este fenómeno que como nos relata Cuns Lousa parece deberse a **M. Fernández Amor**. Así es que en *el inventario de la Escuela y Banda Municipal realizado el 4 de octubre de 1928, con motivo de hacerse cargo de la misma el Director D. Faustino Temes (...) aparecen obras de Beethoven, Mozart, Schubert, Wagner, Brahms... y de compositores españoles el único que aparece en este tipo de música es Albéniz*. Aún a riesgo de disentir de Cuns Lousa he de señalar que, según los datos citados, Betanzos se incorporó bastante pronto a la gran renovación que plantearon Juan Lamotte de Grignon en Barcelona y Ricardo Villa en Madrid. Sobre la influencia en ello de **G. Baudot** desde Ferrol y de **Pedro Quiroga** desde A Coruña –por cierto, Fernández Amor desposaría con una hija de este último es prematuro hablar. De todos modos, las bases del repertorio de la Banda son –al igual que ahora– en este período la selección de páginas zarzuelísticas y las inacabables series de pasodobles y marchas.

CARLOS LOPEZ-GARCIA I

El anteriormente descrito, con los aditamentos de las rondallas, murgas, gaiteros, etc. fue el ambiente musical de la Galicia en que nació y se crió López-García. Nacido en Betanzos el 19 de octubre de 1922 es hijo de José López Picos, clarinete y saxofón de la Banda Municipal desde 1917. El será el primer maestro de música de Carlos ingresando éste como educando en la Banda seguramente a principios de 1936. Cuns Lousa nos relata como el ejército rebelde inició la depuración de funcionarios leales al Gobierno el 7 de agosto de 1936, figurando entre los depurados el tuba y un saxofón. Poco después abandona Betanzos con destino a Buenos Aires José López Picos y su hijo es nombrado clarinete el 20 de diciembre según documenta Cuns Lousa: *Diose cuenta de una comunicación del Sr. Director de la escuela y banda de música municipal en la que participa que el alumno de la citada escuela de música, Carlos López, se halla en*

(34) A Nosa Terra, 24 de agosto de 1935.

condiciones de ocupar una plaza, en la citada banda, el que podía desempeñar una que se halla vacante, con la consignación presupuestaria de 240 pesetas.

Desde su entrada como educando tendrá como profesor al Director de la Banda, Víctor Pariente Herrejón, un palentino de Mazariegos de Campos que contaba por aquella los 34 años y del cual nada he podido averiguar. El artículo de Cuns Lousa deja entrever conflictos de intereses en la «exoneración» de un músico de prestigio como Hilario Courtier en beneficio de un desconocido como Víctor Pariente, así como los debates que su capacidad suscitó en el Pleno Municipal. Pero esta cuestión poco nos afecta en este momento. Simplemente señalar que Carlos López-García renuncia a sus 240 pesetas el 18 de diciembre de 1939, ya pacificada España y con la conciencia colectiva de incorporación a la vida, la Guerra Mundial se iniciará el 1 de septiembre. Carlos partía para Buenos Aires.

En Buenos Aires, como luego veremos, se encuentra con una sociedad en plena expansión y con una vida musical pletórica de optimismo. Va a asistir pues al período más importante de la historia de la música en Argentina. Allí inicia sus estudios con **Lorenzo Sarrallach** quien le enseña la armonía y el contrapunto escolásticos pasando luego a estudiar con **Jacobo Ficher**⁽³⁵⁾, un exiliado soviético autor, por aquellos años, de la traducción de los *Principios de Orquestación...* de Rimsky-Korsakov, al español. Con Ficher ampliará sus conocimientos de contrapunto y estudiará la Fuga y la Composición e Instrumentación.

Su presentación al público, tras haber compuesto varias piezas pianísticas, para diversas agrupaciones de viento y una primera obra orquestal *Festa*, fue en el Teatro «Rivera Indarte» de Córdoba. El ballet *La Farsa de la Búsqueda*, compuesto en colaboración con su compañero Emilio Terraza fue repuesto en octubre de 1956 en el Teatro Colón de Buenos Aires, dirigiendo **Mauricio Kagel**.

Poco después, Kagel dejaba Buenos Aires para instalarse en Colonia e iniciar su fulgurante carrera europea. Asimismo, Carlos López-García tenía ocasión de viajar a París gracias a una beca de la Embajada de Francia en Argentina, beca facilitada por el éxito de su ballet. En París residirá entre 1957 y 1963 realizando estudios reglados en el Conservatorio Nacional con **Tony Aubin**⁽³⁶⁾ y **Darius Milhaud** (composición) y en la Schola Cantorum con **Pierre Wissmer**⁽³⁷⁾ (orquestación). Asimismo tiene ocasión

(35) **Jacobo Ficher** (Odesa, 15-I-1896. Buenos Aires, 9-IX-1978). Realizó sus estudios musicales en San Petesburgo, especialmente los de violín. Tras un fracaso al no lograr la plaza de concertino en la Ópera de la ciudad, se exilia a Buenos Aires formando en 1929 parte del Grupo Renovación. En 1947 participa en la fundación de la Sociedad Argentina de Compositores. Ejerció la docencia en el Conservatorio Nacional de Buenos Aires, en el Municipal y en el Instituto Superior de Arte del Teatro Colón. En 1956 fue nombrado profesor de composición de la Universidad de La Plata, puesto que pudo desempeñar muy poco tiempo debido a su fallecimiento. Estéticamente encuadrado en el estilo post-romántico, hace abundante uso de materiales rusos y hebreos. Su amplio y premiado catálogo incluye dos óperas sobre textos de Chejov, cuatro ballets, ocho sinfonías, tres conciertos de piano, cuatro cuartetos de cuerda, etc. Ver: **B. Zipman: Jacobo Ficher**. Buenos Aires, 1966.

(36) **Tony Aubin** (París, 6-XII-1907). Discípulo en el conservatorio de París de Samuel Rousseau, Noel Gallon y Paul Dukas gana el «Prix de Rome» en 1930 con la cantata «Acteon». Posteriormente estudiará dirección con Gaubert y entre 1937 y 1944 será director artístico de la emisora páris Mondial-RTF, luego hasta 1960 director de la O. Radio France con la que grabará la ópera «Ariadne et Barbe-Blue» de su maestro. Desde 1945 fue profesor de composición en el Conservatorio de París. Heredero de las búsquedas de color armónico de Dukas y Ravel, es autor de la ópera «La juventud de Goya» (1968-70), cinco ballets, cantatas, música sinfónica y de cámara, etc.

(37) **Pierre Wissmer** (Ginebra, 30-X-1915). Estudió composición en París con Roger-Ducasse, fuga con Lesur en la Schola Cantorum y dirección con Munch en la Ecole Normal. Tras una estancia suiza entre 1938 y 1949 regresa a París en 1949 para instalarse definitivamente. Director honorario de la Schola Cantorum en la cual enseña la composición y la orquestación. Desde 1959 es director de la Ecole Nationale de Musique, Le Mans. Su estética participa del neoclasicismo mostrando claras afinidades con el grupo «Jeune France». Autor de tres óperas, tres ballets, seis sinfonías, tres conciertos de piano, dos cuartetos de cuerda, etc.

de recibir las enseñanzas de Olivier Messiaen, Henry Dutilleux, André Jolivet, Florentz Schmitt, Leon Barzin⁽³⁸⁾ y Jean Rivier⁽³⁹⁾.

Sobre su estancia parisina, me decía en una entrevista a poco de su regreso a Galicia: *Creo que se puede estudiar en cualquier lugar en donde haya quien enseñe; la importancia de viajar al extranjero reside en la posibilidad de trabajar con los grandes maestros y analizar su música con ellos y comprobar que uno puede intentar también escribir obras tan complejas como aquellas que admira*⁽⁴⁰⁾.

Es 1957 un año importante para la Nueva Música pues el rigor formalista comienza a romper. Pierre Boulez compone su *Tercera Sonata* y sus *Improvisations sur Mallarmé I* y en ese mismo año inicia su carrera internacional como director al debutar en Colonia invitado por Hermann Scherchen. Ese mismo año los conciertos del «Domaine musical» llegaban a la «Salle Pleyel» y en diciembre se defendía Boulez de los embates de una crítica irracional: *¿Y quién frecuenta estas pequeñas, medianas y grandes capillas? Dos categorías: las gentes de mundo, de las que bien se sabe que no entienden nada –sobre todo las «mujeres de mundo»– pero que tienen dinero: los jóvenes «airados» y ligeramente mugrientos que se distinguen por ciertos detalles de su atuendo, tan pintorescos como puede serlo el cuello duro –de estos energúmenos es bien sabido que se prestan a atar su entusiasmo-sartén al rabo del primer perro que tengan a mano, siempre que sea labrador–. También, en la opinión de nuestros censores, el éxito de los conciertos del «Domaine Musical» se debe al hecho de ir dirigidos a un público de sordos*⁽⁴¹⁾.

Uno de esos «sordos» era Carlos López-García quien comentaba en la entrevista citada que en comparación con el público que hoy asiste en París a un concierto de música contemporánea, la asistencia en 1957 era ridícula. Cuando regresa a Buenos Aires, el mundo musical francés se ha transformado y la experiencia de esa transformación puede resumirse en el consejo que le diera P. Wissmer tras felicitarle por la perfección académica de un ejercicio: *Ahora que ya conoce la técnica, guárdela y componga como desee hacerlo.*

ARGENTINA, MUSICA Y POLITICA EN LA ERA PERONISTA

Desde 1930 el ejército de Argentina no ha renunciado a protagonizar –o al menos a vigilar– los procesos socio-económicos, su presencia es determinante en los procesos que tras la crisis de 1930 llevan a las ciudades a grandes masas campesinas llamadas por la artificial creación de industrias de sustitución; así florecen los cinturones obreros no sólo en Buenos Aires sino también en otras ciudades importantes. Argentina va a conocer una nueva configuración social con la aparición de los campesinos urbanizados y de las grandes comunidades emigrantes, especialmente de Italia y España, forzados por las consecuencias de la instauración del fascismo en un caso y de la Guerra Civil en el otro.

(38) **Leon Barzin** (Bruselas, 27-XI-1900). Residente en USA desde la infancia, se educó allí, donde hizo una importante carrera como director desde 1929. Fue nombrado para dirigir la National Orchestral Association. Entre 1949 y 1957 dirigió el N.Y. City Ballet. Posteriormente ha hecho una importante labor docente en centros de prestigio internacional.

(39) **Jean Rivier** (Villemomble, Seine 21-VII-1896). Se formó en el Conservatorio de París donde obtendrá el «premier prix» en contrapunto y fuga. Desde la II Guerra Mundial fue profesor del Conservatorio de París, primero junto a Milhaud y luego en su propia cátedra. Su obra se caracteriza por la solidez de construcción y su imaginativa instrumentación, junto a una honda expresividad. De su amplio catálogo han obtenido especial atención el Concierto de piano de 1940 y el Concerto para metales, timbal y cuerdas de 1963.

(40) En «Faro de Vigo» 2 de junio de 1985.

(41) **Pierre Boulez**: *Petit editoriel*. Programa del concierto del 14 de diciembre de 1957



En 1940 la fisonomía de Buenos Aires ha cambiado radicalmente y puede afirmarse que Argentina se ha incorporado a la nueva «cultura de masas» cuyos condicionantes culturales serán la radio y el cinematógrafo. Simultáneamente tiene lugar un progresivo deterioro político que se incrementa durante la Guerra Mundial y la ficticia neutralidad argentina en el conflicto. Las fuerzas políticas argentinas van a definirse precisamente por su toma de postura pro-Usa y pro Alemania, apostando gran parte de las fuerzas económicas por el Eje aunque tuvieran la habilidad de hacer una tardía y formal declaración de guerra a Alemania.

Gracias a la economía de guerra Argentina se encontró con una extraordinaria demanda exterior lo que potenció el proceso de urbanización. Así se explica el fenómeno de que siendo su economía de predominio rural, los tres cuartos de la población vivan en ciudades y un veinte por ciento en Buenos Aires. Políticamente los sectores pro-Usa defendían una liberalización económica frente al intervencionismo defendido por el sector pro-Alemania que se autodefinía como «nacionalista». La demanda exterior va a declinar al fin de la Guerra y obliga a volver al sistema económico anterior con lo cual grandes cantidades de trabajadores, especialmente de la industria cárnica pasan al paro incrementando la conflictividad social. El 4 de junio de 1943 ante la perspectiva del triunfo electoral del sector pro-USA tiene lugar un golpe de estado protagonizado por militares fascistas vinculados al GOU (Grupo de Oficiales Unidos).

Los protagonistas de este golpe de estado serían los oficiales Rawson, Farrel y Ramírez pero la figura política comienza a ser **Juan Domingo Perón**. Participe del

golpe de estado de 1930 contra el gobierno de Irigoyen, llevó desde 1936 una importante actividad diplomática como agregado militar en las embajadas en Chile y en Italia. En 1939 se integra en el GOU y en 1943 es nombrado Secretario del Ministerio de Trabajo y Previsión, en 1944 ministro de la Guerra y poco después vicepresidente de la República.

Desde el secretariado de Trabajo, Perón comprendió que se hacía imprescindible manipular las masas urbanas, desorientadas y desorganizadas. Adopta medidas favorables a los obreros, que crean malestar en la burguesía conservadora organizada en los partidos tradicionales y que en octubre de 1945 tras las movilizaciones denominadas «Marcha de la Constitución y la Libertad» obtienen del gobierno militar la caída de Perón. Las masas obreras reaccionan violentamente y reponen en el poder a Perón aclamándolo como *Jefe*. El 24 de febrero de 1946 unas elecciones no manipuladas otorgan a Perón un 56 por ciento de los votos frente a un candidato de una coalición denominada «Unión democrática» que agrupaba la totalidad de los opositores desde la derecha hasta los comunistas. Perón era elegido para el período 1946-1954.

Perón configura un movimiento populista de connotaciones claramente fascistas: el justicialismo. Su esposa, Eva Duarte, dotada de un extraordinario talento como conductora de masas se convierte en el símbolo del régimen, ella es la madre de los descamisados y el principal soporte del régimen. En 1946, Argentina aún dispone de enormes reservas monetarias y Perón aprovecha esta circunstancia para nacionalizar los servicios públicos que venían siendo explotados por compañías extranjeras. Asimismo prolonga en el primer período de su gobierno las medidas paternalistas iniciadas desde el Ministerio de Trabajo. La nueva legislación y sus consecuencias prácticas hacen que por vez primera los trabajadores se sientan ciudadanos de pleno derecho en un Estado que parece apoyarlos en sus problemas laborales. Como señala R. Gaignard: *Para el observador europeo, las conquistas obreras del peronismo pueden parecer banales y significar sólo una ligera corrección de los desequilibrios sociales en una economía capitalista; pero en la Argentina que sale de la era pre-industrial, es una revolución que la aristocracia porteña nunca perdonará*⁽⁴²⁾.

En realidad el gobierno de Perón no emprendió nunca ninguna reforma de importancia; el primer beneficiado fue el capitalismo argentino que se ve reforzado a pesar de las promesas a los descamisados, mientras que se hablaba de nacionalismo se potenciaban las inversiones extranjeras cuyos intereses jamás peligraron —antes bien aquellas que resultaban deficitarias son las que se nacionalizaron—. Poco hay que no se pueda explicar por la lectura de los teóricos falangistas y fascistas y una de las consecuencias nefastas fue la potenciación corporativa que beneficia muy especialmente al Ejército. De todos modos aún ha de investigarse mucho hasta el esclarecimiento de las contradicciones del peronismo entre la demagogia verbal y gestual y el mantenimiento de un sistema anacrónico y corrupto.

A partir de 1950 la situación empieza a degradarse por la sequía, y las restricciones a las exportaciones de carne. La carencia de planificación económica lleva a la ruina a la industria. En este momento comienza la dicotomía entre una Evita que recorre el país inflamando con discursos utopistas a la población mientras Perón renuncia progresivamente a los gestos, incluso restringiendo las escasas y pobres concesiones de los años anteriores. La muerte de Evita el 26 de julio de 1952 sume a la Argentina en la histeria colectiva potenciada desde la Administración.

Perón será ya un títere de los poderes económicos y militares mientras la crisis económica revela la improvisación que marcara su gestión. Los trabajadores se encuentran en un callejón sin salida abrumados entre la demagogia populista y nacionalista y

(42) R. Gaignard: *Argentine* en «Enciclopedia Universalis» Vol. II. París, 1980. pg. 347.

un estado cada vez más policial, represivo e hipotecado al capital extranjero. Perón llega a la incontinencia verbal y exige un auténtico culto personal mientras es incapaz de controlar las cada vez más fuertes tensiones sociales. El 16 de septiembre de 1955 en medio de la pasividad general se inicia la «Revolución liberadora» y tres meses más tarde Perón abandona Argentina sin que hasta hoy hayamos conocido ni sus tesis nacionalistas ni comprendido como pensaba alcanzar su equilibrio político-económico.

Los dos años siguientes conocen la transición del gobierno autoritario del general Lonardi al del general Aramburu quien intenta retornar a la democracia republicana. Se intenta la reconstrucción económica beneficiando sobre todo a los terratenientes. Esta política obtiene aparentes éxitos en lo cultural observándose una eclosión de intelectuales, artistas, juristas, pedagogos y científicos que proporcionan a la Argentina una imagen internacional apenas deteriorada por los horrores posteriores.

La vida musical va a estar íntimamente relacionada con la política social del peronismo. El Teatro Colón es el gran beneficiado por el régimen, que intenta demostrar que cualquier descamisado puede asistir a la ópera. Lógicamente no basta con subvencionar las entradas, es preciso crear unos programas de educación que hagan sentir la música como necesidad, pero el caso es que el Colón se convertirá en uno de los primeros teatros de ópera de mundo y sus temporadas se incluirán en los circuitos internacionales de los grandes cantantes. En 1948 se crea la Orquesta Sinfónica Nacional, en 1949 la Orquesta Filarmónica y en 1951 la Orquesta de la Radio Nacional mientras se potencia la aparición de directores argentinos —Mauricio Kagel, Armando Krieger, Washington Castro,...— y se contratan extranjeros. Simultáneamente se construyen auditorios y se apoyan las iniciativas de centros docentes y grupos de cámara.

En el aspecto compositivo, la característica predominante es el eclipse del nacionalismo musical en beneficio de lenguajes cosmopolitas⁽⁴³⁾. En 1929 funda **Juan Carlos Paz** el Grupo Renovación junto a **Juan José y José María Castro, Luis Gianneo, Jacobo Fischer, Honorio Siccardi, Carlos Zozaya, Julio Perceval y Gilardo Gilardi**; frente a la postura casi criollista de la Sociedad Nacional de Música el Grupo Renovación *abrió el camino al conocimiento y cultivo de las nuevas tendencias de entonces: politonalidad, nueva objetividad, «retour à Bach», incorporación de los elementos del jazz, música para conjuntos instrumentales desusados, etc.*⁽⁴⁴⁾.

Basta repasar la lista para comprobar que lo que planteaban los renovadores era una simple «puesta al día», un abrir las fronteras a lo europeo. Las estéticas de estos compositores son muy diversas y en su mayor parte orientadas hacia diversos neo-clasicismos. De ellos tiene especial interés Juan José Castro, autor de óperas sobre el teatro de García Lorca, de origen gallego y de un refinamiento musical inmediatamente anclado en lo francés sea directamente tomado de Ravel o a través de extranjeros empapados por París como el propio Falla. Es quizás el que mayor difusión haya alcanzado, al margen de Juan Carlos Paz.

El mismo Paz crea en 1937 la *Agrupación Nueva Música* de planteamientos más radicales *introduciendo el atonalismo, el dodecafonismo, la escritura atemática, la técnica serial y luego la música electrónica de nuestro medio, dando a conocer la producción de carácter avanzado y especialmente la de los compositores de la Agrupación*⁽⁴⁵⁾. Mientras Paz desarrolla su estricto lenguaje, con raíces profundas en el serialismo integral, florecen otros compositores de entre los cuales descolla **Alberto Ginastera**, quien

(43) **Gerard Béhague**: *Argentina. Art Music* en «The New Grove Dictionary of Music and Musicians». London, 1980. Vol. I pp. 565-6.

(44) **Juan Carlos Paz**: *Introducción a la Música de nuestro tiempo*. Ed. Sudamericana. Buenos Aires, 1971. pp. 492.

(45) **Paz**. Op. cit. pg. 492-3.

pronto abandona el criollismo de sus primeras obras para adoptar desde ca. 1950 una estética neo-clasicista que va a convertirlo en la máxima expresión latino-americana de la ideología musical de la «New Deal» de Roosevelt. La preocupación de Ginastera por la comprensibilidad de la música por parte del oyente lo emparenta con la tesis de Aaron Copland y no es extraño el gran apoyo que disfrutó por parte de instituciones culturales norteamericanas. Consagrado como el maestro por excelencia de los jóvenes compositores latino-americanos, tras la caída de Perón es designado interventor para la política musical argentina. Es imposible negarle la razón a Paz cuando denuncia a Ginastera y a sus compañeros de viaje por la opción de *una conducta común y confortable, sin mayores riesgos que se afirma en los valores de lo tradicional inmediato a través de Fauré, Ravel, Stravinsky, Falla, Bartok, Berg o Hindemith*⁽⁴⁶⁾. Personalmente, dentro de este neoclasicismo que determina el academicismo compositivo argentino prefiero la obra de **Roberto García Morillo**, hijo de unos emigrantes riojanos, revelado en 1943 por sus *Tres pinturas de Paul Klee* y dotado de mayor individualidad creativa y libertad estética como revelan sus producciones escénicas y la ironía de su sexta sonata para piano.

Frente, o mejor en paralelo, a este academicismo cosmopolita tan negativamente valorado por Juan Carlos Paz y por los musicólogos cubanos como elogiado por Aaron Copland y la práctica unanimidad de la musicología USA, se inicia la andadura de la vanguardia argentina cuyas figuras más preclaras abandonan el país por motivos laborales e incluso políticos. Tal es el caso de **Mauricio Kagel**, de quien ya hablé como director, **Mario Davidovsky**, que se instalará en USA; **Miguel Gielen** quien ya en 1951 abandonara Argentina e iniciará su importantísima carrera como director especializado en el siglo XX y del más interesante compositor del grupo, **Alcides Lanza**, que desarrolla su trabajo muy vinculado a la electrónica en Canadá. Quizás haya que reflexionar sobre esta consecuencia musical del peronismo con mayor detenimiento. Mientras el criollismo no sirve al «nacionalismo» del «Jefe» y todo tiende a promover los híbridos neo-clasicistas nadie impide el desarrollo de las vanguardias, pero tampoco nadie las apoya desde el poder. Luego, la restauración nacional obedecerá fielmente las consignas USA y parte de ellas muy importante es el uso social de la música; nuevamente se verán beneficiados los neo-clasicismos y de ahí partirá la definitiva consagración de Ginastera. Mientras tanto, los experimentalistas buscan trabajo en Europa o en los mismos Estados Unidos que tienen interés en promocionar la Nueva Música en los estrictos lindes de sus universidades.

CARLOS LOPEZ-GARCIA II

A su regreso a Buenos Aires va a encontrar Carlos López-García importantes cambios en la vida musical de la capital siendo el más importante que mientras abandonaran ésta aquellos compositores que mayor relación tenían con el lenguaje de las vanguardias europeas, este lenguaje empezaba ya a ser moneda corriente fuera de los círculos de iniciados. En enero de 1960 un grupo de compositores argentinos encabezados por el miembro de la Agrupación Nueva Música, **Francisco Kroff** visitan Santiago de Chile para entrevistarse con los compositores **José Vicente Asuar**, **Juan Abenámbar** y **Samuel Claro** sobre el proyecto de creación de un Laboratorio Electrónico Musical en la Universidad de Chile⁽⁴⁷⁾. Dos años más tarde funcionaba en Buenos Aires un laboratorio de estas características⁽⁴⁸⁾, mientras que Chile

(46) Paz. Op. cit. pp. 492.

(47) **José Vicente Asuar**. *Un proyecto para el montaje de un Laboratorio Electrónico Musical*. En «R(evista) M(usical) C(hilena)» n.º 60. Santiago de Chile, julio-agosto de 1958.

(48) **Samuel Claro**.— *Panorama de la música experimental en Chile*. En «R(evista) M(usical) C(hilena)» n.º 83. Enero-marzo de 1963.

no alcanzaba el suyo. Estas experiencias fueron precedidas por los trabajos de música concreta del malogrado **Tirso de Olazábal** a quien su temprana muerte impidió conocer los nuevos trabajos.

Por otra parte va a encontrarse López-García con otra realidad bien diversa cual es la práctica musical de la comunidad gallega en Buenos Aires. No resultaba nuevo que una de las señas de identidad de esta comunidad fuera la práctica musical más directamente enxebrista. El músico que llegaba a Argentina desde Galicia habría de elegir entre la integración en el grupo de creadores argentinos de su momento —tal fue el caso de **Andrés Gaos**⁽⁴⁹⁾ quien de todos modos obtuvo mayor renombre como violinista y como pedagogo que como compositor a pesar de sus obras importantes cual la *Sonata para violín y piano* o sus *Impresiones Nocturnas*— o la dedicación a las necesidades musicales de la comunidad gallega —cual el caso de **Egidio Paz Hermo**—. Como he planteado en otro lugar⁽⁵⁰⁾, no es un caso único pues también sucede en La Habana, México o Montevideo pero por fuerza este fenómeno adquiere especial relevancia en Buenos Aires. No creo que la explicación emotivista llegue para explicar un fenómeno encuadrable en la dinámica de los «ghettos» pero lo cierto es que la incomunicación radical entre ambas categorías sociológicas es tal que mientras las historias generales o nacionales de la música no incluyen los nombres de los entrañables compositores de piezas corales y zarzuelas de subido color enxebrista y sí los de los emigrantes que alcanzaron ciudadanía artística en su tierra de adopción, las historias internas de la comunidad emigrante omiten o desdennan estas personalidades y enaltecen a sus músicos particulares. Así sucede que en una obra sumamente erudita sobre la «Galicia Argentina» se menciona a Carlos López García por su actividad como director de coros gallegos y se omite sin rubor su labor de mayor trascendencia cual es la compositiva.

Pese a ello, la dirección del coro «Os Rumorosos» del Centro Brigantino no puede considerarse sino un accidente en la carrera de López-García por más que se prolongara durante años y dejando a salvo la correspondiente cuota de emotividad. De hecho en el catálogo de López-García no figura ninguna obra para coro «a capella» y el único intento sinfónico-coral quedó frustrado por el fallecimiento de Lorenzo Varela, el gran poeta gallego que anteriormente colaborara con el compositor **Julián Bautista** en un ciclo de canciones cuya edición fue ilustrada con unos grabados de Luís Seoane.

El entronque estético de López-García a su regreso de París y tras un período improductivo, va a ser con el lenguaje franco-germano de los sesenta advirtiéndose en su predilección por los instrumentos de viento las consecuencias de su estancia parisina. Desde luego, no va a sufrir las influencias de los movimientos misticoides y ritualistas típicos de la composición norteamericana si bien su concepción formal tiende hacia una desestructuración y un refinamiento expresivo cuya gran síntesis será su producción sinfónica *Sindy*. Esta obra, muestra de una maduración profunda y de una toma de posición radical, va a tener una importante carrera internacional pues a los tres años de su estreno será seleccionada para representar a Argentina en los «Encuentros Internacionales de Música Contemporánea».

En *Sindy* encontramos muchos de los elementos —asimetrías métricas, breves pasajes aleatorios, superposiciones de ataque y aglomerados tímbricos, etc., que ya

(49) **Julio Andrade Malde**: *Las canciones con texto en francés de Andrés Gaos*. En «Nassarre» III, 1. Zaragoza 1987. pp. 9-58. **Carreira** y **M. Soto Viso**: *Dos piezas para violoncello y piano de Andrés Gaos Bera (1874-1959)*. En «R.M.» VI. 1983. pp. 521-528. El mejor estudio biográfico es **Cartelle Gaos**, **Andrés** en «C.E.G.» Vol. 15. Gijón, 1979. pp. 138-47, con muchos errores pero de lectura obligada es **Rodrigo A. de Santiago**: *Andrés Gaos. Violinista y compositor coruñés*. Instituto «José Cornide». A Coruña, 1966. **Luis Iglesias de Souza**: *Apuntes del pasado. Gaos niño*. En «Abrente» n.º 16-18. A Coruña 1988. pp. 73-90.

(50) **Carreira**. *Chané, un músico para Curros Enríquez*. En «Curros Enríquez. Crebar as lirras». A Nosa Terra-A Nosa Cultura, n.º 9. Vigo, 1987. p. 40.

aparecían en obras anteriores como las *Improvisaciones e incluso* —en algún aspecto— en *Diálogos I* pero en ningún momento con la frescura y la inmensa vitalidad de cada rincón de *Sindy*, obra cuyos resultados sonoros la alejan del continente americano y la aproximan a la labor que por aquellos momentos emprendían compositores franceses bastante más jóvenes como **Tristan Murail** —cuya obra, desde luego, no conocía **López-García**—.

Mientras tanto López García ha participado en la fundación y puesta en marcha de la *Asociación de Jóvenes Compositores de Argentina*. La función de esta Asociación, de cuya Junta Directiva formó parte López-García en diversas ocasiones, era promocionar estrenos, grabaciones y transmisiones de sus socios en contraste con las intenciones mucho más ideológicas de los grupos que años atrás fundara Juan Carlos Paz. Evidentemente, esta Asociación sirvió como aglutinante de los creadores argentinos frente a la dispersión que la multiplicidad de oportunidades, y el fuerte peso de la Universidad y el Teatro Colón, generados durante los años de la «democracia restringida».

Tras una nueva experiencia orquestal, *Espectros Heterogéneos*, llega una obra extraordinaria de la que me ha cabido el orgullo de ser editor por encargo de «Mater Música» de Zaragoza. Es *Interferencias* para violoncello solo que se estrena en agosto de 1979. En esta obra, una melodía gallega es transfigurada, mutilada y variada a lo largo de ocho minutos de extremado virtuosismo. En cierta manera esta obra no renuncia a la herencia de las «variaciones de bravura» del siglo XIX si bien en el tratamiento del material no puede dejar de tenerse en cuenta la experiencia de la música electrónica —una vez más me viene a la cabeza **Tristán Murail** y en esta ocasión López-García le precede cronológicamente— y han de recordarse las páginas 6 a 8 de *Sindy* en donde podemos encontrar, quizás, alguna de las ideas de *Interferencias*. Creo poder afirmar que estamos ante una obra maestra sin paliativos que desde luego se inscribe por derecho propio en la, ciertamente restringida, lista de aportaciones de pleno derecho que Galicia ha hecho a la música de occidente. Si hiciésemos uso de esta diferenciación, tan cara a la musicología marxista entre «universal» y «cosmopolita», López-García alcanza esa «universalidad» en esta obra tanto por el inteligentísimo uso del «estilo» —fundamentalmente en el refinamiento de la variación de ataque— como en el entronque de la «idea» con lo «particular» de Galicia no tanto en el uso del tema de una conocida balada como en el encuentro con ese lirismo que hizo perennes las modestas composiciones de nuestros músicos nacionalistas. Lirismo que un autor tan escasamente veleidoso como López-Calo ha creído encontrar en las «Cantigas de amigo»⁽⁵¹⁾ y que, en cierto modo, avalan propuestas recientes sobre **Martín Codax**⁽⁵²⁾. Aún a riesgo de ser acusado de emotivista o de psicologista no puedo dejar de comentar esta impresión que, obviamente no puedo demostrar mediante el habitual análisis filológico.

Al fin y al cabo **Carlos López-García** no ha intentado nunca ser un compositor objetivo y como me reconocía en la ya citada entrevista, *precisa de estímulos externos para componer. Los nombres de obras como «Sindy» o «Nansen» son tomados de nombres de perros a los que tomé afecto especial. «Lume-Ca» remite a recuerdos noctámbulos con un grupo de amigos por las calles bonaerenses. «Elegía para un soldado» para orquesta de cuerdas y timbales, es un homenaje a un joven amigo muerto. Otra obra de cámara, «Bagatelas» es resultado de una gran amistad con **Luís Seoane**. «Promenade», es lo que indica su propio nombre, un paseo a través de los ruidos de Buenos Aires. Buenos Aires es una ciudad sonora, en la cual se oyen cantos de pájaros, ladridos de perros, conversaciones, etc.*

(51) **López-Calo**: *La Música Medieval en Galicia*. Fundación P. Barrié. A Coruña, 1982. pg. 69-72.

(52) **Manuel Pedro Ferreira**: *O Som de Martín Codax*. Imprensa Nacional-Casa da moeda. Lisboa, 1986. Las propuestas de inclusión de vocales paragógicas siempre que el verso acabe en sílaba aguda, afectan a la música y me han hecho recordar la afirmación de López-Calo sobre las peculiaridades del lirismo codaciano.

Promenade es otra composición interesante de este momento de la obra de López-García. Tal y como declara el autor se trata de un auténtico pasaje sonoro del Buenos Aires nocturno pudiendo semejar referencia obligada *Central Park in the Dark* de **Charles Ives**, como ya sugerí en alguna ocasión. De igual manera, la grosera incursión de la trompeta en esta obra pudiera parecer hija de parecidas ocurrencias de **Gustav Mahler**. No creo que haya que ir a estos ejemplos para encontrar antecedentes puesto que este tipo de composiciones sobre ruidos entremezclados se salpican a través de la historia de la música con ejemplos tan preclaros como son las *Chansons de Maistre C. Janequin*⁽⁵³⁾ publicadas en 1528, la *Battaglia* de **Heinrich Biber** de 1637, las colecciones de *Cry of London* del s. XVII o sin salir de España, las *Ensaladas* de **Mateo Flecha**⁽⁵⁴⁾ el viejo publicadas por su sobrino Homónimo en Praga en 1581.⁽⁵⁴⁾

En *Promenade* está presente una importante dosis de sentido del humor y de ternura logrados mediante argucias tan simples como la utilización frecuente de «ruido de fondo» sobre el cual los instrumentos canturrean y dialogan con un optimismo tan sorprendente como su informalidad. Elementos, en cierta manera parecidos a los utilizados en las Bagatelas a Luis Seoane cuyo solo de violoncello de la sección «E» no deja de remitir al clima de *Interferencias*.

Tras una trasparente obra sinfónica *Ra-Ra* emprende en el mismo 1979 un monumental Poema Sinfónico, *Nansen* que parece cerrar el ciclo que brillara con *Sindy*. El proceso de utilización del «ruido de fondo» se intensifica y la unción de éste no difiere mucho de las series de tresillos típicas de las sinfonías clásicas. El refinamiento orquestal se agudiza y se incrementa la expresividad, seguramente consecuencia del descriptivismo buscado por el autor mientras la tensión se garantiza por la presencia sempiterna de los más variados pulsos rítmicos sin incurrir en el uso de complejos compases.

En medio, la bellísima *Elegía para un soldado* cuya sencillez le otorga un patetismo con deje irónico que nos llevaría a entroncarlo con mundos tan lejanos como las últimas sinfonías de Shostakovich en cuanto a la sugerencia sonora, o incluso con el siempre original uso del timbal en Britten.

En 1983 escribe una nueva obra orquestal *Marsya* subtitulada «estudio fantasía», en ella López-García ha adoptado definitivamente nuevas concepciones de libertad que trasluce la propia notación. Mantiene el uso del «ruido de fondo» ya configurado como ese efecto de eco llamado «anillos» e incrementa la permisividad a instrumentistas y director, al mismo tiempo que la tendencia a la «trasparencia» textural se agudiza. Y, nuevamente esa vitalidad contagiosa del pulso y de las brillantes combinaciones tímbricas en una obra en la que todo está meticulosamente colocado pero que deja destilar emotividad.

En estos momentos prepara su regreso a España que pretende ser definitivo.

GALICIA. LA MUSICA EN LOS AÑOS 1976-1984

Quizás sea la ilusión ante las posibilidades del futuro inmediato la característica fundamental de los años de instauración democrática y de balbucesos autonómicos; sueños como la red gallega de conservatorios, la Orquesta Sinfónica de Galicia o el Centro de Documentación Musical de Galicia eran contemplados como tarea urgente⁽⁵⁵⁾. La preocupación institucional por la recuperación de la propia memoria generó incluso la

(53) A. Tillman-Merritt y François Lesure: *C. Janequin (c. 1485-1558) Chansons Polyphoniques*. Vol. I. Mónaco, 1965. pp. 5, 23, 54 y 106.

(54) Higinio Anglés: *Mateo Flecha. Las Ensaladas*. Barcelona, 1954. M. Carmen Gómez: *La feria y Las Cañas, ensaladas de Fray Matheo Flecha*. Madrid, 1988.

(55) Soto y Carreira: *Entrevista con Marino Dónega, conselleiro de cultura da Xunta preautonómica de Galicia*. En «Ritmo» n.º 485. Madrid, 1978.

publicación de una breve historia de la composición no litúrgica⁽⁵⁶⁾ confesadamente provisional. Esta ilusión está presente en quien en aquellos momentos era la personalidad indiscutida de la música gallega en los aspectos compositivo, interpretativo y pedagógico: Rogelio Groba⁽⁵⁷⁾ y comenzaba a florecer una nueva generación de compositores. En 1982 especialmente a través de los nombres de un Enrique Macías⁽⁵⁸⁾ que hacía su «peregrinación a Darmstadt» y un Manuel Balboa que asistía al estreno de sus primeras composiciones. Sobre todo, este período de ilusión se ve plasmado en la floración de las más variadas misceláneas, algunas verdaderas enciclopedias, sobre Galicia, lo que permitió la publicación de una auténtica historia de la música⁽⁵⁹⁾ que enlazaba con el admirable trabajo de Filgueira en su introducción al Cancionero de Casto Sampedro —el cual sería reeditado con gran acierto por la Fundación Pedro Barrié— y recuperaba el título de la obra de Varela Silvari⁽⁶⁰⁾.

Pero pronto comenzaría el declinar de la ilusión. La música en sus aspectos educativo y cultural sería maltratada por los sucesivos gobiernos conservadores de la Autonomía al grado de llevar a la desaparición de diversas iniciativas como las campañas de extensión desarrolladas por convenio Universidad-Ministerio de Cultura que llevaron agrupaciones y solistas gallegos a los más diversos lugares de Galicia. Las iniciativas orquestales en Vigo y en Santiago no consiguen despegar y aún en el caso de la Orquesta de A Coruña, de gestión municipal, participa de ese declinar al grado de llegar a tener una actividad inferior a cuando la ciudad mantenía, a trancas y a barrancas, una orquesta filial del Conservatorio.

A cambio, las instituciones parecen desear promocionar las Bandas de Música y, efectivamente, éstas ocupan muchas páginas de prensa e incluso, a través del importante festival anual que se celebra en Santiago, se publica un volumen de estudios que nunca llegó a distribuirse. Lo cierto es que tal promoción de las Bandas corresponde a una política de grandes frases y de grandes gestos pero no a una política de hechos. Mientras en Valencia tiene lugar una prolongada polémica que tiene cabida en «Música y Pueblo» la revista bimestral de las agrupaciones levantinas, respondiendo a los procesos dinámicos en las populares Bandas y las propuestas sobre educación musical —la gran aportación valenciana—. No es difícil adivinar que tales discursos exultantes de amor por este tipo de práctica musical apenas encubren un hiper-enxebriismo cultural que tiene su correlación en la política aislacionista y a la contra que caracterizó a Galicia a lo largo de la presente década. Así, no se ha estimulado institucionalmente la formación instrumental de los jóvenes deseosos de integrar las Bandas; no se han destinado partidas presupuestarias para adquisición de instrumentos y nuevas partituras; así ha sucedido en ocasiones que las agrupaciones juveniles venían a desembocar en la competencia laboral con

(56) Carreira y Manuel Balboa: *50 anos de música galega*.

(57) Carreira: *Rogelio Groba*. En «Ritmo» n.º 504. Es una entrevista al compositor con motivo de su cincuenta cumpleaños y éste explica su visión sobre el nacionalismo en la música, la Nueva Música española, la situación pedagógica, interpretativa y creativa en Galicia y España, etc. Groba: *Mi obra musical hasta diciembre de 1985*. En «Abrente» n.º 16-18. 1988. pp. 41-65. Mercedes Goicoa: *La importancia del piano en la obra de R.G.* En «Abrente» n.º 16-18. 1988. pp. 107-115.

(58) Para la obra de este autor, de Groba y de Macías, ver: *Catálogo de obras* de la «Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles». Madrid, 1987.

(59) López-Calo: *La música en Galicia*. Sigue siendo una excelentísima síntesis y trabajo de referencia si bien algunas cuestiones han de ser completadas con la lectura de trabajos posteriores sobre la cuestión, muchos de ellos del propio autor.

(60) José M.ª Varela Silvari: *Historia de la música en Galicia*. Mondoñedo 1883. No he logrado localizar ningún ejemplar de esta obra cuya existencia creo evidente; también fue publicada en separatas dentro de la revista «El Liceo Brigantino» A Coruña, ca. 1882. La colección de esta revista se conserva en la Biblioteca de la Real Academia Galega pero han sido arrancadas las separatas, sin duda para proceder a su encuadernación ulterior. Sobre este autor ver: Carreira: *Os Apuntes de la h.ª Musical del Reino Lusitano*, de J.M.ª V.S. En «Actas do IV Encontro Nacional de Musicología», Boletín da A.P.E.M. n.º 52. Lisboa, 1987.

los grupos de música de baile —ello desembocó en otro anacronismo pues mientras aparecía esta curiosa competencia entre Bandas y Orquestinas, los gustos musicales del público se derivaban hacia el «pop»—. Incluso la más pequeña autonomía española, la de La Rioja, hizo inversiones más importantes en la renovación de sus Bandas que Galicia y ello a pesar de que La Rioja tiene una población ligeramente inferior a la ciudad de A Coruña.

Gracias a la polémica sobre las Bandas fue posible que la autonomía valenciana o la murciana planteasen la creación de sus orquestas sinfónicas. El caso fue diverso en Euzkadi o Asturias. En Galicia el debate sobre las orquestas saltó tras varios artículos del prestigioso helenista Juan José Moralejo y, lamentablemente se transformó en lucha corporativista entre «músicos profesionales» y «aficionados a la música». En el trasfondo estaban intereses enfrentados entre los «músicos profesionales» que fueron aprovechados por unos políticos que estaban firmemente dispuestos a no crear la Orquesta Sinfónica de Galicia. Quizás lo más lúcido que se oyó en un debate televisivo sobre la cuestión fue lo que Moralejo dijo acerca de lo muy diverso que es dirigir una orquesta o componer para orquesta y diseñar o gestionar una orquesta. Como muy bien saben asturianos, catalanes, valencianos o vascos, lo primero es competencia de los músicos y lo segundo de los políticos. A Moralejo, quien no supo plantear la cuestión según los usos del país, se le acusó de cosas tan peregrinas como tener un amigo estudiando dirección en Alemania y de que le gustaba mucho la música. A partir de aquel momento la iniciativa en cuestiones orquestales la tomó el Ayuntamiento de A Coruña y esta opción parece preferir gastar el presupuesto en llevar a la ciudad las mejores orquestas del mundo frente a la alternativa de tener una buena orquesta de la ciudad.

En el campo coral la antorcha de la ilusión sería portada por *Ars Musicae*⁽⁶¹⁾ dirigida por **Margarita Guerra**. Ella fue la primera en subirse al carro del nuevo fenómeno coral que se dio en toda España tras la instauración de la democracia. Tras sus pasos, el *Coro Universitario*, una vieja ilusión de López-Caló materializada por **Maximino Zumalave**. Y en la zona sur de Galicia una positiva dinámica asociativa que fecundó la *Federación Coral Gallega (FECOGA)* en la cual tanta influencia tuvo Margarita Guerra. Aún he de citar experiencias aisladas de gran interés como la Coral *A Marosa* dirigida por **Oscar Villar**. Común a todas ellas ha sido la búsqueda de disciplina en los cantantes, formación continuada y reciclamiento para los directores y una renovación radical del repertorio en todas ellas. La revista *Galicia Cantat* de la FECOGA quizás sea la muestra documental de que bastante ha cambiado en la vida coral de Galicia. Pero ello no puede dejar de recordarnos que con las agrupaciones descritas —y algunas otras de nuevo cuño— coexisten viejas agrupaciones enquistadas en la memoria de viejos triunfos reales o imaginarios que han convertido en medallas propias. La evolución de coros como *Terra a Nosa* abre las puertas a la ilusión pero la asistencia a un concierto coral en Galicia sigue exigiendo cierta prudencia y una clara información previa acerca de la agrupación que se va a oír. Por otra parte esta dinámica positiva ha tenido lugar bastante al margen de unas instituciones autonómicas incapaces de reflexionar sobre la sociedad que han de gobernar. Ciertamente el populismo de las corales les ha permitido obtener retazos de subvenciones y la lucidez de algunos directores ha dado resultados impensables hace diez años, pero nada permite pensar en una estabilización toda vez que ello exigiría la toma de medidas políticas conducentes a un objetivo y en este capítulo, como en tantos otros, sigue sin parecer que ese objetivo sea siquiera deseado en los círculos de poder.

Por lo que se refiere a los grupos de cámara y solistas, la iniciativa de referencia sigue siendo las campañas ya referidas organizadas por la Universidad. Por derecho

(61) Ver «*Ars Musicae. 10 años*». Pontevedra, 1987.

propio ha de citarse al *Quinteto de viento de A Coruña*⁽⁶²⁾, una iniciativa de **José Ferrer** a la cual se le debe el estreno absoluto en la Universidad del *Divertimento para Cuarteto de maderas* de **Jesús Bal y Gay** y de quintetos de viento de otros compositores gallegos y en otros auditorios, recordemos las obras de **Enrique Macías**, **Manuel Balboa**, **Paulino Pereiro**, **Juan Durán** y, desde luego, **Carlos López-García**. También este grupo hubo de hacer la guerra por su cuenta y con fortuna poco envidiable. El resto de las agrupaciones de cámara fueron mucho más esporádicas y no fueron capaces de recuperar o generar un repertorio gallego para su formación. En cuanto a los solistas, el único nombre universal es el de la pianista **Cristina Bruno** sin la menor vinculación a Galicia. En la generación madura, el nivel interpretativo es simplemente aceptable en el mejor de los casos y aquellos que por formación y talento superan ese rasero, por diversas razones o no prodigan sus actuaciones o las llevan sistemáticamente fuera de Galicia. Los jóvenes, en período de formación o pre-profesional se ven perjudicados por la paupérrima educación recibida dentro del país y han tenido que buscarla fuera; la escasísima oportunidad de actuar y los escasamente incentivos de las pocas actuaciones que hay contribuyen exclusivamente a la frustración. Desde luego es obligado el recuerdo de la recientemente fallecida **M.^a Luisa Nache**, gran soprano cuya «Medea» en La Scala de Milán bajo la batuta de Berstein y con María Callas en el rol de la protagonista, ha vuelto al mercado fonográfico bajo el formato «compact-disc».

En el campo de la educación, el panorama es aún si cabe más desolador. Galicia es la única autonomía que ni siquiera ha planteado el tema de la educación profesional de la música y cuyos Conservatorios, con la excepción del Municipal de Vigo, son privados. Mientras poblaciones semejantes a Betanzos como Alcañiz o Calahorra disfrutan de un Conservatorio Estatal, núcleos de población como Ferrol se conforman con mantener entidades de tan confusa identidad administrativa como son las «filiales» de un Conservatorio Privado. Galicia permanece ajena a todo proceso de renovación didáctica e ignora los debates sobre la reforma educativa. Los centros presentan graves carencias arquitectónicas, administrativas y docentes y sus resultados académicos son lamentables al margen de meritísimos esfuerzos personales que no hacen sino confirmar el deterioro del sistema, incrementado por el aumento de la demanda en los últimos años. A la actual situación ha llevado la pasividad absoluta de una Xunta con plenas competencias en la materia. En la actualidad quien quiera ejercer la docencia musical en el sector público ha de emigrar para elegir integrarse en los cuerpos nacionales o en los diversos autonómicos. Y quien desee recibir una formación musical normalizada ha de optar por el mismo camino.

Ya he comentado como en el ámbito de la investigación se observa una vitalidad. En realidad esa vitalidad se inicia con la incorporación en 1973 del **P. López-Calo** a la docencia de H.^a de la Música en la Universidad de Santiago pues tanto sus enseñanzas regladas como su misma presencia han generado una producción musicológica en diversos niveles. Va a ser desde 1980, tras la creación en 1977 de la Sociedad Española de Musicología y de la celebración en 1979 del I.^o Congreso Nacional de Musicología cuando los musicólogos gallegos van a frecuentar con sus trabajos las publicaciones y los congresos ya nacionales ya internacionales. Pero esa presencia será casi siempre extragallega pues sólo una parte mínima de esa producción verá la luz en Galicia. El protagonismo editorial absoluto corresponde a la Fundación Pedro Barrié de la Maza y muy recientemente a la Diputación de A Coruña. Pero no por ello deja de ser cierto que las revistas académicas gallegas publican rarisísimamente trabajos musicológicos y que a la hora de diseñar congresos sobre H.^a de Galicia, sea ésta social o incluso cultural, no se

(62) Carreira: *Quinteto de Viento de A Coruña*. En «C.E.G.» Vol. 26 Gijón, 1984. pp. 41.

considera el tema musical y las veces que se le consideró supuso un grave desconocimiento de la cuestión por los comités seleccionadores. Ello ha llevado a que exista una grave divergencia entre el conocimiento de la H.^a de la Música en Galicia en los medios científicos musicales de fuera del país y aquel que pueda tener en Galicia quien mejor intencionado esté por acudir a las bibliotecas usuales. Como anécdota comentaré la reciente publicación en una revista de musicología de Aragón de un trabajo de Julio Andrade (citado en la nota 49) que fuera un encargo de la Consellería de Cultura para un libro colectivo con ocasión del 25 aniversario de la muerte de Gaos. Presentados los trabajos, nunca salió el libro ni los autores obtuvieron la magra satisfacción de una explicación; podría relatar una media docena de acontecidos no menos sangrantes.

La organización de actividades musicales ha visto profundas modificaciones hijas en su mayor parte del intervencionismo público en el sector, que ha originado una profunda decadencia de las Sociedades Filarmónicas, Xuventudes Musicales y otras entidades. Esa intervención directa en sustitución de las subvenciones —cuando estas existían— ha tenido el aspecto positivo de que efectivamente se ha logrado la contratación de espectáculos de primera calidad e inasequibles al modesto organizador cultural y una inercia de las entidades que no podían competir en esas condiciones. Así es que incluso alguna Caja de Ahorros ha restringido al máximo unas actividades hace años mucho más frecuentes. Cabe decir que la iniciativa correspondió sobre todo a los gobiernos municipales muy por encima de la tibia e incoherente gestión de la administración autonómica. Otra cuestión importante ha sido que en aquellos casos en que los municipios buscaron el convenio con el Ministerio la consecuencia fue la normalización derivada de que el Ministerio buscaba grandes atracciones internacionales que luego, tras convenio, repartía por toda España. En ese sentido, la dejadez de la Xunta llevó a un deterioro de lo generado —por investigación o por creación— en Galicia pues se consumían sistemáticamente productos manufacturados sin capacidad de opinión local sobre programas, o cuando esta opinión era posible resolvía el administrativo de turno sin ningún otro criterio que el gusto personal o la consulta al primer conocido. Finalmente, los modestos pero intensos festivales locales gestionados «in situ» —Betanzos, Noia, etc.— se vieron perjudicados por esta dinámica y por la subida de los «cachets» con lo cual se vieron abocados a cubrir cada vez más fechas con intercambios entre corales frente a la contratación de solistas o grupos de cámara de alto nivel profesional.

Por lo que se refiere a la creación, la figura de **Rogelio Groba** practicante de un neoclasicismo que incluye numerosos elementos casticistas, es predominante en todo el período. Este autor ha desarrollado una teoría según la cual Galicia necesita una historia musical —en realidad, compositiva— que hay que crear por la inexistencia de compositores autóctonos. Por ejemplo un Vaquedano en el XVII o un López Jiménez en el XVIII o, entre los dos, un Chiodi, no cumplen el rol histórico pues el primero era vasco, el segundo manchego y el tercero italiano. Es por ello que Groba compone Cantatas Barrocas —*Cantigas de mar in modo antico*—, Concerti Grossi —*Intres boleses*—, e incluso no duda en volver a componer obras de autores gallegos, así *Galaecia* es una recomposición de *Follas Novas*⁽⁶³⁾ de **Luis Braxe** y en su *Galicia Cantada*⁽⁶⁴⁾ revierte «a lo popular» varios de los *Cantares viejos y nuevos de Galicia*⁽⁶⁵⁾ de **Marcial del Adalid**. Al margen del interesante debate sobre la actualidad o ucronía del «pastiche», lo innegable es el dominio de Groba de los recursos académicos como se puede apreciar en la textura contrapuntística de la última *Cantiga in modo antico* o en la transformación ambivalente giga-muiñeira en el último tiempo de *Intres boleses*. Sin embargo, sigo

(63) **Luis Braxe**: *Follas Novas. Rapsodia Gallega*. S.G.A.E. Madrid, 1958.

(64) **Rogelio Groba**: *Galicia Cantada*: Ed. Alpuerto, Madrid, 1984. Cinco cuadernos.

(65) **Soto Viso**: *Méلودies pour chant et piano. Cantares Viejos y Nuevos de Galicia, de Marcial del Adalid*. Fundación P. Barrié. A Coruña, 1985.

prefiriendo aquellas obras más personales como *Ignis coronat opus* o el segundo *Cuarteto de Cuerda, Lla-fa*. Su capacidad constructiva demostrada por doquier no logra disimular cierta ingenuidad en la orquestación, tanto en el tratamiento individualizado – especialmente en las cuerdas– como en el tratamiento de grupos que pocas veces presentan interés tímbrico. Su fuerza rítmica, que ha sido frecuentemente elogiada, incurre a menudo en lo reiterativo como en su tercer cuarteto «Diabolus in Musica». Su atractivo sonoro proviene de la riqueza en el uso de onomatopeyas del sonido ambiental gallego, en lo que es deudor Groba de *Os Caneiros* de **Rodríguez-Losada**. Por otra parte, gran cantidad de obras de su nutrido catálogo pueden considerarse circunstanciales y fruto de su deseo de dotar de repertorio a agrupaciones corales que dirigía, o simplemente es música incidental. A medio camino entre la creación plenamente autónoma, el «pastiche» y lo circunstancial está su compleja cantata *Nova Galicia* en la cual se combinan largos pasajes abiertamente miméticos con momentos de sentida emotividad; en este sentido es indispensable citar su bello *Canto de berce*⁽⁶⁶⁾, la página más lírica de su producción.

El gran beneficiado del optimismo de los primeros años democráticos fue **Enrique Macías**⁽⁶⁷⁾ cuya presentación pública se hace en 1976 en el *Encuentro de Artistas Jóvenes* de Vigo y que en los años posteriores estrena diversas obras con la Orquesta de A Coruña, Coro Ars Musicae, Quinteto de Viento de A Coruña, etc. así como por grupos y solistas extranjeros que invita a participar en los *Festivales de Vran, Cidade de Vigo*, en cuya organización colabora muy activamente –y en los cuales se recuperan o se estrenan obras de compositores históricos como Adalid o Gaos, y vivos como Bal y Gay, Quintas, Groba sin olvidar a los más jóvenes como Hernández–. Así en 1979 organiza un concierto monográfico de su obra dentro de la campaña «Letras galegas». En este año inicia sus viajes internacionales a diversos festivales obteniendo especial audiencia por parte de intérpretes portugueses e italianos. En 1983 despierta una violenta polémica al organizar para la Diputación de Pontevedra un costoso ciclo de conciertos monográficos de su obra; la polémica enfrentó a la práctica totalidad de los músicos profesionales de la provincia con un grupo de artistas plásticos y periodistas, defendiendo estos últimos el derecho de Macías a organizar el ciclo. Una derivación de la polémica, dada a conocer por Villanueva en un programa de RNE, fue un durísimo documento de protesta enviado por los músicos pontevedreses a la Fundação Calouste Gulbenkian, institución que se vio sorprendida por su inclusión en la polémica, toda vez que en contra de lo afirmado por ambas partes, Macías nunca fue becario de la Fundação. Al año siguiente Macías gana varios concursos y se decanta claramente por una carrera basada en sus relaciones internacionales sin dejar de residir en Galicia y sin renunciar a su inclusión en ciclos de conciertos o en concursos dentro del país.

Tras un período de escauceos con maneras de las vanguardias marginales, Macías optó por una estética academicista y conservadora que él denomina «polifonía de estilos». Se trata de la vieja técnica del «pot-pourri» aplicado a edificar sus obras con una acumulación ya por superposición o preferentemente por correlación, de procedimientos compositivos muy definidos de los años cincuenta y sesenta. En este sentido Macías utiliza una forma de producción muy habitual en la industria musical cual es la recuperación compendiada de los viejos éxitos, pero al igual que en los «pot-pourri» co-

(66) **Groba**: *Canto de berce*. Universidad de Santiago. Santiago s.d. También en *Iglesias: Siete nuevas canciones gallegas*. En «Abrente» n.º 2. 1970. pp. 53-100.

(67) **Enrique Macías**: *Siete Micropiezas* E.M.E.C. Madrid, 1978. *Souvenir pour neuf instruments*. Fundación Juan March. Madrid, 1983. *Polifonías II*. Actum. Valencia, 1980. Oda I. EMEC. Madrid, 1982. *Morgengesang I*. Salabert, París 1982. *Nachtmusik II*. Salabert, París, 1984. *Foglio I* EMEC, Madrid, 1986. De Fora en «Rosalía de Castro, seis cantigas para Coro Mixto». Un. de Santiago. Santiago, 1985. *Morgengesang II*. F.J. March. Madrid, 1987.

merciales se queda en la superficie de los Maderna, Nono, Berio, Boulez o Petrassi al utilizar de éstos aquellos aspectos más sensoriales y renunciando a todo lo que de sustancial aportaron estos autores. Las composiciones de Macías serían pues, en cierto modo, equivalentes a los bloques de melodías sucesivas unificadas por la caja de ritmos que confecciona Luis Cobos. Este procedimiento que garantiza una absoluta ausencia de riesgo o de sorpresas permite a Macías presentar unas partituras que sin duda inclinan a su favor a numerosos jurados de certámenes de composición que prefieren apostar sobre seguro a lo ya reconocido aunque sea en «pastiche». Semejantes procedimientos utiliza Macías en sus composiciones electrónicas en las que no duda en acudir incluso a la utilización de aspectos sonoros de la música de hace veinticinco años que parecían —y siguen pareciendo— condicionantes de un instrumental aún sin desarrollar. Sin duda en esta opción estética ha influido sobre Macías el ejemplo de Groba, quien como vimos gusta también de estos modos de composición por acumulación de maneras. De todos modos, las deficiencias en la formación de Macías se denotan en su incapacidad para construir y más allá de los tres o cuatro minutos se comienza a apreciar la vacuidad discursiva por más que haya desarrollado una pasmosa habilidad en el diseño de sus «momentos» de mimetismo estilístico.

Manuel Balboa inicia en 1980 su andadura muy vinculada a los círculos madrileños, ciudad en la que reside. Sus preferencias musicales por la música escénica y en especial por la zarzuela —género sobre el que ha desarrollado notoria erudición— se plasman en sus músicas incidentales que demuestran un buen conocimiento de las necesidades teatrales. Sus composiciones «puras» revelan también la necesidad de un texto realmente cantado o disculpa literaria para su inspiración y su lenguaje está muy vinculado a la sensorialidad de color armónico que caracteriza la música francesa académica. En esta acervada sensorialidad está el mayor atractivo de la música de Balboa, pero también su mayor limitación procedente de un insuficiente dominio de las sutilidades armónicas, de lo que se resienten obras de interés cierto como su *Pequeña cantata profana sobre un fragmento de Leconte de Lisle*⁽⁶⁸⁾, plena de ese colorismo que antes decía.

En este período se van a estrenar asimismo varias obras de **Daniel Quintas**, director de la Orquesta de Vigo, quien puede ser considerado el último exponente de esa serie de inteligentes «dilettantes» que tuvo nombres de la importancia de Rodríguez-Losada. La música de Quintas, de un eclecticismo muy personal, se reveló como una gratísima bocanada de sencilla frescura en los años optimistas. Lamentablemente, las interpretaciones de sus obras quedaron limitadas a ese período y quizás sea su música el mejor símbolo de la ilusión abortada por la incuria ambiental. En el cajón quedó una encantadora cantata de cámara sobre poemas de Federico García Lorca compuesto en aquellos momentos como una apuesta de Quintas por una mayor ambición formal.

Finalmente citar las especulativas composiciones de **Rudesindo Soutelo** quien emprendería una importante carrera como editor musical, tras abandonar Galicia.

CARLOS LOPEZ-GARCIA. III

Talera, en bosquejo, el panorama de la Galicia a la que regresa Carlos López-García. Tras unos meses de estancia en A Coruña, se instalará en Betanzos donde comparte la docencia privada con la dirección de alguna agrupación local.

En su estancia en A Coruña trabaja en una obra sinfónica, *Obertura ciclópea*, que es continuación de la línea de búsqueda de libertad de *Marsya* e incide en el

(68) Publicada en Fundación J. March. Madrid, 1982. Ver *Sombra interrumpida*. EMEC. Madrid, 1983.

descriptivismos al que gusta de hacer referencia el autor. Simultáneamente, conoce la obra del compositor-clarinetista **Jesús Villa-Rojo**⁽⁶⁹⁾ cuyas aportaciones sobre grafía y planificación de la partitura le impresionan vivamente. Haciendo uso de las posibilidades notacionales de Villa-Rojo⁽⁷⁰⁾ compone dos obras de cámara: *Moni-Tonadas* y *Josi-Tonadas*, siendo estrenada la segunda en diciembre de 1986 en el Centro Reina Sofía de Madrid y repuesta en 1987 en el Festival de Música del siglo XX de Bilbao. En ambos fue interpretada por el Laboratorio de Interpretación Musical (LIM)⁽⁷¹⁾, grupo dirigido por Villa-Rojo. Tanto en Madrid como en Bilbao la obra resultó un éxito como lo revela la reseña de la revista «Ritmo»: *Tal vez la más grata sorpresa la deparara el apenas difundido Carlos López-García aún tímidamente recuperado para la música española después de su larga residencia allende nuestras fronteras. Josi-Tonadas es un trabajo espléndidamente elaborado, alterna con eficacia elementos aleatorios y cerrados dentro de una estructura general de fuerte unidad, que no reniega de la expresión más directa pero tampoco le sacrifica un ápice de su rigor constructivo*⁽⁷²⁾.

Creo que se podría ironizar sobre que pocas veces se ha utilizado por un compositor la notación de Villa-Rojo sin que por ello la obra se parezca a Villa-Rojo. Desde luego, López-García lo ha conseguido precisamente por haber comprendido el sentido de esa notación como una ampliación de la notación tradicional y, por ello tan utilizable como ésta. Desde luego que la obra de López-García posee las virtudes señaladas atinadamente por Villasol pero si reflexionamos sobre el sentido de *Moni-Tonadas* y *Josi-Tonadas* veremos que dan respuesta a las cuestiones de libertad de comportamiento instrumental que se planteara desde *Nansen*, por otra parte puede en esta composición de cámara escribir sin reparar en limitaciones técnicas dada la extraordinaria cualificación del LIM.

Atinadamente incluyó Villa-Rojo las *Josi-Tonadas* en un programa titulado «formas de concepción de la partitura» con ocasión de su estreno. De hecho esta composición va a afectar a *Fascc 1* subtitulada «elegía para un amor» para orquesta de cuerdas, compuesta en Betanzos durante el invierno de 1986. No existe en *Fascc 1* ninguna peculiaridad de notación pero la concepción sonora de las *Josi-Tonadas* está presente por ejemplo en los pasajes en «trémolo» de la p. 2, en el solo de violín con entradas sucesivas de las otras cuerdas de la p. 5 o en toda la p. 8 y su resolución en la p. 9 con la exigencia del «crescendo» para los harmónicos. Se hace imprescindible remitir a la serena expresividad de las dos «elegías» anteriores con las cuales está emparentada ésta y admirar como López-García es capaz de «desnudar», aún más esa «angustia inmóvil» conducida hasta la propia inmovilidad de la resolución de esta bellísima partitura, resolución a la que, ¡cómo no!, conduce un breve solo del violoncello con la indicación «expresivo con dolor».

El refinamiento último de López-García tras su regreso a España tiene continuación en una nueva obra sinfónica que aún está en proceso de elaboración. La presencia de estas obras y de su autor en Galicia significan un canto de esperanza hacia un futuro abierto a la belleza y a la ética. En unas declaraciones para la BBC decía Boulez que el auténtico creador, por el hecho de serlo, es generoso. Y quizás sea la principal característica de López-García, una dosis de generosidad y optimismo sólo posibles, como señalaba Lenin,

(69) Ver *14 compositores españoles de hoy*. Coordinado por Emilio Casares. Un. de Oviedo, 1982. pp. 321-374. **Jesús Villa-Rojo**: *El clarinete y sus posibilidades y Juegos gráficos-musicales*. Ed. Alpuerto, Madrid, 1975 y 1982.

(70) **Villa-Rojo**: *La nueva grafía musical*. Coloquio-Artes n.º 66. Lisboa, 1985, pp. 52-59. **Carreira**: *Aspectos perlocucionarios en la obra del compositor Jesús Villa-Rojo*. Actas del Congreso Internacional «España en la Música de Occidente». Vol. II. Madrid, 1987. pp. 479-497.

(71) **Villa-Rojo**: LIM 75-85. Un. de Oviedo, 1985.

(72) **Carlos Villasol**: *VIII Festival de Música del siglo XX de Bilbao* en «Ritmo» n.º 584. Madrid, enero de 1988.

en el revolucionario. Obras como *Josi-Tonadas* o *Fascc 1* significan la negación de esa pasividad que ha llevado la música en Galicia hasta el anquilosamiento. Significan también una *interferencia* en el no menos anquilosado mundo de la vanguardia artística —cuya expresión pública son unos artistas plásticos minuciosamente entregados a emular las vanguardias marginales italo-francesas de hace veinte años— que ha encontrado en la estética de la postal, en la inmovilización de la belleza o de lo significativo, su camino de rosas sin espinas. Esa generosidad de López-García es lo que hace de cualquiera de sus obras, en una pasaje tan amable como las dos últimas páginas de *Motivaciones 2* un testimonio vital de individualidad. Esa actitud vital del compositor *es un compromiso voluntariamente asumido que se manifiesta desde luego en la obra musical y también en cada momento de la vida. Es, en otras palabras la asunción consciente de la incertidumbre que supone la libertad; pues solamente asumiendo esa dolorosa incertidumbre puede el hombre, y por lo tanto el creador, ser libre para de esa manera estar en condiciones de transmitir su idea artística. Si la belleza consiste en la plasmación lingüística —en este caso sonora— del suplicio interno del creador, podremos decir que la música es bella. Después solamente el talento de cada cual nos puede dar la diferencia entre los grandes maestros que con su obra han contribuido y contribuyen a hacer a la humanidad más humana*⁽⁷³⁾. Creo que pocas veces en Galicia ha sonado una balada más humana que cuando sufre una bella melodía en *Interferencias*.

LA ASOCIACION DE COMPOSITORES

Una de las más acuciantes preocupaciones de López-García al regreso a España era la creación de la Asociación Gallega de Compositores como único medio de poder resolver parte al menos de los problemas del componer en Galicia y además para recuperar los autores dispersos, cual el caso de **Casiano Paredes Romero**, un músico de Mondariz residente desde hace muchos años en la Finlandia rusa y quien, por las mismas fechas me escribiera interesado en la cuestión.

Recuerdo que cuando Carlos López-García comenzó a tener información fidedigna de la situación, lejos de desanimarse insistió aún más en la necesidad de la Asociación y recordaba las no pequeñas dificultades que tuvieran en la Asociación de Argentina. Su experiencia en las directivas de aquella le hacía creer en la viabilidad del proyecto y a ello le animaba la existencia de una serie de jóvenes compositores de diversa orientación estética que creía poder aglutinar para un proyecto común.

Mientras tanto, algunos conciertos relevantes tendrían lugar. Dentro del Ciclo de *Jóvenes Intérpretes y Compositores Coruñeses* el Ayuntamiento de A Coruña programó un concierto del LIM que en enero de 1986 estrenó *Trío* de **Paulino Pereiro**, *Un tiempo en tres vivencias* de **Xurxo Berdullas del Río** y *Fotosíntese* de **Manuel Mosquera**. Meses antes, el 29 de mayo de 1985 en Betanzos, el Quinteto de Viento de A Coruña interpretara *Preludio y tema con variaciones*, *Preludio*, *zarabanda y fuga* y *Scherzo* de **Carlos López-García** e *Hiperión*, de **Juan Durán**. Y el 18 de abril de 1986 en el Pazo de Mariñán, el pianista Jean-Pierre Dupuy, interpretaba el programa titulado «8 compositores galegos», en un acto organizado por la Agrupación Cultural «O Facho» de A Coruña. En aquel concierto se estrenaron *Sonata Veneciana* de **Juan Durán**, *Campás melidenses* de **Fernando V. Arias**, *En Re-Do* de **Margarita Soto VISO**⁽⁷⁴⁾, *Fugaz. Unha mirada ao pasado* de **Javier de Paz**, *Atlante* de **Paulino**

(73) **Soto VISO**: En el programa del «Ciclo de jóvenes intérpretes y compositores coruñeses». Ayto. de A Coruña. A Coruña, 1985. p. 51.

(74) Publicada por Ed. Clivis. Barcelona, 1987.

Pereiro, *Movimento para piano* de **Manuel Iglesias**, *14 estructuras para piano* de **Carlos López-García** y *Cunha esquezida mistura de espellos* de **Manuel Balboa**.

Forzoso es reconocer que la oportunidad de ser estrenado por grupos como el LIM o solistas como Jean-Pierre Dupuy tuvo que estimular los ánimos de cara a la creación de la Asociación. Efectivamente, a lo largo de 1986 se celebraron diversas reuniones que fructificarían en 1987 con la creación de la Asociación de Compositores Galegos cuyo primer presidente es López-García en cuyo seno se han integrado casi todos los jóvenes citados antes y otros como **Juan Vara**. En el capítulo del «debe» ha de anotarse alguna ausencia ciertamente significativa. Por otra parte, siguen conociéndose obras de nuevos autores gallegos como la reciente *Preludio y postludio a Cabalum* de **Xoan Viaño**⁽⁷⁵⁾ actual director del Coro Universitario.

El camino que tiene por delante la Asociación es muy duro y han de contar con la insensibilidad de las administraciones públicas —una vez más, en este ámbito La Diputación coruñesa es pionera y ha apoyado los primeros proyectos— y los fortísimos intereses de quienes consideran componer en Galicia como campo acotado. La frase atribuida a cierto director de banda de escasa talla moral: *Nunca hubo, hay ni habrá en Galicia otro compositor que yo*, sigue pesando como una losa sobre la sociedad musical gallega por más que la historia, las evidencias del presente y la necesaria esperanza en el futuro desmientan a los ignaros. En los umbrales del siglo XXI Galicia tiene planteado un desafío global al cual la actividad creadora no es ajena.

Zaragoza, enero de 1988.



16-XII-1986. El "Grupo Lim" rodea a López García el día de su concierto en el Centro de Arte "Reina Sofía" de Madrid.

(75) Publicada por Fundación Juan March. Madrid, 1987.