

Para cantar a alborada.

**La percepción emocional de la poesía
gallega en la música vocal
de Fernando Buide.**

Máster Universitario en
Interpretación e
Investigación Musical
Curso académico:
2018 – 2019

Alumno/a: García García
Mónica
D.N.I.: 09441254F
Director de TFM: Jordi
Pons Farré

Convocatoria:
Segunda
Fecha de defensa:
Abril 2019

RESUMEN

Fernando Buide del Real (1980) es un compositor, pianista y organista compostelano, formado en la Universidad Carnegie Mellon de Pittsburg y Doctor por la Universidad de Yale. Fue ganador de varios premios, como el Harry Archer (2006), Michael Friedmann (2012) y el Concurso AEOS-BBVA (2013), con su obra *Fragmentos del Satiricón*. Su música, mayormente atonal con frecuentes armonías triádicas, ha sido interpretada en EEUU, Inglaterra, Italia y por las principales orquestas españolas. Debido a la amplitud de su catálogo, con más de 30 composiciones, se ha preferido centrar este estudio en la música vocal sobre textos en gallego. Lo que se pretende averiguar es si su inspiración en la poesía gallega es una de los rasgos característicos de su estilo compositivo, mediante el análisis estético de cuatro de sus obras. Su primera gran obra para coro de niños y orquesta, *Lingua de Escuma* (2011), fue un encargo de la Orquesta Sinfónica de Galicia sobre un texto creado exprofeso por Javier Vizoso. *Medea* (2012) es una obra más breve para soprano y piano que realizó para el recital de doctorado en Yale, sobre un texto de Xesús Pisón, estrenada por él mismo como pianista. *Pasaxes* (2016), para soprano y orquesta, un encargo de la AEOS, es la más extensa y representativa del estilo del compositor, con textos de Gonzalo Hermo y Edward Thomas. *Dous Cantares* (2016) para coro y orquesta, basada en dos poemas de Rosalía de Castro, contrasta con las anteriores, por ser más tonal y tener un cierto aire popular, fue compuesta como recuerdo de la infancia en su tierra. La metodología se basará en entrevistas personales con el propio compositor, ya que apenas existe bibliografía sobre su vida y obra. Se expondrá un esbozo biográfico para difundir la obra de este músico que está en pleno auge compositivo y tiene una buena recepción por parte del público y de los críticos.

PALABRAS CLAVE

Fernando Buide del Real, compositores gallegos del siglo XXI, música vocal, literatura gallega, análisis estético.

ABSTRACT

Fernando Buide del Real (1980), Compostelan composer, pianist and organist, was trained at Carnegie Mellon University in Pittsburgh and awarded Ph.D. by Yale University. He has been winner of several awards -such as Harry Archer (2006), Michael Friedmann (2012) and the AEOS-BBVA Competition (2013), with his work *Fragmentos del Satiricón*. His music, mostly atonal with frequent triadic harmonies, has been played not only in the USA, England, Italy but also performed by the most important Spanish orchestras. Due to the wide range of its catalog, with more than 30 compositions, it has been preferred to focus this paper on vocal music -i.e. texts in Galician. What we are trying to find out, is whether his inspiration in Galician poetry is one of the main features of his compositional style, throughout an aesthetic analysis of four of his works. His first great work for children's choir and orchestra, *Lingua de Escuma* (2011), was commissioned by the Orquesta Sinfónica de Galicia about a text created exclusively by Javier Vizoso. *Medea* (2012) is a shorter work for soprano and piano which was made for the Yale doctorate recital, based on a text by Xesús Pisón, premiered by himself as a pianist. *Pasaxes* (2016), for soprano and orchestra, commissioned by AEOS, is the most extensive and representative of the composer's style, with texts by Gonzalo Hermo and Edward Thomas. *Dous Cantares* (2016) for choir and orchestra, based on two poems by Rosalía de Castro, contrasts with the previous ones, for being more tonal and having a certain traditional atmosphere. It was composed as a childhood memory about his land. The methodology will be based on personal interviews with the composer himself, since there appears to be little bibliography data about his life and work. A biographical outline will be highlighted to disseminate the work of this musician, who is in absolute compositional rate and has a good grip on the audience and critics.

KEYWORDS

Fernando Buide del Real, 21st-century galician composers, vocal music, Galician literature, aesthetic analysis.

AGRADECIMIENTOS

Cuando empecé el Máster de Investigación Musical no tenía nada claro sobre qué o quién realizar el Trabajo Final. Me acordé de la actividad compositiva de Fernando Buide, con el que me une una gran amistad desde tiempos estudiantiles con la misma profesora de piano, Lidia Stratulat, y con el que compartí muchas vivencias musicales y personales. En una conversación telefónica, en la que me exponía sus futuros proyectos, le propuse la realización de este trabajo. Desde el primer momento pude contar con la total colaboración de Buide, que me facilitó todos los materiales que iba necesitando. Por tanto, le agradezco que haya dedicado parte de su valioso tiempo en varias entrevistas, en las que siempre me recibía con una sonrisa, a pesar de estar muy cansado y estresado con los encargos compositivos que tenía pendientes de entrega.

También agradezco su colaboración desinteresada a los Dres. David Ferreiro y a Carlos Villar-Taboada por compartir sus trabajos y artículos sobre la música en Galicia.

A mi director, el Dr. Jordi Pons Farré, agradecerle su amabilidad, disciplina y rigor académico en sus respuestas resolutivas a todas mis dudas y sus consejos, que han sido decisivos para llevar a cabo el trabajo.

Y por último quisiera agradecer a mi familia, amigos y, en especial, a mi marido por su paciencia y comprensión en todos los momentos estresantes que surgieron a lo largo de la realización del máster, ya que resulta muy complicado compaginarlo con la vida laboral y personal.

ÍNDICE

RESUMEN.....	i
ABSTRACT.....	ii
AGRADECIMIENTOS	iii
INTRODUCCIÓN.....	1
1.1. Objeto de estudio y justificación.....	1
1.2. Estado de la cuestión	2
1.3. Pregunta de investigación y objetivos	4
1.4. Metodología y plan de trabajo	5
2. FERNANDO BUIDE, UN ACERCAMIENTO A SU VIDA Y A SU MÚSICA	7
2.1. Bosquejo biográfico de un compositor gallego con formación estadounidense.....	7
2.2. La docencia, la interpretación y otras influencias musicales en su estilo compositivo	15
2.3. Las influencias extramusicales de otras manifestaciones artísticas	20
2.3.1. Pasión por la arquitectura: Hedjuk y Eisenmann.....	20
2.3.2. La expresión emocional de la idea literaria y el uso de la lengua gallega.....	22
3. UNA APROXIMACIÓN ESTÉTICA A SUS OBRAS VOCALES.....	26
3.1. Una oda al mar de Javier Vizoso. <i>Lingua de escuma</i> (2011), para coro de niños y orquesta.....	26
3.2. La furia de la hechizera de Xesús Pisón en la voz y el piano de <i>Medea</i> (2012).....	34
3.3. Un pasaje instrumental entre la agitación de Gonzalo Hermo y la contemplación de Edward Thomas. <i>Pasaxes</i> (2016), para coro y orquesta.....	38
3.4. Recordando Galicia en tierra extranjera a través de los versos de Rosalía de Castro. <i>Dous cantares</i> (2016), para coro y orquesta.	46
3.5. Otras obras que completan su catálogo vocal	53

4. CONCLUSIONES	55
5. BIBLIOGRAFÍA	61
5.1. Libros, artículos, tesis y otras fuentes.....	61
5.2. Referencias hemerográficas.....	63
5.3. Archivos de audio o videos online	64
6. ANEXOS.....	66
Anexo I. Entrevistas	66
Anexo II. Letras de los textos de las composiciones.....	99
Anexo III. Partituras.....	103

INDICE DE FIGURAS

Figura 1. Buide en la Biblioteca de la Universidad de Yale.....	11
Figura 2. Portada del programa de mano del Doctor of Musical Arts Recital.....	12
Figura 3. 21 de Junio de 2012. Estreno de Electra por Eva Juárez y el Ensemble s21 en la Real Academia de España en Roma.....	13
Figura 4. Saludo de Buide en el estreno de <i>Fragmentos del Satiricón</i> por la Orquesta Sinfónica de Madrid dirigida por Pablo González en el Auditorio Nacional	14
Figura 5. Buide delante del Centro Sociocultural de A Trisca.....	21
Figura 6. Las Torres Hedjuk en la Ciudad de la Cultura diseñada por Eisenmann.....	21
Figura 7. Estructura precomposicional de <i>Fragmentos del Satiricón</i>	22
Figura 8. Figura 8. Coro de niños y Joven Orquesta Sinfónica de Galicia dirigida por James Ross.....	27
Figura 9. Introducción instrumental, marimba, cc. 8-9 de <i>Lingua de Escuma</i>	28
Figura 10. Estructura compositiva, armonía del piano, cc. 23-29 de <i>Lingua de Escuma</i>	29
Figura 11. Segundo verso del primer terceto, coro y trompeta, cc. 31-34 de <i>Lingua de Escuma</i>	29

Figura 12. Dinámica y agógica cambiante que simula las olas del mar, cc. 44-46 de <i>Lingua de Escuma</i>	30
Figura 13. Clímax del interludio, cc. 143-145 de <i>Lingua de Escuma</i>	31
Figura 14. Último verso y clímax de la obra, c. 190-196 de <i>Lingua de Escuma</i>	32
Figura 15. Combinaciones rítmicas con influencia de Boulez en la sección de cuerda, cc. 119-121 de <i>Lingua de Escuma</i>	33
Figura 16. Cambios de registro de la voz con saltos de 14ªA, cc. 58-60 de <i>Medea</i>	35
Figura 17. Combinación de grafía convencional y contemporánea, cc. 12 de <i>Medea</i> .	36
Figura 18. Introducción pianística, con distintas dinámicas en cada mano, cc. 1-4 de <i>Medea</i> .	36
Figura 19. Efecto en <i>bocca chiusa</i> de la soprano con el acompañamiento repetitivo del piano, cc. 43-44 de <i>Medea</i>	37
Figura 20. Último verso en estilo <i>Sprechgesang</i> , con el acompañamiento del piano con el la en ostinato, cc. 61-64 de <i>Medea</i>	37
Figura 21. Clímax de la obra en la mano izquierda del piano, c. 77 de <i>Medea</i>	38
Figura 22. Recitado de la soprano y acordes finales del piano, cc. 78-81 de <i>Medea</i>	38
Figura 23. Estreno de <i>Pasaxes</i> , Fernando Buide saludando a Isabella Gaudí.....	40
Figura 24. Introducción, cc. 1-6 de <i>Pasaxes</i>	41
Figura 25. Primera intervención de la soprano, cc. 21-28 de <i>Pasaxes</i>	42
Figura 26. Final del poema de Hermo, agitación instrumental, cc. 171-179 de <i>Pasaxes</i>	43
Figura 27. Tercera sección, entrada de los violines con el acorde de re menor, cc. 437-442 de <i>Pasaxes</i>	44
Figura 28. Tercera sección, entrada de las trompas con acorde en forte, cc. 557-562 de <i>Pasaxes</i>	44
Figura 29. Clímax, cesuras vocales preparando el re sobreagudo de la soprano, cc.587-594 de <i>Pasaxes</i>	45
Figura 30. Primer poema, notación de Lutolawsky, cc. 80-81 en <i>Pasaxes</i>	45

Figura 31. Tercera sección, poema de Hermo, influencia de Abrahamsen, cc. 613-618 en <i>Pasaxes</i>	46
Figura 32. Introducción instrumental, cc. 1-5 de <i>Dous Cantares</i>	48
Figura 33. Comienzo del primer cantar, textura homofónica, cc. 16-21 de <i>Dous Cantares</i>	49
Figura 34. Clímax del primer cantar, cc- 57-60	50
Figura 35. Segundo cantar, entrada del clarinete, ritmo de alborada gallega, cc. 85-89 de <i>Dous Cantares</i>	50
Figura 36. Segundo cantar, entrada de las voces femeninas en terceras, cc. 92-98 de <i>Dous Cantares</i>	51
Figura 37. Segundo cantar, melista en la voz soprano, cc. 101-104 de <i>Dous Cantares</i>	51
Figura 38. Clímax del segundo cantar, cc. 132-135 de <i>Dous Cantares</i>	52

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Objeto de estudio y justificación

Fernando Buide del Real, nacido en Santiago de Compostela, es uno de los compositores españoles menores de 40 años que posee, actualmente, una producción musical en pleno crecimiento. Con una formación y una actividad multidisciplinar, tiene una gran trayectoria a nivel nacional e internacional. Su formación musical comenzó en el Conservatorio de Santiago de Compostela, en el que estudió el Grado Medio de Piano. Se trasladó a Oviedo donde terminó el Grado Superior y comenzó a estudiar composición con Leoncio Diéguez y órgano con Antonio Corveiras. Estuvo cuatro años en EEUU, primero, haciendo un máster con el maestro Leonardo Balada en la Universidad Carnegie Mellon de Pittsburgh y obtuvo el premio Harry Archer por su composición *Such Places and Memory* (2005). Posteriormente realizó un doctorado en la Universidad de Yale con los profesores Martin Bresnick, Ezra Ladermann o Aaron Kernis, y obtuvo el premio Michael Friedmann (2012) a la investigación musical por su tesis sobre la *Tercera Sinfonía*, «Collages», de Roberto Gerhard. Su música ha sido interpretada por grandes orquestas de EEUU, como la Sinfónica de Pittsburgh, de Yale o de Minnessota, por orquestas de Italia y de Inglaterra, bajo la dirección de Farhad Hudiyevev, Osmo Vänskä o Larry Loh. En nuestro país, debido a que su obra *Fragmentos del Satiricón* fue la ganadora del Premio AEOS-BBVA en el año 2013, durante los años 2014 y 2016 fue el compositor español vivo más programado por las orquestas españolas. Entre estas orquestas, ha colaborado un mayor número de veces con la Sinfónica de Galicia, la Sinfónica de RTVE, la Sinfónica de Madrid y la del Principado de Asturias, bajo la batuta de los directores Hart-Bedoya, Paul Daniel, Pablo González, José Ramón Encinar, Rossen Milanov, Clemens Schuldt, Erik Nielsen o Lorenzo Viotti.

La elección de este compositor se debe, por un lado, a la motivación personal y la fácil accesibilidad por la amistad que nos une. Es un compañero admirable, con el que compartí sus años de estudiante de piano y su comienzo y evolución como compositor. Por otro lado, además de su trayectoria musical, comentada anteriormente, se puede decir que es un músico integral, ya que aúna las facetas compositiva, docente e interpretativa, como pianista y organista, con un pensamiento estético en el que la música va unida a otras manifestaciones artísticas, sobre todo la arquitectura y la literatura. A los motivos expuestos hay que añadir que al ser un compositor joven, sobre el que apenas hay escrito, me propuse elaborar una biografía,

haciendo un recorrido por su formación musical e influencias, musicales y extramusicales. Entre estas últimas, he querido resaltar su relación con la literatura, ya que muchas de sus obras llevan títulos literarios, y, en concreto, la transmisión de su percepción emocional de la poesía en su música.

Como su catálogo personal está integrado por más de 30 composiciones, no catalogadas por un archivo o centro de documentación, imposibles de abarcar en este trabajo, reflexioné sobre la realidad del tiempo que disponía para acotar y centrar el tema. Por eso considero que este trabajo consiste en una aproximación a su estilo compositivo a través del análisis desde el punto de vista estético de algunas de sus obras vocales en cuanto a la relación de la música y la poesía. Entre las obras de este género, elegí, siguiendo el criterio del idioma, las cuatro que tiene editadas y estrenadas en lengua gallega: *Lingua de Escuma* (2011), para coro de niños y orquesta que fue un encargo de la Orquesta Sinfónica de Galicia; *Medea* (2012), para soprano y piano, compuesta para su Recital de Doctorado en Yale; *Pasaxes* (2016), para soprano y orquesta, que fue un encargo de la Fundación Autor y la AEOS; y *Dous Cantares* para coro mixto y orquesta, que contrasta con las anteriores por un lenguaje más tonal y por alguna pequeña reminiscencia de la música popular gallega. Hay variedad en la autoría de los textos, poetas muy jóvenes como Gonzalo Hermo, el jefe de prensa de la Orquesta Sinfónica de Galicia Javier Vizoso y Xesús Pisón, el autor dramático que desarrolló la mayor parte de su carrera en los años 80. Buide retrocede al Rexurdimento gallego a finales del siglo XIX para musicar dos poemas de Rosalía de Castro. Como excepción aparece en *Pasaxes*, junto al poema de Gonzalo Hermo, un segundo texto en inglés del poeta anglogalés Edward Thomas que desarrolló su trabajo literario durante la Primera Guerra Mundial.

1.2. Estado de la cuestión

Inicialmente, al ser el objeto de estudio un compositor joven, partía de la idea que apenas habría bibliografía específica. Aun así, procedí a su confirmación mediante una búsqueda bibliográfica general. Usando como palabras claves la música en Galicia y compositores gallegos busqué en diversos repositorios y buscadores online, como *Google Scholar*, *Dialnet*, *Jstor*, *academia.edu*, *Scribd* o *Google Books*, o *tesisdemusica.es*. En la base de datos de esta última encontré en el catálogo de REBIUN, en la Universidad de Valladolid, *Las músicas contemporáneas en Galicia (1975-2000): entorno cultural y estrategias compositivas* (2005), de Carlos Villar-Taboada, sólo disponible en versión impresa, siendo necesaria la autorización del

autor. Procedí a ponerme en contacto con él a través del correo de la Universidad de Valladolid, donde imparte clase, y recibí una rápida respuesta. Me envió vía correo electrónico en formato pdf una reseña de su tesis doctoral y varios de sus artículos que tratan la identidad de la música en Galicia y el tratamiento de la atonalidad por parte de un grupo de compositores concretos. De esa misma base de datos pude descargar la tesis titulada *La música popular gallega en los años de la transición política (1975-1982)*, de Javier Campos Sotelo (2008). Es evidente que, por la cronología, ninguna de las dos incluye a Buide, pero me sirvieron como punto de partida para contextualizar el panorama musical en Galicia en el último tercio del siglo XX. Sobre la historia de la música gallega que se adentra en el siglo XXI, consulté el libro *Historia da Música en Galicia* (2013) de Lorena López Cobas, en el que realiza un recorrido desde la prehistoria hasta la actualidad con una perspectiva pedagógica, donde no se menciona a Buide. Por tanto, se puede decir que hay dispersidad y pocos trabajos concretos sobre músicos gallegos del siglo XX. Retrocediendo en el tiempo, existe alguna monografía como la de *Luis Brage: un ejemplo en la construcción de la identidad musical en Galicia* por David Ferreiro (2018) o *El comercio musical en Galicia durante la segunda mitad del siglo XIX: Canuto Berea Rodríguez (1836-1891)* por Lorena López (2010), que no se adaptan al perfil de Buide, pero me pueden servir para ver cómo se trata la figura de un compositor desde un punto de vista individualizado.

Sobre el compositor concreto, la referencia más cercana es la página web realizada por el mismo compositor, en la que aparece una pequeña reseña de su trayectoria profesional, parte de sus obras, algunos artículos de prensa, programa de mano y las fechas de los próximos conciertos en que se interpretarán composiciones suyas. El mismo Buide me informó de la existencia de un TFG, en gallego, sobre su *Cantiga para clarinete* realizado por David Ferreiro. Mediante correo electrónico, Ferreiro me envió su trabajo en pdf, que me sirvió como fuente secundaria para completar puntualmente la información que el mismo compositor me iría facilitando.

Paralelamente, fui consultando otra bibliografía que me sirviera de referencia para las cuestiones de orden estético en cuanto a la relación de la música y la poesía, como los libros *Música y lenguaje en la estética contemporánea* (2001) de Enrico Fubini, *La obra abierta* de Umberto Eco (1992), «The relationship to the text» en *Style and Idea* de Arnold Schönberg (1950) y el ensayo «*La muerte del autor*» en el *Susurro del lenguaje* de Roland Barthes (1987). En los repositorios antes mencionados encontré varias tesis o artículos, sobre el punto de vista de la enseñanza que no me aportaron

información útil. Sin embargo, el artículo *la Literatura y música* de Esther López (2012) me proporcionó información sobre los códigos que se cruzan entre las dos disciplinas.

Posteriormente intenté averiguar si existen musicalizaciones de otros textos de los mismos autores de las obras analizadas y busqué información sobre los autores concretos para clarificar la aportación de Buide. De Javier Vizoso, Xesús Pisón y Gonzalo Hermo no encontré más textos musicados. De Edward Thomas hay una pequeña pieza coral con la letra de [Will you come?](#) interpretada por el grupo inglés Vasari Singers. Los textos de Rosalía de Castro fueron musicados a lo largo del siglo XX por muchos músicos, destacando Amancio Prada con tres discos editados dedicado exclusivamente a poemas de Rosalía. En el año 2013 el tenor Joaquín Pixán, la soprano Teresa Novoa y el pianista Alejandro Zabala publicaron un libro-disco sobre el poemario *Cantares Gallegos* con música de Antón García Abril, como [Cando vos oio tocar](#), Andrés Gaos, Joaquín Rodrigo y Octavio Vázquez, entre otros. Más cercano al estilo de la obra de Buide, en el año 1983 el compositor portugués Joly Braga Santos compuso [Cantares Gallegos](#), op. 60, basada en cinco poemas del poemario que lleva el mismo título. Fue estrenada por la soprano María Orán, a la que estaba dedicada la obra, junto con la Orquesta Sinfónica de Extremadura.

1.3. Pregunta de investigación y objetivos

Al principio de la investigación, tras un breve acercamiento a la música de Buide, me llamó la atención que un número abundante de su catálogo se basara en textos literarios de autores de diversas nacionalidades. En concreto, la mayoría de las obras pertenecientes al género vocal, además de las cuatro que se van a analizar, están basadas en poemarios de autores gallegos. Por tanto, me planteé como pregunta principal de investigación la siguiente: ¿constituye un rasgo significativo del estilo compositivo de Buide la elección de textos literarios en lengua gallega?

Para responder a esa pregunta principal de investigación me propuse el siguiente objetivo general:

- Establecer las principales características estético-musicales, en cuanto a la relación música y poesía, de cuatro obras vocales de Fernando Buide del Real, basadas en poemas en lengua gallega.

Este objetivo conlleva cumplir unos objetivos específicos:

- Conocer la vida y la formación musical de Fernando Buide del Real.

- Determinar las principales influencias musicales y extramusicales significativas para la configuración de su estilo compositivo.
- Averiguar por qué y cómo se introduce cada texto concreto en cada una de sus obras, qué motivos inspiraron al compositor y cómo se corresponden con la música.
- Compilar un listado del resto de las obras que componen su producción vocal, con una breve descripción, para contribuir al panorama del Patrimonio Musical de los compositores españoles en la actualidad.

1.4. Metodología y plan de trabajo

Para llevar a cabo esta investigación he aplicado dos tipos de metodología, que coinciden con los dos grandes apartados en que se divide el trabajo. En el primero utilice el método biográfico para poder realizar un acercamiento a la vida y la música de Fernando Buide, desde los inicios de su formación musical hasta las influencias musicales y extramusicales que le convirtieron en el compositor que es hoy en día. El propio compositor me iba aportando las claves para abordar su poética musical a través de entrevistas personales, siendo la fuente primaria más importante. En todo momento, conté con su total colaboración, pero, debido a diversos motivos, no fueron posibles las entrevistas en persona. Se hicieron de manera online a través de la plataforma zoom. Estas entrevistas, que quedaron grabadas en audio, posteriormente fueron transcritas e incluidas en los anexos. Para el segundo apartado apliqué una metodología de análisis de los elementos musicales y recursos compositivos más significativos de cuatro de sus obras vocales en lengua gallega, para poder contestar a la pregunta principal de investigación. Las fuentes primarias para esta segunda parte son las propias composiciones en formato pdf facilitadas por el propio compositor. Estas partituras, con sus correspondientes derechos de autor, están a disposición de las orquestas que interpretan las obras, mediante alquiler, en la librería Asesores Musicales, de Pedro Jiménez Martín, en Madrid. Sin embargo, no tienen referencia editorial puesto que no se comercializan al público. Además, para poder ejemplificar con mayor claridad pude disponer, de manera exclusiva, de las reducciones para voz y piano que el compositor realizó para la previa preparación con el pianista de la obra, antes de ensayar con la orquesta. En ambos métodos se hará referencia a las fuentes secundarias, comentadas en el estado de la cuestión. Las fuentes hemerográficas procedentes de los periódicos, como *La voz de Galicia*, *El Correo Gallego* y *El País*, me sirvieron para confirmar la buena recepción de las obras de Buide por parte del

público. Los programas de mano de los conciertos de la Orquesta de la Comunidad de Madrid y de la Joven Orquesta Sinfónica de Galicia me aportaron información útil para llevar a cabo este segundo proceso metodológico.

Al comienzo de la investigación elaboré un plan de trabajo que, inicialmente, consistió en la búsqueda bibliográfica de la música en Galicia y la relación de la música y la poesía en la estética de los siglos XX y XXI. Paralelamente, escuchaba la música de Buide e iba recopilando información, navegando por internet, sobre su carrera musical. El siguiente paso fue ordenar el vaciado hemerográfico reunido por Buide a lo largo de su carrera. Con esta información preparé las preguntas para las entrevistas, divididas en varias sesiones: en una primera, hablamos sobre su formación musical; en la segunda, sobre el estilo compositivo, sus influencias musicales y su relación con la literatura; en la tercera, sobre su visión estética de cada una de las obras; la cuarta, más breve, sobre cuestiones que habían quedado pendientes, como su actividad en los últimos años o los premios ganados.

Para seguir un orden y dar unidad a la segunda parte del trabajo tracé un esquema sobre los aspectos analíticos que más me interesaban de las obras. Empezaría con una contextualización situando la obra en la etapa compositiva de Buide, el motivo de la elección del texto y el autor, el estreno con las interpretaciones o grabaciones que hay disponibles y la crítica de prensa. A continuación, se expondría esa aproximación analítica de los elementos musicales y recursos compositivos más destacados que establecen una relación entre el texto con la música desde el punto de vista estético.

El cuerpo del TFM está estructurado en dos grandes capítulos. El primero es un acercamiento a la vida del autor y a su música, con tres epígrafes, un bosquejo biográfico con un recorrido por su formación musical, las influencias musicales que configuran su estilo compositivo y sus influencias extramusicales. Este último epígrafe, a su vez, se divide en las dos manifestaciones artísticas con las que Buide ha tenido más relación, la arquitectura y la literatura. El segundo capítulo consiste en la aproximación analítica a cuatro obras vocales y estaría dividido en cuatro epígrafes, correspondientes cada uno de ellos al análisis de las obras. Añadí un último epígrafe con un listado del resto de las obras que componen su catálogo, que por falta de espacio no se realizó en más profundidad. En los anexos, después de las conclusiones y la bibliografía dividida en secciones, se incluyen las transcripciones naturales de las entrevistas, las letras de las composiciones con la traducción al castellano y un enlace al acceso online de las partituras en formato digital.

2. FERNANDO BUIDE, UN ACERCAMIENTO A SU VIDA Y A SU MÚSICA

2.1. Bosquejo biográfico de un compositor gallego con formación estadounidense.

En la ciudad gallega de Santiago de Compostela nació un 2 de julio del año 1980 Fernando Buide del Real en el seno de una familia con gran afición a la música. Profesionalmente sus padres no eran músicos, sino profesores de física y química (Ferreiro, 2014), aunque tenía como antecesor a su abuelo que había sido violinista, pero al que Buide no llegó a conocer. El propio compositor recuerda que su afición por la música proviene de la mano de su familia, en concreto, debido a la melomanía de su padre: «Mi padre tenía una discoteca muy amplia en casa, una discografía de música clásica muy bien articulada. Y además, él me llevaba siempre a los conciertos de la Banda Municipal todos los domingos» (Anexo I, p. 65).

Para conocer su formación musical se realizaron a través de la aplicación zoom varias videoconferencias online a modo de entrevista.¹ Buide fue relatando un recorrido, desde los inicios, por las instituciones donde estudió y los profesores que le marcaron, de alguna forma, hasta convertirse en el compositor que es en la actualidad.

Empezó a estudiar música, por interés propio, en el Aula de Música de su colegio con la elección del violín como primer instrumento. Así describe Buide (Anexo I) estos inicios musicales:

Yo tenía muchas ganas de estudiar música y cuando era pequeño quería estudiar percusión. Como no existía percusión en el conservatorio ni en el Aula de música del colegio, pues empecé violín, por tener un instrumento con el que adentrarme en la música y porque era el instrumento que tocaba mi hermano y que, en su día, había tocado mi abuelo. (p. 66).

Unos cuatro años más tarde abandonó el violín para estudiar piano en el Conservatorio de la Sociedad Económica de Amigos del País, hoy llamado Conservatorio Histórico, donde obtuvo el Título de Profesor de Grado Medio por el plan 66.

¹ Toda la información de este primer capítulo proviene de las palabras del compositor en las entrevistas, cuyas transcripciones se incluyen en los anexos. Con la excepción, para completar la redacción, de la inclusión de algunos datos extraídos de las fuentes secundarias, comentadas en el estado de la cuestión, que se indicarán explícitamente.

Realizando un curso de verano de la Escuela Rusa conoció a la profesora de piano Lida Stratulat y empezó a viajar a Oviedo para tomar clases con ella. A los 18 años, una vez terminado el Grado Medio y el bachiller, se trasladó a Oviedo, con la idea de seguir estudiando con Stratulat y dedicarse profesionalmente a la música. Como esta profesora no daba clase en el Conservatorio, ni le interesaba estudiar piano con los profesores que impartían clase allí, en aquellos momentos, se matriculó de Música de Cámara en el Conservatorio Superior de Música de Oviedo «Eduardo Martínez Torner». De esta forma, podía hacer el resto de asignaturas de manera oficial, mientras estudiaba por libre piano. Intentó simultanear los estudios con la Licenciatura de Filosofía por la Universidad Nacional de Educación a Distancia, pero tan sólo estuvo un par de años, ya que decidió dedicarse exclusivamente a la música (Ferreiro, 2014).

En el Conservatorio impartía clase de Música de Cámara otra pianista rusa, Tsiala Kvernadze, con la que Buide terminó, en tan sólo dos años, su carrera Superior de Piano y Música de Cámara. Buide (Anexo I) afirma que esta pianista rusa fue una gran influencia para su formación, ampliando su visión de la música y aportándole un gran crecimiento de sus conocimientos de la historia de los grandes compositores e intérpretes.

Estudiar música de cámara me vino muy bien porque tuve la oportunidad de estudiar con Tsiala Kvernadze, que fue muy importante en mi vida, esta pianista que daba clases en Oviedo. Me influyó mucho su manera de ver la música, su manera de acercarse al repertorio. Era una persona muy generosa, [...] me animaba a interesarme por músicas muy diversas. Recuerdo que me había dado unos vídeos [...] para conocer todo el repertorio clásico, todas las Sinfonías de Mozart, de Brahms, de Mahler. “Todo eso te lo tienes que saber de memoria. Y luego mira pues este disco que tengo aquí, que es un grupo de jazz cantando a *cappella* repertorio barroco. Yo no tengo ni idea de esto, pero tienes que escucharlo”. Esa inquietud que tenía, [...], siempre me empujó a abrir el abanico de mis conocimientos musicales (p. 68).

Cuando estaba terminando Música de Cámara, se matriculó en la disciplina de Composición, siendo Leoncio Diéguez el primer profesor con el que « aprendí los fundamentos de la orquestación y me aportó la formación clásica. La transmitía muy bien» (Buide, 2018).

Previamente, a estos estudios reglados con Diéguez, cuando era niño había sentido la llamada de la composición, realizando alguna piececita para piano y para percusión, con colores y formas, pero recuerda que no lo hacía con afán de ser compositor, sino que, simplemente, le surgía de manera impulsiva:

Con anterioridad había intentado alguna vez escribir piecitas, pero cosas muy pequeñas, no tanto por ambición de ser compositor sino como algo espontáneo. [...] tenía algo para violín y piano, para piano solo, [...]. Alguna vez intenté meterme con algo de orquesta pero no tenía ni los conocimientos ni las herramientas. Cuando era pequeño, es una pena, porque eso lo perdí todo, tenía una batería de éstas casi de juguete, que me había regalado la familia y hacía mis partituras de colores, con formas, por ejemplo para el platillo como para mí sonaba de una manera pues le ponía una línea en zig-zag, o una especie de nube y con aquello me entendía. Así que realmente ése sería mi primer contacto con la composición. Siendo adolescente escribí alguna obra. No lo recuerdo con precisión porque no lo hacía con la consciencia de ser creador, era como un impulso que dejaba salir (Anexo I, p. 67).

Como la especialidad de Composición exigía por aquel entonces el estudio de un segundo instrumento, eligió el órgano con Antonio Díaz Corveiras. Este organista le aportó una amplitud cultural en su formación como músico:

Además de organista, es un trotamundos con una cultura enorme, que había estado en contacto con personas de lo más diverso, como Xenakis en París y muchos organistas de la escuela francesa. Me abrió la mente en esos años de formación que son cuando uno más se empapa de todas las referencias externas que le puedan venir (Anexo I, p. 68).

Una vez terminado piano, tenía claro que para consolidar su formación como compositor lo mejor era marchar fuera de España, siendo Kvernadze la que más le insistió en que fuera a EEUU «decía que los centros que había en EEUU eran los que tenían una mayor diversidad de profesorado» (Anexo I, p.68). Después de barajar varias opciones, en el año 2004 fue admitido en la Universidad Carnegie Mellon de Pittsburgh para realizar un máster durante dos cursos académicos, con el maestro Leonardo Balada. Su interés en estudiar con este compositor español de la Generación del 51 fue debido a que, previamente, su primer profesor Diéguez,² le había puesto en contacto con él para asistir a un curso de verano. Además de composición, en Pittsburgh trabajaba como organista en la Iglesia presbiteriana de Forest Hills y seguía estudiando órgano con Donald Wilkins. Según Buide, a pesar de su avanzada edad, era «un profesor muy interesante, discípulo de Maurice Duruflé y Nadia Boulanger en el Conservatorio de París» (Anexo I, p. 69). Tanto Wilkins como Balada le permitieron conocer de primera mano la música de la década de los años 50 y 60, a través del «contacto directo con discípulos de músicos importantes del siglo XX» (Anexo I, p. 69), ya que Balada, fue discípulo de Aaron Copland y Persichetti.

² Balada tenía una vinculación con Oviedo, puesto que el compositor ovetense Jorge Muñiz, exalumno de Diéguez, estaba estudiando con él en EEUU.

Como trabajo final del máster tenía que presentar una obra orquestal, que tituló [Such Places as Memory](#), basada en un poemario del arquitecto estadounidense John Hejduk, que sería la primera gran obra de Buide como compositor a nivel profesional. Esta obra fue estrenada por la Orquesta Filarmónica Carnegie Mellon de la Universidad. Un año más tarde, 2006, fue elegida, junto a otras, por la compositora Jennifer Higdon en un concurso que se realizaba en Pittsburgh para ser interpretada a cargo de la Orquesta Sinfónica de dicha ciudad, siendo la ganadora del Premio Harry Archer. Buide afirma que con el estreno de esta obra en EEUU dio «un gran salto cuantitativo en mi carrera» y «que esta obra fue una oportunidad, la que me abrió las puertas a otros conciertos que vinieron después» (Anexo I, p. 70).

Una vez terminado el máster, regresó a Galicia, donde estuvo impartiendo clases durante un curso en el Conservatorio de Vigo. Como su intención era no perder la vinculación con EEUU y seguir completando su formación, en septiembre del año 2007, se fue a New Haven, Connecticut, a estudiar un DMA,³ a la Universidad de Yale, donde residió durante dos años. Parte de esos estudios fue posible por la concesión de la Beca de la Fundación Barrié de la Maza y del Instituto de Estudios Internacionales. En Yale estudió con reconocidos compositores como Christopher Theofanidis, Aaron Kernis o Ezra Laderman.⁴ Pero los que le aportaron mayores conocimientos fueron el neoyorkino Martin Bresnik, discípulo de Ligeti, y Michael Friedmann. Friedmann según Buide (Anexo I): «era un profesor que conectaba muy bien la labor del analista y del intérprete, sobre todo en la manera de escuchar y de fijarse en las estructuras [...], en aquellos elementos que proporcionan la coherencia auditiva a una pieza» (p. 70). Durante esos años, compuso varias piezas instrumentales, como [Tiento](#) (2007) para dos pianos, *Canzona* (2009) para violín y piano, y como su obra grande *Antiphones* (2008), estrenada por la Filarmónica de Yale en Woolsey Hall y dirigida por el kazajo Farhad Hudiyev. Posteriormente, fue interpretada por la Orquesta Filarmónica de Minnesota bajo la dirección del finlandés Osmo Vänskä. En la Universidad tenía la disponibilidad de instrumentistas de lo más diverso para poder crear obras con formaciones poco habituales. Así, compuso su [Septeto](#) para arpa, piano, marimba, vibráfono, flauta, clarinete, y oboe, cuyo estreno dirigió él mismo.

³ DMA son las siglas del llamado en EEUU Doctor of Musical Arts, similar a un doctorado en España, aunque la consideración de este título es menor, al no estar homologado en nuestro país.

⁴ Ezra Laderman fue el presidente de la Academia Americana de Artes y Letras entre los años 2006-2009.

Era una composición con una formación un poco extraña. Como en la universidad tenías la posibilidad de estrenar las composiciones más variopintas [...], pues pensé que una oportunidad de contar con este instrumental no la volvería a tener (Anexo I, p. 71).

Figura 1. Buide en la Biblioteca de la Universidad de Yale



Fuente: Foto cedida por el compositor.

Para terminar el DMA, Buide llevó a cabo una investigación sobre los aspectos analíticos de la *Sinfonía nº3 «Collages»*, de Roberto Gerhard. Su interés por este compositor catalán de la Generación del 27 empezó cuando tuvo la oportunidad de trabajar como pianista con la Joven Orquesta Sinfónica de Galicia, dirigida por aquel entonces por el trompista James Ross. Las obras a interpretar fueron *Salón Méjico* de Aaron Copland y el *Ballet Alegrías* de Gerhard. Buide maravillado con la fresca y atractiva sonoridad que despertaba la música de Gerhard, decidió, años más tarde, hacer su trabajo de investigación final del DMA sobre el proceso de construcción de esa sinfonía, titulado [Unidad y proceso en la Tercera Sinfonía de Roberto Gerhard](#) con el que ganó el Premio Michael Friedmann (2012). En una entrevista realizada por Julián Carrillo (2015) para *El País* justifica la elección del tema a investigar: «La figura de Roberto Gerhard fue injustamente olvidada durante mucho tiempo en España. Me preocupaba cuáles eran las estrategias creativas que había desarrollado como compositor en los tumultuosos años posteriores a la Guerra Civil Española». Con la investigación era la manera de formarse como compositor descubriendo «un lenguaje de una enorme maestría y sobre todo que combinaba con una poética muy interesante, con una organización del material compositivo muy coherente, muy creativa y, al mismo tiempo, muy lógica» (Anexo I, p. 71).


Realizar un DMA en EEUU no garantiza llegar a tener el título de Doctor. Después de los dos años de residencia en Yale, Buide regresó a España, cerrando su etapa de formación. Tras presentarse a las oposiciones en Galicia, obtuvo plaza por la especialidad de Fundamentos de Composición, mientras seguía formándose y manteniéndose activo como intérprete y compositor. De esta forma, podría labrarse una carrera profesional para poder enviar a Yale, cuatro años después, el dossier con toda la documentación significativa, como conciertos, artículos y estrenos, que era necesaria para optar a ser candidato externo al Doctorado. Siendo admitido como candidato, tenía que ofrecer un concierto con todas sus composiciones escritas, desde que partió de Yale hasta ese momento, y superar un exigente examen de Historia de la Música.

Yo tuve un concierto de doctorado en donde presente las obras como *Electra*, para soprano y sexteto, *Medea* para soprano y piano con texto de Xesús Pixón, *Lingua de Escuma* que es una obra que había hecho para coro de niños y orquesta con texto de Javier Vizoso. Es realmente en estos tres o cuatro años cuando yo intenté sacar músculo porque ser admitido no te garantiza llegar hasta el final. Además de esto, la prueba de fuego final, que era el examen de contenidos general de la música, que le tenía pánico. Lo que hice fue coger la *Historia de la Música* de Tarunski de Oxford y me la leí entera, que me sirvió para tapar mis caries en historia de la música (Anexo I, p. 72).

En la siguiente figura se pueden ver las obras y los intérpretes del concierto de doctorado, realizado el 25 de octubre de 2012 en Yale.

Figura 2. Portada del programa de mano del Doctor of Musical Arts Recital.

DOCTOR OF MUSICAL ARTS RECITAL



Fernando Buide
composition

MORSE RECITAL HALL
October 25, 2012
Thursday at 8 pm

Eva Juárez, soprano Wai Lau, clarinet Hye Jin Koh, violin Jesús Rodríguez González, viola Arnold Choi, cello Juan Carlos Fernández Nieto, piano Victor Caccese, percussion	Fernando Buide b. 1980
--	---------------------------

FERNANDO BUIDE · composition

October 25, 2012 · Morse Recital Hall · Doctor of Musical Arts Recital

Fernando Buide
b. 1980

Medea
text by Xesús Pixón
Eva Juárez, soprano
Fernando Buide, piano

Pico Sacro
Juan Carlos Fernández Nieto, piano

Lingua de escuma*
text by Javier A. Vizoso
Miguel Hart-Bedoya, conductor
Symphonic Orchestra and Children's Choir of Galicia
José Luis Vázquez, choral director

*Recorded on November 18, 2011, A Coruña, Spain

INTERMISSION

Alborada
Jesús Rodríguez González, viola
Juan Carlos Fernández Nieto, piano

Aria
Jesús Rodríguez González, viola

Electra
text by Efraín Rodríguez Samuano
Eva Juárez, soprano
Wai Lau, clarinet
Hye Jin Koh, violin
Arnold Choi, cello
Juan Carlos Fernández Nieto, piano
Victor Caccese, percussion

Fuente: Programa de mano cedido por el propio compositor.

Entre estos años de su marcha de Yale y hasta que fue nombrado Doctor, durante nueve meses (2011-2012) pidió una excedencia a la Consejería de Educación de Galicia, ya que fue admitido como residente en la Academia de España en Roma. En los claustros del antiguo monasterio de San Pietro in Montorio y el templete de Bramante, la convivencia con diversidad de artistas de otras disciplinas, como poetas, fotógrafos, arquitectos, gente del teatro o artistas visuales, le permitieron conectar su pensamiento musical con el resto de las artes. Durante esa estancia, conoció la obra literaria de uno de sus compañeros, el escritor cubano Efraín Rodríguez Santana, y eligió unos fragmentos sobre el mito de Electra para componer una obra para voz y pequeño conjunto instrumental, titulada con el mismo nombre *Electra*⁵ (Ferreiro, 2014), que sería su proyecto principal para la academia. Esta obra fue estrenada en la misma Academia de Bellas Artes de Roma, el 21 de junio del 2012, por la soprano Eva Juárez y el Ensemble s21 y dirigida por el propio compositor.

Figura 3. 21 de junio de 2012. Estreno de *Electra* por Eva Juárez y el Ensemble s21 en la Real Academia de España en Roma.



Fuente: Foto de Jorge Yeregui, cedida por el compositor.

A partir del año 2009, aunque ya había dado por terminada su etapa de formación, seguía ampliando sus conocimientos asistiendo a cursos y diversos festivales donde le estrenaron buena parte de sus obras, como el Festival de Música Mozart y de Música Contemporánea en A Coruña, Are More de Vigo, Via Stellae de Santiago de Compostela, Festclásica de Cádiz y Dartingont y Norfolk en Inglaterra. En el festival de Dartingont, recibió clases del que considera su último profesor, Julian Anderson.

⁵ Sobre esta obra se va a profundizar en el epígrafe específico dedicado a su música y la relación con la literatura.

En el año 2013 tiene lugar el acontecimiento que dará el mayor prestigio y reconocimiento de su música, recibiendo el [primer premio del Concurso AEOS-BBVA](#) con su obra [Fragmentos del Satiricón](#). Está basada en textos de Petronio y la película *Satiricón* de Fellini y dedicada a su maestro Leonardo Balada. Además, de la cuantía económica correspondiente, el gran reconocimiento es que las orquestas profesionales españolas pertenecientes a la asociación, interpretarían su música y en concreto esta obra, sobre todo, durante las temporadas 2014-2015 y 2105-2016.

Es una manera de poder contactar con directores que de otra forma sería poco posible. Por ejemplo con la OSPA y la ORCAM, con las que posteriormente puede trabajar, me sirvió mucho para difundir mi trabajo. En teoría era para dos temporadas, pero hubo orquestas que hasta el año actual siguen programando la obra, este año en Mayo en Sevilla (Anexo I, p. 96).

En un estudio⁶, realizado sobre las programaciones de las orquestas españolas en 2014-2015, Fernando Buide está situado el tercer compositor español más programado, después de Falla y Turina.

Figura 4. Saludo de Buide en el estreno de Fragmentos del Satiricó por la Orquesta Sinfónica de Madrid dirigida por Pablo González en el Auditorio Nacional de Madrid.



Fuente: Foto cedida por el compositor.

⁶ Este estudio estadístico está realizado por el melómano apodado psanquin, que además del blog donde aparece *In the Mood for Music*, es coeditor y coadministrador del foro y la web sobre Gustav Mahler.

Actualmente es profesor en el Conservatorio Profesional de Santiago de Compostela. Compagina la docencia con su creciente actividad compositiva y con la interpretativa,⁷ ya que intenta preparar y ofrecer, al menos, dos conciertos al año. Es miembro fundador del grupo Música Práctica, desde 2012, junto con varios músicos de la Sinfónica de Galicia, entre ellos Jorge Montes y Alejandro Sanz, con quienes realiza conciertos por varias partes del país. Recientemente, le han concedido la beca Leonardo del BBVA que le mantiene inmerso en la finalización de su primera ópera, *La amnesia de Clío*, con libreto en castellano de Fernando Edelpe. Se trata de un encargo para ser estrenado a finales de año por la orquesta Real Filharmonía de Galicia bajo la batuta de Paul Daniel. Paralelamente, le siguen llegando encargos que no rechaza, como sus recientes pequeñas piezas en lengua gallega para el Coro Cantabile de Coruña y el concierto para órgano y orquesta que será estrenado por la Orquesta Nacional de España. Durante la temporada actual 2018-2019 es colaborador de la OSPA, que le programaron y programarán varias composiciones suyas, para ser interpretadas por diversos centros y teatros del Principado de Asturias.

2.2. La docencia, la interpretación y otras influencias musicales en su estilo compositivo

En una segunda entrevista se realizaron una serie de preguntas para conocer con mayor profundidad el estilo compositivo de Fernando Buide, empezando por la cuestión qué supone para él ser compositor, a la que respondió de esta manera: «Ser compositor es un acto de dedicación, donde todo músico debe escribir obras que tengan un significado tanto para el intérprete como para el oyente» (Anexo I, p. 76). No pretende expresar emociones e imágenes concretas pero sí conseguir una empatía del oyente ante la música que está escuchando. Considera primordial una buena relación con el intérprete ya que va a ser el que pone en práctica la partitura y con su interpretación está terminando de recrearla, «ya que la partitura no tiene por qué ser un documento cerrado donde estén todos los detalles escritos» (Anexo I, p. 77). Para crecer como compositor esa relación personal con los intérpretes, cantantes individuales, los músicos de las orquestas o directores fue significativa.

Como se relató en la biografía, empezó a componer «relativamente tarde para lo que es habitual» (Buide, 2016), cuando estaba realizando sus estudios superiores en

⁷ Sobre estas dos actividades se va a tratar en el siguiente epígrafe, porque ejercen una gran influencia en el momento de crear sus composiciones.

el Conservatorio de Oviedo. Previamente, se dedicó a la práctica instrumental, primero, como pianista y, después, como organista. Esa actividad como intérprete sirve de punto de partida para configurar su estilo compositivo, ya que en la actualidad sigue en activo, bien como solista o, bien, como miembro de grupos de cámara o colaborando con alguna orquesta.

En mi caso fue muy importante mantenerme activo como intérprete porque te ayuda a ver, primero, como se puede hacer posible la música y, segundo, a ser realista a nivel práctico, qué funciona mejor, qué funciona peor, qué esfuerzo hay que hacer para un resultado emocional de la música (Anexo I, p. 74).

Con tan sólo 18 años, estuvo trabajando como pianista con la Joven Orquesta de Coruña. Por un lado, le permitió conocer el trabajo con una orquesta desde dentro, desde los inicios del montaje de una obra y ser más consciente de los problemas de equilibrio, de balance orquestal y del estilo del fraseo, lo que suena bien desde el principio, lo que se debe ajustar, las cuestiones en la orquesta que más fácilmente se descolocan, como una clase detallada de historia de instrumentación. Otra oportunidad de trabajar con otra orquesta, fue hace un par de años. En esta ocasión, sería con la Sinfónica de Galicia como organista:

Recuerdo que hace un par de años tuve la suerte de tocar el órgano con la Sinfónica de Galicia *El Castillo de Barbazul* de Bela Bartok y *Suor Angelica* de Puccini, que son papeles de intervenciones breves del órgano, pero que ayuda a ver los problemas reales de orquestación y de interpretación. Digamos que el intérprete es el que releva la dificultad real de una pieza, la problemática de una pieza. Es decir, una pieza no tiene sentido sólo con la partitura, hay que ponerla en práctica y ponerla en práctica no son sólo problemas musicales, son problemas de todo tipo. Por ejemplo, un pasaje muy difícil que exige un esfuerzo técnico muy grande con un resultado musical o emocionalmente muy pobre es frustrante para el músico (Anexo I, p. 74).

Interpretar música creada en los últimos 20 años, «que es un reto técnicamente», le estimula a nivel musical y le ayuda a ser más consciente de las dificultades reales de los intérpretes porque «un pequeño problema de notación puede complicar muchísimo las cosas sin que el resultado musical o emocional no cambie» (Anexo I, p. 74). El verano pasado, su grupo Música Práctica debutó en San Sebastián, en donde interpretaron obras de los autores estadounidenses Cerrone y Bresnik y de los españoles Soutullo, Torremocha, Lazcano y la obra *Pasos* (2017) del propio Buide.

La influencia del órgano supuso una gran apertura auditiva y un salto cualitativo para la configuración de su estilo compositivo, en cuanto a la manera de separar los planos musicales (Buide, 2018) y le sirvió para abrirse al contrapunto y pensar la

música desde una perspectiva más compleja. Anualmente, colabora con el festival Hércules Brass, en un pueblo de Galicia, llamado Celanova, ofreciendo varios conciertos con el órgano de la Iglesia de San Salvador y acompañando a todo el profesorado de viento metal que proviene de orquestas de toda Europa.

La actividad docente, dependiendo de las materias y el tipo de alumnado, supone para Buide (Anexo I) una gran influencia porque se valora el trabajo de otras personas y a la vez se aportan los propios conocimientos.

[...] te ayuda a mantener un conocimiento activo con el repertorio y estar alerta de lo que hacen otros. Y sobre todo por una cuestión, cuando uno trabaja y compone se acaba estableciendo en su zona de confort de su manera de pensar, de acercarse a la música y de ver las cosas. Un alumno puede tener una manera de ver la música completamente diferente, aunque tenga menos herramientas, menos conocimientos que tú. Esa manera hay que respetarla e intentar acercarse a ella. Intentar ver cómo piensa otra persona a nivel musical ayuda a que uno no se cierre en banda y salga de su zona de confort. Porque digamos que la labor del profesor de composición es dar las herramientas al alumno para que pueda desarrollar de manera cómoda, de manera técnicamente solvente sus ideas musicales y su manera de entender la música. Creo que es bueno porque abre a uno la mente, a no encasillar su manera de ver la música desde las preferencias estilísticas, a la manera en que uno escucha una pieza, la función personal o emocional que puede tener la música (p. 73).

De su formación en EEUU, la primera aportación importante, fue la forma abierta de ver el arte y la música. Tanto entre profesorado como entre sus compañeros de departamento, una asiática y tres americanos, no existía una corriente estética dominante, sino que cada uno tenía su lenguaje particular (Buide, 2016). Pensaba que se iba a encontrar con una corriente estética mayoritaria, que le condujo a reflexionar y plantearse ser más abierto y curioso hacia estilos y tendencias musicales distintas a las que llevaba en su pensamiento.

Por su paso por Pittsburgh, Leonardo Balada fue el primer maestro que más influencia le ejerció en el estudio de la instrumentación para la orquestación. Una característica de las composiciones de Balada que Buide adoptó en su propia creación, es que la obra tenga siempre un clímax, que avance hacia un punto emocional que sea el centro de la pieza. Por tanto, hay dos elementos principales de Balada en su estilo compositivo: «la tímbrica o la instrumentación y el sentido del drama interno» (Anexo I, p. 82).

Entre el profesorado de Yale, Buide atribuye a Martin Bresnik, por un lado, su aportación a nivel técnico «su manera detallada de concebir el material que constituye una obra» y por otro, sobre el hecho compositivo en sí mismo: «Me hizo reflexionar sobre el papel que juega la música, [...] la nueva obra en relación con la sociedad y el

entorno donde se produce, por qué es necesaria y lo que pueda aportar»(Anexo I, p. 81). Como discípulo de Ligeti, Bresnik heredó su manera de acotar, definir y organizar los parámetros que componen una obra, la interválica a usar, encontrar diferentes posibilidades de combinaciones rítmicas, restringir los elementos mediante una selección detallada para construir una obra. En su quinteto [Aparición](#) (2009) se puede apreciar esta influencia de Bresnik en cuanto a una minuciosa selección en los intervalos y todos los pequeños detalles en relación con la estructura de la obra.

Michael Friedman fue su tutor de doctorado. Según Buide (Anexo I), «su fuerte como profesor era la relación entre el análisis y la interpretación, la idea de ser capaz de escuchar y conectar positivamente una obra, la relación entre los detalles y la estructura general» (p. 83). Esta influencia fue fundamental para el descubrimiento de la riqueza de la música post-tonal, que todavía no lograba entender. Este trabajo con Friedmann le motivó para adentrarse a investigar las obras de Roberto Gerhard, ya que muchas de sus obras están basadas en una manipulación interválica como germen de una pieza, no en melodías ni armonías en concreto. De Gerhard le interesó mucho esa atención al más pequeño detalle, proveniente de su maestro Schönberg, para construir una obra mayor con grandes texturas orquestales, que con el tiempo, iría adaptando a su estilo.

Además de los profesores nombrados, Buide reconoce que en su música instrumental hay influencias de otros muchos compositores, como Stravinsky, Bartok o Varèse. En Yale conoció la música de otro compositor americano formado allí, Charles Ives, que le influyó en la manera de solapar, en un mismo momento de una obra, varias ideas musicales diferentes, «como si fuera algo onírico» (Anexo I, p. 84). En el ámbito de la música vocal le han influido muchos autores. Además de los clásicos, como Mozart, Verdi, Puccini o Schubert, le han servido de inspiración las grandes óperas de Wagner y Richard Strauss, y adentrándose en el siglo XX la música vocal de Schönberg, Messiaen, Boulez, Gerswhin, Bernstein, Luciano Berio o la ópera *El Castillo de Barbazul* de Bartok.

Su relación con otros compositores españoles, además de Balada y Gerhard, ha sido menor y, en algunos casos, posterior a la configuración de su estilo compositivo. De la Generación del 51 tiene un mayor interés por la obra de Luis de Pablo, en concreto, por su pensamiento musical o las ideas que hay detrás de sus obras. Más de cerca, siguió la obra de Cristóbal Halffter, sus óperas y su música vocal, y le llama la atención la brillantez de su orquestación. De otros músicos más cercanos en el tiempo, la ópera *Sin palabras* de Alfredo Aracil le recuerda al lenguaje post-Schönberg que

había conocido, en profundidad, en su etapa de formación. Para Buide (Anexo I), Mauricio Sotelo «tiene una música muy sugerente, crea unas imágenes poéticas con unas particulares texturas tímbricas» (p. 85). Entre los compositores gallegos señala su admiración por la actividad compositiva de José Manuel Picos y la música instrumental de Enrique Macías. Siente un gran apego por la música de Bal y Gay y, por ese motivo, compuso la obra para guitarra titulada *Nocturnal* (2012), basada en la *Pastoral* de este músico de la Generación del 27.

En Yale tenía una asignatura donde trabajaban el análisis de compositores realizados por otros compositores, «por ejemplo, el análisis de Messiaen sobre Stravinsky, de Xenakis sobre Boulez, muy interesantes porque estos grandes análisis te descubren cosas que estaban ahí pero en las que a la mejor no habías ni caído. Al mismo tiempo, te daban la pista sobre los intereses del propio compositor del que estabas analizando» (Anexo I, 73). En particular, trabajó en profundidad el análisis schenkeriano que adoptó como recurso compositivo, de manera que, para crear una gran sección, piensa en la reducción con las notas que tienen mayor importancia. Así, se podría sintetizar auditivamente un fragmento más grande con las notas que estructuran ese fragmento. A la hora de componer con voz, que las frases en las diferentes intervenciones no sean individuales, sino que entre todas vayan configurando la forma global, cómo va ascendiendo la nota más alta o la más grave, la organización de los límites de la tesitura.

En las obras orquestales, comienza su proceso de creación realizando un guión previo, que va armonizando y comprobando en el piano y anotando las indicaciones de los timbres que luego va a orquestrar. Va transcribiendo estas ideas en notación en la partitura a través del editor Finale. Se basa en sus conocimientos de la tímbrica orquestal, sin reproducir su sonido a través de aplicaciones electrónicas. Con el mismo Finale, en ocasiones, reproduce lo escrito para comprobar que el ritmo pensado, que suele ser más libre, se ajuste al real del compás.

Debido a su experiencia de haberse presentado a varios concursos, es muy cuidadoso con las ediciones de las partituras. En la conferencia pronunciada por Buide (2018) en el Conservatorio Superior de Oviedo, da este consejo a los alumnos de composición:

Cuidad mucho la edición de una obra. En los concursos cada vez hay más directores de orquesta y estos tienen mucha experiencia leyendo partituras, saben distinguir muy bien entre lo que funciona y lo que no y no sólo visualmente, porque quieren ser prácticos y no tener que modificar fragmentos. Cuanto más fácil se escriba es más fácil de entender, aunque sea 4/4.

En su estilo compositivo predomina la atonalidad, pero de una manera individualizada con la inclusión de armonías triádicas, que va incorporando cada vez más a su lenguaje. Buide (Anexo I) explica esta evolución con dos ejemplos: «En *Fragmentos de Satiricón* casi no había armonías por terceras y sextas, sin embargo en *Pasaxes* las armonías por terceras tienen más valor, los puntos culminantes son armonías triádicas más claras. Lo fui incorporando con más profusión» (p. 98). Su idea principal compositiva⁸ es que el centro tonal sea una nota que aglutina todo lo que hay alrededor, pero sin que existan las funciones de tónica y dominante.

Buide establece unos criterios que dividen su proceso de creación en dos fases. La primera, de carácter más extramusical, consiste en la reflexión de sus propias sensaciones, emociones y sentimientos que quiere reflejar en su música. La segunda, se trata de una fase puramente técnica donde aplica todos los procedimientos compositivos que aprendió a lo largo de su formación, no sólo como compositor, sino como un músico integral. Una vez terminada la obra, la revisa varias veces, incluso pasados los años, vuelve a retocar las obras anteriores de su propio catálogo (Ferreiro, 2014).

2.3. Las influencias extramusicales de otras manifestaciones artísticas

Su pensamiento compositivo está relacionado con aquellas disciplinas artísticas que han estado más presentes en su actividad musical, la arquitectura y la literatura.

2.3.1. Pasión por la arquitectura: Hedjuk y Eisenmann

La relación de la arquitectura con la música ha estado muy presente a nivel emocional en su pensamiento, concibe ambas disciplinas de una manera muy similar, sobre todo en la relación del todo con las partes. Le fascina la arquitectura por la capacidad de contemplar la totalidad de una obra o sus detalles y ver cómo se relacionan entre sí.

Su primera obra de orquesta, *Such Places as Memory*, de la que ya se habló anteriormente, lleva el título de un poemario homónimo del arquitecto estadounidense John Hedjuk, que escribió varios ensayos filosóficos y poemas. Este arquitecto, que no tiene mucha obra construida, «ideó técnicas de desarrollo de muros curvos y sus proyectos con un fin estético en sí mismos» (Carrillo, 2008). A Buide le llamaba la

⁸ Esta idea se va a explicar individualmente en cada una de las obras, en el siguiente capítulo.

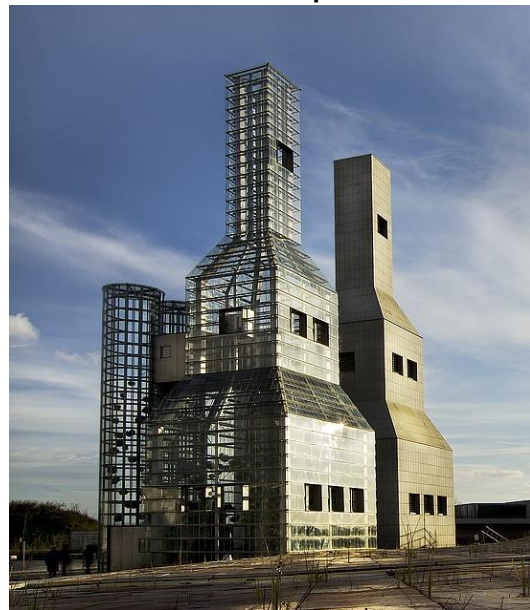
atención las dos obras que hay en Santiago de Compostela con «unas formas inquietantes en las que se van descubriendo detalles más ocultos a medida que más se observan» (Anexo I, p. 77). Se trata, como se puede ver en las imágenes a continuación, del Centro Social A Trisca, en el centro de la ciudad, y un proyecto póstumo de dos torres, retomado por Eisenmann como homenaje a Hejduk y situado en el monte Gaiás como parte de la Ciudad de la Cultura.

Figura 5. Buide delante del Centro Sociocultural de A Trisca.



Fuente: Foto cedida por el compositor.

Figura 6. Las Torres Hedjuk en la Ciudad de la Cultura diseñada por Eisenmann.



Fuente: Web ciudadedacultural.gal

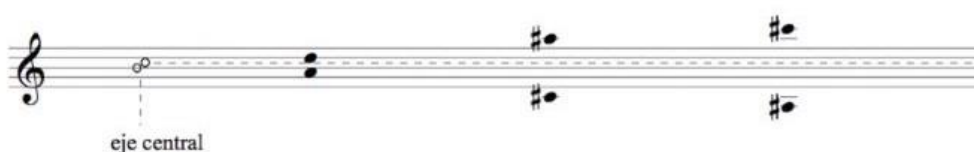
En su estancia en Yale tuvo la suerte de conocer al arquitecto Peter Eisenman, por el que sentía gran admiración desde hacía años. Le dedicó su obra para orquesta *Antiphones* (2008), ya que en ese momento estaba diseñando la Ciudad de la Cultura en Santiago.

La tercera obra que tiene relación con esta disciplina es *Eupalinos* (2013), basada en el diálogo de un arquitecto griego del libro de Paul Valéry *Eupalinos ou l'Architecte* (1923). Fue un encargo del Centro Nacional de Difusión Musical estrenado por la Joven Orquesta Nacional de España y Joan Cerveró en el Auditorio Nacional de Madrid.

En el año 2107 participó con la Fundación Arquitectura del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid en el ciclo de diálogos entre un músico y un arquitecto. En la conversación mantenida con Izaskun Chinchilla, Buide expone, de manera gráfica, la

idea precomposicional de su obra *Fragmentos del Satiricón* que compara con las vigas maestras de un edificio. Propone la escucha de la composición para que cada oyente crea en su mente su propia obra, ya que «los elementos que constituyen la obra, se puedan explicar no desde la propia técnica» y el receptor «tendrá sus propias asociaciones sonoras como emocionales»⁹ (Buide, 2017). En la figura 7 puede verse la estructura de la obra. Hay un eje central, a partir del cual todas las notas son simétricas respecto a ese punto, de tal modo, que le dará unidad auditiva y coherencia a la obra de principio a fin.

Figura 7. Estructura precomposicional de *Fragmentos del Satiricón*.



Fuente: Cedida por el compositor.

2.3.2. La expresión emocional de la idea literaria y el uso de la lengua gallega

La otra gran manifestación artística por la que Buide siempre sintió atracción era la literatura y, mayormente, la poesía.¹⁰ Muchas de sus composiciones, fundamentalmente, las basadas en una plantilla orquestal, bien sean sólo instrumentales o a las que se suma un coro o una voz solista, llevan títulos literarios. Hay que tener en cuenta que a lo largo de su actividad compositiva su posición ante el texto poético ha experimentado variaciones, dando lugar a enfoques diferentes.

Cuando empezó a componer era reticente a que se asociara la música de sus composiciones a obras literarias porque «no quería que el texto acotase o redujese el significado de las sensaciones que una obra puede producir» (Anexo I, p. 76). Como un primer enfoque, buscaba poemas, no excesivamente extensos, que desarrollaran ciertos tópicos que le podían interesar más para la música, ya que no se planteaba la idea de que la forma musical se pusiera en diálogo con la forma narrativa. En ningún

⁹ Este pensamiento estético estaría muy relacionado con la idea de Umberto Eco de que una obra es abierta porque puede ser interpretada por el oyente de muchas maneras diferentes. De modo que, el receptor sería el último eslabón del proceso creativo (Eco, 1992).

¹⁰ La información de este epígrafe proviene, mayormente, de la segunda entrevista con Buide. En ella describe aquellas obras basadas en textos literarios, así como la opción de usar la lengua gallega. En caso contrario, se citará la fuente secundaria explícitamente.

momento, pretendía describir imágenes concretas, para no limitar o reducir el significado del texto, ya que «el texto es lo suficientemente rico como para que la música te lleve a una lectura concreta». Buide (Anexo I) reitera con un ejemplo que no busca que la música replique lo que dice el texto, «si el texto habla de un caballo cabalgando, no voy a poner “tocotoc, tocotoc”» (p. 79). A través de su música busca describir su percepción de las emociones, impresiones o aquellas sensaciones, de manera que el significado que pueda producir en el intérprete y en el oyente sea más amplio. Para ello, recurre a textos literarios que permitan ampliar la vivencia y el sentido que se le puede dar a una obra.

Such places as memory, su obra orquestal con la que obtuvo el premio Harry Archer (2006) en Pittsburgh, es la primera obra que lleva un nombre poético. En este caso, Buide eligió un texto abierto de *Poemas*, del arquitecto Hejduck, para evitar crear unas imágenes claras donde se tenga que sentir o percibir algo concreto, de manera que «el contenido del texto no impusiera una manera de escucha». Buide (Anexo I) compara su propio pensamiento estético, en este aspecto, citando una idea del filósofo francés Roland Barthes: «el lector es casi el autor de la obra» (p. 78).¹¹

En algunos casos, la relación entre la música y el texto es muy difusa, como ocurre en *Eupalinos* (2013). En esta ocasión, la elección del texto del escritor francés Paul Valery fue motivada, exclusivamente, por su interés por la arquitectura, como se comentó en el epígrafe anterior. «La idea de cómo un artista se sumerge por igual en la arquitectura y en la música» (Buide, 2016) fue lo que más le llamó la atención.

Un año más tarde, en el mismo auditorio, se estrenará *Mar ao norde* (2014) a cargo de la Real Filharmonía de Galicia dirigida por Paul Daniel. Esta obra tendría una plasmación en música más concreta que en *Eupalinos*. Su título está basado en un texto del primer poemario que publicó Álvaro Cunqueiro en 1932. En este caso, al compositor le atraía las imágenes simbólicas que usaba el poeta, como el mar, la noche o la oscuridad. Sin describir ninguna imagen concreta del texto, pretendía transmitir las emociones que sentía al leer el poema, como «esta especie de sensación de amplitud, de extensión, de enormidad, que uno puede sentir contemplando el mar de Galicia, el mar al que estaba cantando Cunqueiro» (Anexo I, p. 80). La obra está escrita para orquesta, con un mayor protagonismo de la sección de los violonchelos ya que cada uno tiene una partitura diferente. Hay un diálogo entre

¹¹ Roland Barthes, gran estudioso de la semiología, en su ensayo *La muerte del autor* explica que un texto escrito se reforma en manos del lector, por lo que el autor muere metafóricamente o desaparece (Barthes, 1987).

ese grupo de violonchelos y la orquesta, donde estos a veces rememoran lo que hace la orquesta y, otras veces, el caso contrario, la propia orquesta es la que parece continuar las melodías y los acordes de la sección de los violonchelos (Banús, 2014).

Tardó un tiempo en buscar textos que fueran narrativos, que tuvieran una historia lineal. Este nuevo enfoque de relacionar narrativa literaria con narrativa musical la empezó a trabajar a partir de *Electra* (2102). Estando en Roma, como residente de la Academia Española, conoció al cubano Efraín Rodríguez y su poemario *Otro día va a comenzar*, con el que ganó el premio de poesía Gastón Baquero. Eligió fragmentos del texto sobre el mito de Electra de este escritor porque le planteaba desafíos musicales que no le habían surgido antes. Entre estos desafíos, «tenía que hacer que una forma literaria funcionara dentro de la forma musical [...] y al mismo tiempo, que la propia estructura de la música no vaya contra la estructura del texto» (Anexo I, p. 78). También tenía que cuidar el tratamiento de la voz solista y su relación con el conjunto instrumental, ya que, hasta ese momento, sólo había trabajado con coro y orquesta (Carrillo, 2012).

En la actualidad, este enfoque lo está explorando al escribir su ópera *La amnesia de Clío*. Hay que tener en cuenta que si el texto tiene un punto culminante hay que saber equilibrar donde la música tiene que ser más intensa, porque al final la música está interpretando el texto. Tanto en la estructura general de la ópera como en cada una de las escenas, Buide busca ese punto culminante para que coincida con un clímax musical muy marcado. De manera que haya una sensación de drama interno, como es habitual en gran parte de sus obras, hasta llegar a ese clímax, a partir del cual toda la música parece disolverse.

Sobre las emociones concretas, lo que más le interesa es plasmar la sensación de percepción temporal que produce un texto. El ejemplo se puede ver en *Pasaxes* (2016), que tiene dos textos. «El primero es agitado por lo que el tempo es mucho más rápido e impulsivo y el segundo es más contemplativo por lo que el tempo se ha disminuido».¹² En esta obra sí puede haber una relación más directa con el texto, aunque sin poner imágenes concretas. Buide (2019) pone un ejemplo con un verso de Edward Thomas: «se hace de noche y vienen los búhos, pues en la música no pongo un búho». Busca sensaciones perceptivas más amplias para que la música no imponga un significado concreto al texto. «Igual que al principio, buscaba textos lo

¹² De esta obra y de sus textos se va tratar en mayor profundidad en el capítulo siguiente.

suficientemente amplios para que no te condicionara la manera en que escuchabas una pieza, pues lo mismo, en ambas direcciones» (Anexo I, p. 79).

El uso de textos gallegos, sobre todo de poemarios de Rosalía de Castro, como los *Dous Cantares*, es otro enfoque muy diferente, por interés personal. Empezó a usar aquellos textos que le remitían a vivencias particulares, «me recordaba cómo podían resonar con mi pasado, cuando era niño, con mi infancia» (Anexo I, p. 81). Realmente, con este enfoque son pocas obras. En este caso, escribió la obra cuando estaba en Pittsburgh, como un recuerdo afectivo, porque le apetecía que los miembros del Coro Latinoamericano de la ciudad, que estrenaría la obra, conocieran la lengua procedente de algunos de sus antepasados que habían emigrado de Galicia a Estados Unidos.

En cuanto a la inclusión de la lengua gallega en sus composiciones, es verdad que la mayor parte de las obras para voz tienen el texto gallego. Sin embargo, no siente que todas sus obras tengan que estar en este idioma, ya que como bilingüe, no discrepa en usar el castellano. Incluso ha utilizado el inglés, en alguna ocasión, como en *Pasaxes* o en *Boceto para una ópera*. Buide (Anexo I) destaca las características fonéticas de la lengua galaica: «creo que el gallego tiene unas características muy interesantes para la voz, ya que tiene siete vocales, que en castellano sólo tenemos cinco, ahí tiene una serie de peculiaridades que son interesantes para explorar como lengua del canto» (p. 81).

3. UNA APROXIMACIÓN ESTÉTICA A SUS OBRAS VOCALES

3.1. Una oda al mar de Javier Vizoso. *Lingua de escuma* (2011) para coro de niños y orquesta.

Es la primera gran obra del género vocal, después de haber escrito y estrenado, cinco años antes, en Pittsburgh la primera versión de sus *Dous Cantares* para coro a cappella. Buide (2019) recuerda el momento de su encargo como una gran oportunidad para continuar trabajando con la voz, «la siguiente oportunidad grande fue cuando la Sinfónica de Galicia me encargó *Lingua de Escuma*. Recuerdo que Víctor Pablo, el director titular, me propuso trabajar con el coro de niños de Galicia, un coro fantástico». Aunque tenía la libertad de elegir otra formación, le pareció una gran oportunidad trabajar en este proyecto, que se estrenaría para la conmemoración del XX Aniversario de esta orquesta sinfónica.

Las orquestas de Estados Unidos fueron las primeras en estrenar mis partituras, primero la Sinfónica de Pittsburgh y luego otras, como la Sinfónica de Minnesota o la Filarmónica de Yale. En Galicia, la Sinfónica y la Filharmonía han tocado mi música, aunque este es mi primer encargo (Carrillo, 2011, p.6).

Durante la tercera entrevista que se mantuvo con el compositor, cuyos temas centrales fueron las obras concretas, comentó cuál fue el motivo de la elección del texto. En un primer momento pensó en buscar un texto en castellano, pero luego se decantó por el gallego, de una manera casual: «El texto es de Javier Vizoso, que se hizo expofeso para esta obra. Yo estaba buscando texto y como lo conocía fue el que me propuso este texto». Javier Vizoso es el jefe de prensa de la Orquesta Sinfónica de Galicia y escritor de varias obras literarias, entre las que destaca el poemario *El tifón de la tormenta* (2016) y el libro *El secreto de la señora Higgins y otros cuentos* (2012). Escribió este poema, el único musicado de su trabajo, de manera aislada y exclusiva, ya que no forma parte de ninguna obra mayor ni lo ha incluido en un poemario posteriormente.

En el momento del estreno de la obra, Buide estaba residiendo en la Real Academia Española en Roma, tras ejercer como docente dos cursos consecutivos en los Conservatorios Superiores de Vigo y A Coruña. En Roma, estaba investigando sobre la música vocal de compositores vinculados a esta ciudad (Wonemburger, 2012). Se encontraba en una etapa, después de dos años de haber terminado en Yale, en la que seguía evolucionando y buscando su madurez compositiva, «empiezo a tener obras a

mis espaldas pero aún me veo aprendiendo» (Buide, según Carrillo, 2011, p.6). La obra fue estrenada a mediados del mes de noviembre de 2011 por la Orquesta Sinfónica de Galicia, dirigida por Miguel Hart-Bedoya, el 17 de noviembre en Vigo y, al día siguiente, en el Palacio de Ópera de A Coruña. Tuvo una buena recepción por parte del público, como se puede leer en una crítica publicada en *La Voz de Galicia*:

Pocas veces he asistido a estrenos de obras de compositores que provoquen tantas emociones y tanto entusiasmo ante el público. La obra de Fernando Buide del Real (1980) *Lingua de Escuma*, con un sorprendente texto de Javier Vizoso, logró un milagro poco habitual en este tipo de conciertos: el centro cultural Novacaixagalicia de Vigo se entregó rendido ante la belleza implacable de una partitura tensa, dramática y quizá onírica. Buide no es una joven promesa, es presente y futuro de una madurez abrumadora y que sólo se puede entender desde su formación como compositor en la Universidad Carnegie Mellon de Pittsburgh [...]. En *Lingua de Escuma* hay, en efecto, una línea que parece irrevocable y que conduce al paroxismo funcional de la tímbrica que se consume por el propio sistema de tensiones que articula la relación entre texto y música. Encontramos, pues, el principio expresivo llevado a su extremo: la pasión, la expresión dramática, la realidad diáfana es como el comienzo de una extraña concepción en la que se aparta del uso de convencionalismos, los ornamentos superfluos, la abstracta universalidad del lenguaje musical, de modo que la música ocupa un lugar preeminente frente a la derrotada belleza de finales del siglo XX. (Relova, 2011).

Las grabaciones de los estrenos se encuentran en el Archivo privado de la Orquesta Sinfónica de Galicia. Se puede escuchar la versión dirigida por James Ross en el Palacio de Ópera de A Coruña, el 21 de abril de 2014, en la [página web del compositor](#).

Figura 8. Coro de niños y Joven Orquesta Sinfónica de Galicia dirigida por James Ross.



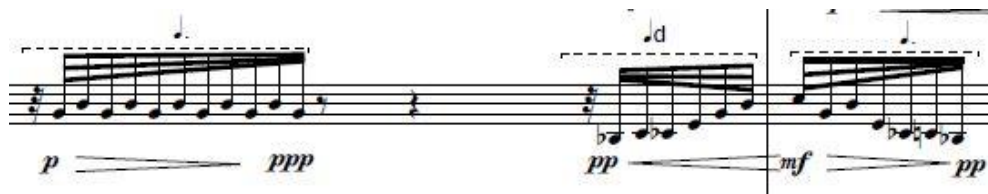
Fuente: Archivo de la OSG, foto cedida por el compositor.

Con 12 minutos de duración, tiene una plantilla orquestal que fue pensada por Buide (Anexo I) para la formación habitual de la orquesta concreta que iba a interpretarla:

Las maderas a 3, los metales a 3 con 4 trompas y tuba, timbales, 3 percusionistas, arpa y cuerda, es la plantilla fija de la orquesta sinfónica, no hay ningún refuerzo. La percusión es para la plantilla regular, un timbalero y tres percusionistas. En la madera, la flauta 3 dobla con el piccolo y la flauta 2 dobla con la flauta en sol, con la flauta alto. El fagot 3 es contrafagot. Hay un clarinete en mib y un clarinete bajo. Dos oboe y un corno inglés (p. 88).

La grafía es mayormente convencional, aunque aparecen los *accelerandos* y *ritardandos* que provienen de la grafía de Lutolawsky. Indican una ejecución rápida e irregular, acelerando o reteniendo el tiempo, siempre con la indicación exacta que tiene que durar la combinación de las figuras, como se puede ver en la siguiente imagen de un fragmento de la introducción instrumental interpretado por la marimba.

Figura 9. Introducción instrumental, marimba, cc.8-9.



Fuente: Buide, partitura de *Lingua de Escuma*.

La primera parte es una introducción orquestal de 22 compases, iniciada por la flauta que dialoga, pocos compases después, con el vibráfono y la marimba con nexos sutiles y con una sonoridad con una interválica muy detallada sin funciones tonales claras (Espinosa, 2014).

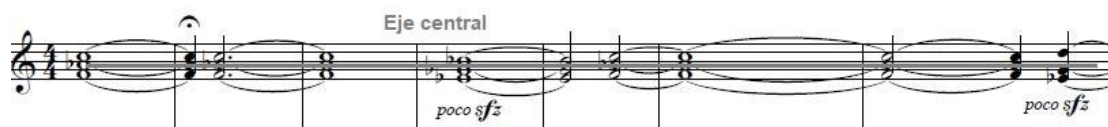
El texto¹³ se divide en dos partes, que se corresponden con las dos grandes secciones musicales donde interviene el coro, separadas por un gran interludio instrumental. Cada una de las partes está, a su vez, dividida en dos tercetos, donde predominan los versos octosílabos y la rima asonante. En la primera parte, las voces blancas del coro comienzan, con una sonoridad angelical y menos atonal que la introducción, con el primer verso de Vizoso «Area branca era o meu destino» (Espinosa, 2014), acompañadas por la orquesta que lleva un tiempo muy fluctuante.

¹³ El texto en gallego de Javier Vizoso y la traducción al castellano se puede ver en los anexos.

Esta obra está construida con notas simétricas respecto a un eje central, como se indica en la figura 10. Buide (Anexo I) explica así esta idea precomposicional:¹⁴

El coro empieza en un acorde de fa menor, con una textura homofónica. Se repite el mismo acorde. La idea fue trazar un eje entre la bemol y la becuadro para que los acordes que aparecen fueran simétricos por arriba y por abajo. Por ejemplo, en fa menor, quitando la bemol, el fa y el do son simétricos respecto a esa línea central. Si te vas al siguiente acorde que es mi bemol, sol bemol, re, si te fijas el mi vemos y el re son simétricos respecto a ese mismo punto, hay la misma distancia. Así fue la manera en que empecé a construirla. El solo de trompeta que empieza en el compás 31, son también notas simétricas, si coges la nota más grave y más aguda, el si bemol y el sol, también hay la misma distancia a esa línea la-la bemol. Como si hubiera un espejo en medio del pentagrama entre la y la bemol, así fui seleccionando las notas (p. 89).

Figura 10. Estructura composicional, armonía del piano, cc. 23-29.



Fuente: Buide, partitura de la reducción para coro y piano de *Lingua Escuma*.

En ese solo de trompeta la idea estética es que la sonoridad del instrumento de metal saliera de la textura del coro, como si estuviera improvisando un diálogo de fondo mientras el coro va cantando «cando os seus ollos ollos grises».

Figura 11. Segundo verso del primer terceto, coro y trompeta, cc. 31-34.

Fuente: Buide, partitura de la reducción para coro y piano de *Lingua de Escuma*.

¹⁴ Este proceso constructivo lo va a seguir empleando en otras obras suyas posteriores, como en *Fragmentos del Satiricón*, ya visto en el epígrafe 2.3.1.

Entre los dos tercetos hay un pequeño interludio con unos cambios bruscos de intensidad y dinámica, que comienzan sobre la última palabra del verso «prendían lume no horizonte do mar». Precisamente, en los compases de este breve interludio, que se pueden ver en la figura 12, se refleja la poética musical de esta obra. Consiste en no trasladar imágenes concretas del texto a la música, sino que se puedan percibir sensaciones y emociones de la grandiosidad del mar.

Es cierto que cuando hay masas orquestales grandes, por ejemplo, en los compases 44-45-46, con esos *accelerandos* y *ritardandos*, yo tenía la imagen de las olas del mar, una que va y viene, pero realmente es muy difícil decir dónde empieza una y dónde termina otra. Lo que quería crear eran unas texturas con muchos elementos que no fueran fácilmente separables unos de otros, no como algo que puedes dividir muy fácilmente, sino texturas más amplias y más difíciles de individualizar. Es como cuando miras el mar y no sabes cuándo termina una ola y empieza la siguiente, esa era la idea compositiva poética que hay detrás, perfiles recortados muy claros. No quería siluetas, quería, más bien, grupos de color si lo comparamos con la pintura. A pesar de que todas las líneas son muy detalladas y están escritas de manera individual bastante precisa, quería un efecto global no solista, salvo, ciertos momentos en el interludio donde adquiere un matiz mucho más rítmico la pieza (Anexo I, p. 90).

Figura 12. Dinámica y agógica cambiante que simula las olas del mar, cc. 44 a 46.

The musical score for measures 44-46 consists of two staves. The upper staff is for the voice, and the lower staff is for the piano. Measure 44 is in 3/8 time, marked *mf* and *rit.*. Measure 45 is in 3/8 time, marked *mp* and *a tempo*. Measure 46 is in 2/4 time, marked *p* and *a tempo*. The piano part includes dynamic markings *mf*, *pp*, *mp*, and *pp* with hairpins indicating crescendos and decrescendos. Rhythmic markings include triplets and sextuplets.

Fuente: Buide, partitura de la reducción para coro y piano de *Lingua de Escuma*.

Entre el verso final del segundo terceto, «dos seus pequenos países», y el interludio orquestal, el coro canta en *bocca chiusa* la palabra «area», acompañada de una agitación instrumental que será continuada en el interludio. Este interludio orquestal, de unos 100 compases, es como un gran comentario a las sensaciones que produce el texto. Está lleno de efectos y superposiciones de texturas rítmicas y tímbricas que conducen el discurso musical a un punto culminante de gran intensidad, como anticipo del gran clímax de la sección siguiente. En «esta obra está en el compás 143 al 145, [...] donde aparecen los cencerros» (Anexo I, p. 89), como puede verse en la siguiente figura:

Figura 13 Clímax del interludio, cc.143-145.

The image displays a musical score for the climax of an interlude, measures 143-145. The score is written for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello) and includes dynamic markings such as *ff*, *f*, and *sfz*. The music is characterized by complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and features articulation marks like *staccato* and *pizz.* (pizzicato). The score is divided into three systems, each containing four staves. The first system shows the initial buildup, the second system continues the rhythmic intensity, and the third system concludes the passage with a final *ff* dynamic. The score is presented in a standard musical notation format with a key signature of one flat and a common time signature.

Fuente: Buide, partitura de *Lingua de Escuma*.

En la última parte del interludio, bajo la percusión y la sensación de descoordinación con los trémolos de las cuerdas, todo parece desvanecerse para dar entrada de nuevo al coro que comienza cantando al unísono «Agora que a promesa radiante» (Espinosa, 2014). Desde ese unísono, sobre la nota do, cada verso comienza su entrada un tono más alto, sobre el re «da palabra dos meus castelos», sobre el mi «lingua de escuma y sal». Buide escribe esta sección de forma ascendente con intervalos de 2ª, de manera que sea fácil de entonar, no tenga mucha dificultad para los niños del coro y puedan llegar sin fatigación al clímax en el compás 196. En ese clímax hay superposición de todos los timbres de la orquesta, «menos el arpa por una cuestión clave de equilibrio» (Anexo I, p. 91). En esta ocasión, la música tiene una relación directa con la agitación de las palabras del texto «xira furioso na marea do mar», al final del poema. Las voces van quedando unas detrás de otras, la tercera voz hace una escala descendente, para conseguir el efecto culminante del *cluster* con un grito del coro, como se puede ver en la figura 14.

Figura 14. Último verso y clímax de la obra, cc. 190-196.

The musical score consists of three vocal staves and a piano accompaniment. The lyrics are: "xi ra fu rio so na ma re a... e fo xe do, in cen dio do mar". The score includes dynamic markings such as "subito p", "cresc.", and "pp". The piano part has a complex texture with many sixteenth notes. The vocal parts end with a cluster of notes and a final cry.

Fuente: Buide, partitura de la reducción para coro y piano de *Lingua de Escuma*.

Después del clímax empieza todo a diluirse y, a modo de coda, se recupera un tiempo más laxo, fluctuante y calmado del inicio, con palabras sueltas del texto acompañadas por un violín solista y los diálogos de la marimba y el vibráfono. Buide (Anexo I) explica, al respecto, que introduce estas palabras, que se repiten varias veces a lo largo de la obra, no con la pretensión de darles una mayor importancia, sino a modo de recuerdo:

Termina con palabras sueltas como si de repente recuerdas cosas inconexas. Como el texto es medio onírico y un poco fantástico es como si recompones fragmentos en tu cabeza, al igual que a nivel musical recuperas fragmentos del inicio de la partitura (p. 89).

En el estilo compositivo se pueden observar influencias de Luciano Berio. Cuando Buide compuso esta obra, había estado estudiando la *Sinfonía* de este compositor italiano modernista, sobre todo la relación del coro con la orquesta en el primer movimiento. Sin embargo, la gran variedad de combinaciones rítmicas son tomadas del lenguaje de Pierre Boulez. Un ejemplo de la influencia de Boulez se ve en la figura 15, entre otros elementos que Buide (Anexo I) explica:

Hay cosas de orquestación que tomé directamente de las notaciones de Boulez. Puede haber bastante de los gestos orquestales, de cómo están escritos en los momentos que las texturas son más amplias y envolventes. Hay otros gestos que son más geométricos, desconectados unos de otros, como pequeños espasmos. (p. 90).

Figura 15. Combinaciones rítmicas con influencia de Boulez en la sección de cuerda, cc. 119-121.

The image displays a musical score for a string section, specifically measures 119 to 121. It consists of eight staves. The top four staves are for violins (labeled 'vio') and the bottom four for violas (labeled 'vra'). The notation is highly rhythmic and complex, featuring many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together in dense patterns. There are various dynamic markings, including 'fp' (fortissimo piano) and 'f' (forte). The score illustrates the influence of Pierre Boulez's rhythmic language, characterized by fragmented and geometric patterns.

Fuente: Buide, partitura de *Lingua de Escuma*.

En el lenguaje compositivo se establece una dicotomía entre lo tonal y lo atonal, ya que hay ciertas armonías triádicas consonantes, con terceras y sextas, como el del comienzo en fa menor, que sirven de equilibrio a otros fragmentos recargados de disonancias, con segundas menores, séptimas y tritonos. La relación del texto con la música está pensada de manera que la instrumentación nunca enmascare al coro, sino que el texto se entienda de manera clara.

3.2. La furia de la hechizera de Xesús Pisón en la voz y el piano de *Medea* (2012), para soprano y piano.

Medea es una obra para soprano y piano que fue escrita por Buide, recién llegado a España de su estancia en la Academia de Bellas Artes en Roma, para el Recital de doctorado en la Universidad de Yale. Con la creación de esta breve obra completaría el programa del concierto, junto a *Lingua de Escuma*, *Electra* y las obras instrumentales *Pico Sacro*, *Aria* y *Alborada*, que habían sido estrenadas anteriormente en Inglaterra e Italia. El contacto con grandes artistas de otras disciplinas en la capital italiana y sus últimas clases recibidas, ese verano, por Julian Anderson en Dartington, fueron acontecimientos decisivos en la configuración de su estilo compositivo.

Esta composición sólo fue interpretada el día del estreno por la soprano leonesa Eva Juárez y el mismo compositor al piano el 25 de octubre de 2012, en el, anteriormente citado, concierto en Yale Music School en New Haven. El compositor guarda en su archivo privado la grabación de la interpretación de esa tarde y no hay ninguna crítica de prensa.

El motivo de la elección de un texto del escritor gallego Xesús Pisón y, en concreto, sobre el mito de Medea es totalmente personal, interesándole su poética simbólica.

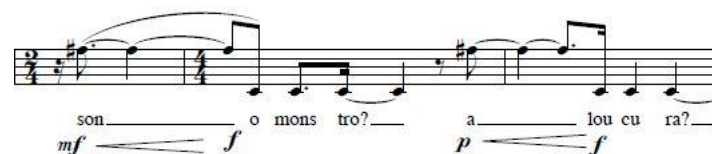
Busqué un texto de Xesús Pixón, un escritor gallego que sobre todo ha hecho mucho teatro. No es muy conocido pero que siempre me pareció muy interesante porque tiene unos textos muy concentrados, muy cargados de referencias simbólicas. Parte de un montón de personajes, mitos y de historias conocidas y las reinterpreta desde un punto de vista muy original. Esto es Medea, pero también tiene una Ofelia. Son textos más poéticos que teatrales, en el sentido de que están tan cargados de referencias que mejor uno se lo lee con calma que mejor verlo en un escenario. Esta *Medea* era una pequeña obra teatral que tenía, una especie de monólogos de Medea y tomé fragmentos extractados de él. Me apetecía para EEUU, para el doctorado, hacer algo en gallego. Llegué a él porque había leído cosas suyas a través de la recomendación de algún amigo. Me pareció un texto que ofrecía muchas posibilidades a nivel expresivo (Anexo I, p. 91).

Estos fragmentos, elegidos por Buide, pertenecen al *Aniversario de Medea* (2000) de Xesús Pisón. Según Pedernera (2007) se trata de un cuadro escénico surrealista «cuya fantasmagórica protagonista desentierra el esqueleto de su hijo, lo cuida con amor, lo defiende de los muertos que vienen a reclamarlo, pero al fin no tiene más remedio que dormirlo y enterrarlo de nuevo» (p.98). Este escritor lucense fue uno de los autores dramáticos más destacados de la década de los 80 y ha recibido varios premios literarios. Compagina la escritura con una variada actividad creativa, como trabajos escenográficos, exposiciones de pintura, diseños de carteles y ropa o ilustraciones de libros. Entre sus escritos más recientes están *Edipo de Neve*, *Espejos*, *Hamlet* o *La habitación de Ofelia* (Biblioteca virtual galega, 2019).

Los fragmentos elegidos por Buide forman una única estrofa donde se combinan, con una métrica irregular versos de arte menor, predominando los tetrasílabos, con rima asonante, en alguna ocasión. Por ejemplo, el tercero «Tendes medo?» rima con el quinto «Basta co inferno?». El texto, según Buide (Anexo I) «aparece cantado de una manera más tradicional donde en todo el momento el texto se entienda y se transmita bien, y momentos donde se intenta retorcer más la voz, como los propios conflictos interiores de Medea, como interiormente se va torturando la propia protagonista» (p. 91).

Normalmente, Buide siempre piensa en el intérprete antes de crear una composición con voz, en esta ocasión no fue así, fue pensada más en abstracto que para una voz en concreto. Le ofreció el estreno de la obra a Eva Juárez, que, hacía pocos meses, había sido la voz solista en el estreno de *Electra* en Roma. Se trata de una obra con gran dificultad técnica para la soprano, sobre todo en los complicados cambios de registro del agudo al grave, como en los saltos de 14ª, de la figura 14, sobre los versos «son o monstro?» y «a locura?».

Figura 16. Cambios de registro de la voz, con saltos de 14ªA, cc.58-60.

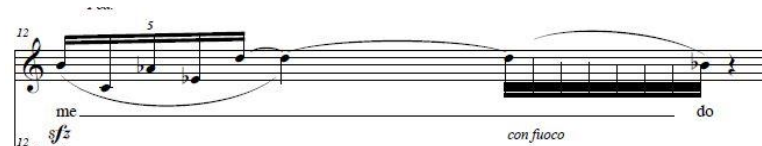


Fuente: Buide, partitura de *Medea*.

El tipo de grafía, aunque, mayormente sea convencional, combina con notación de técnica extendida como la figuración de la voz sobre la palabra «medo». Como se ve en la figura 15 sólo hay plicas sin cabezas, porque quiere hacer «una especie de

glissando con la notas medidas, esas notas en ese espacio» (Anexo I, p.). También aparece una notación característica del ciclo de canciones *Pierrot Lunaire* de Schönberg, llamado *Sprechgesang*. Un ejemplo de esta notación se ve en la figura 18, en la primera vez que la soprano canta el verso «son a vosa pegada», utilizando la técnica vocal semihablada, a la que se refiere este término alemán.

Figura 17. Combinación de grafía convencional y contemporánea, c. 12.



Fuente: Buide, partitura de *Medea*.

La obra comienza con una introducción pianística, seguida de los cuatro primeros versos que formarían una primera sección musical, cuando se presenta Medea «Son Medea, desandei o camiño?, tendes medo?, Medea» y que se indica expresamente en la partitura con la indicación *molto calmo*. El pensamiento estético de Buide en el comienzo de la obra sobre un acorde repetitivo de fa mayor, es el germen de una idea que desarrollará posteriormente en *Pasaxes* (2016).

Este arranque que hice, que la mano izquierda del piano está en *fortissimo* y la derecha en *pianissimo*, como un acorde de fa mayor y de lado vas oyendo como resonancias que van cambiando. Esto es una idea que luego orquesté en *Pasaxes*, a partir del 557. Este comienzo de *Medea* se convierte después en esta otra sección de *Pasaxes*, como una idea germina en otra obra posterior (Anexo I, p. 92).

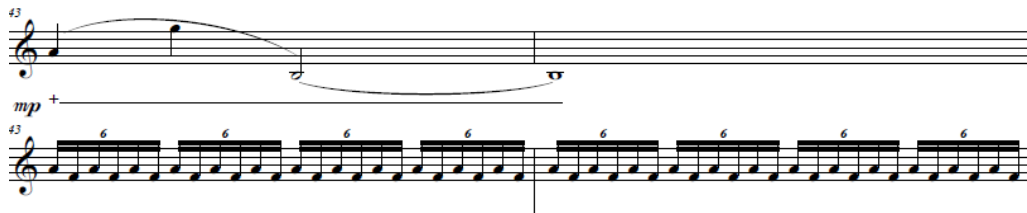
Figura 18. Introducción pianística, con distintas dinámicas en cada mano, cc. 1-4.



Fuente: Buide, partitura de *Medea*.

En la segunda sección de la obra hay un contraste de tempo y de carácter, que se indica con el término *movendo*. La figuración de los seisillos de la mano izquierda del piano en forma arpegiada alrededor de la nota la, durante ocho compases, anticipan la agitación de la entrada de la soprano con el verso «querédesme coser a vulva». Termina la intervención de la solista en *bocca chiusa* con una cesura vocal de 7ª y 15ª, con el mismo motivo pianístico del comienzo de la sección.

Figura 19. Efecto en *bocca chiusa* de la soprano con el acompañamiento repetitivo del piano, cc. 43-44.



Fuente: Buide, partitura de *Medea*.

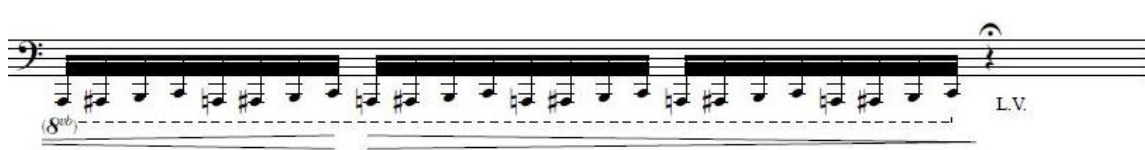
Con el cambio de tempo a *moderato*, empezaría una tercera sección sobre la nota la a modo de ostinato. Esta idea de una altura que queda incrustada y repetida va a estar presente en otras obras suyas posteriores, como se verá en *Pasaxes*.

Figura 20. Último verso en estilo *Sprechgesang*, con el acompañamiento del piano con el la en ostinato cc. 61-64.

Fuente: Buide, partitura de *Medea*.

Después de la segunda vez que se repite el verso «son a vosa pegada», en forma cantada sobre el sol sostenido y con un ritmo definido, se llegaría al clímax de la obra. Este clímax está en el grave fuerte del piano, aunque la voz permanezca en silencio. Buide (2019) explica, al respecto, que «es el momento más agitado a nivel instrumental y esa parte va en *fortissimo*»(Anexo I, p. 92).

Figura 21. Clímax de la obra en la mano izquierda del piano, c. 77.



Fuente: Buide, partitura de *Medea*.

Terminaría la obra con una especie de *codetta*, como una recapitulación del comienzo. La soprano recita sobre la nota fa, libre de rítmica, los tres últimos versos del texto «Por que calades? Porque que calo? Por que non estou?», mientras el piano toca las armonías principales de la introducción. De manera que la música parece disolverse después del clímax, con la sonoridad en la lejanía de los acordes iniciales de la obra.

Figura 22. Recitado de la soprano y acordes finales del piano, cc. 78-81.

Fuente: Buide, partitura de *Medea*.

3.3. Un pasaje instrumental entre la agitación de Gonzalo Hermo y la contemplación de Edward Thomas. *Pasaxes* (2016), para coro y orquesta.

El director Paul Daniel propuso a Buide la creación de una obra para voz y orquesta, financiada por la AEOS y la Fundación Autor, para la inauguración de la temporada 2016-2017 de la Real Filarmonía. Con este director y esta orquesta había trabajado anteriormente en el estreno de *Paisaxe suspendida*, en el año 2010 y *Mar ao Norde*, hacía dos años. En esos momentos, se encontraba en la cumbre de su carrera compositiva con más de 20 composiciones creadas e interpretadas por orquestas nacionales e internacionales y con un estilo bastante consolidado. Hacía tres años

había ganado el premio BBVA y las orquestas españolas estaban interpretando *Fragmentos del Satiricón* por todo el país.

Antes de empezar a escribir *Pasaxes*, pensó qué intérprete podría desempeñar el papel de la voz solista, aconsejado por Daniel: «piensa con quien quieres trabajar, antes de escribir una sola nota para voz y orquesta, que sepas quien la va a cantar, escribe para una voz en concreto» (Daniel, citado por Buide, 2018). Este consejo, a partir de entonces, lo adaptó como idea precomposicional a la hora de crear una obra orquestal con voz. La soprano catalana Isabella Gaudí fue la elegida por sus virtudes musicales y su triunfo en el Teatro Real, el año anterior, con su papel de Julieta en la ópera *El público* de Mauricio Sotelo (Carrillo, 2016). Este encargo, ofrecido a Buide en junio, suponía un reto compositivo debido al poco tiempo que disponía para la entrega, ya que sería estrenada en octubre. Tenía que ser realista y adaptarse a esas circunstancias, del tal manera que empezó a componer siguiendo otra recomendación del director inglés: «intenta siempre que todo salga de la línea vocal, que el punto de partida sea la voz» (Daniel, citado por Buide, 2018). En tan sólo un mes, había terminado la obra para voz y piano, para que la soprano pudiera ensayarla en el mes de agosto, mientras la iba orquestando.

El 13 de Octubre de 2016 tuvo lugar en el Auditorio de Santiago de Compostela el primer concierto de la temporada de la Real Filharmonía de Galicia con el [estreno de la obra](#). Gozó de una gran ovación por parte del público, tanto por la calidad de la composición como por la interpretación orquestal dirigida por Paul Daniel y el dominio técnico de la cantante Isabella Gaudí, como comenta el crítico musical Alfredo López-Vivié (2016):

Daniel y la Real Filharmonía ofrecieron una interpretación que me pareció muy segura, y desde luego muy valiente en el vertiginoso interludio. [...] la soprano barcelonesa Isabella Gaudí, [...] exhibió una voz potente, bien coloreada y mejor proyectada -teniendo en cuenta que Buide no se lo pone nada fácil, exigiendo continuamente el extremo agudo de la tesitura, [...]. El público recibió estos *Pasaxes* con una ovación de las de verdad.

Figura 23. Estreno de *Pasaxes*, Fernando Buide saludando a Isabella Gaudí



Fuente: Archivo de la Real Filharmonía de Galicia, foto cedida por el compositor.

El compositor vio cumplidas sus expectativas de éxito del estreno en su ciudad natal y quedó muy satisfecho con la colaboración de los músicos y el director titular de esta orquesta filarmónica. El timbre particular y la potencia de la voz de Gaudí, como sus cualidades específicas técnicas e interpretativas, se ajustaron a la gran dificultad técnica y expresiva que requiere la obra (Carrillo, 2016).

La plantilla orquestal se diferencia de *Lingua de Escuma* en tener menor instrumentación porque está pensada para una orquesta filarmónica, en lugar de una orquesta sinfónica. En la Real Filharmonía están contratados, como músicos titulares, dos instrumentistas por cuerda en las maderas y en los metales. Fue necesaria la contratación extra de trombones, tubas y arpa. A lo largo de la obra «la base de la orquestación se encuentra en la cuerda de la que sobresalen, puntualmente, pequeños motivos o pequeñas frases de los instrumentos de viento, como la flauta» (Anexo I, p. 93). La idea compositiva principal de Buide es que la orquesta fuera un gran acompañante de la voz.

Figura 24. Introducción, comienzo de los violines que dialoga con un pequeño motivo de flautas y oboes, continuado por los violonchelos, cc. 1-6.

Lento (♩ = c. 56)

Fuente: Buide, partitura de *Pasaxes*.

La idea poética de la obra es que dos poemas con características distintas y escritos en diferentes idiomas, gallego e inglés, «están dialogando entre sí, con un siglo de diferencia en la fecha de su autoría» (Anexo I, p. 93), como se describirá a continuación.

Pasaxes es la mayor obra de su catálogo, con casi 25 minutos de duración, que se divide en tres grandes secciones, precedidas de una introducción instrumental de 20 compases en un tempo *lento*. Las dos partes donde la voz es la protagonista se corresponden con los dos textos y están unidas mediante un interludio orquestal. El lenguaje empleado, sin dejar de ser actual, es asequible para cualquier oyente por la transparencia de los planos sonoros orquestales y la acomodación de las líneas melódicas a los versos (López-Vivié, 2016).

El primer texto son unos fragmentos que pertenecen al poemario *Celebración* del joven gallego Gonzalo Hermo. Buide eligió este poemario porque fue el primero en lengua gallega en recibir el Premio Nacional de Poesía Joven, Miguel Hernández, a un autor menor de 35 años, en el 2015 (Carrillo, 2016). En un texto abstracto, muy fragmentando, con un ritmo muy fuerte, formado por versos sueltos de métrica irregular y sin ningún tipo de rima. Estos versos, visualmente¹⁵, van en disminución, desde el primero, que es compuesto «Estou aquí. En fronte atópase o resto do

¹⁵ La letra de *Pasaxes* está incluida en los anexos donde se puede ver este escalonamiento de los versos.

mundo» hasta el último verso trisílabo «escapa». Este aspecto conlleva a que el pulso vaya hacia adelante, «con una sensación de gran urgencia e impulso, casi una aceleración emocional hasta el momento culminante al final del texto, que resulta tremendamente inspiradora» (Anexo I, p. 94).

Figura 25. Primera intervención de la soprano, motivos musicales fragmentados del primer verso, con el acompañamiento del arpa al unísono, cc. 21-28.

Cálmo (♩ = c. 64)

Es tou a qui en fron te a to pa de o re

Fuente: Buide, partitura de *Pasaxes*.

Este primer poema posee un ritmo muy discursivo, muy narrativo, con su propia rítmica y movimiento interno, por lo que Buide hizo una música «muy seccional, con muchas ideas, con cambios de tempo y de textura, con una melodía más quebrada, que intenta hacer un paralelismo con esta especie de convulsión interna, con un tiempo muy agitado y que se mueve mucho» (Anexo I, p. 94). La sensación de agitación con la que termina el poema, con la indicación *agitato libero* sobre los versos «abre unha fisura, rompe o círculo, escapa» no sucumbe en seco, sino que es continuada en un tempo más *vivo* por la orquesta, como puede verse en la figura 26.

Este gran interludio orquestal, de cinco minutos de duración, es, como el mismo título de la obra indica, un pasaje, un puente orquestal entre las dos largas intervenciones de la solista. Está pensado como un comentario a toda la excitación del primer poema y sirve de descanso para la soprano, después del gran esfuerzo físico y emocional que conlleva el texto de Hermo.

Figura 26. Final del poema de Hermo, agitación instrumental de la orquesta que precede a los últimos versos y es continuada en *piu vivo* en el interludio, cc. 171-189.

The image displays three systems of a musical score. The first system (measures 171-175) features a piano accompaniment with dynamic markings *mf*, *pp*, *mf*, and *ff*. The second system (measures 176-180) includes a vocal line with lyrics: "A bre un ha fi su ra Rom pe o cir cu lo" and piano accompaniment with dynamics *p* and *fp*. The tempo marking "agitato - libero" is present above the vocal line. The third system (measures 181-189) features a vocal line with lyrics: "Es ca pa p Es ca pa" and piano accompaniment with dynamics *ff*. The tempo marking "Piú vivo (♩ = c. 110-120)" is present above the vocal line, and the word "misterioso" is written above the first measure.

Fuente: Buide, partitura de la reducción para soprano y piano de *Pasaxes*.

Cuando termina el interludio orquestal es como si se cambiara de escenografía para pasar al segundo poema, totalmente opuesto al anterior. El pulso de las cuerdas, según Carrillo (2016) «podría representar el del corazón de la cantante, calmado tras el necesario reposo que necesita después [...] de la primera parte de la obra». Este segundo texto es del poeta inglés Edward Thomas, que falleció en la Primera Guerra Mundial, muy marcado por el ambiente bélico. Thomas apela a una persona ausente y el pulso del poema parece ser estático o contemplativo, como si el tiempo se hubiese detenido. La idea de pérdida, de dolor, de superación de la ausencia está muy presente en su poética. Son cinco estrofas, de seis versos cada una, donde se da vueltas a la misma idea de pérdida, «ante la ausencia de alguien uno puede continuar haciéndose preguntas de manera obsesiva hasta que puede llegar a un momento de aceptación, pero, mientras no sucede eso, caemos en esta especie de repetición obsesiva de una idea» (Anexo I, p. 80). Relacionado con esa idea de pérdida del

poema de Thomas, Buide escribe una especie de acorde en re menor que se queda estancado y se repite varias veces. Ese acorde de re menor, aunque baja más adelante a do mayor, se mantiene de manera obsesiva al igual que el texto, que se repite verso tras verso, haciendo preguntas retóricas, «will you come?, would you come?, would you have come?», sin esperar una respuesta.

En música, cuando algo se repite mucho, uno está pensando en un tiempo muy estático, muy amplio. Así, que mi idea en esta obra de Edward Thomas fue coger un acorde en re menor, una tríada, que se repita incesantemente en las cuerdas, con una orquestación bastante suave, como una idea que se repite de manera obsesiva. Aquí, lo que quería plasmar, era, al contrario que en Gonzalo Hermo, no un tiempo que avanza de manera muy agitada, sino algo que se ha detenido, contemplativo, estático (Anexo I, p. 80).

Figura 27. Tercera sección de la obra, entrada de los violines con el acorde de re menor en ostinato y los dos primeros versos de Thomas con la intervención de la soprano, cc.437-442.

Fuente: Buide, partitura Pasaxes

A partir del compás 557 se desarrolla una idea que emergió de la obra comentada en el epígrafe anterior, *Medea*, cuatro años atrás. Por un lado, la repetición de un acorde, en esta ocasión en las trompas en *forte*, y, por otro lado, el cambio resonante de las armonías de la sección de las maderas en *piano*, hasta la llegada del clímax.

Figura 28. Segunda sección. Entrada de las trompas con acorde repetido en *forte*, mientras van cambiando las armonías de las maderas en *piano*.

Fuente: Buide, partitura de la reducción para soprano y piano de *Pasaxes*.

Al final de la quinta estrofa vienen los dos pasajes de mayor dificultad vocal, con una manipulación interválica muy detallada, que culminan en el clímax de la obra con el sobregado del re sobre la última palabra del verso «Beloved, would you have come?» con el apoyo de toda la pantalla orquestal.

Figura 29. Clímax de la obra, cesuras vocales sobre «come» preparando el re sobregado de la soprano, con la intensa sonoridad de toda la orquesta cc. 587-594.

The image displays a musical score for a vocal and piano piece. The top system shows the vocal line with a melisma on the word "come?". The piano part includes a section marked "mf" and another marked "f" with a "90" tempo marking. The score is written in a key with one flat and a 3/4 time signature.

Fuente: Buide, partitura de la reducción para soprano y piano de *Pasaxes*

La grafía de la obra es convencional, aunque introduce, en momentos muy puntuales, la notación de la técnica vocal hablada del *Sprechstimme*, sobre la última palabra del poema de Hermo «escapa», como se puede ver en la figura 26, y los *accelerandos* provenientes de Lutolawsky que había utilizado en *Medea*.

Figura 30. Notación de Lutolawsky, del primer poema, *accelerando*, cc 80-81.

The image shows a musical notation for a piano part, illustrating an "accelerando" effect. The notes become increasingly dense and higher in pitch, with a double bar line at the end.

Fuente: Buide, partitura de la reducción para soprano y piano de *Pasaxes*.

En el estilo compositivo, hay una influencia de dos ciclos de canciones para soprano y orquesta que Buide había escuchado en muchas ocasiones antes de

comenzar a componer la obra. Se trata de *Correspondances* (2003) de Henri Dutilleux, basada en textos de inspiración mística de diversos autores y *Let me tell you* (2008) de Hans Abrahamsen. De esta última, se inspiró en la relación de la voz con la orquesta para el pasaje «donde la marimba hace los cinquillos, lo que hago es superponer una textura más compleja sobre una melodía más simple» (Anexo I, p. 94), sobre los versos «if you come, haste and come».

Figura 31. Tercera sección, poema de Hermo, influencia de Abrahamsen, parte de la soprano con el acompañamiento de la marimba, cc. 613-618.

Fuente: Buide, partitura de Pasaxes.

3.4. Recordando Galicia en tierra extranjera a través de los versos de Rosalía de Castro. *Dous cantares* (2016), para coro y orquesta.

Dous Cantares para coro y orquesta es la versión definitiva de una de las primeras obras compuestas por Buide para voz, para un coro *amateur a cappella*, mientras estudiaba en Pittsburgh en el año 2006. Eligió los textos de Rosalía de Castro en gallego para difundir parte de la cultura que tenía en común con miembros del coro, ya que «al fin y al cabo, gallegos hay por todo el mundo y algunos de los que cantaban allí tenían algún pariente gallego en tercer, cuarto o quinto grado». En su estreno, en la misma ciudad estadounidense, fue interpretada por el Coro Latinoamericano y dirigida por el propio compositor. Buide (Anexo I) comenta que esta experiencia supuso un gran impulso para que siguiera creando composiciones vocales:

Una de mis primeras obras es la de *Dous Cantares* que hice en Pittsburgh con un coro *amateur*, el coro latinoamericano de Pittsburgh, que además dirigí yo el estreno. Este trabajo, tan cercano, con gente que no tiene conocimientos técnicos musicales fue motivador porque tienes que saber transmitir una partitura. A partir de estos *Dous Cantares*, siempre intenté hacer alguna canción (p. 76).

A lo largo de diez años, fue revisando su primera creación y realizando variantes para diversas formaciones musicales. Tras la primera revisión, surgió una nueva versión para voz solista y acompañamiento de piano, con el añadido de una introducción y pequeños interludios pianísticos entre estrofa y estrofa. Fue estrenada por la soprano Laura Alonso y el pianista Javier Otero en la ceremonia de entrega de los Premios da Cultura Galega de Santiago de Compostela, el 20 de Febrero de 2013. Esta misma soprano volverá a interpretarla, esta vez, con Yelena Kurdina al piano, en Carnegie Hall, Nueva York, en el año 2017. En el mes de noviembre del mismo año en el Conservatorio Profesional Da Coruña fue interpretada por el barítono Eliseu Mera y Haruna Tabeke al piano. Y cuatro años más tarde, como homenaje en el 180 aniversario del nacimiento de Rosalía de Castro, Mera, acompañado por el pianista Cándido Cabaleiro la interpretarían en la Casa Natal de Rosalía, en el [concierto de Navidad](#), el 23 de diciembre de 2107.

En el año 2016, Buide decidió orquestrarla por voluntad propia y dedicársela al director de orquesta Víctor Pablo Pérez, quien le había apoyado y ayudado en sus inicios como compositor.

Pensaba que podía funcionar muy bien recuperar la versión del coro pero orquestrada. Un trabajo que hice sin un encargo concreto, por interés propio y sin un concierto a la vista. [...]. Se la dediqué a Víctor Pablo, un director que me había ayudado y apoyado mucho cuando él estaba en la Sinfónica de Galicia y, como se había marchado de Galicia, me parecía bonito dedicarle una obra en gallego como recuerdo de sus años en mi tierra. Me parecía un detalle bonito porque fue uno de los que me dio mis primeras oportunidades importantes a nivel de compositor (Anexo I, p. 95).

Es la cuarta obra que Buide va a trabajar con Paul Daniel, después de haberle dirigido los estrenos de *Paisaxe suspendida* (2010), *Mar ao Norde* (2014) y *Pasaxes* (2016). De tal manera que el director inglés conoce bien el estilo orquestal de Buide y sabe comunicar a los músicos el resultado sonoro que el compositor busca en cada obra (Fraga, 2016). En esta ocasión, Daniel se puso al frente del Coro y la orquesta de la Comunidad de Madrid en el [estreno en el Auditorio de Música Nacional](#) el 24 de octubre de 2016. La plantilla instrumental es contenida, más similar a las obras

interpretadas por la Filharmonía porque la ORCAM tiene una plantilla más reducida. Las maderas son a dos, hay tres trombones, no hay tuba, hay arpa y unos timbales.

Los textos elegidos por Buide son fragmentos de *Cantares Gallegos* de Rosalía de Castro, el primer poemario escrito íntegramente en gallego, publicado en Vigo el 17 de mayo de 1863. Esta fecha, cien años después, fue elegida para celebrar el Día de las Letras Gallegas, ya que estos cantares marcarían el inicio del Rexurdimento¹⁶. El primero, más intimista, es tan solo la mitad de una estrofa, de «Airiños, ariños aires», un romance de versos octosílabos con rima asonante en los versos pares. El texto del segundo cantar «Branca Aurora», de versos tetrasílabos, se corresponde con la segunda parte del poema *Alborada*, con un carácter más festivo y folclórico como indica la propia letra con la mención de la gaita (Angueira, 2013).

La obra completa está escrita en la tonalidad de mi mayor, en un tempo *tranquilo*, con un «ritmo ternario de plácido balanceo» (Fernández, 2016, p.5). La introducción orquestal, de 15 compases, está iniciada por una delicada sonoridad del arpa y la sección de cuerdas. A modo de diálogo, sobresalen pequeños motivos de la flauta y del corno inglés que serán continuados por una frase más larga de los clarinetes.

Figura 32. Introducción instrumental, tonalidad de mi mayor, en compases 9/8 y 6/8. Arpa y la sección de cuerdas, con motivos de la flauta y corno inglés, cc. 1-5.

Fuente: Buide, partitura *Dous Cantares* para coro y orquesta.

¹⁶ Con este movimiento literario e intelectual que tuvo lugar en Galicia a finales del siglo XIX, la lengua gallega se convierte en vehículo de expresión cultural y social y símbolo de identidad cultural por parte del pueblo gallego.

El primer cantar, que comienza con el verso «Ai! con que prisa voara», tiene una textura predominantemente homofónica. La orquesta realiza la función de mero acompañamiento supeditada al discurso melódico de la línea vocal. La alternancia de compases 5/8 y 6/8 sirven para acentuar la frase o resaltar la rítmica del texto, «que la acentuación del texto fuese la que generase la obra» (Anexo I, p. 95). Un ejemplo se puede ver en la figura 33, en el segundo verso, «to-liña de tan conten-to», el pulso fuerte del inicio de cada compás recae sobre las sílabas que gramaticalmente son acentuadas (Fernández, 2016).

Figura 33. Comienzo del primer cantar, coro acompañado por la sección de cuerdas. Compás 6/8, alternando con 5/8 para ajustarse a la acentuación del texto, cc. 16-21.

The image shows a musical score for the beginning of the first song. It consists of a vocal line and a string section. The vocal line is in G major and 6/8 time, alternating with 5/8. The lyrics are: "Ai! con que pri-sa vo-a-ra... to-li-ña de tan con-ten-to pa-ra can-tar al-bo-ra-da". The string section provides accompaniment with a steady pulse. The score is marked with a piano (p) dynamic.

Fuente: Buide, partitura de Dous Cantares para coro y orquesta.

Esta estrofa elegida por Buide está formada por dos cuartetas que se corresponden con las dos secciones musicales en que se divide este primer cantar. Un brevísimo interludio instrumental, que imita lo que canta el coro, separa las dos secciones. En la segunda sección, después del verso «hasta que alcanzase a vela» se suma a la cuerda toda la sección de la madera y parte de los metales, que anticipan la llegada al clímax. Este clímax se encuentra en la repetición de este mismo verso, sobre la palabra «voaría», como puede verse en la figura 34, en el único momento en que interviene toda la plantilla orquestal con una intensa sonoridad. Inmediatamente después, vuelve la calma y esa sonoridad velada del inicio de la obra. Un pequeño motivo de la flauta y la trompeta dan la entrada a los últimos cuatro versos del poema acompañados por el arpa. Termina con 13 compases instrumentales, a modo de pequeña coda, similares a la introducción.

Figura 34. Clímax del primer canta sobre la palabra «voaría», cc. 57-60.

57

f vo - a - rí - a e vo - a - rí - a has - ta que al - can - za - sea ve - la *p*

f vo - a - rí - a e vo - a - rí - a has - ta que al - can - za - sea ve - la *p*

vo - a - rí - a e vo - a - rí - a has - ta que al - can - za - sea ve - la *f* *p*

f a - rí - a e vo - a - rí - a has - ta que al - can - za - sea ve - la *p*

Fuente: Buide, partitura de la versión para coro y piano de *Dous Cantares*.

El segundo cantar sigue en la misma tonalidad, pero tiene un ritmo más marcado en 2/4 y es algo más movido, aunque Buide lo indica como *moderato*. En esta ocasión, los clarinetes, acompañados por las síncopas del arpa y la sección de cuerdas, realizan la entrada inicial con una melodía que puede traer recuerdos de la música popular y que posteriormente cantará el coro.

Figura 35. Segundo cantar, entrada del clarinete, con ritmo similar a la alborada gallega, cc. 85-89.

Moderato (♩ = 90-100)

Fuente: Buide, partitura de la versión para coro y piano de *Dous cantares*.

Después de esta breve introducción instrumental, viene la entrada del primer verso «Branca aurora», sólo con la intervención de las voces femeninas, en terceras. En los cuatro primeros versos, Buide recurre al recurso compositivo del acorde repetido, como había usado anteriormente en *Medea* y *Pasaxes*.

Figura 36. Segundo cantar, entrada de las voces femeninas en terceras, cc. 92-98.

pp Bran ca, au ro ra ven che gan do e, as por ti ñas vai cha

pp Bran ca, au ro ra ven che gan do e, as por ti ñas vai cha

Fuente: Buide, partitura de la versión para coro y orquesta de Dous Cantares.

Sigue habiendo homofonía, aunque menos marcada porque se intercala con pequeños episodios imitativos para que no interfieran en la claridad del discurso melódico. Al igual que en el anterior, el ritmo de la música se adapta a la acentuación del texto. En esta ocasión, hay una figura melismática recurrente en la intervención de las sopranos, que luego será imitada por las voces masculinas. Un ejemplo de este melisma se puede observar en la figura 37, sobre el verso «dos que dormen esperando». Este ritmo puntillado puede recordar a la alborada gallega. Conscientemente, Buide no pretendía relacionar el ritmo de este género, de la música tradicional de Galicia, con el título que lleva el poema de donde extrae este fragmento, aunque reconoce que hay una clara relación.

Figura 37. Segundo cantar, melisma en la voz soprano, cc. 101-104.

poco più

dos que dor men es pe ran do

poco più

dos que dor men es pe ran do

Fuente: Buide, partitura de la versión para coro y orquesta de Dous Cantares.

La intervención de toda la orquesta, al igual en que en el cantar anterior, anticipa la llegada al clímax que tendrá lugar sobre la última sílaba del verso «resplandor». A continuación, en la última estrofa del poema se van intercalando las entradas de las voces femeninas y masculinas en forma canónica, hasta llegar al verso «que xa sal o

sol dourado». Las voces femeninas cantan los dos últimos versos al unísono sobre la nota mi. Transmiten una sensación de calma para concluir el poema ayudadas por los *pianísimos* orquestales (Fernández, 2016). La obra termina con un único acorde de las cuerdas después de la palabra «¡xa!».

Figura 38. Clímax del segundo cantar sobre «resplandor», cc. 132-135.

Fuente: Buide, partitura de la versión para coro y piano de *Dous cantares*.

Estos dos poemas de Rosalía, «Airiños, ariños aires» y «Alborada», debido a la importancia histórica del poemario al que pertenecen, anteriormente comentada, fueron musicados e interpretados en el ámbito de la música popular por gran diversidad de autores, como Prudencio Romo, Juan Ramos, Víctor Manuel o Los Tamara. Otros poemas de *Cantares Gallegos* se pueden encontrar en el repertorio de cantautores como Amancio Prada, de grupos de folk, pop y rock, hasta en el catálogo de compositores destacados en el panorama musical español del siglo XX, como García Abril y Joaquín Rodrigo, entre otros. La obra orquestal *Cantares Gallegos*, op. 60, de Joly Braga Santos, dedicada a la soprano María Orán, se podría considerar un antecedente de esta obra de Buide. La aportación original de estos *Dous Cantares* es la combinación de la plantilla orquestal con el coro mixto. Además, fue creada con la técnica compositiva que Buide fue adquiriendo a lo largo de su formación en EEUU y la experiencia musical de los años posteriores hasta conseguir esta última versión.

3.5. Otras obras que completan su catálogo vocal

El catálogo vocal de Buide, además de las obras analizadas en los epígrafes anteriores, está formado por las siguientes composiciones (F. Buide, comunicación personal, 15 de marzo de 2018), ordenadas según la fecha de creación:

- *Boceto para una ópera* (2009), para soprano, barítono y piano.

Es una pequeña escena de ópera con el texto escrito en inglés, basada en la obra teatral *Las Moscas* de Jean-Paul Sartre. Fue estrenada en la Universidad de Yale en mayo del 2009.

- *El Fulgor* (2011), para dos flautas, tres violines, viola, contrabajo y coro.

Sobre un texto en gallego de José Valente. Encargo para la boda de Alejandro Sanz, percusionista y miembro del ensemble Música Práctica del que Buide forma parte, y Ana Perandones. Interpretada por la Formación Ad Hoc y dirigida por Rubén Gimeno el 26 de agosto de 2011, en Orense.

- *Electra* (2012), para soprano y quinteto de piano, percusión, clarinete, violín y violonchelo.

El texto en castellano son fragmentos extraídos de un poema sobre el mito de Electra que pertenecen al poemario *Otro día va a comenzar*, ganador del premio de poesía Gastón Baquero, del cubano Efraín Rodríguez Santana. Fue compuesta por Buide mientras estaba como residente, durante el curso 2011-2012, en la Academia Española de Bellas Artes en Roma. El 21 de junio de 2012 fue estrenada en Roma por la soprano Eva Juárez y Ensemble s21 y dirigida por el propio Buide. Un año después, los mismos intérpretes la estrenaron en España en el Centro Galego de Arte Contemporánea de Santiago, dentro del festival Via Stellae.

- *Bolboreta y Sen ti* (2017), para voz y piano.

Son dos breves piezas con textos de dos poemas en gallego de Xosé Neira Vilas. Fueron estrenadas por la soprano Victoria Alvarez Acón y el pianista Vicente Castro Alonso en el Auditorio A Fábrica del Concello de Oleiros, en octubre de 2017. Están grabadas en el disco *Cantos de Amor*, una recopilación de poemas inéditos del escritor pontevedrés musicados por otros compositores gallegos, como Octavio Vázquez, Rubén Someso, Juan Durán, Eduardo Soutullo y Ruben Vizcaino.

- *Folla Novas* (2017), para coro mixto *a cappella*.

El texto pertenece al poema *Unha vez tiven un cravo* del libro I «Vaguedás» del poemario en lengua gallega, titulado igual que la composición, publicado en 1880 por Rosalía de Castro. Esta breve pieza inédita, iba a ser interpretada por un coro *amateur* de Portugal, pero el estreno no se llegó a realizar.

- *Luz de anainar* y *A fondóns non arriban as dornas* (2019), para coro mixto y piano.

Estas dos pequeñas piezas están basadas en dos textos en gallego. El primero pertenece a Antía Otero y el segundo a Anxo Angueira. El encargo, muy reciente, fue realizado por el Coro Cantáble de A Coruña. Su estreno se llevará a cabo a lo largo del año.

- *La amnesia de Clío* (2019), ópera.

El libreto en castellano es de Fernando Edelpé. Es un encargo de la Orquesta Sinfónica de Galicia que será dirigida por Paul Daniel y financiado por la beca Leonardo del BBVA que fue concedida al compositor. La fecha del estreno está pensada para noviembre del 2019, en Santiago de Compostela. La dirección escénica esté pendiente de confirmación.

4. CONCLUSIONES

Al inicio de este trabajo me planteé como pregunta principal de investigación si ¿constituye un rasgo significativo del estilo compositivo de Buide la elección de textos literarios en lengua gallega? Para poder contestar a esta pregunta, me propuse conseguir un objetivo general y cuatro objetivos específicos.

El objetivo general era establecer las principales características estético-musicales, en cuanto a la relación entre música y poesía, de las cuatro obras elegidas basadas en poemas en lengua gallega: *Lingua de Escuma* (2011), *Medea* (2012), *Pasaxes* (2016) y *Dous Cantares* (2016). Este objetivo se cumplió en la medida que fue posible, teniendo en cuenta que se trataba de realizar una aproximación estética a las obras mediante el análisis de los elementos musicales y recursos compositivos más significativos. Para conseguir este objetivo fue imprescindible la información proporcionada por el propio compositor en la tercera entrevista, que fui completando con las fuentes hemerográficas y los programas de mano mencionados en el estado de la cuestión y en la metodología. Las características establecidas, comunes entre las cuatro obras o entre algunas de ellas, se pueden resumir de la siguiente manera:

- Buide parte de una idea precomposicional que estructura toda la obra para darle unidad auditiva y coherencia de principio a fin, que proviene de sus conocimientos del análisis shenkeriano. El ejemplo más claro se vió en *Lingua de Escuma*, en donde las alturas de las notas se van construyendo de manera simétrica respecto a un eje central. Esta idea parte siempre de la línea vocal en función del intérprete solista, al que vaya destinada la obra. La orquesta, apoyada en la sección de las cuerdas, o el piano realizan la función de acompañamiento para que no enmascaren la claridad del texto.
- La estructura musical es similar a las cuatro obras. Comienzan y terminan con un pasaje instrumental, salvo en *Dous Cantares* que la sección de cuerdas realiza el último acorde inmediatamente después de que las voces femeninas concluyan el segundo poema. Las tres obras orquestales se dividen en dos secciones principales que se corresponden con las dos partes de los textos separadas por un interludio instrumental con un clímax muy marcado. En el caso de *Pasaxes* este interludio separa los dos poemas.
- En todas las obras se puede percibir la continuidad del drama interno desde la calmada introducción hasta la llegada a un punto culminante, como centro

emocional de la obra en la última parte de los poemas, que coincide con la intervención de toda la plantilla orquestal y el coro o la voz. La excepción está en *Medea* en donde este punto culminante se encuentra en el piano mientras la voz está en silencio. Después de la agitación del clímax, la música parece desvanecerse con los últimos versos de los poemas y la coda instrumental.

- En el lenguaje compositivo no descarta ningún tipo de sonoridades. Aunque predomina la atonalidad, incorpora armonías consonantes, de terceras y sextas, para equilibrar los fragmentos con abundantes disonancias, de segundas, séptimas y tritonos. Su idea principal compositiva es que el centro tonal sea una nota que aglutina todo lo que hay alrededor, sin que exista jerarquización de las funciones tonales. La excepción son los *Dous Cantares* que, claramente, están en la tonalidad de mi mayor.
- La grafía es, en su mayor parte, convencional, salvo momentos puntuales. Recurre a notaciones de técnica extendida para buscar una sonoridad o efecto concreto, como el *Sprechgesan* o *Sprechtimme* de Schönberg o los *accelerandos* y *ritardandos* de Lutolawsky. En *Dous Cantares* Buide no utiliza este tipo de notación.
- Hay recursos compositivos comunes en las cuatro obras como el uso repetido de ciertos acordes o la insistencia sobre una nota cuando quiere transmitir la sensación de calma y tranquilidad relacionada con el movimiento del texto. En *Lingua de Escuma* la intervención del coro se realiza sobre un acorde repetitivo de fa menor. En *Medea* hay un ostinato sobre la nota la alrededor de la cual se construye toda la tercera sección. En *Pasaxes* hay una insistencia sobre el acorde en re menor en todo el poema de Hermo. En la segunda parte de los *Dous Cantares* las voces femeninas se mantienen en terceras sobre el acorde de mi mayor de las cuerdas y el arpa.
- Salvo en *Dous Cantares* cuya textura es más homofónica, hay superposición de texturas tímbricas y dinámicas propias de las grandes masas orquestales de la sonoridad del último tercio del siglo XX.
- Buide utiliza ricas combinaciones rítmicas y de alturas con grandes saltos de registro mediante la manipulación de una interválica pensada hasta el más mínimo detalle.

El objetivo general me llevó al planteamiento de cuatro objetivos específicos que también llegaron a conseguirse.

El primer objetivo específico, que era conocer la vida y la formación musical de Fernando Buide, se logró en bastante profundidad mediante la información que el compositor me proporcionó en la primera y en la cuarta entrevista. Con esta información se elaboró el bosquejo biográfico en orden cronológico por las instituciones en donde estudió, desde los inicios de sus estudios en Santiago de Compostela hasta que se doctoró en la Universidad de Yale. Durante los cuatro años de formación estadounidense, en la Universidad Carnegie Mellon de Pittsburgh y en la Universidad de Yale, fue cuando compuso y estrenó sus primeras grandes obras orquestales: *Such Places as Memory* (2005) estrenada por la Orquesta Sinfónica de Pittsburgh, dirigida por Larry Loh, y *Antiphones* (2008) cuyo estreno dirigió Farhad Hudiyeu a cargo de la Orquesta Sinfónica de Yale. Hasta el concierto del doctorado, en el año 2012, siguió completando su formación con la asistencia a cursos de verano, festivales nacionales e internacionales y durante su residencia en la Academia española de Bellas Artes en Roma, en donde se estrenó *Electra* (2012). En el año 2013 ganó el premio nacional BBVA-AEOS, gracias al cual su obra *Fragmentos del Satiricón* ha sido interpretada por las principales orquestas españolas. En la actualidad compagina su actividad compositiva con la docente, en el Conservatorio de Santiago de Compostela. Se mantiene activo como intérprete, bien como pianista u organista solista, o bien como miembro del grupo Música Práctica.

El segundo objetivo específico era determinar las principales influencias musicales y extramusicales más significativas para la configuración de su estilo compositivo. Este objetivo se da por cumplido para ser un primer acercamiento al compositor y fue posible mediante la información recibida en la segunda entrevista. Hay una evolución en su manera de componer a medida que se va formando y recibiendo una influencia multidisciplinar, tanto por la diversidad de profesorado, por su actividad interpretativa y docente, como por el contacto con las demás artes, sobre todo con la arquitectura y la literatura. Entre las aportaciones recibidas de sus maestros y de otros músicos que adaptó como propias para configurar su estilo compositivo se pueden destacar: el sentido del drama interno y la manera de orquestar de Leonardo Balada; de Martin Bresnik heredó la minuciosidad en la selección de todos los pequeños detalles de los diferentes parámetros para la construcción de la estructura de la obra; con Michael Friedmann comprendió mejor la música post-tonal y la relación entre el análisis y la interpretación; de Roberto Gerhard incorporó la manipulación interválica como germen

de la obra y cómo la introduce en las grandes texturas orquestales; la yuxtaposición de varias ideas musicales en un mismo momento de la obra es influencia de la música de Charles Yves. Para componer su música vocal le han inspirado muchos compositores, desde Mozart, Schubert o Verdi hasta Richard Strauss, Bartok, Schönberg, Boulez, Berio, Dutilleux o Abrahamsen.

El tercer objetivo específico consistía en averiguar por qué y cómo se introduce el texto en cada obra, qué motivos inspiraron al compositor a la hora de elegir esos textos y cómo se corresponden con la música. Este objetivo se cumplió totalmente en los dos primeros aspectos. En cuanto a la correspondencia del texto con la música se vio, de manera general, que la línea melódica se acomoda a los versos. Buide pretende transmitir las emociones generales de los poemas, sin describir imágenes concretas, dejando libertad a la imaginación del oyente para que construya su propia obra. Para conocer éste aspecto en profundidad sería necesario un análisis musical más exhaustivo. La motivación del uso de textos de poemarios gallegos es diferente en cada una de las cuatro obras:

- En *Lingua de Escuma*, el autor del texto, Javier Vizoso, le propuso a Buide el poema en gallego que escribió en exclusiva para la obra.
- *Medea* es una obra breve que Buide escribió por la necesidad de completar el programa del concierto de doctorado que tenía que ofrecer en Yale. Eligió un texto mitológico en gallego de Xesús Pisón simplemente por gusto personal.
- En *Pasaxes* su idea poética es el diálogo entre dos textos en diferentes idiomas y caracteres opuestos, escritos con casi un siglo de diferencia. El primero es un texto enérgico en gallego, del año 2005, del joven poeta Gonzalo Hermo. El segundo es un texto en inglés más contemplativo, de principios del siglo XX de Edward Thomas.
- En *Dous Cantares* eligió dos poemas de Rosalía de Castro, cuando estaba en EEUU, por hacer alusión al recuerdo de la música popular gallega que escuchaba en su infancia.

El cuarto objetivo específico propuesto, que era compilar un listado del resto de sus composiciones con voz, se consiguió alcanzar hasta donde fue posible con la información recibida de Buide en la segunda entrevista y por correo electrónico. Con este listado podía saber qué cantidad de obras están basadas en textos en lengua gallega. Este catálogo se compone de trece obras en total. Entre las nueve obras no

analizadas, seis tienen textos pertenecientes a poemarios de autores gallegos como José Valente, Xosé Neira, Antía Otero, Anxo Angueira y Rosalía de Castro. Todas estas composiciones son de pequeña duración y la mayoría están destinadas a formaciones musicales *amateurs*. *Boceto para una ópera*, escrita después de *Dous Cantares en Yale*, tiene el texto en inglés y está basada en una obra teatral francesa. Las dos obras restantes, *Electra* y su futura obra maestra, la ópera *La amnesia de Clío*, ya no están basadas en poemas sino en una narrativa lineal y con un texto en castellano.

Una vez conseguidos los objetivos, la respuesta a la pregunta de investigación es negativa parcialmente. Su estilo compositivo no se basa en que los textos tengan que ser en lengua gallega, sino en todas las características anteriormente comentadas. La literatura, tanto de autores gallegos como de escritores internacionales, más que una característica, es una influencia extramusical. Muchas de sus obras llevan títulos literarios con la pretensión de transmitir la percepción emocional de cada poema o del texto sobre el que Buide se inspira. El propio compositor confirmó que su lengua compositiva no es en exclusiva el gallego, aunque en su música vocal tiene una mayor representación, pero es fruto de la casualidad. Tiene obras con textos en inglés, obras basadas en escritos de autores franceses y la ópera, que está a punto de terminar, tiene el libreto en castellano. Además, hay enfoques diferentes y una evolución en el tratamiento de los textos en toda su obra. Desde poemas muy abiertos pasó a inspirarse en poemas simbólicos de carácter onírico, hasta llegar al uso de la narrativa literaria de manera lineal o los poemas populares gallegos, pero siempre con esa idea de no describir imágenes concretas.

Con los resultados obtenidos, extraje una valoración de las aportaciones de mi investigación. Se confirma que es el primer trabajo en castellano realizado de este compositor. Sólo existe el TFG que el Dr. Ferreiro realizó en gallego para graduarse en el Conservatorio de Vigo. Tiene un enfoque diferente, puesto que su objetivo principal es la aportación de Buide al repertorio del clarinete, a través del análisis de su *Cantiga para clarinete y piano*. En él expone un esbozo biográfico, desde los inicios musicales de Buide hasta el año 2013, en menor profundidad que el expuesto en este trabajo y sin enlaces auditivos. Precisamente, en la redacción de los capítulos incluyo diversos hipervínculos que posibilitan la escucha o visualización de algunas de sus composiciones y permiten un mayor acercamiento a la música de este joven

compositor. No sólo están los enlaces a las obras analizadas, salvo *Medea*¹⁷, también hay enlaces a algunas de sus composiciones orquestales, de cámara o para instrumento solo. Con el estudio estadístico del blog *In the Mood for Music* se demuestra que Buide fue el compositor vivo español más programado por las orquestas de nuestro país en la temporada 2015-2016. El análisis estético-musical de las cuatro obras elegidas permite poner de manifiesto la calidad de la música de Buide, con un lenguaje compositivo universal en lengua gallega, pero alejado de folclorismos. Su poética musical consiste en transmitir las emociones que le producen los poemas gallegos en los que se basan estas composiciones. Esta aproximación analítica puede servir de punto de partida para un musicólogo o un intérprete que quiera hacer un análisis interpretativo de alguna de estas composiciones. El listado completo de su obra vocal es una compilación exclusiva de este trabajo, no aparece en prensa ni en la página web del compositor, ya que algunas obras son inéditas y están pendientes de su estreno. Por tanto, todas las obras del listado más las cuatro analizadas, enriquecen el panorama actual del repertorio vocal de la música española.

Al realizar la investigación me encontré con limitaciones de tiempo, ya que la duración de las entrevistas dependía de la disponibilidad del compositor. Quedó pendiente crear un inventario más desarrollado de su obra vocal o profundizar en su relación con la arquitectura, que tampoco era viable por falta de espacio. Por tanto, propongo tres líneas futuras de investigación. La primera línea sería seguir este estudio de la relación de la música y la literatura en el resto de las obras de su catálogo vocal. La segunda consiste en otro enfoque diferente, realizar un análisis de las obras *Such Places as Memory*, *Antiphones* y *Eupalinos* en cuanto a la relación de la música con la arquitectura. La tercera y última propuesta es realizar una catalogación de toda la obra de Buide.

Para concluir, decir que Fernando Buide del Real es el compositor gallego con mayor proyección en nuestro país, con una continua y creciente actividad compositiva con varios encargos simultáneos. Con cada obra de Buide nunca se escucha la misma música, busca siempre algo que vaya más allá de lo anteriormente compuesto. Habrá que estar a la expectativa del estreno de su primera ópera, *La amnesia de Clío*, en noviembre del 2019, que le augura un gran éxito.

¹⁷ Pude disponer de una grabación del estreno de *Medea*, que me ayudó para el análisis, pero el compositor prefería que no se incluyese en el trabajo.

5. BIBLIOGRAFÍA

5.1. Libros, artículos, tesis y otras fuentes

Angueira, A. (2013). *Rosalía de Castro. Cantares Gallegos*. Vigo: Xerais.

Banús, R. (2014) «*Mar ao Norde* de Fernando Buide del Real» en el programa de mano de la ORCAM, *Ciclos Musicales de la Comunidad de Madrid*. 19 de noviembre de 2014.

Barthes, R. (1987). «La muerte del autor» en *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós, 1987.

Buide, F. (2009). *Unity and Process in Roberto Gerhard's Symphony No. 3 «Collages»*. Tesis doctoral. Premio Michael Friedmann. New Haven: Yale School of Music.

Buide, F. (2019). Fernando Buide del Real [blog]. Recuperado de <http://fernandobuide.com/inicio/>

Campos, J. (2008). *La música popular gallega en los años de la transición política (1975-1982): reificaciones expresivas del paradigma identitario*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense.

Eco, U. (1992). *La obra abierta*. Madrid: Planeta Agostini.

Espinosa, E. (2014). «*Lingua de Escuma* de Fernando Buide del Real» en el programa de mano de la Joven Orquesta Sinfónica de Galicia. 21 de abril de 2014.

Fernández, J. (2016). «*Dous Cantares* de Fernando Buide del Real» en el programa de mano de la ORCAM, *Ciclos Musicales de la Comunidad de Madrid*. 24 de octubre de 2016.

Ferreiro, D. (2014). *Fernando Buide del Real «Cantiga para clarinete»*. *Achegamento ao autor e á súa contribución ao repertorio para clarinete*. Trabajo fin de grado. Vigo: Conservatorio Superior de Música de Vigo.

Ferreiro, D. (2018). «Luis Brage: un ejemplo de la construcción musical en Galicia» en *Música y construcción de indentidades: poéticas, diálogos y utopías en Latinoamérica y España*, editado por Victoria Eli y Elena Torres, 217-236. Madrid: Sociedad Española de Musicología.

- Fubini, E. (2001). *Música y lenguaje en la estética contemporánea*. Madrid: Alianza Editorial.
- López, E. (2012). Literatura y música. *Brocar, Cuadernos de investigación histórica* nº37, 121-143. Universidad de la Rioja. DOI: <http://dx.doi.org/10.18172/brocar.2541>
- López, L. (2013). *Historia da Música en Galicia*. Lugo: Ouvirmos.
- López, L. (2010). *El comercio musical en Galicia durante la segunda mitad del siglo XIX: Canuto Berea Rodríguez (1836-1891)*.
- Pedernera, S. (2010). *Pociña, andrés; López aurora, otras medeas. Nuevas aportaciones al estudio literario de medea*. Granada: Universidad Nacional de la Plata-Conicet. *Auster*, nº15: 95-100.
- Psanquin. (11 de junio de 2016). In the Mood for Music. *La programación de las orquestas españolas: temporada 2015-2016* [Entrada de un blog]. Recuperado de <https://psanquinblog.wordpress.com/2016/07/11/la-programacion-de-las-orquestas-espanolas-temporada-2015-16/>
- Schönberg, A. (1950) «The relation to the ship» en *Stile and idea*. Nueva York: Philosophical Library.
- Villar-Taboada, C.J. (2003). «Apuntes sobre la asimilación de la atonalidad en Galicia». En *Arnold Schönberg (1874-1951): Europa y España*, editado por Victoria Cavia Naya, 91-104. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Villar-Taboada, C.J. (2004). «Tradición y actualidad en la configuración de la identidad musical gallega: conflictos en la construcción de la cultura» en *Voces e imágenes en la etnomusicología actual, actas del VII Congreso de la SibE*, editado por Josep Martí y Silvia Martínez. Madrid: Ministerio de Cultura, Secretaría General Técnica.
- Villar-Taboada, C.J. (2007). «Las músicas contemporáneas en Galicia (1975-2000): Entorno cultural y estrategias compositivas». *Revista de Musicología* 30, nº1: 233-239.

5.2. Referencias hemerográficas

- Carrillo, J. (2008, 22 de febrero). Música para una graduación. *El País*, p.16.
- Carrillo, J. (2011, 25 de noviembre). El gallego que investiga los cantos en Roma. *El País*, p.6.
- Carrillo, J. (2012, 4 de julio). Buide supera sus retos en el estreno de *Electra*. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/ccaa/2012/07/04/galicia/1341429750_720644.html
- Carrillo, J. (2013, 16 de septiembre). *Electra* me planteó desafíos musicales. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/ccaa/2012/07/03/galicia/1341296547_645697.html
- Carrillo, J. (2013, 22 de noviembre). La composición es una carrera de fondo. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/ccaa/2013/11/22/galicia/1385124520_008665.html
- Carrillo, J. (2016, 16 de octubre). Pasaje hacia el éxito. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/ccaa/2016/10/16/galicia/1476633147_055927.html?id_externo_rsc=FB_CC
- Chamizo, M. (2018, 30 de agosto). No hay tantas diferencias entre las músicas de Estados Unidos y Europa. *Gara*, p.30.
- Fraga, X. (2106, 13 de noviembre). Con Rosalía pude conectar con la música de inspiración popular. *La voz de Galicia*. Recuperado de https://www.lavozdegalicia.es/noticia/cultura/2016/10/13/rosalia-pude-conectar-musica-inspiracion-popular/0003_201610G13P39992.htm
- García, R. (2008, 15 de junio). *Trazo, Diferencias*, un nuevo estreno de Buide. *El Correo Gallego*. Recuperado de <https://www.elcorreogallego.es/santiago/ecg/trazo-diferencias-un-nuevo-estreno-buide/idEdicion-2008-06-15/idNoticia-313003/>
- López-Vivié, A. (2016, 28 de octubre). La tensión de los versos. Recuperado de <https://www.mundoclasico.com/articulo/28903/La-tensi%C3%B3n-de-los-versos>
- Noheda, C. (2016, 25 de abril). *Fragmentos del Satiricón* de Fernando Buide, entre creación y artificio. Recuperado de <https://www.mundoclasico.com/articulo/28350/Fragmentos-del-Satiric%C3%B3n-de-Fernando-Buide-entre-creaci%C3%B3n-y-artificio>

Relova, R. (2011, 19 de noviembre). El mar de Buide y la Sinfónica de Galicia. *La voz de Galicia*.

Relova, R. (2014, 11 de noviembre). Noche mágica en el estreno absoluto de Buide del Real. *La voz de Galicia*.

Wonemburguer, C. (2012). Fernando Buide se despide de Roma con el estreno de su nueva partitura. *Roma Música Clásica*.

5.3. Archivos de audio o videos online

Braga, J. [Lusofolias]. (2016, 15 de agosto). Joly braga santos. *Cantares gallegos*, op. 60 (1983). María Orán. Orquesta Sinfónica de Extremadura [Archivo de audio]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=Xht_87G19I8

Buide, F. [ensembles21]. (2009, 3 de agosto). Fernando Buide, Aparición (I) [Archivo de audio]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=3AAo9xE2e18>

Buide, F. [Taller Atlántico Contemporáneo TAC]. (2010, 28 de septiembre). Fernando Buide del Real, Movimiento para Septeto [Archivo de audio]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=q6qUIIQZMZ0&t=3s>

Buide, F. [SinfonicadeGalicia]. (2014, 16 de septiembre). *Fragmentos del Satiricón*. Dima Slodobeniuk. Orquesta Sinfónica de Galicia [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=7ItMLoeKsjI>

Buide, F. (23 de octubre de 2018). *Encuentro con el compositor Fernando Buide*. [Archivo de audio]. Sala Polivalente del Conservatorio Superior de Música «Eduardo Martínez Torner» de Oviedo. Recuperado de <https://drive.google.com/drive/folders/1s7W2xdECdbkhHO-fim35w-ZnBQXshMpi>

Buide, F. [SinfonicadeGalicia]. (2014, 4 de julio). Fernando Buide: *Lingua de escuma*. Sobre un texto de Javier A. Vizoso. Orquesta Joven de la Sinfónica de Galicia y Niños cantores. Director: James Ross [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=F8yADNYH8vU>

Buide, F. [Casa de Rosalía de Castro]. (2017, 25 de diciembre). *Dous cantares* de Fernando Buide, interpretada por Cándido Cabaleiro e Eliseu Mera [Archivo de vídeo]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=LQM_6LIqwb0

- Buide, F. [FernandoBuide]. (2018, 14 de marzo). *Dous cantares* para coro y orquesta. Coro y orquesta de la Comunidad de Madrid. Director: Paul Daniel [Archivo de audio]. Recuperado de <https://soundcloud.com/user-931748081/dous-cantares>
- Buide, F. [FernandoBuide]. (2018, 14 de marzo). *Pasaxes para soprano y orquesta*. Sobre textos de Gonzalo Hermo y Edwar Thomas. Soprano: Isabel Gaudí. Real Philharmonía de Galicia. Director: Paul Daniel [Archivo de audio]. Recuperado de <https://soundcloud.com/user-931748081/pasaxes>
- Buide, F. [FernandoBuide]. (2018, 14 de marzo). *Such places as memory*. Orquesta Sinfónica de Galicia. Director: Libor Pések [Archivo de audio]. <https://soundcloud.com/user-931748081/such-places-as-memory>
- Buide, F. (2019). *Tiento*. Quin Han y Juan Carlos Fernández Nieto. Festival New Music New Haven [Archivo de audio]. Recuperado de <http://fernandobuide.com/obras/tiento/tiento/>
- Diz, S. [Samuel Diz]. (2016, 15 de marzo). Samuel Diz. Fernando Buide del Real: Nocturnal (Bal y Gay) [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=AOIFrxdNKg>
- Fundación BBVA. (2013, 14 de noviembre). Fernando Buide del Real gana el VII Premio de Composición AEOS-Fundación BBVA [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.fbbva.es/video/259299/>
- Fundacion Arquitectura COAM. (2017, 29 de mayo). Ciclo Entre Música y Arquitectura. Diálogo entre Fernando Buide e Izaskun Chinchilla. Recuperado de <https://vimeo.com/219438235>
- García, A. [Joaquín Pixán]. (2015, 23 de junio). *Cando Vos Oio Tocar*. Cantares gallegos de Rosalía de Castro. Joaquín Pixán y Alejandro Zabala [Archivo de audio]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=m5qEGmBr0BI>
- Sandoval, E. (13 de marzo de 2016). Música viva. Entrevista con Fernando Buide del Real. [Audio popdcats]. Recuperado de http://mvod.lvt.rtve.es/resources/TE_SMUSVI/mp3/4/1/1457710873914.mp3
- Thomas, E. [Vasari Singers]. (2018, 14 de noviembre). Night Songs of Edward Thomas. *Will You Come? Will You Ride So Late at My Side?* [Archivo de audio]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=IJCJBZGh4I>

6. ANEXOS

Anexo I. Entrevistas

Primera entrevista online por Mónica García, desde Gijón, a Fernando Buide en Santiago de Compostela. Realizada el 26/01/2109 a través de la plataforma Zoom, a las 10,40h.

- Para empezar, que nos cuentes cómo fueron tus primeros contactos con la música y los inicios de tus estudios musicales
- Yo nací en Santiago. Si bien en mi familia no había ningún músico profesional, a pesar de mi abuelo que sí lo fue, pero al que no llegué a conocer nunca, en mi familia sí había una gran afición por la música. Mi padre tenía una discoteca muy amplia en casa, una discografía de música clásica muy bien articulada. Y además, él me llevaba siempre a los conciertos de la Banda Municipal todos los domingos, con lo cual desde pequeño me aficioné mucho a la música, sobre todo, de la mano de mi familia. Después, mi hermano mayor estudiaba violín y yo comencé a estudiar violín, estuve un par de años estudiando violín en el aula de música de mi colegio. Y de ahí me cambié al piano a estudiar en el conservatorio de Santiago de Compostela, lo que es hoy el Conservatorio Histórico
- Cuando empezaste a estudiar el violín, ¿fue por iniciativa propia? o ¿fue porque te apuntaron en casa a las clases?
- Yo tenía muchas ganas de estudiar música y cuando era pequeño quería estudiar percusión, pero como no existía percusión en el conservatorio ni en el Aula de música del colegio, pues empecé violín por tener un instrumento con el que adentrarme en la música y porque era el instrumento que tocaba mi hermano y que en su día había tocado mi abuelo, así que supongo que habría una mayor proximidad. Como tal yo no empecé a estudiar violín, empecé a estudiar música. Estuve en el Conservatorio de Santiago hasta los dieciocho años y mientras estudiaba allí en un curso de verano conocí a una profesora que estaba Oviedo, Lidia Stratulat, con la que de vez en cuando, ya siendo adolescente, empecé a viajar a Oviedo a estudiar con ella. Eso fue un poco cuando comencé mi relación con Oviedo y a los dieciocho años me fui a estudiar el Grado Superior de Música. Haciendo allí grado superior de música de piano empecé a interesarme por la composición y allí estude mis primeros estudios reglados de composición. Con

anterioridad había intentado alguna vez escribí piecitas pero cosas muy pequeñas, no tanto por ambición de ser compositor sino como algo espontáneo.

- Sí porque yo tenía apuntado del TFG de Ferreiro que habías hecho unas piezas para canto y piano, ¿unas pequeñas piecitas cuanto tenías 12 o 13 años?
- Sí, tenía algo para violín y piano, para piano solo, me parece. Alguna vez intenté meterme, con algo de orquesta pero claro no tenía ni los conocimientos ni las herramientas. Cuando era pequeño, es una pena, porque eso lo perdí todo, tenía una batería de éstas casi de juguete, que me había regalado la familia y hacía mis partituras de colores, así que realmente ése sería mi primer contacto con la composición, con formas, por ejemplo para el platillo como para mí sonaba de una manera pues le ponía una línea en zig-zag, o una especie de nube y con aquello me entendía. Lo que es una obra cerrada como tal pues siendo adolescente a alguna cosita. Lo recuerdo no con mucha precisión en parte porque no lo hacía yo con la consciencia de ser creador o compositor, era más que nada como un impulso que dejaba salir. Porque de hecho, yo Empecé a estudiar composición no lo recuerda ahora, 19 o 20 años, que es relativamente tarde, yo creo que hasta los 21 o 22 no dije yo que esto es algo a lo que me puedo lanzar, para lo que más o menos puedo tener capacidades, antes de esa edad no me había planteado seguir ese camino.
- ¿Cuándo te planteaste seguir el camino de la composición? ¿Cuándo fuiste a Oviedo?
- Pues incluso una vez estando en Oviedo, digo en Oviedo porque ya sabía que me iba a dedicar a la música o por lo menos esa era mi intención.
- Porque a Oviedo, en principio, ¿fuiste a estudiar piano?
- Yo fui a estudiar piano, a estudiar música, dedicarme profesionalmente a ello. Y yo creo que fue al tercer año.
- En el Conservatorio Superior, estudiabas Música de Cámara ¿no?
- Sí, esto lo puntualizamos. Yo estaba interesado en estudiar con esta profesora, con Lidia, pero ella no era profesora en el conservatorio y tampoco me interesaba estudiar con los profesores de piano que había allí en aquel momento. Con lo cual me matriculé en la especialidad de música de cámara, que ahora ya no existe, lo que me permitía estudiar oficialmente en el conservatorio el resto de asignaturas,

salvo la asignatura de piano que estudiaba por libre. De hecho estuve un par de años y recuerdo que me examiné en junio creo de noveno y en septiembre de décimo y me quite de encima el piano, terminé la carrera. Estudiar música de cámara me vino muy bien porque tuve la oportunidad de estudiar con Tsiala Kvernadze, que fue muy importante en mi vida, esta pianista que daba clases en Oviedo. Me influyó mucho su manera de ver la música, su manera de acercarse al repertorio. Era una persona muy generosa y además, era una persona que tenía su formación de la escuela rusa, pero siempre me animaba a interesarme por músicas muy diversas. Recuerdo que me había dado unos vídeos, que decía, aquí tienes para conocer todo el repertorio clásico, todas las Sinfonías de Mozart, de Brahms, de Mahler. Todo eso te lo tienes que saber de memoria. Y luego mira pues este disco que tengo aquí, que es un grupo de jazz cantando *a cappella* repertorio barroco. Decía yo no tengo ni idea de esto pero tienes que escucharlo. Esa inquietud que tenía, a pesar de sus vivencias, de sus fortalezas estilísticas, siempre me empujó abrir el abanico de mis conocimientos musicales.

- Cuando estaba terminando el superior de música de cámara empecé a estudiar composición con Leoncio Diéguez, que fue mi primer profesor de composición, también tuve una cosa buena, es que al estudiar composición se exigía un segundo instrumento. Ahí fue cuando conocí a otro profesor importante en mi vida, en mi etapa en Oviedo, Antonio Corveiras, mi maestro de órgano. Además de organista, es un trotamundos con una cultura enorme que había estado en contacto con personas de lo más diverso, como Xenakis en París, muchos organistas de la escuela francesa. Me abrió la mente en esos años de formación que son cuando uno más se empapa de todas las referencias externas que le puedan venir. Y una de las cosas que tenía claro, una vez que termine piano y a medida que estudiaba composición, es que si quería realmente consolidar mi formación tenía que intentar ampliarla fuera. Y recuerdo que Tsiala fue la primera persona que me insistió en que fuera a EEUU porque, a pesar de que ella se había formado en Rusia y mucha de la carrera la había hecho en Europa, decía que los centros que había en EEUU eran los que tenían una mayor diversidad de profesorado. Y empecé a mover fichar para poder irme a EEUU, hasta que conseguí irme a Pittsburgh a hacer un Máster con Leonardo Balada. Fue mi maestro de composición en EEUU.
- A Leonardo Balada, ¿lo conociste ya en EEUU?, o ¿lo habías conocido antes?

- Yo a Leonardo Balada lo conocí en un curso de verano, porque me puso en contacto con él Leoncio Diéguez. Además Leonardo balada tenía cierta vinculación con Oviedo porque era profesor en esos momentos de Jorge Muñiz, un compositor que había estudiado en Oviedo. Es un compositor que lleva muchos años en EEUU pero mantiene una relación relativamente próxima con España, porque vienen todos los años, está bastante presente en el repertorio, en la programación española. Quiero decir, no desapareció por completo de España. Y allá me fui a Pittsburgh a a estudiar. Allí también, en Pittsburgh, seguí con el órgano, esto ya lo comenté antes. Cuando empecé a estudiar composición tuve que escoger un segundo instrumento y al final el órgano casi se convirtió en mi instrumento de referencia, no sé si por saturación del piano o lo que fuera, pero fue un mundo que me atrajo mucho. Y en Pittsburgh, Aunque lo que yo estudiaba era un panel de composición, seguí estudiando órgano con un organista que se llamaba Donald Wilkins, que falleció hace un par de años, un profesor muy muy interesante. Entre otras cosas porque había sido discípulo de Maurice Duruflé y de Nadia Boulanger. Estuvo en el Conservatorio de París justo después de la II Guerra Mundial y luego estudió en Boston con Walter Pixton (preguntar o buscar). Fue un profesor que me permitió dar una manera conocer a toda una generación que sería como unos alumnos que ya estaban A punto de desaparecer, por así decirlo, ya que fue profesor mío con 80 años, a pesar de que la cabeza la tenía estupendísimamente. Me permitió conocer de primera mano ese mundo que se desarrolló en la década de los 50-60. Bueno, igual que con Leonardo Balada, que fue discípulo de Aaron Copland, Persichetti, esta genealogías que te permiten entrar en contacto directo con discípulos de músicos importantes del siglo XX. Cuando terminé en Pittsburgh regresé un año a España. Estuve trabajando en Vigo en el Conservatorio.
- Perdona que te interrumpa, en Pittsburgh ¿fue cuándo tuviste que hacer como trabajo final componer una obra?
- Efectivamente en Pittsburgh como trabajo final, como trabajo más sustancial, por así decirlo, había que hacer una obra orquestal que era como la culminación de los dos años de master y esta obra se estrenaba por la Orquesta que llaman la Filarmónica de Carnegie Mellon de la Universidad. Y yo hice una obra que se llama *Such Places as Memory*. El título está tomado de un poemario de John Hejduk, que fue un arquitecto estadounidense que falleció en el año 2000. Es una obra de unos doce o trece minutos, realmente es mi primera obra para orquesta. Bueno antes

había hecho como cuartetos o quintetos, incluso alguna obra que había escrito entera, pero digamos que la primera que vio la luz profesionalmente, interpretada por una orquesta fue ésta. Y además esta obra en Pittsburgh se convocó una especie de concurso donde se escogían varias obras que interpretaban en concierto público la Orquesta Sinfónica de Pittsburgh. La jurado, la compositora Jennifer Higdon escogió como una de las obras *Such Places as Memory* que fue estrenada por la Orquesta Sinfónica de Pittsburgh. Y yo creo que realmente esta obra fue una oportunidad, la que me abrió las puertas a otros conciertos que vinieron después y para otro tipo de oportunidad. El estreno de esta obra en Pittsburgh, tanto con la orquesta de la universidad, como con la Orquesta Sinfónica de Pittsburgh, yo creo que para mí fue como un salto cuantitativo.

- Después de Pittsburgh ¿volviste otra vez a Galicia?
- Estuve en Vigo un año dando clases y luego hice pruebas, para, la verdad es que no quería perder la vinculación con EEUU y también sentía que tenía que completar mi formación. Y entonces me fui a estudiar un doctorado a la Universidad de Yale, me admitieron allí. Bueno, un doctorado, se llama DMA, Doctor of Musical Arts porque a nivel español no tienen ninguna consideración este título o la consideración es menor. Estuve dos años en residencia en la Universidad de Yale, allí estudié con varios profesores de composición, por ejemplo con Christopher Theofanidis, con Aaron Kernis, el que luego era el Presidente de la academia de artes y letras Ezra Laderman. El que más me marcó que fue Martin Bresnik, que lleva varias décadas allí en Yale, discípulo de Ligeti. Tuve algún otro profesor que me marcó bastante como Michael Friedman, que era un compositor, analista, era un profesor que conectaba muy bien la labor del analista y del intérprete, sobre todo en la manera de escuchar y de fijarse en las estructuras y la escucha a gran escala, aquellos elementos que proporcionan la coherencia auditiva a una pieza. Eso también me marcó bastante. Allí hice unas cuantas piezas, también tenía que hacer una pieza para orquesta, fue cuando hice *Antifonas*, *Antiphones* porque el título estaba en inglés. La estrenó la Filarmónica de Yale, allí en Woolsey Hall, la dirigía un director kazajo, Farhad Hudiyev. Y lo interesante es que esta obra también la tocó la Filarmónica de Minnesota con el director finlandés Osmo Vänskä. Y esa fue la obra, digamos, más amplia. Bueno, también hice otro repertorio, por ejemplo tengo una obra para dos pianos, que se llama *Tiento*, otra para violín y piano, para la graduación, que había hecho. Otra obra, un septeto, muy extraño, no es que fuera muy extraño es que era para arpa, piano, marimba, vibráfono, flauta, clarinete,

y oboe. Lo dirigí yo. Era una composición un poco extraña en cuanto a formación, pero, como realmente allí, en la universidad, tenías la posibilidad de estrenar las composiciones más variopintas, pues pensé que una oportunidad de contar con este instrumental no la volvería a tener. Después de estos dos años me fui de la Universidad porque terminé.

- También en Yale, ¿fue donde hiciste la Tesis Doctoral sobre Gerard?
- Efectivamente estuve haciendo una investigación sobre la tercera sinfonía de Gerard, sobre los aspectos analíticos, más bien de teoría musical. El título era la Unidad y el proceso... Era buscar los elementos compositivos que daban coherencia a la sinfonía de Gerard
- Y ¿por qué ese interés por la obra de Gerard y no por otro compositor? ¿Se debía a algo en concreto?
- Sí, la música de Gerard me había atraído mucho siempre y, en particular, lo que más me llamó siempre la atención fue su orquestación. Yo el primer contacto que tuve con Gerard fue a los dieciocho años, antes de irme a Oviedo, tuve la oportunidad de trabajar como pianista, estuve varios años con la joven orquesta sinfónica de Galicia. Es una orquesta joven que depende de la sinfónica de Galicia Coruña Y es una orquesta que en aquel momento dirigía James Ross, que es un trompista y director de orquesta que ahora regresó a EEUU, que está en Juilliard y en la Universidad de Maryland. Iban a hacer un repertorio que necesitaba piano en la orquesta, porque tocaban el *Salón Méjico* de Aaron Copland y el Ballet *Alegrías* de Roberto Gerhard. Desde aquella me llamaba la atención que la música sonaba tan fresca, tan atractiva, fuera poco conocido y segundo que cuando uno se ponía a destripar las piezas era cuando me parecía fantástico. Con lo cual, me pareció un tema muy interesante para investigar, por el proceso en sí mismo Y la propia investigación era la manera de formarme como compositor, descubrir un lenguaje de una enorme maestría y sobre todo que combinada con una poética muy interesante con una organización del material compositivo muy coherente, muy creativa y, al mismo tiempo, muy lógica.
- Cuando terminaste en Yale, ¿regresaste a Galicia, pero años más tarde volviste a EEUU a doctorarte?
- Sí, a ver, ahí hay que puntualizar una cosa. El doctorado en total, en la Universidad de Yale suele llevar al menos 5 años, dos años son residencia la universidad

cursando créditos, asignaturas, desarrollando mi tesina. Allí aunque se llamen tesis, digamos que no es una disertación doctoral como en España. Allí lo que se busca con el DMA, Doctor of Musical Arts, es un equilibrio entre lo académico lo artístico. De tal manera que al terminar esos dos años de residencia me tuve que ir de la universidad y, al menos, durante tres años, que creo que al final fueron cuatro, intentar desarrollar mi carrera nivel profesional. Al cabo de ese tiempo, uno regresa a la universidad o manda un dossier con todo lo que ha hecho, incluyendo conciertos, artículos, estrenos, Todo lo que pueda ser significativo a nivel profesional. Eso se valora y es cuando uno vuelve como candidato externó al doctorado. En ese momento hay que presentar un concierto con todas las obras escritas de todo ese tiempo desde que uno abandona la universidad. Yo tuve un concierto de doctorado donde presente las obras como *Electra*, para soprano y sexteto, *Medea* para soprano y piano con texto de Xesús Pixón, *Lingua de Escuma* que es una obra que había hecho para coro de niños y orquesta con texto de Javier Vizoso. Es realmente en estos tres o cuatro años yo intenté sacar músculo porque ser admitido no te garantiza llegar hasta el final. Además de esto, la prueba de fuego final, que era el examen de contenidos general de la música, que le tenía pánico. Lo que hice fue coger la *Historia de la Música* de Tarunski de Oxford y me la leí entera, que me sirvió para tapar mis caries en historia de la música. En todo este tiempo, desde que termine la universidad de Yale y presenté mi tesis y obtuve el doctorado, estuve en varios lugares que también me influyeron bastante. Uno de ellos, fue la Academia de España en Roma, donde estuve la residencia de nueve meses, en este fantástico sitio. Además me posibilitó estar conviviendo con otros artistas que no eran músicos, aunque había dos músicos más, digamos, un año de convivencia con fotógrafos, artistas visuales, arquitectos, gente del teatro. Creo que a nivel a artístico los músicos solemos ser bastante endogámicos y me vino bien para ver desde otra perspectiva la música, sobre todo cuando uno lo comparte con gente que no tiene conocimiento técnico que puede tener un músico. Durante este tiempo también tuve el que consideraría mi último profesor de composición, o al menos, con el que tuve una relación como de alumno profesor, que fue Julian Anderson, que fue profesor mío en el festival de Dartington en Inglaterra, e un festival de verano donde estuve un par de semanas el año 2011, en el Sur de Inglaterra. Era un compositor de un conocimiento enorme, casi enciclopédico y realmente para mí me supuso un estímulo de exigencia intelectual. Uno, aparte de tener el impulso de componer, creo que entra en diálogo con toda una historia y una

tradición musical a la que uno puede ser ajeno o puede no querer relacionarse estilísticamente con ella, pero que tiene que conocer y que como compositor cuanto mayor sea el conocimiento, mayor serán las armas que tenga para defenderse. Y ya digo, tanto este festival en como la academia de Roma fueron en estos tres años antes de obtener el doctorado lo que a nivel musical me marcó.

- Entre tanto, ¿sacaste las oposiciones por la disciplina de Composición?
- Sí, saqué las oposiciones por Fundamentos de Composición en Galicia. Provisionalmente, aunque eran unas oposiciones de Grado Medio, tuve la suerte de estar en el Superior porque hacía falta profesorado. Pude ahí dar clase de orquestación y de composición, hasta que por problemas burocráticos, pues me dijeron que mi titulación estadounidense no servía y tuve que regresar al Grado Medio, que sería mi lugar de origen. Estuve en los conservatorios de Coruña, Vigo y luego me vine Santiago, que es donde estoy ahora.
- Ya que estamos con la actividad docente, ¿cómo puede influir o si influye tu actividad docente en tu faceta como compositor?
- Cuando uno es docente, depende también qué tipo de alumnado o materias, pero cuando uno es profesor de composición o de orquestación de alguna manera lo que está haciendo es valorar el trabajo otras personas, intentar dar tu punto de vista, intentar escuchar o descubrir cosas que otra persona no ve o ayudarle a ver. Recuerdo una asignatura en la universidad de Yale donde nos pedía hacer trabajos que eran análisis de compositores, pero análisis realizados por otros compositores, por ejemplo, el análisis de Messiaen sobre Stravinski, de Xenakis sobre Boulez. Estos análisis eran muy interesantes porque estos grandes análisis te descubren cosas que estaban ahí pero que a la mejor no habías ni caído, pero que al mismo tiempo te daban la pista sobre los intereses del propio compositor del que estabas analizando. Dicho todo esto, sí me influye mucho porque te ayuda a mantener un conocimiento activo con el repertorio y estar alerta de lo que hacen otros. Y sobre todo por una cuestión, cuando uno trabaja y compone se acaba estableciendo en su zona de confort de su manera de pensar, de acercarse a la música y de ver las cosas. Un alumno puede tener una manera, aunque tenga menos herramientas, menos conocimientos que tú, puede tener una manera de ver la música completamente diferente y esa manera hay que respetarla e intentar acercarse a ella. Intentar ver cómo piensa otra persona a nivel musical ayuda a que uno no se cierre en banda y salga de su zona de confort. Porque digamos que la labor del

profesor de composición es dar las herramientas al alumno para que pueda desarrollar de manera cómoda, de manera técnicamente solvente sus ideas musicales y su manera de entender la música. Creo que es bueno porque abre a uno la mente, a no encasillar su manera de ver la música desde las preferencias estilísticas, a la manera en que uno escucha una pieza, la función personal o emocional que puede tener la música.

- También te mantienes activo o intentas mantenerte activo como intérprete, ¿cómo pude influir ese aspecto en tu faceta de compositor?
- Mucho, mucho. Yo recuerdo que hace un par de años tuve la suerte de tocar el órgano con la Sinfónica de Galicia *El Castillo de Barbaazul* de Bela Bartok y SorAngelica de Puccini, que son papeles de intervenciones breves del órgano muy interesantes, pero que te ayuda a ver los problemas reales de orquestación y de interpretación. Una cosa es como uno se imagina las cosas en la cabeza y luego los problemas de hacerlo en directo. En mi caso fue muy importante mantenerme activo como intérprete porque te ayuda a ver, primero, como se puede hacer posible la música, y segundo, a ser realista a nivel práctico, que funciona mejor, que funciona peor, que esfuerzo hay que hacer ara un resultado emocional de la música. Digamos que el intérprete es el que releva la dificultad real de una pieza, la problemática de una pieza. Es decir, una pieza no tiene sentido sólo con la partitura, hay que ponerla en práctica y ponerla en práctica no son sólo problemas musicales, son problemas de todo tipo. Por ejemplo, hay un pasaje muy difícil que exige un esfuerzo técnico muy grande para luego el resultado musicalmente o emocionalmente muy pobre es frustrante para el músico. Es decir, cuanta energía se gasta para este resultado, o al revés, si se gasta mucha energía emocional pero luego el resultado es satisfactorio puede compensar. Todas estas cuestiones subjetivas de qué me aporta o qué valor puede aportar la música.

Volviendo a lo que había comentado antes, cuando fui pianista con la Joven Orquesta de Coruña, para mí aquello fue estupendo, fue como conocer la orquesta desde dentro y digo desde dentro, porque escuchabas la obra desde un primer momento por una orquesta joven cuando todo estaba manga por hombro. Podías ver muy bien los problemas equilibrio, balance orquestal, aquello que desde el primer momento suena sin problema, aquello que se debe ajustar más, cuáles son aquellas cuestiones en la orquesta que es más fácil que se descoloquen. Por tanto, cuando uno compone tiene que fijarse más en ellas, las que den más problemas,

equilibrios orquestales, el tipo de fraseo, sería como una clase de instrumento detallada que yo había conocido con Lidia, con Tsiala, pero pasadas a una gran máquina que es la orquesta. Volviendo la pregunta, intento, al menos, un par de conciertos al año. Si no es un concierto solista, me gusta por ejemplo tocar con cámara. Anualmente suelo colaborar con el festival Hércules Brass, que se hace aquí en Galicia, con el órgano de Celanova (Iglesia de San Salvador) acompañando a todo el profesorado de viento metal que viene, músicos muy interesantes de orquestas de toda Europa. Eso es a nivel interpretativo un estímulo. Este año también estuve con un grupo que formé con varios músicos de la sinfónica de Galicia que se llama Música Práctica. Tuvimos un concierto en San Sebastián donde interpretamos música de Martin Bresnik, Eduardo Sotullo, música de una compositora vasca, Alba Torremocha música creada en los últimos 20 años que es un reto técnicamente. Me estimula a nivel musical y, sobre todo, me recuerda cuando trabajo como compositor cuáles son las dificultades reales de los intérpretes porque un pequeño problema de notación puede complicar muchísimo las cosas sin que el resultado musical o emocional no cambie.

- Respecto con la música vocal, ¿tenías contacto como intérprete? o ¿cómo te interesaste hacia componer tu obra vocal?
- Es curioso porque a nivel musical el mundo vocal es el que tenía más apartado, porque en verdad tengo otras virtudes pero la voz nunca fue una de las mías. Al principio cuando estudiaba, en los coros del conservatorio, pero siempre tuve una voz pésima, pero ni de lo clásico al karaoke. Ahora, siempre me atrajo. A medida que la fui conociendo para mí era como un misterio la voz. Siempre me pareció algo muy complicado entender, quizás porque yo mismo no había entendido mi propia voz, más bien, no había encontrado una relación cómoda con mi voz que sirviera para expresarme o transmitir cosas que me interesase. Pero tuve alguna pequeña incursión. Es curioso porque me seguía y sigo sintiendo más cómodo en el terreno orquestal que en el terreno vocal. De alguna manera para mí empezar a escribir para voz era algo que no podía hacer inmediatamente. Así como con la orquesta siempre tuve un ansia muy grande, hacer cosas y probar, la voz siempre me frenaba, necesitaba saber más para poder llegar a la voz con comodidad. A pesar de que en el conservatorio de Oviedo había hecho alguna cancioncilla y algún trabajo para clase, académico, que no creo que tuviera valor ni intereses. De hecho, son cosas que tengo por ahí pérdidas ni haré el esfuerzo por recuperarlas. Fue una relación que a medida que fui descubriendo y conociendo cada vez me atrajo

más. Una de mis primeras obras es la de Dous Cantares que hice en Pittsburgh, que era con un coro *amateur*, el coro latinoamericano de Pittsburgh, que además dirigí yo el estreno. Este trabajo tan cercano con gente que no tiene conocimientos técnicos musicales pero tienes que saber transmitir una partitura, fue también un impulso muy grande. A partir de estos Dous Cantares, siempre intente hacer alguna canción, a pesar de que no fueron muchas, pero yo tenía realmente unas ganas muy grandes. Quizás, la siguiente oportunidad grande fue cuando la Sinfónica de Galicia me encargo *Lingua de Escuma*. Recuerdo que Víctor Pablo, el director titular, me propuso trabajar con un coro de niños, un coro fantástico, el de niños de Galicia. Trabajar con un coro de niños, con la voz en general es el instrumento que más limitaciones tiene, pero, paradójicamente, que más capacidades expresivas tiene al mismo tiempo porque, al fin y al cabo, como todos los instrumentos desde el piano hasta la trompeta o cello lo que intentan, en el fondo, es imitar a la voz. En piano, ¿cuál es el gran repertorio del piano? Chopin. Pues Chopin lo que quería era hacer era el canto del piano. Y siempre me atrajo mucho. La voz es un instrumento que hay que tratar con puntillas para no forzarlo, más bien, para que funcione con lógica, no ir contra la lógica de la propia fisiología. Por un lado tiene tantas restricciones, pero al mismo tiempo a nivel expresivo es el instrumento más perfecto.

Segunda entrevista online por Mónica García, desde Gijón, a Fernando Buide en Santiago de Compostela, realizada el 03/02/2109 a través de la plataforma Zoom, a las 11,15h.

- En esta primera parte hablaremos sobre tu estilo compositivo e influencias, de manera general, y, si puedes, concretar en la música vocal. ¿Qué supone para ti ser compositor? y si nos puedes contar sobre la relación de tu pensamiento estético con otras artes.
- Ser compositor es ante nada un acto de dedicación, en el sentido, que como músico uno escriba obras, escriba partituras, que, de alguna manera, puedan significar algo tanto para el intérprete como para el oyente, que está en medio de la cadena. No es que pretenda expresar emociones o imágenes concretas, pero sí, que el intérprete o el oyente empatice con lo que uno plasma. En este sentido, es muy importante la relación con el intérprete, el que toma tus partituras y las pone en práctica. Porque, por un lado, está interpretando la obra, y, por otro lado, está terminando de recrearla. La partitura tampoco tiene que ser un documento cerrado

donde estén todos los detalles de la interpretación. Resumiendo, soy compositor para intentar establecer una relación con la gente que está fuera de la partitura.

- Esta relación con la gente de fuera, ¿te refieres al público y al intérprete?
- Con ambos. Para mí para crecer como compositor e ir desarrollándome, madurando, la relación con los intérpretes fue lo que más me sirvió. Otra cosa es que al ser compositor siempre tenga al público en mente. Realmente, como crecimiento personal, ha sido esa relación personal con cantantes individuales, directores de orquesta o músicos de orquesta, de formaciones más pequeñas a otras más amplias. Siempre he creído que la música está relacionada con las artes, a pesar de, que creo que es la más inmediata de todas ellas, la que de alguna manera afecta las emociones de una manera más directa. Hay un par de manifestaciones artísticas que tienen más relación con mi experiencia musical. La primera de ellas es la arquitectura. Veo una relación muy grande en la manera en que se concibe la arquitectura y se concibe la música, sobre todo en la relación del todo con las partes, buscar la coherencia de una gran obra y como se relaciona con los pequeños detalles que tiene esa obra. De hecho, mi primera obra de orquesta que se llama *Suchs places as memory*, es el título de unos poemas que había escrito el arquitecto estadounidense..... que tiene poca obra construida porque era más teórico, Pero en Santiago, por ejemplo dejó dos ejemplos muy interesantes. Son unas obras de escala no muy grande pero con unas formas inquietantes, cuanto uno más las observa empieza a descubrir detalles más ocultos. También de arquitectura, me fascina Peter Eisenman, que tuve la suerte de conocer en Yale porque allí es profesor de arquitectura. Lo puede conocer porque, además, estaba haciendo la ciudad de la cultura Santiago y le dedique de mi obra para orquesta *Antiphones*, la obra que estrené en la Universidad de Yale. La arquitectura siempre me fascinaba por la capacidad de contemplar la totalidad de una obra o sus detalles y ver cómo se relacionan entre sí. Siempre pensé que el pensamiento arquitectónico tiene bastante que ver con el musical, a nivel cognitivo, de percepción no voy a intentar explicar, pero sí a nivel emocional personalmente han estado muy próximos.

La otra disciplina es la poesía, la literatura. Cuando yo empecé a escribir era un poco reticente a asociar la música de mis composiciones a obras literarias en concreto. No quería que de alguna manera el texto o acotase o redujese el significado de las sensaciones que una obra te pueden producir. La primera obra

que lleva un nombre poético es esa, *Such places as memory* y en parte elegí ese texto por lo abierto que era, no tiene unas imágenes muy claras donde se tenga que sentir o percibir algo concreto. Me gustó la idea de Roland Barthes, el filósofo francés, que decía «el lector es casi el autor de la obra», no tan exageradamente, pero sí buscaba textos que fueran muy abiertos. Lo que no quería era que un texto se metiera en medio y te llevara de la mano, ahora aquí oscuro, aquí blanco.

- Lo que quieres decir es que el contenido del texto ¿no fuera lo principal a la hora de crear la obra?
- Efectivamente. El contenido del texto que no te impusiera una manera de escuchar. Hay determinados textos que son más poéticos que connotan más que denotan. Otra cosa, es cuando empecé a usar aquellos textos que me remitían a vivencias particulares, sobre todo la literatura popular gallega, cuando recurrí a poemas de Rosalía. Eso es otro enfoque, me recordaba cómo podían resonar con mi pasado, cuando era niño, con mi infancia. No son tantas obras, pero por ejemplo los *Dous Cantares*, que recurro a Rosalía porque conecta con algo que yo he vivido, una experiencia muy concreta. Cuando no es así, siempre he recurrido a textos que pudieran ampliar la vivencia de una obra, el sentido que le podemos dar a una obra.

Hablando de textos literarios, un enfoque diferente el que tuve con *Electra* sobre un texto de Efraín Rodríguez porque es el pasar una narrativa literaria a la música. Cuando ya había trabajado con poemas, verter las emociones ese poema, Pero en el caso de *Electra* era la primera de una narrativa literaria, una historia dramática, tenía que hacer en una forma literaria funcionara dentro de la forma musical. No digo que las poesías que había utilizado antes no tuvieran forma, pero no tenían esta narrativa tan lineal tan marcada. Fue muy interesante porque exige, no sólo, que la obra tenga coherencia musical y, al mismo tiempo, funcione como narrativa, que la propia estructura de la música no vaya contra la estructura del texto. Esto es muy obvio, si el texto tiene un punto culminante no quiere decir que la música tenga que ir ahí pero tiene que saber equilibrar donde la música tiene que ser más intensa y donde te lleva, porque al final la música está interpretando el texto. Esto es algo que ahora estoy explorando mucho en la ópera que estoy escribiendo, en *La amnesia de Clío*, por un lado, como estructura general y en cada uno de las escenas que componen esta obra porque en mi música busco que haya un punto culminante, un clímax muy marcado. No siempre, pero la mayoría de las veces busco que en mis obras haya este drama interno, si eso se hace sobre un

texto literario, realmente, está interpretando ese texto, aquí es el momento más importante del texto, donde está el centro sobre el que se va a escribir la obra. Por eso, la idea de relacionar narrativa literaria con narrativa musical la empecé a trabajar a partir de *Electra*.

- Entonces, ¿se puede decir que has experimentado unas variaciones en tu posición como compositor ante el texto poético, o la relación entre el texto y la música, desde los *Dous Cantares* basado en poemas de Rosalía de Castro hasta la ópera, en la actualidad?
- La evolución, es un poco lo comentado antes, tardé tiempo en buscar textos que fueran narrativos, que tuvieran una historia lineal. Buscaba más bien poemas, no excesivamente extensos, pero que desarrollaran ciertos tópicos o ideas que me podían interesar más para la música. Es decir, nunca me había planteado la idea de que la forma musical se pusiera en diálogo con la forma narrativa. En cuanto a la relación entre el texto y la música, yo nunca busqué que a música puntuase o replicase lo que hace el texto. No quiero que la música sea una representación del texto, por ejemplo, si el texto habla de un caballo cabalgando, no voy a poner tocotoc, tocotoc.
- Lo que quieres decir es que no sea música descriptiva, ¿no?
- Efectivamente. No busco imágenes concretas, si es cierto que la música va a describir las emociones o las impresiones o aquellas sensaciones, pero, no quiero describir imágenes concretas. Creo que eso puede conducir a que hagamos una lectura más reduccionista del texto, como que estamos limitando la manera en que se lee el texto. El texto es lo suficientemente rico como para que la música te lleve a una lectura concreta. Cuando hablo de las emociones concretas que transmite el texto, me interesó mucho plasmar el tempo o, más que el tempo, la sensación de perfección temporal que produce un texto. Te voy a poner un ejemplo con *Pasaxes*. El primer texto es un poema de Gonzalo Herme, bastante abstracto, para mí leyéndolo me produce una sensación como de gran urgencia, de un movimiento hacia adelante, no digo de ansiedad, pero de un impulso que cada vez se va acelerando hasta el momento culminante al final del texto. De manera, que lo que hice fue una música muy seccional, que cambia mucho, con muchas ideas, que intenta hacer un paralelismo con esta especie de convulsión interna, con un tiempo muy agitado y que se mueve mucho. Al contrario, en esa obra puse un texto de Edward Thomas, que me parece un texto muy contemplativo, casi estático, muy

rumiativo, hablar de la pérdida. Está en inglés, y se está preguntando « ¿Cuándo vas a venir?, ¿cuándo vendrías?, ¿cuándo vendrás?», que son preguntas retóricas, que ya sabemos aunque la respuesta. Pero, ante la ausencia de alguien uno puede continuar haciéndose preguntas de manera obsesiva hasta que puede llegar a un momento de aceptación, pero, mientras no sucede eso, caemos en esta especie de repetición obsesiva de una idea. En música, cuando algo se repite mucho, a lo mejor, pienso en Bruckner, uno está pensando en un tiempo muy estático, muy amplio. Así, que mi idea en esta obra de Edward Thomas, cogí un acorde en re menor, una tríada, que se repita incesantemente en las cuerdas, con una orquestación bastante suave, pero es como una idea que se repite de manera obsesiva. Aquí, lo que quería plasmar, era, al contrario que Gonzalo Hermo, no un tiempo que avanza, de manera muy agitada, sino algo que se ha detenido, contemplativo, estático. En esta obra sí puede haber una relación más directa con el texto, aunque sin poner imágenes concretas de Edward Thomas, por ejemplo, se hace de noche y vienen los búhos pues en la música no pongo un búho. Sí esa sensación de rumiación, tiempo estático, algo muy amplio que no avanza. En conclusión, no imágenes concretas, sino sensaciones perceptivas más amplias.

- Más bien, se podría decir ¿el significado emocional?
- Sí, digamos que sí. Lo que comentaba antes, no quiero que la música imponga un significado concreto al texto. Igual que al principio, buscaba textos lo suficientemente amplios para que no te condicionara la manera en que escuchabas una pieza, pues lo mismo, en ambas direcciones.
- Siguiendo con la literatura, ya que estamos en esta línea. Ya que muchas de tus obras, tanto instrumentales como vocales, están basadas en obras literarias o poemarios, ¿se podría considerar este aspecto como un rasgo significativo de tu estilo compositivo?
- Sí, lo que pasa que hay muchas obras que llevan títulos literarios, pero que la relación es realmente muy difusa. Por ejemplo, estoy pensando en una obra que me encargó la JONDE, Joven Orquesta Nacional de España, que se llama *Eupalinos*, que está basado en un libro de Paul Valery, por mi interés por la arquitectura, pero no hay una relación tan directa como en otras obras. Quizás recurra a textos literarios para intentar dar pie a que el significado que pueda producir en el intérprete o en el oyente sea más amplio. Abrir la puerta a que la gente puede interpretar la obra a través de las claves literarias. Si hay muchas

obras más que tienen títulos literarios pero no siempre es una relación directa con una literaria en concreto. Otro ejemplo, *Mar ao norde*, el título del primer poemario que publicó Álvaro Cunqueiro, aquí, sí me interesaba las imágenes simbólicas que comenzó usando él en su primera poesía, pero, realmente, la obra en sí no describe ninguna de las imágenes concretas del poema. Salvo, esta especie de sensación de amplitud, de extensión, de enormidad, que uno puede sentir contemplando el mar de Galicia, el mar al que estaba cantando Cunqueiro. *Mar ao norde* tendría una plasmación en música más concreta que en *Eupalinos*, a pesar, de que tampoco hay una descripción concreta de estas imágenes del texto. Las obras que llevan títulos literarios fundamentalmente son las orquestales. Pero ya digo, en ningún caso es intentar plasmar en música lo que dice el texto.

- En concreto, ¿en la literatura gallega en tu obra vocal? Dentro de las obras editadas, que son las que vamos a comentar, aunque tienes más, salvo *Electra* con texto de Efraín Rodríguez Santana, las demás están basadas en poemarios gallegos, había una obra que escribiste para una boda ¿era sobre textos de José Valente?
- Sí, son textos de José Valente. También tengo unos *Bocetos*, una escena de una ópera, sobre un texto de Paul Such *Las moscas*, en inglés, en concreto. El texto de *Pasaxes*, la mitad también es en inglés.
- En concreto, aunque tengas varias obras vocales que estén en gallego, ¿no quiere decir que tú siempre te vayas a inspirar en la literatura gallega?
- Para nada, fue una coincidencia. Efectivamente, el grueso de las obras para voz tienen el texto gallego, pero yo soy bilingüe, hablo castellano y gallego, obviamente me gusta mucho el gallego, pero no siento que todas mis obras tengan que estar en gallego. En algunos casos, como cuando estaba en Estados Unidos, me apetecía mucho hacer allí una obra en gallego, cuando hice los *Dous Cantares*, tenía un recuerdo afectivo que en EEUU se haga algo en gallego, una lengua que, como el castellano se habla bastante. Pero en otros casos, coincidieron las circunstancias, cuando hice *Lingua de Escuma*, que tenía la libertad para hacerlo en el idioma que quisiera, de hecho, estuve a punto de hacerla en castellano. Los dos son idiomas que manejo y me siento cercano. Creo que el gallego tiene unas características muy interesantes para la voz, ya que tiene siete vocales, que en castellano sólo tenemos cinco, ahí tiene una serie de peculiaridades que son interesantes para

explorar como lengua del canto. Resumiendo, no es mi única lengua musical el gallego.

- Vamos a concretar en las obras, que antes nos quedó pendiente. *Follas Novas* sobre el poemario de Rosalía de Castro que lleva el mismo nombre. Esta dos de las que comentamos anteriormente *Bolboreta* y *Sen ti* ¿el texto de quién era?
- De Xosé Neira Vilas. Las del texto de José Valente se titula, ya tiene la niña cinco años y la tuvieron después de casarse, *El fulgor*. Y luego, estoy terminando para entregar esta semana, que en un par de días estará, el encargo que me hicieron, una es de Antía Otero y la otra es Anxo Angueira. Una está bien, pero la otra la poesía que cada verso cambia de sílabas, y es mortal para escribir, tienes que adaptar todo a la música. Es un encargo para el *Coro Cantabile*, un coro *amateur* de Coruña.
- Respecto a los versos en las obras, en algunas tenía dudas, como en *Pasaxes*
- En *Pasaxes* los versos de Hermo son totalmente irregulares y en Edward Thomas, es irregular pero tiene una cadencia mucho más marcada. Si te fijas el ritmo no cambia tanto, recuerdo que era más natural para el canto, lo vi más intuitivo, no tuve que buscar tanto la música como en el otro texto. A priori, era más cantable, más vocal.
- En la entrevista anterior hablamos de la gran influencia de Leonardo Balada y tu formación en EEUU, posteriormente con Martin Bresnik y Michael Friedmann y ¿podrías concretar qué elementos o qué características de Balada o de tus profesores en Yale son referencia para tu estilo compositivo?
- De Leonardo Balada lo que más me marcó fue el estudio de la orquestación y la instrumentación, es un grandísimo orquestador y la mayor parte de orquestación lo aprendí de él. Me marcó mucho, o al menos, empecé con la manera en que lo hacía, que una obra tenga siempre un clímax o un drama interno muy claro, que una obra siempre avance hacia un punto emocional que sea como en centro de la pieza. De Leonardo Balada, esos dos elementos, por un lado, la tímbrica o la instrumentación y, por otro lado, el sentido del drama interno.
- Yo había leído en una tesis que hay sobre Balada, que una de las características con su estilo compositivo es la relación con otras artes, eso ¿también te ha influido de alguna manera o ha sido una evolución de tu formación? Este en

- En cuanto a la relación con otras artes, en este aspecto la obra de Balada no me influyó tanto. De Martin Bresnik, que fue un autor que me influyó mucho, es una persona con un gran conocimiento intelectual y, sobre todo, me hizo reflexionar sobre el hecho compositivo en sí, es decir, que papel juega la música y la composición y la nueva obra en relación con la sociedad y el entorno donde se produce, por qué es necesaria, lo que puede aportar. Además de esta consideración de lo que sería la producción y la recepción de la música, a nivel técnico, si me influyó su manera detallada de concebir el material que constituye una obra. Él fue discípulo de Ligeti, de quien heredó esta manera de acotar, definir y organizar muy bien los diferentes parámetros que componen una obra. Por ejemplo, qué interválica usar, qué tipos de combinaciones rítmicas, acotar mucho ese material y encontrar todas las posibilidades que se tiene, incluso el recurrir a restringir los elementos que se usan, y en esa elección restringida construir una obra. Quizás la obra que tiene influencia más directa de Bresnik, en mí, es *Aparición*, un quinteto que escribí en 2009. Lo que intento es que los diferentes intervalos, las alturas que uso estén muy bien escogidas para que todo los elementos guarden una relación entre sí, digamos, el detalle en la estructura en todos sus pequeños detalles.
- Y ¿de Michael Friedmann?
- Michael Friedmann no fue profesor de composición, directamente, sino que fue mi tutor de doctorado. Es un compositor, que su fuerte como profesor es la relación entre el análisis y la interpretación. Y sobre todo, esa idea de ser capaz de escuchar y de conectar auditivamente una obra, bien sea tonal o atonal, independientemente de su estilo, ser capaz de escuchar la relación entre los detalles y la estructura general. Me ayudó mucho a escuchar y a descubrir todo lo que es la música, no tanto la atonal, como la post-tonal, aquella que no se basa en la armonía funcional y triádica, ser capaz de escuchar con detalle toda la riqueza que tiene. Gracias al trabajo con Friedmann me adentré a investigar obras como las de Roberto Gerhard, que algunas de sus obras están basadas muy fuertemente en la manipulación interválica y el trabajo sobre, no en melodías ni armonías en concreto, sino en intervalos como germen de una pieza.
- Ya que hablamos de Gerhard, ¿hay influencias de algunos rasgos musicales de este compositor en tus obras?

- Sí, de Gerhard lo primero que me llamó la atención de su música fue su orquestación. Desde el comienzo, siempre me interesó mucho estas grandes texturas orquestales, esta sensación de amplitud que crea la orquesta. Luego, a medida que lo fui conociendo más en detalle, la manera de construir las obras. Sobre todo, como coge los intervalos, como gérmenes de las obras a partir de los cuales va estructurando y construyendo una obra mayor. Esa atención al detalle, posiblemente aprendida de Schönberg, esa manera de construir donde cada elemento interválico, por pequeño que sea puede tener gran riqueza.
- Ya que Gerhard pertenece a la Generación del 27, ¿hay alguna influencia de otros compositores de esa generación?
- Realmente, en concreto no.
- Y de principios de siglo XX, ¿de otros compositores, aunque no sean españoles, americanos quizás?
- Otro compositor fue Charles Ives, había cierta conexión porque fue un músico que se formó en Yale. Cuando empecé a descubrir esa manera que tiene en una misma obra silmutanear o solapar, incorporar en un mismo momento ideas musicales tan diferentes, como si fuera algo onírico, como si en una mente fueran pasando tantos momentos simultáneos, me fascinó. Otros músicos, muchos, Stravinsky, Bartok, Varèse. Cuando me empecé a interesar más por la música vocal, pues Richard Strauss.
- Ya que Balada es un compositor perteneciente a la Generación del 51, ¿cúal es tu parecer sobre la obra de otros compositores de esta Generación, como Luis de Pablo y Ramón Barce, ya que han escrito bastante música vocal?
- Es una generación con la que apenas tengo contacto. De Ramón Barce desconozco su música vocal, conozco los cuartetos y su música para piano, pero he tenido muy poco contacto con ella. De Luis de Pablo, sí me interesó algunas obras, pero sobre todo el pensamiento musical, las ideas que hay detrás de sus obras, más que la realización de sus obras. De esa generación, quizás la obra que tenga un poco más cercana es la de Cristóbal Halffter, sobre todo lo que más me interesó fue su orquestación, que me parece brillante. Conozco sus óperas y su música vocal. También estudié con García Abril en algún curso de verano.
- Tu parecer sobre la obra de compositores que, posteriores en el tiempo, han encontrado parte de su inspiración en la gran literatura, como Alfredo Aracil.

- Aracil, soy amigo suyo. Conocí su música, ya después de una época de formación, que es cuando uno es más permeable a las influencias. Conozco su ópera *Sin palabras* que me interesa mucho y conecta muy bien con el lenguaje post-shoenberg, o al menos, me recuerda a ese lenguaje.
- Y tu parecer sobre la obra de los «jóvenes» maestros, como José Manuel López López o Mauricio Sotelo, por citar sólo algunos, o algún otro compositor gallego que te resulte interesante.
- De esos que mencionas, el que más me interesó siempre fue Mauricio Sotelo. Tiene una música con una poética muy interesante y tímbricamente es diferente. Es una música muy sugerente, crea unas imágenes poéticas con unas particulares texturas tímbricas. De músicos gallegos, me interesa de una generación muy anterior, Bal y Gay.
- De hecho, sobre Bal y Gay tienes una la obra *Nocturnal*...
- Esa obra fue compuesta para un disco donde se iba a grabar la *Pastoral* de Bal y Gay, entonces es una obra que está basada o tiene resonancias de esta pieza. También me interesó Jose Manuel Picos, pero sobre todo la música instrumental de un compositor gallego, Enrique Macías.
- Y concretando en la música vocal, además de Richard Strauss ¿algún otro compositor del siglo veinte, que no sea ninguno de aquellos con los que te has formado, que te ha iluminado especialmente a la hora de componer?
- Hay muchos, en cuanto a Richard Strauss, es porque cuando comencé a escuchar música del siglo XX, sobre todo, empecé a llegar a él a través de su música vocal. Por un lado, aprendes de los clásicos, Mozart, Verdi, Puccini, Schubert. La vocalidad de Verdi me parece que es realmente estupenda, muy lógica, como si conociese perfectamente la fisiología de la voz humana. Del siglo XX desde Schönberg, la música de Messian, la ópera de Bartok, aunque no tenga un catálogo muy extenso. No tan clásicos Gerswhin, Bernstein, Luciano Berio. Realmente a nivel vocal son muchos los autores.
- Podrías hablarnos sobre los rasgos de tu estilo compositivo, si consideras que hay algunos elementos que predominan más en tus obras, sobre todo en las del género vocal.

- Es una pregunta difícil. Primero, no me defino como poliestilista, mi música no es tonal, salvo algunas obras vocales, que sí son tonales, como los *Dous Cantares* que tienen un centro tonal más definido. El resto de obras, normalmente, no busco que haya una tonalidad clara, ni funcional, en cuanto a triádica. Intento incorporar un montón armonías que puedan venir de un lenguaje post-Schönberg en la manera de incorporar la interválica, sin renunciar a las terceras o sextas, que en la música de postguerra se rechazaban. Uso todo este material interválico, que haya ciertas armonías o notas que tengan una influencia mayor en áreas amplias con una cierta coordinación tonal, en el sentido que haya notas que tengas más importancia en todo un fragmento de música. Quizás ahí tuvo gran influencia en la manera que compongo el análisis shenkeriano, que a gran escala haya ciertas notas o armonías tengan más importancia unas que otras. No hay aleatoriedad, no hay elementos de improvisación. De las armonías de jazz sí puede haber más influencia de la que yo soy consciente porque muchas veces me gusta recurrir a grandes armonías de acordes por terceras, a veces en sucesión, que obviamente viene directamente del jazz.
- ¿De serialismo o dodecafonismo?
- Tengo alguna pequeña obra dodecafónica, no obras que sigan la técnica dodecafónica tal cual, pero sí el proceso o el pensamiento que hay detrás de la técnica dodecafónica siempre me interesó mucho y me influyó mucho. Por ejemplo, hacer una serie dodecafónica en base a dos tetracordos o hexacordos que tengas un contenido interválico y que ese tipo de intervalos son el sustrato principal de la obra. No hacer de manera canónica una serie de doce notas que no se repite, sino ver qué características le gustaban a Schönberg de esa serie, por qué usaba una serie, porque le permitía usar con más recurrencia ciertos intervalos. Y esa manera de pensar sí la incorporé a mi música.
- Respecto a las formas musicales, ¿no suelen ser obras con formas concretas?
- No tienen formas concretas. Como influencia de Balada, siempre busco una unidad y que dentro de esa unidad haya normalmente un momento dramático culminante, un clímax muy claro, que la obra tenga una narrativa muy definida, musicalmente, que la obra te lleve hasta un punto y a partir de ese punto, en muchas obras, como que la música se disolviera.

- ¿Dirías con una continuidad en el fraseo hasta llegar a ese clímax, o no necesariamente?
- No necesariamente, porque puedo llegar a ese clímax con una escritura más fragmentaria, dependiendo de la obra, sí intento que todo vaya evolucionando, que hay una narrativa como una ola creciente hasta un punto culminante.

Tercera entrevista online por Mónica García, desde Gijón, a Fernando Buide en Santiago de Compostela, realizada el 10/02/2109 a través de la plataforma Zoom, a las 11h.

- En esta ocasión, haremos una charla sobre las obras elegidas en orden cronológico. Puedes empezar por una contextualización de la obra, lugar y etapa compositiva de tu vida en el momento de su creación. ¿Cuáles fueron los motivos de elección del texto? Así como los elementos que creas destacables desde un punto de vista estético.
- La primera obra orquestal de las cuatro que tienes fue *Lingua de Escuma*.
- *Lingua de Escuma* fue un encargo de la Orquesta Sinfónica de Galicia en el XX Aniversario, con un texto de Javier Vizoso, ¿cuál fu el motivo de la elección del texto?
- El texto es de Javier Vizoso, que se hizo exprofeso para esta obra. Yo estaba buscando texto y como lo conocía fue el que me propuso este texto. Él es el jefe de prensa de la Orquesta Sinfónica de Galicia. Además es escritor, tiene un par de libros. Yo lo conocía, somos amigos, entonces fue cuando él me propuso el texto.
- ¿Está dentro del poemario *El tifón de la tormenta*?
- Fue un texto escrito de manera exclusiva para la obra. No formaba parte de ninguna obra mayor, ni me consta que lo haya incorporado después a algún poemario.
- En cuanto a las interpretaciones, ¿son dos diferentes?
- Hubo dos interpretaciones, el estreno el 18 de noviembre del 2011 por la Orquesta Sinfónica de Galicia dirigida por Miguel Hart-Bedoya. Se hizo en Vigo y en Coruña. De ese estreno hay al menos tres críticas. De Julián Carrillo de El País, La voz de Galicia y La Opinión. Hay alguna otra muy breve como la de La Región. La grabación que hay en la web y el vídeo del canal de Youtube de la Orquesta

Sinfónica son la misma, la dirigida por James Ross. De la primera yo te envié los datos dónde está guardada la grabación, en el Archivo de la Orquesta.

- Al ser un encargo, ya tenías que hacer la obra para coro y orquesta, o ¿cómo elegiste la plantilla?
- El que era el director de entonces, Víctor Pablo, me hizo la propuesta de escribir para el coro de niños y la orquesta. Me dijo que era un proyecto que estaba funcionando muy bien y me animó a escribir para esta formación, aunque no fue una imposición, tenía libertad en la elección, pero yo le tomé la palabra. La plantilla es la estándar de la orquesta: las maderas a 3, los metales a 3 con 4 trompas y tuba, timbales, 3 percusionistas, arpa y cuerda, es la plantilla fija de la orquesta sinfónica, no hay ningún refuerzo. La percusión es para la plantilla regular, un timbalero y tres percusionistas. La madera es la flauta 3 dobla con el piccolo y la flauta2 dobla con la flauta en sol, con la flauta alto. El fagot3 es contrafagot. Hay un clarinete en mib y un clarinete bajo. Dos oboe y un corno inglés.
- Esta plantilla es más extensa, sobre todo en la madera, que en las otras obras...
- Que en *Pasaxes* desde luego, porque la Orquesta de Santiago, la plantilla habitual no son 3, son 2, ya que la Sinfónica tiene la plantilla más amplia, están contratados tres por cuerda, mientras que en Santiago son dos. De hecho en Santiago, se contrataron trombones y tuba para *Pasaxes*, que no estaban en plantilla. Siempre que puedo uso arpa. La Filharmonía tampoco tiene arpa en plantilla, pero en ese concierto como se tocaba una obra de William Walton que sí llevaba esa orquestación.
- Sobre la grafía, es prácticamente convencional pero en muchas ocasiones ¿aparecen los *accelerandos* en una grafía distinta?
- Sí, aparecen los *accelerandos* que proviene de la grafía de Lutolawsky que yo creo que fue de los primeros en usarlos.
- En la otra entrevista comentaste que elegías el tempo en función del carácter que querías dar a la música en relación al carácter del texto aquí, ¿cómo lo pensaste?
- La idea de un tiempo muy fluctuante en toda esta primera parte del texto. Después del interludio cuando el coro vuelve a reaparecer y retoma el texto, el tiempo agitado del interludio lo recoge el coro. Después del clímax empieza todo como a diluirse y se recupera este tiempo más laxo, fluctuante y calmado del arranque. El

coro empieza en un acorde de fa menor, con una textura homofónica. Se repite el mismo acorde. La idea fue trazar un eje entre la bemol y la becuadro para que los acordes que aparecen fueran simétricos por arriba y por abajo. Por ejemplo, en fa menor, quitando la bemol, el fa y el do son simétricos respecto a esa línea central. Si te vas al siguiente acorde que es mi bemol, sol bemol, re, si te fijas el mi vemos y el re son simétricos respecto a ese mismo punto, hay la misma distancia. Así fue la manera en que empecé a construirla. El solo de trompeta que empieza en el compás 31, son también notas simétricas, si coges la nota más grave y más aguda, el si bemol y el sol, también hay la misma distancia a esa línea la-la bemol. Como si hubiera un espejo en medio del pentagrama entre la y la bemol, así fui seleccionando las notas.

- En este solo de trompeta puede dar la sensación de que está por encima del coro, ¿es esa la imagen que querías conseguir?
- Realmente no, es como que la trompeta saliera de la textura del coro y están como dialogando pero en ningún momento pensé que se lo comiese, como si fuera improvisando de fondo mientras el coro va cantando.
- ¿No hay ningún momento en que la sonoridad orquestal supere al coro?
- Quizás en el clímax, que está al final, que está en el compás 196 que es cuando el coro termina con un grito y tiene relación con la agitación de las palabras del texto. La estructura es muy similar a *Pasaxes*, hay un interludio orquestal con un clímax. En esta obra en el compás 142-143-144 estaría el clímax del interludio orquestal, donde aparecen los cencerros.
- Hay una Introducción orquestal los 22 primeros compases. El texto se divide en dos partes con dos tercetos cada uno. Una primera parte serían los dos primeros tercetos, luego vendría el interludio orquestal. El coro canta en *bocca chiusa* la palabra *área*. Una segunda parte con los otros dos tercetos. Hay un momento que empiezan palabras sueltas al final del todo.
- Esas palabras sueltas, donde se repiten varias veces las palabras *area branca*, *lingua de escuma* y *sal*, ¿se debe a darla más importancia a esas palabras?
- No, es como si de repente recuerdas cosas inconexas. Como el texto es medio onírico y un poco fantástico es como si recompones fragmentos en tu cabeza. Al igual que a nivel musical recuperas fragmentos del inicio de la partitura es como si recuperas palabras sueltas que te quedan resonando en la cabeza.

- ¿Cómo pensaste la relación del texto con la música?
- Quería que el texto se entendiese de manera clara. El interludio es como un gran comentario a las sensaciones que te produce el texto. Existe un momento muy agitado en el texto que va preparando el interludio. No trato de describir nada concreto con la música, sí las sensaciones y las emociones más amplias que me produce, pero no hay imágenes concretas que haya intentado trasladar a la música.
- Bueno, ¿esto último se puede decir que es una característica de tu estilo compositivo?
- Sí, sí. Es cierto que intentaba cuando hay masas orquestales grandes, por ejemplo, en los compases 44-45-46, con esos *accelerandos* y *ritardandos*, yo tenía la imagen de las olas del mar, una que va y viene, pero realmente es muy difícil decir dónde empieza una y dónde termina otra. Lo que quería crear eran unas texturas con muchos elementos que no fueran fácilmente separables unos de otros, no como algo que puedes dividir muy fácilmente, sino texturas más amplias y más difíciles de individualizar. Es como cuando miras el mar y no sabes cuándo termina una ola y empieza la siguiente, esa era la idea compositiva poética que hay detrás.
- También el juego con las dinámicas ¿pretendías el mismo efecto?
- Sí, sí. Lo que no quería era perfiles recortados y muy claros. No quería siluetas, si lo comparamos con la pintura, sino más bien, grupos de color. A pesar de que todas las líneas son muy detalladas y están escritas de manera individual bastante precisa. Quería un efecto global no solista, salvo ciertos momentos en el interludio donde adquiere un matiz mucho más rítmico la pieza.
- Se podría decir que esas combinaciones rítmicas con bastantes variedades, ¿puede recordar a Stravinsky o puede ser de otros autores?
- Como uno escucha tantos autores, sí hay de Stravinsky, pero más bien hay influencias de otros autores. Hay cosas de orquestación que tomé directamente de las notaciones de Boulez. Yo recuerdo que cuando hice esta obra estaba estudiando, que la estudié bastante, la *Sinfonía* de Luciano Berio, no tanto el tercero, como sobre todo en el primer movimiento la relación del coro con la orquesta. Puede haber bastante de los gestos orquestales, de cómo están escritos, estos momentos que son texturas más amplias y envolventes, otras que son muy rápidas, gestos que son más geométricos, desconectados unos de otros, como pequeños espasmos.

- Sobre el estilo de la obra, ¿está claro que no es tonal, cómo lo definirías?
- Claro, tonal no es. Pero sí hay acordes como el del comienzo en fa menor, hay ciertas armonías triádicas, consonantes con terceras y sextas, que sirven de equilibrio a fragmentos disonantes o más recargados de disonancias, con segundas, séptimas, tritonos. Intento equilibrar esa dicotomía más consonante, diatónicas, con otras con más tritono y segundas menores. El clímax del coro es un *cluster*, donde aparecen todas las notas. Aquí es un momento donde aparece toda la plantilla orquestal menos el arpa por una cuestión clave de equilibrio.
- El coro es a tres voces, ¿salvo en el momento del clímax?
- Sí, para llegar al clímax empieza en unísono y está escrito en forma de escala para que sea fácil de atacar, de entonar y no tenga mucha dificultad, se van quedando todas las voces una detrás de otra. Está indicado al final en el 196 como grito.
- La siguiente obra en orden cronológico, sería *Medea* del 2012. De esta obra ¿no hay grabación y sólo hubo una interpretación? ¿Cómo surgió la obra y la elección del texto?
- La grabación la tengo, aunque tendría que buscarla, estaría en mi archivo privado porque sólo hubo esa interpretación. Esta obra la escribí para el concierto del doctorado en la Universidad de Yale y busqué un texto de Xesús Pixón, un escritor gallego que sobre todo ha hecho mucho teatro. No es muy conocido pero que siempre me pareció muy interesante porque tiene unos textos muy concentrados, muy cargados de referencias simbólicas. Parte de un montón de personajes, mitos y de historias conocidas y las reinterpreta desde un punto de vista muy original. Esto es *Medea*, pero también tiene una *Ofelia*. Son textos teatrales que son más poéticos que teatrales, en el sentido de que están tan cargados de referencias que mejor uno se lo lee con calma que mejor verlo en un escenario. Esta *Medea* era una pequeña obra teatral que tenía, una especie de monólogos de *Medea* y tomé fragmentos extractados de él. Me apetecía para EEUU, para el doctorado, hacer algo en gallego. Llegué a él porque había leído cosas suyas y llegué a él a través de algún amigo. Me pareció un texto que ofrecía muchas posibilidades a nivel expresivo. El texto aparece cantado de una manera más tradicional donde en todo el momento el texto se entienda y se transmita bien, y momentos, donde se intenta retorcer más la voz, como los propios conflictos interiores de *Medea*, como interiormente se va torturando la propia protagonista.

- ¿Esto se podría decir con los saltos que haces de séptima disminuida?
- Sí, en el compás 12.
- ¿La figuración escrita sin cabezas son glissandos?
- Sí, es para hacer una especie de glissando con la notas medidas, esas notas en ese espacio. Esto sí podría ser notación más de técnica extendida. Hay notación de Schönberg, del *Sprechgesang*.
- Sí, ¿la notación donde aparecen las x?
- Sí, justo ahí. Este arranque que hice, que la mano izquierda del piano está en *fortissimo* y la derecha en *pianísimo*, como un acorde de fa mayor y de lado vas oyendo como resonancias que van cambiando. Esto es una idea que luego orquesté en *Pasaxes*, a partir del 557.
- ¿Entonces, se puede decir que muchas de tus obras están interrelacionadas unas con otras?
- No siempre, pero en este caso con estas obras sí, hay ideas comunes. *Pasaxes* y *Lingua de Escuma* a nivel formal tienen una estructura similar. Ideas que tomo en una obra, las intentó desarrollar en otra, por ejemplo este comienzo de *Medea* que se convierte después en esta otra sección de *Pasaxes*, como una idea germina en otra obra posterior.
- Empieza con una parte más calmada, la primera frase del texto, como una pequeña introducción, cuando se presenta Medea y luego hay un parte más agitada, ¿es así?
- Sí es así, la parte agitada a partir del 18 con la figuración de los seisillos de la mano izquierda del piano. Luego hay una parte con ese la repetido, que también es una idea que también uso en varias obras, una altura que queda incrustada y repetida. En el final sigue habiendo el fa, como una recapitulación del comienzo. Acaba con los mismos acordes del principio, recapitulación de las armonías principales.
- ¿Dónde estaría el clímax?
- En el 77, en el grave en el fuerte del piano, aunque la voz esté en silencio, es el momento más agitado a nivel instrumental. Esa parte va en *fortissimo*.
- ¿Tiene mucha dificultad técnica o de interpretación?

- Para la soprano la entonación no es sencilla, los saltos. En *Pasaxes* el mayor problema es tener la orquesta por detrás. A nivel de entonación es similar, incluso casi más compleja.
- Hay bastantes pasajes con notas tenidas, y ¿los *diminuendos* de la nota aguda a la grave que se tiene que controlar muy bien el golpe de fiato, no?
- Es muy complicado pasar del registro agudo al grave, en esos registros.
- Siempre dice que piensas en la intérprete, cuando hiciste esta obra ¿también pensaste antes en la cantante?
- En esta obra menos. Fue interpretada por Eva Juárez, pero esta obra fue pensada más en abstracto que para una voz en concreto. A nivel de voz es algo que tengo bastante claro.
- Sobre *Pasaxes*, como tenemos poco tiempo y ya comentaste bastantes aspectos en las entrevistas anteriores, puedes comentar la elección del texto, la relación del texto y la música, sobre el clímax.
- Esto fue un encargo de la Real Filharmonía, que Paul Daniel, su director me propuso hacer algo para voz y orquesta, para el concierto de inauguración de la temporada 2016-2107, poder contar con un solista para ese concierto. Primero buscamos la voz, a ver quién podía venir, fue con poco tiempo y entonces llamamos a la soprano Isabella Gaudí. A partir de ahí, empecé a hacer la obra. Tenía la idea de utilizar textos en varios idiomas, como idea poética y musical, como se pueden dialogar textos en diferentes idiomas. Alguien como yo que lee en varios idiomas, ver cómo te relacionas con una poesía y con otra. Por un lado, busqué este texto de Gonzalo Hermo, un chaval joven de Galicia, es un texto de un poemario que había ganado el premio nacional de poesía, por primera vez escrito en lengua gallega. Y luego una obra de casi un siglo anterior de Edward Thomas, un texto en inglés. Son dos textos muy diferentes pero que dialogan muy bien, porque tienen características diferentes. El de Edward Thomas tiene unas imágenes más claras, pero sí me gustaba el concepto de tiempo y de ritmo cómo lo exploran. En el caso de Gonzalo Hermo es un ritmo muy discursivo, muy narrativo, incluso el propio poema tiene una propia rítmica y un movimiento interno. Mientras, que el de Thomas es mucho más estático, contemplativo, es algo menos lineal, alterna las estrofas, más rumiativo, habla sobre la pérdida. El primer poema te implica tomar acción, que te empuja, mientras que el segundo te obliga a

deternerse. En este caso, la estructura es similar a *Lingua de Escuma*. Las tres partes que tiene la obra, hay una introducción orquestal, pero el gran interludio de la parte central sería como un comentario al primer poema. El poema de Gonzalo Hermo te crea una agitación que cuando terminas de leerlo esa agitación no la puedes parar en seco, es como si la orquesta continuara esa excitación y agitación que te crea el poema. Es como si tú lees un libro de noche y lo dejas en la mesilla y no puedes desconectar y sigues con algo dentro. En el interludio, una vez que termina es como si cambiáramos de escenografía y pasamos a Edward Thomas. En lugar de ser tan seccional, con tantos cambios de tempo, de textura, incluso para la voz es mucho más quebrado, en el caso de Thomas está más focalizado, tenemos ese acorde de re menor que va a bajar a do mayor pero con el resto se mantiene de manera rumiativa, obsesiva, dándole vueltas al igual que el texto, que verso tras verso se repite, esa pregunta que se repite sin dar respuesta.

- En cuanto la instrumentación, ¿le das bastante importancia a la cuerda?
- Está la base la cuerda y salen de ella algún instrumento de viento, como la flauta. Lo que quería que la orquestación saliera de la línea vocal, que en ningún momento la voz fuera algo que sale de la orquestación, sino que esta acompañara a la voz, que fuera una gran acompañante de la voz, esa es la idea original.
- ¿Hay alguna influencia clara de otros compositores u otras obras?
- Cuando empecé a componer esta obra, había escuchado mucho *Correspondances* de Dutilleux y *Let me tell you* de Abrahamsen. De esta última, sobre todo, la relación de la voz con la orquesta, por ejemplo, donde la marimba hace los cinquillos, lo que hago es superponer una textura más compleja sobre una melodía más simple.
- Sobre *Dous Cantares*, ya hablamos anteriormente, ¿algo destacable para terminar?
- *Dous Cantares* primero fue *a cappella*, la segunda versión ya tenía acompañamiento de piano. Luego fue cuando la pasé para soprano y piano, y ya con el acompañamiento para piano, se lo añadí a la del coro y le añadí una introducción y esos pequeñitos interludios pianísticos entre estrofa y estrofa. Eso no existía al principio, la versión original era *a cappella*, más homofónica, la textura del acompañamiento pianístico la fui introduciendo después. Años después, decidí orquestrarla por voluntad propia. Pensaba que podía funcionar muy bien, recuperar la versión del coro pero orquestada. Un trabajo que haces sin un encargo concreto,

por interés propio y sin un concierto a la vista. Se la dediqué a Víctor Pablo, un director que me había ayudado y apoyado mucho cuando él estaba en la Sinfónica de Galicia y como se había marchado de Galicia, pues me parecía bonito dedicarle una obra en gallego como recuerdo de sus años en Galicia. Me parecía un detalle bonito porque fue uno de los que me dio mis primeras oportunidades importantes a nivel de compositor.

- ¿La plantilla instrumental es más pequeña que en las otras obras?
- Sí, la plantilla instrumental, es más al estilo de la Filharmonía, la ORCAM. Está pensado para un orquesta no necesariamente una gran orquesta sinfónica como la Sinfónica de Galicia, sino para una plantilla más reducida. Las maderas son a dos, hay tres trombones, no hay tuba, hay arpa y unos timbales. Es una orquestación contenida, aunque tampoco es pequeña, sobre todo por el tema de los trombones y el arpa, pero es como si fuera para la Oviedo Filarmonía y no la OSPA.
- Los ritmos son diferentes entre el primero y el segundo cantar, ¿están pensando en utilizar algún tipo de ritmo concreto popular gallego?
- En el En un mes de primero utilizo un 6/8 que a veces cambia a un 5/8. Conscientemente no. El cambio es por el texto, para que conservara el ritmo propio del texto, que la acentuación del texto fuese la que generase la obra. En el segundo puede ser que sí haya algo de eso.
- ¿Puede ser sacado de la Alborada gallega?
- Sí, eso sí es una referencia clara.
- Respecto al texto no son poemas enteros, sino fragmentos de poemas más largos de Rosalía, ¿no?
- Son fragmentos de los *Cantares Gallegos*. El de «Branca Aurora» es parteCuesta arriba de *Alborada*, y el primero es parte de «Airiños de mi tierra» pero el ritmo conscientemente no hace referencia al título, aunque la relación está ahí.
- Estos *Dous Cantares*, ¿los habías hecho como recuerdo de tu infancia?
- Era cuando estaba viviendo en Pittsburgh, así que lo hice para recordar.
- ¿Qué nos podrías decir sobre tu aportación respecto a musicar estos textos de Rosalía de Castro? Porque aunque hay mucha música popular urbana, como

Amancio Prada, Luz Casal... sí que hay otros compositores clásicos que musicaron sus poemas. Hay un cd recopilado por Joaquín Pixán y Alejandro Zabala...

- Sí, también Braga Santos. Fue algo más una necesidad personal, en un principio, no pensé en la recepción. Sí, para un coro aficionado en Pittsburgh, un coro latino, pues un poco para difundir allí una parte de la cultura común que tenemos y que ellos desconocen más. Al fin y al cabo, gallegos hay por todo el mundo y algunos de los que cantaban allí tenían algún pariente gallego en tercer, cuarto o quinto grado. Como para intentar establecer lazos y mostrar un poco de dónde vengo. Pero sobre todo fue una cuestión más personal, de consumo propio.

Cuarta entrevista online por Mónica García, desde Gijón, a Fernando Buide en Santiago de Compostela, realizada el 17/02/2109 a través de la plataforma Zoom, a las 11,10 h.

- En la entrevista de hoy te voy a preguntar por algunas cuestiones que quedaron pendientes o sobre aspectos que tengo dudas. Entre los premios que has recibido, el Harry Archer en el año 2006, ¿de qué fue?
- Fue un premio de composición orquestal de la Universidad Carnegie Mellon de Pittsburgh por la obra Such Places as Memory.
- El premio Michael Friedmann, ¿fue por la investigación o por el doctorado?
- Fue por la investigación sobre la tercera sinfonía de Roberto Gerhard.
- El cuanto al premio que conseguiste en el año 2013 del BBVA, ¿qué supuso para ti?
- Como el premio es que la obra la toquen todas las orquestas de la Asociación Española de Orquestas Sinfónicas, aunque al final no fueron todas, me sirvió para entrar en contacto con muchas orquestas y muchos directores que de otra manera no hubiera tenido un contacto tan rápido. Pues, por ejemplo, fue la primera vez que trabaje con la OSPA, la de Asturias, o con la ORCAM De Madrid. Posteriormente, con estas orquestas volvería a trabajar, pero esa fue la primera oportunidad que me dieron. Así que, realmente, me sirvió mucho para difundir mi trabajo.
- En un principio, ¿el premio te daba para dos temporadas?, porque ví en la web que el año pasado hubo interpretaciones incluso está programada este año.

- En teoría, el premio era para dos temporadas, fundamentalmente se hizo en esos dos años, pero hubo orquestas que la interpretaron después. Incluso, este año va a haber interpretación en mayo en Sevilla.
- Cuando hablamos de tu formación, dijiste que el último profesor había sido Julian Anderson, pero me habías comentado que habías ido algún curso con García Abril.
- Los cursos de García Abril fueron en los cursos de verano del Festival de Música en Compostela, en el año 2007 o 2009??. Ahí me dieron el premio Andrés Segovia. Yo ya tenía mi formación, pero es uno de los músicos de la Generación del 51 con el que tuve un contacto más directo.
- Desde el año de Roma, ¿se puede considerar como tu última etapa de formación? o ¿te seguiste formando por tu cuenta? o ¿sólo te dedicaste a componer?, aunque uno como músico se sigue formando toda la vida.
- Cuando marché de Yale había cerrado mi etapa de formación, a pesar de que luego trabajé con Julian Anderson pero fue algo excepcional.
- Entonces, en estos últimos años, ¿se puede decir que te dedicaste más actividad como compositor, como docente, y como intérprete?
- Sobre todo como compositor y docente.
- Me puedes hablar un poco sobre tu participación en los festivales.
- Participé en varios festivales como el donde estrené varias obras que me habían encargado previamente. La mayoría de mis obras son encargos.
- ¿Hay algún otro acontecimiento, después del premio, que puedas destacar en estos últimos años?
- La beca Leonardo del BBVA porque me dio la posibilidad de escribir la ópera, *La amnesia de Clío*, que estoy terminando con el libretista Fernando Edelpe. La dirección escénica de Marta Pazos para ser estrenada por la Real Filharmonía de Galicia uno dos a dirigida por Paul Daniel.
- La beca de la Fundación Barrié de la Maza y del Instituto de Estudios Internacionales, ¿para qué fue?
- Es la beca que me dieron para estudiar el segundo año en Yale.
- El texto de la ópera, ¿está en castellano?

- En principio sí, aunque es posible que se interprete en gallego, Buenos que traduciremos.
- De tu estilo compositivo, ¿algún rasgo o idea que consideres significativo?
- El análisis schenkeriano me ayuda un poco a la hora de componer, intentar reducir una sección a notas que tengan mayor importancia, poder sintetizar auditivamente un fragmento más grande con notas que estructuren ese segmento. A la hora de componer con voz, si la voz tiene varias intervenciones y varias frases, no ir viendo cada frase individualmente, sino entre todas que forma global van creando, como va ascendiendo la nota más alta, la nota más grave, los límites de la tesitura, cómo se van organizando.
- A la hora de definir tu música, ¿se podría usar el término atonalidad?
- Sí, aunque cada vez más voy incorporando más armonías por terceras, aunque en *Fragmentos del Satiricón* apenas había terceras y sextas, mientras que si te vas a *Pasaxes* sí tienen mucho más valor, incluso los puntos culminantes son armonías triádicas muy claras, acordes mayores y menores. Con el paso de los años lo fui incorporando con mayor profusión. Lo que podrías decir es que hay un centro tonal, como una nota, que aglutina todo lo que hay alrededor.

Anexo II. Letras de los textos de las composiciones

Lingua de espuma (2011)

Texto de Javier Vizoso

Area branca era o meu destino
cando os seus ollos grises
prendían lume no horizonte do mar.
E as miñas risas foron chuvia
diante das portas pechadas
dos seus pequenos países.
Agora que a promesa radiante
da palabra dos meus castelos
é lingua de espuma e sal.
Un tritón de cabelos tristes
xira furioso na marea
e foxe do incendio do mar

Medea (2012)

Texto: Xesús Pisón

Son Medea?
Desandei o camiño?
Tedes medo?
Medea
Querédesme coser a vulva?
Por que non lembrades a vida?
Basta co inferno?
Por que dices "mentira"?
Continúo a matar nenos?
Son o monstro?
A locura?
Son a vosa pegada?
Por que calades?
Por que caló?
Por que non estou?

Lengua de espuma

Traducción propia: Mónica García

La arena blanca era mi destino
cuando sus ojos grises
prendían fuego en el horizonte del mar.
Y mis risas fueron lluvia
frente a las puertas cerradas
de sus pequeños países.
Ahora que la radiante promesa de la
palabra de mis castillos
es una lengua de espuma y sal.
Un tritón de cabellos tristes
se vuelve enojado con la marea
y huye del fuego del mar

Medea

Traducción propia: Mónica García

¿Soy Medea?
Deshice mi camino?
¿Tienes miedo?
Medea
¿Quieres coser la vulva?
¿Por qué no te acuerdas de la vida?
¿Es solo el infierno?
Por qué dijiste "mentira"?
¿Continuar matando niños?
¿Soy un monstruo?
¿Una loca?
Son sus huellas dactilares?
¿Por qué estás en silencio?
¿Por qué se calló?
¿Porque no estoy?

Pasaxes (2016)

Texto: Gonzalo Hermo de *Celebración* (2014).

Estou aquí. En fronte atópase o resto do mundo.

O vento do norte sutura o teu verbo a esta casa.

Instala o noso medo na raíz.

Ponlle nome a aquilo que cremos amar por moito tempo.

Pensa no instante en que soubemos que este muro caerá.

Abre a porta, deixa pasar os cans: que coman da mesa.

Para que cheire a terra a entroido ou barricada dunha vez.

Para que cheire a algo que se desfai e se compón constantemente.

Non deteñas a ollada na beleza do incendio.

Abre unha fisura.

Rompe o círculo.

Escapa.

Pasajes

Traducción propia: Mónica García

Estoy aquí. En frente de ti está el resto del mundo.

El viento del norte suturas tu palabra a esta casa.

Instala nuestro miedo en la raíz.

Nombra lo que creemos amar por mucho tiempo.

Piensa enseguida cuando descubrimos que esta pared caerá.

Abre la puerta, deja pasar a los perros: comen de la mesa.

Para que el suelo huele a carnaval o barricada de una sola vez.

Para oler algo que se descompone y se compone constantemente.

No mires la belleza del fuego.

Abre una fisura

Rompe el círculo

Escapa.

Texto: Edward Thomas

Will you come?

Will you come?
Will you come?
Will you ride
So late
at my side?
O, will you come?

Will you come?
Will you come
If the night
has a moon,
full and bright?
O, will you come?

Would you come?
Would you come
If the noon
gave light,
not the moon?
Beautiful, would you come?

Would you have come?
Would you have come
without scorning,
had it been
Still morning?
Beloved, would you have come?

If you come
Haste and come.
Owls have cried;
It grows dark
To ride.
Beloved, beautiful, come.

Traducción propia: Mónica García

¿Vendrás?

¿Vendrás?
¿Vendrás?
¿Montarás?
Tan tarde
a mi lado
Oh, ¿vendrás?

¿Vendrás?
Vendrás
Si la noche
tiene una luna,
¿completa y brillante?
Oh, ¿vendrás?

¿Vendrías?
Vendrías
Si el mediodía
dio la luz,
¿no la luna?
Hermoso, ¿vendrías?

¿Hubieras venido?
Hubieras venido
sin despreciar,
¿Si hubiera sido
todavía mañana?
Amado, ¿hubieras venido?

Si tú vienes
Apresuré y ven
Los búhos están llorando
Crecer oscuro
A montar
Amado, hermoso, ven

Dous Cantares (2006) para coro y orquesta

I. Texto de «Airiños de mi tierra» de *Cantares Gallegos* de Rosalía de Castro.

II. Texto de «Alborada» de *Cantares Gallegos* de Rosalía de Castro.

Traducción propia: Mónica García García

I

¡Ai! con que prisa voara
toliña de tan contenta,
para cantar a alborada
nos campos da miña terra!
Agora mesmo partira,
partira como unha frecha,
sin medo as sombras da noite,
sin medo a noite negra;
e que chovera ou ventara,
e que ventara ou chovera,
voaría, voaría
hasta que alcansase a vela.
Pero non son paxariño
e irei morrendo de pena,
xa en lagrimas convertida,
xa en sospiriños desfeita.

¡Ay! con que prisa volaría
loquilla de tan contenta,
para cantar las mañanas
en los campos de mi tierra!
Ahora mismo partiría,
partiría como una flecha,
sin miedo a sombras de noche,
sin miedo a la noche negra;
y ya lloviera o ventara,
y ya ventara o lloviera,
volaría, volaría
hasta que alcanzase a verla.
Pero no soy pajarillo
y me iré muriendo de pena,
ya en lágrimas convertida,
ya en suspiros deshecha.

II

Branca aurora

ven chegando
e ás portañas
vai chamando
dos que dormen
esperando
o teu fulgor!...
Cor...
de alba hermosa
lles estende
nos vidriños
cariñosa,

Blanca aurora

va llegando
y a las puertas
va llamando
de los que duermen
esperando
tu fulgor.
Corazón
de alba hermosa
que se extiende
en los cristales
cariñosa,

donde o sol tamén
suspende
cando aló
no mar se tende,
de fogax
larada viva,
dempóis leve,
fuxitiva,
triste, vago
resplandor.
Cantor
dos aires,
paxariño
canta,
canta porque o millo medre.
Cantor da aurora,
alegre namorado,
as meniñas dille
que xa sal o sol dourado;
que o gaitero,
compañando da gaitiña está ¡xa!

donde el sol también
suspende
cuando allá
en el mar se extiende,
de ardor
llamarada viva,
después leve,
fugaz,
triste, vago
resplandor.
Cantor
de los aires,
pajarito,
canta,
canta para que el maíz crezca.
Cantor de la aurora,
alegre enamorado,
dile a las niñas
que ya sale el sol dorado;
que el gaitero,
acompañado de la gaita está ya.

Anexo III. Partituras.

En el siguiente enlace se puede acceder a las cuatro partituras de las obras analizadas:

<https://drive.google.com/drive/folders/1ZDmzkDPI6-lc1Nn8FpPkP38aQTb8u3Lw>