

La música tradicional en Galicia: desde la tradición oral hasta el contexto educativo

La música tradicional gallega vive momentos de expansión y popularidad que la convierten en un deseado objeto de estudio para ambientes desconocidos hasta el momento. En el ámbito académico se hace necesaria una aproximación basada en investigaciones de campo que recojan la realidad histórica y actual de este sector; objetivo que persigue esta publicación a través de la revisión de publicaciones, realización de entrevistas e investigaciones transversales.

SÍGUENOS

- www.editorialaulamagna.com
- facebook.com/editorialaulamagna/
- linkedin.com/company/editorialaulamagna



La música tradicional en Galicia: desde la tradición oral hasta el contexto educativo

Carme López Fernández y Rocío Chao Fernández



Carme López Fernández • Rocío Chao Fernández

La música tradicional en Galicia: desde la tradición oral hasta el contexto educativo



Carme López Fernández

Doctora por la Universidad de A Coruña, con una carrera que vincula la educación, la investigación y la interpretación de la música tradicional gallega. Profesora interina del área de Didáctica de la Expresión Musical en la Universidad de Santiago de Compostela y profesora de canto popular en la Escuela de Música Tradicional y Folk E-trad de Vigo. Su carrera como investigadora parte de un conocimiento directo del sector de la música tradicional al que se suma su interés en la perspectiva de género, lo que comienza a generar un nuevo marco de interés académico para este campo.



Rocío Chao Fernández

Doctora con Premio Extraordinario por la Universidad de A Coruña, donde ejerce como profesora titular de Didáctica de la Expresión Musical. Ha sido galardonada con diversos premios de Innovación Educativa, y desde su inicio en el año 2017 coordina el grupo Innovación Metodológica a Través de la Tutorización y las TIC (IMETTIC). Autora de numerosas publicaciones de impacto (JCR, SJR y primeros puestos en el índice SPI) con gran repercusión, como se aprecia en el número de citas. Sus líneas de investigación se centran en analizar los elementos que inciden en el aprendizaje musical y mejoran el rendimiento académico, el papel de la mujer en la música y el folclore musical gallego.





## **La música tradicional en Galicia: desde la tradición oral hasta el contexto educativo**



# **La música tradicional en Galicia: desde la tradición oral hasta el contexto educativo**

Carme López Fernández,  
Rocío Chao Fernández



**AULAMAGNA**  
PROYECTO CLAVE

**La música tradicional en Galicia:  
desde la tradición oral hasta el contexto educativo**

Primera edición: 2024

ISBN: 9788410066304

ISBN eBook: 9788410066809

Depósito legal: SE 2961-2024

© de los textos:

Carme López Fernández, Rocío Chao Fernández

© de esta edición:

Editorial Aula Magna, 2024. McGraw-Hill Interamericana de España S.L.

[editorialaulamagna.com](http://editorialaulamagna.com)

[info@editorialaulamagna.com](mailto:info@editorialaulamagna.com)

Impreso en España – Printed in Spain

Quedan prohibidos, dentro de los límites establecidos en la ley y bajo los apercibimientos legalmente previstos, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, ya sea electrónico o mecánico, el tratamiento informático, el alquiler o cualquier otra forma de cesión de la obra sin la autorización previa y por escrito de los titulares del copyright. Diríjase a [info@editorialaulamagna.com](mailto:info@editorialaulamagna.com) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.





# Índice

|                                                                                                                        |            |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>Introducción</b> .....                                                                                              | <b>11</b>  |
| <b>1. Conceptos clave: música folclórica, música popular,<br/>música de tradición oral y música tradicional.</b> ..... | <b>15</b>  |
| 1.1.2. Marco científico: etnomusicología .....                                                                         | 18         |
| <b>2. Clasificación de la música tradicional gallega</b> .....                                                         | <b>21</b>  |
| 2.1. Un caso concreto: el canto tradicional en Galicia .....                                                           | 29         |
| 2.1.1 El canto en las sociedades preindustriales. ....                                                                 | 30         |
| 2.1.2 Características musicales, del texto y otras .....                                                               | 36         |
| <b>3. Aproximación histórica a la música tradicional en Galicia</b> ..                                                 | <b>61</b>  |
| 3.1. Revisión de las fuentes bibliográficas .....                                                                      | 62         |
| 3.1.1. Compilaciones fonográficas .....                                                                                | 69         |
| 3.2. Las « <i>recollidas</i> » .....                                                                                   | 70         |
| 3.2.1. La influencia de las recollidas en la música, el baile y<br>las informantes. ....                               | 84         |
| 3.3. Ideología de los trabajos de investigación de música<br>de tradición oral en el s. xx .....                       | 91         |
| 3.3.1. Ideología de los trabajos de investigación de música de<br>tradición oral en el s. xx en Galicia .....          | 95         |
| <b>4. Situación actual de la música tradicional en Galicia</b> ....                                                    | <b>101</b> |
| 4.1. Aproximación a través de publicaciones y estudios<br>etnomusicológicos .....                                      | 101        |

|                                                                                                                    |            |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| 4.2. Aproximación a través de estudios didácticos . . . . .                                                        | 107        |
| 4.3. La transmisión de la música tradicional en la<br>actualidad: escuelas y aulas de música tradicional . . . . . | 110        |
| 4.4. La transmisión de la música tradicional al margen de<br>las escuelas: <i>revival social</i> . . . . .         | 123        |
| <b>5. La mujer en la música tradicional y su investigación . . .</b>                                               | <b>127</b> |
| 5.1. Aportaciones femeninas en estudios de investigación<br>sobre música tradicional en Galicia . . . . .          | 127        |
| 5.2. Proyectos feministas en el ámbito de la música<br>tradicional en la actualidad . . . . .                      | 131        |
| 5.3. El rol femenino en la música y baile tradicional y sus<br>transformaciones . . . . .                          | 133        |
| 5.4. Instrumentos y género: referentes femeninos en la<br>música tradicional . . . . .                             | 141        |
| <b>6. Referencias bibliográficas . . . . .</b>                                                                     | <b>151</b> |
| <b>Sobre las autoras . . . . .</b>                                                                                 | <b>163</b> |
| Carme López Fernández . . . . .                                                                                    | 163        |
| Rocío Chao Fernández . . . . .                                                                                     | 164        |

## Introducción

La música tradicional en Galicia está viviendo actualmente un momento de excepcional expansión, retomando índices de popularidad comparables a los que probablemente habría vivido en otros momentos de la historia, si bien a comienzos del s. xx esta popularidad se podría caracterizar por un empleo funcional en el día a día de las usuarias de la música de tradición oral, hoy en día podríamos hablar de un cambio de funciones que se adapta a un mercado caracterizado por el capitalismo, donde la música se convierte en un bien que puede mercantilizarse a través de procesos de enseñanza o de espectáculos, principalmente.

Este proceso de expansión se ha vinculado desde sus inicios con espacios de ocio, lo que provoca una especie de lucha interna en busca de una profesionalización del sector que reclama el tratamiento de la música como un bien más del patrimonio inmaterial gallego. Estas inquietudes pueden observarse en las crecientes publicaciones dentro del ámbito divulgativo o la aparición de trabajos de corte académico de fin de estudios, los cuales no hacen sino presentar una falta de materiales académico-científicos sobre el tema que configuren un corpus académico básico sobre el cual sustentar nuevas investigaciones.

Dentro de este contexto decidimos publicar esta aproximación a la música tradicional gallega, intentando tratar los que consideramos los pilares básicos en el desarrollo histórico y actual de esta música,

y del sector que la rodea. Motivo por el cual no nos podemos sostener únicamente en publicaciones bibliográficas, sino que nuestras referencias se amplían con testimonios de personas ampliamente vinculadas con el sector de la música tradicional y el seguimiento de proyectos que, fuera del ámbito puramente académico o profesional, tienen un peso importante en el devenir y la caracterización de la música tradicional gallega hoy.

Comenzaremos este libro con un apartado dedicado a la definición de los términos más importantes en relación a la música tradicional, con el objetivo de presentar nuestra visión, pero también para constatar la dificultad en la elección de las palabras en un contexto en el que todas ellas podrían ser empleadas como sinónimos.

También presentamos una propuesta de clasificación de los ritmos y géneros que más comúnmente aparecen en la música tradicional gallega, con el objetivo nuevamente de concretar un espacio marcado por la multiplicidad de opiniones. Abrimos además un espacio a la descripción del canto de tradición oral por su relevancia dentro del repertorio y su común invisibilización vinculada a su carácter cotidiano, de ámbito privado y femenino.

Continuamos con una aproximación histórica a través de publicaciones relacionadas con el objeto de estudio, partiendo para ello de diferentes ópticas que nos permitan plasmar lo más fielmente posible la evolución del estudio e interés sobre la música tradicional en Galicia, desde los cancioneros enmarcados en el movimiento romántico de principios del s. xx a las editoriales de corte divulgativo que amplían cada año los número de sus catálogos. Pero no solo esto, sino que hemos tratado de dibujar el acercamiento que se produce a las fuentes originales también desde actividades relacionadas con el trabajo de campo y que han sido un motor fundamental en la conformación del sector actual de la música tradicional gallega. En este sentido, aunque en un apartado diferenciado, hemos intentado plasmar la variedad de actividades y acciones vinculadas con la música tradicional y que caracterizan la situación actual del sector en Galicia.

Por último, hemos querido dedicar un capítulo a analizar la historia y actualidad de la música tradicional gallega con perspectiva de género, no solo por nuestro interés y vínculo personal con ella, sino porque creemos que esta tendencia tiene un peso real y muy importante dentro del propio sector y de la realidad de la música tradicional en Galicia.



## 1.

# **Conceptos clave: música folclórica, música popular, música de tradición oral y música tradicional**

No es sencillo abordar la definición de los adjetivos folclórica, popular, tradicional o de tradición oral cuando acompañan a la palabra «música», y es que, como veremos, estos términos no están exentos de polémicas y dudas marcadas en muchos casos por la dificultad de establecer fronteras entre ellos (Castelo-Branco, 2010; Randel, 1997).

La **música folclórica** parte del término «folclore» (saber del pueblo) y del folclorismo (ciencia que estudia el folclore), enmarcado en el *revival* del romanticismo, primer momento en el que los estudiosos dirigieron su mirada hacia la tradición popular (Latham, 2009). Se trata de música transmitida mediante tradición oral y perteneciente a un grupo social, normalmente de clase baja, y con usos y funciones aceptados por esta misma sociedad (Randel, 1997).

El International Folk Music Concil establece la definición de música folclórica de la siguiente forma (Latham, 2009):

La música folclórica es el resultado de una tradición musical que ha evolucionado a través del proceso de transmisión oral. Los factores que moldean dicha tradición son: (i) continuidad que vincula el presente con el pasado; (ii) variantes surgidas del impulso creativo de un individuo o de una colectividad, y (iii) selección hecha por la co-

munidad, lo cual determina la formas o las formas en que la música sobrevive (p. 1011).

La **música popular** tiene múltiples definiciones y en ocasiones se presenta como símil de folclórica y tradicional (Sadie, 2000). Sin embargo, podemos apreciar una tendencia cada vez mayor a considerar como música popular aquella consumida por grandes masas y más característica de los últimos siglos donde, además, la transmisión oral ya no es un requisito específico (Castelo-Branco, 2010; Randel, 1997).

En relación con esta diferencia entre popular y folclore recogemos esta comparativa que apunta a los aspectos más distantes:

**Tabla 1**

*Diferencia entre folclore y popular*

| FOLCLORE                                                                                                                        | POPULAR                                                                                                                     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Significa: «saber del pueblo».                                                                                                  | Significa: «relativo al pueblo», «que es aceptado gustosamente por el pueblo».                                              |
| Está formado por las actividades y manifestaciones culturales que hubo siempre en un territorio, sin que los trajeran de fuera. | Son actividades y manifestaciones culturales que vinieron de fuera que le gustaron al pueblo y las desarrolla como propias. |
| Es la herencia cultural que recibe una generación de sus ancestros.                                                             | Es un aprendizaje que admite una sociedad porque le agrada.                                                                 |
| Es siempre patrimonio exclusivo de una etnia o pueblo.                                                                          | Puede ser propiedad de varios pueblos a la vez.                                                                             |
| Otorga identidad a su propia raza.                                                                                              | Importa y transmite la identidad de un pueblo ajeno.                                                                        |
| La persona, cuando nace, lo hace dentro del folclore de su propia raza.                                                         | Una sociedad fabrica lo popular con cosas ajenas, pero que le gustan.                                                       |
| El folclore del pueblo tiene siempre un pasado conocido, pues fue desarrollado por ese pueblo desde la antigüedad.              | A lo popular no se le conoce pasado, ni de dónde procede, ni quién fue su antigua raza propietaria.                         |
| El folclore no admite evolucionismo, pues si se modifica pierde su condición de etnia.                                          | Lo popular admite toda clase de evolución.                                                                                  |
| Solo puede desarrollarse en su propio idioma, cuando se traduce pasa a ser popular.                                             | Cada generación fabrica su música popular con lo que le gusta.                                                              |
| Cuando se exporta, llega a un nuevo pueblo como género popular, pero jamás como folclore.                                       | Se puede desarrollar en cualquier idioma, pues no tiene uno propio.                                                         |
|                                                                                                                                 | Se puede llevar de un pueblo a otro sin problema, pues seguirá siendo siempre popular.                                      |

Nota: Casal citado por Chao-Fernández, 2010, p. 78.

La **música de tradición oral** es aquella que, como su nombre indica, se transmite mediante transmisión oral y, por tanto, sin soportes físicos. Como ya indicamos, se trata muy frecuentemente como sinónimo de música folclórica y, de la misma forma, siempre se relaciona con una comunidad social específica (Randel, 1997).

Otro de los aspectos fundamentales en esta música es la no intervención de las influencias musicales provenientes de lugares alejados geográficamente, principalmente los condicionados por los medios de comunicación. Uno de los ejemplos claros en el caso gallego ha sido la influencia de la radio, la cual ha impregnado en el imaginario popular numerosas melodías que han sido adaptadas al repertorio tradicional y a sus características, tanto en el campo instrumental como en el vocal (Chao-Fernández, 2010).

Sobre la **música tradicional** puede que lo más clarificador que podamos encontrar consultando la bibliografía sea la pregunta de Martí (1998, p. 327): «Quen logrou definir convincentemente o que hai que entender por “música tradicional?”». De todas formas, este término es usado recurrentemente por diversos autores: Martí (1998), Manzano (1995), Nettl (1985), Groba (1998), López Cobas (2013), etc. Y no solo esto, sino que en la actividad actual relacionada con la cultura tradicional (escuelas, clases, asociaciones, simposios, etc.), este es el adjetivo más usado para referirse a la música proveniente de la tradición oral, como, por ejemplo, al hablar de la Tradescola: escuela de música y baile tradicional o bien de simposios como *Xornadas arredor da música tradicional*. Incluso se utiliza este término en el temario oficial para el ingreso en el cuerpo de profesores de música y artes escénicas de la especialidad de gaita (Orden ECD/1753/2015).

De este modo, aquí entendemos por música tradicional esa música procedente de la tradición oral que se encuentra actualmente dentro de un contexto que no permite la conservación de su rasgo fundamental. López Fernández (2021c, pp. 271-272) define la música tradicional como:

Toda aquella música de tradición oral que hoy en día se transmite de forma diferente (se ha producido una ruptura en la transmisión oral) y se usa con objetivos distintos con los que se relacionaba antiguamente. Es decir, se trata de la música de tradición oral adaptada al contexto actual, marcado por la comunicación, la globalización y su introducción en el mercado como un bien más.

En definitiva, esta breve presentación sobre los términos que se relacionan con nuestro objeto de estudio solo puede entenderse si consideramos que la música, como elemento cultural, no es más que un reflejo de la propia sociedad en donde se desarrolla y en la que todos los elementos que en ella se generan son interdependientes (Gelbart citado por Castelo-Branco, 2008).

De esta forma, en el siguiente texto se entremezclarán los términos tradición oral y tradicional haciendo referencia a la estrecha relación entre ambos y, al mismo tiempo, tratando de reflejar la propia evolución de la música en el seno de los cambios sociales que se han ido encadenando en el contexto gallego.

### **1.1.2. Marco científico: etnomusicología**

Articulando un poco más el contexto sobre el que se sustenta esta publicación, es conveniente hacer una breve mención al marco científico que guía los estudios centrados en la música de tradición oral.

Para hablar sobre la historia de la etnomusicología tomaremos como base el minucioso trabajo de Cámara de Landa (2016), completando con cuestiones aportadas por Nettl (2010), desde donde podemos determinar el inicio de la disciplina a finales del siglo XIX. De esta forma aparecen una serie de personajes clave relacionados con un lugar de acción específico y que se caracterizan por unos principios metodológicos diferentes:

- Europa central y la musicología comparada, determinada por la Escuela de Berlín y Guido Adler (1855-1941), y con relevantes autores como Eric von Hornbostel (1877-1935) y Curt Sachs (1881-1959).

- Estados Unidos y el particularismo histórico, con base en la antropología cultural, y nombres como Franz Boas (1858-1942) o George Herzog (1901-1983).
- Europa oriental y los estudios sobre folclore musical encabezados por Béla Bartók (1881-1945) y Constantin Brăiloiu (1893-1958).

De forma muy general podemos hablar de diversas aportaciones que giran en torno a la definición del objeto de estudio (música étnica, música folclórica, música popular . . . ) y de las metodologías empleadas (inclusión de la antropología, método de transcripción, del trabajo de campo . . . ). También podemos comprobar la inexistencia de grandes escuelas o autores en la Europa occidental, sin embargo, la historia de los estudios dedicados a la música de tradición oral en el estado español se relacionan casi completamente con el folclore, a través de nombres como Felipe Pedrell (1841-1922) o instituciones como la sección de Folclore del Instituto Español de Musicología del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), creado en 1943.

El año 1950 es clave para la etnomusicología al producirse un cambio terminológico de la mano de Jaap Kunst (1891-1960), el que propone precisamente el término «etnomusicología» en el seno de una publicación que, además, relata un desarrollo histórico de la disciplina y la más extensa bibliografía relacionada con ella hasta el momento.

El proceso de aceptación de este término, aunque no inmediato, ha sido especialmente relevante y ha ayudado a conseguir una concepción más unificada de esta ciencia. Se han producido numerosas aportaciones a lo largo del desarrollo de la etnomusicología, pero entre ellas podemos señalar las figuras y publicaciones que representan las principales tendencias de los años 70:

- *The Antropology of music* (1964), de Alan Merriam (1923-1980), hace hincapié en el significado de la música dentro de la cultura a la que pertenece, es decir, en la visión antropológica de la música.

- *The Ethnomusicologist* (1971) de Mantle Hood (1918-2005), representante de la tendencia musicológica.

Además, podríamos hacer mención de otros personajes ligeramente más recientes como Simha Arom (1930), John Blacking (1928-1990) o Bruno Nettl (1930-2020).

En la actualidad seguimos hablando de un campo de estudio heterogéneo que continúa revisando los elementos que la definen. De hecho, existe una estela dentro de la disciplina que habla de la conveniencia de redefinir el concepto etnomusicología eliminando el prefijo etno-, al mismo tiempo que se reflexiona sobre la suma de etnomusicología y musicología histórica dentro del mismo campo. De todos modos, por el momento, el término etnomusicología tiene una presencia dominante y reconocida (Bohlman, 1992).

Aun así, continuando con la propia definición de este campo científico, cabe destacar las continuas interferencias interdisciplinarias que se producen tanto en la práctica como en la propia definición, lo cual, en boca de muchos autores, intensifica la escasa definición de la etnomusicología como ciencia (Rice, 2010).

Debemos tener también en cuenta los diversos objetos de estudio, o más bien las diversas culturas donde estos se encuadran, que plantean en los estudios etnomusicológicos, lo cual provoca una adecuación constante de los parámetros para el estudio concreto que se llevará a cabo (Burckhardt, 2010). En este sentido, Rice (2010) propone entender la etnomusicología como un campo en el que los estudios parten de un estudio de caso muy concreto, por lo tanto, dentro de lo local, lo que da paso a una fase previa más allá de lo local a través de la comparación de estas casuísticas concretas y lo que, para acabar, puede relacionarse con la disciplina en general, trascendiendo, por lo tanto, más allá del propio campo científico.

## 2.

### **Clasificación de la música tradicional gallega**

Continuando con la estela de la diversidad presentada alrededor de los conceptos claves del apartado anterior, la heterogeneidad es uno de los aspectos fundamentales de las publicaciones relacionadas con la música de tradición oral y tradicional en Galicia. De este modo, al tratar de presentar una clasificación para la música nos encontramos con muy diversas propuestas dentro de las publicaciones relacionadas con la música tradicional gallega, de las cuales presentaremos algunas de las más relevantes a continuación.

Primeramente veremos la distribución del *Cancioneiro Musical de Galicia* de Casto Sampedro (2007), el cual presenta las melodías en tres partes que se dividen en dos secciones cada una y donde se hace un tratamiento separado de música vocal e instrumental:

- Primera parte: canciones
  - Sección I. Canto profano: alalás, muiñeiras con letra, cantos de pandeiro, de berçe o arrollo, espadeladas, cantos de arrieiros, boyeros, de canteros, de carboeiros, regueifa, enchoyada, ani novo, xaneiras o aguinaldos, Mayos y Santa Cruz, cantares de ciego, romances de ciego, romances y cantos varios.
  - Sección II. Cantos religiosos: romances religiosos y cantos religiosos populares.

- Segunda parte
  - Sección I. Bailes: preludios de gaita, muiñeiras, ribeiranas, carballeas, redondas, chouteira, y jotás y fandangos.
  - Sección II. Danzas y farsas: danzas de espadas, danzas o farsas de damas y galáns, danzas de palillos, y cintas y arquitos.
- Tercera parte
  - Sección I. Tocatas varias: alboradas, fragmentos, marchas de procesiones y pasacorredoiras.
  - Sección II. Curiosidades varias: marcha de procesión, tocata de gaita al alzar, danza de pito y tambores de la Virgen Blanca, pasodoble de los gigantes, tonada de San Miguel del día de Corpus, fagina de la milicia nacional, cabalgada de *Autroído*, marcha de procesión, canto de labradores, himno del siglo XII compuesto por un Doctor gallego (Codex Calixtinus), canto procesional (Codex Calixtinus), canto de Ultreia (Codex Calixtinus), cabalgata, zanfona, asubíos de castradores y cornas.

En el *Cancionero gallego* de Martínez Torner e Bal y Gay (1973), próximo tanto temporalmente como en la tendencia científica en la que se encuadra al de Casto Sampedro, se distinguen una serie de categorías que hacen referencias a ritmos y géneros:

- Aguinaldos
- Alalás
- Bailes
- Bercés
- Cantinelas
- Ciegos
- Danzas
- Desafíos y diálogos
- Enumerativas
- Foliadas
- Instrumentales

- Labores y oficios
- Mayos
- Muiñeiras
- Narrativas
- Pandeiradas
- Religiosas

El *Cancioneiro popular galego* de Schubarth y Santamarina (1984-85) se estructura en seis tomos que se dedican, cada uno, a diferentes géneros o usos de la música. Además, teniendo en cuenta la distribución interna de los volúmenes destinados a la música que combina características musicales, ritmos y géneros, encontramos las siguientes clasificaciones:

- Oficios y labores
  - Cantos de labor.
  - Cantigas sin función determinada.
  - Jotas.
  - Muiñeiras nuevas.
  - Melodías nuevas.
- Fiestas anuales
  - Melodías homosilábicas.
  - Melodías heterosilábicas.
  - Aguinaldos.
  - Melodías nuevas.
  - Cantos eclesiásticos.
- Romances tradicionales
  - Melodías viejas.
  - Melodías nuevas.
- Romances nuevos, cantos narrativos, sucesos y coplas locales
  - Cantos viejos.
  - Jotas.

- Muiñeiras novas.
- Melodías novas con tonalidade funcional.
- Cantos eclesiásticos.
  
- Cantos dialogados
  - Cantos viejos.
  - Jotas novas.
  - Melodías novas.
  
- Coplas diversas, cantos enumerativos y estróficos
  - Melodías de coplas: cantigas sin función determinada, cantigas con función determinada, jotás, muiñeiras y melodías novas.
  - Cantos estróficos: enumerativos, cantos estróficos con melodía fija, y sobre mozas, mozos, solteros, casados, etc.

Como última muestra de clasificaciones dentro de cancioneros gallegos, mostramos la tesis elaborada por Xabier Groba (2012) sobre material inédito recopilado por Casto Sampedro y que hace referencia exclusivamente a la música vocal. De esta forma, su segundo tomo registra una serie de partituras que se distribuyen atendiendo a géneros y usos de la música:

- Sección I. Cántigas líricas: alalás, alalás-cantares y cantares-cantinelas.
- Sección II. Cántigas narrativas, dialogadas y enumerativas: pseudorromances, romances viejos, romances novelescos, romances de ciegos, cantares de ciegos en la Porta Santa, cantares de ciegos, cantares de ciegos dialogados, desafíos y enumerativas.
- Sección III. Cántigas de labores y propias de oficios: labores en el lar, arrollos; labores en el mar, en la seca; labores del campo, aradas, siegas, etc.; transportistas, arrieros, trajinantes, boyeros; oficios artesanos, canteros; pregones y anuncios.
- Sección IV. Cántigas ceremoniales: Nadal, Nochebuena; Nadal, xaneiras, aninovos; Nadal, aguinaldos; Nadal, Reyes; cantos de En-

troido; Semana Santa; del mes de mayo: «alumear o pan», mayos, Santa Cruz; paralitúrgicas; misas de gaita; cantos de romerías; cornetadas; cantos de tuna.

- Sección V. Cántigas infantiles.
- Sección VI. Cántigas bailables: muiñeiras viejas, muiñeiras nuevas, jotas, agarrados.
- Sección VII. Varios: borradores, dudosas, rarezas.

También podemos ampliar esta visión poco unificada de la clasificación de los géneros de música tradicional al campo estatal con las dos siguientes divisiones presentadas por autores españoles.

Pujol Pons nos presenta una disposición de las canciones populares, donde toma como base el objetivo o uso de la música (Chao-Fernández, 2010):

- Costumbres: amatorias, fantasía, guerras, despedidas y otras de quintos, soldados, Marzas, Mayos, Santa Cruz, Noche Buena y Navidad (sin componente religioso), romería (no religiosa), pregones, burlescas, humorísticas, satíricas, báquicas, mendigos y varias.
- Labores del campo: arada, siega, espigueo, trilla, escarda, escavaneo, aventar, deshojar, desvainar, vendimia, aceituneras, moral, pimiento y varias.
- Oficios: arrieros, boyeros, canteros, cáñamo (espadeladas), carboneros, carro, esquileo, linos, molinería, pastoreo, yesos, pescadores y varias.
- Petitorias: aguinaldos, cuaresma, de pandero, pascua, Reyes Magos, Navidad y varios.
- Religiosas: misas y eucaristía, Noche Buena y Navidad (villancico), peregrinos, Jesucristo: vida, milagros..., Cuaresma y Pasión, Pascua y Resurrección, Virgen María, Reyes Magos, Santos (gozos), alboradas, ánimas, ofrendas, rogativas, romerías y varias.

Por su parte, Crivillé i Bargalló (1983) propone una división de los géneros cancionísticos que se sustenta en el ciclo anual, dentro del cual relaciona diferentes géneros que, *a priori*, no tendrían una clara relación con él:

- Ciclo de Navidad
  - Rondas de Noche Buena, aguinaldos y villancicos.
  - Romances y canciones narrativas.
  - Canciones seriadas y enumerativas.
- Ciclo de Carnaval y Cuaresma
  - Infancia: canciones de cuna, canciones infantiles y canciones de Carnaval.
  - Mocedad: ronda de enamorados y canciones de quintos.
  - Cuaresma y Semana Santa: canciones de Cuaresma y Semana Santa.
- Ciclo de mayo
  - Canciones rogativas.
  - Marzas.
  - Canciones de mayo.
- Ciclo de verano
  - Pregones.
  - Canciones de trabajo.
  - Canciones de San Juan.
- Ciclo de otoño
  - Alboradas y canciones de boda.
  - Canciones religiosas.
- Canciones varias: alalás, foliada, cantiga, asturianada, vaqueiradas, montañesas, improvisaciones, corrandes, albáes, cançó pagesa, gloses, codolades, canciones de ximbomba, canciones taurinas, canciones báquicas, otros temas cancionísticos.

Por último, mostramos una referencia más del ámbito gallego, no se trata de ningún cancionero o publicación propiamente dicha pero, sin duda es una de las propuestas de clasificación más interesantes. Se trata de la entrada «Galicia» en el *Diccionario de la música española e hispanoamericana* autoría de Dorothée Schubarth (1999). En este caso, vemos una ordenación centrada en los usos de la música, semejante a la que pudimos ver en la tesis de Xavier Groba:

- Canto lírico: sin función determinada
- Bailes cantados: muiñeira (vieja y nueva) y jota
- Canto de labor
  - Cantos que acompañan el ritmo del trabajo.
  - Cantos que se usan durante la faena sin que el pulso de la melodía esté relacionado.
- Cantos de ritos, usos y costumbres: ciclo de vida y anual
- Cantos narrativos
  - Romances tradicionales.
  - Cantos narrativos conocidos en la península.
  - Cantos narrativos conocidos en Galicia y Portugal.
  - Cantos narrativos locales.
- Cantos infantiles
- Cantos religiosos
- Cantos dialogados: regueifas, desafíos, preguntas, parrafeos y juegos

Después de este recorrido por publicaciones gallegas y españolas podemos llegar a la conclusión de que no existe unanimidad ni sobre la clasificación de la música de tradición oral ni sobre los criterios que utilizar para hacerlo. Ante esta situación proponemos una clasificación en la que se encuadran tanto música vocal como instrumental, y que presentamos en el artículo *La música de tradición oral en Galicia: propuesta para su clasificación* (López Fernández,

2021). Para esta distribución partimos de un ítem concreto, los usos de la música, como modo de presentar una clasificación sólida que atienda siempre al mismo criterio para la distribución de las diferentes canciones.

Entendiendo por usos de la música «los modos de empleo de la música en la sociedad humana, la práctica y los ejercicios musicales considerados aisladamente o en relación con otras actividades» (Merriam citado por Cámara de Landa, 2016, p. 91), consideramos que son fundamentales a la hora de definir la música de tradición oral. De esta forma, nuestra clasificación contaría con los siguientes apartados y subapartados:

- Comunicación
  - Romances: viejos, nuevos y cantos de ciego.
  - Cantos dialogados.
- Ciclos de vida y anual
  - Ciclo de vida: niñez, juventud, noviazgo y casamiento, madurez, y vejez y muerte.
  - Ciclo anual: Entroido y Cuaresma, Mayos, Corpus Cristi, San Juan, verano, otoño y ciclo de Navidad (Navidad, año nuevo, xaneiras y cantos de Reyes).
- Trabajo
  - Labores: trabajo comunal (colectivo y de ayuda mutua).
  - Trabajo asalariado - oficios.
- Diversión y otros
  - Bailes y danzas: danzas rituales y bailes de diversión (suelto y agarrado).
  - Otros: alalá y otros cantos de ritmo libre, y otros.

## 2.1. Un caso concreto: el canto tradicional en Galicia

A la hora de delimitar lo que abarca el concepto de canto tradicional, podemos apoyarnos en diferentes términos especialmente vinculados que nos permitirán componer una visión concreta del mismo.

La palabra más próxima es la de canción, definida por la RAG (sin f.) como «Composición, xeralmente en verso, á que se lle pon música para ser cantada». Definición que sigue Gómez (2002) al decir que «es la forma de expresión oral que conjuga poesía y música para comunicar mensajes o expresar emociones de forma artística» (p. 175).

Además, Gómez (2002) toma la clasificación de J. M. Pedrosa para definir otros términos, entre los que encontramos el de:

Canción tradicional (lírica, narrativa, seriada y épica) es la creada por un autor individual, aceptada y asimilada por el pueblo de tal forma que se convierte en anónima. Se transmite oralmente, de generación en generación. A su vez, podríamos dividir las canciones del ciclo de edades de la vida humana (canciones de parto, de cuna, canciones y juegos infantiles mímico-gestuales, canciones de ronda y galanteo, de soldados o «quintos», de boda o epitalamios, de funeral o endechas...) y según el ciclo de las fiestas anuales (canciones de carnaval, marzas, de Cuaresma, mayos, sanjuanadas, fiestas agrícolas, de difuntos, de santos, romerías, de trabajo, etc.). (p. 175-176)

Por otro lado, también encontramos conexiones con lo que otros autores denominan *lírica oral*:

Es la canción breve, no compleja, que no narra argumentos desarrollados, sino simples y concisas emociones y sentimientos. Las canciones líricas pueden agruparse en secuencias organizadas no según criterios de continuidad argumental o semántica, sino de afinidad métrica y coherencia musical. Cuando se cantan canciones líricas, pueden ensartarse en series que no tienen necesidad de transmitir sentidos coherentes, pero sí de acogerse a un continuum musical. (Pedrosa, 2005, citado por Acuña y Garrosa, 2017, p. 145)

Esta lírica conecta directamente con la tradición oral, además de relacionarse con otros elementos:

Para Domingo Blanco (1994), estudioso de la poesía popular gallega, esta es una forma de arte verbal que abarca un conjunto de diversas formas y géneros literarios usados y transmitidos oralmente por el pueblo. Se manifiesta a veces como forma simplemente hablada, otras veces va asociada a la música o incluso a la danza, y otras (las menos) se presenta como parte de una representación escénica (teatro). (Acuña e Garrosa, 2017, p. 145)

En definitiva, nuevamente encontramos un amplio abanico de propuestas terminológicas y definitorias alrededor, en este caso, del concepto que proponemos como canto tradicional.

De esta manera, entendemos como canto tradicional toda aquella palabra provista de melodía que se ha generado en un contexto de tradición oral, el que, como ya se ha expuesto anteriormente, hoy en día no existe. Así, decidimos definirlo como tradicional, haciendo hincapié en su origen y, al mismo tiempo, al contexto actual en el que se desenvuelve la música, sumando, por lo tanto, pasado y presente.

### **2.1.1 El canto en las sociedades preindustriales**

El origen del canto tradicional en el seno de la oralidad se remonta a un contexto social diferente al actual, con unas características que imprimieron su sello en la propia música. Por este motivo exponemos a continuación todas las características vinculadas con la sociedad preindustrial gallega que tuvieron influencia directa en las características y conformación del canto tradicional en Galicia. En línea con lo expuesto:

Se ha constatado en todas las culturas tradicionales conocidas que la canción tradicional ha acompañado a la vida del ser humano en todas las edades de su vida: desde su primera infancia, después durante

los ritos de iniciación o de cortejo amoroso, y más adelante durante sus labores agrarias y manuales, sus prácticas religiosas y festivas, etc. Es, además, un hecho muchas veces observado que la cultura oral, y en especial la canción tradicional, desempeña una función social tanto más relevante cuanto menor desarrollo tecnológico y menos condicionamientos por causa de la escritura y de la moderna cultura audiovisual de masas influyan sobre una sociedad. (Pedrosa, 2005, citado por Acuña e Garrosa, 2017, p. 150)

Es decir, que el canto como creación social es un elemento recurrente en las culturas tradicionales, enlazándose con la vida cotidiana de los y las integrantes de la sociedad y sirviendo como apoyo en el devenir social y laboral de las personas (Ranita da Nazaré, 1986).

De este modo, en Galicia nos encontramos con referencias a esta relevancia del canto:

Según el parecer de los estudiosos, la lírica oral gallega tuvo vitalidad desde el siglo XVIII hasta el XIX. Su uso estaba generalizado entre la mayor parte de la población y para casi todas las ocasiones de la vida, pues conservaba plenamente sus funciones tradicionales (divertir, relacionar, etc.) dentro de la sociedad. Era habitual que cada género se asociase a una situación y a un escenario concreto y público. (Acuña e Garrosa, 2017, p. 149)

Y, confirmando esta teoría, Carpintero (2010) eleva el canto como la expresión musical más relevante dentro de la tradición gallega:

O cantar foi unha manifestación musical fundamental do pobo galego, sendo sen dúbida, falando cuantitativamente, a máis importante das súas expresións musicais, a moita distancia da música instrumental. Cantábase da mañá á noite, para todo: para camiñar, para acompañar calquera clase de traballo que o permitise, para entreterse, para tranquilizar e durmir os nenos, para bailar, para buscar amores, para desafiar a outros, etc. Se estes foron os usos, quizais unha das súas

funcións máis importantes, fóra de servir de soporte aos bailes nas ruadas e fiadeiros, fose suavizar a dura vida diaria e mitigar as penas.

Dentro de los diferentes usos del canto, uno de los más relevantes es el relacionado con el ocio, es decir, el canto como producto social central en la organización de una celebración. En este contexto, el canto siempre está ligado al baile, de hecho, hay autores que nos dicen que «cantar era unha obriga e non unha devoción, pois as mozas o que querían era, evidentemente, bailar cos mozos» (Carpintero, 2010, sin p.).

A partir de este extracto también podemos apreciar la predominancia femenina en el canto gallego asociado al baile ya que «as mulleres foron, normalmente, as encargadas de achegar a música destes bailes . . . » (Carpintero, 2010, sin p.). Desde «compañeras» (parejas de mujeres que siempre cantaban juntas) hasta grupos más numerosos, ellas eran protagonistas del canto acompañado con diversos elementos de percusión de mano, dependiendo de la zona y el momento. En algunas zonas también podía aparecer participación masculina, especialmente en los grupos de cantadoras más numerosas pero, en el contexto gallego, esto fue una práctica residual.

Retomando la relevancia del canto dentro de la sociedad preindustrial gallega, la presencia de éste en prácticamente todos los campos de la vida cotidiana de las personas se relaciona con el efecto mitigador de pesares tanto psicológicos como físicos. «Cantar sería entón un dos mecanismos compensatorios que os galegos e galegas empregaron para mitigar os esforzos dunha vida por veces extremadamente dura. O pobo parece comprender isto claramente e así o explica nos seus cantos» (Carpintero, 2010, sin p.).

Son abundante las referencias sobre este tema, tal y como recoge González (1998):

A música en xeral, pero sobre todo o canto, foi durante séculos no mundo rural unha terapia liberadora de tensións (da dureza do labor, da soidade da emigración, da marxinação . . . ), principalmen-

te para as mulleres. Cando andaban soas traballando no campo ela era a única compañeira con que contaban para escorrentalas penas, as soidades, as fames e as miserias. Cara o ano 1900 ao xuíz gaditano Nicolás Tenorio chamoulle a atención o de que as nosas mulleres participasen en tódalas tarefas do campo e que as fixesen case sempre cantando. (p. 49)

El cambio social producido a lo largo de todo el siglo xx ha relegado la transcendencia del canto en gran medida, olvidándose su participación colectiva tanto en espacios de ocio como laborales (Carpintero, 2010). Schubarth (1999) hace referencia a esta forma de describir el canto popular gallego:

Este hecho, que afecta a casi todas las entidades étnicas europeas, se explica por dos razones: porque muchas labores colectivas han desaparecido, como las distintas fases de la elaboración del lino, o se realizan con máquinas, como la siega, y porque en las fiestas se prefieren las actuaciones de grupos folclóricos o de bandas. Por otra parte, en casi todas las zonas rurales, la generación intermedia ha emigrado y debería ser ella la que transmitiera la tradición oral a sus hijos. (p. 327)

Esta realidad, marcada por un cambio social muy profundo, deja por tanto modificaciones relevantes en la música vinculada a la sociedad en la que se desenvuelve, lo que ha provocado cambios tanto en los propios parámetros musicales como en su función y, por tanto, presencia o utilidad (Ranita da Nazaré, 1984).

Sin embargo, su conservación en determinados ambientes nos permite tanto su estudio actual como la aproximación a otros elementos sociales:

O folclore musical, a máis xenuína manifestación da realidade sociolingüística e cultural, proporciona elementos de xuízo moi fidedignos e valiosos, pola súa carga testemuñal e expresiva, para profundar no coñecemento das particularidades temperamentais dun

pobo, dos trazos anímicos do seu celme colectivo, dos seus costumes e a súa enxebreza, da actitude perante a vida e a morte, do seu modo de ser e sentir. Creacións e recreacións anónimas cedidas xenerosamente ao patrimonio cultural común, os cantares son testemuños dun tempo e modo de vida pretéritos, cando os camiños eran ríos de xente que levaban ledicia a campos e aldeas en que a precariedade se adoza co mel da expectativa feita realidade no paseo, na ruada, na foliada, no fiadeiro, na esfolla, na espadela, na romaría... (Nogueiras, 2004, p. 81)

Podríamos afirmar que, actualmente, el elemento más usado en la diferenciación del repertorio vocal en la música tradicional gallega es su marco geográfico, es decir, el lugar de residencia de las informantes que lo interpretan. De esta forma, hablamos de piezas de una aldea en concreto y, en menor medida, del repertorio de una informante en particular.

La justificación para el uso de este condicionante se relaciona con el arraigo del canto en las sociedades preindustriales, donde las dificultades en las comunicaciones creaban unas relaciones sociales mucho más limitadas geográficamente. Por este motivo, las influencias musicales no provienen de más allá que estos contactos más próximos hasta finales del s. XIX e inicios del XX, donde la emigración, la mejora de las comunicaciones y la entrada de medios como la radio traen consigo nuevas referencias musicales. Aun así, esta tradición establecida en el entorno próximo tuvo como resultado un estilo marcadamente propio y diferente, en cierta medida, en cada aldea:

Los condicionantes geográficos: determinaron también que el canto tradicional presente ciertas diferencias al comparar las comarcas del país. El contacto con las vías de comunicación, la existencia de centros de población importantes, la división lingüística, cultural y socioeconómica entre una Galicia interior y una Galicia costera, etc. debían de tener, necesariamente, sus repercusiones en la detección de singulari-

dades en las canciones. (Asociación Veciñal da Agra do Orzán, 2016, citado en López, 2018, p. 8)

Las referencias a esta división geográfica y su importancia pueden encontrarse en los diferentes cancioneros y recopilaciones de música tradicional, al recalcarse en buena parte de ellos la procedencia de las melodías y escogiéndose en muchos el marco geográfico como elemento definitorio del objeto de estudio: *Folk-lore musical de Melide* (Torner y Bal y Gay, 1933); *Cancioneiro popular da provincia de Ourense* (Castro Floxo, 1997) o *Cancioneiro popular eumés* (Paz, 1994), por ejemplo.

La musicóloga suiza Dorothee Schubarth también considera notable este hecho, incluyendo el criterio geográfico en la organización de sus investigaciones:

Dorothee Schubarth nos habla en las primeras páginas de *Escolma de cantigas do Cancioneiro Popular Galego* (1991: 10) de este hecho al mostrar su clasificación de letras por situación geográfica: ...presentamos las coplas por orden geográfica. Esto está justificado porque el uso de cantar coplas es diferente en el Oeste y en el Este de Galicia [...] En las provincias de Coruña y Pontevedra la copla es el canto principal. Suelen cantar varias coplas seguidas en un orden espontáneo. Esta práctica la encontramos también en Ourense, pero las coplas, al lado de otros cantos, no tienen la misma importancia. Aunque la formación de cadenas de coplas es libre, se perfilan claramente dos formas para concederle un hilo: a) secuencias asociativas [...] b) coplas con contes-taciones y desafíos. [...] Un caso especial es el de las coplas alusivas al momento presente: como canta, baila o toca un participante en la reunión. (citado en López, 2018, p. 8-9)

De todas formas, esta distinción geográfica no excluye la aparición de formas de tocar o tipos melódicos propios de zonas extensas ya que, como apunta Segade (2021), no existen fronteras que separen Galicia en diferentes áreas musicales y puede apreciarse

una cierta similitud a lo que ocurre con el habla y sus variedades dialectales.

## **2.1.2 Características musicales, del texto y otras**

A continuación retrataremos algunas de las características más relevantes en la interpretación del canto tradicional gallego, ocupándonos de los diferentes elementos que lo conforman, tales como la melodía, el texto o la técnica vocal empleada.

### 2.1.2.1 Características melódicas

#### **La variación**

Según la RAG (sin f.), «melodía es una «serie de sons que posúe un sentido musical», que estarían implícitos en cualquier pieza vocal. Pero antes de señalar alguno de los aspectos melódicos concretos con más relevancia por su presencia en la música tradicional, puede que la cuestión más importante sea la de su variabilidad.

Si retomamos la definición del International Folk Music Concil sobre música folclórica, uno de los factores que señalan como esenciales es el de las «variantes surgidas del impulso creativo de un individuo o de una colectividad» (Latham, 2009, p. 1011).

La inexistencia de más soportes que la memoria para la salvaguarda de las melodías tradicionales hace más que factible la variación constante de una pieza, acrecentada todavía más por la variabilidad de las intérpretes, tanto referido a un número diferente de personas que pueden interpretar la melodía (simultáneamente o no), como al estado anímico de las mismas, lo que afecta en enorme grado a las interpretaciones, especialmente a las vocales, en las que el cuerpo interviene directamente de la música. Por esto:

Unha melodía non é unha creación singular, senón a recreación instantánea dun tipo melódico. As melodías da tradición oral non son

creacións fixas senón recreacións susceptibles de variación de persoa a persoa e de xeración a xeración. Na súa feitura actual están adaptadas á maneira de cantar de agora; a súa forma orixinaria remóntase a tempos remotos. Cada melodía ten a súa propia historia. (Schubarth e Santamarina, 1984a, p. IX)

En el mismo sentido, encontramos las palabras de Nogueiras (2004):

O intérprete das cantigas apréndelas de ouvido; por iso as transforma, segundo a capacidade da súa memoria, o seu gusto estético ou o seu talento creativo. A existencia de versións ou variantes dunha mesma peza —letra ou melodía— é inherente a calquera manifestación da cultura popular de tradición oral, que se contextualiza e actualiza constantemente. Os cantares combinan perpetuación e invención, cárganse de vitalidade e funcionalidade, nun anovamento permanente da tradición. (p. 81)

Además «a presentación dunha melodía coas variantes e modificacións máis importantes que lle deu un informante [a unha compiladora] serve de exemplo de como un cantante forma unha melodía dentro dunhas leis musicais ás cales se somete inconscientemente» (Schubarth e Santamarina, 1984, p. XV).

De este modo, podemos encontrar dos formas diferentes con las que pueden surgir nuevas melodías por variantes creativas originadas por el alejamiento de la o el intérprete respecto del tipo melódico originario, o bien por variantes en las que se «estropea» la melodía debido al olvido o pérdida de la consciencia del género o función de la misma (Schubarth e Santamarina, 1984).

Para ejemplificar la presencia de la variación, mostramos una de las piezas transcritas (imagen 1) por Dorothe Schubarth en el *Cancioneiro Popular Galego* (1984c):

## Imagen 1

### *Partitura de Cancioneiro popular galego*

81  $\boxed{4}$   $\boxed{3}$   $\boxed{3}$   $\boxed{1}$

Teixedo, *Pereda, Candín* (LE). Xuño 1980.

♩ = 112 (Mouñeira)

466. A mi-ñá mo-ller mo-rrou-me len-te-rei-na no pa-uei-ro  
e dei-xéill'on bra-zo fo-ra pra-que to-car'ò pen-dei-ro

465. A mi-ñá mo-ller mo-rrou-me len-te-rei-na no pa-uei-ro

\* variantes simultáneas

Ancares II, 1,466. Dorinda 64, José 57.  
L: 1490d.

Nota: Schubarth y Santamarina (1984c).

## ***Afinación y estructura***

Una definición breve y concisa para la melodía del canto tradicional sería la de una «melodía estática, descendente, con ámbito estreito» (Schubarth y Santamarina, 1984a, p. XIX), sin embargo, la variabilidad real del canto hace necesario un acercamiento más profundo. De esta forma, en el canto tradicional nos encontramos con diferentes modelos o escalas, tanto tonales como modales, que se relacionan tanto con géneros, geografía o su (posible) antigüedad, entre otros condicionantes. Sin embargo, dentro de la variedad con la que nos podemos encontrar, recogeremos algunas de las características que Schubarth había señalado en el *Cancioneiro popular galego* (Schubarth y Santamarina, 1984):

- Existe una vacilación tonal relacionada con la entonación de los grados VII, 2 e 3, especialmente en los cantos más arcaicos. En re-

lación con esto, el VII grado a distancia de semitono siempre tiene una afinación muy baja, por lo que nunca tiene función de sensible. Esta característica también es observada por Feijóo (2021), quien nos habla de la predominancia de escalas frigias donde las tres primeras notas no presentan la afinación habitual:

E sempre case todas *cumplen*, no canto máis *antiguo*, un *frigio* . . . un *frigio* mediterráneo, non o *frigio* clásico. Un *frigio* *donde* estamos falando dun *tono* menor que non chega a ser menor de todo, porque incluso a terceira non está non sitio, pero é que a segunda está a camiño, está . . . digamos que sería un menor equidistante, un exemplo do que faría Florencio co violín, Florencio, o cego, que colocaba os dedos a equidistancia e *salían* esas melodías. Non colocaba para tono-tono-*semitono*, sabes? *Entonces sale esto*. Entón *esto* é o que *ocurre* moitísimas veces no canto, existe esta modalidade antiga, *donde* existe unha equidistancia entre esas tres primeiras notas: primeiro grado, segundo grado, terceiro grado e índose a un grado maiormente menor, menor alto que lle chamo eu. (pp. 29-30)

- El desarrollo melódico es circunflejo (desde la nota principal hasta la nota principal) o descendente (desde la 5ª, 4ª o 6ª a la nota principal).  
Feijóo (2021) coincide en este aspecto a hablarnos de la conformación de jotas y muiñeiras antiguas a través de un esqueleto que, o bien viaja desde la tónica al quinto grado (o con menor ámbito, llegando tan solo al cuarto o tercero) para volver a descender hasta la tónica; o que comienza directamente en el quinto grado para desembocar en la tónica.
- El ámbito estructural de buena parte de las melodías es de cuarta o quinta.
- La cadencia correspondiente a la cesura principal (la de mayor importancia después de la cadencia final, que siempre corresponde con la tónica) descansa, por orden de prevalencia, en el 3º, 5º, 4º o, de forma menos habitual, en el 2º grado.

Schubarth (1999) nos muestra como escalas más habituales las siguientes (imagen 2), teniendo en cuenta que las notas estructurales son siempre fijas, pero no así la disposición de tonos y semitonos o incluso la propia entonación, que puede oscilar, aspecto que ya adelantamos en el apartado dedicado a la variación:

## Imagen 2

### *Escalas habituales en el canto popular gallego*



Nota: Schubarth (1999, p. 328).

Otras escalas presentes, aunque menos habituales serían también (imagen 3):

## Imagen 3

### *Otras escalas*



Nota: Schubarth (1999, p. 328).

### 2.1.2.2. Características del texto

En este apartado trataremos de seleccionar algunos de los elementos más representativos de los textos que componen la lírica tradicional, ejemplificándolos con letras extraídas del *Cancioneiro Popular* de Schubarth y Santamarina (1984-85).

A modo de introducción, recogemos las palabras de Nogueiras (2004) sobre métrica y recursos estilísticos en la tradición oral:

A estrofa dominante é a copla ou cuadra (catro versos octosilábicos con rima asonante nos pares); moitas resultan da reelaboración de tercetos mediante a repetición dun verso (paralelismo) [...] O verso dominante é o octosílabo; hai tamén pentasílabos, hexasílabos, heptasílabos, enecasílabos, hendecasílabos [...] O recurso formal máis empregado é a repetición (anáfora, paralelismo, leixaprén). [...] Nas cantigas é relativamente frecuente a utilización dun patrón ou modelo (verso ou versos polivalentes que inician a estrofa). [...] Procedemento repetitivo é tamén unha variante de leixaprén: nos desafíos ou parrafeos, o último verso dunha estrofa repítese como o primeiro da seguinte. (p. 88-89)

Debemos tener en cuenta que la letra, al igual que ocurre con muchas melodías, es intercambiable en gran medida (Schubarth, 1999), de modo que no existe una clara correspondencia de temáticas o construcciones de versos específicas o unívocas.

### ***Métrica***

Comenzaremos por analizar la construcción de los versos, entre los que los octosílabos siempre cuentan con mayor presencia:

Es el más importante de los versos de arte menor, y el más antiguo de la poesía española. Se ha cultivado desde los siglos XI y XII, en los que aparece como metro de alguna jarya mozárabe, hasta nuestros

días, empleándolo tanto el anónimo cantar popular, como nuestros más grandes poetas. Por constituir el grupo fónico mínimo se adecuaba perfectamente a nuestra lengua y constituye una constante métrica en la historia de nuestra lírica; es injusto, por ello, buscar su origen en los metros latinos o en la tradición galaica o provenzal. Es el verso por excelencia de nuestra poesía popular, de nuestros romances e incluso de nuestro teatro clásico. (Quilis, 1984, p. 54)

- Ejemplo de texto compuesto por versos octosílabos (Schubarth y Santamarina, 1984b):

«Alegría no inferno  
que morreu o escribano,  
o tinteiro e ma-la pluma  
quedan na mesa bailando».

A Casaña, Arcos de Furcos, Cuntis (Pai de Pura). (p. 90)

El segundo tipo de versos más habitual es el dodecasílabo o hexasílabo, teniendo en cuenta que el primero se conformaría con la suma de dos versos hexasílabos (6+6) (Quilis, 1984):

- Ejemplo de texto compuesto por versos dodecasílabos (Schubarth y Santamarina, 1984b):

«Dónde ves María / veño da verdura  
ai qué ricos coles / ten o señor cura.  
Dónde ves María / veño de lavar  
de lava-la roupa / do meu militar».

Santaia de Moar, Frades (Ricardo 52). (p. 65)

En referencia a la rima, nos encontramos habitualmente con dos tipos: rima consonante y asonante.

La rima consonante «es la reiteración en dos o más versos de una identidad acústica en todos los fonemas que se encuentran a partir de la última vocal acentuada» (Quilis, 1984, p. 32).

- Ejemplo de rima consonante (Schubarth y Santamarina, 1984b):

«Miña mai de pequeniña  
mandoume polas ovellas,  
o gholpe comeum'un año  
traighollaquí as orellas».

Escourido, Covás, Viveiro (Asunción 84). (p. 74)

Pero sin duda, la más presente en la lírica oral es la rima asonante, «la reiteración en dos o más versos de una identidad acústica de algunos de los fonemas que se encuentran a partir de la última vocal acentuada. Estos fonemas son siempre los vocálicos» (Quilis, 1984, p. 33).

- Ejemplo de rima asonante (Schubarth y Santamarina, 1984b):

«Eu pedinlle leita vaca,  
a vaca pideume herba,  
eu pedinll' herba ó prado,  
o prado pideume rega».

Carnota (María 58). (p. 66)

Sobre la construcción de estrofas, nos encontramos con una amplia variedad de ellas:

El pareado «es la estrofa más sencilla; está formada por dos versos que riman entre sí. El pareado forma por sí solo una estrofa, empleado sobre todo como expresión popular en la formación de refranes y máximas filosóficas» (Quilis, 1984, p. 91).

- Ejemplo de pareado (Schubarth y Santamarina, 1984b):

«Peneirei, peneirei por un cribo  
fighen un pan de relón coma trigo».

Santa Cruz, Grou, Lobeira (Benita 74). (p. 48)

También aparecen abundantes «tercerillas», que consisten en el uso de tres versos de arte menor para la conformación de una estrofa (Quilis, 1984).

- Ejemplo de tercerilla (Schubarth y Santamarina, 1984b):

«Costureiriña gharrida  
a túa aghulla picoume  
non podo ghana-la vida».

Bazar, Santa Comba (Pastor 58). (p. 38)

Los textos claramente más predominantes son los conformados por estrofas de cuatro versos y que popularmente se designan como cantigas, cantareas, coplas, etc. Dentro de estas estrofas de cuatro versos podemos apreciar dos variantes principales:

La cuarteta, conformada por versos de arte menor y con distribución de rima en forma abab (Quilis, 1984).

- Ejemplo de cuarteta (Schubarth y Santamarina, 1984b):

«Non te cases cun ferreiro  
que che queima cas muxicas,  
cásate cun carpinteiro  
que fai as huchas bonitas».

Raguelle, Olveira, Dumbria (Estrela 64). (p. 99)

Pero la estrofa más utilizada es la cuarteta asonantada o tirana, la que Quilis (1984) ya define «de carácter popular» (p. 95).

- Ejemplo de cuarteta asonada (Schubarth y Santamarina, 1984b):

«Eí vén o barco do mar,  
eí vén a sardiña toda,  
eí ven o meu mariñeiro,  
vén sentadiño na proa».

Arou, Xaviña, Camariñas (Un veciño). (p. 92)

Cabe mencionar también la conformación de cuartetos y cuartetos a sonados a través de la repetición del primero de los versos, donde podemos apreciar la transformación de tercillos en estrofas de cuatro versos. Este aspecto también es resaltado por Feijóo (2021) como síntoma de antigüedad de una melodía o, en este caso, letra.

- Ejemplo de cuarteto a sonado construido a partir de un tercillo (Schubarth y Santamarina, 1984b):

«/: Ventino do mar mareiro :/  
    vente ventino do mar  
    e traím'o meu marineiro».  
O Pindo, Carnota (Rita 76). (p. 94)

A este respecto, Schubarth (1999) nombra «copla» a esta construcción, nombre que se emplea abundantemente en la actualidad, y dice al respecto:

En la provincia de A Coruña abunda la copla. También aparece con la misma función en las provincias de Pontevedra y Ourense, y en menor medida en Lugo. La copla se define solamente por su forma literaria: es una composición de tres o cuatro versos con métricas distintas que se adapta a melodías de varios géneros y se usa como canción sin función determinada, sobre todo en las reuniones aldeanas (molino, romerías, hilas, siegas), preferentemente con aires de muñeiras y *jotas*, normalmente en series libres que pueden llegar a formar un hilo temático asociativo o enumerativo. (p. 330)

### ***Figuras retóricas***

A continuación presentaremos ejemplos de las figuras más habituales en los textos relacionados con la música tradicional. Comenzaremos por aquellas figuras que presentan mayor relación con la

propia estructura y construcción del texto, pasando a continuación por las que tienen relaciones con los propios significados.

La primera de las figuras que vamos a representar es la repetición, la cual ya tratamos con anterioridad al hablar de la composición de algunas cuartetas y cuartetas asonadas. La repetición consiste en la reutilización de «un mismo elemento o un mismo grupo de elementos» (Ciafardo, 2015, p. 1).

- Ejemplo de repetición (Schubarth y Santamarina, 1984b):

«/: A fouliada vai nela :/  
hai xastres hai sapateiros  
hai costureiras da Serra».

Quintenla, San Ourense, Serra de Outes (Beleiro 76). (p. 99)

El paralelismo consiste en la «repetición de una misma estructura en seguidas ocasiones alternando alguno de los elementos que componen la estrofa o la oración. Suele emplearse para enfatizar sobre aquello que se está diciendo» (Roca, 2018, sin p.).

- Ejemplo de paralelismo (Schubarth y Santamarina, 1984b):

«Eres alta com'ón pino  
delghada com'ón chanton  
tes un narih nesa cara  
/: com'o mangho dun leghón :/».

A Picota, Mazaricos (María 36). (p. 105)

La anáfora aparece cuando se repiten una o varias palabras en dos o más versos de forma contigua (Carrasco y Rodríguez, 1984).

- Ejemplo de anáfora (Schubarth y Santamarina, 1984b):

«Vamos indo, vamos indo  
vamos indo para iela,

ahora xa nos van dando  
os aires da nosa terra».

Maroxo, Arzúa (Suso 72 e Salomé 74). (p. 104)

El símil se basa en la comparación de dos términos, de modo que «toma un elemento real y otro imaginario y los pone en relación mediante un adverbio que puede ser “cual”, “como” o similares» (Roca, 2018, sin p.).

- Ejemplo de símil (Schubarth y Santamarina, 1984b):

«Vienes airosa,  
cuando vienes del campo,  
vienes airosa,  
vienes airosa,  
vienes coloradita  
como una rosa».

Dragonte, Corullón (Josefa 55, Manuela 55). (p. 118)

En relación con la figura anterior aparece también la metáfora:

Un procedimiento consistente en designar una realidad con el nombre de otra con la que mantiene una relación de semejanza. Se basa en la comparación (existe un término real que sirve de punto de partida y un término evocado o imagen), pero en la metáfora se ha eliminado uno de los términos comparados. (Ciafardo, 2015, p. 7)

- Ejemplo de metáfora (Schubarth y Santamarina, 1984c):

«Meniña tu é-la lima  
E teu pai é un limón,  
túa nai é ia narangha,  
/: mira qué comparación :/».

Fontefría, Servoi, Castrelo do Val (varios veciños). (p. 92)

La personificación consiste en atribuir a un elemento inanimado, animal u otros objetos calidades propias de seres humanos (Roca, 2018).

- Ejemplo de personificación (Schubarth y Santamarina, 1984b):

«Si queres qu'ó carro cante  
botalle o eixe no río,  
e despois de ben mollado  
toca com'un asubío».

Esgueba, Roade, Sobrado dos Monxes (Manuel 86). (p. 80)

La hipérbole «consiste en proporcionar una exageración respecto de una forma, cualidad o situación, ya sea por amplificación (por exceso) o por disminución (por defecto)» (Ciafardo, 2015, p. 5).

- Ejemplo de hipérbole (Schubarth y Santamarina, 1984b):

«Amores amores / teño máis de mil,  
rapaciños novos / así coma min,  
así coma min, / así coma min,  
amores, amores / teño máis de mil».

Vilanova, Tortoreos, As Neves (Generosa 80). (p. 102)

La exclamación es una figura «que expresa un vivo afecto mediante frases de asombro, dolor, etc.» (Carrasco y Rodríguez, 1984, p. 79).

- Ejemplo de exclamación (Schubarth y Santamarina, 1984c):

«Ay que ventana tan alta,  
Ay que corredor de piedra,  
Ay que niña tan hermosa  
Se sus padres me la dieran!».  
Fornelos, O Bolo (María, 80). (p. 71)

La interrogación retórica «consiste en preguntar, no para obtener respuesta, sino para manifestar con más energía el pensamiento» (Carrasco y Rodríguez, 1984, p. 80).

- Ejemplo de interrogación retórica (Schubarth y Santamarina, 1984b):

«Ai Pindiño, Pindo / quen chha d'ir o mar?  
marchanchos solteiros / para naveghar,  
para naveghar, / para naveghar,  
ai Pindiño, Pindo / quen chha d'ir o mar?».  
O Pindo, Carnota (Home de María 45). (p. 94)

Por último, también es relevante el uso recurrente del «e paragógico» en el final de los versos (Schubarth y Santamarina, 1984b):

«A la mar fueron mis oghos  
a la mar para llorar-e,  
y se han venido sin ella  
porque se secó la mar-e».  
Sofan, Lira, Carnota (Manuela 86). (p. 110)

## ***Idioma***

Sobre el idioma, como cabe esperar, se puede apreciar la presencia de gallego y castellano, así como diversas interferencias lingüísticas y mezclas de ambas lenguas (Schubarth y Santamarina, 1984b):

- Ejemplo de texto en gallego:

«Á porta do noso amo  
hai un ramino d'ameixas,  
viva, viv'o noso amo  
e tamén as seitureiras».  
Cerdedelo, Laza (Modesta 55). (p. 17)

- Ejemplo de texto en castellano:

«El que me oiga cantar  
me dirá que rentas cobro,  
no las cobro que las pago,  
y mientras canto no lloro».

O Chao, S. Xorxe, Ribeira de Piquín (Mercedes 64). (p. 17)

- Ejemplo de interferencia lingüística (secastes - de la construcción gallega secaches):

«Arbolito tu secastes  
teniendo la rega al pie  
en el tronco la firmeza  
en el ramito el querer».

Fonteboa, Zanfoga, Pedrafito do Cebreiro (Abel 52). (p. 17)

- Ejemplo de mezcla de gallego y castellano en el mismo texto:

«Costureiriña bonita  
dam'una aguja de plata  
para quitar una espina  
nel corazón que me mata».

Sadrarin, San Xorxe, Ribeira de Piquín (Elena 67). (p. 38)

Cerramos este apartado dedicado al texto de los cantos tradicionales, tomando las palabras de Carpintero (2010) para recalcar el carácter intercambiable de los textos, los cuales se adaptan a diversas melodías ayudados por el reiterado uso de las mismas construcciones estróficas:

Os cantos que interpretaban as mulleres constaban dun «ton», é dicir, unha melodía, sobre a que se ían cantando coplas; unhas xa se coñecían e outras íanse improvisando no momento. Cando algunha gustaba xa quedaba na memoria. A preponderancia feminina no canto

das ruadas e pandeiradas, xunto con esta característica improvisación das coplas, resulta nun feito que xa temos comentado: a maior parte das coplas eran inventadas por mulleres. Un repaso por calquera cancionero galego de tradición oral corroborará este extremo inmediatamente. As mulleres galegas foron así as responsables por excelencia da maior parte da nosa tradición lírica, que cantaban acompañándose de distintos instrumentos dependendo da zona.

Y, a mayores, recogemos las reflexiones de Busto (2021) sobre la relevancia poético-literaria de estos textos, y da su relevancia dentro del hecho musical en relación con las palabras de Sarmiento:

[Martín Sarmiento] é un dos primeiros en [...] darse conta [...] de que aquilo que facía o pobo nas súas coplas tiña un valor poético e, polo tanto, literario. Tamén foi o primeiro en ser consciente de que ese valor poético xurdía do feito musical. En resumidas contas: as coplas eran cantigas e as cantigas son para cantar. Xa que logo, ese corpus é musical. (pp. 34-35).

### 2.1.2.3 Técnica vocal

En este apartado trataremos de identificar la técnica vocal que se emplea, cuanto menos mayoritariamente, en el canto de tradición oral gallego, enfocando nuestra mirada hacia las y los informantes. Para este análisis debemos de tener en cuenta que la presencia de una técnica vocal en la interpretación no se corresponde con una idea intencionada de la informante, sino que es el resultado de una evolución natural de la comunicación (Conde, 2021).

De esta manera, la técnica vocal empleada (tanto en el canto como en el habla) es el resultado de las necesidades comunicativas de las personas partícipes de una sociedad:

Primeramente, debemos tener en cuenta el contexto del canto popular no solo en Galicia, sino en cualquier parte del mundo, en

donde el canto se produce como un hecho natural, propio y partícipe del estilo de vida y fisionomía de las personas que de él participan. De este modo, el desarrollo del canto popular gallego se ha producido en una sociedad esencialmente diferente a la actual, sin entrar en juego la rapidez y el estrés propio de las sociedades contemporáneas. (Conde, 2017, citado por López, 2018, p. 31)

Así, el gran sello del canto tradicional en general y del gallego en particular es su presencia en sociedades marcadas por un contexto rural caracterizado por la realización de trabajos físicos relacionados con la ganadería y la labranza, lo que provocan una tonificación muscular notable, y la predominancia en la realización de actividades al aire libre, con la consiguiente necesidad de soportar diferentes sonidos ambientales en el aspecto comunicativo (Conde, 2021).

Por este motivo, podemos afirmar que la presencia de una técnica vocal concreta corresponde, como suele ser habitual en todos los aspectos relacionados con la música de tradición oral, a un objetivo claro, en este caso, comunicativo. Aun así, también existe otro elemento fundamental, y lo es el medio natural de aprendizaje:

Co tema da fonación, tanto para falar como para cantar, nos tamén vamos a imitar nun primeiro momento non solo os vocablos, non só os fonemas que nos rodean, sinón tamén as características que teñen a xente que nos rodea á hora de falar. E esto vai a marcar moitísimo [ . . . ] é pura supervivencia. (Conde, 2021)

El punto clave e iniciador de cualquier técnica vocal es la respiración, dentro de la que podemos distinguir tres tipos (Gustems, 2007):

- Respiración clavicular: se aprovecha la parte superior de los pulmones, de modo que la respuesta física más visible es el alzamiento de hombros y clavículas. Este tipo de respiración provoca

la contracción de los músculos suspensorios de la laringe, cuestión que dificulta la fonación, además de usar tan solo un 25 % de la capacidad pulmonar.

- Respiración intercostal: en este caso, la introducción de aire en los pulmones provoca la dilatación del tórax y el ensanchamiento de las costillas, con un descenso parcial del diafragma, por lo que se consigue una mayor capacidad pulmonar.
- Respiración diafragmática (abdominal o costo-abdominal): con este tipo de respiración se moviliza la parte más baja del tórax y la más alta del abdomen (epigastrio), de modo que el diafragma realiza un amplio desplazamiento que empuja las vísceras hacia abajo y adelante, siendo muy visible un aumento de volumen en el abdomen. Además, este movimiento también se complementa con un movimiento costal, de modo que nos encontramos con la tipología de respiración con la que más cantidad de aire se puede introducir en los pulmones. A mayores, el uso del diafragma y la movilidad del abdomen permiten un control voluntario de la respiración.

En el caso de la respiración empleada en el canto tradicional, el tipo empleado es este último, y es que:

Nacemos «de serie» empregando un tipo de respiración, a diafragmática, [ . . . ]. É utilizando tamén por entre medias a intercostal. É a que nos da máis capacidade vital, a que nos aporta máis osíxeno aos nosos pulmóns. (Conde, 2021)

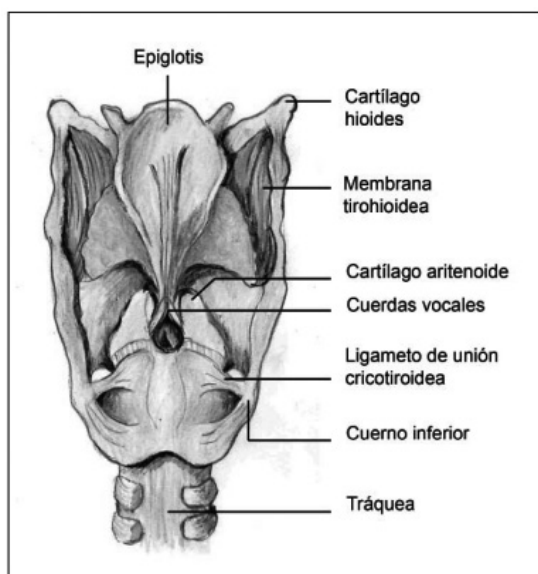
Partiendo de una respiración diafragmática, el cuerpo está pre-dispuesto para el canto, al incluir apoyo en la emisión de voz. (Conde, 2017, citado por López, 2018, p. 32)

La respiración costo-abdominal es la que utilizamos al dormir, puesto que al estar estirados, la única parte que podemos desplazar fácilmente para ampliar nuestra respiración es el abdomen. Este conocimiento instintivo, natural en nuestra especie, es patente en los bebés, aunque los hábitos sedentarios y de vestimenta de los adultos, poco a poco nos «educan» a costumbres insanas al respecto. (Gustems, 2007, p. 3)

El siguiente apartado para tener en cuenta es la utilización del propio apartado fonador en sí mismo, específicamente la laringe (imagen 4), los cartílagos que intervienen en ella (imagen 5) y las propias cuerdas vocales (imagen 6).

#### **Imagen 4**

*Visión posterior de la laringe*



Nota: Sologuren (2009, p. 80).

## Imagen 5

### *Cartílagos de la laringe*

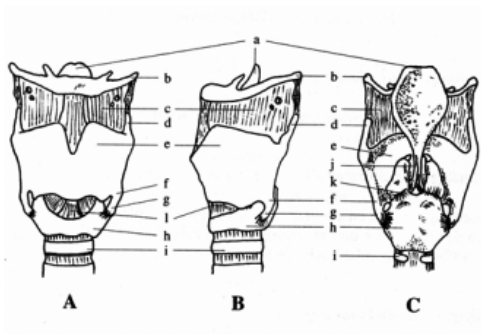


*Fig. 7. Cartílagos de la laringe.*

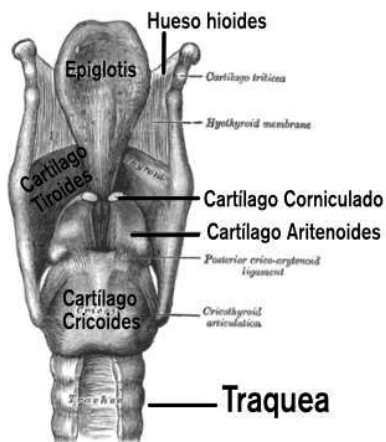
A: visión anterior, B: visión lateral, C: visión posterior. a: epiglotis, b: hioides, c: membrana tirohioidea, d: asta superior del tiroides, e: tiroides, f: asta inferior del tiroides, g: articulación cricotiroides, h: cricoides, i: primer cartilago de la tráquea, j: ligamento tiroepiglótico, k: articulación cricoaritenoides, ligamento cricotiroides.

Nota: Torres (2007, p. 8).

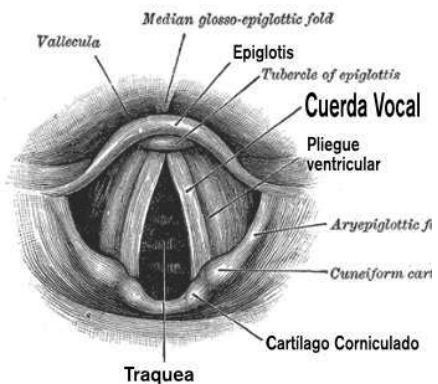
## Imagen 6

### *Cuerdas vocales*

#### **Cartílagos de la laringe**



#### **Cuerdas Vocales y sus cartílagos**



Como-aprender-a-Cantar.com

Nota: Suárez (2021).

O cometido fundamental da nosa larinxe é que non morramos: que non nos entre nin líquidos, nin sólidos nos pulmóns. A maiores disto, dentro dela, temos uns pliegues vocais responsables da nosa fonación. Cando o aire que sae dos pulmóns pasa polas cordas vocais se produce unha vibración das mesmas, e a partir desa vibración se produce un son. Este son pode ter diferentes características, dependendo de moitas cousas, entre elas a lonxitude da corda, ou a masa cordal que teña en ese determinado momento. Eso vai a ter moita relación coa inclinación ou cos movementos de tres cartílagos fundamentais que temos na nosa larinxe: un é o cartilago tiroides, outro o cricoides e os outros, porque son dous, os aritenoides. Dependendo do movemento destes cartílagos, as cordas van a ser máis longas, por tanto van a ter menos masa cordal, ou máis achatadas, máis curtas, por tanto van a ter máis masa cordal. Canto menos masa cordal, máis rápido poderá vibrar estas cordas vocais, por tanto máis elevado poderá ser o ton fundamental. Elevado, me refiro a altitude de nota, non ao volume. En tanto en canto, se a masa cordal é máis grosa, a vibración poderá alcanzar menos velocidade, por tanto a voz non chegará ás notas máis agudas da nosa tesitura. Por outra banda, cando están máis achatadas a oclusión é maior, polo tanto podemos ter máis proxección; o son que emitamos vai a ser con máis volume e harmónicos. Sen embargo, cando as cordas vocais están máis estiradas, a oclusión non é tan perfecta, se produce máis saída de aire, por tanto o volume da voz, a proxección, vai ser inferior. (Conde, 2021, p. 113)

De este modo, atendendo a la forma en que el aparato fonador responde, por norma general, en la interpretación del canto tradicional:

A calidade de voz habitual, a técnica empregada é o belting. Porque é a que ten máis proxección. No belting o que ocorre é que o cartilago cricoides se inclina e por tanto fai que as nosas cordas se achaten, acaden máis masa cordal, haxa mellor oclusión e, por tanto, vai a saír menos aire pero vai haber máis superficie de vibración, e por tanto vai haber máis proxección. (Conde, 2021, p. 116)

[El] *belting* [es] un estilo de canto caracterizado por el apoyo diafragmático, la inexistencia de pérdida de aire en la emisión, la inclinación del cricoides con uso de pliegues gruesos y una fuerte vibración de las cuerdas vocales. Todo ello desemboca en una voz fuerte y proyectada, además, este uso en el canto tradicional es un hecho natural, relevante para la emisión de sonido con una relajación total. (Conde, 2017, citado por López, 2018, p. 32)

De este modo, esta sería la técnica más empleada en todo el territorio gallego pero:

El *belting* solo puede ser empleado en una tesitura reducida, debido en parte al uso de resonadores de pecho y garganta, por lo que en el uso de registros más [...] el modo de cantar cambia. El *twang* sería la técnica presente en estos casos [con lo que] se produciría una retracción de la epiglotis, produciéndose más espacio interno al subir la laringe y la campana. Los resonadores usados aquí se encuentran en la cabeza, en múltiples huecos que provocan una mayor resonancia respecto a la técnica anterior.

El timbre resultante de esta técnica se compone de un amplio número de armónicos, con colores metálicos que podrían llegar a confundirse con los propios del canto nasalizado, aunque este no sería la forma de emisión. También es frecuente que el uso de este modo de cantar produzca la sensación de sonidos más agudos de los que realmente son. (Conde, 2017, citado por López, 2018, p. 33)

Aun así, ambas técnicas están muy relacionadas, siendo necesario el empleo del *belting* para que se produzca *twang* (Conde, 2021).

En definitiva, la aparición de estas técnicas además de vincularse con el entorno, con las necesidades comunicativas y con el método de aprendizaje, también lo hace con la propia idiosincrasia del canto y sus necesidades funcionales:

Basicamente se canta con moita forza e expulsando moito a voz, porque non había microfónos e había que escoitar no torreiro o que se estaba cantando. (Kirk, 2021, p. 96)

No noso repertorio cantado, hai un porcentaxe moi amplo de cancións que van acompañadas dun instrumento de percusión, pois máis todavía, porque tes que «loitar» coa sonoridade dese instrumento de percusión: pandeireta, pandeiro, pandeira, lata de pimentón . . . a túa voz ten que soar derriba diso. O importante en realidade é a voz, o instrumento de percusión é o que vai a marcar as pautas do baile, e si que é importante, pero máis importante é a voz, tanto na súa parte máis melódica como na mensaxe que se transmite nas cancións. (Conde, 2021, p. 116)

#### 2.1.2.4 Outras características

Por último, sinalaremos alguna característica máis en relación con el canto tradicional gallego y que no se vincula específicamente con los apartados mencionados anteriormente. Por una parte, tenemos la propia división o distinción de los géneros o tipos de canto, los que, en buena parte de los casos, se manifiestan a través del ritmo y la velocidad en la interpretación, motivo por el que una misma melodía puede cumplir una función o representar un género diferente dependiendo de la interpretación o intérprete (Schubarth y Santamarina, 1984).

Siguiendo esta línea «hai que se dar conta que outros elementos coma o ritmo, a realización do cantar (Aufführungspraxis) e, as veces, a velocidade, son máis esenciais para o carácter dunha melodía ca liña melódica mesma» (Schubarth y Santamarina, 1984a, p. X).

Es interesante mencionar la forma orgánica y natural en el que aparece el modo interpretativo, influenciado por las propias características del momento y la experiencia de las intérpretes, aspecto clave si atendemos a la sucesión de melodías y textos, los cuales, por norma general, parten de una de las implicadas, quien marca el inicio para que el resto de participantes se vayan sumando sin indicaciones o secciones específicas. Es decir, para comenzar a cantar una cantiga, por ejemplo, es una de las intérpretes la que decide la melodía y/o letra que se cantará, incorporándose el resto de compañeras en el momento en que reconozcan la estructura propuesta. Cabe enfrentar esta característica a la tipología predominante en las actuaciones de

índole de recreación, donde es habitual escuchar como una de las intérpretes comienza con el primero verso de una cantiga, siendo acompañada por el resto de cantadoras en el segundo de ellos. En definitiva, aquí podemos encontrar la diferencia entre la funcionalidad de la música de tradición oral frente a las características propias de una performance de música tradicional.

Por otro lado, volviendo al propio canto de tradición oral, cabe destacar la relevancia de los acompañamientos rítmicos al canto, especialmente en aquellos relacionados con el disfrute y la socialización (los más vinculados a baile), ya que son muy abundantes y dispares dependiendo de la zona geográfica los instrumentos u objetos que se utilizan para servir de soporte rítmico para la voz.

A música sempre vai ligada ao baile, para todo: para facer toques de pandeireta, para empezar a cantar, para marcar o punto e a roda, ou tablón . . . punto e volta. Non poden vivir a unha sen a outra, aínda que se cante sen . . . eu creo que as pezas naces para ser bailadas, eso eu creo que é un tema interesante. (Kirk, 2021, p. 100)

La relación de la melodía del canto con el acompañamiento rítmico no siempre es coincidente, y es que:

El canto discurre independientemente sin tener que ajustarse necesariamente al acento de la pandeireta. Es sobre todo en el punto de las jotas donde se dan estas acentuaciones discrepantes. En la muiñeira resultan dos ritmos independientes en el canto y en la pandeireta: a dos sílabas del canto corresponden tres golpes de la pandeireta. (Schubarth, 1999, p. 330)

En relación con el aspecto formal, esta es muy dispar y abierta (Schubarth, 1999), aunque, siguiendo a Feijóo (2021) podríamos encontrar ciertas distinciones arcaicas en la construcción formal de las melodías, apreciando como símbolo de mayor antigüedad la ausencia de estribillo en muiñeiras y jotas.



### 3.

## **Aproximación histórica a la música tradicional en Galicia**

En este apartado pretendemos mostrar características, resultados o fenómenos que definen la aproximación y/o investigación sobre la música de tradición oral y tradicional en Galicia a lo largo de la historia. Distinguimos dos grandes apartados: por un lado, todo aquello relacionado con fuentes bibliográficas, es decir, con publicaciones de corte académico o científico y, por otro, las actividades de índole práctica relacionadas mayoritariamente con asociaciones culturales o folclóricas.

Trataremos en un primer punto estas fuentes bibliográficas que surgen a finales del s. xix y se conforman bajo la estructura de cancioneros. Abordaremos aquí las publicaciones hasta finales del s. xx, para así posponer las más recientes para el próximo apartado, dedicado a la situación actual de la música tradicional.

La segunda parte se corresponde con una serie de actividades llevadas a cabo en su mayoría durante los 90 y que tuvieron, como veremos, una importante repercusión en el campo de la música tradicional gallega. Se trata de un fenómeno conocido con el nombre de «*recollidas*» y que aparece dentro de entidades que no se relacionan con ámbitos académicos o científicos.

### 3.1. Revisión de las fuentes bibliográficas

La primera obra publicada en Galicia en relación con la compilación de música de tradición oral es el *Cancionero Popular Gallego: y en particular de la provincia de La Coruña* de Pérez Ballesteros (1885-1886), que recoge textos partícipes de la música vocal. De esta forma, este cancionero inicia una corriente de publicaciones que parten de finales del s. XIX e inicio del XX: «Inzenga (1888), Sampedro (1942), Martínez Torner, & Bal y Gay (1973) con materiales que fueron recogidos entre 1928 y 1932; Feijoo (Calle 1993: 185-422), [...] registros fonográficos [...] por José Filgueira con anterioridad a 1942 [...] Fernández del Riego (1950), Pita (1979)» (Costa, 2004).

Encontramos así un buen número de trabajos que presentan características y metodologías dispares, al mismo tiempo que ostentan objetivos diferentes. Para abordar este conjunto, Groba (1998) establece dos categorías enfrentadas: la tendencia poética y la científica, la primera se centra en una dignificación de la música tradicional a través de su reinterpretación mientras que la segunda está determinada por un carácter museístico y cargado de componente teórico.

Pero antes de analizar estas dos tendencias, y siguiendo con lo establecido por Groba (1998), podemos identificar una serie de precursores entre los que destaca el *Cantigueiro popular* de Marcial Valladares de 1887 (aunque es publicado casi un siglo después por la RAG, en 1970), que contiene textos provenientes de la literatura popular cantada. Las recopilaciones netamente musicales no fueron publicadas, aunque aparecen algunas de ellas en la *Historia de Galicia* de Murguía (1865-1913) y se conservan también piezas compiladas por Valladares y enviadas a Castro Sampedro en el museo de Pontevedra. Además, podemos mencionar que este autor es el primero en publicar una novela en gallego: *Maxina ou a filla espúrea* (1880), y una figura clave en el *Rexurdimento*.

Internándonos ahora en la tendencia poética, podemos definir como objetivo que marca los trabajos y actividades relacionadas con ella el de salvaguardar y dignificar la música tradicional. Esta ten-

dencia se caracteriza por una escasa teorización a través de una descripción y análisis musical global, ya que sus esfuerzos se centran en el trabajo de agrupaciones musicales que presentan actuaciones o publicaciones discográficas (Groba, 1998).

Una de las características más relevantes es la modificación de la música a favor de la interpretación. En muchos casos, las melodías recogidas de la tradición reciben cambios melódicos o acompañamientos armónicos que se adaptan a las características propias de la agrupación musical o instrumento al que irá destinado el arreglo, por ejemplo es muy habitual encontrar melodías con acompañamiento armónico publicadas como cuadernos para piano, el instrumento del hogar de las elites propio de la época.

Dentro de las figuras que conforman esta tendencia destaca especialmente la de Perfecto Feijóo Poncet (1858-1935), boticario pontevedrés perteneciente a la élite pontevedresa que había aprendido el oficio de gaitero gracias al afamado gaitero de Poio, Manuel Villanueva, además de interesarse por la interpretación de la zanfona y la recopilación de música tradicional y otros elementos vinculados como oficios, costumbres, etc. (Clémessy, 2004).

Pero si por algo destaca Feijóo es por la creación en el año 1883 del coro Aires da Terra, el cual surge en una época de efervescencia para la cultura gallega, especialmente alrededor de la ciudad de Pontevedra (Fundación de la Sociedade de Folclore Galego, de los primeros orfeones y primeras publicaciones en gallego). Aires da Terra nació a través de la asociación de ocho hombres que se plantearon el objetivo de salvaguardar y poner en valor la cultura tradicional gallega a través de la interpretación de música acompañada de instrumentos e indumentaria tradicionales. Esta idea de la conservación de la tradición rural partía de un planteamiento en el que la sociedad industrializada, la urbanización y la introducción de nuevos estilos musicales suponían una amenaza para la citada tradición (Fernández, 2012).

A inicio del s. xx el coro comenzó a realizar actuaciones importantes y se dio a conocer, motivo por el que aumentaron los integrantes,

llegando a doblar el número original y a contar con la colaboración intermitente del género femenino. Su fama los habría llevado a realizar uno de los primeros registros fonográficos en 1904 e incluso presentaron su música en una gira por Sudamérica meses antes de su disolución definitiva (Fernández, 2012).

Por otro lado, también debemos hacer mención de la «Sociedade de Folclore Gallego» fundada en 1884 y dirigida por Emilia Pardo Bazán (Clémessy, 2004), que tomó ejemplo de las Sociedades de Folclore de Antonio Machado y Álvarez y, especialmente, de la Folklore Society británica que ya contaba con una década de funcionamiento en ese momento (Fernández, 2012). En su acto de inauguración, Pardo Bazán pronunciaba un discurso en el que proclamaba las intenciones de la sociedad: «El folclore quiere recoger esas tradiciones que se pierden, esas costumbres que se olvidan y esos vestigios de remotas edades que corren peligro de desaparecer para siempre» (Pardo Bazán, 1886, p. 6). Como es de esperar, esta sociedad ha servido de marco para muchas actividades interesadas en la cultura tradicional, entre ellas la música, además de ser un lugar de encuentro para diversas personalidades de la élite gallega del momento.

Retomando los trabajos enmarcados dentro de la tendencia poética, podemos hacer referencia a otros autores y publicaciones relevantes (Groba, 1998):

- Marcial de Adalid y obras como *Cantares viejos y nuevos de Galicia* (1887), donde presenta doce melodías para voz y piano. Adalid recopilaba melodías que después armonizaba y, con probabilidad, modificaba. Además, en sus trabajos no aparece información sobre la propia compilación.
- *Canto y bailes populares de Galicia* de José Inzenga (1888) recoge diversas melodías, algunas de ellas con armonizaciones y destinadas a la interpretación con piano.
- Daniel González fue director del coro De Ruada (Ourense) y en 1963 editó *Así canta Galicia*, donde indica la procedencia de las

melodías de numerosos ayuntamientos ourensanos, aunque solo presenta una letra por melodía.

- Volvemos a hacer referencia a Perfecto Feijóo para mencionar su archivo, al cual tenemos acceso a través de la versión de J. L. Calle *Aires da Terra: poesía musical de Galicia* (1993). Este archivo recoge información de otros (Santalices, Tafall, Inzenga o Juan Montes) y hace referencia a gaiteros como Manuel Villanueva o Xoán de Campañó. De igual forma que en el resto de publicaciones, en este archivo no conocemos aspectos como el lugar o el modo de compilación del material.

Volviendo a las dos tendencias que distingue Groba (1998), toca ahora hablar del apartado científico. En este caso los trabajos encuadrados en esta categoría tienen un fuerte carácter museístico que pretende guardar el objeto de estudio. Para esto el trabajo se centra en la transcripción y en el análisis como procesos previos a la publicación de cancioneros o libros, por lo que son actividades con mucha carga teórica. Es relevante la interrelación entre los y las investigadoras, siendo para ello fundamental el vínculo con academias e institutos.

Casto Sampedro e Folgar (1848-1937) es la figura emblema de la investigación científico-musical en Galicia y también un personaje relevante de la élite pontevedresa. En 1894 funda la Sociedad Arqueológica de Pontevedra, de la que fue presidente y a través de la que pudo gestionar toda su actividad investigadora tejiendo una gran red de compañeras y colaboradores (Museo de Pontevedra, 2004-2017).

Precisamente, su archivo musical se fue conformando con recopilaciones propias y, especialmente, gracias a esta red de colaboradores y colaboradoras que compartían melodías de diferentes lugares de la geografía gallega (entre ellos Santiago Tafall o Ramón de Arana). Muestra de esta labor de recopilación tenemos su *Cancioneiro musical de Galicia*, reeditado por Filgueira Valverde en 1942, ya que el original, de 1910 y ganador del concurso de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, se había perdido (Groba, 1998).

De todas formas, el archivo de Sampedro supera con creces lo recogido en este cancionero, siendo muestra de ello la tesis doctoral de Xavier Groba: *O legado musical de Casto Sampedro Folgar* (2012) donde, además de diversos análisis e investigaciones, recoge un buen número de melodías no publicadas que se habían conservado en el Museo de Pontevedra.

Precisamente este lugar, el Museo de Pontevedra, es otra de las instituciones relevantes en relación con Casto Sampedro, ya que fue fundada en 1927, encabezada por Filgueira Valverde, sobre los cimientos de la casi desaparecida Sociedad Arqueológica, pasando su colección a los fondos del museo (Museo de Pontevedra, 2004-2017).

A partir de los años 30 aparecen otros trabajos relacionados con la tendencia científica y que, en esta etapa, tienen fuertes vínculos con el Seminario de Estudos Galegos. Este seminario nació en el año 1923 y se convirtió en una auténtica plataforma galleguista, contando con Filgueira Valverde como una de sus figuras principales, especialmente en sus inicios, y con nexos sólidos con la Universidade de Santiago de Compostela o la Xeración Nós (Díaz-Fierros, 2015).

Estas publicaciones relacionadas con el Seminario de Estudos Galegos son (Groba, 1998):

- *Terra de Melide* (1933) es una publicación colectiva del Seminario de Estudos Galegos, entre la que encontramos un apartado dedicado al folclore de la comarca, elaborado por Martínez Torner y Bal y Gay, donde aparecen 28 melodías de la zona de Melide (A Coruña).
- *Cancionero gallego*, también de Martínez Torner y Bal y Gay, fue publicado en 1973 por Filgueira Valverde y la Fundación Barrié al verse truncado el desarrollo de esta obra por el estallido de la Guerra Civil. En este cancionero aparecen las obras clasificadas en diversos géneros, donde algunas de ellas aparecían en trabajos anteriores y otras provenían de archivos de Coros y Asociaciones Culturales.

Como ya hemos adelantado al hablar del *Cancionero gallego*, el Seminario de Estudos Galegos y las actividades relacionadas con él acababan drásticamente con el inicio de la Guerra Civil en el año 1936 (Díaz-Fierros, 2015). Y, de igual modo, no solo se verían resentidas las actividades del seminario debido a la Guerra Civil y posterior dictadura franquista, sino que toda actividad cultural se vería relegada a un profundo estancamiento (López, 2013).

De esta forma, en el campo de la investigación sobre música de tradición oral, las primeras publicaciones después de este período fueron recuperaciones de trabajos que quedaran sepultados como el de Torner y Bal y Gay y no es hasta los años 80 que llega la revolución etnomusicológica a Galicia.

Siguiendo la estela de la tendencia científica de Casto Sampeiro, aparece la renovación musicológica en Galicia de la mano de Dorothé Schubarth, musicóloga suiza que llega a tierras gallegas en 1978, momento en el que empieza a realizar un minucioso trabajo de investigación sobre la música de tradición oral vocal gallega. Su trabajo cuenta con el apoyo de Antón Santamarina, coautor de las publicaciones de Schubarth y encargado del apartado lingüístico; y la Fundación Barrié, quien edita los trabajos. La obra fundamental fruto de esta investigación es el *Cancioneiro popular galego*, publicado entre 1984 y 1985, una serie de siete volúmenes (seis de ellos con dos tomos y uno dedicado a tablas sinópticas) en los que se recogen melodías y letras escuchadas a informantes de toda la geografía gallega. Además, también publican *Escolma* (una reducción del cancionero, del 1991), *Cancioneiro galego de tradición oral* (1982) y *Cantigas populares* (1983).

La figura de Schubarth es fundamental en el desarrollo histórico de la investigación sobre la música tradicional en Galicia:

No estritamente musical destaca pola metodoloxía aplicada ao estudo da música tradicional renovando o mediocre estado das investigacións musicolóxicas galegas, e non só galegas, importando a estas terras os criterios que xa daquela clásica etnomusicoloxía centroeuropea, en concreto a que Bela Bartók aplicara ao repertorio romanés. Por

primeira vez a música non é tratada como un ente estático e aparecen reflectidos os documentos sonoros en formatos dinámicos, coas variantes por caso, explicando así moitos das estruturas e da xénese interna do canto tradicional. Os criterios de clasificación estritamente musicais (sistema de cadencias relativas e índice melódico nas Táboas Sinópticas) revolucionan a nosa historiografía por se a primeira vez que se intenta unha clasificación do corpus do canto tradicional dende dentro, como polo voluminoso dos materiais que se barallan. (Groba, 1998, p. 367)

Además, se debe tener en cuenta no solo el abundante material trabajado con una escrupulosa metodología, sino todos los apartados en los que Schubarth determina y explica diversos aspectos relativos al análisis, ordenación o catalogación, entre otros.

Por otro lado, también es destacable la presencia de los materiales fonográficos, como nos muestra Orjais en el estudio preliminar del *Cantos e bailes de Galiza* (2005):

Os volumes en papel son acompañados por cintas onde aparecen as fontes orixinais. Tamén os autores deixaran depositado nunha institución galega, hoxe o Consello da Cultura Galega, todas as gravacións froito do minucioso traballo de campo, o cal fai que a fiabilidade das transcricións sexa máxima, xa que poden ser comparadas cos respectivos rexistros sonoros. (p. 22)

Para finalizar, podemos hacer mención también a otros trabajos que se editaron en los últimos años del s. xx y que mantienen el vínculo con la tendencia científica de Sampedro:

- *Cancioneiro popular das terras de Tamarela* (1989) por Manuel Rico Vereá, centrado en Boimorto.
- *Cancioneiro popular da provincia de Ourense* (1997) confeccionado por la agrupación Castro Floxo en dos tomos que tratan de melodías de diferentes zonas de Ourense.

- *Cancioneiro popular eumés* de Xosé Paz Fernández y enmarcado en Pontedeume, que presenta tres volúmenes publicados en diferentes fechas: *Cancioneiro popular eumés* (1994), *Nas beiras do Eume* (1998) y *Xebras eumesas* (2007).

### 3.1.1. Compilaciones fonográficas

A continuación, nos detendremos en una serie de trabajos de recopilación de música de tradición oral, pero en este caso con el formato fonográfico como herramienta y producto principal. De esta forma, presentamos una serie de investigadores y publicaciones que mantienen relación con el interés generado a finales del s. XIX y sus publicaciones (Estévez Vila, 2008; Groba, 1998):

- Alan Lomax: en 1952 este etnomusicólogo norteamericano viajó a la Península Ibérica y grabó en diversas zonas, entre las que se encontraba Galicia. Con una calidad excelente, más si tenemos en cuenta su fecha de realización, tenemos testimonios de zonas como Corcubión u Ourense, y de géneros diferentes como jotas y muñeiras o canciones de canteros.

Cabe mencionar el Toque de Chifro de Faramontaos (Ourense), una grabación de una flauta de capador, la cual fue usada por Miles Davis como base compositiva en uno de los temas de su disco *Sketches of Spain* (1960).

El archivo al completo de Alan Lomax puede consultarse en la página web *The Association for Cultural Equity* (2021).

- Manuel García Matos: catedrático de Folclore del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid e hizo una serie de grabaciones por todo el estado español en la década de los 50. A raíz de este trabajo García Matos publica diversos LP y libros CD, entre los que podríamos destacar tres de ellos por la aparición de diversos temas gallegos: *Antología del Folclore Musical de España. Primera selección* (1960), *Antología del Folclore Musical de*

*España. Segunda selección* (1971) y *Magna Antología del Folclore Musical de España* (1980).

A pesar de todo, los productos de este estudio se han puesto en duda debido a la proximidad con la Sección Femenina y el afán dominador y homogeneizador de la dictadura.

- Pablo Quintana y *Recolleita* (1981): se trata del primer trabajo monográfico sobre dos intérpretes de música de tradición oral, la cantadora y pandeireteira Eva Castiñeira, de la zona de Muxía, y Florencio, el ciego de Os Vilares, uno de los últimos representantes de estos músicos ambulantes que se ganaban la vida cantando y tocando, en este caso o violín.
- Tecnosaga: esta firma discográfica encarga a diferentes colaboradores del estado español compilaciones de música de tradición oral. De este proyecto surgen tres volúmenes relacionados con Galicia: *Derradeira polavila* (1985), *Os ritmos bailables* (1989) e *O ciclo do ano* (1989).
- Mercedes Peón y *Raiceiras*: son dos volúmenes que muestran parte del trabajo de campo realizado por esta investigadora, publicados en 1997 y 2002, y que contienen diversos cortes de música vocal e instrumental de diferentes puntos de Galicia.

### **3.2. Las «recollidas»**

Para abordar una aproximación a la historia de la investigación sobre música de tradición oral y tradicional en Galicia lo más completa posible, debemos hacer referencia también a actividades alejadas de lo académico y formal, pero que tienen mucha relevancia en la situación actual del campo. De esta forma, incluimos una serie de informaciones provenientes de la realización de entrevistas y que

se organizan metodológicamente alrededor da teoría fundamentada, todo esto con el objetivo de alcanzar unos resultados lo más fidedignos posibles a través de la triangulación de los resultados de estas entrevistas y de los escasos datos bibliográficos sobre el tema.

En los años 90 se origina un fenómeno relacionado con la conservación y promoción de la cultura tradicional que sumaba intereses personales y colectivos alrededor de Asociaciones Culturales o Folclóricas relacionadas precisamente con el folclore y la tradición. Estas actividades se conocen con el nombre de «*recollidas*»:

Las *recollidas* realizadas en Galicia a partir de los 70 y 80, y con especial fuerza durante los 90, podrían definirse como la realización de trabajo de campo por personas no especializadas y que tenían como objetivo principal recopilar material audiovisual e información relacionada con la música y el baile de tradición oral.

El alejamiento del contexto académico sobresale en la carencia de metodología, la cual se caracteriza por una reducción significativa o directamente la inexistencia tanto de la fase organizativa como de la fase posterior dedicada al análisis de resultados, quedando por lo tanto reducido este trabajo de campo a la fase central de visita al propio campo y a su respectiva recopilación de datos (López Fernández, 2021b, p.).

Este fenómeno ha adquirido cierta notoriedad debido a la gran cantidad de personas y asociaciones que se implicaron en el trabajo de recorrer la geografía gallega en busca de personas de avanzada edad que pudieran dar referencias sobre bailes, melodías, instrumentos, juegos, leyendas . . . de tiempos anteriores. En definitiva, han sido una serie de viajes a las zonas del rural gallego en busca de información sobre la tradición, con especial énfasis en la música y baile de tradición oral.

Porque esto nas cidades non se dá, é música do pobo, das aldeas, e ten moito que ver co xeito de vida que tiñan alí, que é totalmente diferente ao das cidades. Entón, eu penso que non se pode separar o xeito de vida das aldeas da música e do folclore que teñen. (Vidal, 2021)

Los grandes objetivos en la realización de las *recollidas* se basaron en tres pilares fundamentales: la propia curiosidad y pasión de las

personas investigadoras, la denominada compilación de urgencia y la recopilación de repertorio para impartir clases y crear espectáculos de música y baile tradicional.

El punto de partida de las personas que comenzaron a realizar las *recollidas* fueron mayoritariamente Asociaciones Folclóricas y Culturales herederas del trabajo realizado por la Sección Femenina:

Chegou un momento, polo menos na miña xeración, cando empezamos nos 80, que foi tamén curiosidade porque a maioría viñamos doutras agrupacións, ou asociacións, que tiñan un xeito diferente de entender a música. Bueno, ou viñan dos coros e danzas, dunha tradición . . . e empezamos a ver, por referencias doutros grupos, como por exemplo Xacarandaina que foi dos primeiros en ver estas cousas. Empezamos a ver que había outra cousa, que había outro nivel. E entón petounos a curiosidade e empezamos a buscar, primeiramente arredor do máis próximos que tiñamos, e pouco a pouco fomos ampliando espazo. (Vidal, 2021)

Eu cando empezaba en baile había os grupos de Sección Femenina que eles buscaban un espectáculo para mostrar, non era algo que seguira vivo dentro do pobo, buscaban máis o espectáculo. Eu tamén vivín esa época, porque cando empecei a bailar, bailabamos cousas de Sección Femenina porque a nosa mestra de baile estivera [nela]. (González, 2021)

Además, el marco geográfico de estas asociaciones se relacionaba con núcleos urbanos, por lo que las costumbres rurales no eran conocidas por las personas investigadoras: «Esto onde vivimos nos non existe en ningunha esquina, pero cando digo en ningunha esquina é en ningunha esquina. Non o víamos nunca, nin aínda que foras ao *San Blas* máis profundo» (Feijóo, 2021).

Partiendo de este contexto, las compiladoras coinciden en que el descubrimiento de la tradición supuso un gran choque emocional

que ha manifestado como el verdadero motor de la realización del trabajo de campo:

A primeira vez que fun quedei súper impactada por ver en directo a xente maior facendo algo dunha maneira súper natural e espontánea, e a partir de aí encendeuse unha luz para min. [ . . . ] Eu vinme a min mesma sendo unha cativa como unha recompiladora, unha coidadora dese tesouro que era ese patrimonio inmaterial. (Kirk, 2021)

O que significou para min, nun inicio, foi directamente unha paixón cando descubrín todo isto. (Feijóo, 2021)

A primeira recollida [ . . . ] foi Imende, no 86, eu estaba así (coa boca aberta) todo o rato: eu non escribo nada, solo escoito, se queredes escribir escribide, se queredes preguntar . . . (González, 2021)

Tras el descubrimiento de esta tradición rural, vino consigo la preocupación por la pérdida, debido a la supresión de su espacio natural, de la ruptura da transmisión oral y la avanzada edad de las personas que de ella participaban. En definitiva, surge la idea de la compilación de urgencia como método contra la desaparición de estas realidades:

Había unha frase entre nos, que nos mirabamos, e emocionados, con bágoas nos ollos, *decíamos*: *Díos mío, esto morre!* Estamos vivindo os últimos estertores, porque vimos un sábado a noite a sabe dios *donde*, atopar algo así que *esto* onde vivimos nos non existe en ningunha esquina, pero cando digo en ningunha esquina é en ningunha esquina. (Feijóo, 2021)

Que é unha pena que esto non o aprendan porque a transmisión de antes, vos, quen che esinou a ti? Túa nai . . . e para que esa cadea non se perda eu tamén teño que ensinalle aos nenos. Claro, agora os nenos pequenos o milor as súas avoas non cantan xa, ou xa non están, ou xa non cantan . . . entón para que esa transmisión non se perda, doulle clase aos nenos pequenos. Por favor cántame algo! (González, 2021)

Eso xa non é recuperable, porque non hai a quen preguntar esto que perdiche. Porque igual nesa recollida hai unha muller de 80 anos e outra muller de 50, moi ben, a de 50 igual está viva pero non viviu a metade do que viviu a que tiña 80, cando hai 30 anos. Entón, estamos falando de persoas que farían agora 100 e pico anos . . . esa información perdeuse e é unha das cousas que creo que vemos todos os que vamos de recollidas, ou fumos. (Segade, 2021)

Para finalizar, el último gran objetivo de las *recollidas* ha sido el de aprovisionarse de material inédito y diferente al conocido para impartir clases relacionadas con la música y baile tradicional o generar espectáculos vinculados a ellos:

Enseguida empezamos a ter un colectivo nos que lle empezamos a chamar «O Fiadeiro», [ . . . ] e queríamos poñer en práctica, o amago de facer un grupo novo de recuperación e, digamos, de representación o máis real posible do que atopabamos. [ . . . ] Aquela paixón foi un pouquiño invadida pola parte de *búsqueda* de repertorio novo, porque aquilo era todo inédito. [ . . . ] E de repente atopabas unhas cousas, unhas melodías . . . (Feijóo, 2021)

[Buscábase información a través das recollidas] porque facía falta para a asociación [para dar clase], entonces formouse este grupo de investigación. (González, 2021)

En Cantigas [e Agarimos] se empezara a facer unha escola, [ . . . ] entoces eso tamén che fai que [ . . . ] ti tes que ter material . . . que ensañas? O noso director non sabía tocala pandeireta . . . enton ti vías ahí esa cantidade de material . . . e decidimos que nos gustaría salir de recollida. (Segade, 2021)

Por outro lado vimos tamén que era un xeito de obter repertorio para os nosos grupos. Porque chegaba un momento que xa non tiñas máis, e se tiñas non era nada novedoso, e o que queríamos todos naquela época era coller cousas novas, e ter algo que non tivera o do lado. Mesturábanse esas dúas cousas, por un lado a curiosidade de algo que nos parecía interesante e novo, e por outro lado a necesidade de ter un repertorio para o teu grupo. (Vidal, 2021)

De este modo, para la realización de estas visitas al rural gallego, se conformaban pequeños grupos de trabajo alrededor de asociaciones o grupos folclóricos, mayoritariamente. Sin embargo, el nexo de unión más relevante entre sus integrantes ha sido, sin duda, la amistad, motivo por el que este trabajo de investigación estuvo en muchas ocasiones cargada de un relevante componente de ocio y disfrute, más que de trabajo en sí mismo:

Si, con Xacarandaina [ . . . ] era un equipo pechado onde ían sempre os mesmos e as veces nos convidaban, ou se lles facía falta alguén para aguantar a gravadora, ou sacar fotos . . . Pero en realidade o 99 % do meu traballo fíxeno co meu propio equipo, onde basicamente eramos Pablo e eu, e si que fluctuaba xente. Había dúas persoas que eran as que máis viñan, pero é verdade que ás veces viñan outras persoas a maiores, ou se algún non podían vir, porque todos estudiábamos na universidade, entón en épocas de exame, aínda que nos íamos sempre . . . Funcionaba así. (Kirk, 2021)

Nese grupo de traballo, a primeira conexión foi o grupo de baile onde estabamos que era Cantigas e Agarimos [ . . . ]eu creo que tiveron a sorte de entrar nunha agrupación onde o director empezaba a ir de recollida. [ . . . ] Decidimos que en vez de salir de discoteca que nos íamos ir de finde polas aldeas. E foi o que empezamos a facer, [ . . . ] O grupo de traballo durante moito tempo eramos os tres colegas que éramos: un deles deixou o mundo do folclore hai moitísimos anos, e outra coa que sempre tiveron unha relación, e sigo tendo e seguimos indo de recollida é Montse Rivera de Leilía. Entonces, en todo este tempo, fomos de recollida tamén con outra xente, [ . . . ] Luís Prego, Pichi Abollado . . . agora teño moita relación tamén para ir de recollidas con Xermán Muíños... (Segade, 2021)

Como en Xiradela se empezou cun grupo de baile, de danzas . . . éramos un grupo de amigos, que todos eran maiores ca min, eu era a máis pequena. Eu tiña 13-14, pero os demais tiñan de 20 para arriba. (González, 2021)

Dentro do equipo de traballo que era, que non lle chamabamos equipo de traballo, para nos era ocio, [...] pois para nos a nosa paixón era eso, porque tamén tiñamos unha parte de convivencia marabillosa. Estabamos cos vellos, traballamos e tal, pero logo tiñamos unha casa rural para pasar a fin de semana e, bueno, desfrutar, ir a praia, ir ás discotecas a Carballo ou en calquera outro sitio, non? Iso non faltaba pero sempre había a motivación de primeiro ir a buscar esto. (Feijóo, 2021)

E empezamos a buscar primeiramente por aquí, empecei a buscar primeiramente co meu irmán Miguel e co meu marido hoxe, que entón eramos mozos, e despois un pouquiño máis adiante, dous ou tres anos máis adiante, empezamos a contactar con Felisa, con Montse, con Carlos Xosé . . . e formamos un equipo de traballo, entón entre todos buscábamos contactos: pois mira, este domingo din cunha señora que o mellor pode xuntar as mulleres de Tordoia, podemos ir? -Si, podemos. Facíamos a excursión, íbamos buscando a xente, levabámola na casa do pueblo ou na zona onde quedáramos para facer a recollida, e alí empezaba un pouco todo. (Vidal, 2021)

A este respecto también alude Costa (2004):

Muchos de los grupos que actualmente participan dentro de esta dinámica de recreación de las formas de la música popular, lo hacen desde una perspectiva de actividad de ocio, carente de mayores exigencias artísticas o etnográficas, algo que por otra parte se puede constatar a partir de la presencia habitual de grupos que hacen canciones y danzas «folclóricas» y, ocasionalmente, trabajos de campo en el seno de toda clase de agrupaciones culturales parroquiales, de barrio, de amas de casa o de colectivos juveniles diversos.

La propia idiosincrasia de los grupos de investigación, caracterizada como decíamos por vincularse directamente con el ocio a través de asociaciones culturales y con integrantes mayoritariamente muy jóvenes, sumado a la inexistencia de financiación externa tanto de

organismos públicos como privados, tuvo como resultado que tanto la metodología como los propios medios técnicos fueran mejorando muy poco a poco, atendiendo a las propias posibilidades personales de cada compiladora o compilador.

De este modo, las compiladoras coinciden en el desconocimiento como la característica fundamental del propio trabajo de campo en los inicios de las *recollidas*:

E pouco a pouco sí que nos fumos . . . . Fumos aprendendo como facelas cousas, fumos aprendendo de moitos erros que tuvemos nun principio e que seguramente agora seguimos tendo, ou outros erros diferentes, pero pouco a pouco fomos aprendendo e fumos ampliando un pouco o que é a recollida, non solamente a música, sinón contextualizalo todo, saber sobre esa persona, sobre a súa familia . . . porque todo eso axudate a contextualizar, que para nos agora é o importante, ademais da música e dos bailes e do que che podan contar sobre vestuario, etc. pois tamén saber que pasaba, porque se facía eso, sinón parece que queda todo un pouco en música e nada máis, e non é. (Vidal, 2021)

Ao principio tamén cometimos moitísimas faltas, porque non sabíamos nin como preguntar, nin como achegarnos nin nada. O método fúmolo facendo a medida que fumos con proba e error, basicamente. (Kirk, 2021)

Pero non eramos técnicos, [ . . . ] non eramos fotógrafos nin tiñamos carreira de etnomusicoloxía nin nada, entón dedicábamonos ao que nos pedía o corazón [ . . . ] En todo o que era o fenómeno das recollidas, nos daquela nos sentíamos moi abandonados, porque ninguén nas institucións lle daba valor a eso. (Feijóo, 2021)

En lo relacionado directamente con los medios técnicos y su empleo, se fue combinando nuevamente el desconocimiento específico de los medios de grabación con la insistencia de los y las compi-

ladoras a la hora de aprovisionarse de medios con los que conseguir documentaciones de calidad:

Primeiro [...] vas a xunto ela [a informante] e o principio cun papel . . . coche, papel e boli, nada mais, non tiñamos nada mais. Despois, como víamos que non dabas apuntado, pois unha gravadora, que con eso estuvemos anos e anos. [...] cunha gravadora e nada máis. E o seguinte paso? Pois cámara de vídeo, evidentemente. Nos anos 90 houbo unha recollida na Silva que foi espectacular, non sei, igual había 100 persoas bailando, todo o pobo, e eu decía: que pena de tres cámaras, porque con unha non facías nada, claro! (González, 2021)

Os medios: unha gravadora de cinta de cassette das de antes . . . dixital non había, bueno si, había para os que traballaban nas televisións: o DAT. Incluso, nos, pasado o tempo, chegamos a mercar un miniDAT. Que pasa? Que nos cando mercamos o miniDAT empezou a haber tanto . . . que quedou o miniDAT obsoleto en nada.

Logo non sei outra xente, nos por exemplo, no grupo de traballo que fixeramos aforráramos mogollón e nos mercáramos unha cámara máis ou menos decente. E agora por exemplo vexo, comparo, gravacións que temos nos con gravacións de máis ou menos da mesma época doutra xente, e que as nosas gravacións teñen algo de mellor calidade. Pero creo que o problema non está ahí, creo que o problema está na calidade do que gravamos, porque agora revisas esas cintas e ves mogollón de cousas que non preguntamos, osea, cousas que pasaron por diante dos nosos ollos e nin sequera nos decatamos. (Segade, 2021)

Eu levaba a miña cámara, eu compraba as cintas do meu *bolsillo*, eu, sabes? porque moitas veces era así. Nin sequera se facía un escote, facíase un escote pa' gasolina ou para ir de comida ou o que fora. Pero eu por exemplo daquela xa daba clases en catro ou cinco sitios, podíamos permitir e as cintas de «DVCam» comprábaas eu, non tiña ningún problema, e despois *facíamoslle* copias para os colegas . . . (Feijóo, 2021)

## Las compiladoras y compiladores hablan:

Duns inicios dificultosos debido á inexperiencia e descoñecemento tanto do propio obxecto de estudo, das músicas e bailes de tradición oral, como do proceso de investigación. Aínda así, a perseveranza das persoas implicadas no proceso converteron o fenómeno das recollidas nun gran impulsor para a música e baile tradicional, ademais de ir mellorando paseniñamente os diferentes elementos presentes nas recollidas, dende o apartado metodolóxico, por exemplo na visita a un mesmo lugar en reiteradas ocasións (Feijóo, 2021) ou a comparación de datos de diferentes lugares (Segade, 2021) ata o tecnolóxico, co aprovisionamento de elementos para a gravación e a aprendizaxe no seu uso. (López Fernández, 2021b)

De esta maneira, esta perseverancia durante anos recorriendo la geografía gallega e intentando alcanzar mejoras en la documentación y en el proceso fueron un continuo para la mayor parte de personas implicadas en las *recollidas* en Galicia:

Nos non soubemos nun principio facelas, eu creo que agora fumos aprendendo, porque nos tamén fumos lendo cousas, fúmonos documentando . . . Hai pouca xente a que quedou ahí no pleistoceno das recollidas, normalmente nos imos todos reciclando e aprendendo cousas. E ademais deso, sinón chega a ser por ese traballo copilatorio noso de tantos anos, hoxe probablemente non habería moitas cousas das que hai: nin as asociacións terían material para traballar, nin habería publicacións, que hai muy poucas, hai pouquísimas . . . eu boto moito de menos publicacións sobre a nosa música e o noso patrimonio. E penso que tivemos un papel especialmente relevante, aínda que a eles non lles guste, eu penso que fixemos nos máis pola recopilación que os científicos. (Vidal, 2021)

Como decíamos, la década de los 90 fue la época en la que las *recollidas* estuvieron más en boga, tanto por la propia cantidad de

personas implicadas como por la calidad y cantidad de información viva. Después de esta época, la intensidad del trabajo de campo ha ido disminuyendo paulatinamente:

Empezamos no 84-85, finais dos 80 e todos os 90. Eso foi o boom das *recollidas* ata o ano . . . nos ata o ano 2008-2010 pois si que atopabamos cousas, o que pasa que eu creo que a partir do ano 2000-2002 as vellas xa ían a asociacións e historias, aprendían a tocar a pandeireta, entón xa tiñas que ver . . . esto é de antes, esto é de agora, aprendérono con algún profe . . . (González, 2021)

Primeiro que a xente vai morrendo, despois que o xeito de vida cambia completamente, e en pouco tempo ademais. Xente que vivía na aldea agora xa non vive na aldea, vive cos fillos na cidade, por exemplo, porque non queren quedar solos. Pero o máis impactante é a desaparición dese xeito de vida rural que era sobre todo comunitario, e era comunitario para traballar e para festexar, para todo. E a desaparición dese xeito comunitario tamén golpeou forte esa forma de divertirse [ . . . ].

O normal é chegar agora a un sitio, atopar a dúas mulleres, por exemplo, ou a unha e que che explique como era, que che faga un punto ela como boamente pode e que che explique como era . . . que che cante algo, que che explique como se bailaba . . . pero se ti non tes unha idea clara do que eso era antes, cóstache moitísimo entendelo, porque está totalmente fóra.

Os que tivemos a sorte de ver eses grupos grandes de xente bailando, tocando . . . si podemos ao millor, con unha ou dúas personas, facernos unha idea do que era, pero alguén que nunca estivo e chega de novo a eso, eu creo que lle ten que resultar difícil. Incluso o xeito de estar de esa persona é diferente, está contigo, está informando, sendo muy xenerosa, muy amable . . . pero ti non estás vendo as risas coa compañeira, e o meterse co outro . . . que dis: Ah! Era esto! Entón perdes moitas cousas. Si que houbo unha perda grande de estes anos a agora, pero eu penso que é inevitable. (Vidal, 2021)

De este modo, este traballo tuvo como resultado, en la mayor parte de los casos, grandes arquivos sin analizar y custodiados por mans privadas, sendo imposible consultarlas o catalogarlas. En este sentido, García Pintos (1998, p. 228), al definir las *recollidas*, habla de un «carácter acientífico e espontáneo, o elevado número de persoas que o practican e o uso restrinxido dos materiais recollidos nos traballos de campo». Del mesmo modo que los compiladores:

Despois depende de xente, hai xente que ten os arquivos esquecidos, esas cintas que ao mellor xa non valen para nada, despois hai xente que preocupouse de dixitalizalo todo, nos pasamos moitísimos tempo dixitalizando tanto vídeo como audios, porque somos conscientes de que eso á material e vaise perder, entón trátalo do mellor xeito posible. Despois hai xente que non quere compartir eses arquivos que ten, os ten podridos, perdidos na casa e non quere compartilos con ninguén, non entendo porque pero é así, dáse así . . . Despois hai outra xente, eu falo por min, que temos a disposición do que queira todo o que temos, de feito hai dous anos a CentralFolque publicou un libro sobre Antón Fraguas e o 90 % das gravación que hai alí son nosas, porque pensamos que: a ver, que fan na casa? O obxectivo non é recopilar para mostrar, para recuperar e para que esto continúe adiante? Pois tes que cedelo se cho piden! (Vidal, 2021).

En definitiva, consultando las escasas referencias bibliográficas sobre las *recollidas*, podemos constatar que desde la academia existe una visión peyorativa de este fenómeno:

A conclusión xeral á que se pode chegar despois da constatación desta realidade é un tanto simple: parece que a motivación principal da maior parte das recollidas é a de facer crecer as listas de temas dispoñibles do repertorio particular. Un resultado demasiado reducido para tanto esforzo, e só nos mostra a incerteza sobre o futuro do material recollido propiamente dito. (García Pintos, 1998)

Las compiladoras y compiladores, como hemos podido observar a través de sus experiencias, son conscientes de las características acientíficas o carentes de metodología que impregnaron las *recollidas* pero, del mismo modo, consideran extremadamente interesante que todo ese material no se hubiera perdido gracias a los procesos de documentación realizados:

O proceso pois foi un proceso duro e . . . . un pouco pobre, por así decilo, por como se empezou. É dicir, como estando ahí o traballo de Dorothé Schubarth por exemplo, que o traballo de Dorothé Schubarth xa estaba ahí cando nos empezamos a ir de recollidas, e nos, por exemplo, non sabíamos nin sequera que existía Dorothé Schubarth? É un pouco para poñerte . . . donde está a xente que empezamos e donde estamos . . . entonces, bueno, empezamos dunha maneira pobre, por así decilo, que dalgunha maneira fomos medrando e creo que medrando para ben porque grazas a esos pobres hoxe en día tu estasme facendo esta entrevista. E creo que eso é *muy* bo. Que é unha pena por non empezar antes . . . porque por non chegar a este punto antes . . . pero que . . . bueno, que a ese nivel creo que non é tarde porque está esa recompilación, as gravacións están ahí, anque non se poidan estudar todo enriquecedoramente que puidera ser no seu momento e . . . si que se poden estudar, hai moitas cousas gravadas, hai moitas cousas que se poden sacar, e conclusións que se poden sacar. (Segade, 2021)

Nos sumamos a esta opinión, primeramente, afirmando que las acciones vinculadas a las *recollidas* pueden ser consideradas como trabajo de campo, siguiendo para esto las diversas clasificaciones y graduaciones que propone Rice (2008) y teniendo en cuenta las carencias metodológicas anteriormente expuestas y, segundo, haciendo referencia al sentir general de las estudiosas relacionadas con el campo en la actualidad:

Por otro lado, también resulta fundamental contar con aquellos compiladores y divulgadores del patrimonio inmaterial externos al

mundo académico. Además de contener en sus archivos personales miles de horas de grabaciones con material musical muy valioso e inédito, estos agentes han ido articulando a lo largo de sus carreras una serie de discursos críticos sobre el objeto de estudio, fruto de un pensamiento reflexivo y razonado. Su conocimiento profundo de la tradición y de las claves simbólicas y performativas que encierra el patrimonio inmaterial de Galicia ha sido sistemáticamente invisibilizado en los estudios etnomusicológicos producidos desde la Academia. (Feijóo, 2016, p. 332)

Además, debemos tener en cuenta que el papel que jugaron las recollidas para el devenir de la música tradicional ha sido muy relevante, atendiendo a que «as agrupacións folclóricas que leccionam aulas, são em alguns casos as únicas institucións que na Galiza fazem trabalho de campo mais ou menos sistemático e continuado no tempo, com resultados, isso sim, desiguais e às vezes impossíveis de avaliar» (Dopico, 2007, p. 111).

Pero eu reivindico o noso papel, que eu penso que foi muy importante a hora de conservar. Que pediría? Que a xente que ten nas súas casas esas cintas que se están pudrindo e que están en desuso, que non as queren para nada, nin tan siquiera están traballando con elas. Pois pediría que as puxeran en disposición de quenes eles queiran, non digo que mas dean a min, de quen eles teñan de man, que non se perdan. E que senón e traballo perdido, e que hai xente que ten cousas dos anos 70, que nos non temos, nos temos a partir dos 80, pero xa hai ahí un salto grande. (Vidal, 2021)

Por último, debemos hacer referencia a uno de los aspectos en el que las compiladoras y compiladores coinciden de forma unánime, y es la necesidad de la implicación de la administración pública en la conservación del patrimonio inmaterial gallego, la cual ha estado permanentemente ausente desde los comienzos de las recollidas hasta el momento.

En todo o que era o fenómeno das recollidas, nos daquela nos sentíamos moi abandonados, porque ninguén nas institucións lle daba valor a eso. (Feijóo, 2021)

É un traballo que por parte das institucións non está valorado o suficientemente, penso que non saben moi ben o que é o patrimonio inmaterial, necesitamos xente nas institucións que defendan o patrimonio inmaterial. Máis aló do que somos as asociacións, é dicir, necesitamos políticos que tamén se preocupen do patrimonio inmaterial. (Vidal, 2021)

Eu creo que é importante que houbera un fondo desas recollidas e desos documentos audiovisuais e gráficos para preservalos. Os arquivos tanto individuais como de asociacións, [...] teñen risco de desaparecer, terían que estar nunha institución pública, é o de sempre, a administración non se preocupou nunca disto e a min preocúpame mogollón, supoño que a todo o mundo coma min que recolleu e que sigues recollendo, e é preocupante que o teñan que facer persoas individuais ou asociacións por amor á cultura, porque ao final corresponde á administración, o patrimonio é do pobo, entón tería que ser a administración quen o fixera. (González, 2021)

### **3.2.1. La influencia de las recollidas en la música, el baile y las informantes**

Consideramos que las *recollidas*, más allá de la propia realización del trabajo de campo, supuso una interacción social entre informantes, compiladoras, personas de diferente procedencia y edad . . . , lo que hizo surgir un nuevo ambiente en torno al conocimiento de la tradición:

Entendendo que o feito musical non é un ente estático e que, do mesmo xeito, é resultado dunhas interaccións sociais cun obxectivo concreto, neste caso o goce e socialización, é indiscutible que a interpretación durante as recollidas propuxeron uns novos contextos que implicaron influencias nas propias músicas e bailes. (López Fernández, 2021b, p. 47)

El objetivo de compiladoras y compiladores residía en indagar en los recuerdos de las y los informantes, tratando de recrear las fiestas y eventos que habían disfrutado de jóvenes. Sin embargo, nos parece importante recalcar que en esta situación no traían consigo una foto fija de lo que había ocurrido en un pasado más o menos próximo, sino que realmente lo que sucedía era que esos recuerdos se adaptaban a un nuevo contexto donde aparecían nuevos agentes, como los propios compiladores y compiladoras o los medios de grabación. El resultado de todo esto ha sido la aparición de cambios tanto en los propios eventos de estudio, fundamentalmente la música y el baile, pero también en las propias informantes y en los usos y funciones propios de estos elementos.

El primer elemento para tener en cuenta es el cambio en el auto-concepto de las informantes quien, con la visita de los y las compiladoras comienzan a ser conscientes de la relevancia de las propias experiencias vitales y de sus conocimientos sobre la tradición, la música, el baile, etc.

Cando chegamos nos, que eramos muy novos, moitas veces os fillos non sabían que tocaban ou se o sabían incluso o despreciaban, moitas veces non os deixaban, non querían que graváramos, dicían: Vide un día no que non estean os meus fillos. Porque si que eles de repente empezaron a considerar que o que estaban facendo era algo importante e valioso, cando unhas persoas se desprazaban 50 km, 30 km ou 200 km, como nalgúns casos para poder aprender eles dicían: Jolín, pois o que eu sei . . . e ademais os meus fillos non o saben. Entón é algo que si vale. (Kirk, 2021)

Además, tal y como veremos más adelante, la predominancia de las mujeres durante los procesos de *recollidas* propulsaron un empoderamiento femenino, al pasar ellas a adquirir cierta notariadad en contraposición a la posición social-musical del pasado, en el que los músicos eran siempre intérpretes masculinos que recibían un pago por su trabajo y ellas eran tocadoras de pandeireta que tenían la

obligación de organizar y dar sustento musical a las fiestas. De esta forma, ellas fueron el principal eslabón de transmisión durante las recollidas, especialmente vinculado, como no, al contexto cotidiano y al canto:

As que conservan, as que transmiten dun lado para outro son as mulleres. A elas lles dis: *Quen che sinou a tocar?* - *Miña nai, a miña irmá maior, a miña tía . . . Sempre mulleres, mulleres . . . E os homes de donde aprenden? Pois das mulleres alí nos serán, ou ben teñen outros ámbitos, na taberna, cantando outras cousas, normalmente outras cousas así máis de eles.* (Vidal, 2021)

Otro aspecto muy importante en la realización del trabajo de campo ha sido la conexión emocional que se generaba entre compiladoras e informantes, llegando a formarse en muchísimos casos lazos de amistad que perduran más allá de las visitas para recoger información relacionada con la tradición:

Porque unha persona cando ten confianza en ti, se convirte na túa amiga e se sente relaxada, de verdá si dá o que de verdá que ten dentro. E creo que nós temos gravacións maravillosas en ese sentido, por exemplo en casa de Rosa e Aida Garrido Casqueiro de Moscoso . . . E que eu teño 12 anos de gravación, son doce anos da miña vida de ir á súa casa, de quedarme alí a durmir, de ir facelo pan de millo, de gravalas mentras cosían para algunha macroempresa puños de camisa, e mentras estaban cosendo, cantándome cousas . . . Non sei, creo que son gravacións absolutamente especiais, porque eran momentos especiais con persoas especiais. (Feijóo, 2021)

Chegamos aos sitios e facemos amizade coa xente, hai xente que imos a visitar aínda agora para tomar un café con eles, unha merenda, preguntarlles como están . . . moitos morren e vamos aos enterros. Chegas a ter unha relación personal con eles, entón xa ves que o das recollidas de forma aséptica, eu non a entendo así, entendo como o chegar a un lugar, entablar unha relación coa xente do pobo e pregun-

tarlles polas cousas de antes: que era o que facían para divertirse . . . e enredado nesas cousas de que facían para divertirse, van outras cousas que che contan e que son súper interesantes, e dan unha serie de informacións súper valiosas, que ao millor non ten que ver coa música pero para contextualizala é súper importante, hai que escoitalo todo. (Vidal, 2021)

Centrándonos en los propios cambios e influencias que podemos encontrar en la música y baile de tradición oral a través del proceso de las *recollidas* debemos tener en cuenta que:

Unha das características da música de tradición oral é a permanente variación e a adaptación de estímulos e influencias musicais ao propio repertorio, como por exemplo é habitual atopar melodías popularizadas a través de medios de comunicación como a radio adaptadas para cantar acompañadas de percusión de man ou para gaita. Deste modo, as recollidas tamén aportaron novas influencias, fundamentalmente a través de dous aspectos: a propia relación coa música e baile que as e os compiladores tocaban e a interacción entre informantes de diferentes puntos xeográficos. (López Fernández, 2021b, p. 48)

En este sentido, las compiladoras confirman este posible proceso de influencias externas:

Houbo un momento en que con todo este movemento de tanta xente recollendo e comezaron a facerse festas de xuntanza, quero decir, o que lle chamaban aquí os seráns ou foliadas noutros lados. Entón, o millor nun sitio como Imende [ . . . ] viñan as mulleres de Zas, as de Coristanco, as de Silván, como nos conocían . . . e elas contrataban un autobús, organizado polas mulleres, e ían a aquela cena, botaban ata as catro da mañá alí no patio do bar de Imende, en Carballo, bailando e unhas cantaban e tal. Evidentemente xordas e coxas non eran, estaban vivas, entón ves que hai outra xente que veu despois e a xente de Imende lle recolleu melodías que elas non cantaban orixinalmente,

que llas sentiran naquelas noites que estabamos xuntos ás de Silván. (Feijóo, 2021)

Entón empezou ahí a un proceso como de contaminación, e que levou a eso o aparecer esta xente na tele, e os mesmos recopilador ao mellor tamén eh? Pode ser que tamén, que moitas veces no afán de que elas tocaran ou que bailaran, e para que descansaran, ías ti e lle tocabas o que sabías, e resulta que de alí non sabías nada, pero sabías doutro sitio, e resulta que lles gustaba aquilo e entón querían aprender a facelo. (Vidal, 2021)

Además, una de las ideas que compartían muchas de las compiladoras y compiladores era la de la «pureza», es decir, intentar encontrar músicas y bailes lo más antiguos posibles con las menores influencias posibles de aspectos como medios de comunicación o músicas extranjeras y que, a veces, se contraponían con estas interacciones de las que estamos a hablar:

No noso caso procurabamos meternos o mínimo posible porque eramos como moi puristas, nese sentido. Entón tampouco queríamos contaminar, porque o que nos pasaba cando nos vían bailar . . . incluso ata non bailabamos demasiado ben, porque cando nos vían bailar ou tocar a pandeireta: E que vos xa sabedes, e que vides a aprender . . . A eles nos lles decíamos que íamos a aprender e que queríamos aprender do que eles sabían. (Kirk, 2021)

Esta cuestión también se ha visto acentuada por la propia efervescencia de las *recollidas*, al organizarse en muchas de las aldeas clases y aulas con profesores y profesoras provenientes mayoritariamente de núcleos urbanos y ciudades donde acudían las propias informantes:

Cando fun, por exemplo a Pontevedra, en Sequeiros con Lola da Benitiña e tres señoras mais, claro, Lola da Benitiña ía a clases de pandeireta, entonces dis: esto será tal, será . . . eu sempre ía as vellas, vellas . . . - Cal é a mais maior? E esa era a que che decia: ai no, no,

no, eso non se tocaba así, ou non se cantaba así, ¿ou non . . . sabes? Porque ao mellor eso, ves grupos que tocan Arcos . . . cuns toques que dis: uii! Eso e mais moderno . . . eso é porque ao mellor foi un profe e lles ensinou eso e fíxoo . . . de ter que ver a mais vellas do lugar para saber . . . si que houbo . . . que a min pasoume en sitios de decir: esto é de verda? . . . aparte de non saber porque a día de hoxe, mira que levo 35 anos ou mais, con recollidas escoitando vellas, e as veces dis: e esto . . . bueno mogollón de influencia asturiana, a radio, claro: que escoitaban antes? A radio . . . eso si que . . . (González, 2021)

Por último, haremos referencia a un cambio en los usos y funciones de la música, pasando estos eventos internos de la aldea concebidos para el propio disfrute de las personas participantes, a llegar a funcionar como un espectáculo:

Sen dúbida, o escenario máis representativo do que estamos a falar é o do [ . . . ] programa da CRTVG *Luar*, ao cal se convidaban a asistir a veciñas e veciños das aldeas para tocar e bailar as músicas de tradición oral propias da súa zona, moitas veces animadas e animados polas compiladoras que se dedicaban a facer recollidas, como Mercedes Peón ou Xisco Feijóo. O que supuxo este feito foi, principalmente, un cambio na función da música e baile, os cales pasaron de servir como goce propio a converterse nun espectáculo, xa que se trataba de facer unha actuación para un público. (López Fernández, 2021b, p. 49)

Estas actuaciones en el programa *Luar* acrecentaron ese autoconcepto del que hablábamos anteriormente y llegó un momento en el que la presencia de cámaras en las *recollidas* hacía que las propias informantes relacionaran ambos eventos:

Que me vas contar . . . de chegar os sitio, sacar as cámaras: esto é para o Luar? —Non. —E nos ides levar ao Luar? —Pois non, se queren podemos intentalo, pero non é con esa finalidade.

Si, a partir dese momento si, e eso foi bo por un lado, porque a xente estaba máis disposta. (Vidal, 2021)

Sin embargo, no siempre ayudaba, tal y como señalaba Kirk (2021):

Iso si que o vivimos de primeira man, porque foi xustamente cando estábamos en plena ebullición das recollidas, e empezou con Mercedes Peón, que naquel momento era compañeira miña. E había as dúas vertentes, había xente que se poñía muy nerviosa e que insistía, porque como nos íbamos coa cámara de vídeo que non era algo moi coñecido para eles: Sodes da tele, sodes da tele . . . Así que maioritariamente diría que non nos axudou, creo que nos perxudicou bastante porque: Eu non quero saír na tele.

Llegaron a cambiar tanto estos usos y funciones que en las propias aldeas se conformaron grupos que tenían como objetivo realizar actuaciones y que, por lo tanto, ensayaban para esto. Podemos hablar de varios ejemplos, como podría ser el grupo «Flor do Toxo», conformado por vecinas de diferentes aldeas del ayuntamiento de Avión (Veciñas de Liñares, 2021), o el caso del que nos ha informado Feijóo (2021): «Pódoche falar dun grupo como o de Limiñoa, fixeron un grupo, xente que bailaba muiñeira vella e outra que bailaba punteada, e ían ao Luar, ían a festivais . . . ».

De nuevo encontramos casos de nuevas influencias sobre la música y el baile a través de estas apariciones televisivas:

Cando empezou o Luar, que empezaron todos os vellos a ir ao Luar. Entón imaxínate un vello de Imende que esta vendo que está un vello de Cerqueda bailando e dixo: ai, ese punto eu non o sabía. E logo vai a tele, tócalle ir a el, e fai ese punto: si, si este punto é de Imende de toda a vida. (González, 2021)

Incluso cambios en la propia interpretación de la música o del baile, adaptándola al escenario y espectáculo correspondiente:

Ao Chisco [Javier Feijóo «Xisco»], como nos lle chamamos, metéuse-lle nos cornos que había d'ir ao Luar-e eu sola. E eu díxenlle «eu non

che vou sola», porque un solo hai que alentar, porque eu non podo cantar sen alentar-e, é como pasa aquí, sen unha voz que axude. E ao final fun. Eu tiña uns nervios, uns nervios que mimá. El díxome «estamos alí contigo». Ah! Pero eu dixeran: «non, non, ou tendes que tocar ou bajar», aí tiña que facelo eu sola [...] pero tiña uns nervios . . . (Feixóo, 2017 en López Fernández, 2021b, p. 49)

Por último, nos gustaría hacer referencia a la propia valoración de las informantes sobre el proceso de las *recollidas*, en este caso, sobre las apreciaciones de las vecinas de Liñares acerca de las múltiples visitas que han ido recibiendo a lo largo de los años alrededor de su música y baile. Ellas nos han transmitido un sentimiento de gratitud para todas esas personas que han ido a visitar Liñares y que consideran como depositarias de sus propios conocimientos, de forma que, gracias a ellas, se asegura la continuidad de un repertorio que ya no cuenta con la transmisión a las generaciones más jóvenes de la aldea como método de supervivencia (Vecinas de Liñares, 2021).

### **3.3. Ideología de los trabajos de investigación de música de tradición oral en el s. XX**

Las publicaciones y acciones que tenemos visto hasta el momento, surgidas entre finales del s. XIX y XX, marcan un estado de la cuestión definido, mayoritariamente, por el folclore y el folclorismo, y que desembocaron en la realización de cancioneros y actividades relacionadas con el espectáculo. El legado que nos ha dejado todo este trabajo se define alrededor, como decíamos, del folclore, ciencia sobre la que se asentaron la mayoría de los autores de los cancioneros gallegos del s. XX. Y, como resultado:

La etnomusicología del país ha identificado básicamente sus objetivos con los del folclore musical. Se trata de un hecho fácilmente

explicable por la íntima complicidad de la disciplina con los ideales regionalistas o nacionalistas que ha mostrado desde sus mismos inicios y por la débil institucionalización académica que siempre la ha caracterizado y que aún hoy constituye un serio problema para su desarrollo. (Martí, 1995)

Pero esta tendencia también ha llegado al apartado más práctico de la mano de las asociaciones folclóricas, las cuales fueron modificando su actividad con el paso del tiempo pero, en términos generales podemos decir que se dedicaban y dedican a la conservación de la música tradicional a través de aulas que desemboquen en la creación de espectáculos y festivales.

A problemática que supón a aceptación e interiorización do folclore e os seus obxectivos ven dada por algunhas das ideas herdadas sobre as que non se ten reflexionado e que provocan eivas nos estudos etnomusicolóxicos, e é que «el folclore, como disciplina, no es solamente ciencia, sino que también constituye ideología y estética». (Martí, 1999, p. 94)

Esta ideología proviene del momento histórico donde surge este interés ante lo popular, el romanticismo, lo cual promulga este acercamiento a lo tradicional y antiguo frente al progreso que se materializa a comienzos del s. XIX en Europa y, casi a mitad de siglo, en España y Galicia (Castelo-Branco, 2010; Díaz, 2002; González López, 1980). Pero no todo lo relacionado con lo popular tiene el mismo «valor», sino que se utilizan una serie de criterios que criban el material y que «tuvo como resultado la delimitación restrictiva de un conjunto de manifestaciones de la cultura popular, con exclusión de aquellas que no respondiesen a las exigencias de aquel paradigma dominante» (Costa, 2004).

De esta forma, en el apartado que nos interesa, este valor folclórico en la música viene dado por elementos como la autenticidad, la simplicidad, la espontaneidad, la antigüedad, la ejemplaridad estética

y moral, la tradición oral y, en definitiva, todo aquello que deje constancia de la «alma do pobo» ou o «espírito nacional» (Menéndez Pidal citado por Díaz, 2002). Estos ítems que definen el valor folclórico de una música, también presentan la imagen de esta como un ente estático donde no participan elementos tales como los de cambio o evolución (Martí, 1999).

Pero, además, tampoco nos debemos olvidar del sentimiento nacionalista que surge durante el romanticismo, y lo que ayuda a concebir la noción de la etnicidad en la música. Esta etnicidad hace hincapié en la relación de la música con un grupo social, evocando al sentimiento de pertenencia a una colectividad, y delimitada geográficamente aunque, en la práctica, supone una forma más de elección entre las músicas que conviven en un mismo espacio social (Eriksen, 1993; Lundberg, 2010).

Todas estas ideas podemos encontrarlas inmersas en las justificaciones de los trabajos de compilación españoles del s. xx, que reivindican la búsqueda de lo auténtico y primigenio saber popular a través de las compilaciones de urgencia, entendiendo que el progreso, tan rechazado desde el movimiento romántico, ponía en peligro de inminente desaparición este saber del pueblo (Díaz, 2002).

También es interesante reflexionar sobre el espíritu performativo del movimiento folclórico, con ejemplos como el del coro Aires da Terra comandado por Perfecto Feijóo en Galicia o, tal y como nos expone Castelo-Branco (2008), los «ranchos» o grupos folclóricos portugueses, los que pasaron a designar un modelo de representación del hecho musical de tradición que llegaron a sustituir en el imaginario popular al elemento musical (de danza, indumentaria, etc.) primigenio.

Por otro lado, al hablar del folclore y de sus discutidas carencias, nos encontramos irremediablemente haciendo referencia al concepto de folclorismo, sobre el que tiene reflexionado ampliamente Josep Martí. De este modo, entendemos por folclorismo:

Un fenómeno social [...] intimamente relacionado con aquellas disciplinas académicas interesadas en la tradición y puede llegar a in-

fluir las de manera muy poderosa, tanto positiva como negativamente [ . . . ] El folclorismo puede definirse de manera muy general como aquel conjunto de actitudes que implican una valoración socialmente positiva de este legado cultural que denominamos «folclore». (Martí, 1999, p. 81-82)

Pero la relevancia de este sentimiento radica precisamente en su profunda interrelación con el folclore, y es que, volviendo a citar a Martí (1998):

El folclore, como ciencia, non debería ser senón a exploración metódica e sistemática dun ámbito de coñecemento, mentres que o folclorismo é máis ben unha sensibilidade, un feeling social cara ó mundo das tradicións. Pero, na práctica, ambas facetas están intimamente relacionadas. (p. 324)

Lo relevante de la «intrusión» del folclorismo son las ideas sin base científica que se heredan del primer folclore: «la idea de la existencia de una cultura tradicional como realidad ontológica plenamente diferenciada del “mundo culto”, su forzada antigüedad, su pertenencia al ámbito rural y portadora de una moralidad idealizada» (Martí, 1999, p. 85) y que provocan una selección de lo que puede ser considerado o valorado como folclore. Además, el tratamiento, ya sea de la música o de otros elementos de la cultura tradicional, sin rigor científico provocan una modificación, sin pretenderlo, de sus elementos.

En definitiva, entendemos que el folclorismo forma parte de la realidad actual del interés sobre la música tradicional, pudiendo sintetizar lo expuesto sobre el folclorismo alrededor de las siguientes características:

Presenta a la tradición como objeto estético, lúdico y de consumo, y es además un poderoso canalizador de sentimientos etnicitarios. Pero por todas estas razones, y por ser, además, un fenómeno que posee una innegable realidad en nuestra sociedad, tal como advertía Herman Bausinger, merece ser tomado muy seriamente en consideración por parte todo estudioso de las tradiciones. (Martí, 1999, p. 105)

### 3.3.1. Ideología de los trabajos de investigación de música de tradición oral en el s. XX en Galicia

El caso gallego en lo relacionado con la ideología en sus publicaciones de carácter folclórico sigue los principios expuestos en el apartado anterior pero, a mayores, podemos señalar algunos aspectos concretos muy interesantes a la hora de analizar y valorar estos trabajos. Además, debemos tener en cuenta que las ideas aquí presentadas se relacionan directamente con los propios trabajos e investigadores, ya que el particular devenir de la música y de la tradición no se equiparan con estos.

En el apartado histórico-ideológico, el movimiento romántico eclosiona en Galicia, como ya adelantamos, más tarde que en el resto de Europa e incluso algo después de lo que en el Estado español. Dos son los hitos fundamentales relacionados con el movimiento romántico y que marcan el inicio del denominado galleguismo: el provincialismo y, especialmente, el Rexurdimento. El provincialismo, que tuvo su momento álgido entre 1840 y 1846, es el primer momento en el que las élites gallegas intentan descubrir la identidad y singularidad gallegas a través del arte y la historia, y las cuales siembran el germen que daría paso al Rexurdimento (Villares, 1984).

De este modo, el Rexurdimento es un movimiento eminentemente cultural, y que viene marcado por la primera publicación en gallego de la mano de Rosalía de Castro y su *Cantares gallegos* (1863) (González López, 1980). Justamente este movimiento es lo que más puntos en común presenta con los desarrollados en la Europa romántica del momento y, además, la que reforzará el ideario galleguista y nacionalista que aparecerán más adelante (Villares, 1984).

A raíz de este apartado se sucederán una serie de movimientos basados en la identidad galega (federalismo y regionalismo) que desembocarán en la fundación de las Irmandades da Fala en 1916 y el trabajo de la Xeración Nós alrededor del periódico homónimo publicado entre 1920 y 1936, y el cual reforzará una serie de ideales en torno a la cultura y la música que se han ido gestando desde el inicio del Rexurdimento (Villares, 1984). Cómo no, hablamos de esta

evolución hasta el estallido de la Guerra Civil en 1936 y la posterior prohibición y persecución de estos idearios durante la dictadura.

En el ámbito musical, el galleguismo tuvo mucha relevancia al crear un imaginario alrededor de la música de tradición oral gallega. En términos generales podemos hablar de dos componentes especialmente importantes: el celtismo y la caracterización de ciertos elementos como símbolos.

El celtismo parte del ideario propuesto por Manuel Murguía, autor clave del Rexurdimento, acerca de los orígenes celtas del pueblo gallego, los cuales podrían encontrarse en su música de tradición oral, a través de sus ritmos e instrumentos (Costa, 2004).

En lo que concierne a la creación de símbolos del pueblo gallego, el ejemplo más claro es el de la gaita, la que se muestra como instrumento emblema de Galicia y de la galleguidad. De esta forma, la gaita y el gaiteiro pasan de ser elementos relevantes en las fiestas gallegas a convertirse en una insignia de la libertad, de la diferencia y del sentimiento gallego (Campos, 2007). Es decir, esta ideología de corte etnicitaria traspasa los principales usos y funciones de la gaita y de su música para convertirla en un símbolo e igualarla a la esencia misma del pueblo gallego (Martí, 1998).

Ha sido tan recurrente el uso de la gaita como símbolo que podemos encontrarnos numerosas obras poéticas que hacen esta referencia: «*La Alborada*, de Pastor Díaz (1828), el manifiesto *A gaita gallega*, de Juan Manuel Pintos (1853) y la creación definitiva de los *Cantares*, de Rosalía de Castro (1963)» (Valverde citado por Campos, 2007).

De esta manera, este ideario nacionalista, combinado con el propio del folclore, redundaba en la valoración de una música marcada por la ruralidad y la antigüedad y que, en la práctica, supone la selección del material que debe o no ser recogido en los trabajos de compilación musical. De este modo, nos encontramos con una representación muy desigual de los géneros musicales dentro de los cancioneros gallegos, «frente a la honesta *muiñeira*, o el melancólico *alalá*, los canallescos bailes “agarrados” y el *fox-trot* habitual en las tabernas de

los puertos, son vistos como una depravación, que a menudo adquiere tonos apocalípticos» (Costa, 2004).

Uno de los procesos de mayor cambio y permutación en la música gallega ha sido la emigración, la cual supuso una integración de nuevos ritmos y melodías que abrieron un gran debate en la élite intelectual gallega, que se habría decantado por reforzar la idea de lo antiguo y castizo evitando estos nuevos géneros, y en contra de lo que ocurría en el contexto de la tradición oral, donde se popularizaron y combinaron estos nuevos ritmos.

Junto con las nuevas melodías también aparecieron ciertos avances tecnológicos que contaron con la misma respuesta, uno de los casos más reconocidos es el de Juan Míguez, gaiteiro de Ventosela (Ribadavia, Ourense), que ha sido conocido por la construcción de un punteiro con llaves y la utilización de repertorio de inspiración americana y europea. Este intérprete tuvo como antagonista a Avelino Cachafeiro y los gaiteiros de Soutelo, los que abogaban por la conservación de un repertorio tradicional en el seno de la simbología de la gaita como emblema de Galicia. Lo cierto es que durante el inicio del s. xx se había producido una fuerte polémica y se pueden encontrar vestigios de la discusión en interesantes recortes de prensa con la opinión de miembros destacados del folclore como Perfecto Feijóo, Francisco Portela, Santalices o Jaime Solá (Campos, 2007).

Y, reflejo de este debate, ninguno de los cancioneros de finales del s. xix y comienzos del xx recogen músicas que reflejen esta realidad transcultural:

Ni el de Inzenga (1888), ni el de Sampedro (1942), que incluye todo tipo de rarezas, como toques de cuernas o de silbatos de castradores; tampoco el de Martínez Torner, & Bal y Gay (1973), que contiene materiales que fueron recogidos entre 1928 y 1932; ni el de Feijoo (Calle 1993: 185-422). (Costa, 2004)

Bien es cierto que el parón sociocultural provocado por la Guerra Civil y la dictadura había afectado tremendamente al trabajo de in-

vestigación folclórica, quedando reducida al trabajo gestionado desde la Sección Femenina, pero, del mismo modo, su vuelta tras la dictadura supuso una cierta renovación en algunas de las ideas asentadas en este campo. De este modo, el resurgimiento del interés sobre la música de tradición oral viene de la mano del movimiento folk de los años 80, donde ya se aceptan como propios géneros como polcas, pasodobles o mazurcas (Costa, 2004).

Esta realidad parte de la recuperación del antiguo movimiento folclórico, pero esta vez influenciado por la ideología nacionalista que, durante los últimos años de la dictadura, se había erigido dentro de las clases populares y obreras, más alejada de las élites. Nuevamente, este interés sobre lo popular con una fuerte relación con la política de tendencia izquierdista tiene su origen en una tendencia europea articulada contra el progreso desmedido después de la Segunda Guerra Mundial, y que había adquirido especial relevancia entre 1950 y 1960 bajo la denominación de *revival* (Campos, 2008).

Como habíamos adelantado, el *revival* tiene lugar en Galicia durante los 70 y 80, tomando nuevamente ideas como la antigüedad y la relevancia del rural propias del folclore, pero abriendo en cierto modo el abanico en cuanto a géneros e influencias. Por una parte, la relación con la canción protesta que había tenido su momento álgido entre los 60 y 70, durante los últimos años de la dictadura, y por otra, la integración del discurso celta, provocan en el ideario popular un significado diferente para la música tradicional y las músicas que se encuentran en su radio de influencia (Campos, 2008; Costa, 2004).

De este modo, este nuevo interés sobre la música de tradición oral al acabar la dictadura tuvo especial desarrollo en el sector interpretativo, sobre los escenarios, y no es hasta la década de los 90 que las Asociaciones Culturales y Folclóricas adquieren relevancia a través de acciones como las *recollidas*. En estos trabajos podríamos distinguir la ideología folclórica postfranquista acompañada de abundantes rasgos de folclorismo, debido a la propia constitución de estos grupos a través de intereses particulares ligados al ocio. Uno de los elementos más destacables puede ser el de la búsqueda de la autenticidad y la

pureza, distinguiendo, por lo tanto, elementos que tienen valor y otros que no. Por otro lado, la teoría del celtismo apenas ha tenido influencia en este tipo de acciones ni cabida dentro de las agrupaciones folclóricas. Costa (2004) hace un resumen de este cambio de paradigma de la siguiente forma:

La pérdida del sentido «trascendente» que tales actividades podían tener para los folcloristas o miembros de los coros gallegos, desde las exigencias académicas o ideológicas anteriores a la Guerra Civil, por una parte, y la relocalización de tales actividades dentro de las prácticas del ocio propias de la sociedad gallega actual por otra, explica que en muchos casos se coloquen bajo la rúbrica de «investigación» actividades más cercanas al excursionismo de fin de semana; o que bajo pretensión de una divulgación de la «galleguidad» se programen viajes turísticos subvencionados por las instituciones para colectivos que la tradición del viejo folclorismo jamás habría admitido como expresiones genuinas de la galleguidad.

De todos modos, el resultado de este cambio en el enfoque del interés de la tradición caracterizado por el alejamiento de los círculos oficiales y elitistas ha ayudado a que la tradición «pervivise fonda-mente inserida na expresión musical da sociedade» (Romaní, 2006) y, por lo tanto, que adquiriese unos nuevos usos y funciones para un nuevo contexto.



## **4.**

### **Situación actual de la música tradicional en Galicia**

De esta forma, y teniendo en cuenta el contexto del que partimos, dominado por la relevancia del folclore y su ideología, trataremos de determinar la situación actual de la música tradicional, mencionando para esto diferentes acciones que surgen a inicios del s. XXI. Distinguiremos tres secciones diferentes: una primera en la que recogeremos diferentes publicaciones, textuales y discográficas, con especial atención a los estudios de corte etnomusicológico; una segunda en la que trataremos de seleccionar publicaciones de corte didáctico con referencia a diversos apartados de la música y baile tradicional; y, para finalizar, profundizaremos en la transmisión de la música tradicional a día de hoy, centrada en diferentes centros de enseñanza y clases de asociaciones culturales especialmente.

#### **4.1. Aproximación a través de publicaciones y estudios etnomusicológicos**

En este punto no trataremos de referenciar todas y cada una de las publicaciones relacionadas con la investigación de música tradicional gallega, aunque reflejaremos aquellas que consideramos más relevantes y que pueden dar buena muestra de la situación actual en este ámbito.

Comenzaremos hablando de una serie de colecciones editoriales, por lo tanto privadas, que se vienen publicando desde inicios del s. XXI:

- Colección «Chave Mestra» de aCentral Folque (aCentralFolque, 2021): aCentral Folque es un proyecto que centra sus actividades alrededor de la cultura tradicional a través de la enseñanza, espectáculos y publicaciones. Sus publicaciones editoriales tratan figuras relevantes de la tradición oral gallega y son elaboradas por diversos autores y autoras. Los distintos números se han publicado, en diferentes turnos, desde 2015.

Algunos de los títulos de esta colección son: *Florencio, cego dos Vilares* (Schubarth, Santamarina, Vavrinecz e Pinheiro, 2015), *Manuel López. O gaiteiro de Poso* (Rey, Costa y Cobos, 2017), *Gustav Henningsen. Gravacións musicais en Galiza 1964-1968* (Groba y de la Ossa, 2017), *Maruxa das Cortellas. Tocadora do pandeiro. . .* (Feixóo, 2017), *Romanceiro tradicional. Breve antoloxía das recollas do Seminario Menéndez Pidal na Galiza (1977-1983)* (Forneiro y de la Ossa, 2019), *O Ribeira de Louzarela. Brindador da dentro* (Estévez y Bernárdez, 2019), *Concha do Canizo. Este pandeiro que toco. . .* (Feixóo, 2021) o *Pandereteiras de Mens* (Busto, 2021).

Esta colección presenta diversas aproximaciones al objeto de estudio, debido a la diferente procedencia de las y los autores. En términos generales, la mayor parte de los libros cuentan con una detallada descripción biográfica de los personajes tratados, pero la aproximación musical en muchos casos es menos profunda aunque, como decimos, depende del o la autora. Además, dentro de esta serie de publicaciones tenemos ejemplos de figuras relevantes de la investigación gallega como Sergio de la Ossa, Julia Feixóo o Xavier Groba.

- Colección «a Tiracolo» de la editorial Ouvirmos (Ouvirmos, 2021): se trata de una serie publicada con formato disco libro que presenta diversas grabaciones históricas. En este caso, el centro de la publicación son las propias grabaciones, previas a

1954, y su recuperación, restauración y digitalización. La mayor parte de estos libro-CD tratan grabaciones propias de la música tradicional o del folclore, aunque también aparecen personajes de la música académica como Manuel Quiroga.

Entre sus nombres podemos mencionar *Aires da Terra. 1904* (Calle, 2004), *Manuel Dopazo. Crónicas Porteñas* (Cirio, 2005), *Os Montes de Lugo. Ensaíos e Concursos* (Ibáñez, 2006) o *Hermanos moira. Acordeón mariñeiro* (Cirio, 2009).

En definitiva, esta colección destaca por la calidad de las grabaciones y una breve contextualización en el apartado escrito.

- Publicaciones multimedia de Edicións do Cumio (Cumio, 2021): dentro de una colección de esta editorial en la que aparecen libros de diversas temáticas encontramos una serie de títulos directamente relacionados con la investigación de música tradicional, enfocada a personajes y grupos de gaiteros.

Se trata de libros extensos provistos de contextualización histórica y biográfica, análisis del estilo interpretativo del grupo, transcripciones y material audiovisual.

Los títulos de esta colección al que nos referimos son *Moxenas. A memoria do son* (Pérez Lorenzo, 2004), *Gaiteros do Areal. O legado dos Areeiras de Catoira* (García e Navia, 2005), *Os Campaneiros de Vilagarcía* (Rey, Silveiro y Nogueira, 2007), *Agustín Lorenzo Loroño. O gaitero de Catoira* (Ameneiro, 2009) e *Os Morenos de Lavadores* (Pérez Lorenzo y Fernández, 2011).

- «Os nosos Gaiteros» de Edicións do Cumio (Cumio, 2021): de la misma entidad que las publicaciones del apartado anterior tenemos una serie de CD dedicados a diversos gaiteros gallegos. A pesar de ser un formato plenamente enfocado a grabaciones merece la pena citarlo por los personajes que trata, muchos de los cuales se salen de los marcos más conocidos y populares y se centran en un buen número de gaiteros rurales con proyección limitada. Además, en el libreto que acompaña al disco

también se hace referencia a algunos aspectos biográficos de los protagonistas.

Algunos de estos CD son *A Requinta de Xián* (2002), *José Marentes* (2004), *Manuel Viqueira* (2006), *Clemente Díaz López «O Ferreira»* (2008) ou *Darío Díaz Rivas* (2008).

Siguiendo la forma de esta colección también aparecen diversos títulos bajo la etiqueta de la colección «Tradicional Galega», más heterogénea y en la que se combinan informantes de tradición oral y grupos actuales que reinterpretan estas músicas.

Entre el 2005 y 2010 se publicaron un total de 17 números de la revista *Etno-folk: revista galega de etnomusicoloxía*, con artículos de diversos autores y autoras relacionados principalmente con la tradición gallega, como pueden ejemplificar los artículos *As viagens das agrupacións galegas de estética tradicional ao continente americano antes de 1936* (Pinheiro, 2005), *Gaitas e gaitas de fol galegas con cantores de tipo clarinete* (Carpintero, 2008) o *O día da muiñeira: trazos de folclorismo* (Fernández Botana, 2009).

Por otro lado, también encontramos una serie de trabajos académicos interesantes por pertenecer precisamente a este ámbito. Se trata del compendio de trabajos fin de estudio que se realizan en el Conservatorio Superior de Música de Vigo en las especialidades de etnomusicología y de Instrumentos de la música popular y tradicional de Galicia, muy relacionadas entre sí.

Como es de esperar, hay trabajos con diferentes aproximaciones pero, entre ellos, aparecen documentos con información y metodologías relevantes. De esta forma, podemos hacer mención a *O repertorio acompañado de pandeiro cadrado na Galiza* (Feijóo, 2016b), *Os Veiga e os Pacheco: dous cuartetos mindonienses* (Teixeiro, 2016) o *Proposta dun modelo de representación gráfica do repertorio de tradición oral para gaita: o caso de Manuel López López* (Fernández López, 2018).

De la misma forma, también encontramos otros trabajos académicos más dispersos en su procedencia, pero que también proponen importantes investigaciones sobre la música tradicional gallega. Entre

ellos podemos mencionar dos tesis que fueron publicadas en formato físico: *Fiesta, identidad y contracultura. Contribuciones al estudio de la gaita en Galicia* (Campos, 2007), que expone la historia de la gaita en Galicia; y *Casto Sampedro e a música do cantigueiro galego de tradición oral* (Groba, 2012), donde se analiza material inédito compilado por Casto Sampedro.

También podemos hacer mención de las publicaciones sobre congresos y simposios, los cuales nos aportan una serie de artículos interesantes en el campo de la investigación, especialmente *Galicia fai dous mil anos. O feito diferencial galego* (varios autores, 1998) y las actas de los Congresos de ensinantes I y II organizados por la AGG (varios autores 2007 e 2008).

A título individual no podemos olvidarnos del trabajo de Pablo Carpintero, quien publicó numerosos artículos y libros sobre su investigación alrededor de los instrumentos de música tradicional. Especialmente relevante es el proyecto *Os instrumentos musicais na tradición galega* (Carpintero, 2010) para el Consello da Cultura Galega.

Para acabar, debemos introducir la labor del Archivo do Patrimonio Oral da Identidade (APOI), parte del Museo de Pobo Galego. Se trata de un archivo que contiene una serie de grabaciones donadas por compiladores y compiladoras, su plataforma más visible es el Archivo Dixital (Archivo Dixital do MPG, 2021), donde se pueden consultar buena parte de las grabaciones, las cuales están clasificadas a través de la elaboración de fichas y transcripción de letra y música (no todas cuentan con la transcripción musical).

En este mismo sentido podríamos mencionar dos proyectos que se dedican a la investigación y difusión de material relacionado con la tradición oral:

- Arredor da tradición (2021): conformado por la etnomusicóloga Xulia Feixóo y el maestro Guillermo Ignacio, este proyecto se centra en la investigación, compilación y divulgación de la música de tradición oral. Sus actividades se ligan con la publicación del libro *Mulleres de Gargamala! Cantares de tradición oral*

(Feixóo e Ignacio, 2017) de la colección Chave Mestra de aCentral Folque de la que hablamos anteriormente.

- Arquivos tradicionais (2021): es un archivo web que cuenta con diversos materiales relacionados con la música tradicional, como vídeos, archivos musicales, documentales, *recollidas*, audios . . . Se trata de un proyecto iniciado por Rubén Troitiño y que cuenta con diversos colaboradores y colaboradoras, que pretenden funcionar como un conjunto colaborativo en el que compilar diversos materiales, tanto nuevos como dispersos por la red.
- Y, por último, de carácter más social y divulgativo podemos mencionar al ya desaparecido «Punto e Volta» sobre material audiovisual relacionado con la música y baile tradicional (Punto e Volta, 2021), relacionado con este, algunas de las antiguas componentes elaboraron el documental «Dorothé na Vila» (Dorothé na Vila, 2021) sobre el proceso de compilación del *Cancioneiro Popular* de Dorothé Schubarth. Siguiendo esta estela audiovisual podemos incluir el documental en seis capítulos *Axudádeme a cantar* editado por el Consello da Cultura Galega (DePalma *et al.*, 2023) y en el que se recogen historias sobre el canto y la percusión de mano desde diversas perspectivas.
- Otros proyectos, como el betanceiro «Pesquedellas» (Proxecto Pesquedellas, 2021) desde el que también se realiza, entre otras actividades, material audiovisual a través del contacto con informantes y profesionales del sector de la música tradicional. O el caso de la A.C. Petapouco e a Destempo (Asociación Cultural Petapouco e a Destempo, 2021) que lleva a cabo actividades como la «Foliada da Fonsagrada», la creación diversos materiales audiovisuales sobre músicas da zona o pequeños proyectos de dinamización cultural a través de la música y baile tradicional.

En definitiva, cabe hacer mención de una escalada en el interés en este campo de investigación de una forma cada vez más reglada, basado en metodologías más sólidas y sustentadas en parámetros científicos pero que, a pesar de ello, aún se aleja del propio campo académico y científico propiamente dicho. Podríamos relacionar esta realidad con diferentes cuestiones, como puede ser la escasa tradición etnomusicológica en el país, la separación del estudio de la música y la universidad o, incluso, como mencionan autores internacionales, debido a las reticencias de la academia en general sobre el trabajo etnomusicológico (Dirksen, 2012).

## 4.2. Aproximación a través de estudios didácticos

Uno de los apartados más relevantes dentro de las publicaciones de música tradicional en Galicia tiene una orientación didáctica, bien sea en forma de métodos didácticos o como recopilaciones de piezas para el aprendizaje del instrumento indicado.

El instrumento que cuenta con más material a su alrededor, tanto en métodos como colecciones de repertorio, es la gaita. Probablemente debido a su estatus dentro de la cultura tradicional y, aunque también en relación con esta situación, su inclusión en los estudios reglados de música, tenemos un *corpus* considerable sobre el instrumento. Además, aunque en los últimos tiempos la gaita se ha desarrollado en diversos ámbitos musicales, la relación con la tradición y con el repertorio tradicional sigue siendo uno de los pilares más fuertes del instrumento, motivo por el cual se sigue investigando sobre el repertorio e intérpretes tradicionales.

De esta forma, el primer método sobre la gaita en Galicia se remonta al año 1955, *La gaita gallega, esbozo de un estudio* (Cobas, 1955), aunque si hablamos de la situación actual debemos mencionar al *Método de gaita galega I e II* de Xesteira (2007) y a la serie *Temperando* de Villamor (2010-2012), donde ambos sustentan su discurso

metodológico sobre el repertorio tradicional. Además podemos ver la ambivalencia del tratamiento del instrumento al adecuarse el método de Xesteira a un aprendizaje no reglado y dando instrucciones para una práctica autodidacta, y el de Villamor a los cursos establecidos en los estudios de conservatorio.

Como muestra de esta variedad de las publicaciones didácticas da gaita también podemos hablar del método infantil *Son do Fol* (Estévez Vila, 2012), interesante por su aproximación diversa, con la presentación de unidades didácticas en las que se relacionan piezas, presentación de instrumentos tradicionales y relatos sobre intérpretes, entre otros.

Además, no podemos olvidarnos del amplio material ofrecido por las editoriales Edicións do Cumio y, especialmente, Dos Acordes, con una extensa gama dentro del catálogo de música para gaita.

En lo referente al resto de instrumentos la situación es bastante diferente, contando con un menor número de publicaciones y apareciendo estas recientemente. En el caso de la percusión tradicional debemos tener en cuenta la posición secundaria y con perfil de acompañamiento que siempre se le ha asignado con respeto a la gaita, motivo por el cual el interés en cuanto a materiales tiene sido mucho menor (Xesteira, 2007b). De este modo podemos mencionar tres métodos que, de igual forma que en los casos da gaita, se sustentan en repertorio tradicional:

- *Pel & Madeira. Repertorio Básico para Gaita e Percusión Galegas* (Vaamonde y Romero, 2008-2011): en dos volúmenes se presenta el precursor del método de percusión tradicional, tratándose de una secuenciación de obras que se organizan en nivel de ascendente dificultad para la percusión.
- *Método de tambor galego* (Vilán, 2017) y *O tamborileiro técnico* (Pérez Saburido, 2017) son las dos publicaciones coetáneas que tratan el aprendizaje del tambor dentro de la tradición gallega desde una perspectiva didáctica y técnica.

En el apartado dedicado al canto tradicional y a su habitual acompañamiento con percusión de mano, los ejemplos son bien escasos en todos los ámbitos que podríamos precisar (didáctico, analítico o divulgativo), como ya se apuntaba en el I Congreso de Ensinantes de la mano de Feijóo (2007).

La publicación más relacionada con la difusión didáctica es *Manüele de Canto Tradicional e Pandeireta* (Outeiro, 2012), en el que se recogen melodías procedentes de las zonas geográficas donde las celebraciones populares destinadas al canto y el baile (músicas propias de la tradición oral) reciben el nombre de *seráns*. En este cuaderno aparecen diversos bloques en los que se presentan por separado las melodías, letras y toques (motivos de la percusión, que en este caso son pandeireta y pandeiro) dentro de apartados dedicados a diferentes aldeas de estas zonas. Además, debemos señalar el análisis comparativo que relaciona melodías de diferentes aldeas.

También pueden ser relevantes en este apartado publicaciones como *Maruja das Cortellas. Tocadora do pandeiro. . .* (Feijóo, 2017) y *Mulleres de Gargamala. Cantares de tradición oral* (Feijóo e Ignacio, 2017) que, a pesar de centrar el trabajo en la investigación, su presentación aporta material de aprovechamiento didáctico.

En el resto de instrumentos las publicaciones que podemos encontrar son todavía menores, aunque podemos mencionar *De Botóns. Cancioneiro para acordeón diatónico* (Pascual y Quintá, 2020), en el que recogen una serie de melodías tradicionales gallegas que reelaboran para ese instrumento, ya que algunas de ellas provienen de intérpretes de acordeón diatónico pero otras proceden de otros instrumentos. Precisamente esta reconstrucción de las melodías nos hace mencionar este trabajo en este apartado y no en el dedicado a los trabajos de investigación.

Por último, podemos hacer referencia a las publicaciones destinadas a la enseñanza de la música tradicional para las más pequeñas y pequeños, donde se mezclan baile y canto en diferentes juegos infantiles. Ejemplo de esto son los libros *Bailabén* (Couto y Cotilla, 2009), *Así fan os bailadores* (de la Ossa et al., 2009) e *Para cantar e bailar* (Prego y Cobos, 2013).

### **4.3. La transmisión de la música tradicional en la actualidad: escuelas y aulas de música tradicional**

Hasta ahora tratamos la música tradicional desde aquellas publicaciones que la abordan de forma teórica, pero no hemos hablado de la propia música y su situación, por lo que a continuación trataremos de definir el estado de la música tradicional en Galicia desde uno de los puntos fundamentales: su transmisión.

Como hemos visto en el primer apartado, la transmisión es una de las características definitorias de la música de tradición oral, motivo por el que consideramos que esta denominación no era apta para la música heredera de esta y que se desarrolla en la actualidad, a la que designamos tradicional. Por este motivo es interesante reflexionar sobre el proceso que ha sustituido a la transmisión oral, y que actualmente conforma una estructura que consigue mantener esta música relacionada con el pasado en el contexto actual.

Los procesos de transculturación relacionados con la emigración y la aparición de los medios de comunicación han sido los incipientes síntomas que provocaron los primeros tambaleos de la transmisión oral:

La música tradicional gallega había experimentado a lo largo de los últimos siglos las lógicas transformaciones derivadas de su evolución interna y de las influencias externas, pero manteniendo un corpus estable y bien definido casi hasta los albores del siglo xx, cuando el proceso de industrialización, el retorno de los emigrantes y la primera irrupción de la radio y sus bailes de moda marcaron el paso hacia una nueva era. (Campos, 2008, p. 268)

Pero la ruptura total estuvo provocada, precisamente, por la desconexión de la transmisión oral debido, probablemente, a diversos aspectos entre los que podríamos tratar de definir los siguientes:

La Guerra Civil y posterior dictadura fueron el suceso histórico fundamental en el devenir de todos los procesos sociales del estado

español y que, con probabilidad, caracterizan la evolución del resto de elementos. La Guerra Civil supuso un parón en la evolución social del estado que, una vez finalizada e iniciada la dictadura, dio paso a una situación basada en los intentos de control absoluto fundamentado en la denominada «reconstrucción» del país (Ortiz, 2012).

En este campo, entre las diversas actuaciones que pueden haber determinado la ruptura de la transmisión oral, se encuentra el afán de uniformidad buscado tanto ideológica como culturalmente. Algunas tradiciones fueron perseguidas, tratando de eliminarlas, como es el caso del *Entroido*, el cual fue prohibido y controlado en toda Galicia y solo se ha preservado en su modo primigenio en las zonas más aisladas, como ocurre en Laza (Ourense), Manzaneda (Ourense) o Proba de Brollón (Lugo) (Cocho, 1998).

Además, se había intentado controlar las singularidades culturales de cada lugar mostrando una única versión de la tradición en cada comunidad autónoma o provincia, tomando esta como una poderosa arma de control debido a la relevancia de dominar el sentimiento de pertenencia a la comunidad. De esta forma se presentaba un traje regional, un instrumento típico y unos bailes definitorios de cada comunidad, dejando de lado y censurando la variedad propia de la tradición (Campos, 2008).

La diferencia regional se folcloriza: es decir, se resume en la expresión de pluralidad de dialectos (nunca lenguas), usos y costumbres, músicas, fiestas y trajes regionales, en los que se manifiesta verdaderamente el «pueblo español» (o su genio o su alma), sin más divisiones, o con tantas versiones locales que no es fácil encontrar la manifestación cultural concreta, adscrita a una comunidad histórica o culturalmente definida. (Ortiz, 2012, p. 3)

Los ejemplos de control de la música van desde la decoración de los instrumentos, como la confección de los vestidos de las gaitas galegas con los colores rojo y amarillo (Campos, 2008), hasta el desuso de instrumentos, como ocurrió con la gaita en Cantabria, la

cual fue sustituida junto con otros como el acordeón o el rabel, por el requinto, instrumento que desde el régimen franquista se asociaba a este territorio (García-Oliva, 1989).

Del control de la tradición y de sus manifestaciones se había ocupado la Sección Femenina, organización fascista que surge en 1934 y que aglutinaba al género femenino, motivo por el cual dejaba de lado los aspectos relacionados directamente con la política, muestra de la ideología machista que formaba parte del ideario fascista (Ortiz, 2012).

Su trabajo tuvo como resultado la organización de comisiones por toda la geografía española que se encargaron de reinterpretar y rediseñar la tradición para hacerla encajar en los parámetros franquistas, y haciendo para ello partícipe a la población a través de clases y espectáculos (Ortiz, 2012).

El resultado de esta estructura propagandística y controladora tuvo como resultado que esta redefinición de la tradición volviera a su lugar de origen «normalizado, homogeneizado y desprovisto de toda posible carga subversiva» (Campos, 2008, p. 386), de forma que ha impactado directamente en la evolución de la propia tradición.

Otro de los procesos relevantes ha sido el inicio del éxodo rural y la urbanización de la sociedad. Partimos de un contexto en el que:

Galicia vivió un muy prolongado Antiguo Régimen en el que, sin olvidar los terribles índices de aislamiento, ignorancia y miseria —que con frecuencia forzaron a sus habitantes a una emigración no deseada y en el límite de la supervivencia—, subsistieron, apenas alterados, muchos elementos de lo que hoy en día sometemos con fría objetividad a la crítica bajo el nombre de tradición. (Campos, 2008, p. 597)

De esta forma, el éxodo rural que había comenzado pausadamente en los años 70 para irse reforzando hacia final de siglo, se ha caracterizado por un despoblamiento de los núcleos más pequeños y aislados y un reforzamiento de villas y ciudades, dándose, por lo tanto,

una concentración urbana propia de las sociedades industrializadas (Campos, 2007).

Este abandono del rural y progresiva ocupación de grandes municipios tuvo como resultado la pérdida de significados, usos y funciones de ciertos géneros de la música de tradición oral como pueden ser los relacionados con las labores del campo. Además:

Paradójicamente en las grandes aglomeraciones —con grupos sociales teniendo de rentas más altas y acceso a estudios avanzados— donde el deseo de conocer, recuperar e instaurar como canon vital y estético el conjunto de los valores de la tradición alcanzaría mayor intensidad, produciéndose con frecuencia un singular fenómeno de retorno o ida y vuelta, por el cual dichas tradiciones, debidamente redefinidas y estrictamente delimitadas, regresarían al cabo de una o dos generaciones a su lugar de origen, donde serían impuestas a los lugareños en forma de enseñanzas reglamentadas impartidas por especialistas profesionales. (Campos, 2007, p. 598-599)

Y, sin duda, el punto clave en la supresión de la transmisión oral ha sido la creación de aulas y escuelas en las que se transmiten estas músicas.

Podemos encontrar los antecedentes de las escuelas actuales en los coros y orfeones gallegos, movimiento originado tras el éxito de *Aires da Terra* y que abogaba por la conformación de un espectáculo alrededor de la música gallega en lo que se sumaban intereses folclóricos y escénicos (López Silva, 2019). Estos coros, además, suponen en numerosos casos el nacimiento de asociaciones que, hoy en día, siguen trabajando como escuelas de música tradicional.

La que podríamos considerar como la gran primera escuela relacionada con la música tradicional es la actividad de la Sección Femenina durante la dictadura y que ya contextualizamos anteriormente. Las acciones de la Sección Femenina supusieron una ruptura con la tradición oral tanto por la reformulación de bailes y músicas siguiendo los parámetros considerados adecuados para la dictadura

como por el cambio en la transmisión de estos conocimientos, ubicados por primera vez en forma de clases, especialmente dedicadas a la infancia.

Una vez acabada la dictadura, las asociaciones folclóricas consiguieron un importante pulo recogiendo la línea de sus antecesores y adquiriendo, además, un papel relacionado con el ocio y que ha permitido el acercamiento a un relevante número de personas (Costa, 2004). De hecho, tenemos que ser conscientes de que «na transición houbo unha división porque estas agrupacións [ . . . ] defendidas polo réxime desapareceron [ . . . ] e se converteron en agrupacións folclóricas [ . . . ] uns seguiron co método anterior modificándose na medida que puideron e outros decidiron investigar» (Feijóo, 2007b, p. 197).

Por último, debemos tener en cuenta que el interés sobre la tradición también ha tenido repercusión en las propias informantes, últimos eslabones de la tradición oral propiamente dicha. El repentino interés en estas figuras con un contacto directo, tal y como había pasado con la realización de las recollidas, supuso un autorreconocimiento que no se había dado hasta el momento.

De este modo se recuperaron melodías y bailes que ya no tenían cabida en los años 90 para enseñárselas a toda esa nueva generación interesada en el pasado musical. Esto ya ha supuesto un cambio en sí mismo, ya que no se realizaban las músicas con su uso primigenio, sino que se recordaban y mostraban a los y las visitantes para que las grabasen y aprendieran, en algunos casos con cambios significativos, por ejemplo, la avanzada edad de las informantes dificultaba el baile, motivo por el que se reunían más personas tocando y cantando de lo que era habitual en el pasado, como afirma López Fernández (2018):

Además no podemos dejar de mencionar el fenómeno que supuso el programa de la RTVG Luar, en donde por primera vez se subieron a un escenario vecinos de múltiples lugares de Galicia a cantar y bailar su propia música de tradición oral. Esto trajo consigo una nueva visión del tema, con la aparición de ensayos, coreografías..., es decir, se produjo una disminución del carácter improvisado y efímero que

caracterizaba estas músicas y bailes (Feijóo 2017). Ejemplo de ello es el relato de Feijóo (2017: 75), en el que nos traslada las palabras de Maruja das Cortellas acerca del problema que supuso una actuación en solitario en el programa Luar, sin más voces que la ayudaran, como era costumbre en su aldea. (p. 15)

Centrándonos en la actualidad nos encontramos en un contexto en el que la transmisión de la música y baile tradicional está marcada por las aulas y escuelas y, para tratar de retratar esta realidad solo encontramos un estudio de la Fundación Sondeseu, o *Libro branco do ensino na música tradicional en Galicia* do 2006 (Romaní) que presenta diversos resultados resultantes de análisis de un buen número de encuestas a entidades, profesorado y alumnado de estas aulas.

Y aunque estos datos están en cierta medida desactualizados, recogeremos a continuación ciertas características que muestran la relevancia y situación de la enseñanza de la música tradicional gallega.

Este estudio ha indagado en un total de 696 centros donde se imparten clases de música y baile tradicional, 638 profesoras y profesores, entre 20 000 y 24 000 estudiantes y 1393 actividades de toda la geografía gallega. Estas cifras se supone que muestran cerca del 90 % del total de este conjunto de actividades, por lo que la realidad en el 2006 rondaría los 770 centros de enseñanza y que cerca de 250 ayuntamientos de los 315 que conforman Galicia tendrían algún tipo de clase vinculada con la música y baile tradicionales (Romaní, 2006).

Las actividades predominantes en este campo giran sobre el baile, la gaita, el canto y la percusión, y el uso de materiales didácticos para su enseñanza, proviene de diferentes fuentes:

En oito de cada dez actividades empréganse nalgún momento materiais obtidos mediante a transmisión oral —materiais aprendidos dos seus respectivos profesores e amigos, obtidos normalmente de oído—, fronte a tan só a metade que utilizan métodos editados (libros, documentos sonoros, etc.). Este dato revela a importancia que se lle dá a este tipo de material didáctico por parte do profesorado. Outros ma-

teriais de grande uso nas actividades son os traballos de campo onde se recolle un repertorio para logo ser utilizado nas clases (67,8 %), o uso de cancioneros en seis de cada dez actividades, métodos inéditos (algo máis da metade das actividades) e mesmo composicións realizadas polos propios mestres ou alumnos (47 %). (Romaní, 2006, p. 73)

De esta manera, muy relacionado con la proveniencia de los materiales utilizados tenemos la forma de transmitirlos, donde se combina un uso del lenguaje musical y de las reglas musicales básicas, con una forma próxima a la transmisión oral, como se aprecia en la siguiente imagen (Imagen 7):

## Imagen 7

### *Tipo de didáctica empleada*

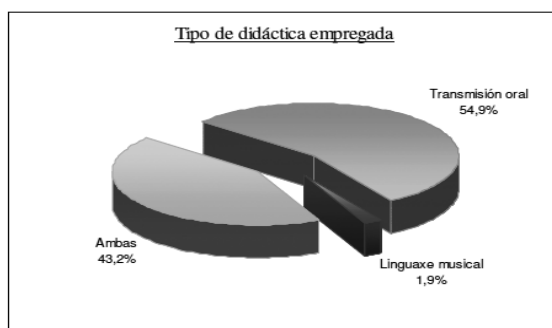


**Gráfico 67.** Tipo de didáctica empleada  
**Fonte:** Fundación Sondeseu (2006)

Fuente: Romaní (2006, p. 72).

No estamos de acuerdo con la denominación en este apartado de la transmisión oral como un método de enseñanza de la música, ya que, como definimos anteriormente, la tradición oral no tiene cabida dentro de una clase. Bien es cierto que entendemos que a lo que se hace referencia es a la transmisión de conocimientos sin el uso de referencias musicales como partituras o el apoyo en métodos didácticos para el instrumento en cuestión y, en este sentido, podemos

mencionar también las palabras de Feijóo (2007) sobre la enseñanza del canto popular:

Cabe destacar o escaso ou nulo uso de teoría como soporte para o entendemento das melodías e textos enclavados no contexto histórico, político e social [...] escaso é tamén o uso de exercicios elaborados especificamente para a progresión do alumno. Pola contra, entrevese unha primacía do repertorio en xeral [...] como método cáseque dominante no ensino do canto popular. (p.75)

Probablemente debamos relacionar el enfoque de las aulas y de la transmisión de los conocimientos con el nivel de formación musical de los docentes, y es que, tal y como nos muestra el siguiente gráfico (Imagen 8), más de la mitad de los mismos no cuentan con estudios reglados de música:

## Imagen 8

### *Formación musical del docente*

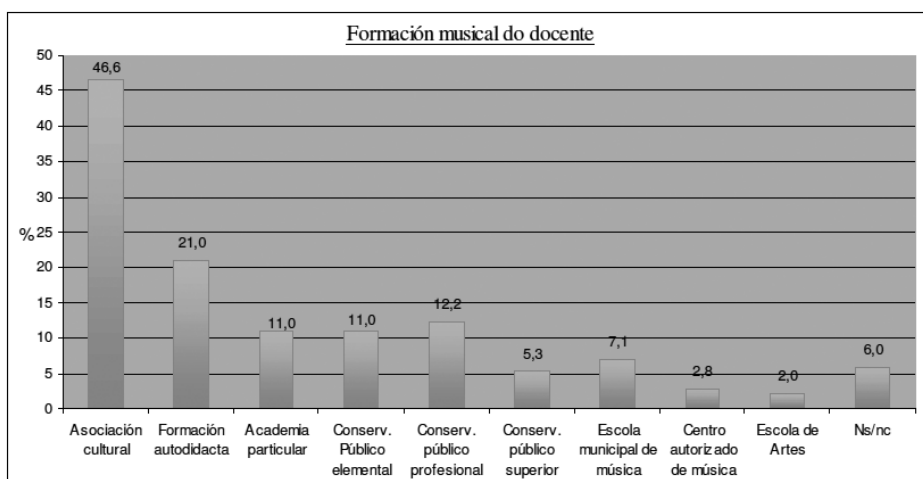


**Gráfico 13.** Formación musical do docente

Fonte: Fundación Sondeseu (2006)

Nota: Romaní (2006, p. 24).

Además, tenemos que señalar la situación precaria de los trabajadores y trabajadoras, de los que más del 70 % no tienen contrato laboral, lo cual redundaría en la no profesionalización del sector y en la imposibilidad de una dedicación laboral única. De todas formas no se trata de un conjunto de actividades residuales, sino que atendiendo a los datos del estudio:

Comparando este dato cos ingresos medios mensuais das actividades non reguladas, implicaría un movemento de polo menos 1,4 millóns de euros anuais, en economía somerxida, que perciben os profesores sen firmar ningún tipo de contrato, aínda que a cifra podería facilmente ser superior. (Romaní, 2006, p. 35)

Por otro lado, los centros en los que recae con predominancia la realización de este tipo de actividades son de carácter privado, relacionadas con el tejido asociativo cultural y vecinal (Romaní, 2006), tales como escuelas municipales, asociaciones docentes, escuelas de gaitas, bandas, asociaciones de gaiteros, «uma grande rede que, além de valorizacões de tipo ideológico ou cultural, cumpre uma função social pouco comentada» (Dopico, 2007, p. 111). En definitiva, son las asociaciones culturales «os centros onde máis música tradicional se imparte, pero estas asociacións culturais atendían máis ben á creación e potenciación da súa agrupación» (Xesteira, 2007b, p. 152).

A pesar de la predominancia del tejido asociativo en la organización de aulas de música y baile tradicional, podemos hablar de una serie de entidades pioneras que conforman un paso intermedio entre estos y la formación reglada (Conservatorios), proponiendo estudios estructurados alrededor de cursos y un currículo definido:

- Conservatorio de Música Tradicional de Vigo: ha sido la primera entidad dedicada a la enseñanza-aprendizaje de la música tradicional en Galicia. Bajo la organización del Concello de Vigo y la dirección de Rodrigo Romaní, este conservatorio estuvo en activo en la ciudad olívica entre 1996 y 2007. Durante los

últimos cursos el conservatorio había modificado su nombre pasando a ser el Departamento de Música Tradicional de la Escola Municipal de Artes del Concello de Vigo (E-trad, 2021). A partir de este momento, en el 2009 este proyecto es refundado alrededor de la E-trad.

- E-trad, escola municipal de Vigo de música folk e tradicional (E-trad, 2021): se trata de una iniciativa que persigue la difusión del patrimonio gallego atendiendo a su evolución y mezcla con formas actuales contemporáneas como el folk urbano, atendiendo a los intereses del alumnado tanto en interpretación como en la docencia. Como dijimos, nace en el 2009 y continúa con su actividad en la actualidad.

Cuenta con estudios en nueve especialidades: arpa céltica, acordeón diatónico, canto popular, cuerda pulsada, gaita, percusión galega, requinta, violín y zanfona. Y, para a su aprendizaje, propone diferentes cursos y programas:

- Música y movimiento: para niñas y niños entre cuatro y siete años.
- Formación grupal: una serie de conjuntos denominados aulas abiertas con la finalidad de practicar la música en grupo.
- Formación instrumental: dividida en los itinerarios básico (tres cursos), medio (tres cursos) y avanzado (dos cursos), donde se combinan clases de instrumento con otras de diversa índole como lenguaje musical, armonía, grabación y sonorización o conjunto.
- Programas específicos: cursos preparatorios y curso de especialización escénica.

Además, también organiza diversos monográficos a lo largo del curso para complementar la formación del alumnado y, entre sus actividades más destacadas, se encuentra la gestión de la Orquesta Folk de Galicia SondeSeu (Sondeseu, 2021), creada en el 2001 (en el seno del antiguo Departamento de Música Tradicional de

la Escola Municipal de Artes del Concello de Vigo), dirigida por Rodrigo Romaní y coordinada por el resto de profesorado de la escuela, y que cuenta con diversas publicaciones discográficas y un amplio recorrido por escenarios de toda Europa.

- Conservatorio de música tradicional e folque de Lalín (2004): este centro abre en el año 2000 bajo la dirección de Ugia Pedreira con la intención de cubrir el vacío en la formación de la música tradicional gallega, entendiendo la necesidad de una «docencia razonada, efectiva, coñecedora da tradición e cunha liña metodolóxica» (Conservatorio de música tradicional e folque de Lalín, 2004). Para esto se había diseñado un plan de estudios en el que se combinaban las clases puramente instrumentales con otras que perseguían una formación integral. Las especialidades impartidas eran las de gaita, flauta, canto, percusión, zanfona y acordeón diatónico.

El curso 2007/2008 fue el último impartido por esta entidad, al parecer debido a problemas con la financiación por parte del ayuntamiento. En este momento, el proyecto cambia de nombre y localización, y surge aCentral Folque.

- aCentral Folque, centro gallego de música popular (aCentralFolque, 2021): heredero del Conservatorio de Lalín, pretende fomentar la divulgación de la música gallega a través de la docencia y otros proyectos como la publicación editorial, de la que hablamos con anterioridad.

A partir del año 2008, y hasta la actualidad, centra su labor docente en la ciudad de Santiago de Compostela, presentando un plan curricular complementado por cursos monográficos que han ido cambiando a lo largo del tiempo y muy dependiente de las ayudas económicas recibidas. Actualmente presenta diversas líneas para el estudio: clases individuales, clases colectivas y el Curso Maxistral aCF.

- Tradescola, de música tradicional (Gaiteirosgalegos, 2021): en el 2008 surge esta escuela en la ciudad de Lugo gestionada por la AGG (Asociación de Gaiteir@s Galeg@s) y que, al igual que las iniciativas anteriormente presentadas, busca la oferta de un aprendizaje integral que no solo haga hincapié en la destreza instrumental.

Las especialidades con las que cuenta la escuela son gaita, zanfona, acordeón, requinta, percusión, canto y pandeireta, lenguaje musical, baile tradicional y clases para las más pequeñas y pequeños. También cuenta con un itinerario profesional que establece una serie de cursos en los que se combinan las materias instrumentales con las teóricas y que se está a desarrollar en los últimos años.

Por otra parte, también propone actividades como monográficos y conferencias relacionadas con la música y baile tradicional.

En definitiva, nos encontramos con un sector relevante dentro de la sociedad gallega, ya que si retomamos las cifras de alumnado del 2006, que contabilizaba entre los 20 000 y 24 000 vemos que «esta macrocifra denota a importancia que a música tradicional ten actualmente no noso país, e ademais pon de manifesto a necesidade dunha mínima regulación dun sector tan vasto e diseminado» (Romaní, 2006, p. 61).

Bien es cierto que nos podemos encontrar con opiniones que versan sobre la escasa idoneidad de la enseñanza de la música tradicional:

A tradição não se devera ensinar senão mais bem apreender num processo de assimilação continuado que fosse desde o berço até a sepultura. Criar um curriculum da tradição faz com que corramos o risco de converte-la num fóssil, num objecto museológico próprio de eruditos ou investigadores especializados. (Dopico, 2007, p. 105)

Sin embargo, en términos generales, y apelando a las opiniones de compiladoras y compiladores, consideramos que el papel de las es-

cuelas y aulas es un punto fundamental para la situación de bonanza de la que goza la música y baile tradicionales en Galicia:

Desde logo se non fora gracias as asociacións esto estaría completamente esquecido e morto, totalmente, como pasa noutros países. (Kirk, 2021, p. 96)

Creo que é importantísimo a presenza das aulas e das escolas porque é donde se ensina o noso folclore. Porque o folclore ten a súa esencia no pobo e a música popular é a que debe residir nel, entónces o feito de que haxa escolas e que se transmita esa tradición. Como se transmitía antes, de nai a fillas . . . hoxe en día esa cadea de transmisión xa non existe. Pero polo menos existen aulas, ou o afán de ser partícipes na cultura do seu pobo. (González, 2021, p. 65)

Sí, aulas e escolas son as que fan que sigamos ahí. Senón é polas escolas e asociacións esto morre, directamente. (Vidal, 2021, p. 82)

Además, entendemos que la música tradicional hoy en día tiene unos usos y funciones que le aportan utilidad en el contexto actual y, dentro de ellos tendríamos su transmisión en aulas y su inclusión en el mercado de bienes a través de escuelas y clases:

A música tradicional en Galicia non parece sufrir dun xeito aniquilador o necesariamente traumático traslado do rural á cidade, do pasado á modernidade, de música funcional á música escénica. A sociedade galega decide investila de simboloxía etnicitaria e seguir gozando das súas piruetas estilísticas. Velaquí un patrimonio que preserva na globalización a súa utilidade. Vivo. En movemento. (Romaní, 2006, p. 79)

Y, por lo tanto, podríamos hablar de que la música tradicional gallega en la actualidad tiene una relevancia social definida y marcada ya que «una música tiene relevancia social cuando posee en la colectividad significados, usos y determinadas funciones» (Martí, 1995).

Tanto es así que las pretensiones futuras de la música tradicional, atendiendo a las opiniones de compiladores y compiladoras, versan por la participación de la misma en estudios reglados vinculados a conservatorios, universidad y educación obligatoria (Feijóo, 2021; Segade, 2021).

#### **4.4. La transmisión de la música tradicional al margen de las escuelas: *revival social***

A lo largo de este texto pudimos distinguir distintas localizaciones de interés a través del tiempo en Galicia alrededor de la tradición oral, principalmente el movimiento folclórico del primer romanticismo y nacionalismo y, durante la transición el auge de la música folk en consonancia con el ideario celta y el simbolismo etnicista. Pues bien, este apogeo de la música folk tuvo como resultado el incremento tanto de publicaciones como de aulas y escuelas de música tradicional de las que acabamos de hablar y, actualmente, podríamos mencionar un nuevo *revival* influenciado por esta gran cantidad de personas interesadas e implicadas en los procesos de enseñanza-aprendizaje y que tiene un marcado carácter social:

E eu creo que é a realidade, evidentemente, se non existen esas escolas este proceso non sería posible, porque o que ti dis, a transmisión oral cortouse, a cadea de transmisión oral cortouse antes de que nos empezamos de recollida. Entón, creo que nese momento as asociacións culturais ou grupos de bailes, ou incluso AMPAS das escolas, tamén había nas escolas actividades extraescolares que en vez de ser fútbol era baile tradicional, non? Que logo despois pasou tamén a ser pandeireta... Entón todo eso fai que cada vez máis xente se achegue dunha maneira ou doutra ao mundo tradicional, e que logo cada quen vaia collendo o seu camiño. (Segade, 2021, p. 43-44)

Este renacer social viene de la mano de la recuperación de usos y funciones para la música y baile tradicional, de modo que los ambientes definidos para la música tradicional desde finales del s. xx, fundamentalmente escenarios y aulas, se van completados por otros «nuevos»:

En los últimos tiempos podemos ver, al margen de los nuevos escenarios para la música tradicional, un resurgir de uno de los usos fundamentales de esta música: la socialización y disfrute colectivo a través del baile, y es que (dejando de lado la situación actual alrededor de la COVID-19) podemos comprobar cómo la celebración de *foliadas* o *seráns*, es decir, de reuniones que tienen como fin cantar y bailar (Lisón, 1983) son un continuo en el calendario de fiestas en Galicia. Ejemplo de ello son la «Foliada da Fonsagrada» organizada por jóvenes de la zona, el «serán dos enamorados» de Toutón, que cuenta con sus veteranas *pandereteiras* como anfitrionas o, también en ambientes más urbanos, las «Foliadas da Malatesta» en Santiago de Compostela. (López Fernández, 2021c)

Eu penso que tamén dende finais dos 90 empezou todo este boom dos seráns, primeiramente mesturados cos vellos, que era muy bonito tamén porque ías alí e bailabas cos vellos. Pero agora xa sin eles, incluso no ámbito urbano tamén, moitas veces se organizan foliadas, non fai falta ir á aldea, xa no ámbito urbano, trouxemos o da aldea para a cidade. Pero con ese obxecto, de divertirnos nos e non estar no escenario, que nos miren a ver que facemos. Entón a min eso parécese marabilloso, é o obxectivo principal da música o divertirse. (Vidal, 2021, p. 82)

O, como nos mostraban Feijóo (2021) y Vidal (2021) al comparar las celebraciones enmarcadas en la tradición con las que se llevan a cabo hoy en día:

A metodoloxía é diferente porque o ambiente é diferente, o medio é diferente . . . *donde* había carreiros con lama agora hai asfalto [ . . . ]

pero o fondo é o mesmo. Se estamos falando que o fondo é o mesmo, é que conservamos a nosa esencia máis pura dentro de nos, e non solo a conservamos como desexo, conservámola como desexo e realizámola.

Nun principio o serán dábase nun ámbito da aldea entre esa comunidade e a veciñas, ou as veciñas, co obxecto de divertirse despois do traballo en común, co obxecto tamén de evitar a endogamia na aldea, porque viñan os mozos de fora. Tiña outras historias pero si que é verdá que houbo esa explosión co obxecto de divertirse, de: vamos a quedar para tocar, para bailar. Pero para divertirnos nos, non para que nos vexan o que estamos a facer, senón para divertirnos nos. Entón eso, para min, é unha marabilla que xurdiu estes últimos anos.

Este es el aspecto fundamental que tanto Feijóo (2021) como Segade (2021) recalcan al hablar de la situación actual de la música tradicional, es decir, su presencia como un ente vivo, como parte de la cultura popular. Ambos compiladores abalan la positividad y relevancia de las escuelas durante largo tiempo, pero lo que verdaderamente aporta significado a las mismas es la presencia de la música tradicional como parte de la vida cotidiana.

También podemos percatarnos del auge de esta música atendiendo al panorama musical gallego, donde los grupos relacionados con la música tradicional están alcanzando una amplia proyección, además de aparecer numerosos proyectos que combinan esta música con otras estéticas, tales como Baiuca o Tanxugueiras, estas últimas especialmente reconocidas fuera de las fronteras gallegas desde su candidatura previa al festival de Eurovisión. De todas formas, esta tendencia no se restringe al ámbito gallego, sino que si atendemos al panorama español, también encontramos artistas que recogen en el seno de géneros comerciales referencias a músicas de raíz, como podrían ser C.Tangana o Rosalía.

En definitiva, volviendo al contexto gallego, podemos concluir que en la actualidad la música y baile tradicional adquirieron escenarios propios del contexto (participación del mercado a través de aulas y espectáculos), al igual que nuevas formas de transmitirse (ruptura de

la transmisión oral) pero, aun así, retomaron su función como entes sociabilizadores, lo cual los alza como elementos vivos dentro de la cultura, aspecto fundamental para su definición y evolución futura.

«Pero iso a min paréceme súper positivo, en certo modo asegura un pouquiño de continuidade a esto» (Vidal, 2021).

«Eu creo que é a maneira de que perviva e de facer viva a tradición, e esa parte é moi positiva» (Kirk, 2021).

Nos gustaría recoger las preguntas de Morais (2015) sobre la pervivencia del canto de tradición oral de las mujeres en Portugal en relación con la adaptabilidad y funcionalidad del mismo: «E porque persistem estas mulheres em transmitir e partilhar saberes que por vezes parecen pertencer a um outro tempo? Ou será que continuam actuais, embora transfigurados e descontextualizados mas ainda apelando ao que de mais essencial as mobiliza?» (p. 5).

Y es que, tal y como describía Castelao el término tradición en *Sempre en Galiza* (1977), la fortaleza de la música tradicional parte de la conexión y significado en relación con la comunidad a la que pertenece:

Porque a verdadeira tradición non emana do pasado, nin está no presente, nin se alvisca no porvir; non é serva do tempo. A tradición é a alma eterna de Galiza, que vive no instinto popular e nas entradas granfíticas do noso chan. A tradición non é a hestoria. A tradición é a eternidade. (p. 38)

## 5.

### **La mujer en la música tradicional y su investigación**

Consideramos necesario introducir un apartado dedicado al papel de la mujer en la música tradicional debido a la relevancia del género dentro de la propia evolución y transmisión de esta. Como veremos, tanto desde las ópticas de investigadora como de investigada, las mujeres tienen un papel muy limitado dentro de la música tradicional gallega, lo cual puede ser contradictorio con el devenir musical en el contexto de la tradición oral.

Para abordar este apartado trataremos de conseguir información de diversas fuentes, las cuales en la mayor parte de los casos se alejan de los principales pilares que tenemos abordado (cancioneiros, recopilaciones, etc.), y lo que puede encontrar explicación en que «cuando nos referimos (...) a la memoria histórica del pasado de las mujeres, habrá que adelantar que difícilmente se puede olvidar lo que apenas ha sido recibido o transmitido» (Birulés citado por Pujadas, 2000, p. 128).

#### **5.1. Aportaciones femeninas en estudios de investigación sobre música tradicional en Galicia**

Como podemos comprobar al identificar las y los autores de la gran parte de estudios de corte folclórico, etnomusicológico y didáctico presentados en los apartados anteriores, la presencia femenina

es acusadamente escasa en el caso gallego, como también lo es en el ámbito global de la etnomusicología, donde los grandes nombres se corresponden siempre con hombres.

Si atendemos a las acciones de finales del s. XIX y comienzos del XX podemos hacer mención del ajustado número de mujeres que formaron parte de la «Sociedad del Folclore Gallego», la cual, a pesar de estar presidida por Emilia Pardo Bazán, solo contaba con otra compañera entre sus filas:

En la ciudad de la Coruña, a las tres de la tarde del día 29 de diciembre de 1883, por iniciativa e invitación de la eximia escritora doña Emilia Pardo Bazán, se reunieron en la casa número 11 de la calle de Tabernas, las señoras y señores que a continuación se expresan:

Señoras: Doña Emilia Pardo Bazán; Condesa de Pardo Bazán; doña Fanny G. del Adalid; y señores: Conde de Pardo Bazán; D. Antonio María de la Iglesia; D. Ricardo Caruncho, director de El Brigantino; D. Ramón Segade y Campoamor; D. Valentín García del Busto; D. Ricardo Acevedo, director de El clamor de Galicia; D. Juan Fernández Latorre, director de La Voz de Galicia; D. Manuel Barja Cedeira; D. Francisco María de La Iglesia; D. José Pérez Ballesteros; D. Víctor López Seoane; D. Ramón Pérez Costales; D. Cándido Salinas; Conde de San Juan; D. Juan Lembey; don José Quiroga; D. José María Montes; D. Narciso Pérez Reoyo; D. Andrés Martínez; D. Fidel Borrajo; D. Antonio Lafuente, director de Las Noticias; D. Juan Quiroga y D. Salvador Golpe. (Pardo Bazán, 1886, p. 11 -12)

De igual modo, en la conformación de su Junta Directiva, solo contaba como figura femenina la de su presidenta Pardo Bazán (Pardo Bazán, 1886).

Siguiendo un patrón semejante, en la Sociedad Arqueológica de Pontevedra presidida por Casto Sampedro tampoco encontramos mujeres en la conformación de su Junta Directiva. Además, atendiendo a la red de colaboradores y colaboradoras que había organizado Casto Sampedro para obtener melodías e informaciones de

distinta índole, tenemos constancia de la participación femenina de *A señora de Puga*, D. Margarita Barros, D. Purificación Sotelo y Alejandra Murguía Castro, quien sobresale con la aportación de 16 cantigas, dos temas de gaita y diferentes referencias sobre la *Alborada de Rosalía* (Groba, 2012).

Ambos ejemplos nos muestran la realidad sobre la integración femenina en este tipo de estudios e investigaciones, siendo prácticamente nulo, al igual que las publicaciones en donde ellas fueran las autoras, inexistentes durante esta época.

Este alejamiento entre la investigación y el género femenino no es algo exclusivo del caso gallego, sino que puntos claves del campo de la musicología y etnomusicología como la Norteamérica de los años 30, también han perpetuado este rechazo, tal y como nos presenta Cusick (2010), quien representa de una forma especialmente visual y potente la experiencia de una musicóloga que escucha las discusiones de sus colegas investigadores desde otra estancia: «Yet my story demonstrates one prominent point of view from which a feminist musicologist might tell any story - the point of view of the woman excluded from the room» (p. 472).

Volviendo al contexto gallego, no es hasta la aparición de la ya mencionada gran figura de la renovación musicológica en Galicia, Dorothe Schubarth, que contamos con una figura relevante dentro de la investigación sobre la música tradicional con nombre de mujer. Durante mucho tiempo, tanto el trabajo como el nombre de la autora no adquirieron apenas notoriedad, no siendo hasta los últimos tiempos cuando se aprecia cierto interés en esta figura de la investigación gallega, con ejemplos como la entrega del premio honorífico Martín Códax 2017 o la elaboración de un documental con el título *Dorothe na Vila* de Gándara y Tubío (2020).

Desde la aparición de la publicación de Schubarth no podemos destacar ningún otro nombre femenino especialmente relevante y, en la actualidad, aunque la gran cantidad de publicaciones divulgativas es creciente, la participación femenina sigue formando un reducido porcentaje. Podríamos hablar del nombre de Julia Feixóo, primera

titulada en etnomusicología en Galicia por el CSM de Vigo o de compañeras de titulación como Xiana Teixeira.

De igual modo, los monográficos presentados sobre diversos personajes de la música gallega también muestran una alta predominancia del género masculino, destacando además los gaiteros como instrumentistas más tratados.

Donde podemos encontrar un mayor número de nombres femeninos de referencia es en el campo relacionado con las *recollidas*, más alejado del ambiente académico y de las publicaciones. Entre finales del s. xx e inicios del xxi destacan las figuras de:

- Mercedes Peón, quien desde muy pequeña ha tenido relación con la tradición a través del contacto con informantes de A Costa da Morte, destacando por la realización de numerosas *recollidas* que dieron lugar a colaboraciones tan famosas como las del programa *Luar* de la TVG, a donde acompañó a un gran número de informantes con el objetivo de mostrar su repertorio y gracias al cual contamos con un interesante repositorio de vídeos de gran calidad (Peón, 2021). Además de su carrera personal como intérprete, destaca la publicación *Raiceiras* (1997 e 2002) en dos tomos y compuesto por melodías de toda la geografía gallega.
- Leilía son un grupo tradicional-folk compuesto por seis mujeres: Ana, Patricia, Mercedes, Monste, Felisa y Rosario. Ellas son un símbolo del papel femenino en el ámbito de la música tradicional gallega, cuentan con una extensa experiencia como grupo encima de los escenarios, el cual supera los 30 años y, además, destaca en su filosofía la relevancia de las informantes y los procesos de *recollida* (Leilía, 2011). Las integrantes de Leilía participaron activamente en el movimiento de las *recollidas* de los años 90 y, fruto de los conocimientos adquiridos en estas investigaciones, decidieron formar este grupo en el que llevaron a los escenarios melodías y nombres femeninos de la tradición musical gallega. Además de ser uno de los grupos más longevos

en el campo del folk gallego, también es uno de los pocos casos en los que el grupo está conformado íntegramente por mujeres (sin contar con las colaboraciones con diferentes músicos en diferentes discos y giras).

## **5.2. Proyectos feministas en el ámbito de la música tradicional en la actualidad**

En el contexto actual, el feminismo gallego está adquiriendo cierta relevancia en el contexto social, muestra de ello son las cada vez más numerosas manifestaciones y actos llevados a cabo en torno al ocho de marzo. De este modo, desde el 2018 se ha producido una concentración de asociaciones y colectivos feministas bajo el nombre Galegas 8m (Galegas8m, 2021) para la organización de los actos relacionados con el día de la Mujer, de hecho, en el año 2020 un total de 55 colectivos formaron parte de esta entidad.

Esta tendencia social también tiene su reflejo en el mundo de la música tradicional, nada sorprendente si tenemos en cuenta el *revival* social y, por lo tanto, la proximidad de la música con la vida cotidiana de sus usuarias y usuarios. Por lo tanto, podemos ver un creciente interés en crear proyectos que reivindican la figura y la aportación de las mujeres dentro de la tradición.

Uno de estos ejemplos podría ser el proyecto «Andar cos tempos» sobre la revisión del baile tradicional con perspectiva de género. Esta iniciativa parte de la revisión de ciertos conceptos relacionados con una tradición inmovilista y, especialmente, con unas concepciones machistas aceptadas dentro de la enseñanza-aprendizaje y del espectáculo relacionados con el baile tradicional. De esta forma, Carme Campo y Chus Caramés proponen nuevos modos de entender el baile, con la supresión de los roles masculino (guía a su pareja, con movimientos fuertes y grandes) y femenino (sigue los pasos de su pareja, con movimientos pequeños), y cuestionándose afirmaciones

que se tienen dado por ciertas, como que las mujeres no proponían puntos en el baile o que dos mujeres no podían bailar juntas (Corporación Radio e Televisión de Galicia, 2020).

Sus actividades comenzaron en junio de 2015 con una exposición audiovisual en el festival de música «Encontros de Música Tradicional» de Carboeiro (Silleda) y se han ido diversificando en forma de relatorios, cursos, colaboraciones con diferentes entidades, etc.

Otra iniciativa feminista es Mulleres Galegas Ilustradas, de Laura Romero (Músicas Galegas Ilustradas, 2021), que pretende dar visibilidad a mujeres músicas gallegas de diversos estilos y estéticas a través de la ilustración y su difusión a través de las redes sociales. Laura ha realizado y publicado una serie de gráficos que recogen datos de participación femenina en diferentes festivales gallegos, como forma de llamar la atención sobre la desigualdad de género en esta participación, y también ha publicado, junto a Iria Pedreira, el libro *Ferreñas e Rockn'roll*, en donde se recogen historias de diversas mujeres gallegas del s. xx pioneras dentro del ámbito musical. Aunque ninguna de estas acciones está vinculada directa y exclusivamente con la música tradicional, esta tiene una palpable presencia dentro del proyecto, comenzando por el logo de Mulleres Galegas Ilustradas, conformado por la imagen de la pandeireteira Josefa de Bastavales.

Más muestras de este creciente interés sobre la perspectiva femenina en la tradición puede verse en las jornadas «tradición en femenino» organizadas por la Asociación de Gaiteir@s Galeg@s entre os anos 2019 e 2023. El objetivo de estos pequeños congresos ha sido el de reivindicar el papel de la mujer en la tradición, contando para ello con diversas profesionales de la música y el baile tradicional e informantes de la zona donde se celebraron estas actividades (Asociación de Gaiteiros Galegos, 2021).

Por último, también citamos al proyecto «somos pandeireteiras» promovido por Mercedes Peón, que nace en el 2021 con la idea de aglutinar colectivos de pandeireteiras y realizar diversas actividades en relación con la figura de las cantadoras y su posición dentro del imaginario de la música tradicional en Galicia. Hasta el momento

realizó talleres en institutos con el objetivo de acercar la música tradicional a la adolescencia y un encuentro dirigido especialmente a mulleres tocadoras donde se realizaron entrevistas, coloquios y mesas de trabajo (Somos pandeireteiras, 2021).

### **5.3. El rol femenino en la música y baile tradicional y sus transformaciones**

Para abordar la participación femenina dentro de la música y el baile tradicional tenemos que partir de que «la definición de la masculinidad y la feminidad es una invención cultural» (Martínez, 2011, p. 10) que denota enorme relevancia en el desarrollo social y cultural, y que «l'ideologia di *gender* di una società e i comportamenti ad essa collegati possano influire sul pensiero e sulla pratica musicale» (Tuzo, 2010).

Mercedes Peón (2015) expone, haciendo referencia a sus experiencias en la realización de trabajo de campo durante más de veinte años, la predominancia y relevancia femenina dentro de la música y baile tradicionales. Peón hace hincapié en el protagonismo total de las mujeres como guías de la fiesta al ser ellas las encargadas de proponer la música (consideremos que la presencia de la gaita era mucho menos habitual que la de mujeres cantando y tocando percusión), aspecto con que coinciden las y los compiladores:

A preponderancia feminina no canto das ruadas e pandeiradas, xunto con esta característica improvisación das coplas, resulta nun feito que xa temos comentado: a maior parte das coplas eran inventadas por mulleres. Un repaso por calquera cancionero galego de tradición oral corroborará este extremo inmediatamente. As mulleres galegas foron así as responsables por excelencia da maior parte da nosa tradición lírica, que cantaban acompañándose de distintos instrumentos dependendo da zona. (Carpintero, 2010)

As que tocan alí son as mulleres porque nunha foliada ou nunha ruada ou como lle queira chamar, a maioría son mulleres. [ . . . ] Se a eso lle xuntas que os homes morren antes, os homes van traballar fora, as mulleres quedan na aldea cuidando da casa, dos pais . . . sempre vai haber máis mulleres na aldea ca homes. Entón para tocar, tocan elas. (Vidal, 2021)

Si, foron as nosas mulleres as que crearon, idearon, espallaron e mantiveron a nosa tradición oral, tanto musical como literaria. (Busto, 2021, p. 35)

Además, este aspecto parece que se habría potenciado también en el momento en el que se llevaron a cabo las *recollidas*, siendo nuevamente las mujeres el nexo de unión entre tradición e investigación:

Nas recollidas o habitual é que sexan case todo mulleres, que son as que se prestan, son as grandes transmisoras e as grandes informantes. Porque eles ou iban a partida, ou veñen un rato pero marchan porque: bah! Eso é cousa de mulleres, xa eles che din que son cousas de mulleres. (Vidal, 2021)

De esta forma, no solo en Galicia nos encontramos con esta predominancia del género femenino en la transmisión de la música de tradición oral:

En España la informante por excelencia es la mujer, ella ha sabido transmitir, en su integridad, toda la tradición musical de canciones y romances pertenecientes al ciclo vital del individuo; siendo el ámbito cotidiano el contexto donde ha convivido con la música. (Olarte, 2011, p. 3)

Enfocándonos en los diferentes apartados dentro de la tradición, Segade (2021) señala la preponderancia musical del género femenino:

Pero a función de tocar a pandeireta e cantar era das mulleres, a función de compoñer as coplas era das mulleres, non era dos homes.

E, de feito, eu unha vez leín un escrito de Padre Sarmiento, que comentaba precisamente esto: nas súas andainas por Galicia, cando el fixo a peregrinación, que a el lle chamou moitísimo a atención ver que as mulleres en Galicia eran [ . . . ] artistas e poetisas da súa propia música. E decía que eso non o vira no resto da península. Era en Galicia no único sitio donde vía que as mulleres non tiñan ningunha vergonza de estar cantando nas fontes, en donde noutros sitios se consideraba como dunha muller . . . de dudosa reputación.

En lo referente al baile, las compiladoras y compiladores coinciden al hablar de una preponderancia masculina, cuanto menos en la mayor parte de lugares:

Pero incluso cando había mulleres que guiaban e que bailaban mellor que os homes, que sabían máis puntos . . . porque cantos máis puntos, estaba moi ben visto . . . ás veces dependendo de quen estivera bailando, que home estivera bailando e levando o baile, as mulleres cedían o seu posto. (Kirk, 2021)

Continuando con esta temática, Feijóo (2021) hace referencia a esa cesión del protagonismo al hablar del papel femenino en la música, tanto en el pasado como en el presente: «Así como creo que historicamente sempre fostes as mulleres ás que *orgnaizastedes* todo, tamén fostes as *cededoras*, quero dicir, pois *déstedes* unha cesión enorme».

En definitiva, las compiladoras aluden a una situación de desigualdad que parte del contexto y se integra en la música y en el baile:

O contexto social do que falamos estaba dominado polo machismo, o cal impregnaba todas as actividades que del participaban, incluídos a música e o baile. E a pesares de que elas eran as organizadoras das festas, tamén elas estaban atadas á súa aldea, é dicir, tan só os rapaces e homes podían desprazarse para iren ás outras festas das aldeas próximas. (López Fernández, 2021, p. 42)

En contraposición, Peón (2015) propone una inexistencia de roles femenino-masculino como entes contrapuestos dentro de la tradición en relación con el desarrollo del baile y de la música, amparándose en la libertad de expresión corporal, sexual y de opinión.

Por lo tanto, podemos encontrarnos con una serie de ideas contrapuestas o, cuanto menos, diferentes, las cuales podríamos visualizar también en la lírica oral. Tal y como presenta Iglesias Taboada (2018) en un análisis sobre las cantigas recogidas en el *Cancioneiro popular* de Schubarth y Santamarina (1984-85), en ellas podemos encontrar diferentes descripciones positivas y negativas sobre las acciones llevadas a cabo por mujeres:

A muller submisa ao home e que debe compracer as súas satisfaccións, a muller protectora do seu corpo ou a muller honrada son imaxes positivas en todos os discursos presentes no corpus deste traballo. As imaxes afastadas delas, como é o caso da muller promiscua, a muller adúltera ou a muller con desexo sexual son imaxes negativas que dan lugar á burla e ao desprezo. Hai algunhas coplas que mostran tamén a imaxe da muller que decide sobre si mesma e que discrepa explicitamente do discurso maioritario do poder.

De este modo, podemos hablar de un contexto machista que muestra una situación de desigualdad donde las mujeres cargaban con un gran número de responsabilidades relacionadas con el hogar y la vida cotidiana, mientras que los hombres disfrutaban de una posición de superioridad (López Fernández, 2021). Aún así, esta relevancia del trabajo femenino en la vida cotidiana podría, en cierto modo o en ciertos aspectos, contraponerse a estos roles preconcebidos. Incluso podríamos recoger las palabras de Morais (2015) sobre el papel empoderador del canto de tradición oral de las mujeres en Portugal: «O canto ou a “fala” das mulheres, [...] é um motor essencial de afirmação e emancipação da condição feminina» (p. 1).

Sin embargo, podemos afirmar que esta distinción de roles contiene una división de poder donde el hombre se encuentra en una situación

de privilegio frente a la mujer. Un ejemplo lo podemos encontrar en la categorización substancialmente diferente de un mismo trabajo:

Contábanos Feijóo (2021) que nas segas realizadas en Galicia na zona oriental de Ourense, era costume contar cun cantador que amenizase o traballo coa súa voz. Estes cantadores sempre eran homes e, de feito, fálanos do caso de Dorinda (Manzaneda), a cal despois de interpretar maxestosamente un canto de sega, recalcaba que ela non era quen de facelo como seu pai. (López Fernández, 2021, p. 42)

Aun así, y teniendo en cuenta lo expuesto hasta el momento, retomamos las reflexiones de Peón (2015) al analizar la representación e imagen colectiva sobre la música y bailes tradicionales actuales, donde aparece un incuestionablemente androcentrismo que acentúa y remarca al género masculino como protagonista, mientras que el papel femenino queda relegado a un apartado dócil y sumiso. Podríamos por lo tanto ver una polarización de los roles femenino-masculino que provocan la quiebra del sustento femenino para el disfrute de la música y el baile.

Algunos de los motivos que podrían haber llevado a esta reconcepción del papel de la mujer en la música y baile tradicionales pueden partir de dos elementos: por un lado del movimiento romántico-folclórico de los siglos XIX y XX, ya que el interés sobre lo popular nace en este momento de la sociedad burguesa, en la que los patrones masculino y femenino se enfrentaban en una relación de poder y sumisión; y por otro, la reformulación de la tradición por parte de la Sección Femenina, la cual tenía como estandarte una polarización aún mayor de los roles femenino y masculino, con la apología ideológica de una mujer sumisa y una idea retocada de la sociedad rural (Ferrer, 2011; Iglesias, 2018).

De esta forma, este devenir histórico puede resumir en palabras de Hernando (2012):

En la década de 1950, las diferencias de poder entre hombres y mujeres habían alcanzado, tal vez, el máximo histórico. Esa diferen-

cia había aumentado progresivamente desde el comienzo del proceso histórico, a medida que un número creciente de hombres ocupaba posiciones sociales diferenciadas y especializadas, es decir, a medida que aumentaba la complejidad socioeconómica y la división interna de la sociedad. (pp. 74-75)

Retomando la «moral pública» impuesta por el franquismo, donde la incursión de la Iglesia tiene un papel relevante al partir de la dicotomía virtud-pecado, tenemos como resultado una realidad polarizada de forma binaria, a través de violencia física y simbólica (Ferrer, 2011). En este sentido encontramos dos contextos para la música según el género, tal y como mostrábamos en el caso de Dorinda de Manzaneda: «cuando había que lucirse, los que cantaban eran los hombres» (Ferrer, 2011, p. 7), y es que el dominio del canto formaba parte de las cualidades esperadas para un hombre, relacionado con un ambiente de exposición y público, mientras que el canto femenino quedaba relegado al ámbito doméstico, viendo como esta «cotidianidad femenina activa, [fue] silenciada por el franquismo oficial y la historiografía posterior» (Ferrer, 2011, p. 20).

Además, debemos tener en cuenta el afán unificador encabezado por la Sección Femenina, donde se había articulado la música para el baile alrededor del instrumento emblema de Galicia, la gaita, la cual, acompañada por percusión, siempre era interpretada por hombres (Busto, 2012), lo que ha provocado un enterramiento de la figura de las pandeireteiras, una invisibilización que es uno de los pilares fundamentales del orden patriarcal, que consta de la negación de ciertos actos (Hernando, 2012).

Podemos mencionar un caso con ciertas similitudes, el de la mujer tocadora de guitarra dentro del contexto flamenco, la cual actualmente es casi inexistente, atendiendo tanto a su interpretación actual por parte de mujeres como al imaginario que engloba al instrumento. A pesar de esta situación, lo cierto es que se encuentran referencias de numerosas intérpretes de guitarra flamenca hasta mediados del s. XIX, y los motivos que pudieron propiciar este cambio se relaciona-

rían con la profesionalidad y prestigio que ha ido adquiriendo esta actividad pero, sobre todo, por la invisibilidad de la mujer en este campo con la entrada del ideario romántico primero, y de la dogma franquista después, y que se contraponen con el contexto patriarcal y machista propio de la tradición flamenca, dentro del cual no se había prohibido la participación femenina en la música (Lorenzo, 2011).

En el contexto gallego también es especialmente visible la dominación de género en la representación del baile tradicional durante la época franquista por parte de grupos relacionados con la Sección Femenina, donde se había establecido la dicotomía movimientos femeninos-masculinos donde se combinaban la posición del cuerpo, la forma y fuerza de los movimientos, la mirada, la participación en el propio baile, etc. De hecho, es una clara marca de esta ideología de género el que se hable de que una mujer en el baile «haga de hombre» al participar en este empleando alguna característica como la de proponer punto o realizar movimientos más amplios, o que se organicen los bailes a través de una fila de «hombres» y otra de «mujeres», afirmaciones que, por desgracia, llegan hasta nuestros días sin apenas reflexión acerca de su simbología implícita (Busto, 2012).

Además, esta violencia simbólica encuentra explicación también, según Peón (2015), debido a la adaptación de las tradiciones al campo social actual, marcado por un capitalismo patriarcal, y el cual aparece tanto desde el proceso de recogida de material a informantes, por ejemplo, al tener en cuenta que gran parte de las horas de grabación sobre baile tradicional se enfocan a hombres, siendo, por el contrario, mucho más numerosa la participación femenina. Y, más adelante, en la estructuración de clases y espectáculos se modifica también la tradición al adaptarla a los roles masculino-femenino del contexto patriarcal.

De este manera, fijándonos en las propuestas actuales de espectáculos especialmente enfocados al baile tradicional, podemos ver como la intención de presentar una foto fija lo más parecida posible a lo que ocurriría en un pasado más o menos definido provoca que se predispongan una serie de patrones (conservación de un traje tradi-

cional o los mencionados roles masculino-femenino), mientras que otros se obvian sin más justificación (creación de coreografías y movimientos coordinados) (Iglesias, 2018; Peón, 2015).

De la misma forma, estos aspectos no solo provocan una visión alterada de lo que había ocurrido en el pasado, sino que crea unos roles predeterminados para las personas que participan de la música y del baile tradicionales en la actualidad, de modo que los referentes en este campo se centran con gran predominancia en el género masculino (Peón, 2015).

Sin embargo, podemos encontrar ejemplos de superación clara de este tipo de roles, de hecho si atendemos a lo que ocurre en los ámbitos no formales, en las fiestas donde baile y música retoman su uso social y de divertimento, encontramos una clara adaptación al contexto actual, donde estos roles femenino-masculino comienzan a desvanecerse (Iglesias, 2018).

En definitiva, podemos hablar de la existencia de roles de género dentro de la música y baile de tradición oral en Galicia, a pesar de sobresalir el género femenino en la organización y transcurso de los eventos. Sin duda, el contexto patriarcal en el que se desenvuelven estos procesos marca de por sí diferencias que van desde la organización de la familia o de las labores domésticas hasta el propio evento musical.

Podemos identificar también una posible polarización de los roles femenino-masculino dentro de una relación de poder en el seno de la música y baile tradicional a través de una ideología de género que asoma a finales del s. XIX y explota definitivamente durante el Franquismo, donde podríamos identificar los ítems masculino-público y femenino-doméstico:

Las proezas femeninas son, y sobre todo han sido, menos espectaculares —o espectacularizadas— que las de los hombres, porque la historia de la humanidad ha sido, hasta épocas muy recientes, narrada y referida a la vida pública y no a la esfera doméstica, donde ha transcurrido en prioridad la existencia de las mujeres. (Martínez, 2011, p. 3)

## 5.4. Instrumentos y género: referentes femeninos en la música tradicional

A continuación profundizaremos en uno de los aspectos ya mencionados en el apartado anterior, y es la distinta participación en la música según el género, tomando como principal referente para esto los instrumentos empleados y las ideologías que los acompañan.

En términos generales, aquellos instrumentos con capacidad de ser interpretados a cambio de un pago se vinculaban con el género masculino: gaita, acordeón, violín, etc., mientras que aquellos más relacionados con la vida cotidiana y las fiestas más íntimas encontraban la mayor parte de sus intérpretes en el género femenino:

Ás veces, instrumentistas masculinos como acordeonistas, cegos violinistas ou frauteiros, visitaban estas reunións e, se había sorte, o gaiteiro e o tamborileiro facían a súa aparición. Moitas veces a mocidade, rematado o baile, «pasaba a gorra» para poder pagarlle a algún destes músicos, pois o gaiteiro ou o acordeonista adoitaban cobrar, mentres que as mulleres non o facían, situación inxusta pola que tamén protestaban a través das súas composicións. (Carpintero, 2010)

A distinción de roles era basicamente que casi todos os intérpretes de instrumentos melódicos: gaita, clarinete, acordeón . . . todo o que requira un pouco de estudo, eran no 99 % eran homes. Eu mulleres gaiteras que agora terían 80-90-70 anos non recollín a ningunha, oín falar delas, igual de que mulleres acordeonistas, pero oín falar . . . nin sequera se prestaban. E ademais había unha cousa, os gaiteiros ou acordeonistas tiñan que viaxar, porque os medios de comunicación non son os de hoxe, e aínda que foran a parroquias cercanas ao millor tiñan unha viaxada de que iban en bici, cabalo, coche posteriormente . . . pero ou quedaban a durmir alí, ou acababan de tocar as tantas, e daquela isto para as mulleres estaba moi mal visto. (Kirk, 2021, p. 97)

Eu creo que os roles por sexos estaban moi marcados. As mulleres eran as que facían a festa de diario, non recibían salario e elas eran as encargadas de facelo para conquistar aos homes, para coller mozo, eu

creo que era por eso. O que viña a tocar e si cobraba eran os homes, acordeonistas ou gaiteiros. E as mulleres eran pandereteiras, profesión, se lle queres chamar profesión, menos valorada e non remunerada. (González, 2021, p. 68)

Es decir, retomando las reflexiones de Hernando (2012), podemos identificar en esta diferenciación de actividad uno de los primeros cimientos de la distinción de los roles masculino y femenino en la tradición musical gallega en los que, además, se identifica una relación de poder.

Podemos identificar el paradigma femenino-masculino en los instrumentos de la tradición gallega a través de la gaita (símbolo masculino) y las pandeireteiras (símbolo femenino), dentro de los que, además, también tiene relevancia la consideración individual y colectiva, respectivamente.

A gaita de fol ocupa así o lugar principal dentro do noso sistema de cultura tradicional, sendo en xeral o instrumento máis valorado con diferenza [ . . . ] En canto á súa filiación sexual, foi sempre instrumento masculino, aínda que se documentan algúns poucos casos de mulleres gaiteiras que, a partir dos anos 70 do século pasado, se volven cada vez máis e máis abundantes. (Carpintero, 2010)

Por el contrario, como ya adelantamos en el apartado anterior, en *seráns* o *fiadeiros* las mujeres eran las que aportaban la música para el baile en su mayoría, acompañando sus cantos de diversos instrumentos o artefactos susceptibles de aportar acompañamiento rítmico (Carpintero, 2010). Esta dualidad femenino-masculino referida a la interpretación de instrumentos no es un hecho exclusivo de Galicia, sino que en Cantabria encontramos los mismos referentes entre los intérpretes de rabel y pandereta. En el imaginario popular de las y los informantes, el rabel siempre se asocia al género masculino, mientras que las panderetas lo hacen al femenino. Además, las informantes señalan que, a pesar de poder aparecer casos singulares en los que

hombres toquen pandereta, estos lo hacen con una técnica diferente (Tuzo, 2010). También en Portugal encontramos una distinción de género dentro de los instrumentos de percusión:

Encuanto o tambor é um instrumento essencialmente masculino e tem normalmente carácter colectivo, o pandeiro é sempre tocado só pelas mulheres (excepção feita de exemplos esporádicos e também pouco significativos, em que pode ser tocado por homens), e tem carácter estritamente individual: cada uma possui o seu. (Veiga de Oliveira, 1982, p. 394)

Las explicaciones de esta distinción buscan respuesta sustentándose en diferentes argumentos:

- La simbología sexual del instrumento: «gli studi organologici che si sono occupati sino ad ora delle possibili relazioni tra gli strumenti musicali ed una loro possibile simbologia sessuale hanno per lo più messo in luce la relazione esistente tra alcuni elementi costituiti dello strumento ed i suoi possibili riferimenti simbolici» (Tuzo, 2010).

De esta forma, la gaita es un claro ejemplo de simbología sexual de un instrumento, tanto por su apariencia (grandes dimensiones, necesidad de soplo . . . ) como en el ideario popular: «a muller do gaiteiro/muller de moita fortuna/ela toca dúas gaitas/outras non tocan ningunha» (Carpintero, 2010).

- Técnica necesaria para la interpretación: siguiendo la línea de los criterios expuestos por las sociedades patriarcales donde se polarizan los roles femenino-masculino, abogando este último por la especialización y profesionalización (Hernando, 2012), los instrumentos que requieren el control de una técnica considerada compleja o que su fabricación también está especializada, se vinculan principalmente con el género masculino.

Por el contrario, los instrumentos considerados menos complejos y que, por lo tanto, tienen un *status* más bajo dentro del imaginario popular, quedan relegados a la niñez y a las mujeres: «all'estrema semplicità strutturale, che fa sì che la *pandereta* venga considerata uno strumento scarno, semplice» (Tuzo, 2010).

- «Profesionalización» del tocador a través del pago; como ya indicamos con anterioridad, una clara distinción de género depende del cobro por la interpretación musical, otra muestra de la discriminación de roles a través de reglas de poder.
- La consideración cotidiana de la pandeireta y el canto, siendo la interpretación de estos una labor más propia del género femenino, comparable a la costura o a la cocina y, por lo tanto, no contando con una posición de diferencia, virtuosismo o exaltación (Segade, 2021).

Por otra parte, existe una clara distinción en la identificación de las figuras en el imaginario popular de las y de los intérpretes de música tradicional. De este modo, se recuerdan nombres propios de numerosos gaiteros, como el nombrado símbolo de Galicia, Avelino Cachafeiro de los Gaiteros de Soutelo, o incluso con anterioridad nombres como Xoán Tilve (el gaitero de Campañó) o Manuel Villanueva (gaitero de Poio). Incluso han llegado hasta la actualidad con nombre propio diferentes hombres intérpretes de otros instrumentos como Pazos de Merexo (acordeón diatónico) o Florencio, el ciego dos Vilares (violín). Sin embargo, las figuras femeninas se aglutinan bajo una denominación colectiva semejante a «pandeireteiras de» o «veciñas de», en su gran mayoría.

Para reflexionar sobre esta oposición entre individualidad y colectividad, retomamos las palabras de Hernando (2012):

Mi argumento es que al comienzo de todas las trayectorias históricas este tipo de identidad relacional caracterizaba tanto a los hombres

como a las mujeres del grupo social. Pero a medida que los hombres fueron ocupando posiciones especializadas y desarrollando funciones distintas —y, por tanto, posiciones de poder—, este tipo de identidad fue progresivamente asociada solo a las mujeres, hasta el punto de que ahora la conocemos como identidad de género femenina («yo soy la esposa de mi marido y la madre de mis hijos»). Es un tipo de identidad que no tiene ninguna relación, por tanto, con el cuerpo de las mujeres, sino con la falta de control tecnológico y la incapacidad de explicar el mundo a través de la razón científica, con la falta de poder. (p. 68)

De este modo, la especialización técnica de los instrumentos musicales, con la gaita a la cabeza, ha provocado una relación de poder donde estos han ocupado el puesto más alto de la pirámide y, en su base, encontramos aquellos instrumentos relacionados con lo cotidiano y una sencillez técnica y constructiva. Así, mientras que los instrumentistas, que también eran menos numerosos, adquirieron cierta notoriedad dentro de su entorno; las cantadoras quedaron aglutinadas en el seno de un conjunto que marcaba la pertenencia a un lugar geográfico concreto (aldea), a través del repertorio y la forma de tocar que buscaban la diferencia respecto a los lugares lindantes.

Además, conectando con las reflexiones de Hernando, podemos hacer referencia nuevamente a la conexión del canto femenino con el ámbito doméstico, ligado a un sector privado y, al mismo tiempo, influenciado por los ciclos de vital y anual:

[O canto ou a «fala» das mulheres] revela aspectos diferenciadores, considerados pela Musicologia como resultantes da resistência e afirmação das comunidades e em particular das mulheres, na escolha em consciência de formas e estruturas musicais que dão sentido à sua vida. [ . . . ]

O canto ou a «fala» das mulheres [presenta] (omni)presença e papel relevante em todos os actos que marcam a existência humana, «do berço à cova», com gostava de dizer Michel Giacometti. (Morais, 2015, p. 1)

El resultado de esta situación en la actualidad es una notoria falta de referentes femeninos tanto en la música como en el baile tradicional, heredada desde los inicios de los estudios folclóricos y que se arrastra aún hoy en día.

[Os referentes femininos] están moitísimo máis invisibilizados e a nivel de profesionalización volve a pasar o que pasaba hai 80 anos, se pensamos nas mulleres que nos dedicamos profesionalmente a isto, e digo profesionalmente dedicándonos case exclusivamente a ensinar, somos muy poucas, e xa se partimos de certa idade, aínda somos menos. [...] E penso que estamos igualmente capacitadas pero si moito máis invisibilizadas e sempre se dubida moito máis das nosas capacidades, costa muitísimo máis conseguir calquera cousa e que se nos valore. Agora, os últimos anos si que é certo que eu me vexo máis escoitada, máis vista no mundo, pero aínda así costa. E incluso costa por compañeiros da miña xeración . . . ter ese papel. Non é que eu o busque nin o queira ter, simplemente é que está aí, que estamos saíndo aos escenarios igual, que podemos levar grupos igual . . . obviamente! Pero non estamos todavía ao mesmo nin de lonxe. (Kirk, 2021, p. 99)

Como hemos dicho, las pandeireteiras, agrupaciones aglutinantes de la interpretación femenina, se reconocen a través de un denominador colectivo, siendo escasos nombres propios que hoy tienen cierta notoriedad, como algunas de las informantes presentadas en los programas *Alalá* de la TVG: Maruja Grande de As Cortellas, Rosa Garrido de Moscoso o Concha de Luneda, entre otras.

Segade (2021) hace mención del caso de Eva Castiñeira, primera informante en contar con una monografía compartida con Florencio, el ciego de Os Vilares. Tanto Segade como sus compañeras del grupo Leilía decidieron publicar un trabajo discográfico con esta informante como punto de partida después de analizar la difusión desigual de estas dos figuras, encontrándonos con múltiples referencias musicales y de investigación dedicadas a Florencio pero que, por el contrario, eran (y son) inexistentes en el caso de Eva.

El caso de mujeres gaiteras, como es de esperar, ha sido muy escaso en el pasado, siendo los dos grandes ejemplos el de María Aurea Rodríguez Rodríguez, líder del cuarteto «Os Marabillas» de Celanova a finales del s. XIX, y el grupo «Saudade» de Ribadeo, compuesto por entre ocho y diez jóvenes en la década de los 60 (Consello da Cultura Galega, 2021). Pero, aun actualmente, no son abundantes los referentes femeninos en el campo de la gaita, no apareciendo hasta 1999 los primeros CD de gaiteras solistas gallegas: Susana Seivane, con un disco que comparte su propio nombre, y *Tolemia* de Cristina Pato (Estévez Vila, 2008).

En este sentido, tenemos que hacer hincapié en el imaginario actual sobre la música tradicional gallega y de los referentes de la sociedad actual, los cuales, independientemente del instrumento (gaita, pandeireta, acordeón, violín . . . ), son mayoritariamente masculinos. Llama la atención además la predominancia también del género masculino en el campo del canto tradicional, tanto por el afloramiento de grupos de «pandeireteiros» como por la presencia de nombres individuales: Quique Peón, Xisco Feijóo, Xabier Díaz o Davide Salvado.

De hecho, aunque, indiscutiblemente, también son muchas y con grandes calidades interpretativas las intérpretes mujeres en este campo, sus nombres son menos conocidos y, en numerosas ocasiones, siguen aglutinándose bajo denominaciones colectivas. Ejemplo de ello podría ser el ya mencionado grupo Leilía o las más recientes agrupaciones Lilaina o Tanxugueiras.

Ese carácter colectivo vai en nós, nas mulleres. Nos somos máis do colectivo que do individual, eles son máis individualistas, como que necesitan que lles reconozan o seu ser. E na nosa forma eu penso que somos máis de colectivo, máis de xuntarnos para todo, está ahí a nosa forza, penso eu. (Vidal, 2021, p. 86)

A tradición no canto é tradición de grupos, antigamente catro mulleres ou así, entón eu creo que tamén seguindo un pouco a tradición e despois ao final creo que quen si que sigue sola é porque tamén toca a gaita, que fan máis cousas que non só cantar e a pandereta.

Creo que tamén a veces nos desvaloramos: que vou facer eu sola cunha pandereta? (González, 2021, p. 69)

Encontramos un caso que aglutina precisamente estas consideraciones sobre el ideario de la música tradicional actual, el conjunto Xabier Díaz e as Adufeiras de Salitre, un grupo muy en boga en la actualidad con una reformulación del canto popular con un notable protagonismo del pandeiro y resto de percusiones de mano. Esta formación es liderada por el intérprete Xabier Díaz (voz y percusiones), quien ocupa el centro del escenario y lleva a cabo la organización y presentación del espectáculo, acompañado de dos músicos (hombres) que en escenario se colocan a ambos lados. Detrás de ellos, formando un semicírculo, encontramos a las Adufeiras, un conjunto de mujeres también cantadoras y tocadoras que comparten bajo esta denominación colectiva su participación en el proyecto.

En definitiva, consideramos que en la música tradicional, al igual que en la sociedad en general, todavía no se ha revertido la polarización de los roles femenino-masculino asociados por guías de poder, motivo por el cual continuamos en una lucha contra la invisibilidad de la participación femenina, tanto en el pasado como en la actualidad.

De esta manera, en lo referente a los trabajos que, como este, intentan investigar sobre la música femenina, compartimos la opinión de Olarte (2011, p. 18): «Pienso que el sacar a la luz sus nombres es el mejor homenaje que les podemos hacer», esfuerzos que comparten muchas profesionales del sector de la tradición gallega, tal y como expone Vidal (2021):

Dámoslle valor? Eu penso que cada vez máis. De feito eu agora tomei xa como lei cada vez que presento unha peza ou lles ensino unha peza a unhas rapazas, digo: Pois mira, vamos a aprender unha muiñeira que aprendimos de Adela de Laxoso, por exemplo. Sempre lles digo o nome da persona ou das personas, porque moitas veces cantan tres. Se é un informante unha, se son varias, varias. Eu creo que

eso é unha labor que temos que facer as mestras e os mestres, decirlles de quen aprendiches eso. Porque é o único xeito de poñelas ahí arriba, porque sinón si que se perden no tempo, na historia . . . si que son un colectivo pero anónimo, e non hai que deixar que se perdan, [ . . . ] E eu penso que cada vez estamos dando máis valor ás informantes, eu fago eso, pero tamén sei de compañeiros e compañeiras que o están facendo así agora, e para min é o correcto.



## Referencias bibliográficas

- aCentralFolque (2021). *aCentralFolque - Escola de música*. <http://www.folque.com/01.140415wp/ensino/escola-musica-popular-avanzada/>
- Acuña, A. y Garrosa, J. L. (2017). Lírica oral en Galicia: concepto, clasificación, transformación y fosilización. *Boletín de Literatura Oral*, 1, 145-155.
- Adalid, M. (1887). *Cantares viejos y nuevos de Galicia*. Pablo Martín.
- Ameneiro, X. (2009). *Agustín Lorenzo Loroño. O gaiteiro de Catoira*. Edicións do Cumio.
- Arquivo Dixital do MPG (2021). <http://apoi.museodopobo.gal/contact.html>
- Arquivos Tradicionais (2021). <https://arquivostradicionais.wordpress.com/>
- Arredor da Tradición (2021). *Inicio* [página de Facebook]. [https://www.facebook.com/arredordatradicion/?ref=page\\_internal](https://www.facebook.com/arredordatradicion/?ref=page_internal)
- Asociación Cultural Petapouco e a Destempo (2021). *Inicio* [página de Facebook]. [https://www.facebook.com/Asociaci%C3%B3n-Cultural-Peta-pouco-e-a-Destempo-101752684692665/?ref=page\\_internal](https://www.facebook.com/Asociaci%C3%B3n-Cultural-Peta-pouco-e-a-Destempo-101752684692665/?ref=page_internal)
- Asociación de Gaiteros Galegos (2021). *Novas*. [http://gaiteros-galegos.gal/index.php?option=com\\_content&view=article&id=4154:2019-11-08-13-20-59&catid=25:agg&Itemid=18](http://gaiteros-galegos.gal/index.php?option=com_content&view=article&id=4154:2019-11-08-13-20-59&catid=25:agg&Itemid=18)
- Bohlman, P. (1992). Ethnomusicology's challenge to the canon; the canon's challenge to ethnomusicology. En Bergeron, K. E V. Bohlman, P. (Ed.). *Musiology and its canons*. (pp. 116 - 136). Disciplining music.
- Burckhardt, R. (2010). Other musicologies: exploring issues and confronting practice in India. En N. Cook, & M. Everist (ed.). *Rethinking Music*. (pp. 311-335). Oxford.

- Busto, B. (2012). El poder en el folclore: los cuerpos en NO-DO (1943-1948). En *TRANS – Revista Transcultural de Música*, 16. [http://www.sibetrans.com/trans/public/docs/trans\\_16\\_04.pdf](http://www.sibetrans.com/trans/public/docs/trans_16_04.pdf)
- Busto, B. (2021). *Pandereteiras de Mens*. aCentralFolque.
- Calle, J. L. (1993). *Aires da Terra: la poesía musical de Galicia*. J.L. Calle.
- Cámara de Landa, E. (2016). *Etnomusicología*. Ediciones del ICCMU (3ª edición revisada y ampliada).
- Campos, J. (2007). *Fiesta, identidad y contracultura. Contribuciones al estudio de la gaita en Galicia*. Diputación de Pontevedra.
- Campos, J. (2008). *La música popular gallega en los años de la transición política (1975-1982): reificaciones expresivas del paradigma identitario*. [Memoria para optar ao grao de doctor, Universidad Complutense de Madrid]. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/8801/>
- Carpintero, P. (2008). Gaitas e gaitas de fol galegas con cantores de tipo clarinete. *Etno-folk: revista galega de etnomusicoloxía*, 11, 46-58. Dos Acordes.
- Carpintero, P. (2010). *Os instrumentos musicais na tradición galega*. Consello da Cultura Galega. <http://www.consellodacultura.gal/asg/instrumentos/indice-de-instrumentos/>
- Carrasco, I. y Rodríguez, C. (1984). Glosario mínimo de figuras retóricas (I e II). *Revista Documentos Lingüísticos y Literarios UACH*, 10. <http://www.revistadll.cl/index.php/revistadll/article/view/209/278>
- Castelao, A. (1977). *Sempre en Galiza*. Akal Editor.
- Castelo-Branco, S. (2008). A categorizaçao da música em Portugal: política, discursos, performance e investigação. *Etno-folk: revista galega de etnomusicoloxía*, 12, 13-30. Dos Acordes.
- Castelo-Branco, S. (2010). *Enciclopédia da música em Portugal no século xx*. Círculo de leitores.
- Chao-Fernández, R. (2010). *La enseñanza del folclore gallego en los colegios de educación primaria de Galicia*. Conservatorio Profesional de Música.
- Ciafardo, M. (2015). *Glosario de figuras retóricas*. [http://blogs.fad.unam.mx/academicos/cuauhtemoc\\_garcia/wp-content/uploads/2018/10/Glosario-de-figuras-retoricas.pdf](http://blogs.fad.unam.mx/academicos/cuauhtemoc_garcia/wp-content/uploads/2018/10/Glosario-de-figuras-retoricas.pdf)
- Clémessy, N. (2004). Emilia Pardo Bazán y Perfecto Feijóo. Elogio y defensa del folclore musical gallego. *La Tribuna*, 2, 65-75. <http://revistalatribuna.gal/index.php/TRIBUNA/article/viewFile/22/35>

- Cobas, V. (1955). *La gaita gallega (esbozo de un estudio)*. Porto y cía. Editores.
- Cocho, F. (1998). *O Entroido gallego*. A Nosa Terra.
- Conde, X. (2021). Entrevista Consello da Cultura Galega (2021). *Álbum de mulleres*. <http://culturagalega.gal/album/ambitos.php?seleccion=119>
- Conservatorio de música tradicional e folque de Lalín (2004). <http://folque.com/01.040919/index.html>
- Corporación Radio e Televisión de Galicia (distribuidora). (2020). Recuncho da Palleta. E. España (produtor). Lume na Palleira. <http://www.crtvg.es/rg/a-carta/lume-na-palleira-lume-na-palleira-do-d-a-29-03-2020-4356554?t=975>
- Costa, L. (2004). Las rumbas olvidadas. Transculturalidad y etnicización en la música popular gallega. *TRANS - Revista Transcultural de Música*, 8. <https://tinyurl.com/y925qkp9>
- Couto, G. y Cotilla, E. (2009). *Bailabén*. Edicións do Cumio.
- Crivillé i Bargalló, J. (1983). *Historia de la música española 7. El folclore musical*. Alianza editorial - alianza música.
- Cumio (2021). *Edicións do Cumio*. <https://www.cumio.com/>
- Cusick, S. (2010). Gender, musicology, and feminism. En N. Cook, & M. Everist (ed.). *Rethinking Music* (pp. 471-498). Oxford.
- De la Ossa, S. Iglesias, X. Fúgedi, J. y Parga, J. (2009). *Así fan os bailadores*. Dos Acordes.
- Díaz, L. (2002). Los guardianes de la tradición: el problema de la «autenticidad» en la recopilación de cantos populares. *Trans - Revista Transcultural de Música*, 6. <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/227/los-guardianes-de-la-tradicion-el-problema-de-la-autenticidad-en-la-recopilacion-de-cantos-populares>.
- Díaz-Fierros, F. (2015). Figueira Valverde no Seminario de Estudos Galegos. *Boletín da Real Academia Galega*, 376, 203-217. <https://publicacionsperiodicas.academia.gal/index.php/BRAG/article/view/469>
- Dirksen, R. (2012). Reconsidering Theory and Practice in Ethnomusicology: Applying, Advocating, and Engaging Beyond Academia. *Etnomusicology Review* 17. <http://ethnomusicologyreview.ucla.edu/journal/volume/17/piece/602>

- Dopico, P. (2007). O ensino da música tradicional: perspectivas de futuro. En Asociación de Gaiteiros Galegos (ed.). *I congreso de ensinantes de música tradicional galega -actas-* (pp. 105-113). Orzán.
- Eriksen, T. H. (1993). *Ethnicity & Nationalism, Anthropological Perspectives*. Pluto Press.
- Escola Provincial de Danzas, agrupación Castro Floxo (1997). *Cancioneiro Popular da Provincia de Ourense. Volume I e II*. Deputación de Ourense.
- Estévez Vila, X. (2008). *As gravacións da música galega (1975-2000). 500 horas de música, 500 artistas e grupos. 10 000 temas*. Editorial TrisTRam S.L.
- Estévez Vila, X. (2012). *Son do Fol. Método infantil de iniciación á gaita galega*. AGG.
- Estévez, K. y Bernárdez, P. (2019). *O Ribeira de Louzarella. Brindador da dentro*. aCentral Folque.
- E-trad (2021). <https://www.etradvigo.org/>
- Feijóo, F. (2007). O ensino do canto tradicional. En Asociación de Gaiteiros Galegos (ed.). *I congreso de ensinantes de música tradicional galega -actas-* (pp. 71-78). Orzán.
- Feijóo, J. (2016). «Este pandeiro que toco». La entrevista etnográfica como herramienta para la reconstrucción del mapa histórico del repertorio acompañado de pandero cuadrado en Galicia. *III encontro iberoamericano de jóvenes musicólogos* (pp. 331-339). Tagus-Atlanticus Associação Cultural. <https://n9.cl/j5me>
- Feijóo, J. (2016b). *O repertorio acompañado de pandeiro cadrado na Galiza* [Trabajo Fin de Estudios]. Conservatorio Superior de Música de Vigo.
- Feijóo, X. (2021). Entrevista.
- Feixóo, X. (2017). *Maruxa das Cortellas. Tocadora de pandeiro*. aCentralFolque.
- Feixóo, X. (2021). *Concha do Canizo. Este pandeiro que toco. . .* aCentralFolque.
- Feixóo, X. e Ignacio, G. (2017). *Mulleres de Gargamala! Cantares de tradición oral*. aCentral Folque.
- Fernández Botana, P. (2009). O día da muiñeira: trazos de folclorismo. *Etno-folk: revista galega de etnomusicoloxía*, 13, 29-47.
- Fernández López, D. (2018). Proposta dun modelo de representación gráfica do repertorio de tradición oral para gaita: o caso de Manuel López López. [Trabajo Fin de Estudios]. Conservatorio Superior de Música de Vigo.

- Fernández, S. (2012). *El coro Aires da Terra como herramienta de creación del canon musical gallego* [Trabajo Fin de Máster, Universidad de Oviedo]. <https://digibuo.uniovi.es/dspace/handle/10651/18152>
- Ferrer, I. (2011). Canto y cotidianidad: visibilidad y género durante el primer franquismo. En *TRANS - Revista Transcultural de Música*, 15. [http://www.sibetrans.com/trans/public/docs/trans\\_15\\_10\\_Ferrer.pdf](http://www.sibetrans.com/trans/public/docs/trans_15_10_Ferrer.pdf)
- Forneiro, J. L. y de la Ossa, S. (2019). *Romanceiro tradicional. Breve antoloxía das recolhas do Seminario Menéndez Pidal na Galiza (1977-1983)*. aCentral Folque.
- Gaiteiros galegos (2021). *Tradescola*. <http://www.gaiteirosgalegos.gal/tradescola/>
- Galegas8m (2021). <http://galegas8m.gal/>
- García, F. J. y Navia, X. M. (2005). *Gaiteiros do Areal. O legado dos Areeiras de Catoira*. Edicións do Cumio.
- García-Oliva, A. (1989) La gaita en Cantabria. *Anuario de Gaita* 4, 16-18. Escola Provincial de Gaitas da Deputación de Ourense.
- Gómez López, N. (2002). *Los géneros de la literatura de tradición oral: algunas proyecciones didácticas*. [https://ruc.udc.es/dspace/bitstream/handle/2183/8159/LYT\\_18\\_2002\\_art\\_18.pdf](https://ruc.udc.es/dspace/bitstream/handle/2183/8159/LYT_18_2002_art_18.pdf)
- González López, E. (1980). *Historia de Galicia*. La Voz de Galicia.
- González, C. (1998). A música popular na sociedade rural. Home, espacio e terra. En Grupo Milladoiro (coord.). *Galicia fai dous mil anos. O feito diferencial galego. Música v. I*. (pp. 351-402). A Editorial da Historia - Museo do Pobo Galego.
- González, D. (1963). *Así canta Galicia*. La Región.
- Groba, X. (1998). A recompilación da música tradicional en Galicia. En C. Villanueva (coord.). *Galicia fai dous mil anos. O feito diferencial galego. Música v. II*. (pp. 351-402). A Editorial da Historia - Museo do Pobo Galego.
- Groba, X. (2012). *Casto Sampedro e a música do cantigueiro galego de tradición oral*. Concello de Redondela.
- Groba, X. y de la Ossa, S. (2017). *Gustav Henningsen. Gravacións musicais en Galiza 1964-1968*. aCentral Folque.
- Gustems Carnicer, J. (2007). *La respiración en el canto*. Diposit Digital: Universitat de Barcelon. <http://hdl.handle.net/2445/11533>

- Hernando, A. (2012). *La fantasía de la invidualidad. Sobre la construcción socio-histórica del sujeto moderno*. Katz Editores.
- Iglesias Taboada, E. (2018). Heiche de tocar as cunchas ao son da miña gaitiña. A construción da imaxe feminina nas coplas da música tradicional galega. En Arquivos Tradicionais. <https://acortar.link/BaDlpT>
- Inzenga, J. (2005). *Cantos e bailes de Galiza*. Difusora de letras, artes e ideas (original de 1888).
- Kirk, O. (2021). Entrevista.
- Latham, A. (coord.) (2009). *Diccionario enciclopédico de la música*. Fondo de Cultura Económica.
- Leilía (2011). Nós. <http://leilia.net/about/>
- López Cobas, L. (2013). *Historia da música en Galicia*. Ouvirmos.
- López Fernández, C. (2018). *Pandeirada en Liñares. Repertorio vocal acompañado de percusión de mano en el año 1995 en la aldea de Liñares*. [Trabajo Fin de Máster] Universidad Internacional de Valencia.
- López Fernández, C. (2021a). La música de tradición oral en Galicia: propuesta para su clasificación. En N. Reyes, P. Díaz y L. Da Silva (Coords.), *Gestión de la cultura: lo que nos hace humanos*, 271-281. Tirant humanidades.
- López Fernández, C. (2021b). A recompilación de música e baile de tradición oral en Galicia: as recollidas. *DIGILEC: Revista Internacional de Linguas y Culturas*, 8, 36-52. <https://revistas.udc.es/index.php/DIGILEC/article/view/digilec.2021.8.0.8658>
- López Silva, I. (2019). A importancia histórica dos coros no seu contexto político-cultural. En L. Costa e I. López (ed.). *Son de Galicia. Os coros Galegos*. Consello da Cultura Galega. [http://consellodacultura.gal/media-teca/extras/CCG\\_2019\\_Son-de-Galicia-Os-coros-galegos.pdf#](http://consellodacultura.gal/media-teca/extras/CCG_2019_Son-de-Galicia-Os-coros-galegos.pdf#)
- Lorenzo, J. (2011). ¿Dónde están las tocadoras? Las mujeres y la guitarra, una omisión sospechosa en los estudios sobre el Flamenco. En *TRANS - Revista Transcultural de Música*, 15. [http://www.sibetrans.com/trans/public/docs/trans\\_15\\_07\\_Lorenzo.pdf](http://www.sibetrans.com/trans/public/docs/trans_15_07_Lorenzo.pdf)
- Lundberg, D. (2010). Music as identity marker: individual vs. collective. Côrte-Real, M. S. J. (Ed.). *Music and Migration, Migrações* 7. Observatório da Imigração, 29-44.

- Manzano, M. (1995). *La jota como género musical. Un estudio musicológico acerca del género más difundido en el repertorio tradicional español de la música popular*. Editorial Alpuerto, S.A.
- Martí, J. (1995). La idea de 'relevancia social' aplicada al estudio del fenómeno musical. *Trans - Revista transcultural de música*, 1. <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/301/la-idea-de-relevancia-social-aplicada-al-estudio-del-fenomeno-musical>
- Martí, J. (1998). A tradición vista a través do folclorismo. En C. Villanueva (coord.). *Galicia fai dous mil anos. O feito diferencial galego. Música v. II* (pp. 323-350). A Editorial da Historia - Museo do Pobo Galego.
- Martínez Torner, E. y Bal y Gay, J. (1933). Folk-lore musical de Melide. En *Seminario de Estudos Galegos. Terras de Melide* (pp. 539-566). Seminario de Estudos Galegos - Editorial NÓS.
- Martínez Torner, E. y Bal y Gay, J. (1973). *Cancionero gallego*. Fundación Pedro Barrié de la Maza.
- Martínez Torner, E. y Bal y Gay, J. (1973). *Cancionero gallego*. Fundación Pedro Barrié de la Maza.
- Martínez, S. (2011). El género de la música en la cultura global. En *TRANS - Revista Transcultural de Música*, 15. [http://www.sibetrans.com/trans/public/docs/trans\\_15\\_24\\_Martinez\\_Berriel.pdf](http://www.sibetrans.com/trans/public/docs/trans_15_24_Martinez_Berriel.pdf)
- Morais, D. (2015). *O Canto de Mulheres em Portugal*. [PDF]
- Murguía, M. (1865-1913). *Historia de Galicia*. Imprenta de Soto Freire.
- Museo de Pontevedra (2004-2017). <http://www.museo.depo.gal/>
- Músicas Galegas Ilustradas (2021). <https://musicasgalegasilustradas.com/>
- Nettl, B. (1985). *Música folclórica y tradicional de los continentes occidentales*. Alianza Editorial S.A.
- Nettl, B. (2010). The institutionalization of musicology: perspectives of a North American Etonmusicologist. En N. Cook, & M. Everist (ed.). *Rethinking Music* (pp. 287-310). Oxford.
- Nogueiras, D. C. (2004). Xoaquín Lorenzo Fernández e o cantigueiro popular. *Raigame: revista de arte, cultura e tradicións populares*, (19), 75-91.
- Olarte, M. (2011). La mujer española de los años 20 como informante en los trabajos de campo pioneros españoles sobre el ciclo vital. En *TRANS - Revista Transcultural de Música*, 15. <http://www.sibetrans.com/>

- trans/articulo/355/la-mujer-espanola-de-los-anos-20-como-informante-en-los-trabajos-de-campo-pioneros-espanoles-sobre-el-ciclo-vital
- Orde ECD/1753/2015, del 25 de agosto, por la que se aprueban los temarios que regirán en los procedimientos de ingreso, acceso y adquisición de nuevas especialidades en el Cuerpo de Profesores de Música y Artes Escénicas en las especialidades vinculadas a las enseñanzas de música y de danza. *Boletín Oficial del Estado*. 28 de agosto de 2015. No. 206, pp. 76523-76605.
- Ortiz, C. (2012). Folclore, tipismo y política. Los trajes regionales de la Sección Femenina de Falange. *Gaceta de Antropología*, 28(3). <https://digibug.ugr.es/handle/10481/22987>
- Outeiro, X. (2012). *Manüele de pandeireta e canto tradicional. Serán I*. S.l.: Ediciones intermitentes.
- Ouvirmos (2021). *Catálogo editorial*. <https://www.ouvirmos.com/web/catalogo-editorial/>
- Pardo Bazán, E. (1886). *El folk-lore gallego en 1884-85: sus actas y acuerdos, y discursos de Emilia Pardo Bazán. Y Memoria de Salvador Golpe*. A. Guichot y Compañía.
- Pascual, P. y Quintá, C. (2020). *De Botóns. Cancioneiro para acordeón diatónico*. Mialma producións.
- Paz Fernández, X. (1994). *Cancioneiro popular eumés*. Concello de Pontedeume.
- Paz Fernández, X. (1998). *Nas beiras do Eume*. Concello de Pontedeume.
- Paz Fernández, X. (2007). *Xebras eumesas*. Concello de Pontedeume.
- Peón, M. (2015). Xénero e creación colectiva. En *Plétora*. <http://pletora.es/Xenero-e-creacion-colectiva>
- Peón, M. (2021). *Biografía*. <https://www.mercedespeon.gal/biografia>
- Pérez Ballesteros, J. (1885-1886). *Cancionero popular gallego: y en particular de la provincia de La Coruña*. Librería de Fernando Fe.
- Pérez Lorenzo, M. (2004). *Moxenas. A memoria do son*. Edicións do Cumio.
- Pérez Lorenzo, M. L. y Fernández, X. (2011). *Os Morenos de Lavadores*. Edicións do Cumio.
- Pérez Saburido, M. (2017). *O tamborileiro técnico*. A píntega marela.
- Pinheiro, R. (2005). As viagens das agrupações galegas de estética tradicional ao continente americano antes de 1936. *Etno-folk: revista galega de etnomusicoloxía*, 1, 47-60.

- Prego, L. y Cobos, S. (2013). *Para cantar e bailar*. Edicións do Cumio.
- Proxecto Pesquedellas (2021). *Inicio* [páxina de Facebook]. <https://www.facebook.com/proxectopesquedellas/>
- Pujadas, J. (2000). El método biográfico y los géneros de la memoria. *Revista de antropología social*, 9, pp. 127-158.
- Punto e Volta (2021). *Inicio* [página de Facebook]. <https://www.facebook.com/puntoevolta/>
- Quilis, A. (1984). *Métrica española*. Ariel.
- Randel (2008). *Diccionario Harvard de música*. Alianza editorial.
- Ranita da Nazaré, J. (1984). *Prolegomenes a l'ethnosociologie de la musique*. Fondation Calouste Gulbenkian. Centre Culturel Portugais-París.
- Ranita da Nazaré, J. (1986). *Momentos vocais do Baixo Alentejo. Cancioneiro da Tradição Oral*. Imprensa Nacional - Casa da Moeda.
- Real Academia Galega (sen d.). Canción. En *Diccionario da Real Academia Galega*. <https://n9.cl/0nmzi>
- Real Academia Galega (sin f.). Melodía. En *Diccionario da Real Academia Galega*. <https://n9.cl/0nmzi>
- Rey, C., Costa, I. y Cobos, S. (2017). *Manuel López. O gaiteiro de Poso*. aCentral Folque.
- Rey, C., Silveiro, H. y Nogueira, P. (2007). *Os Campañeiros de Vilagarcía*. Edicións do Cumio.
- Rice, T. (2010). Ethnomusicological Theory. *Yearbook for Traditional Music* 42, 100-134.
- Rico Vereá, M. (1989). *Cancioneiro popular das Terras do Tamarela*. Galaxia.
- Roca, X. (2018). Figuras retóricas o literarias. *Espoesía*. <https://www.espoesia.com/figuras-literarias/>
- Romaní, R. (dir.) (2006). *Libro branco do ensino na música tradicional en Galicia*. Fundación SondeSeu.
- Romero, L. y Pedreira, I. (2019). *Ferreñas e Rock'n'roll*. Baía edicións.
- Sadie, S. (ed.) (2000). *Diccionario Akal/Grove de la música*. Ediciones Askal S.A.
- Sampedro, C. (2007). *Cancionero musical de Galicia*. Fundación Pedro Barrié de la Maza. (orixinal de 1942).

- Schubarth, D. (1999). Galicia. En E. Casares (dir. y coord.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (pp. 327-336). Sociedad general de autores y editores.
- Schubarth, D. y Santamarina, A. (1984). *Cancioneiro Popular Galego. Volume I. Tomo I: melodías*. Fundación Pedro Barrié de la Maza.
- Schubarth, D. y Santamarina, A. (1984-85). *Cancioneiro Popular Galego*. Fundación Pedro Barrié de la Maza.
- Schubarth, D. y Santamarina, A. (1984b). *Cancioneiro popular galego, volume I tomo II*. Fundación Pedro Barrié de la Maza.
- Schubarth, D. y Santamarina, A. (1984c). *Cancioneiro popular galego, volume VI tomo II*. Fundación Pedro Barrié de la Maza.
- Schubarth, D. y Santamarina, A. (1984c). *Cancioneiro popular galego, volume VI tomo II*. Fundación Pedro Barrié de la Maza.
- Schubarth, D. Santamarina, A. Vavrinecz, A. y Pinheiro, R. (2015). *Florencio, cego dos Vilares*. aCentral Folque.
- Schubarth, D. y Santamarina A. (1982). *Cancioneiro galego de tradición oral*. Fundación Pedro Barrié de la Maza.
- Schubarth, D. y Santamarina A. (1991). *Escolma de cantigas do Cancioneiro Popular Galego*. Fundación Pedro Barrié de la Maza.
- Schubarth, D. y Santamarina, A. (1983). *Cantigas populares*. Galaxia.
- Segade, F. (2021). Entrevista.
- Sologuren, N. (2009). Anatomía de la vía aérea. *Rev Chil Anest*, 38, 78-83.
- Somos pandeireteiras (2021). <https://sospandeireteiras.gal/encontro.html>.
- Sondeseu (2021). <http://sondeseu.org/>
- Suárez. C. (2021). ¿Qué son las cuerdas vocales? *Cómo aprender a cantar*. <https://como-aprender-a-cantar.com/que-son-las-cuerdas-vocales/>
- T. (2008). Toward a Mediation of Field Methods and Field Experience in Ethnomusicology. Barz, & Cooley (Eds.) *Shadows in the Field. New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. Oxford: OUP, 42-61.
- Teixeiro, X. (2016). *Os Veiga e os Pacheco: dous cuartetos mindonienses*. [Trabalho Fin de Estudos]. Conservatorio Superior de Música de Vigo.
- The Association for Cultural Equity (2021). *Cultural Equity*. <http://research.culturalequity.org/>
- Torres, B. (2007). Anatomía funcional de la voz. Medicina del Canto. <http://www.medicinadelcant.com/cast/1.pdf>

- Tuzo, G. (2010). La pandereta es de las mujeres: strumenti musicali ed identità di genere. En *TRANS - Revista Transcultural de Música*, 14. <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/26/la-pandereta-es-de-las-mujeres-strumenti-musicali-ed-identita-di-genere>
- Vaamonde, X. y Romero, X. L. (2008-2011). *Pel & Madeira. Repertorio Básico para Gaita e Percusión Galegas. V. I y V. II. Dos Acordes.*
- Valladares, M. (1880). Maxina ou a filla espúrea. *La Ilustración Gallega y Asturiana*. Nº 21 - 36.
- Valladares, M. (1970). *Cantigueiro Popular*. Fundación da Real Academia Galega.
- Varios Autores (1988). *Galicia fai dous mil anos. O feito diferencial galego. Volume I e II*. Museo do Pobo Galego; A editorial da historia.
- Varios Autores (2007). *I congreso de ensinantes de música tradicional galega -actas-*. Orzán; Asociación de Gaiteiros Galegos.
- Varios Autores (2008). *II congreso de ensinantes de música tradicional galega -actas-*. Orzán; Asociación de Gaiteiros Galegos.
- Vecinas de Liñares (2021). Entrevista.
- Veiga de Oliveira, E. (1982). *Instrumentos musicais populares portugueses*. Fundação Calouste Gulbenkian.
- Vilán, A. (2017). *Método de tambor galego*. Autoeditado.
- Villamor (2010-12). *Temperando. Iniciación v. I-IV. Intermedio I-II*. Dos Acordes.
- Villares, R. (1984). *A historia*. Editorial Galaxia.
- Xesteira, X. (2007). *Método de gaita galega I e II*. Edicións do Cumio.
- Xesteira, X. (2007b). O ensino da percusión tradicional en Galicia. En Asociación de Gaiteiros Galegos (ed.). *I congreso de ensinantes de música tradicional galega -actas-* (pp. 105-113). Orzán.

## Discografía

- A Requinta de Xián (2002). Edicións do Cumio [CD].
- Calle, J. L. (2004). Aires da Terra. 1904 [Disco Libro]. Ouvirmos.
- Cirio, N. P. (2005). Manuel Dopazo. Crónicas Porteñas [Disco Libro]. Ouvirmos.

- Cirio, N. P. (2009). Hermanos moira. Acordeón mariñeiro [Disco Libro]. Ouvirmos.
- Clemente Díaz López «O Ferreira» (2008). Edicións do Cumio [CD] .
- Darío Díaz Rivas (2008). Edicións do Cumio [CD].
- Davis, M. (1960). Sketches of Spain [CD]. New York: Columbia 30th Street Studio.
- García Matos, M. (1960). Antología del Folclore Musical de España. Primera selección [4 LPs]. Madrid: Hispavox.
- García Matos, M. (1971). Antología del Folclore Musical de España. Segunda selección [4 LPs]. Madrid: Hispavox.
- García Matos, M. (1992). Magna antología del Folclore Musical de España [17LPs]. Madrid: Hispavox.
- Ibáñez, O. (2006). Os Montes de Lugo. Ensaio e Concursos [Disco Libro]. Ouvirmos.
- José Marentes (2004). Edicións do Cumio [CD].
- Manuel Viqueira (2006). Edicións do Cumio [CD].
- Peón, M. (coord.) (1997). Raiceiras Vol. I. [CD] Disco Trompo. A Coruña.
- Peón, M. (coord.) (2002). Raiceiras Vol. II. [CD]. Disco Trompo. A Coruña.
- Quintana, P. (1981). Recolleita [CD]. Santiago de Compostela: Clave Records.
- Tecnosaga (1985). Derradeira polavila. [CD] Madrid: Tecnosaga.
- Tecnosaga (1989). O ciclo do ano. [CD] Madrid: Tecnosaga.
- Tecnosaga (1989). Os ritmos bailables. [CD] Madrid: Tecnosaga.

## Medios audiovisuales

- DePalma, R., Feixóo, X. y López Fernández, C. (dir.) (2023). Axudádeme a cantar [documental]. Consello da Cultura Galega. <https://consellodacultura.gal/especiais/axudademe-a-cantar/>
- Gándara, A. y Tubío, O. (2020). Dorothé na Vila [documental].

## Sobre las autoras

### Carme López Fernández



Carme López Fernández, doctora por la universidad de A Coruña, con una carrera que vincula la educación, la investigación y la interpretación de la música tradicional gallega. Profesora interina del área de Didáctica de la Expresión Musical en la Universidad de Santiago de Compostela y profesora de canto popular en la Escuela de Música Tradicional y Folk E-trad de Vigo. Su carrera como investigadora parte de un conocimiento directo del sector de la música tradicional al que se suma su interés en la perspectiva de género, lo que comienza a generar un nuevo marco de interés académico para este campo.

## Rocío Chao Fernández



Rocío Chao Fernández, doctora con Premio Extraordinario por la Universidad de A Coruña, donde ejerce como profesora titular de Didáctica de la Expresión Musical. Ha sido galardonada con diversos premios de Innovación Educativa, y desde su inicio en el año 2017 coordina el grupo Innovación Metodológica a Través de la Tutorización y las TIC (IMETTIC). Autora de numerosas publicaciones de impacto

(JCR, SJR y primeros puestos en el índice SPI) con gran repercusión, como se aprecia en el número de citas. Sus líneas de investigación se centran en analizar los elementos que inciden en el aprendizaje musical y mejoran el rendimiento académico, el papel de la mujer en la música y el folclore musical gallego.



