

A música teatral

Paulino Pereiro



A MÚSICA TEATRAL

PAULINO PEREIRO



Ilustración da capa:
PAULINO PEREIRO: MÁSCARA (2003). Aguarela sobre papel.

Edita:
BIBLIOTECA-ARQUIVO TEATRAL FRANCISCO PILLADO MAYOR

<https://www.udc.es/es/publicacions/>

© Da presente edición: DEPARTAMENTO DE GALEGO-PORTUGUÉS, FRANCÉS E LINGÜÍSTICA

© PAULINO PEREIRO

DOI:

<https://doi.org/10.17979/spudc.9788497490614>

I.S.B.N.

84-9749-061-4

Depósito Legal:

C-1022/2003



Esta obra publícase baixo unha licenza Creative Commons Atribución-CompartirIgual 4.0 Internacional (CC BY-SA 4.0)

Impresión:
LUGAMI Artes Gráficas (Betanzos)

Deseño e maquetación:
ANTONIO SOUTO

Distribución:
<https://www.udc.gal/publicacions/distribucion>



DEPARTAMENTO DE GALEGO-PORTUGUÉS,
FRANCÉS E LINGÜÍSTICA

Universidade da Coruña • Facultade de Filoloxía
Campus de Elviña • 15071 A Coruña

CONSELLO CIENTÍFICO:

X. Carlos Carrete Díaz, Perfecto Cuadrado,
Manuel Ferreiro, Manuel Lourenzo Pérez,
Carlos Paulo Martínez Pereiro,
José Oliveira Barata, Francisco Pillado Mayor,
Francisco Salinas Portugal, Arnaldo Saraiva,
Luciana Stegagno Picchio, Laura Tato Fontaíña

A MÚSICA TEATRAL

PAULINO PEREIRO

27

MMIII

INTRODUCCIÓN AO LIBRO —QUE NON AO TEMA

Ao longo deste estraño ensaio trataremos de describir como debe ser —segundo o noso criterio— a música teatral. Pouco falaremos de como é e moito de como debe ser, isto é, apenas falaremos das músicas para teatro como elemento meramente decorativo, como ruído agradábel que envolve a escena —certamente abundantes— senón que nos ocuparemos da música teatral como o que é na súa esencia: unha arte con ferramentas propias (as que lle fornece a Música sen apelidos e que a música teatral selecciona para acadar os seus fins). Esas potencialidades que fai propias proveñen do afondamento, da utilización da esencia da Música: reinventar —contando co material sonoro— os movementos da alma, o movemento, a evolución psicolóxica, sen esquecer as paisaxes humanas que denominamos ambientes.

Dicía que este é un ensaio estraño e iso precisa unha explicación. Deamos fe do que agarda ao lector:

En primeiro lugar, nos ensaios ao uso, de índole universitaria, espérase que o autor consulte e cite bibliografía, que apoie as

súas teses en opinións de autoridades na materia traídas a conto para permitiren a argumentación e para darlles *pedigree*. Pero non é este o noso caso. Si, hai citas, mais non citas que fundamenten e sirvan de alicerce do raciocinio rigoroso. Non, as citas son poemas, versos soltos de variados poetas de distintas épocas. Que se pretende con isto? Pois preténdese fundamentar a exposición na visión clarividente dos *filósofos do símbolo* –dos poetas–, utilizando a perspicacia da lírica para abrir os camiños da correcta expresión da tese –digamos mellor, en vez de tese, suxestión.

En segundo lugar, a exposición –a falta de mellores argumentos– servirase da propia poesía para sintetizar simbolicamente os razoamentos que fundamentan o manifesto. Utilizarase, asemade, a técnica da perífrase ou da parodia, a rechamante ironía ou as comparanzas hiperbólicas.

Tamén achega a súa dose de estrañeza que a introdución á tese do libro apareza polo medio ou que o autor se moleste en inventar situacións dramáticas para imaxinarlles unha *representación* musical (que é o sentido que lle daba Aristóteles na súa *Poética* ao concepto de mímese ou imitación).

É cando menos curioso que se reclame a atención sobre un libro para non utilizar ningunha cita do propio libro senón para reproducir un anaco de papel que alguén deixou esquecido entre as súas páxinas e que servirá de escusa para construír –a partir dese papeliño– unha argumentación sobre a relación entre a música e o teatro.

Por último, resultará chocante que o libro remate cunha breve segunda parte, *Poética da música teatral*, escrita nun estilo un pouco máis serio, que constitúe unha especie de segundo mani-

festos –non poético– encol da música e das súas posibilidades como elemento escénico. Este manifesto expresivo inclúe –e é xusto deixar constancia diso– o texto das notas ao programa para a representación de *Il barbiere di Siviglia* de Gioacchino Rossini que a ‘Staatsoper unter den Linden Berlin’, baixo a dirección artística de Daniel Barenboim, representou no Auditorio de Galicia de Santiago de Compostela os días 22 e 24 de Agosto de 1998, notas confeccionadas polo autor deste libro.

Tamén salientaremos que a *Poética da música teatral*, recollida neste volume, foi previamente publicada nos *Cadernos de Teatro*, (2ª época. N° 6) que dirixe Francisco Pillado Mayor (aproveito para afirmar que é unha honra para min colaborar coa *Biblioteca-Arquivo Teatral* que leva o seu nome).

Espero que o lector admita –facendo gala dunha ampla tolerancia– o estilo estrafalario, que non frívolo, na exposición de tan arduo tema. Busquei a amenidade, a suxestión, a creatividade, a imaxinación e a retórica simple. Se o conseguín, ben; se non foi así, agasallen con este libro á avida estufa de leña (espero, sinceramente, que arda ben, que sexa útil, se non para reflexionar, cando menos para quecer o corpo e mais o ánimo). *Amen*.

Paulino Pereiro.

Escairo, Lanzós (Vilalba), Marzo de 2003

MANIFESTO CON AXUDA DA POESÍA**TEATRO E MÚSICA, SIGNO E SÍMBOLO**

A complementariedade da arte dramática e da musical é un feito dificilmente discutíbel. O paso do signo (teatro) ao símbolo (música) non é unha ponte que nos traslada a outro lugar fóra do castelo senón máis ben un corredor que nos conduce a outras dependencias no interior do edificio amurallado. Non nos afastamos da representación escénica para nos refuxiar nas sonoridades musicais expresivas dos sentimentos, senón que ambos os dous elementos son recíprocos amplificadores do efecto comunicativo e artístico, que vibran por simpatía como os harmónicos musicais. A música acrecenta, completa, cobre o espazo baleiro dos sentimentos irracionais. Susténtase no drama, necesario para que se asimile o símbolo, é dicir, sen o signo dificilmente ascenderemos ao símbolo.

Como acabamos de expoñer, teatro e música forman unha unidade difícil de disgregar. A conclusión a que nos leva esta cons-

tatación é que a representación da vida de riba do escenario precisa dun envoltorio musical que constrúa a fronteira entre a mensaxe artística e o espectador-ouvinte. A música cerrará sobre si o texto, forneceralle o seu carácter de totalidade definida e finita, aportando o símbolo, o resumo das potencialidades actualizadas (feitas acto) da expresión dramática.

A representación escénica é un desafío perfectamente codificado. Os códigos que constrúen o signo escénico deberán ser respectados polo símbolo da música. Isto é, a música debe partir da escena para levala máis aló pero sen xamais esquecer o punto de partida. Así, por exemplo, sería absurdo compoñer unha música maravillosamente expresiva para unha escena intrascendente (sería inaxeitado procurar *expresar* cando o que se ten que facer é simplemente *describir*).

Poñerei un exemplo. Imaxinemos un texto dramático en que a chuvia teña importancia fundamental, ben como ambiente monótono, ben como elemento desencadeador de sucesos (a chea súbita dun río que arrastra consigo á amada que viña reunirse co seu amante).

O meu primeiro impulso, como compositor, sería poñerme á tarefa de facer a música. Pero isto é un ensaio literario e será mellor poñerlle palabras, imaxinar en frases o traballo musical, falar, só falar, de alturas, texturas e rexistros, matices e estruturas que eleven a símbolo o signo teatral.

Sigamos imaxinando. A chuvia semella un *leitmotiv* do texto. Acompaña ao home e á muller cando se ven por vez primeira, nas citas clandestinas (ela ten marido, poñamos por caso) e, con maior intensidade –case desmesurada– a chuvia cae mentres o amante agarda á muller que, esa noite, abandona por fin

o seu marido. Tamén hai outra chuvia: a chuvia monótona tras os cristais que o amante contempla encerrado no seu apartamento sen poder ver a súa amada. Imaxinemos a función da música: a traslación musical da chuvia deberá plasmar o símbolo contido no signo textual. Tamén ela deberá diferenciar a chuvia esperanzadora do encontro dos amantes da chuvia monótona do home afastado da muller, ou da chuvia desmesurada da fuga da muller que acaba, de golpe, con todas as ilusións da furtiva parella –asumindo o protagonismo absoluto no desenvolvemento da acción.

Poñámonos á ardua tarefa de describir con palabras o efecto da música. Busquemos o territorio máis próximo, o que presenta maiores puntos de contacto: a poesía. Roubemos –por que non?– un poema:

LLUEVE

*En esta tarde llueve, y llueve pura
tu imagen. En mi recuerdo el día se abre. Entraste.
No oigo. La memoria me da tu imagen sólo.
Sólo tu beso o lluvia cae en recuerdo.
Llueve tu voz, y llueve el beso triste,
el beso hondo,
beso mojado en lluvia. El labio es húmedo.
Húmedo de recuerdo el beso llora
desde unos cielos grises
delicados.
Llueve tu amor mojando mi memoria,
y cae y cae. El beso
al hondo cae. Y gris aún cae
la lluvia.*

Poemas de la consumación (Vicente Aleixandre).

Traduzámolo á música da nosa lingua:

CHOVE

*Nesta tarde chove, e chove pura
a túa imaxe. Ábrese o día no recordo. Entraches.
O ouvido non me serve. A memoria e a túa imaxe son uno.
Precipítase na soidade do recordo o teu beixo ou chuvia.
Chove a túa voz, e chove o beixo triste,
o beixo fondo,
beixo mollado en chuvia. O labio é húmido.
Húmido de recordo o beixo chora
desde múltiples ceos grisallos
delicados.
Chove o teu amor empapándome a memoria,
e cae e cae. O beixo
afúndese. E gris, máis ao fondo,
segue a caer a chuvia.*

Precisemos os datos musicais. O fragmento utilizará a combinación de dous temas contrastantes e complementarios (nunha especie de peculiar forma sonata): un primeiro tema constituído por motivos descritivos do fenómeno natural (as pingas rítmicas a modo de *hoquetus* ou o caos polifónico –espectral– da auga ao caer) ou descritivos do choro, que deixará paso ao tema expresivo da psicoloxía do personaxe, dos sentimentos do momento que está a vivir. E todo isto deberá facerse no mínimo tempo posíbel, coa finalidade de non empecer o ritmo dramático.

Coa música leremos en voz alta –para os espectadores– os sentimentos do protagonista, converteremos os signos escénicos en símbolos metaexpresivos, isto é, que se expresan a si mesmos e máis aló de si mesmos.

Continuemos co exemplo. A chuvia é un fío condutor da acción dramática e deberá corresponderse cun *leitmotiv* musical, que variará en función dos diferentes símbolos asociados a cada momento escénico. Cando a chuvia acaba por impedir –traxicamente– a realización do amor, a música deberá remarcalo con firmeza, subliñalo até o paroxismo, pór en evidencia os sentimentos intensos de inevitabilidade do fado trágico dos amantes. Expresémolo poeticamente:

ELA

A chuvia:

*forza inútil contra o mar
que me arrastra.*

EL

O recordo:

*futuro xa truncado
contra a chuvia.*

A tristura:

*cincento beixo
da corrente.*

Musicalmente: *crescendo* até *tutta forza*, combinando o tema expresivo –lírico– do amor imposible coa irremediabilidade caótica da chuvia. Contrapunto libre dun suxeito e un contrasuxeito que simultanean simbolicamente o amor e a súa derrota. A chuvia acabará reinando soa tras a aniquilación das arelas dos amantes. Ficará a música, a expresividade sen palabras, facendo que o espectador profundice nos sentimentos primixenios, previos á súa articulación lingüística. O público deixarase arrastrar polo símbolo musical.

A MÚSICA ESCÉNICA COMO LÍMITE

A Historia da Arte é unha historia de límites, de lindes consensuados en cada época a que chamamos estilos. En realidade, os límites son necesarios aos artistas para guindarse na utopía de sobrepasalos, como toda obra artística pretende. Con isto non quero dicir que a música teatral estea “limitada”, que sexa unha arte de segunda orde, senón, antes ben, que a música para a escena edifica un valado delimitador da finca dramática. O teatro éo todo: xesto, palabra, imaxe, literatura e música. Ningún dos elementos é prescindíbel se queremos acadar a expresión de totalidade, dun mundo completo, verosímil, verdadeiro e, ao mesmo tempo, inventado.

Podemos preguntarnos cales son os límites que a música impón á escena. Podemos contestar propoñendo ou afirmando. Faremos un pouco de todo.

Propoño que o primeiro límite sexa o da potenciación do texto.

Preveño que, de non ser así, non se produciría a síntese música-teatro.

Propoño que se exalte simbolicamente a tensión dramática.

Afirmo que, de non ser así, a música será intrascendente para a representación.

Créanme se lles aseguro que a música non se pode limitar á indefinición. Mesmo como decorado sonoro deberá concretizar a suxestión do ambiente dramático, e non falo do superficial

decorado narrativo senón da ambientación psicolóxica das distintas entidades en conflito –chamémoslles caracteres.

Coa música teatral poñeremos sons a outros ritmos: ao ritmo de progresión da acción dramática, ao ritmo das psicoloxías, ao ritmo dos movementos en escena ou ben á arritmia dos decorados, á arritmia irrepresentábel do paso do tempo ou á arritmia do aviso do que vai ocorrer. Coa música limitamos a percepción destes ritmos, dotamos de ritmo ás arritmias, como a función desenvolvida polo coro das traxedias gregas, de delimitar o esencial, de sintetizar a acción, de dar o seu punto de vista, e de introducir ao público na representación. A música cumpre papel paralelo, como introdutora dun determinado sentimento nos espectadores, como sintetizadora dos movementos psicolóxicos das *dramatis personae*, como aclaradora do ambiente –do decorado–, ou, especialmente, como oferente dun novo punto de vista.

O punto de vista, precisamente, é o límite e a arma da música escénica. Ese particular punto de vista é o que aporta voz ao silencio da escena, o que sustenta a fala dos personaxes, o que dirixe a nosa atención ao disperso campo dos sentimentos.

Non esquezamos que a música é unha linguaxe convencional, con códigos asimilados polo público, e iso fai que resulte paradoxal a constatación de que unha arte abstracta poida revestir de verosimilitude concreta a escena. Que a música cumpra esta función é unha convención facilmente asimilábel xa que o ser humano convive coa música, desfruta da súa utilidade como parteira dos sentimentos.

Coa voz da música fala unha arte antiga, un significado que as palabras non poden expresar. Únese a música á palabra para amplificar o

*sentimento,
abstracción da realidade,
máis nada.*

*Música: peso
ingrávido nos ombros
da palabra.*

A música teatral é un haikú, a representación limitada do infinito.

*Ante a música
o personaxe incerto
á espera.*

*No interior da música
os sentimentos
feitos acto.*

*Tras a música
a síntese da memoria,
o recordo.*

○ *leitmotiv* introduce, caracteriza e identifica.

XXI

Morte de Cyrano

Paulino Pereiro

♩ = 72

Solo

p

rit. molto

2. fr.

2. ób.

2. cl.

cl. b.

2. fg.

Clrfg.

2. trp.

2. trpt.

2. trb.

simile

p *lasciar vibrare*

rit. molto

Harpa

p

rit. molto

Celesta

p

rit. molto

Triângulo

p

Tam-tam con baquetas de madeira

p

rit. molto

2 soli div.

uniss.

12. vl.

2 soli div.

p

rit. molto

12. vi.

2 soli

p

div.

10. via.

p

rit. molto

Solo

8. vlc.

p

Solo pizz.

rit. molto

arco

6. ctb.

p

rit. molto

ESPECIFICIDADE DAS LINGUAXES MUSICAL E ESCÉNICA. PUNTOS DE ENCONTRO

Roubémoslle o poema a Paul Celan, fagamos que funcione como motivo xerador da tese:

FALA TI TAMÉN

*Fala ti tamén,
di a última palabra,
dita a túa sentenza.*

*Fala-
mais non afastes o non do si.
Dálle á túa sentenza tamén sentido:
dálle sombra.*

*Dálle sombra de abondo,
dálle tanta
como a que se sabe repartida entre
medianoite e mediodía e medianoite.*

*Mira ao teu arredor:
mira como cobra vida o teu contorno-
Pola morte! Vivo!
Di verdade quen di sombra.*

*Mais xa mingua o lugar que ocupas:
Onde irás agora, desprovisto de sombras, onde?
Sube. Apalpa cara arriba.
Faste máis fino, máis irrecóñecíbel, máis tenue!
Máis tenue: un fio
por que quere descer a estrela:
para nadar abaixo, abaixo
onde se ve brillar: no mar axitado
de palabras peregrinas.*

De umbral en umbral (Paul Celan).

Comecemos o eloxio da sombra, da música teatral, utilizando a paráfrase do poema:

1ª estrofa:

A música falará tamén, dirá a derradeira palabra sobre o que ocorre na escena.

2ª estrofa:

Falará para expresar a complexidade, a loita de contrarios que caracteriza os sentimentos. Achegará a súa significación abstracta, sombra do concreto: síntese de contrarios.

3ª estrofa:

A música revestirá a palabra e o xesto coa sombra, reflexo inevitábel e abstracto da razón das palabras ou da expresividade dos xestos. A sombra –a música– dominará en maior ou menor medida dependendo da intensidade luminosa da palabra. Nas palabras e nos xestos está a luz; na música, a sombra. Drama e música, a razón e o caos, a concreción e a abstracción, a unidade e a multiplicación.

4ª estrofa:

A música dá vida ao decorado físico e espiritual, ambiental e intemporal, como o dedo de Deus dá vida ao home na Capela Sixtina. A música expresa –vive– coa morte da palabra e do xesto. A súa verdade é indiscutíbel:

Di verdade quen di sombra.

5ª estrofa:

A ausencia de música fai que os personaxes comencen a esvaírse aos poucos, a converter a corda da súa entidade nun fío, simple, elemental, sen sombra, por que desce a estrela, a síntese comunicativa de música, xesto e palabra, que reconquistará para o espectador o mar axitado do drama.

Retomemos a epígrafe. Non faremos o relatorio das cualidades específicas da arte dramática, tampouco o faremos das da música, mais si confiaremos ao lector os puntos de encontro entre ambas as dúas artes.

Este escrito estraño, en que falamos do que non falaremos, precisa concretar a abstracción. Describiremos, interesadamente, os puntos de contacto das distintas formas de expresión.

O principal pivote son as comúns pretensións do drama e mais da música de explicar sinteticamente as peripecias e os sentimentos. As pretensións son semellantes –a pesar da limitación da música, que parte do molde que lle fornece o drama, molde que deberá revestir co abstracto verniz sonoro.

Outros puntos de encontro son: o ritmo (musical, escénico, declamatorio *et cetera*); a sonoridade da palabra e a sonoridade dos sons musicais. Neste último caso as sonoridades presentan diferenzas: a sonoridade mixta da palabra (significante –cos seus campos asociativos– e significado –cos seus campos semánticos) e o son puro da música (exclusivo referente –denotación cargada de connotacións).

A música signifícase a si mesma e, asemade, acrecenta o significado do drama. E isto é así porque a verdade da música goza da inevitabilidade trágica tan afín ao propio drama. Clarexemos –para evitar erros de interpretación– que os acontecementos dramáticos crean unha lóxica de acumulación de síntomas que conducirá ao desenlace, e isto é aplicábel tanto á traxedia como á comedia: as peripecias representadas plasmarán sentimentos elevados (trágicos) ou cotiáns (cómicos). A música deberá adaptarse a uns e a outros, porque, cos sons organizados, elevamos a acto as potencialidades da escena.

À MÚSICA TEATRAL: A ARTE DA MENTIRA

Prosigamos co saqueo de sentimentos alleos. Agora tócalle a Fernando Pessoa e ao seu desasosego.

A mentira é simplemente a linguaxe ideal da alma, pois, assim como nos servimos de palabras, que são sons articulados de una maneira absurda, para em linguaxe real traducir os mais íntimos e subtis movementos da emoción e do pensamento, que as palabras forçosamente não poderón nunca traducir, assim nos servimos da mentira e da ficción para nos entendermos uns aos outros, o que com a verdade, própria e intransmissível, se nunca podería fazer.

A arte mente porque é social.

A música, a mentira, a linguaxe esencial dos sentimentos. Os sentimentos son previos á súa expresión, escénica ou musical. Cando nos decidimos a expresalos e nos poñemos mans á obra, a verdade fica atrás, no silencio. Inventamos unha mentira críbel, semellante á verdade –verosímil–, universal e social, código convencional de fala, xestos e música.

Necesitamos da mentira, do código que permita a comunicación. Evidentemente, non se trata de transmitir a verdade dos sentimentos, porque se son verdade xa os coñecemos e, xa que logo, non precisamos de que nolos transmitan –caso de ser posíbel–. O que está en cuestión é a invención fantasiosa dunha realidade paralela que poidamos asumir e que nos axude na reconstrución dos nosos propios sentimentos, que son os de todos. Coa mentira organizada reconstruímos a verdade informe. Non é outra cousa a arte dramática.

Remachemos e clarexemos, definamos os límites dunha chocante afirmación exposta no parágrafo anterior: a verdade é algo

que levamos connosco, é algo de noso. Mais algo impreciso, inidentificado, algo que non podemos razoar porque co raciocinio esváese o sentimento. Se nos puxesen diante un espello non nos identificaríamos coa imaxe que nos devolve. Precisamos do disfraz, do engano, da mentira, da distinción da mensaxe musical da realidade do que sentimos. Edificaremos un casal endébel (de mentira musical e dramática) cabo do rexo castelo inaccesíbel (a verdade dos sentimentos do espectador) e ocuparémonos no asedio ata choutar por riba do foxo e habitar co público os seus sentimentos universais e privados. Tamén o dixo Borges nos primeiros versos do poema titulado

AUSENCIA

*Habré de levantar la vasta vida
que aún ahora es tu espejo:
cada mañana habré de reconstruirla.*

Traduzámolo ao noso castelo:

Construirei un drama onde reflectir a vida. Desde a cerna da palabra nacerá o sámago da música. A cerna, o sol, a mañá, a vida, a esencia; e a súa antítese: o sámago, a sombra, a noite, a mentira. A música será a aparencia, o envoltorio que oculta a mentira benintencionada da invención dramática.

ESPECIFICIDADES DAS LINGUAXES TEATRAL E MUSICAL: OUTRA VISIÓN

Xa é preocupante tanto roubo, mais coa redacción deste escrito comezo a comprender a cleptomanía:

*Non beberemos do mesmo vaso
nin auga nin doce viño,
non nos beixaremos cedo na mañá,
e ao caer a noite contemplaremos a xanela...
Ti respiras sol, eu lúa,
aínda que vivimos un mesmo amor.*

(Anna Ajmátova).

A música e o drama beben de copas distintas, utilizan linguaxes específicas, non se unen na expresión racional senón que, coas sombras, transmiten un mundo novo, inventado, polo que espreitan a verdade. Aínda así, o drama é o sol, a música é a lúa. Ambos sucédense e complementáanse para construír o día.

Enganar o público, perspectiva en escorzo que equivoca ao ollo, verdade en forma de mentira: iso é a música escénica, e tamén toda música.

Ils prennent pour de la clarté le rire jaune des ténèbres.

(René Char).

Recuperemos a arte da parodia:

*Os espectadores engánanse:
toman como verdade
o resplandor do oculto.*

A música é a linguaxe específica da escuridade, vestindo de sombra a verdade da mentira verosímil (o drama). A música é penumbra.

O VERÁN

*Pasan os días con susurros de apacíbeis ventos,
Mais cando as súas nubes arrebatan o esplendor dos campos,
O confin dos vales únese ao crepúsculo das montañas,
Alí, onde as ondas da corrente caen confundíndose.*

*Arredor móstranse as sombras das fragas,
Por elas deslízase lonxincuo un regato,
E a lonxanía ofrécese como un cadro nas horas
en que o home a si mesmo se encontra.*

Poemas da loucura (Friedrich Hölderlin).

Utilicemos a paráfrase interesada.

1ª estrofa:

A música e o drama únense na expresión tempestuosa da realidade ficticia. A música (as nubes etéreas que se confunden co crepúsculo) aúna nunha totalidade a mensaxe dispar (representación e son).

2ª estrofa:

Os espectadores forman parte dunha fraga que a representación –o regato na distancia– atravesa. Coa colaboración íntima das distintas linguaxes o ser humano encóntrase a si mesmo, gozando da arte dramática que traduce, parodia, parafrasea, os seus sentimentos.

Rematemos o eloxio da música, a súa especificidade triunfal, con versos de Xosé María Álvarez Cáccamo:

■ A MÚSICA TEATRAL

7

Musical score for measures 7-9. The score consists of three staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music starts at measure 7. A double bar line with repeat dots is placed after measure 8. Dynamic markings of *f* (forte) are present in measures 8 and 9. The second and third staves follow a similar pattern, with dynamic markings of *f* in measures 8 and 9.

10

Musical score for measures 10-12. The score consists of three staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music starts at measure 10. Dynamic markings of *p* (piano) are present in measures 10, 11, and 12. The second and third staves follow a similar pattern, with dynamic markings of *p* in measures 10, 11, and 12.

13

Musical score for measures 13-15. The score consists of three staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music starts at measure 13. Dynamic markings of *p* (piano) are present in measures 13, 14, and 15. The tempo marking *poco rit.* (poco ritardando) is present in measures 14 and 15. The second and third staves follow a similar pattern, with dynamic markings of *p* and *poco rit.* in measures 13, 14, and 15.

A Coruña, 6 - marzo - 1987

HIPÓTESE —UN TANTO FANTASIOSA— DA XÉNESE E EVOLUCIÓN DA MÚSICA TEATRAL

Das nove fillas de Zeus e Mnemosina, protectoras das artes, interésannos especialmente algunhas, mais precisamos de todas elas para clarexarmos a tese que imos expoñer. Fagamos a pertinente listaxe:

Euterpe, musa da Música.

Talía, musa da Comedia e da Poesía lixeira.

Terpsícore, musa da Danza.

Melpómene, musa do coro da Traxedia.

Erato, musa da Poesía lírica, profeta do deus Pan.

Calíope, musa da Elocuencia e da Poesía épica.

Urania, musa da Astronomía.

Polimnia, musa da Hímnica.

Clío, musa da Historia.

Reunámolas a todas e estaremos ante a arte dramática. Resumámolas todas na Música, a arte das musas por excelencia. Salientemos, porque cobrará importancia no devir da exposición, que Euterpe, a musa da Música, se representa cunha dobre fruta, o que fai supoñer que tiña algo que ver co culto a Dionisos.

Erato, Calíope, Polimnia, Talía, Melpómene e Clío fornecerrannos o texto dramático; Euterpe, a música pura, instrumental; Terpsícore, o xesto dramático e o ballet; Urano, o sino tráxico

ou cómico escrito nos astros. Combinándoas teremos inventado –en feliz síntese– a arte dramática.

O nacemento da traxedia grega prodúcese no transcurso das festas en honra de Dionisos, deus da música instrumental e da danza, deus do irracional, do desenfreo e da escuridade, do furor e do engano, das drogas, das mentiras, do incontrolado, do instinto, e non para festexar ao seu opositor, Apolo, deus do canto e director do coro das nove musas.

A unión do apolíneo e o dionisiaco semella a unión dos restantes elementos da arte dramática coa música teatral. O que non consegue expresar Apolo exprésao Dionisos; aló a onde non chegan os restantes elementos –racionalis– chega a irracionalidade da música, constituíndose como elemento necesario para unha expresión ao completo do ser humano, coas súas ideas, que plasma en actos, e cos seus sentimentos, que adoita manter ocultos, e que o drama –axudado pola música– deixará agromar.

O espectáculo teatral é algo máis que un cosmos, é un cosmos á nosa medida, á medida dos nosos sentimentos: humano.

É evidente que desfruto co teatro.

O NACEMENTO DA ÓPERA

Ninguén nos impide dar un salto e aparecer por arte de maxia a finais do século XVI. Asistimos ás deliberacións da *Camerata Fiorentina*, á pretensión de recrear a traxedia grega, onde a música desenvolvía un papel fundamental, papel que non pasa desapercibido aos intelectuais, artistas e compositores da época. A pesar de que, nos comezos, interesa *recitar cantando*, a evolución posterior volverá todo do revés: en séculos posteriores a música dominará a palabra, a ópera devirá un espectáculo músico-teatral, con preminencia da música sobre as artes da literatura e do xesto. Que os personaxes canten en vez de falaren é unha convención extrema, distanciadora, que acabará por converter a representación dramática en vestimenta vocal e textual da música. Euterpe triunfará sobre o resto das musas. Pouco importa que a ópera barroca francesa inclúa ballets (recupere a Terpsícore), que se escriban óperas de tema histórico (como o *Don Carlo* de Verdi) para recuperar a Clío. Non, nada diso e substancial: a música segue a ser o centro.

Nas tertulias da *Camerata* incídese —iso parece— na idea de que a música obedeza á palabra, de que permita a comprensión dos versos e que —no mellor dos casos— potencie a traseira do texto, os sentimentos. O *stile rappresentativo*, ferramenta xenial en mans de Monteverdi, reconstruíu a idea dos modos gregos de expresar os diferentes sentimentos a partir de determinadas escalas, de determinados modos rítmicos (como por exemplo o *stile concitato*), ao tempo que trataba de xeito simbólico (ao xeito da *musica reservata*) os contidos do texto poético. Así ocorría tanto nos madrigais monteverdianos —antecedentes, entre outros, da *opera in musica*— como nas óperas, que organizan coherentemente as técnicas expresivas fundamentais do *recitativo* e da *aria*.

Paralelamente, a arte dramática continuará o seu camiño sen ceder terreo ante a música, unha vez comprendidas e admitidas con agrado as funcións complementarias de ambas as dúas artes.

Mais retomemos a análise e prospección de futuro do melodrama ou *dramma per musica*. A ópera é unha tentativa condenada ao fracaso da expresión da totalidade do ser humano, porque a ópera é unha mentira difícil de crer (por causa dos seus trazos certamente hiperbólicos). Deberemos ter en conta que o feito de as primeiras tentativas operísticas estaren destinadas á aristocracia, á nobreza e as altas dignidades eclesiásticas, e, con posterioridade, a ópera se volver unha arte burguesa, todo isto explicará que —na actualidade— a ópera fiquen ancorada no pasado sen acadar a implicación do público en mantela viva. Podemos afirmar que, hoxe en día, a ópera é un espectáculo museístico, un refugallo do pasado (apenas se escriben óperas na actualidade), e iso algo quererá dicir.

Situémonos na segunda metade do século XIX, na idea wagneriana de obra de arte total, que conecta pouco co público por causa da súa grandiosidade: obra de deuses para seres humanos, non pode ser. A súa medida non é a nosa, ultrapásanos, mais, a pesar dos contras expostos, a música de Wagner é obra dun xenio, dun ser clarividente. Tan só se considerarmos a invención do *leitmotiv* —por moito que lle deba á *idée fixe* de Berlioz— deberemos reservar un pedestal para lle edificar unha estatua con que recordalo.

Afirmemos, con atrevemento, que Wagner estaba equivocado, que o seu camiño non conducía a ningunha parte ou, cando menos, que conducía a un recanto restrito, elitista. A wagneriana obra de arte total nace co xérmolo da súa propia destrución. A idea é excelente, mais Wagner era antes que nada músico e iso

condicionou a súa escala de valores, en que a música ocupa o vértice da pirámide. Fundamentaremos a ousada afirmación.

Somos da opinión de que unha música continua, a melodía infinita, que sustenta o texto poético-dramático acabará por trágalo todo, centrará a nosa atención exclusivamente no discurso sonoro, obviando o perfil humano –os caracteres– en que nos queremos ver retratados. A convención –personaxes que se expresan exclusivamente cantando– é unha ilusión que se nos quere impoñer con visos de verosimilitude, pero –e isto é facilmente demostrábel– ninguén pasa a vida cantando, ninguén manifesta o seu interior a voz en grito cunha potente orquestra de fondo. O ser humano do século XXI está máis atado á terra. Con isto non queremos desembocar no absurdo de afirmar que o teatro teña de ser realista (costumista, naturalista ou social) para que se produza a comunicación co público. Non, non e non. Ademais do realismo –e menos mal–, dispomos doutras variadas opcións: do simbolismo, do fantástico, do realismo máxico, da metáfora (da poesía), da parodia *et cetera*. A vida é complexa, con múltiples opcións; a arte tamén o é porque reinventa a vida.

O lugar que deixou libre a ópera foi ocupado por un xénero menor, menos pretencioso e, xa que logo, máis acorde coa sensibilidade dun público maioritariamente intrascendente: o teatro musical, ou o *musical* cinematográfico. En ambos os dous casos, a música segue a mandar; a representación escénica obedece, como un corpo sen alma.

DESIDERATA DUN COMPOSITOR DE MÚSICA ESCÉNICA

Un único desexo, con algún que outro *a priori*:

Espertar no espectador a adecuación entre o que ve na escena e o que escoita. A música deberá ser como unha luva de veludo que recobre a man, cos seus cinco dedos: o xesto (que colabora na verosimilitude das persoas subidas ao escenario), a palabra (que transmite o contido), o espazo escénico (tempo e lugar, decorados), as psicoloxías (dos personaxes) e a acción (ese camiño que transitamos a partir das palabras e dos xestos). A música, ceo protector do drama, descerá á terra da escena para clarexar ou potenciar o que o drama expresa de seu. Potenciaremos mutuamente —como potencian o sabor mutuamente o viño e o queixo— a expresión teatral como se construísemos unha hipérbole, facendo máis doada a percepción da mensaxe dramática:

la lluvia que se cae con su cielo.

Cien sonetos de amor (Pablo Neruda).

A priori.— O texto dramático deberá ser en verdade dramático, isto é, evolutivo, progresivo. Sen evolución na trama a música non poderá tampouco evoluir; tan só describir, co que lle estaríamos cerceando, de raíz, o seu poder transformador de acordo coa evolución psicolóxica dos personaxes. As evocacións e identificacións serán, no caso dun texto non “dramático” *comme il faut*, dunha simpleza *naïf*, e darán como resultado as repeticións na música escénica, estruturadoras, mais pouco expresivas, xa que a expresión —afirmoo con rotundidade— se fundamenta na variación.

DÚAS AUTODEFINICIÓNS SIMBÓLICAS DA MÚSICA TEATRAL

Imaxinemos que a música é unha personaxe que manifesta os seus sentimentos servíndose da técnica do monólogo. Xoguemos a interpretar os dous poemas que seguen de acordo coa visión da música teatral que levamos expoñendo até este preciso momento. Fala a propia música:

I

*Contra a beleza opoño o desespero da ave extraviada,
o disparo ficticio do asasino da barraca de feira
que crava o seu dardo mol na repetición dos días,
mentindo ao sol e ao lueiro un ceo que barruza.
Como animal de carga carreto o sustento dos outros,
no diario invento pormenorizado da harmonía
que guindo en refugallo necesario de flores,
arrecendo de clamores destilados no meu alambique.
Ah, se puidese non ser eu quen conquista as illas virxes,
quen recibe o agasallo do tempo nun embrullo
e o distribúe dadivoso entre os sentidos sedentos,
e abraíarme na contemplación fascinante
dos elegantes e selectos destinos sen iniquidade nin ruína.*

II

*Precisamente hoxe, coa alma velada de tristura,
 como calquera outro día calquera, anónimo
 como unha flor igual a outra,
 tamén anónima,
 precisamente hoxe,
 coa impertinencia dunha música
 -número opresor da desorde-
 a invadir os sons naturais,
 comprendo a humana pretensión aristocrática
 de dominar o alleo.
 Precisamente hoxe non é un día gris,
 de barruzo ou de choiva,
 de soleira triste e melancólica,
 nada é gris, nin a pedra nin o vento inactivo.*

*Precisamente hoxe, o sol tan brillante,
 si, precisamente, talvez
 sexa de penumbra o meu sentimento,
 como grisalla é a flor que non é miña,
 como cinsenta é a música da natureza
 que roxe e roxe devagariño
 en faísca de polpizo de nube branca
 que me domina.*

Paciente lector:

Enténdesme?

De non ser así deixarei de falar. Cerra o libro e prepara a estufa de leña.

Monxe

♩ = 80

mf

f

5

9 *A tempo*

poco rit. *f* *mf*

13

17 *poco rit.*

3

3

3

3

Detailed description: The score is for a piece titled 'Monxe'. It features two flutes (Frauta I and Frauta II) and piano accompaniment. The tempo is marked as quarter note = 80. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into systems. The first system shows the beginning of the piece with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The second system continues the flute melody. The third system introduces a piano accompaniment with a forte (*f*) dynamic, followed by a mezzo-forte (*mf*) section. The tempo changes to 'A tempo' and then 'poco rit.' (ritardando). The fourth system features a flute melody with triplets. The fifth system continues with piano accompaniment, including triplets and a final 'poco rit.' marking.

Double

21 *mf* *simile*

21 *A tempo* *f* *simile*

25

25

29 *simile* *f* *mf*

29

33

33

37 *poco rit.*

37

DESCULPE, MAIS NON TEÑO GANAS DE FALAR

Querido lector:

Comprobo que segues comigo. Graciñas. Prosigamos.

Mercé á existencia da música, o discurso oral que os personaxes desenvolven no escenario pode permitirse pausas máis ou menos amplas coa intención de que o espectador asimile o que está a ocorrer, para que se adentre na fraga dos acontecementos e, sobre todo, nas psicoloxías, isto é, nos caracteres, de man da música. A música convértese na respiración da representación, no elemento que mantén vivo o corpo dramático. Nun inevitábel presente, a música únirá o pasado co futuro. Como unha sibila, nos momentos de pausa oral, a música profetiza

Dans nos jardins se préparent des forêts.

A palabra en arquipélago (René Char).

Nos nosos xardíns prepáranse bosques.

e non só, tamén prospecciona e prepara, acumula tensión que se dissolve coa reanudación dos parlamentos.

A especificidade da linguaxe musical permítelle sen esforzo o dominio do tempo (todos sabemos que o tempo musical é un tempo psicolóxico, diferente non só do real senón tamén da convención temporal do drama). Nuns segundos de música podemos concentrar a expresión de calquera sentimento, a súa evolución ou a súa morte; tamén podemos conducir ao espectador-ouvinte, levalo da man onde queremos que vaia, preparalo para o desenlace do momento dramático obrigándoo a unha interpretación unívoca do que ocorre sobre o escenario.

Cando o texto cala, fala a música.

Comme il est beau ton cri qui me donne ton silence!

A palabra en arquipélago (René Char).

Canta beleza no grito do teu silencio!

A expresividade comunicativa ascende a esferas ocupadas en exclusiva polos sentimentos. Ese é o límite.

Ne cherche pas les limites de la mer. Tu les détiens. Elles te sont offertes au même instant que ta vie évaporée. Le sentiment, comme tu sais, est enfant de la matière; il est son regard admirablement nuancé.

A palabra en arquipélago (René Char).

Non procures os límites do mar. Están dentro de ti. Sonche ofrecidos no mesmo instante que a túa vida evaporada. O sentimento, como sabes, é fillo da materia; é a súa mirada admirabelmente matizada.

Lorsque nous sommes aptes à monter à l'aide de l'échelle naturelle vers quelque sommet initiant, nous laissons en bas les échelons d'en bas; mais quand nous redescendons, nous faisons glisser avec nous tous les échelons du sommet.

A palabra en arquipélago (René Char).

Cando estamos preparados para subirmos con axuda da escada natural cara a un cume iniciador, deixamos abaixo os chanzos do comezo; mais cando volvemos baixar arrastramos connosco todos os chanzos da cima.

A expresividade comunicativa ascende a esferas ocupadas en exclusiva polos sentimentos: a música. A escada que nos permitirá o ascenso ao cume expresivo fornecéunola o progreso da representación, a evolución dramática. Ascendemos por ela durante o silencio e regresamos subitamente coa escada desfeita. A música morre na palabra ou no xesto.

À MÚSICA TEATRAL E O XESTO: A PANTOMIMA

Imos crear unha sinxela pantomima. Eliminaremos da representación dramática a fala. Ficaremos tan só cos xestos. A música será fundamental. Substituiremos as palabras pola narración xestual e pola música, que cobrará especial protagonismo, o que lle permitirá despreñar o seu poder expresivo de sentimentos e descritivo da realidade. Faremos unha planificación detallada da composición musical, explicando, cando o consideremos necesario, os porqués das diferentes decisións adoptadas. Velaí o texto:

○ GATO

Personaxes (a cargo de sete actores):

Mariña, moza de vinte anos.

Pedriño, irmán de Mariña, rapazolo de doce anos.

Pai, de Mariña e Pedriño.

Nai, de Mariña e Pedriño.

Misi, gato familiar.

Lisardo, mozo de vinte anos.

Edelmiro, irmán de Lisardo, dezaoitto anos.

Pai, dos irmáns (o mesmo actor, co mesmo vestiario, que o de Mariña e Pedriño).

Nai, dos irmáns (a mesma actriz, co mesmo vestiario, que a de Mariña e Pedriño).

Nota: Todos os personaxes levan bordado na roupa o seu nome, por diante e por detrás, en letras grandes; o gato lévao no lombo.

Primeira escena

Un señor e unha señora humildes, Pai e Nai, sentados arredor da lareira, virados de costas e de fronte ao público. Con eles están a filla, Mariña, unha moza de vinte anos, e mais o fillo pequeno, Pedriño (un rapazolo de doce. Teñen un gato, Misi). Parece que agardan que alguén lles tire unha fotografía.

Segunda escena

Outra casa como a anterior. Un señor e unha señora humildes, Pai e Nai, sentados arredor da lareira. Con eles están os dous fillos, o máis vello, Lisardo, mozo de vinte anos e o pequeno, Edelmiro (un mozo de dezaoto), que non cesa de dar patadas ao gato Misi, que anda tamén por alí.

Terceira escena

Os dous irmáns son mariñeiros e faenan xuntos no mesmo barco que leva o nome en letras grandes gravado na borda: O Mareiro.

Cuarta escena

Namoro de Mariña e Lisardo que remata en voda. O Edelmiro laméntase do casamento, porque está secretamente namorado de Mariña. Pedriño, como agasallo de voda, entrégalles un pequeno barquiño de madeira, idéntico a O Mareiro.

Quinta escena

Mariña na casa. Lisardo vai no mar. Mariña coloca o barquiño, por brincar, no fregadeiro cheo de auga. Mentres anda pola cociña, entretida nos seus labores, bótalle cada certo tempo olladas, que rematan en acenos de sorrisos silenciosos. Imaxina que, se tiver conta daquel barquiño, nada lle pasará ao seu home.

Sexta escena

Un día soleado, co mar en calma, O Mareiro sae faenar.

Sétima escena

Cociña de Mariña. O gato Misi colouse na cociña entreténdose en brincar co barquiño, que abanea entre as poutas.

Oitava escena

Lisardo regresa á casa. Relata a Mariña as estrañas ondas, saídas de non se sabe onde, que levaban o barco aquí e acolá e que cesaran axiña, tan misteriosamente como comezaran. Edelmiro escoita o relato de Mariña. Cando ela acaba de falar, Edelmiro ceiba escandalosos risos burlándose dos temores supersticiosos de Mariña.

Novena escena

Edelmiro fínxese enfermo e non sae faenar. Fica na casa do irmán. Pedriño tamén está alí. Cando Edelmiro coida estar só, dedícase a somerxer o barquiño na auga do fregadeiro. Cando Edelmiro se decata da presenza do rapaz fica cortado. Ceiba o barco das mans e sae en silencio da cociña.

Décima escena

Naufrauxio. Lisardo afogado. Ao enteirarse, Edelmiro esnaquiza o barco contra a pedra do parladoiro. Pon en marcha a conquista de Mariña con consolacións ininterrompidas e apertas que semellan fraternais. A gata, Misi, persegue a Edelmiro por todas as partes provocándolle un desacougo que resolve con patadas contra o animal, que alporiza o pelo mentres mía a plena voz uns salaios abraiantes.

Undécima escena

Edelmiro traballa cun tractor no campo. O tractor leva escrito con grosos trazos a palabra “Tractor”, así, entre comiñas.

Duodécima escena

Edelmiro asedia a Mariña ata que casan. A gata, Misi, séguelo perseguindo por todas as partes recibindo pontapés. O Pedriño regálalles un pequeno tractor de madeira, semellante ao de Edelmiro. Do pequeno tractor asoma un enorme cartaz que di: “Pequeno tractor”, así, entre aspás.

Décimo terceira escena

Mariña coloca o tractorciño por riba da lacena. O gato derruba o tractorciño, que cae contra o chan. Fica do revés.

Décimo cuarta escena

Mariña, Pedriño e o gato agardan sentados, ollando para o público, sen moveren un músculo, hieráticos. Agardan por Edelmiro, que xa non regresará.

Acrescentemos a este texto dramático outro nivel expresivo que complemente e precise o xestual. Engadámoslle a música. Con ela engadirémoslle un narrador.

Utilizaremos diferentes *leitmotiv* para presentarmos os personaxes, que se achegarán ao ritmo da música até o proscenio. Os Pais e Nais dos protagonistas (pouco máis que personaxes-decorado) utilizarán idéntico motivo condutor. Cada un dos personaxes identificarase –nunha absoluta economía de medios– cun instrumento:

Nai e Pai (clarinete e clarinete baixo, instrumentos decorativos).

Mariña (violín, instrumento lírico e nobre, digno da protagonista positiva).

Pedriño (trompeta, de timbre nítido, inocente e brincador).

Misi (corno inglés, asociado á morte polo seu timbre nasal e grave).

Lisardo (violoncelo, instrumento lírico e nobre, digno do protagonista positivo).

Edelmiro (contrabaixo, instrumento grave e nasal, asociado ao de Misi xa que ambos obran como desencadeantes dos sucesos).

Estabeleceremos deste xeito unha conversa musical que reflectirá os diálogos sen palabras entre os personaxes. Mais será ben reconstruímos as escenas vestíndoas co traxe musical. Fagámolo.

A primeira e a segunda escenas presentarán os protagonistas do drama servíndose dos *leitmotiv* a cargo dos instrumentos propostos, que se irán acumulando personaxe tras personaxe.

Na terceira escena, os instrumentos dos dous irmáns imitarán o movemento ondulante do mar, subliñando o baile sen sentido dos mariñeiros sobre a borda de *O Mareiro*, un decorado de cartón que representa o barco de que os actores terman.

A cuarta é unha escena coral, en que o violín e o violoncelo subliñarán os xestos amorosos dos amantes, para, a continuación, parodiar unha marcha nupcial. Nun dos laterais da escena, Edelmiro –o seu contrabaixo– manifestará o seu namoro secreto; no outro, Pedriño e a súa trompeta engadiranse aos instrumentos en plena execución para proceder ao acto de entrega do agasallo, o barquiño de madeira que porta un enorme cartaz onde reza: Idéntico a *O Mareiro*.

Na quinta escena, o violín de Mariña posesiónase do tema do mar.

Na sexta, repítese o tema da terceira con algunha variación (para manter o interese do ouvinte).

Na sétima, o corno inglés de Misi mestúrase misterioso co tema mareiro.

Na oitava, Lisardo e o seu violoncelo reconstrúen o tema de mau agoiro de Misi. Súmase a estridente e rouca voz do contrabaixo de Edelmiro e as súas gargalladas.

E así sucesivamente.

Quixen deter a descrición máis ou menos pormenorizada porque admito –querido lector– que non se está para tamaños esforzos de imaxinación. Deixémoslle ese papel aos artistas. Diso viven.

MÚSICA E TEATRO

CENTRÉMONOS NO TEMA (A MODO DE INTRODUCCIÓN)

Poderíamos pensar que o espectáculo teatral existe sen precisar para nada da música, que a representación dramática é unha imaxe en movemento, un cadro a que os actores e actrices dan vida, unha representación da vida real, de acontecementos imaxinados ou, noutros casos, a pura presentación dun mundo de fantasía que o dramaturgo crea, coa pretensión de que os espectadores aceptemos o que vemos e ouvimos como elementos constituíntes dunha verdade de segunda orde, dunha verdade artística. Coa expresión 'verdade de segunda orde' non pretendemos minusvalorar o feito teatral, senón tan só definilo como unha realidade paralela, en maior ou menor relación coa realidade primaria da vida que, como espectadores, admitimos sen a pór en cuestión. Mais o feito teatral non é tan só a plasmación na escena de imaxes en movemento, como tampouco o sería o cinema. Asemade, como na arte fílmica, dispoñemos da palabra, do diálogo entre actores, do monólogo, mesmo do monólogo interior (o á parte ou a voz en *off*), en fin, da declamación dun texto literario que serve para comunicar o que o dramaturgo quixer comunicar. A mímica, a xestualidade ou mesmo a pantomima supren a palabra ou ben coadxuvan na transmisión da mensaxe dramática. A mímica ou os xestos funcionan na representación teatral nun nivel complementario da palabra, ben para redundar no expresado os parlamentos, ben para o comentar negándoo, ironizando, amosando incredulidade, etc.; isto é, coa finalidade última de expresar con verosimilitude os hábitos comunicativos que os espectadores asomen como seus.

Tras o que antecede, poderíamos pensar que a arte teatral non precisa de nada alleo á súa esencia e, evidentemente, a música móvese noutro nivel expresivo, máis abstracto, mellor dito, exclusiva e inevitabelmente abstracto. Utilízala para remarcar e dar maior énfase a outros medios de comunicación, claramente concretos, como son o xesto ou mesmo a palabra, semella cando menos obrígala a abandonar de vez o que ten de propio, de especial, de intanxíbel e irracional. Talvez este sexa o papel que lle reserva o presente: a música é filla da súa época.

Mais non podemos esquecer que a música, do mesmo xeito que calquera outra das artes, utiliza códigos comunicativos convencionais, convencións que o ser humano asome con convencemento, pasando a formar parte da cultura artística dos individuos dunha sociedade. Os estilos, por propio dereito, conforman as súas características esenciais mediante a repetición de esquemas, clichés que serán deixados de lado precisamente no momento en que o público se sacie na confirmación de que ten o que espera. Crearase así unha bagaxe de variados estilos que a historia da cultura irá devorando aos poucos, que irá difundindo por todas as partes e que pasarán a constituír elementos facilmente asimilábeis por canta persoa se achegar ao feito cultural, ben sexa teatral ou musical, que son os exclusivos eidos da arte que nos ocupan neste ensaio. O compositor de música escénica disporá das linguaxes do pasado para remarcar as connotacións. Xogará con vantaxe. Se non se quere non hai por que inventar. Moi cómodo para un profesional, pero pouco artístico para un creador.

Diciamos máis arriba que utilizar a música para remarcar e dar maior énfase a outros medios de comunicación, claramente concretos, como son o xesto ou mesmo a palabra, semella cando menos obrígala a abandonar de vez o que ten de propio, de intanxíbel. Si e non.

O teatro utiliza da música, de variadas maneiras, e haberá que saber por que. Se aceptamos que o teatro se ocupa de representar, con todas as salvidades que queiramos incluír nesta afirmación, unha “realidade humana”, deberemos admitir que a música só forma parte dela en determinadas ocasións. Poñamos un par de exemplos: se a escena presenta os actores nunha paisaxe natural deberíamos ouvir, coa finalidade de mergullarnos doadamente na circunstancia, o ruído do mar, do vento, da treboada, dos paxaros, dos grilos nocturnos, das carricantas..., mais non música; nunha escena amorosa, dous amantes que expresan a súa paixón non poden estar acompañados de música, a non ser que forme parte da realidade que os envolve (a música dun baile distante, ou unha radio soando no interior dun cuarto). Mais, de feito, a música está presente nos lugares máis insospeitados, e o espectador acéptaa con absoluta naturalidade (incluso botaría en falta de non ser así). Resulta adorábel.

Sigamos con algún outro exemplo aclaratorio: na citada escena entre os amantes podería soar en *off* unha canción, con texto expresivo das sensacións que invaden os protagonistas do drama —como espectadores aceptamos a cotío esa axuda que nos serve para redundar na identificación, desde o patio de butacas, dos sentimentos dos personaxes.

A partir destes casos imaxinarios, deberemos tirar a conclusión de que sen a música faltaría algo, de que nada sería o mesmo sen esas románticas e apaixonadas melodías e harmonías convencionais, estilísticas, dun estilo asimilado culturalmente e que, por iso mesmo, non nos poderá chocar.

A partir dos exemplos citados peneiraremos dúas ideas:

1. A música aparece en escena, e nunca mellor dito, para encher as lagoas dos diálogos, os momentos en que os personaxes non

falan e fican a pensar no ocorrido, a matinar nunha acción a emprender; a deixar que o transcurso do tempo dramático (observemos que “tempo” é un termo musical) suxira no espectador unha evolución psicolóxica do propio personaxe. Todo o que hai de abstracto e intanxíbel exprésarao a música con facilidade xa que precisamente é esa falta de concreción a súa característica esencial. En momentos como estes a música axuda a completar a expresión total, impedindo que o vacío tome posesión do escenario. O director de escena afastará o *horror vacui* da presentación e evolución da trama enchendo o espazo sonoro da suxerente expresividade abstracta da música, que o espectador reducirá a concreción (aceptará a connotación) mediante o utensilio que lle fornece a súa bagaxe cultural de modismos melódicos e harmónicos asimilados pola tradición e mais polo costume.

2. A música e mais a palabra declamada poden aunarse na expresión mediante o canto,

*Agora o verso sabe que hai outra luz máis alta
e vibra no seu ser un eco do desexo.*

As certezas do clima (Miguel Anxo Fernán-Vello).

ben formando parte verosímil do mundo retratado polo autor, ben segundo a convención absoluta que constitúe o teatro cantado, isto é, a ópera. Ás veces, na nosa vida cotiá, cantamos, na ducha, mentres facemos calquera actividade manual, se queremos arrolar un neno etc. En consecuencia, o retrato verosímil da realidade permitirá, ou precisará, a inclusión de cancións na representación (pensemos nas postas en escena do *Othello* de Shakespeare, que incluía variadas cancións como a xustamente famosa *The Willow Song*).

O paseo das esfinxes. Op. 49

Variacións sobre unha canción francesa anónima

Para soprano e trío de corda

Música escénica para a obra homónima de Luísa Villalta

A Luísa

I

♩ = 56

Paulino Pereiro

Fermosa cantaba
na casa do riso
os longos cabelos
chegaban ao mar,
os barcos surxían
no fondo da alma
mais nunca seguían
aquele seu cantar.

Luísa Villalta

Musical score for Soprano, Violin, Viola, and Cello. The score is in 9/8 time and B-flat major. The Soprano part is a vocal line. The Violin, Viola, and Cello parts are instrumental accompaniment. The Violin and Viola parts are marked *pizz.* and *mf*. The Cello part is marked *mf*. The score includes a first ending bracket over the final two measures.

Musical score for Violin, Viola, and Cello. The score is in 9/8 time and B-flat major. The Violin part is marked *mf*. The Viola and Cello parts are marked *mf*. The score includes a first ending bracket over the final two measures.

4

mf arco

Fer- os mo- bar- sa cos can- ta- ba fer- os mo- bar- sa can- ta- ba
os bar- cos sur- xi- an os bar- cos sur- xi- an

mf arco

mf arco

mf

6

na ca- sa do ri- so os lon- gos ca- be- los
no fun- do da al- ma mais nun- ca se- gui- an

8

che- ga- ban ao mar, fer- mo- sa can- ta- ba.
a- quel seu can- tar. Fer- mo- sa can- ta- ba.

II

Paulino Pereiro

1 $\text{♩} = 120$

Violín con sordina

Viola con sordina

Violoncello con sordina

3

5

rit.

rit.

rit.

III

Paulino Pereiro

Violín
con sordina

Viola
con sordina

Violoncello
con sordina

1 $\text{♩} = 92$

2

4

6

System 1: Measures 8-9. Treble clef, 8/8 time signature. Bass clef, 8/8 time signature. The system contains three staves with musical notation including notes, rests, and accidentals.

System 2: Measures 10-11. Treble clef, 8/8 time signature. Bass clef, 8/8 time signature. The system contains three staves with musical notation including notes, rests, and accidentals.

System 3: Measures 12-13. Treble clef, 6/8 time signature. Bass clef, 6/8 time signature. The system contains three staves with musical notation including notes, rests, and accidentals.

System 4: Measures 14-15. Treble clef, 4/4 time signature. Bass clef, 4/4 time signature. The system contains three staves with musical notation including notes, rests, and accidentals.

A Coruña, 26-29 de Novembro de 1990

À COMPLEXIDADE DO FENÓMENO TEATRAL

A arte dramática é un fenómeno complexo, un cóctel que mestura en desigual proporción distintos medios expresivos (palabra, xesto, decorado, música etc.), coa finalidade de recrear un espazo físico imaxinado (escénico) en que inserir a narración duns acontecementos a partir da función desenvolvida polos actores e actrices que progresan, desde seren meros vehículos narrativos dunha acción, até a caracterización psicolóxica no fluír da representación. Dentro dese espazo físico, escénico, apreciamos o lugar (real ou suxerido polas palabras e/ou o decorado) e mais o espazo sonoro (real ou suxerido pola música). Este último pode operar simplemente como ilustración verosímil da circunstancia (a xeito de *soundtrack* cinematográfico) ou ben como ponte de unión entre os sentimentos dos personaxes e mais a acción que se está a desenvolver dramaticamente. Deste xeito, a música pode asumir dúas funcións complementarias:

1. O subliñamento dos movementos escénicos dos actores, isto é, unha función de redundancia expresiva.
2. A representación abstracta das sensacións íntimas dos personaxes, aló onde a linguaxe declamada non abonda para expresar coa profundidade necesaria os sentimentos. Para esta función acódesse á suxestión dos sons e ruídos musicais.

FUNCIÓN DE REDUNDANCIA EXPRESIVA

No desenvolvemento desta función, a música ten unha misión equivalente á da onomatopeia ou á do epíteto, actuando unicamente coa finalidade de promover a redundancia discursiva, resládolle valor ao fenómeno sonoro, eliminando de vez a súa autonomía como linguaxe artística. A música, neste caso, cómpórtase como unha linguaxe subsidiaria, xa que a información que proporciona por si mesma non goza, para o espectador que se converte en ouvinte, da autonomía necesaria para que se lle preste atención, non proporciona información por si mesma, non é autónoma senón totalmente dependente, pois non fai outra cousa que describir algo que xa está a ser comunicado doutro xeito claramente eficaz. A música convértese, nesa relación coa escena, nun medio de expresión parasito, que non pode abandonar o organismo que lle serve de sustento e que lle permite, como unha samesuga, zugar o sangue da representación con palabras e mímica para vivir.

Podemos tirar a conclusión de que, ao asociarse cos restantes elementos escénicos, a música perde autonomía. Estaremos a falar de música con apelido: música teatral.

FUNCIÓN DE EXPRESIÓN DE SENTIMENTOS

Polo contrario, a capacidade da música para representar, isto é, para imitar convincentemente os sentimentos, é unha característica esencial ao fenómeno da organización sonora.

A narración visual e literaria, ou sexa, escénica, entra nunha necesaria dialéctica coa narración sonora da música de tal xeito que se complementan mutuamente para facilitar a información que se quere transmitir. Ben como redundancia na expresión dos sentimentos ou ben como previsión do que vai ocorrer, a música escénica funciona como unha información a maiores sobre o discurso visual.

A música róuballe a expresividade ao texto:

*Ah, que feroso non ser humano
e roubar as palabras aos mortos
como a brisa os arrecendos das flores.
Na noite cómplice transportar o botín
co alento prendido no traxe da fuxida.
Con frases alleas vagar sen destino
e deterse suarento na cova protectora
para contemplar o ouro entre as mans:
palabras e palabras que ilumina a lúa,
palabras que a morte deposita aínda mornas
para axudarnos na loita
que inevitabelmente conclúe
na derrota definitiva da fermosura.*

Os poemas non se explican, son como os contos, unha faísca de vida ou de riso.

Querido lector:

Gozas dunha segunda oportunidade para acender lume con este libro.

SEGUNDA TENTATIVA DE DEFINIR A MÚSICA TEATRAL

Pasando as páxinas do divertido –por caduco–

DICCIONARIO

TÉCNICO, HISTÓRICO Y BIOGRÁFICO

DE LA

MÚSICA,

POR

DON JOSE PARADA Y BARRETO.

MADRID, **Precio fijo, 44 REALES.**//PROVINCIAS. **Precio fijo, 48 REALES.**

MADRID.-1868.

GRAN FÁBRICA DE PIANOS Y CASA EDITORIAL DE **B. ESLAVA**,
MEDALLA DE PRIMERA CLASE EN LA EXPOSICIÓN UNIVERSAL DE PARÍS, 1867.

atopei un anaco de papel tan amarelecido como o do propio libro. O citado fragmento era, evidentemente, unha folliña arrincada dun libriño minúsculo. Transcribo a continuación:

EPÍGRAMA.

*La condesa, á quien no nombre
por que es harto conocida
y cuya lengua homicida
es de nuestro tiempo asombro
suele decir cosas tales
que á fé, si se publicaran,
de seguro ocasionáran
muchas causas criminales.*

*Una noche en torno de ella
tres poetas discurian (sic)
que definicion darian
á la palabra doncella.
Y la condesa en voz baja
dijo (y lo debe saber):
-Doncella es una mujer
exenta de polvo y paja.*

Pois resulta que a música teatral non é unha doncela, porque –evidentemente– non está *exenta de polvo y paja*. Todo o contrario, a música, cando entra en relación co mundo escénico, implícase eroticamente no corpo dramático, satisfacéndose a si mesma e, sobre todo, á súa *partenaire*: a escena. Traslademos o raciocinio a un estilo máis serio, máis acorde co dun ensaio.

A música –no mellor dos casos– deberá ser satisfactoria por si mesma, mediante a aplicación dos criterios construtivos da música pura. Tamén deberá satisfacer a representación simbólica dos ambientes e da maneira en que o desenvolvemento da acción dramática condiciona as psicoloxías dos personaxes.

Redundando nas ideas expostas no parágrafo precedente, diremos que a música debe ter vida propia fóra das escenas que acompaña, malia que a súa perfecta adecuación aos termos *música teatral* só lle virá dada pola íntima relación co resto dos compoñentes do complexo puzzle que é a representación teatral.

Definición: a música teatral é antes que nada música e, xa que logo, deberá convencer e conquistar o ouvinte coa peculiaridade da súa gramática expresiva. Alén diso, deberá manter a referencia da escena co fin de o espectador asumir os sons e ruídos organizados como un elemento narrativo-descriptivo máis, elemento a acrecentar á longa lista de medios expresivos que conformarán un todo orgánico: a representación teatral.

À MÚSICA PURA COMO REPRESENTACIÓN TEATRAL

Por que non crer que un concerto é unha representación teatral? Semella tentador. Pensemos sobre iso.

Asistamos ao concerto en vivo dun cuarteto de corda, onde a música semella ser a única linguaxe comunicativa. Comprobaremos axiña que hai outras que poderíamos cualificar –nun primeiro momento– como teatrais. Dun xeito certamente magnánimo poderíamos afirmar que o concerto do cuarteto é un diálogo a catro bandas, diálogo en que os personaxes falan música. Estamos perante unha escena coral en que cada instrumento se manifesta para, aos poucos, irse caracterizando, *personaxeando* –se se me permite o neoloxismo. Para que a música sexa a única en realizar esta nobre e dramática función, o vestuario dos intérpretes iguálase en sobriedade, en falta de distinción, para non despistar a atención do ouvinte cara a elementos extramusicais. Preténdese deste xeito confinar a esencia, sonora, do acto comunicativo nun espazo neutro, sen elementos accesorios.

Mais a pesar do que antecede, os músicos do cuarteto comunícanse, con acenos (apenas esbozos dun xesto), con miradas e, fundamentalmente, coa respiración. E non só se comunican entre si senón que transmiten ao público ese contacto, que servirá para implicallo na interpretación da partitura.

Os violíns, a viola e o celo respiran como un único organismo vivo, transmitindo esa vitalidade aos ouvintes.

Iamos ben encamiñados, mais preséntanos un grave problema: o discurso da música non narra, como si fai o teatral, e non narra porque non entra dentro das capacidades da música a de contar

unha historia sen se servir dalgún apoio doutra linguaxe que si poida contar. De aquí podemos tirar algunha conclusión.

A música pode empoleirarse nos ombros da palabra ou do xesto para *aparentar* (quedáramos en que a música é unha mentira) que narra, para se mergullar nunha entidade narrativa dual, constituída por música e representación escénica, síntese nada forzada de elementos denotativos e connotativos.

Tan só nesa síntese a música poderá asumir a función de vestimenta narrativa, de amplificación sonora da peripecia referida na acción dramática.

Polo tanto, a representación do concerto non pode ser considerada música teatral. Digámoslle, con cariño, para consolala da súa carencia:

Non che falta a noite, senón o seu poder.

Capital da dor (Paul Eluard).

Isto é, a música preséntase desde a escuridade do silencio para ocupar un lugar exclusivo (facen agromar os sentimentos) mais non pode contarnos historias do mesmo xeito que a lingua oral. Deberá resignarse.

MÚSICA TEATRAL: A IMPORTANCIA DO AMBIENTE

A música como decorado. Diso é do que imos tratar a seguir.

O decorado non só representa un lugar senón tamén un ambiente. Os decorados son a natureza cousificada, a vida convertida en obxecto, a condición necesaria para que poida ter lugar a superposición das voces e dos xestos con que se plasman os caracteres, as peripecias, a acción dramática. Nesta relación insá, música-decorado, a música domina. E domina por causa da súa temporalidade: a música é cinema; os decorados son pintura.

*escravos que toman o amo
como benefactor,
que acatan a lei perversa
de que o mundo sempre é dos outros.*

A inmovilidade e o movemento nunca poderán expresar unha mesma cousa, o decorado e a música descompensan a súa capacidade comunicativa: o decorado comunica lugar, a música comunica tempo e —xa que logo— movemento, transcurso, evolución e proxección no futuro. A música participa dun tempo dramático; os decorados son o tempo detido, inmovilizado nunha instantánea.

Do mesmo xeito que os decorados compórtase a iluminación, xa que as súas funcións son semellantes: o decorado crea un ambiente; a iluminación, un espazo. As luces delimitan desde os sentimentos dos personaxes até a mera ambientación escénica. As connotacións asociadas coas distintas cores axudan a subliñar a linguaxe verbal e xestual dos actores. Engadámoslles a música e cinxiremos aínda máis o cinto da comunicación. A música servirá de intérprete aos decorados e á iluminación, decidirá a ten-

dencia expresiva, acoutará para o público o que indican as luces e a tramoia.

Mais imaxinemos que non hai decorados, que os personaxes deambulan polo escenario baleiro. Imañemos –con absoluta má fe– que tampouco hai luces. Quen asumirá a función de crear o ambiente?

Estimado lector, xa o terás adivinado: a música. Tamén ela se pode comportar como mero decorado, un decorado diferente, un decorado vivo, que se move, porque a súa esencia obriga á música a construír a súa mensaxe co transcurso do tempo. A música é a arte do durante, do imperfecto, do inconcluso; o decorado, polo contrario, é a expresión de artesanía funcional sempre presente, perfecta e acabada.

Mais non esquezamos a iluminación, outra das artesanías funcionais vivas. As luces inventan un tempo particular que conecta facilmente co tempo musical. As dúas están vivas, a diferenza do cadáver que son os decorados. As luces e a música participan do ritmo. Forman boa parella.

À MÚSICA TEATRAL E OS ACOMODADORES

Os escenógrafos utilizan en moitas ocasións a táctica da chamada de atención ao público para que se poña no tronso de presenciaren a representación que xa comeza. Este estrataxema vén de vello: a fanfarria do *Orfeo* de Monteverdi ou as oberturas das óperas, en xeral, tiñan nun comezo este sentido indicador, como un multitudinario chissst que a música se encarga de executar a pleno volume. Imaxinemos unha orquestra pedindo silencio, armada coa súa delicadeza musical: sons que conquistan, aos poucos, o silencio necesario para que comece a representación. Desde o primeiro momento, o carácter da música preludiará o carácter da representación: trágica ou cómica. Se a música fala-se soaría como un pregoeiro na praza do lugar, ou no adro, atrahendo cabo de si os paisanos coa súa trompetiña ou coa súa campá –tanto ten– para recitalles o bando municipal.

Esta que podemos denominar música dos acomodadores non a consideraremos un subxénero dentro da música teatral senón unicamente como unha función das múltiples a que obriga o cargo de música para o teatro. Cando entra en acción a música dos acomodadores, iníciase outra representación teatral no patio de butacas –certamente de menor importancia–, con ritos sempre idénticos, uniformizadores dos públicos de distintos espacios e épocas. Mentres soa a música, os espectadores retrasados procurarán, axudados polos pacientes acomodadores, os seus asentos (normalmente de difícil acceso):

- Perdón.
- Graciñas.
- Desculpe.

Entre tanto a música esíxelles que se calen. Normalmente o público acaba obedecendo.

*Dubidan as voces e non se ousan,
esquecen que a fala é solidariedade,
calan definitivamente
dentro do seu valado de sombras de silencios.*

Acábase a música dos acomodadores; os acomodadores retíranse da sala. Érguese o pano, ilumínase a escena, comeza a función.

À MÚSICA COMO FONDO DOS APLAUSOS

Permítasenos darnos un salto no tempo.

Fiel lector:

Esquezaamos a representación que acaba de ter lugar. Chegou o final, a función rematou.

Non é estraño que a música acompañe os reiterados saúdos dos actores, que lanzan a rede para recolleren o alimento dos aplausos. A representación é un círculo que se cerra sobre si mesmo mercé á música, marco que delimita o cadro que acabamos de ver.

Sempre hai alguén entre o público que marcha, que desexa volver axiña á súa vida real:

–Perdón.

–Graciñas.

–Desculpe.

A música adentrounos na representación; da súa man abandonámola. Imaxinemos que somos o espectador que acaba de asistir a unha traxedia:

*De cabeza baixa e aceno derrotado,
abandono a ringleira diversa que circula devagar
co corazón do muro oprimido pola hedra,
decidido a inaugurar o recordo
que me faga acordar exánime á sombra que me agarda,
paciente, do outro lado da vida.*

A música, ao comezo da representación, buscou o silencio, agora busca o catártico ruído dos aplausos. Entre a música dos acomodadores e a música do aplauso algo pasou: chamémoslle teatro.

CAMBIO DE TERZO: Solicitamos do lector a organización do quebracabezas que é este ensaio. Non é de recibo que se fale en primeiro lugar da música *durante* para, a continuación, regresar ao comezo da representación e volver dar un salto até o remate da mesma. Por todo isto solicito clemencia, para un escritor desmemoriado que di as cousas como e cando lle veñen á cabeza porque, certamente, a música teatral é un mundo complexo e difícil de organizar. As posibilidades de utilización da música para a escena son tan variadas que resulta imposible elaborar un catálogo de funcións. Ademais de todo o dito, debemos confirmar que este ensaio se escribe a partir dun exercicio de pensamento sobre os temas que van xurdindo.

(Sei o que pensas, tenso lector:

—*Será de fiar o que nos di o autor?*)

Ademais.- Non se cita bibliografía, non se apoian as teses en ideas doutros autores... En fin.

Esperamos que estes parágrafos sirvan de excusa ou, cando menos, de repouso para o raciocinio anárquico que sustenta esta tese, manifesto, ou o que for. A denominación ou a catalogación dentro dun ou doutro subxénero non nos preocupa (para iso están os estudiosos). O que si nos preocupa é facermos pensar ao lector sobre os diferentes aspectos da música para o teatro.

E agora, de que falaremos?

REPASO PARA EXAME

1. A música teatral simboliza, susténtase no signo do drama. Ambos os dous conforman unha unidade indisolúbel.
2. A música escénica limita, delimita. A súa policía de fronteira é o punto de vista: dirixir a nosa atención ao campo dos sentimentos, como un pastor que domina o territorio da rabañada.
3. A música teatral dirá a derradeira palabra sobre o que ocorre na escena. Revestirá o xesto e a palabra coa súa sombra. O drama desenvolverase coa concreción da razón; a música coa abstracción caótica dos sentimentos.
4. A música signifícase a si mesma e, asemade, acrecenta o significado do drama. Mediante os sons organizados elevamos a acto as potencialidades da escena.
5. A música, a mentira, a linguaxe esencial dos sentimentos. Os sentimentos son previos á súa expresión, escénica ou musical. Cando os expresamos, a verdade fica atrás. A música, como o teatro, son mentiras críbeis.
6. Cando a escena fica en silencio a música convértese na respiración da representación, no elemento que mantén vivo o corpo dramático. Cando o texto cala, fala a música.
7. A especificidade da linguaxe musical permítelle o dominio do tempo. Nuns segundos de música podemos concentrar a expresión de calquera sentimento.
8. A música pode desenvolver, entre outras, dúas funcións de capital importancia:

- a) O subliñamento dos movementos escénicos dos actores (función de redundancia expresiva). Expresará algo visíbel, concreto. Perderá autonomía.
 - b) A suxestión das sensacións íntimas que experimentan os personaxes (función de representación abstracta dos sentimentos), aló onde a linguaxe declamada non abonda para expresar coa profundidade que sería de desexar os sentimentos. Nesta función a música estará cómoda.
9. A música teatral é antes que nada música e, xa que logo, deberá convencer e conquistar o ouvinte coa peculiaridade da súa gramática expresiva. Alén diso, deberá manter a referencia da escena co fin de que o espectador asuma os sons e ruídos organizados como un elemento narrativo-descriptivo máis, elemento a acrescentar á longa lista de medios expresivos que conformarán un todo orgánico: a representación teatral.
10. Un concerto non é, de ningunha maneira, unha representación teatral, porque a música non ten a capacidade de narrar. Para iso deberá apoiarse na palabra ou no xesto.
11. A música prefire a amizade da iluminación antes que a do decorado, porque música e iluminación teñen afinidades de peso: a plasmación do tempo.
12. A música teatral pode desenvolver con absoluta eficacia dúas funcións eminentemente prácticas:
- a) A que denominamos música dos acomodadores, a primeira en se presentar, preludio prospectivo do que nos vén enriba.
 - b) A música dos aplausos, da catarse colectiva, elemento que funciona como eco da escena xa extinta. A representación finou; a música foi a encargada de ceibar o derradeiro suspiro, por onde foxe a alma do finado.

NOVO TEMA: A MÚSICA DENTRO DA ESCENA

Para continuarmos coa prospección de usos e costumes da utilización da música no teatro, falaremos da música como elemento presente sobre o escenario. Na representación dunha escena que transcorre nun salón soa un piano que alguén está a tocar: un dos personaxes. Ou talvez estea a soar música nunha radio ou nun tocadiscos. Pode ser que algún personaxe rompa a cantar, porque é verosímil: a xente canta. Nos tres casos citados, a música aproveitará esa función implícita de retrato de ambiente para cumprir as outras funcións da música escénica sinaladas con anterioridade.

A execución musical como actividade escénica dos personaxes (xa sexa cantada ou instrumental) permite o abandono da convención que supón a presenza dunha música saída quen sabe de onde. Permitirá tamén a interrupción brusca –cando o personaxe deixe de cantar ou de tocar– producindo un efecto de axilización do tempo dramático.

No exemplo citado da radio ou do tocadiscos a música funciona –atreveríámonos a afirmar que en todas as ocasións– como decorado sonoro, iluminación de herzios e decibelios dun ambiente non só decorativo senón tamén propicio para a suxestión de determinados sentimentos. A música suxire, recrea un convencional ambiente que o público acepta porque o dramaturgo está a utilizar precisamente unha convención asimilada previamente polos espectadores.

Na música, como no amor, a suxestión recrea un estado ideal, un ambiente propicio á comprensión. Tamén para o amor parece apropiada a presenza dunha música que sae dunha radio ou dun tocadiscos. Coa música a envolvernos todo vai mellor.

Esta música ambiental decidida ben polo dramaturgo, ben polo escenógrafo, forma parte da representación como elemento da realidade escénica. Nada impide que a música teatral de altos voos cubra coa súa amplísima capa esoutra música, mecánica ou viva, presentada con verosimilitude.

Como creador non podo pór freo á imaxinación:

Sería dun efecto contundente que na radio ou no tocadiscos soase a música que se utiliza na propia representación, que apagasen a radio e a música seguise soando, voando do ambiente ao sentimento, da expresión do impreciso decorado humano á expresión dos imprecisos sentimentos. Sería interesante. Bonito talvez? Habería que probar. Ouh, os artistas, sempre con hipóteses!

A MÚSICA (TEATRAL) COMO REPRESENTACIÓN DA REMINISCENCIA

Agora que ninguén nos ve —o mundo está entretido en percepcións intrascendentes para o noso ensaio— saqueemos o pensamento de Emile Cioran:

Levamos connosco toda a música: xace nos máis fondos estratos do recordo. Todo o musical pertence á reminiscencia. No tempo en que non posuíamos nome ningún, xa o debiamos ter ouvido todo.

Por que admitimos con tanta facilidade o acompañamento musical da escena? Procuraremos contestar a isto mediante unha hipótese máis ou menos convincente.

HIPÓTESE: A música é previa á palabra. Por separado, música e a linguaxe oral (literaria, en sentido laxo) utilizan linguaxes diverxentes, que poden converxer, única e exclusivamente, grazas ás especiais características da música teatral: asociativa, discursiva (temporal) e identificativa.

A música é teatral porque se asocia ao xesto, á palabra, ou á iluminación.

É discursiva porque precisa —como no conto infantil— que deixemos tras de nós as faragullas da memoria que nos permitirán regresar ao sentido de percepción do *durante* en relación co *antes* e co *despois*. A música vive do tempo, como o drama.

É identificativa de ambientes, descritiva do grupo social en que se desenvolve a trama, mesmo identificativa de personaxes (utilizando a técnica do *leitmotiv*).

CONCLUSIÓN: A música é reminiscencia de algo informe, caótico e irracional, de algo anterior ao pensamento en palabras e, por iso mesmo, é capaz de se inserir entre os elementos racionais da escena (palabras, xesto e decorado) coa naturalidade que só presenta o inevitábel, o destino trágico. A música estaba aí antes do drama, como mímese –representación– do caos de sentimentos idénticos en todos os seres humanos.

*Chant venu
de l'écho du silence
comme pierre éblouie
qui murmure et que lie
le secret au secret*

L'Arbre-Seul (André Velter).

*Canto chegado
do eco do silencio
como pedra deslumbrada
que murmura e que anoa
o secreto ao segredo*

Rematamos así, sen punto, para manter o suspense do segredo

O TEATRO SEN MÚSICA

É un evidente contrasentido falar de teatro sen música nun ensaio que pretende achegarnos á música teatral. Mais parece xusto, xa que nos referimos á música sen teatro (o concerto), falarmos tamén do teatro sen música. O exercicio mental de retrogradar o raciocinio semella a mellor forma de dominar a realidade da música (ou a súa ausencia) na súa relación co teatro.

Cando se cerra con coitela e caravillada a porta dos sons artísticos, a expresión teatral vólvese austera e fría.

*Cando enceto o movemento
de cerrar as pálpebras
sinto a noite a caír
sobre a beleza do mundo.*

Polo contrario, se a música se presenta con pleno dereito, a representación gaña en expresividade.

*Cando abro os ollos
sinto fuxir a beleza,
que se espalla polos campos*

A función evocadora, reminiscente, asociativa, discursiva e identificativa da música teatral deberá ser asumida polo resto dos elementos da escena de tal xeito que se suxira a existencia dunha música do silencio. A presenza da palabra, do xesto e da iluminación deberá gañar en intensidade, deberá moverse nos límites máximos de expresión, para que o espectador non bote en falta o elemento ausente.

Esta opción é dificilmente recomendábel, xa que supón un esforzo adicional dos medios expresivos de todo o que non sexa

música, o que lles restará naturalidade. Poñámoslle a música, todo será máis doado. Defendamos o noso pan.

REPASO PARA O SEGUNDO PARCIAL (ENTRAN POUCOS TEMAS, MENOS MAL)

1. A execución musical como actividade escénica dos personaxes permite o abandono da convención que supón a presenza dunha música saída quen sabe de onde. Funcionará como decorado sonoro: de ambiente e suxeridor.
2. A música teatral representa a reminiscencia de algo anterior ao pensamento en palabras. A música estaba aí antes do drama, como mímese –representación– do caos de sentimentos idénticos en todos os seres humanos. Sentimentos caóticos porque a palabra non pode dominalos, vertelos no seu molde de raciocinio.
3. A ausencia de música durante a representación teatral deixará coxa a escena, impedida de expresar con naturalidade os sentimentos. A carreira en que queremos que o espectador nos acompañe precisa da axuda do vento de popa, da música.

DESPEDIDA DO (?) LECTOR

Até despois, até o seguinte discurso, que se inicia á volta de páxina. Querido lector: deberías repousar un bocado e vestirte de novo co humano raciocinio, porque, na *Poética da música teatral*, abandonaremos o ton estrafalario, abandonaremos aos poetas.

Xa retomarás a lectura. Reláxate uns minutos, cambia de actividade. Mais que che quede clara unha idea: chegado a este punto non debes abandonar a lectura. Aliméntate con agrado, remata a chuleta: aínda fica carne darredor do óso.

Seríamos pouco agradecidos se non lle dedicásemos este adeus temporal á nosa fiel compañeira de viaxe, a poesía. Da súa man finalizamos:

*Acábanse as palabras,
cérrese definitivamente este escrito de ruxido
deixando paso ao deserto deshabitado
da immoral páxina branca.
Morre, por fin, a poesía
asasinada polo barruzo
do cruel homicida
que es tu,
lector, irmao confidente
de melancolía e arrepió.*

O autor quere manifestar os seus agradecementos, por orde de aparición, a Vicente Aleixandre, Paul Celan, Fernando Pessoa, Jorge Luís Borges, Anna Ajmátova, René Char, Friedrich Hölderlin, Xosé Maria Álvarez Cáccamo, Pablo Neruda, Miguel Anxo Fernán-Vello, ao descoñecido autor do *Epígrama*, a Paul Eluard, a Emile Cioran, e a André Velter.

Non manifestarei agradecemento a min mesmo por dúas razóns:

1. Non quero delatar a miña máis que probábel esquizofrenia, o que restaría credibilidade a este escrito.
2. É o meu deber como escritor non manifestar en exhibición impúdica o orgullo polas miñas creacións poéticas, non poñer en evidencia a inmodesta ousadía de presentarse en tan ilustre compañía. Se lles parece que é así, pido desculpas, de todo corazón.

Este escrito foi trasladado ao papel durante os seis días (coas súas correspondentes noites) que van desde o 10 até o 15 de Marzo de 2003, rodeado da paz e tranquilidade que representa o Vilar de Escairo, sito no barrio do Rego nº 13, parroquia de Lanzós, concello de Vilalba, provincia de Lugo. Galicia. España. Europa. Foron seis días intensos de creación. Como Deus –espero que El me perdoe a impertinencia–, ao sétimo repousei do meu cansazo.

Paulino Pereiro

II

POÉTICA DA MÚSICA TEATRAL

INTRODUCCIÓN

Dun lado a música (sons, ruídos e texto cantado) e doutro o teatro (texto dramático, iluminación e xestualidade dos actores-actrices) únense dialecticamente para dar lugar a unha organización que potencia ambos os dous elementos cargándoos de significados engadidos, ben por redundancia, ben por ampliación do contido a transmitir. A maior ou menor importancia concedida a calquera das dúas artes (ou a algún ou algúns dos devanditos elementos constituíntes respectivos) produce unha distinción entre ópera (coa balanza inclinada cara á música) e teatro propiamente dito, en que a música é considerada un elemento máis da transmisión ao espectador do espectáculo dramático. En ambos os dous casos, ópera e teatro, tanto a música como a representación dramática parten dunha realidade complexa: a de seren artes mixtas. No primeiro dos casos, a música pura acompaña a palabra cantada cargándoa de significados concretos (connotativos); no segundo, o elemento visual (xestos, decorados e iluminación) subliña (ou contradí parodicamente) o texto declamado,

sendo a música o elemento sonoro de apoio para a transmisión do contido da peza dramática e funcionando, habitualmente, como decorado sonoro da escena. A partir destes presupostos a música participará da representación dramática de diferentes xeitos, asociándose indisolubelmente

1. á iluminación,
2. á xestualidade,
3. aos personaxes, ou
4. no caso da ópera, ao texto declamado.

Esa participación móvese entre dous extremos:

1. A exclusividade producida pola unión de dous elementos e
2. a totalidade de asociacións posíbeis (iluminación, xestualidade, personaxes e texto).

A maior ou menor validez (verbo da consideración ou valorización artística) dos citados tipos e funcións da música teatral dependerá da utilización dun maior número das posibilidades combinatorias citadas.

A seguir, comentaremos por separado cada unha das posibilidades, incidindo na maior ou menor importancia que presentan para o desenvolvemento do espectáculo dramático. Exemplificaremos cada un dos supostos.

1. MÚSICA ASOCIADA Á ILUMINACIÓN

Esta combinación presenta unha redundancia de duplo sentido de dous elementos (a. son-ruído, e b. cores) que se relacionan sinestésicamente. As luces cobran unha nova dimensión ao asociárense aos sons, ao tempo que a música potencia as cores cargándoas dunha nova semiótica, que procede a crear uns novos signos sonoro-visuais nados da síntese da música e da iluminación. A axeitada unión dos dous elementos fará que se presenten como inseparábeis tanto para os sentidos como para a mente do espectador.

A iluminación e a música pretenden, no medio teatral, acometer as tarefas do retrato de ambientes e mais da delimitación do espazo escénico, tanto temporal como espacial propiamente dito. A música convértese, así, nun elemento máis do decorado, dun decorado paradoxalmente substancial que se amalgamará ao resto dos elementos (texto e xesto) integrados no espectáculo e que facilitan o desenrolo do nobelo da acción dramática. A acción plásmase no texto declamado e mais nos acenos narrativos, en tanto que o tempo e o lugar se asocian a aquela de xeito indisolúbel coa finalidade de integraren unha mensaxe unitaria malia ser complexa. O lugar (espazo) cércase principalmente por medio da iluminación (coa axuda da música: ambiente espacial), en tanto que o tempo é recreado fundamentalmente mediante a intervención da música (coa axuda da iluminación). O tempo recreado pola música utiliza unha feitura inherente á propia estrutura do discurso musical (sucesións de sons e ruídos organizados): ilustración sonora organizada do transcurso do tempo. O tempo transcorre entre sons que *iluminan* un espazo, delimitado, asemade, pola luz.

A mensaxe (combinación do que o autor relata no texto teatral e dos medios utilizados polo director de escena na presentación do espectáculo), a mensaxe transmitida na representación escénica incide en determinada dirección e/ou sentido e, para iso, utilizará a redundancia da iluminación e da música.

A música, coas súas connotacións expresivas dos estados de ánimo, conducirá ao espectador entre paisaxes espazo-temporais (de luz e de son) que por momentos coincidirán: cando as mudanzas de luz, bruscas ou progresivas, se viren subliñadas pola conseguinte mudanza súpeta na música ou polo *crescendo* ou *diminuendo* da frase musical. Nos dous casos citados estaremos ante a delimitación e simultánea caracterización do espazo escénico, como se se tratar da expresión dunha metafórica *psicoloxía da paisaxe*, que se inmiscirá facilmente na dos personaxes que deambulan polo interior do cercado de luz e son. O espectador sentirá doadamente a redundancia producida pola acumulación dos diferentes medios de expresión (iluminación, música, xestualidade dos actores e texto declamado) dun mesmo sentimento. A síntese dos elementos citados fará esquecer a independencia particular de cada un deles para expresar (ou suxerir), por separado, o sentimento principal que se quere transmitir. Imaxinemos un exemplo:

É noite. Un home agarda pola amante –sentado nun sofá do salón da súa casa–. O abrente rompe. O home ten maos presentimentos e ignora, cousa que non ocorre co espectador, que ela está con outro home e que non acudirá.

A luz tenue, case escuridade total, aumentará progresivamente de intensidade para indicar o paso do tempo cara ao abrente. Irá, asemade, asociada a unha música calma, grave e densa, nun principio arrítmica e, aos poucos, marcando un pulso co fin de indi-

car o paso do tempo, como onomatopeia do ruído do reloxo. Conforme a luz se fai máis intensa a música abandonará a súa calma (para indicar o nerviosismo do personaxe), as sonoridades graves (volveranse agudas para expresar a saída do sol), e a densidade, para facerse máis etérea (como expresión das ilusións do personaxe pola chegada da súa amante, que se esvaen deixándoo envolto na desesperación).

No exemplo imaxinado, comprobamos como colaboran a luz e mais o son na expresión do interior do personaxe, do sentimento que este irradia cara á paisaxe (espazo) que o rodea e cara ao transcurso do tempo, representado con facilidade –por ser este o seu vehículo natural de comunicación– polo discurso musical.

2. MÚSICA SUBSIDIARIA DA XESTUALIDADE

A música teatral pode funcionar en ocasións como redundancia expresiva, ao xeito do *soundtrack* cinematográfico ou da superestrutura musical do cinema mudo ou dos deseños animados. Esta utilización descritiva da música servirá para reafirmar a comprensión, por parte do espectador, do que acontece na escena. Utilízase con frecuencia na ópera, como xeito de anoar o espectador á propia representación, coa función de facer máis críbel (máis *real*) a presenza dos cantantes-actores sobre o escenario. No uso puramente teatral, o impacto sonoro facilita a *visión* da escena por parte do público, facendo que non pasen desapercibidos os xestos dos personaxes ao vérense apoiados por células musicais puramente denotativas, redundantes da expresión xestual.

Cando falamos dos acenos dos actores, non nos referimos con exclusividade aos puros acenos físicos senón tamén á expresión por parte da música dos xestos psicolóxicos, indicadores das dúbidas, das decisións súpetas etc. dos personaxes. Imaxinemos a mesma escena citada para o suposto da iluminación, completándoa cos xestos con que o actor indicará as sensacións do personaxe que encarna.

É noite. Un home agarda pola amante –sentado nun sofá do salón da súa casa–. O abrete rompe. O home ten maos presentimentos e ignora, cousa que non ocorre co espectador, que ela está con outro home e que non acudirá. Sentado, coas pernas cruzadas, agarra coas mans alternativamente unha e outra para, aos poucos, poñerse en pé, pasear de brazos cruzados polo salón e, a continuación, volver sentar no sofá para repetir o cruzamento de pernas.

Estes xestos reflectiranse na música, que mudará para se adaptar á alternancia das pernas cruzadas, á posta en pé do actor e mais ao retorno á posición de comezo. A mudanza poderá consistir na utilización contrastante do silencio expresivo: a música cesará cando mude a posición da perna, regresará coa nova mudanza e cambiará a frase musical –engadíndolle un ritmo *obstinato* –en consonancia coa posta en pé e o conseguente paseo polo salón. A expresión da espera tensa do personaxe e mais os movementos do espírito evidenciaranse non só pola xestualidade do actor senón tamén polo fraseo musical, indicativo do que ocorre na mente do protagonista e axudando por estes medios ao progreso do discurso dramático.

3. MÚSICA DE *LEITMOTIV*

Nesta proposta de construción sonora, a música elabórase en base a motivos introdutores dos distintos personaxes que se van presentando ao espectador, motivos que evolúen en subseguintes aparicións para se adaptar ao contexto do representado e poderen así retratar os movementos interiores que conforman a psicoloxía dos personaxes. Cando falamos de *leitmotiv* asociados a personaxes estámonos a referir, na maior parte dos casos, a persoas, mais tamén cabe a posibilidade de que determinados obxectos cumpran a función de personaxes (por exemplo, o cadro na versión teatral da novela de Óscar Wilde *O retrato de Dorian Gray*). Nesta obra, o cadro compórtase como un personaxe máis e, polo tanto, levará asociado un *leitmotiv*, que axudará a plasmar a súa influencia na conduta dos restantes personaxes.

A utilización do *leitmotiv* crea unha superestrutura en que sosias musicais dos personaxes transmiten a evolución psicolóxica das *dramatis personae* servíndose do medio de comunicación abstracto que é a música. Esta forma de comunicación sonora simultanéase, paralelamente á transmitida pola palabra declamada e mais polos xestos dos personaxes.

A consideración da música como expresión paralela (e cargada da ambigüidade en relación directa cos contidos abstractos que a organización dos sons transmite), expresión paralela dos sentimentos dos personaxes, resulta ser a máis creativa desde o punto de vista do compositor, e a que mellor transmite a relación entre o drama e a música, potenciando en pé de igualdade ambas as dúas artes. Este entramado musical non só permite senón que ademais facilita a superposición de diferentes motivos sonoros para plasmar as influencias das psicoloxías duns personaxes sobre outros conforme se desenvolve a acción dramática.

A polisemia da mensaxe musical, debida á abstracción esencial da música pura, amplía espectacularmente os contidos (de mera información ou de expresión das interioridades do personaxe) da mensaxe dramática transmitida pola palabra representada. Esta concepción polisémica e ambigua da música (por causa sempre da súa abstracción) asociámola axiña cos presupostos comunicativos do poema sinfónico aparecido no Romanticismo. Mais, se o comparamos co caso que nos ocupa e que poderíamos denominar *poema sinfónico teatral*, percibiremos unha diferenza fundamental: o poema sinfónico romántico remite a un texto previo que vai ser narrado musicalmente, en tanto que a música teatral está actuando e enfatizando *durante* a representación escénica, que axuda a construír no mesmo momento en que se produce. No primeiro caso, o ouvinte está á expectativa do xeito en que o compositor retratará o argumento do texto, dos medios musicais que empregará para transmitir de forma críbel (e artística) o contido, está á espera de como o trasladará a unha linguaxe abstracta; no segundo caso, o espectador poderá ignorar o argumento, que irá descubrindo no transcurso da representación. Neste último caso, o espectador-ouvinte estará en todo o momento á expectativa da construción sonora, que sintetizará nunha unidade que abrangue a totalidade dos medios utilizados na representación dramática: música, iluminación, xesto e palabra.

Reimaxinemos a escena citada para os supostos da iluminación e da xestualidade.

É noite. Un home agarda pola amante –sentado nun sofá do salón da súa casa–. O abrente rompe. O home ten maos presentimentos e ignora, cousa que non ocorre co espectador, que ela está con outro home e que non acudirá. Sentado, coas pernas cruzadas, agarra coas mans alternativamente unha e outra para, aos poucos, poñerse en pé, pasear de brazos cruzados polo salón e, a continuación, volver sentar no sofá para repetir o cruzamento de pernas.

Para esta escena, o compositor utilizará dous *leitmoiv*: dunha parte o asociado ao protagonista masculino e, doutra, o motivo referido á súa amante. A presenza do protagonista sobre o escenario estará acompañada do seu particular motivo musical, que se transformará sen solución de continuidade no da muller, para indicar que está a pensar nela. Entrecruzaranse os dous motivos, esvaerase un para deixar protagonismo ao outro, e viceversa, de tal forma que o discurso musical reflectirá os movementos interiores da mente e dos sentimentos do personaxe masculino. Conforme avanza a escena, o motivo da muller desaparecerá, co fin de indicar –no discurso sonoro– a súa ausencia, permanecendo en exclusividade o motivo do home, como indicación da melancólica soidade en que fica o personaxe. Deste xeito, a música colabora –servíndose dos seus particulares medios expresivos– na transmisión da información que se quere comunicar ao espectador. No caso que nos ocupa: que ela non acudirá ao salón en que o home a agarda.

4. MÚSICA SUBSIDIARIA DO TEXTO: A ÓPERA

Na ópera tradicional, a representación teatral perde puntos en favor do canto. O movemento escénico vólvese convencional, case oculto polo primeiro plano de atención (o canto), que o espectador ten asumido como principal. As propostas iniciadas no século XX, de ilusoria igualación do elemento escénico e do musical, de integración da música nunha nova síntese artística, chocan de plano coa resistencia dun público habituado á ópera barroca –coas súas ampulosidades de tramoia–, clásica –coa súa sobriedade escénica– ou romántica –co exotismo da súa cor local (*Aida*, *Il trovatore*, *Turandot*, *Carmen*); co seu retrato de ambientes (o verismo, *A traviata*), ou coa súa representación de mitos relixioso-metafísicos (*Parsifal*). Experimentos como as óperas de Luigi Nono ou de Ligeti son considerados polo grande público como tentativas fallidas de integración da música co resto dos elementos do espectáculo operístico, malia o precedente de Richard Wagner, coa súa obra de arte total, que integrara os diferentes elementos teatrais nunha síntese expresiva de efectividade manifesta, concedendo, a pesar de todo, o papel principal á música, ben puramente instrumental, ben como soporte da palabra (canto e música en pé de igualdade).

A autonomía da música operística con respecto do resto dos elementos do espectáculo permítenos o seu desfrute por separado: podemos ouvir unha ópera gravada sen presenciarmos a representación. Esta constatación fornece a música operística dunha singularidade que fai que a consideremos de xeito diferente aos tipos citados de utilización da música na escena. A unión inseparábel de texto e música, de palabra cantada, pon en primeiro plano eses dous elementos esenciais, deixando de fondo os máis, converténdolos en circunstanciais, decorativos e, polo tanto, accesorios.

Cavatina de Rosa

Andante Paulino Pereiro

1

Picc. 

1

Fr. 

1

2 ob.  *Solo*

1

Clr. 

1

Clr. b 

1

2 fgt. 

1

2 trp. 

1

2 trpt. 

1

Bombo 

1

6 VI  *div.*

1

6 VI  *div.*

1

4 Vla  *div.*

1

4 Vlc  *div.*

1

2 Ctrb. 

4

Picc.

4

Fr.

4

2 ob.

4

Clr.

4

Clr. b

4

2 fgt.

pppp

pppp pppp pppp pppp

4

2 trp.

pppp

pppp pppp

pppp pppp

4

2 trpt.

4

Bombo

4

VI. I

4

VI. II

4

Violas


4


Vic.

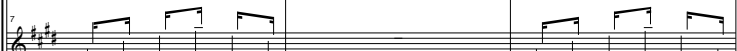
4


Contrb.


7


Picc. 


Fr. 


2. ób. 

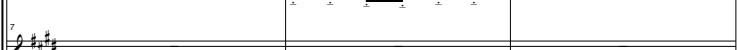
Clr. 


Clr. b 


2. fgt. 


2. trp. 

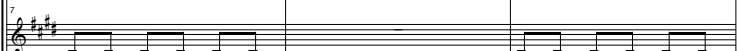
2. trpt. 


Bombo 

Vi. I 

Vi. II 

Violas 

Vic. 

Contr. 

10
Picc.

10
Fr.

10
2 ob. *Solo*

10
Clr.

10
Clr. b

10
2 fgt. *A 2*

10
2 trp. *A 2*

10
2 trpt.

10
Bombo

10
Vi. I *div a 3*

10
Vi. II *div a 3*

10
Violas *div.*

10
Vic.

10
Crb.

13

Picc.

Fr.

2 ob.

Clar.

Clar. b.

2 fgt.

2 trpt.

2 trpt. *Con sordina*

Bombo

VI. I *non div.*

VI. II *non div.*

Violas *non div.*

Vlc. *non div.*

Ctrb.

p

pizz.

p

pizz.

p

pizz.

p

16
Picc.

16
Fr.

16
2 ob.

16
Clr.

16
Clr. b

16
2 fgt.

16
2 trp.

16
2 trpt.

16
Bombo

16
VI. I

16
VI. II

16
Violas

16
Vic.

16
Ctbrb.

3

p

arco

pizz.

p

ROSSINI E *O BARBEIRO DE SEVILLA*

Das 39 óperas que Rossini escribiu (todas antes dos corenta anos, entre 1810 e 1829), *O barbeiro*, escrita aos vinte e catro, segue a ser un indiscutíbel clásico dentro da música operística. A maxistral ópera bufa que hoxe coñecemos co nome de *Il barbiere di Siviglia* foi estreada co título de *Almaviva, ossia L'inutile precauzione*. Como veremos máis adiante, o título con que hoxe a coñecemos adecúase mellor á transcendental importancia do barbeiro Fígaro como motor da acción dramática. O seu autor, Gioacchino Rossini (Pesaro, Italia, 29 de Febreiro de 1792-perto de París, 1868) proviña dunha familia modesta, dedicada á música (o pai, Giuseppe, era trompetista municipal mentres que a nai era cantante afeccionada que nin sequera sabía ler os pentagramas). Da formación do xove Rossini, só lembraremos —pola incidencia no seu estilo operístico— aos sacerdotes, irmáns, Giuseppe e Luigi Malerbi, que lle abriron o camiño de grandes autores como Haydn e, especialmente, Mozart, que tanto influiría no seu estilo de ornamentación belcantista, tan do gosto do público italiano, apaixonado pola ópera bufa (un público, nesta época, que abranguía todas as clases sociais). Este feito influiría tamén no estilo musical de doada apreciación por calquera tipo de público e, asemade, na caracterización psicolóxica dos personaxes.

O barbeiro, a ópera máis representada do século XIX, foi construída a partir do texto de Caron de Beaumarchais, adaptado por Cesare Sterbini, que escribiu un novo libreto a engadir á longa lista de obras sobre o mesmo tema, especialmente a de Paisiello (1782), a de maior éxito, e que permanecía viva na memoria recente do público conservador e que influiría grande-

mente no estrepitoso fracaso da estrea. A ópera que nos ocupa naceu como encargo do empresario do *Teatro Argentina* de Roma, o duque François Sforza-Cesarini, sendo estreada no citado teatro o 20 de Febreiro de 1816. O resultado foi un fracaso total, a pesar de que Rossini, para se adiantar aos problemas que lle podía acarretar entre un importante sector do público o atrevemento de musicar unha obra xa tratada maxistralmente –segundo dicían os conservadores– por Paisiello, fai preceder o libreto –inútil precaución– dun *Aviso ao público*, onde fai constar que a trama da ópera está revisada así como que aparecen novas situacións co fin de intercalar as pezas musicais que demanda o público moderno, distinto do de Paisiello. A advertencia soou máis a desafío xuvenil dun home de vinte e catro anos que a humilde xustificación e non fixo outra cousa que desatar aínda máis as iras de certo sector do público. Para facernos unha idea aproximada do evento, imaxinemos unha *première* tremendamente accidentada: rotura da corda da guitarra de Almaziva; o paseo dun gato polo escenario, a caída de Don Basilio ao entrar en escena etc. Se a todo isto lle engadirmos a intención dos partidarios da antiga ópera de Paisiello, entenderemos os asubíos e pateos que acabaron por botar abaixo a estrea.

Tanto a partitura como o libreto foron confeccionados apresuradamente. A partitura foi composta en trece días, o libreto en once. Ese apresuramento pode ser o motivo de que Rossini se sirva de pezas de óperas anteriores como a *Obertura*, que provén de *Aureliano in Palmira* despois de pasar por *Elisabetta, regina d'Inghilterra*; ou o comezo das cavatinas de Almaziva e de Rosina, que proveñen da primeira das óperas citadas, ou a aria da calumnia, de *Sigismondo*, ou algún que outro fragmento musical tomado de *Il Signor Bruschino* etc. Como podemos comprobar, fragmentos musicais que asociamos indisolubelmente co *Barbeiro*,

até o punto de sentir a relación texto-música (as cavatinas ou a aria da calumnia) como moi estreita, foron tomadas de óperas, a maior parte serias, de ambiente totalmente diferente, por non dicir oposto.

Unha vez que citamos máis arriba a influencia de Mozart, non podemos evitar relacionar *O barbeiro* con *As vodas de Fígaro* do autor salzburgués. Malia teren personaxes comúns, o texto, tamén de Beaumarchais, é diferente, como tamén o son os papeis vocais e a caracterización psicolóxica dos personaxes. Citaremos, entre outros, o exemplo do Conde Almaviva, personaxe aristocrático, encarnado por un barítono en Mozart, que contrasta co Conde de Rossini, un personaxe máis humano —que será encarnado por un tenor en Rossini—, o dun home namorado que non fai alarde da súa condición social (até o punto de se disfrazar de persoa sen sangue azul nin recursos económicos, Lindoro).

O argumento é a típica comedia de equívocos e enredos coa orixinalidade da coherencia psicolóxica, que dota de humanidade os personaxes. Poderíamos resumir a acción da seguinte maneira: o Conde Almaviva, con axuda do barbeiro Fígaro, supera todo tipo de obstáculos até obter o amor da bela Rosina, que vive adoptada en casa do vello Doutor Bartolo que quere casar con ela. A estes catro personaxes principais da trama hai que engadir o do profesor de música, Don Basilio, e mais personaxes totalmente secundarios, como serían a criada do Doutor Bartolo, Berta, e o servidor do Conde, Fiorello.

O público popular identifícase con Fígaro, un home de pobo, alegre e vitalista, que se burla de todos mais que ten bo corazón. Fígaro é o lazo de unión entre todos os personaxes e tamén o desencadeante dos sucesos. Fígaro, sen ser o protagonista da

acción principal —o intento de Almviva por conquistar a Rosina—, participa de todo o que sucede na escena e axuda ao final feliz. Desde o comezo, o público participa como cómplice dos enganos e enredos e desexa que o Conde triunfe nas súas pretensións. Esta identificación do espectador co Conde é conseguida por Beaumarchais, e con posterioridade por Sterbini e Rossini, facendo de Almviva unha persoa chea de humanidade e non un personaxe aristocrático e distante. Esta humanidade maniféstase no amor que o Conde sente por Rosina, feito que o iguala a calquera home, sen importar a súa condición social. A outra protagonista, Rosina, é unha muller nova, pícara, astuta e pillabana. O resto dos personaxes responden tamén a caracteres humanizados: Don Basilio é un personaxe de farsa, que se move por intereses económicos; o Doutor Bartolo é o tradicional personaxe de vello namorado dunha muller nova, un home listo e boa persoa que acaba admitindo, aínda que sexa á forza, que os seus desexos son irrealizábeis por non seren adecuados á natureza; a criada, Berta, é unha personaxe de pobo que non entende nada dos enredos e que representa a visión do público popular como reafirmación de que, como diría Castelao, *os vellos non deben de namorarse*.

Musicalmente, tanto o tratamento vocal como o orquestral, presentan unha combinación de equilibrio perfecto entre características conservadoras, polo tanto escolásticas e impersoais, e particulares de Rossini, polo tanto innovadoras e que caracterizarán con nitidez o seu estilo operístico bufo. A súa peculiar forma de trasladar o texto á música parte dunha elaborada ornamentación vocal e instrumental. Herdeiro da técnica do *bel canto* (pureza de ton, beleza de son, fraseo refinado, *legato* e axilidade na vocalización), que se remontaba ao século XVII, levou esa forma de canto ao seu máximo esplendor no primeiro terzo do

século XIX, en compañía de Donizetti e Bellini. O adorno decorativo do *bel canto* –escalas, trinos, axilidades etc.– en Rossini pasou a servir ás emocións, equilibrando o virtuosismo vocal coa expresión de sentimentos mediante a utilización da técnica ao servizo do reflexo das paixóns e estados de ánimo en momentos teatrais determinados, nunha expresión músico-vocal de acordo co carácter do personaxe.

Outras características do seu estilo bufo, e que convén salientar, serían: o tratamento virtuosístico non só das voces, como antes dixemos, senón tamén da orquestra; a melodía sinxela e o ritmo claro (que influirían en grande medida no seu éxito entre todo tipo de públicos); a liña vocal engarzada sobre un deseño orquestral que se repite obsesivamente; a utilización dunha mesma nota na liña vocal mentres a orquestra decora, dando a impresión de que o cantante participa na melodía etc. Outros elementos, xa puramente orquestrais, son a instrumentación clara e transparente, herdeira de Mozart e que Rossini estiliza ao máximo; o *crescendo* da orquestra sobre un tema reiterado, e os contrastes tímbricos e dinámicos, onde cobra especial relevancia o tratamento das madeiras.

E agora pasaremos a analizar máis pormenorizadamente o desenvolvemento da ópera, deténdonos en determinados momentos que consideramos claves para a construción por parte de Rossini do discurso sonoro.

NOTA BENE: Sería recomendábel a audición –fragmento a fragmento– da gravación musical da ópera.

ACTO I

A obra que nos ocupa mantén un equilibrio máxico entre a tradición conservadora e escolástica e a innovación persoal do autor. No primeiro caso estarían os recitativos acompañados con cravo, seguindo o claro modelo de Mozart en óperas como o *Don Giovanni*. No segundo, unha serie de trazos que comentaremos pormenorizadamente. Iso si, xa desde agora, salientaremos a maxistral apropiación por parte de Rossini de trazos estilísticos mozartianos que el adapta á súa singular personalidade.

A *Obertura (Sinfonía)* introduce o espectador nas características estilísticas de toda a obra: silencios expresivos para crear expectación, ritmos simples e *obstinati*, instrumentación colorista das madeiras, cambios de figuración asociados a cambios de orquestración, *tempi* lentos que pasan subitamente a rápidos en feliz contraste solemne/bufo, *crescendi* até o límite e aceleración virtuosística para rematar o movemento.

Na *Escena I*, das dúas que compoñen o primeiro acto, asistimos por parte de Fiorello, trasunto do Leporello de Mozart, a un comezo de claras reminiscencias mozartianas (do Mozart de *Don Giovanni*): “*Piano, pianissimo, senza parlar...*” que, a seguir, asome o coro, con claras semellanzas cos coros d’ *A frauta máxica*. O público vese inmerso no comezo da acción, pídeselle silencio ao tempo que é invitado a participar (*Tutti con me venite qua*), invitación dirixida ao coro e que, asemade, o público sente como dirixida a el mesmo: *Nessun qui sta che i nostri canti possa turbar*. Fiorello, personaxe pouco importante, non chega a ser caracterizado, como si ocorre co Leporello do *Don Giovanni*, debido a que ese papel cómico vai ser asumido axiña por Fígaro.

Na *Cavatina* do Conde *Ecco ridente in cielo* asistimos ás primeiras *fioriture* belcantistas, en concordancia coa caracterización psico-

lóxica do protagonista: o Conde adórnase –como se se envolve-se el mesmo para agasallo– para a súa amada. O acompañamento da melodía –os sinxelos harpexios dunha guitarra– caracterízase como personaxe popular, lonxe do prototípico distanciamento aristocrático. O cambio de ar, con motivos musicais repetidos na orquestra, e que serve de enlace co coro que segue, acentúa a humanización do Conde que, debido ao seu namoro, non se preocupa polos cartos, que reparte entre os músicos. O *crescendo*, que acumula a tensión psicolóxica do Conde solicitando silencio, resólvese na orquestra, que remata descargándoa, á súa vez, nos *pizzicati*, retratando, ao mesmo tempo, o silencio que o Conde solicita dos presentes.

A *Cavatina* de presentación de Fígaro (*Largo al factotum*), mediante sílabas virtuosísticas de tarareo (sen outra pretensión, ao non dicir absolutamente nada, que a de pór de manifesto a alegría), utiliza un aire de tarantela, danza popular italiana, para evidenciar, precisamente, o carácter popular do personaxe, a alegría, a vitalidade, a diversión, o interese polos cartos, servindo, ao tempo, como contrapunto da melodía do Conde namorado. A aceleración do *tempo* ao remate da *Cavatina* non é senón un manierismo para expresar a rebordante vitalidade do personaxe. Estamos aquí diante doutra das características fundamentais do estilo bufo rossiniano, non de abondo valorada pola crítica especializada: a redundancia manierista da engádega exhaustiva, o adorno do adorno, que devén substancia ao comunicar –até o máis íntimo do ouvinte-espectador– a caracterización psicolóxica do personaxe ou da acción retratada.

O *recitativo* que vén a continuación serve para dar comezo ao enredo: sen Fígaro, en Sevilla, non casa ningunha rapariga, o que dá pé ao Conde para lle explicar o motivo da súa estancia na cidade: namorar a Rosina e casar con ela. Unha vez descrita a

acción principal, Fígaro presentará indirectamente, neste caso sen contar coa presenza física, o resto dos protagonistas: Rosina, Bartolo e Don Basilio, o profesor de música. Estes personaxes agardarán a súa aparición en escena para caracterizárense, eles mesmos, adecuadamente. Fígaro proponlle ao Conde que se presente a Rosina cantando coa guitarra. E aí comezan os enganos: o Conde preséntase ante ela como Lindoro. Rosina, na súa primeira e breve aparición, contéstalle desde o balcón, pero sen se retratar, polo momento, psicoloxicamente.

O *Duetto: All'idea di quel metallo* serve para contrastar os caracteres do Conde e de Fígaro: coa asociación de ideas motivada pola rima de Fígaro –do nome de Lindoro con *oro*– contrasta o sentimento do Conde, que só pensa no amor: contrastan, ao tempo que se completan, os intereses amorosos e os monetarios. Esta caracterización vese reflectida en dous motivos musicais diferentes, un para o Conde –lírico– e outro –áxil e irónico– para Fígaro, que acaban combinados para simbolizaren que entre os dous lograrán o que o Conde pretende: o Conde participa do motivo musical de Fígaro e, asemade, Fígaro do do Conde. Despois deste dueto de psicoloxías, Fígaro proponlle ao Conde que entre na casa de Rosina finxíndose un soldado bébedo.

Na *Escena II*, coa *Cavatina: Una voce poco fallo sono docile*, Rosina manifesta o seu amor por Lindoro, equiparándose a el ante o público. Os cambios de *tempo* serven para expresar a caracterización psicolóxica da personaxe: alternan o lirismo e a advertencia ameazadora, reflectidos na música, que, de pausada e tranquila se transforma axiña para dar lugar a unha aceleración chea das maiores axilidades belcantistas. Esta alternancia contrastante prodúcese a partir dunha única palabra de advertencia, que serve de fronteira entre os extremos opostos en que se move a personaxe: *ma* (mais).

No seguinte *Recitativo*, en que asistimos á presentación directa de Bartolo, que non canta como os protagonistas principais e que aclara o seu papel na farsa (procurar casar con Rosina), Rossini cóntanos os sentimentos que suscita nela o vello: odio e desprezo. E só faltaba por se presentar un dos personaxes, Don Basilio, que entra falando da calumnia como instrumento para afastar a Almaviva. A maxistral aria *A calunnia è un venticello*, que, como dixemos, serve de presentación do personaxe, reflicte, en adaptación perfecta entre texto e música, o contido do texto. A música comeza suave, como un rumor, como a calumnia, para ir *crescendo* até límites de paroxismo. A orquestra, que presenta un ritmo constante, sobre un mesmo deseño melódico-rítmico, medra aos poucos *In crescendo* engadindo instrumentos que axudan a crear o impresionante efecto de matiz. A percusión representa o trono, a tormenta, o golpe de canón e mais o tremor de terra aludidos no texto.

Despois dun *Recitativo*, que fai progresar a acción (Fígaro comunica a Rosina que Lindoro a ama), adentrámonos no *Duetto: Dunque io son... tu non m'inganni*, entre Rosina e Fígaro. A Rosina, que expresa a súa alegría con *fiorture*, responde Fígaro do mesmo xeito, participando dos sentimentos dela, para, a continuación, pedirlle que lle escriba unha carta para Lindoro que, “casualmente”, xa estaba escrita. Fígaro aproveita para ironizar sobre o carácter astuto das mulleres.

Na *Aria: A un dottor della mia sorte...*, Bartolo retrata a súa intelixencia, transmitindo ao espectador a idea de que non o enganan facilmente, ao tempo que a súa bondade, xa que, sabedor dos enganados de Rosina, está disposto a perdoala. A escrita de axilidades, en que a voz se insire no entramado orquestral participando da melodía das cordas, reflicte o seu estado de ánimo —a ira— cando ela decide non lle confesar os seus enganados.

No seguinte *Recitativo*, aparece a criada, Berta, sen se caracterizar, como ocorrera con Fiorello, por ser –ela tamén– unha personaxe secundaria.

Por último, o *Finale I* con que remata o I acto é un *concertante* en cinco seccións, tipicamente mozartiano. A música marcial, con metais e ritmo de marcha, serve como presentación descritiva do Conde, disfrazado de soldado bébedo. A finxida confusión no nome (*Balordo, Bertoldo, Barbaro*) é unha das poucas concesións a un público populacheiro, unha brincadeira intrascendente de acordo co personaxe de farsa que é Bartolo, quen, por suposto, entra ao trapo, coa afirmación reiterativa do seu verdadeiro nome: o manierismo exhaustivo da repetición de que falamos máis arriba. A continuación, a música expresa cos *pizzicati* entrecortados a sorpresa dos presentes pola irrupción da policía, isto é, do coro. Asistimos a un complicado balbordo, en que todos xuntos cantan en alarde de axilidades vocais, combinando os textos, para representar musicalmente a confusión. A continuación, cando queren deter ao Conde, que mostra a orde de Grande de España, asistimos, na cuarta das seccións, á expresión máis perfecta da sorpresa dos presentes ante a descuberta inesperada. Para representar o texto

*Fredda ed immobile
Come una statua,
Fiato non restami,
Da respirar.*

que din, en engádegas consecutivas, Rosina, o Conde, Fígaro, Basilio, Berta e Bartolo, utiliza Rossini un *concertante*. Fígaro, que, evidentemente, non está sorprendido pola identidade do Conde, fai parodia da situación de perplexidade en que se encontran o resto dos personaxes, funcionando como *alter ego* do especta-

dor. A descrición musical do momento vén dada pola utilización dos entrecortados *pizzicati* nas cordas, en ritmo pausado.

Pasado o momento de sorpresa, o cambio de *tempo* na música, a máis rápido, serve para expresar a confusión. O triángulo representa os ruídos de martelos dunha forxa aludidos no texto, que abomban o cerebro dos presentes, que –confusos– falan todos a un tempo.

ACTO II

O último acto comeza co *Recitativo* de Bartolo *Ma vedi il mio destino!*, interrompido polo Conde, disfrazado de Don Alonso –mestre de música e suposto discípulo de Don Basilio–. O *duetto: Pace e gioia sia con voi* xoga como recurso cómico coa repetición exhaustiva do texto, do mesmo xeito que facía, ao longo do primeiro acto, cos motivos instrumentais.

Na *Aria: Contro un cor che accende amore...* utiliza a táctica da boneca rusa: a canción (*Il rondò dell'Inutil Precauzione*) serve como resumo do argumento da obra á vez que como peza para a lección de música e, asemade, como contraste de caracteres entre os principais protagonistas e o Doutor Bartolo. Aqueles cantan unha aria moderna; este, unha antiga, a *Arietta: Quando me sei vicina*, lembrando a música do pasado, con claras reminiscencias do famoso minuetto de *Don Giovanni*.

No *Quintetto: Buona sera, mio signore*, a frase citada é utilizada como repetición cómica: de novo o manierismo. A mudanza a *tempo* rápido subliña a petición dos presentes de que marche don Basilio: *Presto andate via di qua*.

A *Aria: Il vechietto cerca moglie*, de Berta, serve para retrasar o desenlace da acción, ao tempo que como chiscadela de ollos aos espectadores, que non son quen de entenderen que se monte tamaño lío por unha cousa tan de sentido común: un vello non pode pretender casar con muller nova. Berta aproveita para maldecir a vellez.

O *Temporale*, a cargo exclusivamente da orquestra, continúa a demorar o desenlace. Aquí Rossini compón unha música instrumental totalmente descritiva, con pingas de auga caendo pouco a pouco, con tronos ao lonxe que se van achegando etc. A débe-

da co Vivaldi de *As catro estacións* e mais co Beethoven da *Pastoral* é evidente. O breve repouso na tensión dramática é substituído pola evidente tensión musical.

No *Terzetto: Ah, qual colpo inaspettato*, aparecen os protagonistas masculino e feminino unidos polo personaxe desencadeante do éxito no enredo, Fígaro, que remata, en eco cómico, as frases musicais en que os protagonistas manifestan a súa felicidade, sentíndose –tamén el– partícipe do éxito. De novo pídese a implicación do público, como ao comezo, mais agora non é só o Conde quen o fai senón tamén Rosina e Fígaro:

*Zitti, zitti, piano, piano,
Non facciamo confusione,
Per la scala del balcone,
Presto andiamo via di qua.*

Un último problema, a escada por que fuxirían os amantes desapareceu: que complicado o éxito do enredo! Mais non se preocupen, a estas alturas todo se soluciona.

No *Finaletto II*, asistimos a un final mozartiano, final coral con todos os personaxes, onde manifestan conxuntamente os desexos de felicidade para os recién-casados: o público tamén, por suposto.

FINALE

Como acabamos de comprobar, a partir da análise pormenorizada da ópera de Rossini, o emparellamento música-texto de que falabamos nos parágrafos teóricos –asociación de mutua dependencia entre música e palabra– ocupa o lugar de máxima atención do espectador-ouvinte, ficando o resto dos elementos integrantes do espectáculo dramático como fondo máis ou menos circunstancial (decorativo).

Retomando as ideas expostas na Introducción, concluiremos que a música teatral, coas súas parcelacións funcionais, colabora de xeito eficaz na presentación do espectáculo dramático, aportando ao espectador a súa particular expresión substancial do narrado teatralmente.

Vilar de Escairo, 24 de Xullo-7 de Agosto de 2000

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN AO LIBRO —QUE NON AO TEMA	7
I. MANIFESTO CON AXUDA DA POESÍA	11
Teatro e música, signo e símbolo	11
A música escénica como límite	17
Especificidade das linguaxes musical e escénica. Puntos de encontro	21
A música teatral: a arte da mentira	25
Especificidades das linguaxes teatral e musical: outra visión.	27
Hipótese —un tanto fantasiosa— da xénese e evolución da música teatral	31
O nacemento da ópera	33
<i>Desiderata</i> dun compositor de música escénica	37
Dúas autodefinicións simbólicas da música teatral	39
Desculpe, mais non teño ganas de falar	43
A música teatral e o xesto: a pantomima	45
Música e teatro. Centrémonos no tema (a modo de introdución)	51
A complexidade do fenómeno teatral	61
Función de redundancia expresiva	63
Función de expresión de sentimentos	65
Segunda tentativa de definir a música teatral	67
A música pura como representación teatral	69
Música teatral: a importancia do ambiente	71
A música teatral e os acomodadores	73
A música como fondo dos aplausos	75
Repaso para exame	77
Novo tema: a música dentro da escena	79
A música (teatral) como representación da reminiscencia	81
O teatro sen música	83
Repaso para o segundo parcial (entran poucos temas, menos mal)	85
Despedida do (?) lector	87
II. POÉTICA DA MÚSICA TEATRAL	89
Introdución	89
1. A música asociada á iluminación	91
2. Música subsidiaria da xestualidade	95
3. Música de <i>leitmotiv</i>	97
4. Música subsidiaria do texto: a ópera	101
Rossini e <i>O Barbeiro de Sevilla</i>	109

AVILÉS DE TARAMANCOS
EN BETANZOS O 17
DE MAIO DE 2003, DA
DAS LETRAS GALEGAS
ESTE LIBRO SAÍU
DEDICADO A ANTÓN
DO PRELO DE LUGAMI



OBRAS PUBLICADAS

1. XAIME QUINTANILLA: DONOSIÑA. EDICIÓN DE LAURA TATO.
2. DENIS DIDEROT: O PARADOXO SOBRE O ACTOR. EDICIÓN BILINGÜE DE X. C. CARRETE DÍAZ E F. SUCARRAT BOUTET.
3. ANTÓN VILLAR PONTE: ENTRE DOUS ABISMOS E NOUTURNIO DE MEDO E MORTE. EDICIÓN DE EMÍLIO XOSÉ ÍNSUA LÓPEZ.
4. OSCAR WILDE: ERNEST. EDICIÓN BILINGÜE DE MIGUEL PÉREZ ROMERO.
5. ARISTÓTELES: POÉTICA. EDICIÓN BILINGÜE DE FERNANDO MUÑOZ.
6. HILDEGARDE DE BINGEN: O DESFILE DAS VIRTUDES. EDICIÓN BILINGÜE DE XOSÉ CARLOS SANTOS PAZ.
7. O FIDALGO E O TEATRO. TRES TEXTOS DRAMÁTICOS DE RAMÓN OTERO PEDRAYO. EDICIÓN DE XOSÉ MANUEL SÁNCHEZ REI.
8. TRES PEZAS CÓMICAS MEDIEVAIS. EDICIÓN BILINGÜE DE HENRIQUE HARGUINDEY BANET.
9. PEDRO P. RIOBÓ SANLUÍS: O TEATRO GALEGO CONTEMPORÁNEO (1936-1996).
10. O TEATRO DE CHARLES BAUDELAIRE. PROXECTOS. EDICIÓN BILINGÜE DE XESÚS GONZÁLEZ GÓMEZ.
11. RICARDO CARVALHO CALERO: ESCRITOS SOBRE TEATRO. EDICIÓN DE LAURA TATO.
12. ANTÓNIO FERREIRA: CASTRO. EDIÇÃO DE MARÍA ROSA ÁLVAREZ SELLERS.
13. ROSVITA DE GANDERSHEIM: OBRA DRAMÁTICA. EDICIÓN BILINGÜE DE XOSÉ CARLOS SANTOS PAZ.
14. LLORENÇ VILLALONGA: DESBARATOS. EDICIÓN BILINGÜE DE XESÚS GONZÁLEZ GÓMEZ.
15. JOSÉ OLIVEIRA BARATA: O ESPAÇO LITERÁRIO DO TEATRO. ESTUDOS SOBRE LITERATURA DRAMÁTICA PORTUGUESA/I.
16. ALEXANDRE BALLESTER: NUN PREGUE DE VELUDO. EDICIÓN BILINGÜE DE XESÚS GONZÁLEZ GÓMEZ.
17. GORETTI SANMARTÍN REI: O TEATRO DE XAN DA COVA. *LA GALICIANA E MARÍA PITA*.
18. JOSEP PERE PEYRÓ: DESERTOS. EDICIÓN BILINGÜE DE XESÚS GONZÁLEZ GÓMEZ.
19. AFONSO ÁLVARES: AUTO DE SANTIAGO. EDIÇÃO DE JUAN M. CARRASCO GONZÁLEZ.
20. RAMÓN CABANILLAS: A VIRXE DO CRISTAL. EDICIÓN DE MANUEL FERREIRO E GORETTI SANMARTÍN REI.
21. TEATRO BRASILEIRO. TEXTOS DE FUNDAÇÃO. EDIÇÃO DE MARIA APARECIDA RIBEIRO.
22. ROBERTO CORDOVANI: TEATRO BRASILEIRO NA GALIZA. EDIÇÃO DE EISENHOWER MORENO.
23. JOAN GUASP: O VENDEDOR DE AMENDOÍNS. EDICIÓN BILINGÜE DE XESÚS GONZÁLEZ GÓMEZ.
24. FRANÇOIS RICCOBONI: A ARTE DO TEATRO. EDICIÓN BILINGÜE DE ROBERTO SALGUEIRO.
25. FESTA, TEATRALIDADE E ESCRITA. ESBOÇOS TEATRAIS NO *CANCIONEIRO GERAL* DE GARCIA DE RESENDE. EDIÇÃO DE MARIA ISABEL MORÁN CABANAS.
26. ANA KIFFER: ANTONIN ARTAUD. UMA POÉTICA DO PENSAMENTO.
27. PAULINO PEREIRO: A MÚSICA TEATRAL.