

TRADICIÓN E CREATIVIDADE: VARIACIÓNS SOBRE UN TEMA MUSICAL

Carlos Villanueva*
Universidade de Santiago
de Compostela

Aínda que o concepto de “tradicón inventada” resulte tal vez agresivo e equívoco para abri-lo noso artigo sobre tradición e creatividade, pola súa eficacia tomarei prestada a etiqueta e algunhas ideas nesta liña desenvolvidas brillantemente por E. Hobsbawn en *La invención de la tradición*¹, teoría que aplicarei selectivamente ós procesos teóricos da creación musical en Galicia nos séculos XIX e XX.

“Las ‘tradiciones’ que parecen o reclaman ser antiguas —di Hobsbawn— son a menudo bastante recientes en su origen, y a veces inventadas”. E prosegue dicindo que as novas tradicións non encheron plenamente o espacio baleiro que deixou a antiga tradición e os costumes². Polo contrario, en sociedades como a nosa, carentes dun discurso musical académico e fortemente ligadas ó núcleo eclesiástico

máis antigo, as tradicións inventadas contaminaron non só o relato da historia senón que marcaron o sendeiro da creatividade e de toda a política cultural ata época ben recente, sen que o paciente fose dado de alta³.

A pregunta retórica que nos facemos a continuación é: ¿Que tratamos de sacar en limpo deste enfoque? Pois ben, ademais da inescusable incorporación da nosa disciplina a este gran marco epistemolóxico, exporemos como

“las tradiciones inventadas”, hasta donde les es posible, usan la historia como legitimadora de la acción y cimiento de la cohesión del grupo. Frecuentemente, ésta se convierte en el símbolo real de la lucha [...]. Incluso los movimientos revolucionarios hacen retroceder sus innovaciones por medio de la referencia al ‘pasado del pueblo’, a las tradiciones revolucionarias y a sus propios

* Catedrático de Música.

1 E. Hobsbawn e T. Ranger (eds.), *La invención de la tradición*, Barcelona, Crítica, 2000.

2 *Ibidem*, p. 8.

3 Remito á tese de Luis Costa, *La formación del pensamiento musical nacionalista en Galicia hasta 1936*, CD-Rom teses doutorais, Servicio de Publicacións da Universidade de Santiago de Compostela, 1999; nela fai un estudio exhaustivo dos escritos e ideas que condicionaron o pensamento musical galego desde Murguía ata 1936.

héroes y mártires [...]. Las naciones modernas y todo lo que les rodea reclaman generalmente ser lo contrario de la novedad, es decir, buscan estar enraizadas en la antigüedad más remota, y ser lo contrario de lo construido, es decir, buscan ser comunidades humanas tan 'naturales' que no necesitan más definición que su propia afirmación⁴.

As consecuencias desta formulación chocan frontalmente con calquera proposta historiográfica seria e, sobre todo (no noso enfoque), con calquera construción musical de vangarda. En resumo, a creatividade medrará sempre lastrada, e será obxecto de sospeita calquera intento de innovación, como poderemos comprobar.

Desde esta perspectiva, as propostas historiográficas do século XIX, ó formularse a construción narrativa que se precisaba como un discurso histórico e aparentemente veraz, acaba convertendo o mesmo discurso —acrítico e fantasioso— nunha realidade ontolóxica e atemporal⁵. Os particulares ingredientes musicais desa “realidade ontolóxica” son, en todo caso, multiplicadores da proposta inicial: o forte peso do tradicionalismo eclesiástico; a prolongación no tempo do ideario tradicionalista; como xa indicabamos, a falta dun discurso musical galego consistente; o descoñecemento da vangar-

da musical europea; ou o consabido tópicos da nosa superioridade musical (en realidade, síntoma dos nosos complexos) que nace con Murguía e que xa nunca saberemos sacar de enriba, polo menos nos discursos políticos *ad hoc* que transmite a vida diaria.

Na opinión de R. Máiz⁶, a historia así tratada, no seu conxunto, pode te-la peor das vertentes epistemolóxicas posibles: *a*) eliminación de todo elemento crítico; *b*) sobrevaloración duns aspectos e eliminación doutros que resulten incómodos; *c*) favorecemento dunha investigación circular e mal orientada que minimiza todo o que resulta alleo.

Quizais nos caiba o consolo de que a revisión do discurso musical aínda está por facer, polo que partiremos dun nivel cero de compromiso adquirido. En todo caso, como ben indica J. G. Beramendi⁷, o concepto de etnicidade obxectiva (e agora xa o estou aplicando ó contexto musical), unido ó discurso histórico e ó propio concepto de Nación, resulta extraordinariamente útil no plano político, pois permite fundamentar e lexitimar dun xeito sinxelo e rotundo a propia realidade étnica: adoptalo, sen embargo, como concepto analítico ten consecuencias negativas

4 E. Hobsbawn, *op. cit.*, p. 21.

5 R. Máiz, “A función político-ideolóxica no discurso do nacionalismo galego”, en *Actas do Congreso Internacional da Cultura Galega*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1992, p. 107.

6 *Ibidem*, p. 114.

7 J. G. Beramendi, “Conciencia étnica e conciencias nacionais en Galicia”, *Galicia fai dous mil anos. O feito diferencial galego. Historia*, vol. 2, Santiago de Compostela, Museo do Pobo Galego, p. 278.

no plano científico, como poderemos comprobar.

De calquera xeito, este tipo de discurso inventado sempre resulta eficaz: *a)* pola súa atemporalidade, o que permite unha grande uniformidade e unha identidade colectiva; *b)* por garantir-la unidade ante calquera proxecto de renacemento galego (¡sempre estamos renecendo!); e *c)* porque os veste dunhas coordenadas estéticas ideais ó vir da man da tradición⁸. “Podemos señalar aquí mesmo que la invención consciente dio buenos resultados sobre todo en proporción a la medida en que se retransmitió en una longitud de onda con la que el público sintonizaba”⁹.

MÚSICA E TRADICIÓN INVENTADA

Toda reconstrucción do pasado musical ideal (xa sexa expresado, posicionalmente, por un enfoque nacionalista, centralista ou periférico) apoiase nalgún tipo de “restauracionismo”¹⁰, un intento rexenerador que se ha de traducir na contemplación, reafirmación e desenvolvemento de valores básicos consistentes en eleva-lo nivel

intelectual e a autoestima dos nosos músicos; coñecer e extrae-lo zume do glorioso pasado (galego ou español, segundo se trate); e buscar no folclore e na música do pasado remoto elementos de inspiración, como síntese..., e todo iso para ter acceso ó ámbito internacional da creatividade sen complexos nin desigualdades.

Resultaría reduccionista identificalo restauracionismo, que calquera formulación propón, cunha inspiración literal e inmediata no folclore; é iso, pero algo máis: a proposta de F. A. Barbieri ou de F. Pedrell é moito máis có catálogo de obras musicais definibles por unha melodía folclórica; “es, ante todo, una restauración del ámbito cultural de una nación desde o por la música”¹¹. Como indica B. Martínez del Fresno, había tamén en calquera formulación restauracionista un certo rupturismo co peculiar romanticismo español, “estimulando la actividad creativa, con la confianza que daba el saber que la nueva inspiración, el folklore, tenía en nuestro país una gran riqueza; eso ayudó a los compositores a perder el miedo a Europa y a acercarse

8 R. Máiz, *op. cit.*, p. 114.

9 E. Hobsbawm, *op. cit.*, p. 274.

10 Non é esta a ocasión nin o lugar pertinentes para teorizar sobre os conceptos base aplicados á música (restauracionismo, folclore, nacionalismo, tradicionalismo...) que seguirei empregando ó longo deste artigo; para calquera aclaración ou ampliación complementaria, remito ós estudos específicos de L. Costa, *op. cit.*; J. Martí, *El folklorismo*, Barcelona, Ronsel, 1996; e C. Villanueva, “El mito del héroe medieval en la obra de Rogelio Groba. Los precedentes de una peregrinación estética”, *Quintana. Revista de Estudios do Departamento de Historia da Arte*, 1, 2002, p. 127.

11 E. Casares, “La música española hasta 1939 o la restauración musical”, *ACIEMO*, vol. 2, p. 266.

a ella con más seguridad y con menos complejos”¹².

Pero antes temos que lembrar que o conflito xerado en Galicia sobre a maneira de empregar-los materiais populares na nova música ten, obviamente, un prolongado tratamento teórico a nivel español previo ás discusións localistas dos anos trinta. O renacer da música española, exposto por Felipe Pedrell, Eustoquio Uriarte ou Luis Villalba¹³, quizais non foi o suficientemente eficaz, pero en calquera caso cabe dexergar unha actitude rexeneracionista en moitos estudiosos e compositores tal e como propoñía Barbieri. Así, por exemplo, Luis Villalba no prólogo ó seu libro sobre *Últimos músicos españoles del siglo XIX* fai unhas consideracións realmente clarividentes e premonitorias, máxime se pensamos na falta de perspectiva daquel escrito que enxalzaba o valor da historia propia e afirmaba que a historia posúe un elemento vigoroso e forte: “una colectividad sin historia es una masa sin vida; en ella se anima y renace, y de ella toma cuanto necesita para su legítimo desarrollo”¹⁴.

Aplicándoo á realidade de Galicia, podemos reflectir aquelas orientacións nos escritos, cálidos e inxenuístas, de J. M. Varela Silvari, que lembra a Galicia como a primeira monarquía española trala decadencia de Roma, que debe os seus primeiros elementos de preceptiva



J. M. Varela Silvari.

12 B. Martínez del Fresno, “El pensamiento nacionalista en el ámbito madrileño (1900-1936). Fundamentos y paradojas”, en E. Casares e C. Villanueva (eds.), *De Musica Hispana et aliis. Miscelánea en homenaje al Prof. José López Calo*, vol. 2, Universidade de Santiago de Compostela, 1990, p. 356.

13 Remito para o tratamento do rexeneracionismo nos escritos de E. Uriarte, F. Pedrell e L. Villalba ós traballos de M. A. Virgili, “Felipe Pedrel y el músico vallisoletano Luis Villalba: correspondencia inédita”, *Requerca Musicológica*, 1, 1981, p. 151; e dos mesmos autores “La idea regeneracionista en la música española y la creación de la Sociedad Nacional de Música a través de la correspondencia de Luis Villalba”, en E. Casares e C. Villanueva (eds.), *De Musica Hispana et aliis. Miscelánea en homenaje al Prof. José López Calo*, vol. 2, Universidade de Santiago de Compostela, 1990, p. 307; así como “Luis Villalba y Eustoquio Uriarte. Sus contribuciones al estudio de la música lírica y al nacionalismo musical español”, en *La Música en el Monasterio de El Escorial*, Madrid, 1992, p. 489; e “La música religiosa en el siglo XIX español”, en E. Casares e C. Alonso (eds.), *La música española en el siglo XIX*, Universidad de Oviedo, 1995, p. 375.

14 M. A. Virgili, “Luis Villalba y Eustoquio Uriarte”, *op. cit.*, p. 505.



O Pergamiño Vindel.

literaria ou musical á nosa terra; ó se-la música e a literatura galegas a espiña dorsal da española, refuxio e custodia do saber de gregos, árabes e xudeus. Así o di:

Galicia ten que voltar polo seu. Galicia é a primeira monarquía española. A da lingua literaria por excelencia, é tamén a espiña dorsal da música española. C'o xurdimento

da pintura ten que vire aparelado o rexurdimento da súa música¹⁵.

En plena euforia do descubrimento do Pergamiño Vindel (que contén a música das cantigas de Martín Códax), latentes aínda os artigos de Santiago Tafall, Oviedo e Arce ou Michäelis de Vasconcelos sobre Códax e a esplendorosa música galego-portuguesa¹⁶, Varela Silvari e outros musicógrafos

15 J. M. Varela Silvari, "O nacionalismo na nosa música", *A Nosa Terra*, 31, 1917, p. 3.

16 *Íbid.* C. Villanueva, "As cantigas do mar de Martín Códax", en VV. AA. *Cantigas do mar*, A Coruña, Fundación Barrié de la Maza, 1998, p. 13; e L. Costa, "A orixe das cantigas; contexto historiográfico", *íbidem*, p. 55.

galegos sorpréndense da escasa presenza da música nos círculos intelectuais galegos, da pouca representación da nosa música no concerto español, e do limitado coñecemento que dela temos por falta de especialistas e de centros de formación.

Desde *A Nosa Terra*, aínda na súa sede da Coruña, expoñían a mesma problemática desde outro punto de vista:

Galicia —di o editorial—, a terra ibérica máis rica en música popular —según demostraciós dos técnicos—, máis rica en ritmos musicais; Galicia a terra ibérica máis lírica e a de idioma máis doce, esquecida neste orde, resulta algo dolorosísimo e que debe facer pensare a cantos teñen obriga de decantarensen de semellantes cousas [...]. A Música galega, o cultivo e fomento desta música terá de ser un meio importante d'erguimento da propia personalidade. Ten máis importancia a música que moitos problemas económicos¹⁷.

Antes de acudir ó xardín musical das esencias medievais tradicionalistas, debemos formulárno-las preguntas de rigor que inevitablemente xorden cando se tratan descarnadamente propostas etnicitarias deste calado e naqueles termos: ¿De que música estamos a falar? ¿Onde se agocha a esencia musical da galegitude? Cando Igor Strawinsky xa estreou *A consagración da primavera* e a Escola de Frankfurt está a

punto de sacar *urbi et orbi* os seus primeiros manifestos, o ideario galeguista pregúntase (cun certo irracionalismo freudiano e un pouco do *volkgeist* idealista) cál é o calado da esencia musical do noso país: máis intentando buscar unha autoxustificación dun glorioso pasado histórico ca unha solución ós problemas compositivos que formulan as escolas europeas. De feito, os medios galegos dificilmente resistiron as escasas, aínda que violentas, polémicas que xorden ó debate-lo tema da sintaxe da nova música que indicaban, entre outros, José Doncel ou Jesús Bal y Gay.

O mestre J. Doncel, desde as páxinas de *A Nosa Terra*, formula en síntese as ideas que, con maior detalle e coñecemento de causa, retomará J. Bal y Gay poucos anos máis tarde. É música xenuinamente galega aquela que procede da expresión quintaesenciada do canto popular: “cando a melodía teña xiros iguaes ou somellantes aos nosos cantos monódicos, a música será xenuinamente galega”¹⁸.

O músico pontevedrés achegárase, criticamente, a outros terreos da creatividade máis obxectivos e comprometidos para os nosos compositores:

Mais todo esto, feito coa timidez innata dos que non profundizaron na ciencia da armonía e o contraponto, e que somentes tiveron que se concretare a armonizar dunha

17 Redacción, *A Nosa Terra*, 76, 1918, p. 2.

18 J. Doncel, “Pol-a música galega. A propósito dos nosos concertos”, *A Nosa Terra*, 90, 1918, p. 3.

forma prehistórica unhas melodías que as máis das veces, a esceizon das basadas na muiñeira, podían recibilo calificativo de internacionais, e inda estas, a pesar da desfiguración, non pesaron nada a favor da música da nosa terra¹⁹.

Pero quizais, máis cás disquisicións técnicas, o que se podería considerar unha valoración persoal, o que máis repercusión tivo daquel discurso foi a aberta descualificación cara a algún dos nosos compositores do século XIX. Digamos que a teoría era aceptada pero non os exemplos nin a maneira de presentalos. Acaba Doncel o seu artigo así:

¿E preciso calcar os personaxes e os cantos propios do país na obra literaria e no pentagrama, respectivamente, para que a obra de arte sexa puramente rexional? [...] A nosa escola propia tan desexada, que algúns chaman galega, nin siquera está en embrión. Eu non conozo ningún músico que mereza o nome de compositor; quizáis Montes e Adalid fixeran moito si superan algo máis [...] ²⁰.

Se ben o discurso de J. Doncel tende ó conservadorismo xa habitual, a novidade e a sorpresa parten da maneira de entende-la galegitude no compromiso compositivo do noso tempo, e sobre todo no rexeitamento de compositores considerados ata daquela (e aínda hoxe) como intocables. En todo caso, a confusión xa está servida. A Redacción do xornal *A Nosa Terra* (acom-

pañando a unha dura contestación do propio Baldomir a Doncel) apelará na súa resposta (obrigada trala ondada de cartas ó director) á “orde establecida” e ó respecto pola tradición, aínda que no terreo técnico deixe aberta a caixa dos tronos²¹. Non comparten, en primeiro lugar, a idea sobre a música galega que formula o mestre Doncel; non só as melodías e cadencias son constitutivas do xenio musical de Galicia, o ritmo é máis transcendente, e non precisamente o da “muiñeira” senón o dos “alalás”. E tras ofrecer débiles razoamentos técnicos, culmina cunha especie de alegación:

¿Pregunta vostede si o que caracteriza un arte consiste na representación núa ou casi núa das imaxes? Coi-damos que non. Que a música galega, a unha veira, base do folklore imprescindible, ten que axeitarse a unha técnica propia, baseada principalmente nos instrumentos propios e tirando de eles a base de armonía propia.

Finaliza o artigo aseverando que a Dirección do xornal non se fai responsable dos xuízos duns e doutros sobre tan interesante tema. José Baldomir —que contestaría a Doncel— é, en calquera caso e na opinión de *A Nosa Terra*, o último representante daquela “egregia pléyade”, digna de eterno recoñecemento, que formaban Adalid, Montes, Chané ou Pascual Veiga.

19 *Ibidem*.

20 *Ibidem*.

21 Redacción, *A Nosa Terra*, 91, 1919, p. 3.



J. Bal y Gay

A NOVA ESTÉTICA PARA JESÚS BAL Y GAY

Poucos anos máis tarde, Jesús Bal y Gay lanza diferentes manifestos sobre a “nova estética”, enchendo durante uns meses os principais medios de comunicación galegos con ideas desconcertantes que os representantes da cultura oficial dificilmente podían asimilar²². Tomamos como eixe da nosa análise o seu artigo “O momento actual da música galega”, publicado en *Nós* en 1926²³, artigo que continúa os aparecidos poucos meses antes en *El Pueblo Gallego*, *Ronsel* e *Alfar*, centrándonos no tema da creación dunha tradición musical culta galega.

Para Bal esta tradición, sinxelamente, non existe e non se pode conceptuar como tal a obra daqueles auto-

res do século XIX, tan coñecidos e valorados por poñerlle música ós poemas de Pondal, Rosalía ou Curros. E dirá de maneira taxativa:

A súa música, hoxe, cando o arte musical ten un carís cada día máis puramente intelectual e cando a sensibilidade afínase ao mesmo tempo que se adquiren máis firmes coñecimentos técnicos, a súa música non pode terse como modelo para as xeneracións seguintes [...]. A técnica por íles empregada redúcese, esquematizando un pouco, á armonía do do-mi-sol e sol-si-re. É técnica zarzueleira de unha treisteira pobreza de meios.

Tras lembrar que o estilo compositivo dos nosos autores do século XIX ten, en realidade, a súa referencia máis directa, segundo Bal, nun afectado italianismo de romanzas napolitanas o que nos obriga cada vez máis a acudir a beber directamente ás fontes do noso folclore. Prosegue afirmando sen atrancos que:

si hoxe as cancións de Chané, Montes, Veiga, etc., non poden resistir un análisis como música culta, sendo o seu único arrecendo o da música teatral da época, danos, en troques, a entusiasta leición de un *querer algo*, de que tan fallos estamos hoxe.

Así, tomando como punto de partida o “*lied gallego*”, único xénero do que, segundo Bal y Gay, existen exemplos de certa calidade e que, como tal xénero, permite unha proxección na nosa sociedade, propón o espello de

22 L. Costa, *op. cit.*, p. 405 e ss.

23 J. Bal y Gay, “O momento actual da música galega”, *Nós*, 29, 1926, pp. 2-3.

autores como M. de Falla ou M. Ravel para realizar esa esencialización do folclore galego. Nese sentido, dinos:

Xa se ve que o paso da anterior música a esta é insensible si se asimila ben o espírito folklórico. É a penetrazón, pouquiño a pouco, da personalidade do músico na individualidade da música nativa. É un fenómeno de ósmosis; algo que, traballando encol do folklore, chega fatalmente [...]. E por último, virá o verdadeiro tipo do *lied*, talmentes como se cultiva nas máis avanzadas rexións do mundo musical.

J. Bal y Gay pon como condición esencial para esa absorción por osmose a preparación dos nosos músicos nas técnicas de composición e nas linguaxes máis actuais; autores que, empapados na música de Galicia e cos coñecementos adecuados, deixarán translucir nas súas obras eses elementos raciais, transcendendo o popularismo que os nosos músicos do XIX recrearon. Así, conclúe a súa alegación dicindo:

A moitos pareceralles moi lóxico que a música consistente en alalás ou muiñeiras forme un *nazonalismo*. Pode ser. Mais non vaia creerse que o nazonalismo *necesariamente* ha formarse *d'après* as muiñeiras e os alalás [...]. Anque moitos téñano por paradóxico, direi que pode haber un nazonalismo forte alonxado do folklore [...]. O nazonalismo ten de nacer cando haxa feita unha abondosa labouira, cando haxa músicos considerábeles. Il é o que consagra a música de moitos anos de unha nación. Non se abranguen porque uns cantos homes digan imos facer música nazonalista, e pónñanse a compor obras inspiradas nas melodías do

pobo. Farán, sí, música nazonalista, máis é outra cousa que nazonalismo musical. Iste nace somentes da coincidencia de arelas e de procedimentos eispresivos dos músicos nacionais *xa feitos*, e de cousa tan vagorosa como é a personalidade racial. O outro é, en resume, facer música popularista.

Na opinión de L. Costa²⁴, as orientacións de Bal y Gay aparecen inseridas nun contexto de forte presenza dos valores musicais do século XIX: estética dun folclorismo fortemente arraigado da man dun recente cecilianismo e cunha linguaxe e unha simboloxía plenamente gregoriana. Bal non se afasta en realidade da estética de Bela Bartok e profesa nas súas composicións un suave Neoclasicismo. En todo caso, nin el nin as súas ideas foron entendidas nin aceptadas na súa xusta medida polos que, no referente á cultura, poderíamos considera-la vangarda intelectual do país, ancorada nun esteticismo conservador e tradicionalista. Con Bal y Gay péchase por moitos anos calquera posible vía de discurso vangardista ata época ben recente.

Estamos asistindo, en resume, ó conflito que se produce cando a realidade musical non coincide co mito construído. Desde o punto de vista epistemolóxico, somos testemuñas daquel perigo, que indicabamos liñas atrás, de ter que orienta-la investigación (ou a creatividade) polo único camiño que dicta o discurso histórico preestablecido por unha tradición inventada.

24 L. Costa, *op. cit.*, p. 413.

O DISCURSO ETNICITARIO TRADICIONALISTA GALEGO

Sen dúbida ningunha, un dos argumentos predilectos do discurso etnicitario tradicionalista foi o de conecta-la música popular coa medieval. A idea estaba presente no discurso de Murguía pero faise máis transparente a partir do pensamento de Alfredo Brañas, especialmente cando os peritos musicais da igrexa compostelá —Santiago Tafall e Eladio Oviedo y Arce— definiron e traduciron en linguaxe técnica a esencia musical da galegitude en clave tradicionalista. Outros escritores, como Ramón Otero Pedrayo, souberon vestir símbolo e realidade con fermosas palabras que se aceptan aínda estando fóra do credo político ou estético da Xeración Nós.

Segundo o polígrafo ourensán, de xeito escuro nace a rima, voz étnica, música de ondas e de bosques:

pouco apouco van nacendo os temas e a expresión que foron inspiradores da maravillosa lírica popular. Desta maneira, establécese unha relación entre o primeiro latín místico e a primeira poesía galaico-portuguesa²⁵.

Non existe para el ningunha diferenza entre os cancioneiros galego-

-portugueses e o propio canto popular: son en realidade a mesma cousa:

[a lírica galega] corre sen parar no sochán poético de Galicia e aflora no xardín dos cancioneiros e no agro sen límites do cantar popular²⁶.

Seguindo as teses de S. Tafall, no cancionero galego-portugués os poetas reflicten a súa personalidade. A música, que moitos consideran árabe²⁷, hoxe vémolaa totalmente gregoriana, é dicir, europea.

Este regreso ó pasado supuxo a militancia xeneralizada nas teses tradicionalistas que predicaban, entre outras cousas, a grandeza de Compostela como a Nova Xerusalén; e escola catedralicia que rodea a creación do *Códice Calixtino* como caldo de cultivo da esplendorosa escola trobadoresca galega; o suposto carácter autóctono das cantigas de amigo, tema especialmente activo tralo descubrimento do Pergamiño Vindel en 1914. E, por suposto, o canto gregoriano como eixo de todas as referencias.

O IDEARIO DE SANTIAGO TAFALL

Sen dúbida, o pensador máis influínte dentro das propostas tradicionalistas, deixando a un lado a

25 R. Otero Pedrayo, *Ensaio histórico sobre a cultura galega*, Vigo, Galaxia, 1982 (1ª ed. de 1932), p. 74.

26 *Ibidem*, p. 146.

27 Estase referindo ás teses, cada vez máis aceptadas na actualidade, do prestixioso arabista Julián Ribera que enmarca todo o repertorio medieval e a súa técnica compositiva na florecente cultura árabe-califal, dando lugar a outras derivacións pro-arabistas no tratamento da lírica hispana atendidas por R. Menéndez Pidal, Dámaso Alonso e outros eminentes hispanistas. A monografía máis ilustrativa é a de J. Ribera, *La música árabe medieval y su influencia en la española*, Madrid, Mayo de Oro, 1985.

A. Brañas, que colateralmente toca o tema musical seguindo a estela de M. Murguía, foi Santiago Tafall, non só por se-lo primeiro en traducir en escritura moderna as cantigas de Martín Códax, senón pola transcendencia dos seus escritos: variados, moi técnicos, moderadamente tradicionalistas, de esencia popularista e marcadamente esencialistas..., fieis sempre ó espírito da Reforma Vaticana ata o punto de censura-las súas propias obras, como perito que foi do Cabido para este mester, e cecilianista en tódalas súas formulacións²⁸.

A transcripción que fai Tafall das cantigas de amigo, lonxe de ser fantasiosa ou inxenua, como lemos en máis dunha ocasión dentro dun contexto de marcada pretensión neotradicionalista²⁹, pertence á dos seguidores fieis dos estudos paleográficos de Solesmes, engadíndolle no caso de Tafall o descoñecemento de calquera regra de transcripción rítmica mensural ou modal prefranconiana³⁰. En todo caso, non é

fantasiosa a súa pretensión senón estudiantamente cecilianista, dentro dos postulados de Dom Pothier e, de calquera xeito, o seu intento de dar a coñece-la obra na Península plenamente logrado, se temos en conta que as



Santiago Tafall.

28 Remito, para o estudio biobibliográfico, ó capítulo XIV da tese de L. Costa, *op. cit.*, p. 311, que establece un equilibrado estado da cuestión sobre a obra e a transcendencia dos escritos do cóengo compostelán referidos ós diferentes intereses da súa ampla obra teórica. Limitareime soamente a todo o relacionado coa súa aproximación á música medieval dentro do ideario restauracionista e tradicionalista, e máis en concreto á súa achega sobre as cantigas de amigo de Martín Códax.

29 Na opinión de López-Calo, referíndose ás seis cantigas de amigo: “en una palabra, y sin que sea caer en las ingenuas afirmaciones de Tafall, nos encontramos ante unas composiciones cultas, si, pero nacidas de un artista que siente el alma de un pueblo, de una raza, y la siente con una intensidad y una sinceridad como medio milenio más tarde la sentirían Rosalía de Castro, Curros Enríquez, Juan Montes, Pascual Veiga o Marcial del Adalid [...]”. La transcripción de Tafall es producto casi exclusivo de la fantasía. Hasta el extremo que él veía en las melodías codacianas íntimos parentescos con algunas formas de la música popular gallega, parentescos que evidentemente no provenían más que de su arbitraria y gratuita transcripción”, J. López-Calo, “Músicos y compositores”, *Enciclopedia Temática de Galicia*, vol. VI, Barcelona, Nauta, 1988, p. 20.

30 O estado da cuestión sobre a problemática da transcripción de Tafall trázao en detalle M. P. Ferreira, *O som de Martín Códax*, Lisboa, Unisis, 1986, p. 91, quen valora o carácter de pioneiro do investigador compostelán e a grande importancia que tivo a súa contribución e o peso en transcripcións posteriores.

súas versións para piano foron as primeiras que se escoitaron en Portugal³¹.

En todo caso, para o noso discurso sobre as tradicións inventadas, resultan significativas, e ata entrañables, as ideas de Santiago Tafall sobre o repertorio codaciano:

Lo que puede afirmarse, sin duda alguna, es que las melodías codacianas son genuinamente gallegas, tienen todo el sabor y el encanto de las que aún podemos oír a nuestros campesinos, y llevan en su entraña el *quid* musical de la raza, conservado hasta el presente, por lo visto, dada la comparación que podemos hacer entre las actuales y las Codacianas del siglo XIII. La tonalidad es la misma, los giros melódicos iguales y las cadencias del todo conformes con las de nuestros alalás³².

Como ocorreu con C. Michaëlis de Vasconcelos, Tafall fai un *feedback* na relación de ida e volta da música popular e a litúrxica, con máis instinto ideolóxico na revalorización do medioevo que argumentos que o sustente (paralelismos de xéneros, estudos de métrica, acentuación...). Tafall transcribe con criterios meramente gregorianos e deixa fóra calquera enlace entre metro e ritmo. O seu profundo coñecemento do canto gregoriano lévao a encarreirar toda a problemática analítica dos cantos populares (que tanta repercusión tivo na terminoloxía e metodoloxía dos

cancioneiros populares galegos da época) a partir da terminoloxía gregoriana: modos, auténtico, plagal...

A estela deixada por Tafall e as súas teorías sobre a xénese da música popular en relación co medioevo foi considerable, tanto en estudos académicos como en enunciados totalmente fantasiosos sobre a natureza da música galega que, onte e hoxe, acostuma a facela nosa clase política, tendente a enunciados claros, populistas e inevitablemente reduccionistas do complexo problema co que Tafall se enfrontaba e que E. Hobsbawn cualifica e analiza.

EPÍGONOS: FILGUEIRA VALVERDE *ET ALII*

Pecharemos este rápido repaso sobre a relación entre o popular e o medieval, como construción marcadamente ideoloxizada, acudindo á figura de José Filgueira Valverde. O seu criterio aséntase basicamente nun tradicionalismo católico pero de sólida erudición, o que engade credibilidade a un discurso fortemente ideoloxizado e cun eclecticismo que o leva a adoptar distintas tendencias separadas entre si sobre o papel.

O seu enfoque etnicitario recorda moito o do Murguía da primeira época

31 J. J. Nunes, *Cantigas de Martín Códax* (cit. por M. P. Ferreira, *op. cit.*, p. 92) di que as transcricións de Tafall, na súa versión con acompañamento de piano, foron as primeiras que se escoitaron en Portugal, cara a 1923. Lembramos que a soprano galega M^a Teresa del Castillo cantou algunha delas, na versión de Tafall, na Real Academia Galega o Día das Letras Galegas de 1984.

32 S. Tafall, "El genuino Martín Códax. Juglar gallego del siglo XIII", *Boletín de la Real Academia Gallega*, 118, 1917, p. 270.

ó destaca-los nosos caracteres diferenciadores e pedir que se recoñeza unha distinción que está aí inherente na nosa maneira de ser. Non chega a fórmulas estremas como a identificación de Galicia cunha nación, pero o efecto da súa construción teórica é semellante, ó enfrontarse á universalización do fenómeno cultural nunha liña sicoxeográfica e providencialista moi á maneira do seu mestre Otero Pedrayo.

Pouco importa —di— que a vontade do noso pobo non quixera seguir co seu espírito. As nacionalidades inmorredoiras perdurarán sobor das cinzas dos que soñan nos imperios onde en cada serán astra os mais pequenos vilares ollaron morrer o sol³³.

A guerra de Filgueira nunca foi de conquista da raza, senón de invasión cultural, de predominio artístico, de expansión musical natural, incuestionable. Así, prosegue non seu discurso:

Nos non podemos contar que Galicia esté en moitas nacións, porque domear a outra nación é un delito contra a liberdade que Galicia endexamáis executou; mais, en troques, temos que descubrir todo un tesouro de beleza agachada nas cantigas dos troveiros e nas fermosas obras dos nosos artistas³⁴.

A “dominación” da pluma, que el chamaba.

Metodoloxicamente, Filgueira Valverde construíu unha ampla síntese consistente en pouca teorización e infinita erudición, dentro das liñas fundamentais do seu pensamento galeguista: co triunfo do medievo; o cristianismo non ontolóxico senón cultural (a verdade está no argumento, no dato, non no credo). O seu pensamento sempre circula con sinxeleza e facilidade porque non ofrece formulacións de verdades absolutas senón que se move no terreo do posibilismo, da convivencia de tendencias, linguas, gustos e escolas, no epicentro dunha Compostela nutricia. Galicia é para Filgueira o país da convivencia, da mestura de diferentes culturas ningunha delas excluíntes entre si. ¿Como decantarse por unha liña de pensamento nunha Compostela repleta de peregrinos, de variedade e de riqueza cultural?

Filgueira non avanza no discurso medievalizante moito máis alá do pensamento global de Tafall pero, sen embargo, ofrece para a comprensión do fenómeno da construción do pasado en referencia ó futuro algúns elementos substanciais sobre a versificación, os santuarios, a temática trobadoresca galega, a presenza da muller nas cantigas, o concepto dinámico do popular, etc., ó longo da súa vastísima e moi suxestiva obra³⁵.

33 Cit. por F. Fernández del Riego, *Pensamento galeguista do século XX*, Vigo, Galaxia, 1983, p. 184.

34 *Ibidem*, p. 186.

35 Existe un verdadeiro problema para facer unha recompilación da súa obra porque escribiu intensamente ata o día do seu falecemento. Moitos dos seus artigos foron recompilados na súa colección Adral, que quedou no número IX. Facendo unha selección recomendamos: “Poesía de santuarios”, en

O paradoxal non resulta atopar liñas de pensamento ideolóxico que percorresen a senda do tradicionalismo nas súas diferentes orientacións, especialmente tendo en conta a forza intelectual e o encanto dos que trazaron estes camiños; o realmente sorprendente é que o discurso tradicionalista (o da invención do mito, da linguaxe poética, do poder xenérico do popular, da presenza ideal do medieval na mítica Galicia), que eu chamei movemento neotradicionalista³⁶, segue vivo, presente e gozando dunha saudable existencia, como complemento de todo tipo de manifestacións e discursos musicolóxicos, compositivos e, evidentemente, políticos. Aínda que xa traspasemos e superasémo-lo crónico atraso técnico na nosa sintaxe musical, aínda que a nosa musicoloxía estea na vangarda do movemento internacional, seguimos nostalxicamente dándonos á “invención”, á idealización do pasado, á busca globalizadora de esencias: porque, indubidablemente, é a maneira máis sinxela de unificar tantos elementos diferenciadores, plurais e equidistantes da nosa realidade creativa; buscamos non ter que dar demasiadas explicacións terminolóxicas. Definímonos, sinxelamente, como Galicia; e esta uniformidade, esta sinxeleza, pasa pola invención do pasado para explicar e construí-lo futuro: sucedía no século XIX e agora, en pleno século XXI.

Estudios sobre lírica medieval. Trabajos dispersos (1925-1987), Vigo, Galaxia, 1992, pp. 53-69; “Introducción y notas biográficas”, en Casto Sampedro, *Cancionero musical de Galicia*, A Coruña, Fundación Barrié de la Maza, 1942, pp. 7-47; “Formas paródicas en la lírica medieval”, *Revista de las Ciencias*, XII, 1947, p. 913; *Estudios sobre lírica medieval*, Vigo, Galaxia, 1992.

36 C. Villanueva, “El mito del héroe medieval”, *op. cit.*, p. 127.

BIBLIOGRAFÍA

- Bal y Gay, J., “O momento actual da música galega”, *Nós*, 29, 1926, pp. 2-3.
- Beramendi, J. G., “Conciencia étnica e conciencias nacionais en Galicia”, *Galicia fai dous mil anos. O feito diferencial galego. Historia*, vol. 2, Santiago de Compostela, Museo do Pobo Galego, p. 125.
- Casares, E., “La música española hasta 1939 o la restauración musical”, *ACIEMO*, vol. 2, p. 261.
- Costa, L., *La formación del pensamiento musical nacionalista en Galicia hasta 1936*, CD-Rom teses doutorais, Servicio de Publicacións da Universidade de Santiago de Compostela, 1999.
- , “A orixe das cantigas, contexto historiográfico”, en VV.AA., *Cantigas do mar*, A Coruña, Fundación Barrié de la Maza, 1998, pp. 55.
- Doncel, J., “Pol-a música galega. A propósito dos nosos concertos”, *A Nosa Terra*, 90, 1918, p. 3.
- Fernández del Riego, F., *Pensamento galeguista do século XX*, Vigo, Galaxia, 1983.
- Ferreira, M. P., *O som de Martín Códax*, Lisboa, Unisis, 1986.

- Filgueira Valverde, J., “Poesía de Santuarios”, en *Estudios sobre lírica medieval. Traballos dispersos (1925-1987)*, Vigo, Galaxia, 1992, pp. 53-69.
- “Introducción y notas biográficas”, en Casto Sampedro, *Cancionero musical de Galicia*, A Coruña, Fundación Barrié de la Maza, 1942, pp. 7-47.
- “Formas paródicas en la lírica medieval”, *Revista de las Ciencias*, XII, 1947, p. 913.
- *Estudios sobre lírica medieval*, Vigo, Galaxia, 1992.
- Hobsbawm, E., e T. Ranger (eds.), *La invención de la tradición*, Barcelona, Crítica, 2000.
- Máiz, R., “A función político-ideolóxica da historia no discurso do nacionalismo galego”, en *Actas do Congreso Internacional da Cultura Galega*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1992, p. 107.
- Martí, J., *El folklorismo*, Barcelona, Ronsel, 1996.
- Martínez del Fresno, B., “El pensamiento nacionalista en el ámbito madrileño (1900-1936). Fundamentos y paradojas”, en E. Casares y C. Villanueva (eds.), *De Música Hispana et aliis. Miscelánea en homenaje al Prof. José López Calo*, vol. 2, Universidade de Santiago de Compostela, 1990, p. 351.
- Otero Pedrayo, R., *Ensaio histórico sobre a cultura galega*, Vigo, Galaxia, 1982 (1ª ed. de 1932).
- Ribera, J., *La Música árabe medieval y su influencia en la española*, Madrid, Mayo de Oro, 1985.
- Tafall, S., “El genuino Martín Códax. Juglar gallego del siglo XIII”, *Boletín de la Real Academia Gallega*, 118, 1917, p. 270.
- Varela Silvari, J. M., “O nacionalismo na nosa música”, *A Nosa Terra*, 31, 1917, p. 3.
- Villanueva, C., “El mito del héroe medieval en la obra de Rogelio Groba. Los precedentes de una peregrinación estética”, *Quintana. Revista de Estudios do Departamento de Historia da Arte*, 1, 2002, p. 127.
- “As cantigas do mar de Martín Códax”, en VV. AA., *Cantigas do mar*, A Coruña, Fundación Barrié de la Maza, 1998, p. 13.
- Virgili, M. A., “Felipe Pedrell y el músico vallisoletano Luis Villalba: correspondencia inédita”, *Reçerca Musicológica*, 1, 1981, p. 151.
- “La idea regeneracionista en la música española y la creación de la Sociedad Nacional de la Música a través de la correspondencia de Luis Villalba”, en E. Casares e C. Villanueva (eds.), *De Musica Hispania et aliis. Miscelánea en homenaje al Prof. José López Calo*, vol. 2, Universidade de Santiago de Compostela, p. 307.
- “Luis Villalba y Eustoquio Uriarte. Sus contribuciones al estudio de la música lírica y al nacionalismo musical español”, *La Música en el Monasterio de El Escorial*, Madrid, 1992, p. 489.

____ “La música religiosa en el siglo XIX español”, en E. Casares e C. Alonso (eds.), *La música española en el siglo*

XIX, Universidad de Oviedo, 1995, p. 375.



Carlos VILLANUEVA, “Tradición e creatividade: variacións sobre un tema musical”, *Revista Galega do Ensino*, núm. 36, outubro, 2002 (*Especial Artes*), pp. 243-258.

Resumo: En sociedades como a galega, carentes dun discurso musical académico e fortemente ligadas ó núcleo tradicionalista máis vello, as tradicións inventadas, como as denomina E. Hobsbawn, non só contaminaron o relato histórico senón que marcaron o vieiro da creatividade e de toda a política cultural do noso país ata época ben recente. Consideramos de qué xeito esa invención do mito unificador dunha Galicia ideal inflúe no proceso creativo musical retardado, chegando a condicionar, ata a anulación, posibles discursos e orientacións máis universalistas e abertos a linguaxes dunha vangarda musical que Galicia só acolle moi tardamente.

Palabras chave: Creatividade musical. Tradicionalismo. Medieval. Rexeneracionismo. Xeración Nós. Jesús Bal y Gay. José Filgueira Valverde. Santiago Tafall.

Resumen: En sociedades como la gallega, carentes de un discurso musical académico y fuertemente ligadas al núcleo tradicionalista más añejo, las tradiciones inventadas, como las denomina E. Hobsbawn, no solo han contaminado el relato histórico sino que han marcado el sendero de la creatividad, y de toda la política cultural de nuestro país, hasta época bien reciente. Nos planteamos de qué modo esa invención del mito unificador de una Galicia ideal influye en el proceso creativo musical retardado, llegando a condicionar, hasta la anulación, posibles discursos y orientaciones más universalistas y abiertos a lenguajes de una vanguardia musical que Galicia solo acoge muy tardamente.

Palabras clave: Creatividad musical. Tradicionalismo. Medieval. Regeneracionismo. Generación Nós. Jesús Bal y Gay. José Filgueira Valverde. Santiago Tafall.

Summary: In societies such as the Galician one, which lack an academic musical discourse and are strongly linked to the oldest traditionalist nucleus, the invented traditions, so called by E. Hobsbawn, have not only contaminated the historical account, but they have also marked the path of creativity and of the whole cultural policy of our country until recently. We consider how the invention of the unifying myth of an ideal Galicia influences the delayed musical creative process, and it even conditions, to the point of destruction, possible discourses and orientations which can be more universalist and open to the languages of a musical avant-garde that are received in Galicia very slowly.

Key-words: Musical creativity. Traditionalism. Medieval. Regeneration. Nós Generation. Jesús Bal y Gay. José Filgueira Valverde. Santiago Tafall.

— Data de recepción da versión definitiva deste artigo: 11-07-2002.

