



FACULTADE DE XEOGRAFÍA E HISTORIA

GRAO EN HISTORIA DA ARTE

RE-DESCUBRINDO A TRADICIÓN

A música tradicional galega: pasado, presente, futuro?

TRABALLO FIN DE GRAO

Saray Alvite Sánchez

Titor: Fco. Javier Garbayo Montabes

Departamento de Historia da Arte (Área de Música)

2022-2023

“A tradición é a alma eterna de Galiza, que vive no instinto popular e nas entrañas graníticas do noso chan. A tradición non é a historia. A tradición é a eternidade”
(Castelao, *Sempre en Galiza*, 1944)

A todas as persoas que mantiveron e seguen mantendo vivas a nosa tradición e a nosa cultura.

A elas, ás mulleres que protagonizaron a nosa historia e non recibiron recoñecemento.

Á familia e á familia que se escolle. Grazas polo apoio e confianza incondicional.

ÍNDICE

1. Introducción	5
1.1. Estado da cuestión	6
1.2. Obxectivos e metodoloxía	11
2. O rol de xénero na música de tradición oral: a importancia do papel feminino	13
2.1. A pandeireta	19
2.2. O pandeiro cadrado	21
2.3. Tambor feminino	24
2.4. “Instrumentos” menores ou pobres	25
2.4.1. Culleres	26
2.4.2. Cunchas de vieira	27
2.4.3. Tixola ou cazola	28
2.4.4. Latas de carburo e de pemento	29
3. “Lugares” de sociabilidade	30
4. O lugar da música tradicional nos nosos días	35
5. Conclusións	39
6. Bibliografía	41
7. ANEXO INFOGRÁFICO	45

Resumo:

Tomando como punto de partida algunhas das coplas froito das “recollidas” realizadas, e especialmente as que se atopan no *Cancioneiro Popular Galego* de Dorothé Schubarth e Antón Santamarina, afondaremos no papel destinado á muller dentro da música tradicional galega, así como nos instrumentos destinados de xeito hexemónico a elas, destacando os de percusión considerados como “menores”, tales como cunchas, culleres, pandeireta, pandeiro, etc. A maiores, teranse en conta os lugares de convivencia propios para o desempeño desta actividade musical: as típicas foliadas, festas, pero tamén os lugares de traballo, facendo especial fincapé nos cantos vinculados a actividades de labor. A música sempre estivo presente no día a día da sociedade e segue a desempeñar un papel relevante nos nosos días; por iso, finalmente, abordaremos a situación actual na que se atopa a música tradicional galega e algunhas novas propostas de incorporación de estilos, ritmos e instrumentos (que non son propiamente galegos) a este tipo de música.

Palabras chave: música vocal de tradición oral; música tradicional galega; recollidas; instrumentos de percusión; música tradicional na actualidade.

Resumen:

Tomando como punto de partida algunas de las coplas resultado de las “*recollidas*” realizadas, y especialmente las que se encuentran en el *Cancioneiro Popular Galego* de Dorothé Schubarth y Antón Santamarina, profundizaremos en el papel destinado a la mujer dentro de la música tradicional gallega, así como en los instrumentos destinados de forma hegemónica a ellas, destacando los de percusión considerados como “menores”, tales como conchas, cucharas, pandereta, pandero, etc. A mayores, se tendrán en cuenta los lugares de convivencia propios para el desempeño de esta actividad musical: las típicas foliadas, fiestas, pero también los lugares de trabajo, haciendo especial hincapié en los cantos vinculados a actividades de labor. La música siempre estuvo presente en el día a día de la sociedad y sigue desempeñando un papel relevante en nuestros días; por eso, finalmente, abordaremos la situación actual en la que se encuentra la música

tradicional gallega y algunas nuevas propuestas de incorporación de estilos, ritmos e instrumentos (que no son propiamente gallegos) a este tipo de música.

Palabras clave: música vocal de tradición oral; música tradicional gallega; “*recollidas*”; instrumentos de percusión; música tradicional en la actualidad.

Abstract:

Taking as a starting point some of the couplets that result from the “*recollidas*” performed, and especially those found in the *Cancioneiro Popular Galego* by Dorothe Schubarth and Antón Santamarina, we will delve into the role of women in traditional Galician music, as well as the hegemonic instruments assigned to them, highlighting the percussions considered “minor” such as shells, spoons, the tambourine, etc. Furthermore, the proper places of coexistence for the performance of this musical activity will be taken into account: typical “*foliadas*”, parties, but also workplaces, with special emphasis on songs linked to labor activities. Music has always been present in the day-to-day of society and continues today to play an important role; for this reason, lastly, we will address the current situation in which traditional Galician music finds itself as well as propose the incorporation of some new styles, rhythms and instruments (that are not properly Galician) to this type of music.

Keywords: vocal music from oral tradition; Galician traditional music; “*recollidas*”; percussion instruments; traditional music today.

1. Introducción

Sen dúbida, unhas das primeiras manifestacións máis representativas que o ser humano emprega para expresar os seus sentimentos, son o canto e a danza. Así, Carpintero xa asegura:

A linguaxe é limitada a hora de falar das emocións e sendo a música, sen dúbida, a linguaxe destas, sendo o mellor xeito que temos de transmitir unha emoción (...).

Así, aventúrase a facer suposicións sobre o emprego de música nos inicios da civilización:

Nas sociedades de grupos pequenos uns individuos dependen fortemente dos outros para a realización de moitos traballos comunais. Desde este punto de vista podemos dicir que a música xogou, e xoga, un papel extremadamente importante ao longo da evolución humana. Por esta razón nos é tan difícil pensar nunha sociedade paleolítica ou neolítica onde a música, nun sentido amplo, estivese ausente. Non poderíamos situar con certeza estas reunións de individuos do mesmo grupo social para facer música, pero pensamos que desde logo os galegos do neolítico xa as practicaron.¹

Os usos, costumes e cultura das clases populares transmitiuse de xeración en xeración por vía oral. Isto debíase principalmente a que a poboación pertencente as clases populares carecían de coñecementos de lectura e escritura, por tanto só contaban coa fala e a escoita, así como coa súa propia memoria, para manter viva a súa cultura. Deste xeito, resultaba inevitable que unha parte deste folclore se perdese para sempre.

É innegable que a xeografía, e por conseguinte a paisaxe, determina non só os aspectos materiais da poboación tales como a arquitectura, senón tamén o aspecto inmaterial: costumes, cancións, bailes, etc.; deste xeito, a canción popular preséntase como un reflexo da dura vida rural xa que o contido de cada peza musical fala dunha temática popular moi concreta das rexións galegas. Así, cada unha das historias que se gardan nas coplas que chegan ata nós falan, máis alá dunha cultura de contos e de tradición oral, dunha forma de pensar e de relacionarse os seus habitantes, por tanto o compoñente social nestas pezas é un aspecto clave a ter en conta.

¹CARPINTERO, P. (2010). *Os instrumentos musicais na tradición galega*. Consello da Cultura Galega. Ourense: DIFUSORA DE LETRAS, ARTES E IDEAS, SL. Apartado “Introdución”, (parág. 3) e Apartado “Cantadoras” (parág. final). Pode atoparse unha versión dixital na que consta exactamente o contido do libro (consultada para a elaboración deste traballo) na páxina do Consello da Cultura Galega, en: [Os Instrumentos Musicais na Tradición Galega \(consellodacultura.gal\)](http://www.consellodacultura.gal). (Consultado 21/11/22).

Antes da chegada da industrialización e da urbanización dos espazos, a sociedade era agraria e vivía do campo. Pero aínda hoxe, e sobre todo na época na que se comezou a poñer o foco na recuperación e preservación dos cantos e da música popular, o sistema agrario segue presente en moitas zonas de Galicia.

As mulleres que cantan, porque principalmente son elas as protagonistas, falan de amoríos en segredo, de actividades cotiás, de como traballar a terra, de medos máis profundos como a chegada da morte... Naquel tempo, a pobreza e as dificultades estaban presentes especialmente nesas zonas aínda sen urbanizar, e as propias coplas fálannos de como empregaban a música para poder evadirse, máis tamén esconden unha realidade baseada en elementos ou feitos dos que non se podía falar publicamente, como é o caso da sexualidade. Deste xeito, estas pezas conteñen as historias dun tempo e duns pobos que tiñan moi pouco, pero as súas voces e unhas pandeiretas, entre outros pequenos instrumentos, bastábanlles para repartir a alegría que tanto precisaban nos seus fogares.

Así, estamos ante un discurso, neste caso musical, presentado polo pobo e para o pobo que representa a visión e modo de comprender que tiña a sociedade galega tradicional o mundo no que lles tocou vivir e a realidade e cotiandade que os acompañaba, dos individuos que a conformaban, e dos roles que se establecían e se desempeñaban nesa cultura.

1.1. Estado da cuestión

A música de tradición oral é aquela que, como o seu nome indica, se transmite co ensino directo e sen soportes físicos, tales como partituras, que son máis propios dos repertorios académicos. Ademais, esta música relaciónase cunha comunidade social específica. A nivel teórico pódese atopar como sinónimo de música folclórica (Randel, 1997). Realmente na actualidade falar de música de tradición oral non sería adecuado posto que a canle de comunicación quebrouse. Este termo podería ser substituído polo de música tradicional ao falar desa música nacida na tradición oral (López, 2020).

A propia Dorothe Schubarth na década dos 90, anos despois de ter rematadas as investigacións que deron lugar ao *Cancioneiro Popular Galego*, fai unha alusión a perda da música de tradición oral, referíndose concretamente ó canto:

*Este feito, que afecta a case todas as entidades étnicas europeas, explícase por dúas razóns: porque moitas labores colectivas desapareceron, como as distintas fases da elaboración do liño, ou se realizan con máquinas, como a sega, e porque nas festas se prefiren as actuacións de grupos folclóricos ou de bandas. Por outra parte, en case todas as zonas rurais, a xeración intermedia emigrou e debería ser ela a que transmita a tradición oral aos seus fillos.*²

Pese a esta perda progresiva, en Galicia pódese atopar música de tradición oral ata case o remate do século XX. Realmente instrumentos populares e mesmo o canto popular, achegaron ao século XX fórmulas rítmicas, tipos de afinación, estruturas harmónicas, escalas, timbres e ornamentos máis propios da hoxe chamada música antiga³ que os recursos propios da música aprendida nos conservatorios⁴. Isto pode verse grazas ao traballo realizado por Schubarth durante os 80 ou ó proceso de compilación desenvolvido por asociacións folclóricas e culturais que se deu a partires dos 90 e que se popularizou baixo o nome de “recollidas”.⁵

Estas recollidas realizadas en Galicia a partires dos 70 e 80, e con especial forza durante os 90, poderían definirse como a realización de traballo de campo por persoas non especializadas e que tiñan como obxectivo principal compilar material audiovisual e información relacionada coa música e o baile de tradición oral. Este afastamento do contexto académico conduce a que este traballo de campo quedase reducido á fase central

² SCHUBAR, D. (1999). “Galicia”. CASARES, E. (dir. e coord.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. pp. 327-336. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores. p. 327. Traducido do castelán.

³ En xeral está aceptado que a música antiga é toda aquela música occidental que foi composta e/ou interpretada no período que vai dende a Idade Media ate o ano da morte de J.S. Bach (Reyes, 2005, p. 75)

⁴ REYES, F. (2005). “Música Antiga e Galicia”. *ADRA – Revista dos socios e socias do Museo do Pobo Galego, nº0*. Santiago de Compostela: Museo do Pobo Galego. p. 76. Dispoñible en: [Revista ADRA nº 0 | Museo do Pobo Galego](#). (Consultado 27/11/22).

⁵ LÓPEZ, C. (2021). “A recompilación de música e baile de tradición oral en Galicia: as recollidas”. *DIGILEC: Revista Internacional de Linguas y Culturas*, 8, pp. 36-52. A Coruña: Universidade da Coruña, p. 36. Dispoñible en: <https://revistas.udc.es/index.php/DIGILEC/article/view/digilec.2021.8.0.8658> (Consultado 14/12/22).

de visita ao propio campo e a súa respectiva recompilación de datos, quedando un baleiro significativo en canto á análise de resultados se refire.⁶

Pódense considerar como antecedentes das recollidas aqueles procesos de compilación de música tradicional que foron plasmados en diferentes publicacións de cancioneros que aparecen en Galicia dende finais do s. XIX.

O primeiro cancionero do que se ten constancia é o *Cancionero popular gallego: y en particular de la provincia de La Coruña* de Pérez Ballesteros (1885-1886)⁷ onde se recollen as letras empregadas para a interpretación das pezas; a este séguelle o *Cantigueiro Popular* de Marcial Valladares (publicado en 1970)⁸.

Tras isto, medra o interese pola preservación deste tipo de música de tradición oral e aparecen diversos traballos que Groba (1998) divide en función do tratamento do material recollido, diferenciando entre aqueles centrados na publicación de cancioneros e os destinados a reinterpretación das pezas.

Non se pode deixar de mencionar a figura de Perfecto Feijóo e a Sociedade de Folklore gallego comandada por Emilia Pardo Bazán⁹, así como *Cantos y bailes populares de Galicia* de José Inzenga (1888)¹⁰, ou *Cantares viejos y nuevos de Galicia*

⁶ LÓPEZ, C. (2021). *Op. cit.* pp. 39-40.

⁷ PÉREZ BALLESTEROS, J. (1885-1886). *Cancionero popular gallego: y en particular de la provincia de La Coruña*. Madrid: Est. Tip. de Fernando Fé.

⁸ VALLADARES, M. (1970). *Cantigueiro Popular*. A Coruña: Fundación da Real Academia Galega. O *Cancioneiro popular*, aínda que é un dos primeiros e conta con gran relevancia (foi escrito de puño e letra polo seu autor en 1865), non chegou realmente a realizarse; foi unha acumulación de partituras dando como resultado un manuscrito, sendo publicada a súa parte literaria, pero haberá que esperar pola reedición do mesmo por parte de José Luís do Pico Orjais e Isabel Rei Sanmartim para que se inclúan partituras e a edición do facsímil: DO PICO, J. L., REI, I. (2010). *Ayes de mi país: o cancionero de Marcial Valladares*. Baiona: Dos Acordes S.L.

⁹ Consultar CLÉMESSY, N. (2004). “Emilia Pardo Bazán y Perfecto Feijóo. Elogio y defensa del folklore musical gallego”. *La Tribuna: Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, nº.2, pp. 65-75; e GARBAYO, F. J. (2015). “V́ctor Said Armesto en el entorno de Perfecto Feijoo y Aires d’a Terra”. Villanueva, C., García, M. Santos (eds.), *V́ctor Said Armesto e o seu tempo: perspectivas cŕticas*. A Coruña: Fundación Barrié, p. 261-301.

¹⁰ INZENGA, J. (2005). *Cantos e bailes da Galiza*. Ourense: Difusora de letras, artes e ideas. (Orixinal de 1888)

de Marcial de Adalid (1887) que realiza unha utilización culta das melodías¹¹, todos eles tendentes cara unha vertente máis poética.

Chegamos despois á figura de Casto Sampedro, o cal estaba acompañado dunha rede de colaboradores que lle aportaban melodías, notas e letras enviándollas dende diferentes lugares dentro da xeografía galega (Groba, 1998), e que deron como resultado o *Cancioneiro musical de Galicia* en 1910 (pero editado con posterioridade, en 1942)¹². Xa cara a década dos 30 en diante, poden atoparse publicacións xurdidas en torno ao Seminario de Estudos Galegos; pero dáse un parón xurdido como resultado da Guerra Civil e a ditadura no noso territorio, sen poder por tanto non facer mención á Sección Feminina, presentada como un verdadeiro elemento de control para o franquismo, empregando para iso a tradición (música e baile) para crear unha imaxe propia. Modificou a tradición para adaptala a aquilo que se consideraba adecuado para os fins propagandísticos que se buscaban, creando os primeiros grupos dos que serán herdeiras as primeiras Asociacións Folclóricas e Culturais, e influíndo de xeito inevitable nos procesos de recollidas do noso folclore¹³.

Superados eses momentos, atopámonos co *Cancionero Gallego* de Torner e Bal y Gay (1973), publicado durante a república¹⁴; e finalmente chegamos ó *Cancioneiro*

¹¹ Consultar TOURIÑÁN, L. (2020). *Marcial del Adalid (1826-1881): biografía, catalogación de su obra musical y su vinculación con la creatividad cultural socio identitaria*. Villanueva, C. (dir. tes.). Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela. Dispoñible en: <http://hdl.handle.net/10347/24166> . (Consultado 05/02/23); e TOURIÑÁN, L. (2018), “Aproximación biográfica a Marcial del Adalid desde la prensa histórica entre 1847 y 1930”. Garbayo, F. J., Capelán, M. (eds.) *Ollando ó mar. Música civil e literatura na Galicia Atlántica (1875-1950)*. Pontevedra: Museo de Pontevedra. Dispoñible en: <http://hdl.handle.net/10347/16862>. (Consultado 12/02/23).

¹² SAMPEDRO, C. (1942). *Cancionero musical de Galicia*. Colección de la Sociedad Arqueológica de Pontevedra reunida por Don Casto Sampedro y Folgar. Reconstitución, introducción y notas bibliográficas por José Filgueira Valverde. Pontevedra: Museo de Pontevedra. Reedición: SAMPEDRO, C. (2007). *Cancionero Musical de Galicia reunido por Casto Sampedro y Folgar [estudios críticos de Costa, L., Groba, X., Valle, J. C., e Villanueva, C.]*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.

¹³ CAMPOS, J. (2008). *La música popular gallega en los años de la transición política (1975-1982): reificaciones expresivas del paradigma identitario*. Eli Rodríguez, V. (dir. tes.). Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Dispoñible en: [La música popular gallega en los años de la transición política \(1975-1982\): reificaciones expresivas del paradigma identitario - E-Prints Complutense \(ucm.es\)](http://hdl.handle.net/10347/16862). (Consultado: 17/04/23).

¹⁴ MARTÍNEZ, T., BAL Y GAY, J. (1973). *Cancionero Gallego*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza. Reeditado: VILLANUEVA, C. (2007). *Cancionero Gallego de E. Martínez Torner y Jesús Bal y Gay*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, p. 11-81.

Popular Galego de Schubarth e Santamarina (1984-85)¹⁵, a seguinte gran recompilación por 38 zonas da xeografía galega que trouxo consigo a estruturación en 7 volumes (cada un deles adicado a unha temática e dividido en melodías, partituras, anexos e letras), podendo así presentala como a maior recompilación realizada ata o momento na área do coñecemento e conservación do folclore musical de Galicia.

A pesares de contar con estes proxectos anteriores, a maioría da poboación e incluso dentro do ámbito dos compiladores, descoñecían a existencia desta gran labor levada a cabo por persoas que non estaban dispostas a agardar quedas vendo como co paso do tempo a memoria dos pobos que conforman Galicia ía caendo no esquecemento.

Así, pouco a pouco foi incrementándose esa necesidade por seguir mantendo con vida cantos e formas de interpretación musical para que chegasen ata os nosos días, motivo polo cal se impulsaron as “recollidas” coa chegada dos 90. Para levar a cabo tal encomenda, foi necesaria a mobilización de gran cantidade de persoas que habitualmente se organizaban en asociacións culturais e folclóricas, o que tivo e segue a ter unha repercusión na realización de proxectos e actividades relacionados coa música tradicional galega. Pese a isto, existe unha escasa información bibliográfica que trate este tema e a existente non fai máis que optar por valoralas negativamente, ao ter en conta o seu “carácter acientífico e espontáneo, o elevado número de persoas que o practican, e o uso restrinxido dos materiais recollidos nos traballos de campo”¹⁶.

Así, a conformación de grupos de traballo arredor de asociacións culturais, orientou o traballo cara a recompilación de repertorio para aulas e espectáculos, quedando todo este material en arquivos privados sen organizar ou analizar (García, 1998). Pese a isto, “por outro lado tamén resulta fundamental contar con aqueles compiladores e divulgadores do patrimonio inmaterial externos ao mundo académico. Ademais de conter nos seus arquivos persoais miles de horas de gravacións con material musical moi valioso

¹⁵ SCHUBARTH, D, SANTAMARINA, A. (1984-85). *Cancioneiro Popular Galego*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza. Versión dixitalizada dispoñible en: <http://cancioneiro.fundacionbarrie.org/>. (Consultado 07/12/22).

¹⁶ GARCÍA, A.L. (1988). “As fontes do folk. Os cancioneros. A tradición oral. Recollidas actuais”. En Villanueva, C.(coord.), Milladoiro. *Galicia fai dous mil anos. O feito diferencial galego. Música, v. I.*, pp. 225-237. Santiago de Compostela: A Editorial da Historia; Museo do Pobo Galego, p. 228.

e inédito, estes axentes foron articulando ao longo das súas carreiras unha serie de discursos críticos sobre o obxecto de estudo, froito dun pensamento reflexivo e razoado. O seu coñecemento profundo da tradición e das claves simbólicas e performativas que encerra o patrimonio inmaterial de Galicia foi sistematicamente invisibilizado nos estudos etnomusicolóxicos producidos dende a Academia”¹⁷.

Así, aínda que estas “primitivas” recollidas fosen realizadas en moitas ocasións por persoal non especializado, supón un verdadeiro privilexio o feito de conservarlas porque nos permiten actualmente acceder a bens inmateriais que conforman a realidade de épocas pasadas, algo que non poderíamos coñecer de non ser pola existencia destes arquivos.

1.2. Obxectivos e metodoloxía

O obxectivo principal deste traballo é realizar unha achega á realidade dos habitantes galegos, afondando especialmente no papel que se lle asignaba á muller dentro da nosa música tradicional de xeito hexemónico; así mesmo, tamén se procura presentar os diferentes instrumentos que se asociaron, e en moitas ocasións se seguen asociando, no imaxinario colectivo a elas, resaltando os de percusión considerados “menores”, entre os que se atopan as cunchas, as culleres, o pandeiro ou a pandeireta.

Así mesmo, abordaranse os “lugares” de convivencia propios para o desempeño desta actividade musical: as típicas foliadas, as festas, pero tamén os lugares de traballo que permitían uns cantos vinculados a actividades de labor.

A música sempre estivo presente no día a día da sociedade galega e segue a desempeñar un papel relevante nos nosos días; por iso finalmente, se analizará a situación actual na que se atopa a música tradicional galega e algunhas novas propostas de incorporación de estilos, ritmos e instrumentos que non son propiamente galegos a este tipo de música. Realmente a tradición nunca será pasado, máis ben son as raíces que nos

¹⁷ 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”. En *Actas del III Encuentro Iberoamericano de Jóvenes Musicólogos*. Brescia, M., Marreco Brescia, R. (edit.). Sevilla: Tagus Atlanticus Associação Cultural, p. 332. Disponível en: http://media.wix.com/ugd/b80448_78596170c0fc43e586b6faf494af9718.pdf. (Consultado: 29/01/23)

manteñen vinculados á terra, é a orixe da que todo parte e que nos confire as características e bases que moitas veces persisten nos nosos días, é identidade e sobre todo é *matria*.¹⁸

Para a realización deste análise, resultou moi complexo optar por unha metodoloxía concreta posto que reducir todo o que aquí se quería abarcar as dimensións de extensión dun traballo de fin de grao, resulta enormemente complexo, ao igual que adaptarse as demais indicacións que se debían ter en conta para esta encomenda; tendo isto en conta, finalmente tomarase como punto de partida especialmente as coplas recollidas no *Cancioneiro Popular Galego*, froito do traballo desenvolvido por Dorothe Schubarth e Antón Santamarina dende 1978 ata 1984, anos de investigacións de traballo de campo da man de continuos viaxes, estadias nos lugares, entrevistas cos informantes, e centos de recompilacións de gravacións e transcripcións perfectamente conservadas; unha verdadeira colaboración realizada cun obxectivo común: salvagardar un ben intanxible que tería desaparecido coas propias informantes se non fose polo seu labor.

Este proxecto supuxo desprazarse pola xeografía e as paisaxes de Galicia co obxectivo de recoller a música popular de diversas zonas, recorrendo un total de 38; desta maneira, tal e como se indicou anteriormente, pode ser considerada como a maior recompilación realizada ata o momento na área de coñecemento e conservación do folclore musical de Galicia, xa que o volume de coplas recollidas é de varios milleiros. Á hora de intentar artellar unha clasificación temática, dispuxéronas en 7 volumes, cada un deles adicado a unha temática específica e dividido en melodías, partituras, anexos e letras: I (Oficios e Labores), II (Festas anuais), III (Romances Tradicionais), IV (Romances novos, Cantos narrativos, Sucesos, Coplas locais), V (Cantos dialogados), VI (Coplas diversas, Cantos enumerativos e estróficos), e o VII e derradeiro (Táboas sinópticas e Índices).¹⁹

¹⁸ *Matria*, etimolóxicamente significa “cualidades femininas dunha nación” ao partir dos compoñentes léxicos “mater” (nai), máis o sufixo “-ia” (cualidade). Pese a non ser recollido en dicionarios, é empregado en campos como os estudos de xénero e a antropoloxía, algo lóxico porque no caso galego acostumarón a ser as mulleres as que tiveron que encargarse de sobrelevar o gran peso do día a día.

¹⁹ SCHUBARTH, D, SANTAMARINA, A. (1984-85). *Cancioneiro Popular Galego*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza. Versión dixitalizada dispoñible en: <http://cancioneiro.fundacionbarrie.org/>. (Consultado 07/12/22).

Existe un gran peso do compoñente etnográfico, que reflexa a forma de vivir, de pensar e de relacionarse dunha comunidade moi arraigada nas súas tradicións. Neste sentido, Schubarth incide na importancia de documentar audiovisualmente e por escrito o legado musical das informantes xa que deixan unha testemuña dunha realidade en extinción.

2. O rol de xénero na música de tradición oral: a importancia do papel feminino

Sen dúbida, o personaxe do gaitero vén acompañando un papel musicalmente preponderante na sociedade xa dende tempos do imperio romano, onde (...) practicaban un tipo de música reservada para os rituais, espectáculos públicos e as grandes celebracións. Este foi sen dúbida o papel do gaitero galego na sociedade rural ata ben entrado o século XIX, e nalgunhas áreas remotas ata máis aló da metade do século XX²⁰. Por excelencia, a figura do gaitero asóciase co xénero masculino no ideario popular, onde ademais acostuman a lelo nunha simboloxía sexual. Mostras disto poden ser numerosas coplas populares (fig. 1).

A gaita require dunha aprendizaxe técnica específica, por iso en cada un dos lugares había un gaitero que era coñecido con nome e apelidos, era importante no contexto social e evidenciábase grazas ao recoñecemento que se lle daba a cada un deles a título individual. Un exemplo poden ser, entre outros, Avelino Cachafeiro (1899-1972) máis coñecido como “o gaitero de Soutelo” ou Ricardo Bouzas (1920-1992) coñecido como Ricardo Portela.

A maiores diso, era tan relevante o papel que desempeñaban socialmente que se pode dicir que existía a “profesión do gaitero” e como tal, recibían unha retribución económica polo seu traballo, contando coa sorte de poder desprazarse entre lugares próximos indo de xuntanza en xuntanza e dándose a coñecer máis aló do seu propio lugar de orixe.

Deste xeito, na interpretación musical o home contou sempre co papel relevante, pero si nos trasladamos ao contexto do baile tradicional galego, acontece o mesmo: de xeito

²⁰ CARPINTERO, P. (2010). *Op. cit.* Apartado “O gaitero”,(parág. 1).

habitual o home é o encargado de dirixir o baile marcando os puntos e paseos que desexe no momento, algo que se ven arrastrando daquelas foliadas e ruadas nas que se xuntaban e onde o compoñente de improvisación era o máis habitual; así, a figura masculina estaría por tanto sendo o guía. Nos nosos días estes estereotipos están superados na meirande parte dos contextos, e de xeito case definitivo nas festas e foliadas actuais, pero en ocasións seguen prevalecendo enriba dos escenarios onde se debe manter unha imaxe máis purista ao estar a recrear unha parte do pasado de Galicia²¹.

O baile tradicional é unha mostra representativa relevante da identidade do pobo galego, báilase a medida que se improvisa, é unha expresión espontánea sen un significado predefinido, executado coa única finalidade de divertimento nun contexto lúdico e social. Antigamente, nun pobo bailábase a muiñeira dun xeito e no pobo veciño doutra maneira, con outro estilo; de maneira que a riqueza de puntos, a permisividade na creación do propio baile por medio da improvisación, e o grao de asimilación dos bailadores para mudar os puntos e as propias coreografías, fan do baile galego unha tipoloxía única na Península Ibérica²².

Como se trataba dunha representación artística máis que evidenciaba a época e o contexto social que se estaba a vivir no momento, existen de novo distincións de xénero cuns roles establecidos, un máis dominante (masculino) e outro submisivo (feminino); algo que se pode entrever grazas a algunhas das seguintes citas²³:

En Galicia (...) esta separación faise atendendo ao contacto físico que hai entre a parella, formada por un home e unha muller: nos agarrados existe contacto físico, non sendo así nos bailes soltos.

Muiñeira: (...) os puntos normalmente executábanse estando os bailadores colocados en dúas filas: unha de mulleres e outra de homes en fronte. Os puntos eran iniciados por un home que, na maior

²¹ Conclusións extraídas ó ler IGLESIAS, U. (2018). “Os roles de xénero no baile galego: superalos ou convivir con eles?”. *Galicia Confidencial* (Santiago de Compostela), 21 de agosto. Dispoñible en: <http://www.galiciaconfidencial.com/noticia/77037-roles-xenero-baile-galego-superalos-ou-convivir> (Consultado: 09/12/22)

²² Resolución do DOG nº81 (26/04/2018). Xunta de Galicia, p. 22199. Dispoñible en: https://www.xunta.gal/dog/Publicados/2018/20180426/AnuncioG0164-160418-0002_gl.html (Consultado: 12/12/22)

²³ Citas extraídas de Resolución do DOG nº81 (26/04/2018). *Op. cit.* Ver ANEXO INFOGRÁFICO. Fig. 2.

parte das ocasións, ía colocado na cabezalla da súa fila (guía), e tanto o resto dos homes como mulleres estaban obrigados a seguilo.

Por tanto, o home era a figura activa que podía permitirse desfrutar do baile saltando e sacando os puntos que coincidisen co seu estado de ánimo no momento, en contraposición, a muller estaba relegada a un papel secundario estando condicionada á realizar os movementos que indicase o home, sen excesivo movemento e sendo recatada, pois ao final debía mostrarse como unha muller submisa pero con grandes capacidades de baile, debendo así impresionar as figuras masculinas. De novo, esta realidade que se vivía no momento do baile, recóllese nalgunhas das coplas que chegaron ata os nosos días (fig. 3).

Pese a atoparnos nunha realidade de predominancia masculina tanto no ámbito de interpretación musical como no terreo de baile, si nos achegamos ás experiencias das compiladoras e compiladores, todos coinciden no protagonismo das mulleres como as verdadeiras organizadoras das festas así como na interpretación musical durante as mesmas. Nas xuntanzas realizadas nas propias aldeas durante o ano (a meirande parte en relación a traballos colectivos) eran elas as encargadas de preparar o lugar, así como as que logo interpretaban a música para o baile facendo uso das súas voces e instrumentos de percusión.

A preponderancia feminina no canto das ruadas e pandeiradas, xunto con esta característica improvisación das coplas, resulta (...): a maior parte das coplas eran inventadas por mulleres. 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.²⁴

Aínda que a cita anterior só se centra no ámbito xeográfico galego, este feito non foi exclusivo de Galicia:

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

²⁴ CARPINTERO, P. (2010). *Op. cit.* Apartado “Cantadoras”, (parág. 5).

*el ámbito cotidiano el contexto donde ha convivido con la música, formando parte del quehacer de cada día, desde su infancia hasta su muerte.*²⁵

Realmente, ao ser elas as encargadas de amenizar as xuntanzas, cando se desenvolveron os traballos de recollida de coplas non sorprende atoparse con informantes femininas xa que eran elas as que inventaban coplas improvisando, quedándose con aquelas que resultaban máis atractivas e interesantes no seu imaxinario. As súas voces e algún acompañamento rítmico servía como punto de partida para iniciar os bailes:

*O canto galego é unha expresión fundamentalmente feminina, sobre todo cando se trata de canto como soporte para o baile.*²⁶

Deste xeito, ao falar de música vocal de tradición oral en Galicia, resulta imprescindible fixar a atención nas mulleres do rural que mantiveron con vida este repertorio mantendo fixadas na súa memoria estas melodías, conservándoas e transmitíndoas ao longo de xeracións. Isto que é algo lóxico, unicamente comezou a ser tido en consideración nese momento no que comezan as labores de recolleita deste tipo de pezas que sen dúbida conforman unha parte moi importante do patrimonio inmaterial galego.

Tomando como exemplo a seguinte táboa²⁷ de coplas contrapostas, xa se pode entrever os ideais existentes en torno á feminidade e a masculinidade tradicional:

FEMINIDADE	MASCULINIDADE
Tódolos páxaros madre naceron para volar eu tamén nacín no mundo para traballos pasar (Roade, Sobrado dos Monxes, Flérida, 1980) <i>Volume VI, p. 216</i>	As rapazas que lles ghustan téñenlle moit'afición pero despois que se casan andan de conversación (Callobre, A Estrada, Manuel, 1979) <i>Volume VI, p. 326</i>
Miña nai, miña naiçiña, que traballo é ser muller : s' é bonita é desgraciada s' é fea ninguén a quer : (San Ourente, Outes, Manola, 1979) <i>Volume VI, p. 178</i>	Si canto me llaman loco y si no canto cobarde si bebo viño borracho si no bebo miserable (Roade, Sobrado dos Monxes, Antonio, 1980) <i>Volume VI, p. 309</i>

²⁵ OLARTE, M. (2011). “La mujer española de los años 20 como informante en los trabajos de campo pioneros españoles sobre el ciclo vital”. *TRANS – Revista Transcultural de Música*, 15. pp. 3-4. Disponible en: <https://n9.cl/pi674>. (Consultado: 18/03/23)

²⁶ CARPINTERO, P. (2010). *Op. cit.* Apartado “Cantadoras”, (parág. 5).

²⁷ Letras extraídas de Schubarth e Santamarina (1984/85). *Op. cit.* Elaboración propia.

Así, entre o masculino e o feminino establécese unha continua relación de poder onde o masculino aparece sempre no posto predominante; uns roles existentes como froito do contexto machista no que se desenvolve a música tradicional.

Mentres que, tal e como se indicaba coa figura do gaitero, eles recibían recoñecemento e eran coñecidos a título individual, no caso das mulleres a súa música era vista como unha parte da cotiandade, e a maiores vense “obrigadas” a presentarse como un conxunto para verse valedoras, para poder enfrontarse á seguir cargando co maior peso da foliada (fig. 4). Igual este xeito de actuar como un colectivo responde á unha necesidade xa que no ámbito rural moitas veces quedaban soas cos fillos tendo que facerse cargo deles e da casa, algo polo que moitas veces recibían críticas (fig. 5).

A maiores, en relación coa ausencia de recoñecemento, tampouco recibían ningún tipo de remuneración económica por cantar e tocar, moitas veces facían un esforzo para poder mercar un instrumento (o máis habitual era unha pandeireta) e isto non significaba que fosen a facer desa actividade unha profesión como no caso masculino (fig. 6).

<p>Toca, miña pandeireta, se non heite de partir : que me costáche-los cartos Axúdam’a divertir : (Mazaricos, Veciños, 1979) Volume VI, p. 46</p>	<p>Namoreime dunha nena porqu’ela cantaba ben agora morro de fame e o cantar non me mantén (Morantes, Santiago de Compostela, M^a do Carme, 1981) Volume VI, p. 75</p>
---	--

Letras extraídas de Schubarth e Santamarina (1984/85). *Op. cit.* Elaboración propia.

Así mesmo, ás mulleres usaban estas oportunidades de convivencia co xénero masculino para intentar atopar un pretendente, pois o seu destino na época era procurar un marido para así sentirse completas; tendo isto en conta, en moitas ocasións eran os propios homes os que as “convidaban” a que participasen na foliada activamente para ver as súas capacidades, decidíndose a comezar o cortexo ou non:

*As mulleres foron, normalmente, as encargadas de achegar a música destes bailes, en que cantar era unha obriga e non unha devoción, pois as mozas o que querían era, evidentemente, bailar cos mozos.*²⁸

²⁸ CARPINTERO, P. (2010). *Op. cit.* Apartado “Cantadoras”, (parág. 3).

<p>Canta compañeira canta y alegre los corazones que no digan que tenemos pena por otros amores olé olé (Pereda, Candín, Dorinda, 1980) <i>Volume VI</i>, p. 28</p>	<p>Cantarei por che dar ghusto prenda do meu corazónhe cantarei por che dar ghusto que pro outra cousa nonhe (Roade, Sobrado dos Monxes, Carme, 1980) <i>Volume VI</i>, p. 110</p>
<p>Letras extraídas de Schubarth e Santamarina (1984/85). <i>Op. cit.</i> Elaboración propia²⁹.</p>	

Arredor desa intención de atopar un pretendente, moitas veces eran vistas como desesperadas e superficiais, unicamente preocupadas por non quedar solteiras e destinando o seu tempo e diñeiro a aquilo necesario para “enganar” aos homes (fig. 8).

<p>Empezaremos polas mozas que son as máis zalameras que pra facerse bonitas asta pintan as orellas</p>	<p>Pintan os labios e cexas, que parez'unh'hermosura algunhas levan na cara catro quilos de pinturas</p>
<p>(Callobre, A Estrada, Manuel, 1979). <i>Volume VI</i>, p. 325.³⁰</p>	

A maiores de superficiais, as mulleres eran vistas como débiles e queixosas por natureza, chegando incluso a asocialas coa melancolía e a tristeza, como mostran as seguintes coplas, por exemplo:

<p>Hein de cantar hein de rire hein de ser muller alegre hein de manda-la tristesa pàr'ò demo que a leve (Añobres-Muxía, Delfina, Elisa, 1984) <i>Volume VI</i>, p. 27</p>	<p>Eu non canto por cantare nin por voluntá qu'eu teña canto por aliviare io corazón que ten pena (Carpazás, Bande, Basilisa, 1983) <i>Volume VI</i>, p. 215</p>
<p>Letras extraídas de Schubarth e Santamarina (1984/85). <i>Op. cit.</i> Elaboración propia.</p>	

En resumo, e tendo en conta todo o indicado neste apartado, grazas a estas coplas que chegaron ata os nosos días podemos asegurar a existencia duns roles ben marcados, masculino e feminino, na música de tradición oral galega, destinando para cada un deles unha forma diferente de actuar en correspondencia as relacións de poder que existen entre ese binomio masculino-feminino. Deste xeito, sempre se debe ter presente o tempo e o contexto sociocultural no que lles tocou vivir, e tentar ser obxectivos sen procurar xulgar estes feitos dende a actualidade. Nos nosos días séguese a loitar para poñer fin a esas relacións de poder preexistentes no mundo da música tradicional, pero a pesares de lograr

²⁹ Consultar ANEXO INFOGRÁFICO. Fig. 7.

³⁰ Letras extraídas de Schubarth e Santamarina (1984/85). *Op. cit.* Elaboración propia.

unha serie de modificacións, no fondo séguese revelando ese pasado que condiciona enormemente o camiño para ambos xéneros, resultándolle máis doado ao home e máis complexo a muller facerse un oco neste mundo da música popular galega.

2.1. A pandeireta

Se no caso masculino o instrumento por antonomasia é a gaita, no caso feminino isto acontece coa pandeireta. As pandeiretas son os instrumentos que por excelencia acompañaron o canto feminino na maior parte de Galicia durante o século XX, excepción feita das partes montañosas do oriente, onde ou ben non aparecen (caso da comarca da Fonsagrada e zonas lindeiras), ou ben esta función é desenvolta polas pandeiras³¹. Dada a extensión do seu uso, non é estraño atopar coplas que se refiren dende o material empregado para a súa construción, ata o mellor xeito de tocar o instrumento para que soe mellor (fig. 9).

Como xa se indicou, as mulleres eran as encargadas habitualmente de facela foliada, e o instrumento máis empregado para acompañar o canto é a pandeireta, de aí que se asocie este instrumento habitualmente ao xénero feminino. Hoxe en día, ao preguntar a xente maior que sabe tocar o instrumento como aprendeu a facelo, practicamente de xeito unánime responden que aprenderon pola súa conta ao participar nas foliadas e imitar as que xa sabían, ou que con sorte puideron ter a mestra na casa, ensinándolles súas nais ou avoas; este feito de transmitir os coñecementos do instrumento de nais a fillas, ou por parte das avoas (sempre a liña feminina), parece que ven de antigo xa que moitas coplas fan fincapé niso, ao igual que participar na foliada sen ter coñecementos do instrumento:

Sei toca-la pandereta
 ensinome miña nai
 cando me sacou a teta
 (San Ourense, Outes, Beleiro, 1979)
Volume VI, p. 47

]: Tendes que disimulare :|
 que collo a pandeireta
 e non a sei tocare
 ai la...
 (Agar, A Estrada, Rafael, 1979)
Volume VI, p. 47

Letras extraídas de Schubarth e Santamarina (1984/85). *Op. cit.* Elaboración propia.

³¹ Instrumento membranófono similar a pandeireta, pero de maiores dimensións.

*Se como útil a súa consideración é pouca, as boas tocadoras tivéronse e téñense en grande estima e as nenas aprendían xa de moi pequenas este oficio.*³²

Isto de participaren as mulleres tocando o instrumento moitas veces sen saber, trouxo cousas positivas: eran totalmente autodidactas, aprendían normalmente pola súa conta por imitación, e isto permitiu que non se perdese ese coñecemento e chegase ata os nosos días; pero tampouco podemos esquecer que levou a denigrar en certo modo este instrumento: ao ser tan “fácil” aprender a tocar os ritmos básicos, unha pandeireiteira carecía do recoñecemento que podería ter un gaiteiro, por exemplo, xa que era necesaria unha certa formación no instrumento; así mesmo, era un instrumento que estaba ao alcance dun maior número de persoas xa que resultaba menos custoso que outros, por tanto existía un gran número de intérpretes, o que levou a que se tivesen que xuntar para tocar e chegar así a identificar as pandeireiteiras como un colectivo.

*Dentro do noso sistema de cultura tradicional a pandeireta é un instrumento musical propiamente dito, pois forma o soporte rítmico do canto, aínda que a súa consideración está por debaixo da dos instrumentos melódicos como a gaita de fol (...), ou dos que a estes acompañan. É un instrumento musical apreciado polo seu son, mais como útil tense en menor consideración que outros tambores de marco como as pandeiras e pandeiros cadrados quizais debido ao seu menor prezo e duración física.*³³

A pesares de ser máis doado adquirir unha pandeireta, para moitos supoñía un gran esforzo porque vivían no rural, carecían de moitos recursos, e invertir diñeiro para algo que era considerado como unha diversión, non deixa de resultar sorprendente, por iso numerosas coplas fan referencia ao que gastaron mercándoa (que curiosamente coinciden ao dicir cinco reais, polo que podería ser o prezo medio habitual que se pagaría), ou incluso de que se atopa en malas condicións pero seguen dándolle uso (fig. 10).

Esta miña pandeireta cinco reás me costoue outra igual que ela no quintero non entroue (Santa Cruz de Montaos, Ordes, Concepción, 1979) Volume VI, p. 48	Xa non tén ferriños ferriños non tén xa non tén ferriños pero toca ben (Robido, A Rúa de Valdeorras, Unha veciña, 1981) Volume VI, p. 48
Letras extraídas de Schubarth e Santamarina (1984/85). <i>Op. cit.</i> Elaboración propia.	

³² CARPINTERO, P. (2010). *Op. cit.* Apartado “Pandeireta”, (parág. 19).

³³ CARPINTERO, P. (2010). *Op. cit.* Apartado “Pandeireta”, (parág. 19).

Como xa se indicou con anterioridade, moitas veces para as mulleres cantar era máis unha obriga que algo que facían por diversión, era o único xeito que tiñan de “impressionar” ao xénero masculino; o canto ía acompañado da pandeireta, por tanto cando podían comezar a cantar e tocar, o habitual era que o fixesen practicamente ata cansarse:

Aghora que me puxeron a pandeireta na manhe se me peta na cabeza tocarei hasta mañánhe (Vila da Iglesia, Cerceda, Delfina, Elisa, 1980) <i>Volume VI</i> , p. 45	: Por aquel qu’anda no baile por aquel qu’entrou agora : : cantarei e tocarei anque se’a noite toda : (Aguada, Carballedo, Sarita, 1981) <i>Volume VI</i> , p. 41
Letras extraídas de Schubarth e Santamarina (1984/85). <i>Op. cit.</i> Elaboración propia.	

Esta falta de profesionalización no instrumento, conduce incluso a que os que o tocan non conten con un nome, xa non digamos propio, senón asociado ao instrumento, aínda que por sorte “modernamente este feito cambiouse, ao igual que o asignar a pandeireta exclusivamente ás mulleres:

As tocadoras e tocadores de pandeireta carecen na tradición galega de nome. Modernamente nos grupos folclóricos adoptouse o de pandereteira ou pandereteiro, son castelanismos (...) os nomes correctos serían pandeireiteiro e pandeireiteira.

En Galicia é un instrumento tradicionalmente feminino, aínda que haxa zonas onde tamén os homes tocaban nela para acompañar o canto, nomeadamente nos concellos do sur de Pontevedra. Xustamente nestas zonas a pandeireta adoitaba acompañar a gaita de fol e de aquí parte, seguramente, unha tradición desenvolvida ao longo do século XX de homes que acompañan a gaita de fol con este instrumento.³⁴

2.2. O pandeiro cadrado

Ao igual que a pandeireta, o pandeiro parece asociarse no imaxinario colectivo á uso feminino, algo que parece razoado tendo en conta as diferentes coplas que chegan ata nós.

O propio coiro empregado para facer o pandeiro é un tema recorrente, pódese atopar en moitas coplas a súa mención (fig. 11).

³⁴ CARPINTERO, P. (2010). *Op. cit.* Apartado “Pandeireta”, (parág. 7, 20).

<p>Este pandeiro que toco é de pelexo de ovella que morrió de murríña : que de morriña morrera : Ai la (Cesullas, Cabana, Eduardo, Manuel, 1980) <i>Volume VI</i>, p. 44</p>	<p>Ese pandeiro que toca e do coiro do castrónhe inda onte comeu herbas hoxe toc'a un batallónhe (Olas, Mesía, Elvira, 1979) <i>Volume VI</i>, p. 44</p>
<p>Letras extraídas de Schubarth e Santamarina (1984/85). <i>Op. cit.</i> Elaboración propia.</p>	

Tal e como indica Carpintero, a pelica para os pandeiros³⁵ debía ser resistente pois o seu tamaño considerable así o esixía, de aí que en moitas coplas tradicionais se xogue con esta característica para poñer de manifesto a opresión que exercían sobre os labregos algúns elementos do sistema como o escribán, o xuíz, o alcalde ou o cacique:

<p>Iste pandeiro que toco por moito que repinique non teñas medo que rompe qu' é de coiro de cacique (Carpazás-Bande, Veciños, 1983) <i>Volume VI</i>, p. 43</p>	<p>Ieste pandeiro que toca e por moito que repenique non teñas medo que rompa qu' é do pelico dun cacique (O Baño, Bande, Clarita, 1981) <i>Volume VI</i>, p. 44</p>
<p>Letras extraídas de Schubarth e Santamarina (1984/85). <i>Op. cit.</i> Elaboración propia.</p>	

Trátase dun instrumento destinado no imaxinario colectivo única e exclusivamente ás mulleres, algo natural xa que eran elas as encargadas de facelo soar habitualmente (fig. 12):

*Para tocar este instrumento as mulleres sostéñeno de xeito moi semellante ao resto dos tambores de marco circulares (...), o pandeiro sostense en posición case vertical, diante do peito da tocadora.*³⁶

Existe por tanto, un conxunto minoritario de cantares que teñen como denominador común o acompañamento rítmico do pandeiro cadrado, tocado por mans femininas. Ata o primeiro terzo do século XX este repertorio acompañou moitas prácticas rituais da sociedade preindustrial galega e, por tanto, a súa presenza no territorio ata ese momento foi extensa e homoxénea.

³⁵ Actualmente na nosa xeografía enténdese por pandeiro unicamente o instrumento cadrado; isto non sempre foi así e podía referir tamén a instrumentos circulares. CARPINTERO, P. (2010). *Op. cit.* Apartado “Pandeiro (cadrado)”, (parág. 1, 3).

³⁶ CARPINTERO, P. (2010). *Op. cit.* Apartado “Pandeiro (cadrado)”, (parág. 11).

O repertorio acompañado de pandeiro cadrado representa na actualidade un porcentaxe minoritario dentro do corpus de música vocal de tradición oral en Galicia. Os rexistros documentais ascenden a un total de trinta e oito, e preséntanse en formas de gravacións de vídeo realizadas entre o ano 1996 e o 2009 polo folclorista vigués Luís Prego. Estas mostras atópanse concentradas en dúas zonas moi localizadas das provincias de Ourense e Pontevedra³⁷. A pesares de que chega ata nós só no sur da provincia de Pontevedra, noutros lugares seguiuuse empregando ata fai pouco, caso dos Ancares³⁸.

A presenza do pandeiro cadrado tivo que ser máis pronunciada no territorio antes do primeiro terzo do século XX. A pesares de que non se conserven rexistros sonoros, hai testemuñas que aseguran que estivo presente en parroquias adxacentes ás documentadas con material audiovisual³⁹. Carpintero xa indica que teñen recollido illadas deste instrumento en moi diversas zonas de Galicia, sobre todo nas máis arcaizantes, o que indica que noutrora debeu ser un instrumento amplamente empregado⁴⁰.

O pandeiro aparece en moitas cantigas e nos cantigueiros doutras linguas⁴¹. Curiosamente, e retomando a relación deste instrumento co xénero feminino, existen numerosas coplas que parecen relacionar este instrumento, o pandeiro, coa morte única e exclusivamente dunha persoa feminina no núcleo familiar, e este tipo de variantes aparecen por toda Galicia (fig. 13).

<p>Este pandeiro que toco este que teño na man era de miña cuñada da muller de möu irmánhe (Olveira, Dumbría, Mazaricos, Estrela, 1979) <i>Volume VI</i>, p. 43</p>	<p>A miña muller morreume enterreina no palleiro sete cregos a cantar eu a toca-lo pandeiro ai o le lo... (San Ourense, Outes, Manola, 1979) <i>Volume VI</i>, p. 210</p>
---	---

Letras extraídas de Schubarth e Santamarina (1984/85). *Op. cit.* Elaboración propia.

³⁷ FEIJÓO, J. (2016). *Op. cit.*, pp. 331, 333.

³⁸ CARPINTERO, P. (2010). *Op. cit.* Apartado “Pandeiro (cadrado)”, (parág. 12).

³⁹ FEIJÓO, J. (2016). *Op. cit.*, p. 334.

⁴⁰ CARPINTERO, P. (2010). *Op. cit.* Apartado “Pandeiro (cadrado)”, (parág. 12).

⁴¹ LORENZO, X. (2004). *Cantigueiro popular da Limia Baixa..* Ourense: Deputación Provincial de Ourense, Museo do Pobo Galego, p. 107. Disponible en <https://publicacionsperiodicas.academia.gal/index.php/BRAG/article/download/251/251/261> (Consultado: 15/03/23)

Esta case ausencia de pezas tocadas por pandeiro cadrado, igual responde a cuestións de substitución do instrumento por outro de máis fácil acceso como pode ser o caso das latas de carburo ou pimentón, feito que analizaremos máis adiante pero que sen dúbida xurde da escaseza de recursos económicos para poder mercar o pandeiro.

No noso sistema de cultura tradicional o pandeiro é considerado como un instrumento musical propiamente dito. Nos lugares onde se conserva o seu uso a súa consideración como útil e superior á das pandeiretas, seguramente porque os pandeiros eran máis caros e duraban moitos máis que aquelas. Tamén as boas tocadoras era e son tidas en grande estima, pois é un instrumento do que se poden arrincar fermosos sons. Os pandeiros pasaban moitas veces de nais a fillas, caso no que as tocadoras os consideran obxectos de alto valor sentimental⁴².

2.3. Tambor feminino

Sen dúbida, ao pensar no tambor galego que acompaña a gaita de fol, instrumento por antonomasia masculino, tamén se asocia ao mesmo xénero; con todo, nas montañas do noroeste ourensán, nos concellos de Piñor, O Irixo e O Carballiño, así como no concello pontevedrés de Dozón e nas montañas dos Ancares (Lugo), documéntase o costume de tocaren as mulleres un rústico tamborete para acompañaren o canto. No norte de Ourense aparece tocado xunto con outros instrumentos como a lata e as pandeiretas, mentres que nos Ancares faino coas pandeiras. As portadoras consultadas en diversas aldeas do norte da provincia de Ourense comentaron que estes tambores eran construídos polos carpinteiros a petición das mulleres⁴³.

En relación a este instrumento que o propio Carpintero xa denomina como “tambor feminino” resaltando a condición de asociarse ao xénero feminino, xa indica:

Organoloxicamente falando é bastante sorprendente achar un tambor batido con paus en mans de mulleres, pois son instrumentos dunha longuíssima tradición masculina, polo que sospeitamos que

⁴² CARPINTERO, P. (2010). *Op. cit.* Apartado “Pandeiro (cadrado)”, (parág. 23).

⁴³ CARPINTERO, P. (2010). *Op. cit.* Apartado “Tambor feminino”, (parág. 1, 2).

*se trata dunha tradición relativamente recente, quizais do século XVIII ou XIX, por aventurarmos unha data baseándonos unicamente na intuición.*⁴⁴

Resulta canto menos curioso que vexa necesaria a distinción entre o “tambor feminino” e o “tambor propiamente dito”; é certo que presentan características formais que os diferencian, pero tal e como indica el mesmo, aínda que primordialmente era empregado polas mulleres, non era de uso exclusivo deste xénero. O máis sorprendente por así dicilo é a denominación escollida para cada un dos instrumentos, remarcando de novo que seguen a existir nos nosos días prexuizos que hai que mudar do noso imaxinario:

*Dentro do particular sistema de cultura musical da zona ourensá referida, este tipo e uso dos tambores é exclusivamente feminino, pois os homes rara vez participaban no canto para o baile. Nos Ancares, pola contra, homes e mulleres cantaban nos filandois e ambos empregaban este instrumento para acompañar o canto.*⁴⁵

2.4. “Instrumentos” menores ou pobres

Tendo en conta o contexto no que nos atopamos, moi afastado do mundo das cidades que están inmersas no capitalismo, atopámonos nas aldeas con pequenos contextos illados onde a forma de vivir e executar o folclore era totalmente diferente, facíase en colectividade de forma que o xeito de cantar e tocar variaba enormemente con simplemente comparar dous lugares próximos xeograficamente entre sí.

En dito contexto, practicamente toda a vida xiraba en torno a dar cuberto as necesidades básicas, de aí que necesitasen dalgunha forma de distracción para evadirse do día a día, desa continua rutina de traballo, e para iso empregaban a música. Tendo isto en conta, e como os recursos económicos eran limitados, a maioría dos veciños dos pobos non podía permitirse mercar ningún instrumento, e si podían acostumaban a ser membranófonos como os anteriormente comentados, pandeiretas, pandeiros... todos eles de menor custo.

⁴⁴ CARPINTERO, P. (2010). *Op. cit.* Apartado “Tambor feminino”, (parág. 4).

⁴⁵ CARPINTERO, P. (2010). *Op. cit.* Apartado “Tambor feminino”, (parág. 5). Este autor recolle que o termo “filandois” é empregado nesa zona xeográfica para referirse a “foliadas”.

Así, podemos asegurar a existencia de “instrumentos musicais” que aínda que non son orixinalmente pensados con esa finalidade, adquiren esa función cando nas mans adecuadas conseguen crear ritmos que serven de base para poder acompañar ao canto habitualmente, pero tamén podían facelo coas melodías.

O principal problema reside en que son moi poucas as referencias que se fan aos chamados “instrumentos menores ou pobres”, a pesares de que con toda probabilidade deberon ser os máis empregados para acompañar dende os traballos diarios ate o canto; dentro deste enorme conxunto, podemos atopar “utensilios” musicais como as culleres, cunchas de vieira, tixola ou cazola, e as latas de carburo e pemento, entre outros; todos eles resultaban en moitos casos a primeira toma de contacto dos máis novos coa música, algo lóxico pola facilidade de obtelos, así como pola facilidade na técnica de execución.

Tendo en conta que a maioría deles eran empregados, como xa se indicou, para acompañar o canto e habitualmente as encargadas de facelo eran as mulleres, non sorprendería que este tipo de “instrumentos” fosen asociados ao xénero feminino; ademais, a maioría atopábanse nun contexto de presenza feminina tal como a cociña (culleres, tixola ou cazola, etc.).

2.4.1. Culleres

As culleres pertencen a esa clase de instrumentos domésticos que son convertidos de xeito ocasional por nenos e adultos en instrumentos musicais. Feitas de pau ou de metal úsanse por parellas para entrebatelas e producir golpes e redobres que acompañan melodías ou cantos.

Usadas como instrumento musical áchanse por toda Galicia, mais os xeitos de sostelas e producir música con elas son variados, reflectindo á perfección tanto a nosa imaxinación musical coma as posibilidades deste sinxelo utensilio. Por suposto, no sistema de cultura tradicional galego as culleres non son consideradas como instrumentos musicais, o que non quere dicir que os que as manexan con habilidade non sexan tidos en boa consideración e, nese intre no que son tocadas con virtuosismo e acompañando a algún

instrumento melódico, as culleres adquiren a dimensión dun auténtico instrumento musical⁴⁶.

2.4.2. Cunchas de vieira

O uso das cunchas de vieira como instrumento musical aparece amplamente documentado por toda a nosa xeografía, incluso en lugares moi afastados das costas. O forte e estridente son que emiten serve para acompañar o canto ou a melodía de todo tipo de instrumentos, sendo moi frecuente o seu uso para acompañar o canto a carón das pandeiretas, latas, pandeiros, etc., ou mesmo ao pé da gaita de fol⁴⁷.

Como consecuencia deste estendido uso, numerosas coplas tradicionais fan mención a este instrumento:

Heiche de toca-las cunchas miña carrapucheiriña heiche de toca-las cunchas naquela corredoiriña ai la...	: Miña piquirrichichiña : heiche de toca-las cunchas naquela corredoiriña ai o lelo...
(San Martín de Suarna, A Fonsagrada, Josefa, 1970) <i>Volume VI</i> , p. 48	(San Ourense, Outes, Manola, 1979) <i>Volume VI</i> , p. 49
Letras extraídas de Schubarth e Santamarina (1984/85). <i>Op. cit.</i> Elaboración propia.	

Nos dicionarios, prodúcese a incorporación das cunchas como instrumento musical na segunda edición do dicionario de Franco Grande (1972)⁴⁸.

Non sabemos cando as persoas comezaron a empregar as cunchas como instrumentos musicais, pero os estudosos supoñen que o emprego de idiófonos entrebatidos ou refregados poderían contar entre os máis antigos instrumentos musicais empregados polo home e incluso por homínidos máis primitivos. No sistema de cultura tradicional galego, as cunchas pese a non ser construídas para o fin musical, son consideradas como instrumentos musicais. Se ben o útil en si mesmo ten pouco valor, como instrumento musical é tido en grande estima para o acompañamento, equiparándose a outros

⁴⁶ CARPINTERO, P. (2010). *Op. cit.* Apartado “Culleres”, (parág. 1, 5, 9).

⁴⁷ CARPINTERO, P. (2010). *Op. cit.* Apartado “Cunchas”, (parág. 1).

⁴⁸ FRANCO, X. L. (1972). *Diccionario galego-castelán*, 2ª ed. Vigo: Galaxia. Esta cita está tomada de CARPINTERO, P. (2010). *Op. cit.* Apartado “Cunchas”, (parág. 3).

instrumentos musicais como a pandeireta ou o pandeiro, pois só cunchas cunchas e o canto podía interpretarse unha melodía e polo tanto facer unha festa. As cunchas tócanas mulleres e homes en Galicia, polo que non presentan unha filiación sexual clara⁴⁹; pese a isto, como xa se indicou, o contexto no que se atoparían sería a cociña, e nela estarían as mulleres.

2.4.3. Tixola ou cazola

En Galicia foi un instrumento musical cun certo predicamento, polo menos na primeira metade do século XX. Durante este período empregouse só nalgúns zonas, caso das comarcas da Limia e Limia Baixa, onde a denominan cazola e se usaba para acompañar o canto⁵⁰.

Non sempre hai gaiteiro á man e nese caso botan man dunha sartén ou cazola que baten ritmicamente cunha chave. A sartén ou cazola úsase como instrumento para improvisar as músicas nos fiadeiros, deluvas, etc. Bátese a compás cunha chave e acompáñase moitas veces cos ferriños, praos que serven as trébedes despenduradas dunha baraza e baténdolles cun ferro calquera⁵¹.

Deste xeito, estamos de novo falando dun “instrumento” que aínda que non nace como tal, era empregado para acompañar o canto, actividade principalmente feminina. De feito, en zonas próximas a Galicia a tixola tamén foi empregada como instrumento musical. Aparece así entre os vaqueiros de alzada onde a denominan *payecha* e constitúe un dos seus principais métodos de acompañar o canto feminino.

Na Galicia tradicional a tixola foi un instrumento de mulleres, empregado sempre para acompañar o canto, e malia non ser considerado *a priori* como un instrumento musical propiamente dito, pois non se fabricaban con esta pretensión, as tixolas que soaban eran apreciadas, incluso a mocidade as compraba a escote para usalas nas ruadas. As mulleres que as manexaban con destreza gozaban tamén de certa consideración nas zonas onde se

⁴⁹ CARPINTERO, P. (2010). *Op. cit.* Apartado “Cunchas”, (parág. 5, 8).

⁵⁰ CARPINTERO, P. (2010). *Op. cit.* Apartado “Cazola ou tixola”, (parág. 2).

⁵¹ LORENZO, X. (2004). *Op. cit.*, p. 107, 74.

tocou. Deste xeito, a súa participación no acto musical, acompañando o canto, converte estes instrumentos culinarios en instrumentos musicais cando se lles dá este uso⁵².

2.4.4. Latas de carburo e de pemento

O uso deste tipo de instrumentos musicais pódese documentar só na provincia de Ourense, tanto na parte sur nas comarcas da Limia e Baixa Limia, como na noroeste nos concellos de Beariz, Avión, Boborás, Cea, Piñor e O Carballiño. Nestes concellos do norte ourensán as latas aparecen tocando nos bailes xunto coas pandeiretas e nalgúns, tamén cos tambores femininos.

De novo, ao ser un “instrumento” que principalmente empregaban para soste o canto, de novo conduce a que sexa usado por mulleres. No sistema de cultura tradicional galego a lata non é considerada un instrumento musical propiamente dito, pois malia o seu aproveitamento musical, non nace con esa intención e, aínda por riba, carece do don da melodía. Tampouco o útil en si mesmo é especialmente apreciado, malia que este escaso mérito contrasta coa alta consideración das boas tocadoras do instrumento. A lata é un instrumento musical propia e exclusivamente feminino como sucede coa maioría daqueles que soportan ritmicamente o canto⁵³.

Como xa se indica con anterioridade ao comentar o caso do pandeiro cadrado, resulta moi probable que as latas de carburo ou pimentón fosen empregadas como substitutos de outros instrumentos membranófonos que resultaban máis custosos, xa que non todos podían permitirse acceder a eles e directamente todo aquilo que tivesen a man podían ser obxecto de conversión en instrumento musical, habitualmente de percusión.

Na comarca da Limia o seu uso estivo tan estendido que diversas portadoras entrevistadas apuntaron que era frecuente que o canto nos fiadeiros fose acompañado só por latas, comentando que daquela (antes e despois da Guerra Civil) había tan poucos cartos que era difícil conseguir unha pandeireta.⁵⁴

⁵² CARPINTERO, P. (2010). *Op. cit.* Apartado “Cazola ou tixola”, (parág. 7, 9).

⁵³ CARPINTERO, P. (2010). *Op. cit.* Apartado “Latas de carburo e pemento”, (parág. 2, 6).

⁵⁴ CARPINTERO, P. (2010). *Op. cit.* Apartado “Latas de carburo e pemento”, (parág. 3).

3. “Lugares” de sociabilidade

Entre as cantigas tradicionais galegas poden atoparse cancións para a sega, para a labrada, etc., todo isto responde a unha necesidade de empregar a música, e sobre todo o canto, como método de acompañamento na vida diaria conseguindo así unha certa distracción. Todo isto, era transmitido de xeración en xeración por vía oral, principalmente en reunións veciñais que organizaba a propia xente do pobo.

*La música tradicional, por exemplo, se encuentra estrechamente ligada al ciclo de la vida y al calendario, y posee con mucha frecuencia unas finalidades y funciones bien determinadas de acuerdo con esta relación: canción de trabajo, de cuna, de romería, etc.*⁵⁵

As reunións espontáneas realizábanse nas aldeas ao caer o día con varios motivos: moitas eran para fiar ou realizar outros traballos relacionados co ciclo agrícola (esfolladas do millo, as fiadas de lá ou diversos traballos relacionados co liño como tascar, deluvar, espadelar ou fiar), de aí as denominacións de fiadas, finaldóns, tascas, etc., en moitos casos estendidas a todo tipo de xuntanzas. Tamén se fixeron estas reunións simplemente como diversión, variando a súa denominación de zona a zona⁵⁶.

Así, podemos atopar coplas que se refiren de diferente xeito a estas reunións (fig. 14).

Entrar a bailar bailando entrar a bailar ahora : entrar a bailar bailando ai a fuliada vai boa : (Forcarei, Filomena, 1982) <i>Volume VI, p. 24</i>	Ai esta ruadiña d'hoxe mañán ha de ser sonada : eso que seia que non a min non se me dá nada : (Calobre, A Estrada, Mercedes, 1979) <i>Volume VI, p. 24</i>
Letras extraídas de Schubarth e Santamarina (1984/85). <i>Op. cit.</i> Elaboración propia.	

Estas xuntanzas realizábanse xeralmente nas propias casas dalgúns veciños, especialmente nas cociñas (algo lóxico tendo en conta que os fogóns aportaran calor a estancia nos meses máis fríos); así, non sorprende atoparse con algunhas coplas nas que se menciona de xeito concreto esta habitación:

⁵⁵ MARTÍ, J. (1996). *El folklorismo: uso y abuso de la tradición*. Barcelona: Ronsel S.L, p. 151.

⁵⁶ CARPINTERO, P. (2010). *Op. cit.* Apartado “Cantadoras”, (parág. 1).

Heiche de manda-lo ⁵⁷ sacho miña carrapucheiriña heiche de manda-lo sacho aunque sea na cociña (Nogueira de Ramuín, Castro Caldelas, Castor, 1983) <i>Volume VI</i> , p. 49	: Heiche de toca-las conchas miña carapucheiriña : : heiche de toca-las conchas aunque sea na cociña : larelo... (Carpazás, Bande, Veciños, 1983) <i>Volume VI</i> , p. 49
---	---

Letras extraídas de Schubarth e Santamarina (1984/85). *Op. cit.* Elaboración propia.

Estes lugares trátanse de verdadeiros centros de sociabilidade onde se producía de xeito habitual este tipo de reunións, xeralmente un par de veces por semana, co obxectivo principal de divertirse. Así, tratábase realmente dun encontro sociocultural onde calquera era benvido, de aí que en diferentes lugares da xeografía galega podamos atopar rexistro da mesma copla (fig. 15) sen practicamente ningunha variación, porque era aprendida ao achegarse a un destes espazos de convivencia xente moi diversa con diferente procedencia.

A finalidade principal destas reunións, fóra dos traballos que nelas se podían facer, era, sen dúbida, bailar; pero tamén se cantaban historias e os mozos e mozas botaban parrafeos entre eles. A diversión incluía as típicas historias ou contos así como numerosos xogos, bailados e cantados algúns, nos que participaba toda a mocidade mentres os máis maiores fiaban, esfollaban ou realizaban outras tarefas⁵⁸.

*Polo mes de Nadal comezan a ter lugar os fiadeiros, nos que as mulleres, especialmente as mozas, fían o liño e a lá cada unha co seu fuso e a súa roca. (...) Á noite, xúntanse mozas e vellas no fiadeiro que lles corresponda [íanse tendo por rolda nas casas do lugar] e comencan a traballar namentras agardan a chegada dos mozos. Estes van aparecendo pouco a pouco (...). Compre ter en conta que os mozos non son invitados ao fiadeiro: van os que queren sen máis requisito que entraren nilas. Moitas veces ao chegaren preto do fiadeiro, os mozos comezan a cantar, entoando cantigas que son contestadas polas mozas, comenzando así un desafío ou un cortexo (...). Entón comencan, mesturados cos traballos, os pasatempos: mozas e mozos cantan, falan, brincan e bailan deica o remate da festa, en que cada un marcha para a súa casa.*⁵⁹

A preponderancia feminina no canto das ruadas e pandeiradas é unha realidade, algo evidenciado en numerosas coplas do noso folclore, e ás veces instrumentistas masculinos

⁵⁷ O termo “mandar” é empregado como eufemismo de “mangar”.

⁵⁸ CARPINTERO, P. (2010). *Op. cit.* Apartado “Cantadoras”, (parág. 7).

⁵⁹ LORENZO, X. (2004). *Op. cit.* pp. 13-14.

como acordeonistas, cegos violinistas ou frauteiros visitaban estas reunións e, se había sorte, o gaiteiro e o tamborileiro facían a súa aparición⁶⁰. Así, un gran número de coplas fálannos dos diferentes instrumentos que se podían tocar nas xuntanzas, ou as actividades que se podían desenvolver nelas tales como o canto ou o baile:

Para bailar veño eue, para cantar meu irmaue, : para toca-lo pandeiro viva quen o tén na manhe : (Parada, Ordes, María, 1980) <i>Volume VI</i> , p. 66	Hai fouliada que racha hai pandeiros hai ferreñas hai castañas de prata (Bendimón, Roo, Outes, Boudaña, Pituca, 1980) <i>Volume VI</i> , p. 24
---	--

Letras extraídas de Schubarth e Santamarina (1984/85). *Op. cit.* Elaboración propia.

Pero sobre todo, moitas outras delas fan fincapé na existencia de diferentes persoas que acudían a foliada sen intención de participar nela, por tanto isto podía ser obxecto en certa medida de burlas (fig. 16). Así mesmo, analizando algunhas das coplas, parece haber unha certa crítica especialmente cara as mulleres que sabían tocar algún instrumento ou cantar, actividade que como xa se indicou desempeñaban para facer, dentro do que cabe, máis amenos os traballos (fig. 17).

Por tanto, a música foi un vehículo de coñecementos conxuntos dunha sociedade, unha realidade que unía a xente durante, por exemplo, longas horas de traballo no campo (fig. 18, 19 e 20), por iso en coplas se nos fala da realización de traballos concretos hasta tal punto de poder crear unha denominación para algúns deles vinculados a esta realidade, como poden ser os cantos de seitura (fig. 21 e 22), da sega (fig. 23 e 24), etc.

Ademais, moitas outras dan indicacións de diferentes procesos que acontecen na realización de certo tipo de traballos (fig. 25), todos eles vinculados ao mundo dos pobos, das pequenas aldeas, onde todos colaboraban en caso necesario para finalizalos a tempo:

Déixame sega.la iherba déixama poñer no feixe : déixame deixa-lo mundo para qu'o mundo me deixe : (Vila da Iglesia, Cerceda, Delfina, Rosa, 1980) <i>Volume VI</i> , p. 218	Déixame segha-la iherba e poñela na pobeia non quero amores de lonxe que ios teño na ialdea (A Agrela, Parada, Ordes, Esclavitud, 1983) <i>Volume VI</i> , p.87
--	--

Letras extraídas de Schubarth e Santamarina (1984/85). *Op. cit.* Elaboración propia.

⁶⁰ CARPINTERO, P. (2010). *Op. cit.* Apartado “Cantadoras”, (parág. 5).

Tendo en conta que os lugares onde se desenvolvía o traballo eran os campos e demais espazos similares, no momento non contarían con instrumentos propiamente ditos que lles axudasen no momento do canto, por tanto empregarían aqueles utensilios que neses momentos tivesen na man. Así, podemos falar por exemplo do caso concreto dos canteiros cos seus ciceis. Todo isto está de novo en relación coa existencia deses “instrumentos” menores ou pobres, dos cales a algúns xa se ten feito referencia con anterioridade.

Os canteiros producían un son característico no que participaban a pedra o punteiro e a maceta. Este son era aproveitado para acompañar os cantos que os distraían durante o tedioso picar na pedra, imprimíndolles ademais un ritmo axeitado ao seu traballo. A parte dos cantos relaxados e tranquilos interpretados ao son dos punteiros e macetas, os canteiros posuían outro curioso e único tipo de canto. O traballo de erguer e colocar as pedras na construción esixía unha coordinación e simultaneidade perfectas dos canteiros de cuadrilla que manexaban a mesma pedra, posto que estar eran por veces extraordinariamente pesadas. O sistema escollido por estes homes para obter un bo grao de coordinación é moi orixinal e cadra á perfección coa musicalidade do pobo galego: interpretar cantos de ritmo libre, baseados na mestura de ordes como arriba!, puxar!, con sílabas de esforzo como ouh!, eih!, facendo tamén referencias ás propias pedras. Estas melodías ían guiadas polo capataz e respondidas polos outros membros da cuadrilla, conseguindo así imprimir un ritmo preciso e coordinar perfectamente os lugares de esforzo conxunto⁶¹. Toda esta realidade dos canteiros e o seu traballo, é recordado grazas a numerosas coplas da nosa tradición⁶² (fig. 26).

Outro contexto comunitario onde estaba presente a música eran as festas. Así, podémonos atopar conxuntos instrumentais para momentos concretos como as cuadrillas

⁶¹ CARPINTERO, P. (2010). *Op. cit.* Apartado “Ciceis dos canteiros”, (parág. 1, 2).

⁶² Faise obrigada a mención das grabacións dos traballos dos canteiros desenvolvidas por Alan Lómax, etnomusicólogo norteamericano que tras o seu paso por Galiza durante 1952 e 1953 nunha expedición etnográfica, deixa como resultado a recompilación de numerosas testemuñas deste canto. Así como GROBA, X. (2019) *Antonio Fraguas e a memoria musical de Cotobade*. Santiago de Compostela: aCentral Folque; e QUIBÉN, V. L. (1957) “Cancionero y refranero de los canteros de Galicia”. *Boletín de la Real Academia Gallega* n° 321-326, pp. 151-164. Disponible en: <https://2012.academia.gal/boletins-web/paxinas.do;jsessionid=4D507046CE269411069388C65AB2E6DE?id=2493&d-447263-p=3> (Consultado: 03/04/23).

de reiseiros e os cantos de reis e de nadal (fig. 27 e 28) durante esa época⁶³. Pero sobre todo a figura predominante nas celebracións públicas era o gaitero, músico que se contrataba para as festas patronais onde, en moitos lugares, tiña que tocar na misa ademais de facer a procesión e animar o baile. Así mesmo, o gaitero foi parte esencial da ambientación de todo tipo de romarías; tamén se chamaba para acompañar todo tipo de danzas, ben fosen dos gremios, ben fosen danzas de antroido ou de reis; e tampouco faltou a súa participación nas vodas e noutras festas que se xulgasen de certa importancia, como nalgúns antroidos, magostos, etc.

Como consecuencia deste interese por contar con un gaitero en cada celebración, xurdiron numerosos conxuntos instrumentais para poder participar en tantos eventos, tales como a combinación de bombo, gaita e tambor, trío moi frecuente por toda Galicia; cuartetos de gaita, clarinete, caixa e bombo, moi prodigados por toda a nosa xeografía; murgas, músicas ou charangas, frecuentes a partir de comezos do século XX, onde saxofonistas e clarinetistas tocaban coa gaita de fol, a caixa e o bombo con pratiños; conxunto de gaiteros (dous ou tres) que interpretan as melodías a voces, usualmente por terceiras paralelas, acompañados polo tambor e o bombo; ou as bandas de gaitas que xorden en diversas vilas e cidades xa a finais do século XX.

Pese á sucesión de conxuntos diferentes en que o gaitero se fixo rodear cada vez de máis instrumentos, este músico só, sen acompañamento, seguiu mantendo o seu espazo nalgunhas zonas afastadas e tamén en determinadas situacións rituais. Un caso foi na celebración das misas, costume que se mantivo nas comarcas orientais ata mediados do século XX; outro nos cantos asociados co ciclo de Nadal, onde coros de cantantes entoaban as súas composicións ao son do gaitero, sen ningún tipo de acompañamento⁶⁴.

⁶³ Estes conxuntos musicais saían a percorrer a parroquia de casa en casa durante as noites de Nadal, Aninovo e Reis. Despois da cea, os mozos e as mozas se así o permitía a tradición da zona, xuntábanse formando unha cuadrilla. O seu obxectivo era recadaren o aguinaldo para poder facer unha festa e quizais repartir algúns cartos. Para isto debían interpretar unhas cantarelas de letra e música xa sabida, que relataban diversos feitos relacionados co Nadal como a viaxe e adoración dos Reis Magos, o nacemento de Xesús, milagres da Virxe, etc. En CARPINTERO, P. (2010). *Op. cit.* Apartado “As cuadrillas de reiseiros e os ranchos de reis”, (parág. 1).

⁶⁴ CARPINTERO, P. (2010). *Op. cit.* Apartado “O gaitero” (parág. 2, 3, 4, 11).

Así, contamos con numerosas coplas que teñen relación coa celebración destas cerimoniais relixiosas, facendo alusión por exemplo ao Santo polo que se celebra a romaría, entre outros (fig. 29, 30 e 31).

4. O lugar da música tradicional nos nosos días

Ao pensar en música tradicional actualmente, o primeiro que ven a mente é, tal e como xa acontecía antigamente, un grupo de gaiteiros dando “as dianas” nun pobo (tocando de casa en casa amenizando o espertar nos días de festa), e posteriormente tocando no alzado do cáliz no sacrificio da misa que se celebra con posterioridade na honra dalgún santo, acabando finalmente por interpretar un par de pezas á saída da misa no adro da igrexa. Pese a esta constante, existe unha música tradicional galega moito máis aló desta realidade, unha que se mostra encima dos escenarios de todo o mundo e esperta o interese das novas xeracións.

A música e os bailes que se atopaban nas aldeas e cantaban as pandeireteiras son moi variados, contaban con diversos xéneros musicais. Así, podemos falar de ritmos como a muiñeira, e dentro del variantes do xénero como a muiñeira vella, ribeirana ou empuñada, muiñeira nova, punteada e muiñeira redonda (hoxe denominada carballesa); xa con posterioridade chegarían as xotas. Pese a contar con ritmos e xéneros propios, a música sempre estivo ligada á mobilidade e ao intercambio entre xéneros, instrumentos e músicos; así, incorporamos pasodobres, polcas, rumbas, muiñeiras corridas, etc. Eran novas músicas que podían coñecer maioritariamente grazas á chegada da radio, decidiron non darlle as costas e incorporar as correntes que estaban “de moda” no momento, unha verdadeira adaptación que contribúe ao mantemento do folclore vivo para poder así chegar ata os nosos días.

Será cara a década dos 70 cando comezan a xurdir os primeiros grupos folk como *Fuxan os Ventos* ou *Milladoiro* a dominar os grandes escenarios, ambos grupos investigaron a música tradicional galega e permitiron recuperar letras tradicionais e coñecer instrumentos tales como a zanfona. Haberá que esperar a 1986 para escoitar as primeiras pandeireteiras nun disco e nos escenarios, trátase da colaboración de tres

pandeireteiras da asociación *Cantigas e Agarimos* para interpretar unha melodía do *Cancioneiro Popular Galego*, “*Estroupelear*” (fig. 32) no disco “*Galicia no país das marabillas*”. A partir de aquí, o escenario comezará a ser ocupado por pandeireteiras, aparecendo grupos como *Leilía* conformado por mulleres pandeireteiras que grazas a recollidas que desenvolveron polas aldeas, achegan esta tradición ao público, pero de maneira xa profesional. Realmente non podemos esquecer que a música tradicional, en reiteradas ocasións en relación coa música folk, conservouse sobre todo nas capas máis baixas da sociedade, mantendo os instrumentos musicais tradicionais e a temática máis tradicional⁶⁵.

Podemos dicir así que se poden distinguir dous tipos de música folk: tradicional e progresiva. O folk tradicional, evidentemente, baséase nos instrumentos tradicionais galegos tales como gaita, a zanfona ou a pandeireta e representa as pezas representativas do folclore galego. En contraposición a esta tendencia máis purista, nos últimos tempos estanse dando cada vez máis a creación de novos grupos que buscan unha fusión entre tradición e novidade, trátase de música folk progresiva con introdución de instrumentos doutros estilos musicais diferentes aos xa existentes no folclore galego como a batería, o sintetizador ou o baixo eléctrico, entre outros. Ambos estilos comparten o emprego da gaita como elemento intrínseco da música folclórica galega e o seu elemento destacable⁶⁶.

Deste xeito, podemos citar numerosos grupos dedicados á recuperación da música popular ou folclórica ademais dos xa indicados, tales como *Faltriqueira*, *Berrogüeto*, e solistas como Susana Seivane, Carlos Núñez, Cristina Pato, entre outros. Por outra banda, contamos con *Luar na Lubre*, grupo que xurde na cidade da Coruña no mesmo ano no que se interpreta esa peza “*Estroupelear*”, que se move entre o uso de instrumentos tradicionais (gaita e pandeireta) e instrumentos “dixitais” (teclados e guitarras eléctricas), ofrecendo así un novo cambio de aires para a música tradicional galega.

⁶⁵ BOHLMAN, P (1988). *The Study of Folk Music in the Modern World*, Bloomington: Indiana University Press, p. IX-X. Dispoñible en: <https://es.scribd.com/document/390825262/Philip-V-Bohlman-The-Study-of-Folk-Music-in-the-BookFi-org-pdf>. (Consultado 27/02/23).

⁶⁶ PAWLIKOWSKA, M (2019). *Como preservar a memoria coa música – tradicións de Galicia e música de Luar na Lubre*. Arcas Universitatis Wratislaviensis No 3940. ESTUDIOS HISPÁNICOS XXVII, Wrocław, p. 83. Dispoñible en: <https://wuwr.pl/eh/article/view/590/567> (Consultado: 19/02/23).

Seguindo esta corrente de fusión entre antigüidade e novidade, hai moitos outros referentes como poden ser Uxía Senlle, cuxa música se pode resumir como unha representación da realidade cultural de Galicia que é en si mesma unha fusión de linguas, culturas, ritmos, instrumentos, etc; ou Xoan Curiel, quen ademáis pon o foco na figura feminina no seu disco “*Nai*”, trátase dunha fusión de ritmos e música ademáis de xénero sexual, algo que rompe co existente de forma habitual na música tradicional galega, vinculando esta relación co feminino á conexión coa terra (como matria), e así mesmo empréganse “instrumentos” menores ou pobres como tixolas e nocas, entre outros, de novo facendo unha regresión ás raíces galegas. Outros nomes máis coñecidos especialmente nos últimos momentos son os de grupos como *Baiuca* ou *Tanxugueiras*, de novo fusionando tradición, electrónica e incluso trap, pero non podemos esquecer a figura de Mercedes Peón a quen moitos consideran unha adiantada ao seu tempo xa que nos 2000 xa se presentaba como unha muller gaitreira e pandeireteira mezclando as melodías máis tradicionais con efectos e ritmos electrónicos, levando así a música tradicional por todo o mundo despertando enorme interese.

Sen dúbida, as foliadas foron un lugar de encontro e diversión, polo menos para os máis novos, pero ademais, Carpintero xa indica:

Mais a función social destas reunións lúdicas vai moito máis aló disto, chega máis profundamente co simple lecer ou da procura dunha parella. (...) a congregación da xente da aldea para bailar e cantar axuda a establecer, manter e reforzar os lazos deste grupo social. A música cumpre en todas as sociedades humanas esta mesma función de agregación e reforzo da comunidade.⁶⁷

Tendo isto en conta, non cabe a menor dúbida de que segue a valer a pena intentar manter a celebración destas xuntanzas hoxe en día, por iso existen varias por toda a extensión da xeografía galega, pero presentan moitas diferenzas con respecto as que existían na época de nosos avós onde o habitual era que se xuntasen para tocar e bailar de forma totalmente libre e inclusiva na maioría delas. Nos últimos tempos, estase creando máis ben unha música de espectáculo onde o factor económico está a xogar un papel relevante, caso por exemplo das foliadas que se organizan no *Pub/Bar Casa das Crechas* de Santiago de Compostela amenizadas por un grupo formado nese lugar *ex profeso* denominado *Banda*

⁶⁷ CARPINTERO, P. (2010). *Op. cit.* Apartado “Cantadoras”, (parág. 10).

das Crechas. Para comezar, estamos nunha cidade que vive do turismo e peregrinacións, ademais dos estudantes durante o curso escolar, por tanto funciona a modo de auténtico escaparate e escenario para os que se achegan doutros lugares; así, non hai nada máis propiamente galego que unha foliada na que se interpreta a música propia. O escenario preséntase como un espazo de poder, e no contexto patriarcal serán os homes os que se atopen na cima, por tanto é máis habitual atoparse co xénero masculino nestes espazos; así, a *Banda das Crechas* está formada única e exclusivamente por homes, e aínda que de cando en vez hai unha participación de xente allea ao grupo, entran en xogo roles de xénero á hora de invitar a participar na foliada: é sinxelo, de novo atopamos as mulleres invitadas para cantar habitualmente acompañadas das pandeiretas (instrumento asociado de xeito tradicional ao xénero feminino), como poden ser as *Tanxugueiras*, mentres que no caso masculino invítase para tocar a gaita a Manuel Budiño, por exemplo.

Tendo en conta esta realidade, non pode sorprender que ao achegarse ata este tipo de foliadas a xente, e máis concretamente a pertencente ao xénero feminino, nin sequera pense en tocar a pesares de poder contar cunha formación musical no mundo tradicional, algo lóxico ao ver un grupo que parece pechado, pero que de vez en cando incorpora unha cara nova (sempre homes), e que ademais non conta con ningunha integrante feminina. Así, en lugar de desfrutar e incorporarse á interpretación como se facía na época de nosos avós, parece que é necesaria unha invitación para dar o paso e acompañar a este grupo de músicos, constatando que segue a existir un sistema patriarcal que marca unhas pautas de comportamento evidentes nestes espazos.

En canto aos actos públicos, realmente as mulleres pandeireteiras eran as que conservaban as letras e os ritmos populares, pero iso apenas se parece ao que se podía mostrar neles. Por sorte, co paso do tempo, comezou a dársele visibilidade a estas mulleres e aparece unha certa realidade nos medios de comunicación e nos palcos. Con isto refírome por exemplo, ao que sucede no ámbito do baile tradicional: acostúmase enriba dos escenarios a situar sempre unha parella de baile conformada por un home e unha muller, pero non podemos esquecer que nos pobos tendía a haber un número máis elevado de mulleres que de homes, por tanto non debería sorprender que bailasen todos xuntos indistintamente do xénero ao que pertencesen; isto, aínda que está a costar moito

mudalo, está a repararse en certa medida podendo atopar de novo dúas figuras femininas bailando xuntas, pero isto unicamente se poderá “consentir” naquelas agrupacións que non estean tan ligadas ao pasado nin contén con unha longa traxectoria, xa que as máis puristas seguen a marcar unha distinción entre xéneros.

Está claro que en Galicia contamos con unha enorme riqueza a nivel da música tradicional, a sociedade mudou e con ela foi da man a música, por iso a pesar de ser coñecedores de cales son as verdadeiras raíces, nos descubrimos cunha nova forma de facer música. Existe unha enorme cantidade de festivais onde a música tradicional galega se mostra viva, ao igual que nas propias rúas alonxándose das agrupacións folclóricas, pois cada vez máis a xente simplemente quere aprender a sacar algún punto para poder bailar e desfrutar ao participar nunha foliada improvisada, e non tanto ligarse a agrupacións destinadas a realizar actuacións lucindo o traxe propio tradicional, creando case un espectáculo. Non está claro se o camiño é profesionalizar e institucionalizar a rama da música e baile tradicional galego, pero o que si é evidente é que o seu futuro está asegurado, pois hai xente nova disposta a seguir conservando esta importante parte do noso legado e non permanecer impasibles ante a posible perda dos mesmos.

5. Conclusións

Ao pensar no patrimonio cultural e artístico dun pobo, acostumamos a facelo nun conxunto de bens materiais que esa comunidade creou e posteriormente conservou ao longo do tempo ata chegar aos nosos días; sen embargo, non podemos esquecer que a maiores existe un patrimonio inmaterial cunha importancia canto menos similar conformado por cancións, refráns, lendas, todas manifestacións de tradición oral, que foron transmitidas de xeración en xeración ata formar parte da nosa memoria colectiva.

Sendo conscientes do valor intrínseco da canción e baile galego, herdanza dos nosos devanceiros que chegou ate nós con grandes dificultades perdéndose moita dela polo camiño, non queda máis que tentar axuntar esforzos para difundir o seu coñecemento entre principalmente as novas xeracións xa que realmente coñecer a tradición propia permite crear unha identidade do pobo e un sentimento de pertenza a el, algo que teñen

que seguir a sentir os máis novos para procurar seguir protexéndoa, mantendo así uns ben que están cargados de trazos de diferenciación con respecto a calquera outro lugar.

Para conseguir manter esta tradición, tal e como se adaptaron antigamente aos novos ritmos e estilos que chegaban de fóra, é comprensible que teña que “actualizarse” dalgún modo a música tradicional para que poda resultar de interese para as novas xeracións. Hai que ter en conta que debido ás emigracións cara as cidades por parte dos sectores máis novos da sociedade se perdeu a cadea de transmisión oral que antes incluía aos avós, normalmente galegofalantes, que transmitían na súa cotiandade as tradicións locais; así, unha das formas máis doadas para acercarlle esta realidade que provén das aldeas a este sector civil, pode ser a recreación do tradicional usando instrumentos e medios que poidan aproximala, asegurando así deste xeito a transmisión das bases musicais tradicionais e dos contidos cos que conta.

Unha das últimas tendencias de musicoloxía é a mirada feminista e a perspectiva de xénero como resposta a gran exclusión que sufriron as mulleres ó longo da historia, sobre todo no terreo musical; por isto, aínda que nas gravacións de Schubarth atopamos mulleres con nomes propios, nos últimos tempos estase comezando a reivindicar máis o papel da muller música. Sen dúbida os roles de xénero dentro da música tradicional galega é evidente que seguen imponéndose, pero por sorte vanse dando pequenos pasos cara unha mellora desta realidade, por tanto non queda máis que seguir loitando porque queda moito camiño por percorrer e moitos estudos sobre feminismo por realizar.

Así, podemos garantir que a tradición forma parte da alma da propia Galicia, unha tradición creada polo pobo deixando nela pegadas doutro tempo, mostras da realidade que lles tocou vivir, conformando así a nosa identidade como comunidade. A música sempre desempeñou un papel fundamental e relevante nos nosos días acompañándonos na nosa cotiandade, deste xeito a tradición non é pasado, é presente e sen dúbida tamén será futuro porque isto é unha constante, algo que non mudará a pesares do avance do tempo.

6. Bibliografía

BOHLMAN, P (1988). *The Study of Folk Music in the Modern World*, Bloomington: Indiana University Press, p. IX-X. Disponible en: <https://es.scribd.com/document/390825262/Philip-V-Bohlmán-The-Study-of-Folk-Music-in-the-BookFi-org-pdf>. (Consultado 27/02/23).

CAMPOS, J. (2008). *La música popular gallega en los años de la transición política (1975-1982): reificaciones expresivas del paradigma identitario*. Eli Rodríguez, V. (dir. tes.). Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Disponible en: [La música popular gallega en los años de la transición política \(1975-1982\): reificaciones expresivas del paradigma identitario - E-Prints Complutense \(ucm.es\)](#). (Consultado: 17/04/23).

CARPINTERO, P. (2010). *Os instrumentos musicais na tradición galega*. Consello da Cultura Galega. Ourense: DIFUSORA DE LETRAS, ARTES E IDEAS, SL. Disponible unha versión dixital na páxina do Consello da Cultura Galego, en: [Os Instrumentos Musicais na Tradición Galega \(consellodacultura.gal\)](#). (Consultado 21/11/22).

CLÉMESSY, N. (2004). “Emilia Pardo Bazán y Perfecto Feijóo. Elogio y defensa del folklore musical gallego”. *La Tribuna: Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, nº.2, pp. 65-75

DO PICO, J. L., REI. I. (2010). *Ayes de mi país: o cancionero de Marcial Valladares*. Baiona: Dos Acordes S.L.

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”. En *Actas del III Encuentro Iberoamericano de Jóvenes Musicólogos*. Brescia, M., Marreco Brescia, R. (edit.). *Sevilha*: Tagus Atlanticus Associação Cultural. Disponible en: http://media.wix.com/ugd/b80448_78596170c0fc43e586b6faf494af9718.pdf. (Consultado: 29/01/23)

FRANCO, X. L. (1972). *Diccionario galego-castelán*, 2ª ed. Vigo: Galaxia.

GARBAYO, F. J. (2015). “Víctor Said Armesto en el entorno de Perfecto Feijoo y Aires d’a Terra”. Villanueva, C., García, M. Santos (eds.), *Víctor Said Armesto e o seu tempo: perspectivas críticas*. A Coruña: Fundación Barrié, p. 261-301.

GARCÍA, A.L. (1988). “As fontes do folk. Os cancioneiros. A tradición oral. Recollidas actuais”. En Villanueva, C. (coord.), Milladoiro. *Galicia fai dous mil anos. O feito diferencial galego. Música, v. I.*, pp. 225-237. Santiago de Compostela: A Editorial da Historia; Museo do Pobo Galego

GROBA, X. (1998). “A recompilación da música tradicional en Galicia”. En Villanueva, C. (coord.). Milladoiro. *Galicia fai dous mil anos. O feito diferencial galego. Música, v. II.*, pp. 351-402. Santiago de Compostela: A Editorial da Historia; Museo do Pobo Galego.

GROBA, X. (2019) *Antonio Fraguas e a memoria musical de Cotobade*. Santiago de Compostela: aCentral Folque.

IGLESIAS, U. (2018). “Os roles de xénero no baile galego: superalos ou convivir con eles?”. *Galicia Confidencial* (Santiago de Compostela), 21 de agosto. Disponible en: <http://www.galiciaconfidencial.com/noticia/77037-roles-xenero-baile-galego-superalos-ou-convivir> (Consultado: 09/12/22)

INZENGA, J. (2005). *Cantos e bailes da Galiza*. Ourense: Difusora de letras, artes e ideas. (Orixinal de 1888)

LÓPEZ, C. (2020). La música de tradición oral en Galicia: propuesta para su clasificación. En Vives López (dir.). *Gestión de la cultura: lo que hacemos los humanos*. Tirant editorial.

LÓPEZ, C. (2021). “A recompilación de música e baile de tradición oral en Galicia: as recollidas”. *DIGILEC: Revista Internacional de Linguas y Culturas*, 8, pp. 36-52. A Coruña: Universidade da Coruña. Disponible en: <https://revistas.udc.es/index.php/DIGILEC/article/view/digilec.2021.8.0.8658> (Consultado 14/12/22)

LORENZO, X. (2004). *Cantigueiro popular da Limia Baixa..* Ourense:Deputación Provincial de Ourense e Museo do Pobo Galego, p. 107. Disponible en <https://publicacionsperiodicas.academia.gal/index.php/BRAG/article/download/251/251/261>. (Consultado: 15/03/23)

MARTÍ, J. (1996). *El folklorismo: uso y abuso de la tradición*. Barcelona: Ronsel S.L

MARTÍNEZ, T., BAL Y GAY, J. (1973). *Cancionero Gallego*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.

OLARTE, M. (2011). “La mujer española de los años 20 como informante en los trabajos de campo pioneros españoles sobre el ciclo vital”. *TRANS – Revista Transcultural de Música*, 15. pp. 3-4. Disponible en: <https://n9.cl/pi674>. (Consultado: 18/03/23)

PAWLIKOWSKA, M (2019). *Como preservar a memoria coa música – tradicións de Galicia e música de Luar na Lubre*. Arcas Universitatis Wratislaviensis No 3940. ESTUDIOS HISPÁNICOS XXVII, Wrocław. Disponible en: <https://wuwr.pl/eh/article/view/590/567> (Consultado: 19/02/23)

PÉREZ BALLESTEROS, J. (1885-1886). *Cancionero popular gallego: y en particular de la provincia de La Coruña*. Madrid: Est. Tip. de Fernando Fé.

QUIBÉN, V. L. (1957) “Cancionero y refranero de los canteros de Galicia”. *Boletín de la Real Academia Gallega n° 321-326*, pp. 151-164. Disponible en: <https://2012.academia.gal/boletins-web/paxinas.do;jsessionid=4D507046CE269411069388C65AB2E6DE?id=2493&d=447263-p=3> (Consultado: 03/04/23).

RANDEL, D. M. (ed.) (1997). *Diccionario Harvard de música*. Versión española de Luis Carlos Gago. Alianza Editorial.

Resolución do DOG n°81 (26/04/2018). Xunta de Galicia, p. 22199. Disponible en: https://www.xunta.gal/dog/Publicados/2018/20180426/AnuncioG0164-160418-0002_gl.html (Consultado: 12/12/22)

REYES, F. (2005). “Música Antiga e Galicia”. *ADRA – Revista dos socios e socias do Museo do Pobo Galego, n°0*. Santiago de Compostela: Museo do Pobo Galego. Disponible en: [Revista ADRA n° 0 | Museo do Pobo Galego](#). (Consultado 27/11/22).

SAMPEDRO, C. (1942). *Cancionero musical de Galicia*. Colección de la Sociedad Arqueológica de Pontevedra reunida por Don Casto Sampedro y Folgar. Reconstitución, introducción y notas bibliográficas por José Filgueira Valverde. Pontevedra: Museo de Pontevedra.

SAMPEDRO, C. (2007). *Cancionero Musical de Galicia reunido por Casto Sampedro y Folgar [estudios críticos de Costa, L., Groba, X., Valle, J. C., e Villanueva, C.]*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.

SCHUBAR, D. (1999). “Galicia”. CASARES, E. (dir. e coord.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. pp. 327-336. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.

SCHUBARTH, D y SANTAMARINA, A. (1984-85). *Cancioneiro Popular Galego*. Fundación Pedro Barrié de la Maza. Versión dixitalizada dispoñible en: <http://cancioneiro.fundacionbarrie.org/>. (Consultado 07/12/22).

TOURIÑÁN, L. (2018), “Aproximación biográfica a Marcial del Adalid desde la prensa histórica entre 1847 y 1930”. Garbayo, F. J., Capelán, M. (eds.) *Ollando ó mar. Música civil e literatura na Galicia Atlántica (1875-1950)*. Pontevedra: Museo de Pontevedra. Dispoñible en: <http://hdl.handle.net/10347/16862>. (Consultado 12/02/23).

TOURIÑÁN, L. (2020). *Marcial del Adalid (1826-1881): biografía, catalogación de su obra musical y su vinculación con la creatividad cultural socio identitaria*. Villanueva, C. (dir. tes.). Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela. Dispoñible en: <http://hdl.handle.net/10347/24166>. (Consultado 05/02/23).

VALLADARES, M. (1970). *Cantigueiro Popular*. A Coruña: Fundación da Real Academia Galega.

VILLANUEVA, C. (2007). *Cancionero Gallego de E. Martínez Torner y Jesús Bal y Gay*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, p. 11-81.

7. ANEXO INFOGRÁFICO

Figura 1.

Véndeme la túa gaita non la puedo vender la gaita que yo tengo ié de la mía muyer	Non la vendas marido non la vendas por Dios la gaita que tú tienes la tocamos los dos
--	--

(Vilares, Piquín, Ribeira do Piquín, Florencio, 1979). *Volume VI*, p. 322⁶⁸

Figura 2.

“Muiñeira vella ou ribeirana: a súa característica máis importante é a diferenza entre a maneira de bailar do home e da muller, así como os seus diferentes movementos. Mentres os homes bailan uns cara a outros a modo de rifa como se dunha competición se tratase (sacando puntos, saltando, taconeando e aturuxando), as mulleres bailan con absoluta independencia facendo cos pés distintos desprazamentos, moi miúdos (...). Ademais, as mulleres bailan sempre sen levantar os pés do chan.

Este baile de divertimento tamén podía ser un baile de cerimonia, normalmente de voda, onde as mulleres bailaban acompañándose dunha regueifa (tipo de pan artesán), que poñían na cabeza, e que era feira de pan de trigo ou de pan de ovo; adoitaban adornar a regueifa con fitas, flores, ovos e froitas cun camarín feito con dous paus cruzados na súa cima. Noutros casos bailaban con un vaso cheo de viño ou cunha botella, incluso con cestas, e facían para amosar as súas facultades como bailadoras”

“Muiñeira das castañolas: (...). Este baile, que poderíamos calificar como baile de cortexo, bailábano un número impar de mulleres (tres, cinco, sete, nove, etc.) e un home. (...) O bailador asistíase de castañolas e movíase facendo puntos e guiando os desprazamentos coreográficos do grupo de mulleres (...). As mulleres nesta danza acompañaban, con movemento moi miudiño, os desprazamentos dos puntos do home”.

“Guía: bailador que inicia os movementos. Os homes antigamente propuñan os puntos (tamén chamados mudanzas) ou movementos. Dependendo da zona iniciaba o punto o que ía diante, ou íanse alternando desde o primeiro ata o último para volver a comezar, ou iniciaban o punto indistintamente”

⁶⁸ Letras extraídas de Schubarth e Santamarina (1984/85). *Op. cit.* Elaboración propia.

Figura 3.

<p>Salíí mozos salíí mozos salíí mozos a bailar que si no salíí.los mozos pronto vamos a parar salíí mozos salíí mozos salíí mozos a bailar (Candín, Ancares, Carme, 1980) <i>Volume VI</i>, p. 52</p>	<p>Aquel qu'anda no baile baile ben e bote fóra que tamén queren bāilar señores qu'están na roda Ai la... (Terroso, Vilardevós, unha veciña, 1981) <i>Volume VI</i>, p. 59</p>
<p> : Baila ben e dál'l'o son : que te podes alabar bailas cun de pantalón (Morantes, Santiago de Compostela, Mª do Carme, 1981) <i>Volume VI</i>, p. 65</p>	<p>/: Entra ghuapo para dentro :/ si eres desconocido tomarás conocimiento (A Estrada, Mercedes, 1979) <i>Volume VI</i>, p. 24</p>

Letras extraídas de Schubarth e Santamarina (1984/85). *Op. cit.* Elaboración propia.

Figura 4.

<p> : Axudadem'a cantar nenas da mila ialdeia : axudádeme a cantare qu'estou na terrä ällea (Xaviña, Camariñas, varias veciñas, 1979) <i>Volume VI</i>, p. 28</p>	<p>Axudáme compañeira iä face-la fuliada porque si tinon m'áxudas eu solä non valgho nada. (Añobres-Moraime-Muxía, Delfina e Elisa, 1979) <i>Volume VI</i>, p. 29</p>	<p>Canta miña compañeira canta que cadramos benhe : moitas almas se condenan porque nos levamos benhe : (Vila da Iglesia, Cerceda, Delfina, Rosa, 1980) <i>Volume VI</i>, p. 29</p>
--	---	---

Letras extraídas de Schubarth e Santamarina (1984/85). *Op. cit.* Elaboración propia.

Figura 5.

<p>Hai mulleres inviciadas qu'asta non fan de comer teñen os fillos na cama e a casa sin barrer;</p>	<p>O home marcha para o mar con boroa 'scarolada ela que queda na casa do bo non lle falta nada</p>
--	---

(Seia-Malpica de Bergantiños, Genara e Estrela, 1983). Fragmento, *Volume VI*, p. 327.⁶⁹

⁶⁹ Letras extraídas de Schubarth e Santamarina (1984/85). *Op. cit.* Elaboración propia.

Figura 6.

<p>Se queredes que vos cante habédesme dar diñeiro qu'esta miña gargantiña non a fixo un carpinteiro (Sarreaus, Bande, Carme, 1981) <i>Volume VI</i>, p. 32</p>	<p>Se por cantar me pagharan debía de cantar ben^{he} pero como non me pa(gha)n hei de cnatar ó desdén^{he} (Lira, Carnota, Manuela, 1981) <i>Volume VI</i>, p. 32</p>
<p>Letras extraídas de Schubarth e Santamarina (1984/85). <i>Op. cit.</i> Elaboración propia.</p>	

Figura 7.

<p>Sentaivos mozos sentaivos nises bancos d'ardore non estéades mirando cual mociña é ia mellore (Bande-Beadé, Basilisa, 1983) <i>Volume VI</i>, p. 26</p>	<p>Eu cāntar non cānto benhe pero teñ'unha de boa qu'o amor que me portende : non quer muller cāntadora : (Asaio, Santiago de Mens, Asunción, Manuela, Teresa, 1980) <i>Volume VI</i>, p. 33</p>
<p>Letras extraídas de Schubarth e Santamarina (1984/85). <i>Op. cit.</i> Elaboración propia.</p>	

Figura 8.

<p>O que ghasdades en polvos con pinturas e almidón mellor vos fora metelo en pastillas de xabrón</p>	<p>Que as que non levan camisa lévana como un carbón e de comida señores pasan a media ración</p>
<p>(Callobre, A Estrada, Manuel, 1979). <i>Volume VI</i>, p. 325.⁷⁰</p>	

Figura 9.

<p>La pandereta é de coiro i as ferriñas de latón i as niñas que a tocan son de Orense natural (Carballedo-Chantada, Carme, 1981) <i>Volume VI</i>, p. 48</p>	<p>A miña pandaretiña tén os aros de noghale tócana iá miña porta resona no Carballale (Carpazás, Bande, Basilisa, 1983) <i>Volume VI</i>, p. 48</p>
<p>Letras extraídas de Schubarth e Santamarina (1984/85). <i>Op. cit.</i> Elaboración propia.</p>	

⁷⁰ Letras extraídas de Schubarth e Santamarina (1984/85). Elaboración propia.

Figura 10.

Esta miña pandereitiña
 costoume cinco raiás
 as malas linguas do mundo
 din que ma dou un rapás
 (A Grela, Parada, Ordes, Esclavitud, 1983)
Volume VI, p. 48

Letras extraídas de Schubarth e Santamarina (1984/85). *Op. cit.* Elaboración propia.

Figura 11.

Iste pandeiro que toco
 tén o pelaxe ghashado
 que llo quitei òn castrón
 que andaba no meu tellado
 (Carpazás, Bande, Veciños, 1983)
Volume VI, p. 45

Este pandeiro que toco
 era de couro de can
 que murriu á túa porta
 por un bocado de panhe
 (Montouto, Snata Comba, Soledad, 1980)
Volume VI, p. 44

Letras extraídas de Schubarth e Santamarina (1984/85). *Op. cit.* Elaboración propia.

Figura 12.

Este pandeiro que toco
 este que teño na manhe
 era de miña cuñada
 |: da muller de meu irmánhe :|
 Ai la...
 (Cesullas, Cabana, Eduardo, Manuel, 1980)
Volume VI, p. 43

Este pandeiro que toca
 non é meu qu' é de María
 |: que mo prestou esta noite
 para ir á romaría :|
 (Mazaricos, veciños, 1979)
Volume VI, p. 43

|: Tocadora do pandeiro :|
 dádel' aughá dádel' aughá
 qu' o viño costa diñeiro
 (Maroxo-Arzúa, Salomé, 1979)
Volume VI, p. 42

O pandeiro é de amieiro
 os aros son de zrexial
 tres meninas o tocaban
 na raia de Portugal
 (A Mezquita, Nemesia, 1981)
Volume VI, p. 43

Letras extraídas de Schubarth e Santamarina (1984/85). *Op. cit.* Elaboración propia.

Figura 13.

A miña muller murriume
 enterreina nu palleiro
 os meus fillos a chorar
 eu a tocar no pandeiro
 (Bazar, Santa Comba, Pastor, 1980)
Volume VI, p. 210

A miña muller é vella
 enterreina no palleiro
 sete creghos a cantar
 e eu a toca-lo pandeiro
 (Vilar, Carnota, María, 1981)
Volume VI, p. 210

Letras extraídas de Schubarth e Santamarina (1984/85). *Op. cit.* Elaboración propia.

Figura 14.

<p>Io que non canta nin bäilla qué vén facer ó serán vén oír catro mentiras para ir contar mañán (Meder, Salvaterra, Laura, 1980) <i>Volume VI</i>, p. 26</p>	<p>E vai de rondiña E vai de rondá E vai de rondiña A nuire todá A nuite todá O día tamén E vai de rondiña O día tamén (Bazar, Santa Comba, Pastor, 1980) <i>Volume VI</i>, p. 25</p>
<p>Letras extraídas de Schubarth e Santamarina (1984/85). <i>Op. cit.</i> Elaboración propia.</p>	

Figura 15.

<p>Unha volta polo medio outra polo darredore así fai o que ben baila así fai o bailador (Parada, Ordes, Carmelita, 1980) <i>Volume VI</i>, p. 55</p>	<p>Unha volta polo lado outra polo darredor así fai o que ben baila así fai o bäilador ai la... (Roo, Outes, Pelegrina, 1979) <i>Volume VI</i>, p. 55</p>
<p> : Baila ben o bäilladore : unha volta polo medio outra polo arredore (Agar, A Estrada, Rafael, 1979) <i>Volume VI</i>, p. 55</p>	<p> : Unha voltiña por dentro outra polo rededor : : así fai o que ben bäilla i así fai-no bäillador : (Petelos, Mos, José, 1981) <i>Volume VI</i>, p. 55</p>
<p>Letras extraídas de Schubarth e Santamarina (1984/85). <i>Op. cit.</i> Elaboración propia.</p>	

Figura 16.

<p> : O que non canta nin baila qué vai facer á ruada : vai ter man do paredón vai ter man de que non caia (Arcos de Furcos, Cuntis, Virtudes, 1980) <i>Volume VI</i>, p. 26</p>	<p>Io que non canta nin bäilla qué vén facer ó serán vén oír catro mentiras para ir contar mañán (Meder, Salvaterra, Laura, 1980) <i>Volume VI</i>, p. 26</p>
<p>Letras extraídas de Schubarth e Santamarina (1984/85). <i>Op. cit.</i> Elaboración propia.</p>	

Figura 19.Extraído de Schubarth e Santamarina (1984/85). *Volume I*, p. 7.

7 Arar.

Vilariño, *Esgueba, Sobrado dos Monxes.*
Xaneiro 1980.

♩. 66-69

241. NE-MLI- ñA SE VAS A VA- VE pres- ta- veich'o meu a-
va- do lén pes- cu- ños e pe- ne- dos
ta moi ben a- vre- ghe- la- do. (b*)

Sobrado III,2,241. Estrela 43.
L: 235a.

Figura 20.Extraído de Schubarth e Santamarina (1984/85). *Volume I*, p. 18.

10h Labor do campo. $\boxed{4}$ $\boxed{4}$ $\boxed{3}$ $\boxed{1}$

Ferreiras, *Noceda, As Nogais.*
Xaneiro 1980.

♩. 112

360. Cuán-do yo e- ra pór- to- ra yan- da- ba con el ca- rra- do
co- mún- a la me- ven- di- ta an- tes de lle- gar al pra- do. (b*)

Courel XVI,2,360. Anuncia 63.
L: 287.

Figura 21.

Extraído de Schubarth e Santamarina (1984/85). *Volume I*, p. 19.

11a Seitura. 1-3 VII I

Sordos, *Bande*. Xanceiro 1981.

447. hei d'ir a tú. a sei-tu-va hei d'ir a tú. a se-ga-da

hei d'ir a tú. a sei-tu-va qu'á mí-na val a-ca-ba-da

Bande III,2,447. Guillermina 72.
L: 8c.

Figura 22.

Extraído de Schubarth e Santamarina (1984/85). *Volume I*, p. 28.

11m Seitura. 1-4 VII I

Cerdedelo, Laza. Marzo 1981.

370. Aun-que ve-ño de sei-tu-va
aun-que ve-ño de sei-tu-va in-dá non ve-ño can-sa-da

Figura 23.

Extraído de Schubarth e Santamarina (1984/85). *Volume I*, p. 50.

20f Sega. 1-4 1 1

Outariz, *Santalla, Ribeira de Piquín*. Agosto 1980.

$\text{♩} = 80$

4to. Iesi' e'- che o son da se-ga / Iesi'ech'o son de se-gar / Iesi'ech' o son que che can-tan as ne-nas do meu lu-gar. (b♭)

Meira VIII, 1,410. Hermenegilda 75.
L: 1b.

Figura 24.

Extraído de Schubarth e Santamarina (1984/85). *Volume I*, p. 50.

21a Sega. 1-3 1 1

Ferreiras, *Noceda, As Nogais*. Xaneiro 1980.

$\text{♩} \sim 80$

200. A-no-rá que voy co-gien-do es-pl-ga por es- / pi-ga pe-rá com-prar un den-que que / no lo den-go

Courel XVI, 1,200. Anuncia 63.
L: 12a.

Figura 25.Extraído de Schubarth e Santamarina (1984/85). *Volume I*, p. 14.

9 Arriga-lo liño.

Sordos, *Bande*. Xaneiro 1981.

$\text{♩} = 112$

A - rri-ghai a- rri-gha- do- res dai- lle li-ño ós ri- pe- do- res

qu'á ho- ra vei vin- do o tem- po de to- mar ou- tros a- mo- res

Bande III,2,451. Guillermina 72.
L: 68b.

Figura 26.Extraído de Schubarth e Santamarina (1984/85). *Volume I*, p. 209.

116b

Tolda, *Aguada*, *Carballedo*. Marzo 1981.

$\text{♩} = 72$

312 Can- tei- ros de Fon- te- ve- dra vós que' ra- lo
con u- nha ne. na bo. ni- ta vós ju- ra- des

Ues que- re- des To- dos só- mor de Fon- te- ve- dra
nas pe- re- des

to- dos só- mor de per a. Lá to- dos sa- be- mos a. fi- lar

a- fi- lar a. fi- lar na- va- ghas ti- xe- ras

pro- be- ci- to a. fi- la- dor muy na- la vi- da te es- pe- ra

Chantada V,1,312. Galleiro 72.
L: 341, 374.

Figura 27.

Canto de Reis

Extraído de Schubarth e Santamarina (1984/85). *Volume II*, p. 29.

10h².

Vila da Iglesia, *Cerceda*. Marzo 1980.

$\text{♩} = 100$ (♩ = ♪)

1) Han sa-li-do del O-rien-te tres re-yes en com-pa-ñi-a

2) ghi-a. dos por u-na es-bre-lla que a Be-lén lle-va la ghi-a (♩)

Ordes V,2,370. Rosa 64.
L: 39a⁷

Figura 28.

Canto Noite de Nadal

Extraído de Schubarth e Santamarina (1984/85). *Volume II*, p. 31.

11b.

Florderrei, *Arzádegos, Vilardevós*. Marzo 1981.

$\text{♩} = 84$

1) I-es-ta no-che de Na-dal no-che de gran-de-a-le-grí-a

2) Ca-mi-na-ba san Jo-sé le ma-la Vir-gen Ma-rí-a

3) Ca-mi-na-ba pra Be-lén jan-tes que lle-ga-ra'l dí-a

4) Cuan-do a Be-lén lle-gha non to-do la gen-te dor-mí-a

Figura 29.

Canto relixioso

Extraído de Schubarth e Santamarina (1984/85). *Volume II*, p. 79.

44. Celavente, *O Bolo*. Febreiro 1981.

Viana III,2,2. Celia 51.
L: 61.

Figura 30.

Canto relixioso de Xoves Santo

Extraído de Schubarth e Santamarina (1984/85). *Volume II*, p. 48.

29a. A Mezquita. Febreiro 1981.

variantes estróficas:

A Mezquita IX,1,192. Nemesia 62.
L: 59a²

Figura 31.

Coplas a San Antonio

Divino Antonio precioso suplicale al Dios inmenso que por tu gracia divina alumbre mi entendimiento (Cevalante, O Bolo, Luciana, 1981) <i>Volume II</i> , p. 74.	Mis hijos traigho nel mundo San Antonio me los ghuarde que no tengan la disghracia que ha tenido su madre (Carpazás, Bande, Basilisa, 1983) <i>Volume VI</i> , p. 194
Letras extraídas de Schubarth e Santamarina (1984/85). <i>Op. cit.</i> Elaboración propia.	

Figura 32.

Extraído de Schubarth e Santamarina (1984/85). *Volume I*, p. 8.

8a, Maza-lo liño.

Celavente, O Bolo. Febreiro 1981.

♩. 38

Viana VII,2,443. Gloria 56.
L: 70f.