

Compilación, análise e uso didáctico do repertorio vocal acompañado de percusión de man como parte do patrimonio inmaterial galego. Estudo dun caso representativo.

Autora: Carme López Fernández

---

Tese doutoral UDC / 2022

Directora: Dra. Rocío Chao Fernández

Programa Oficial de Doutoramento en Novas Perspectivas en Documentación,  
Comunicación e Humanidades



UNIVERSIDADE DA CORUÑA



Compilación, análise e uso didáctico do repertorio vocal acompañado de percusión de man como parte do patrimonio inmaterial galego. Estudo dun caso representativo.

Autora: Carme López Fernández

---

Tese doutoral UDC / 2022

Directora: Dra. Rocío Chao Fernández

Programa Oficial de Doutoramento en Novas Perspectivas en Documentación, Comunicación e Humanidades



UNIVERSIDADE DA CORUÑA



Esta obra ten unha licenza Creative Commons  
[Atribución-Non comercial-Compartir igual 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)





### **Autorización da directora da tese**

Dra. D<sup>a</sup> ROCÍO CHAO FERNÁNDEZ, Profesora Contratada Doutora da Área de Didáctica da Expresión Musical da Universidade da Coruña, en calidade de directora da Tese de Doutoramento titulada: *Compilación, análise e uso didáctico do repertorio vocal acompañado de percusión de man como parte do patrimonio inmaterial galego. Estudo dun caso representativo.*

### **INFORMO:**

Que a presente tese correspóndese có traballo realizado por D<sup>a</sup> Carne López Fernández baixo a miña dirección e autorizo a súa presentación, considerando que reúne os requisitos esixidos no Regulamento de Estudos de Doutoramento da UDC para optar ao grao de Doutor e que como directora desta non incorro nas causas de abstención establecidas na Lei 40/2015.

Para que así conste, firmo e dato en A Coruña, a 5 de agosto de 2022





UNIVERSIDADE DA CORUÑA

He recibido la Tesis Doctoral realizada por Carme López Fernández, que lleva por título “Compilación, análise e uso didáctico do repertorio vocal acompañado de percusión de man como parte do patrimonio inmaterial galego. Estudo de un caso representativo”.

Como Tutor suyo en el Programa de Doctorado “Nuevas perspectivas en Documentación, Comunicación y Humanidades”, informo favorablemente para el depósito y la defensa, según lo establecido en el artículo 34 del Reglamento de los Estudios de Doctorado de la Universidad de A Coruña.

Todo lo cual comunico a los efectos oportunos.

Ferrol, 2 de septiembre de 2022

Fdo.: Wenceslao J. González  
Catedrático de Universidad



#### NOTA

Nesta investigación tense utilizado o estilo de citación de autoras APA 7º edición.

Para a redacción do texto tívose en conta o emprego dunha linguaxe non sexista e en consonancia cos diferentes aspectos expostos con perspectiva de xénero, motivo polo cal primarán os xenéricos sen referencia ao xénero e, nos casos nos que non teña sido posible, aparecerá maioritariamente o uso do xenérico feminino.



## AGRADECEMENTOS

Ás verdadeiras protagonistas desta investigación, ás creadoras, intérpretes e comunicadoras de Liñares, ás que tiveron a sorte de coñecer en persoa: María, Julia, Olguita, Adelita, Sara, Ana, Arturo, Orestina, M<sup>a</sup> Elsa, Aurentina, M<sup>a</sup> Carmen, María, Sira, Irene e Emma; e ás que puideron chegar a través das gravacións: Alsira, Darío, Leonía, Manuel, Herminia, Manuel, Élida, Arcilia, Celina e Aurora. Este traballo é voso do comezo ao remate.

Ao impulsor deste traballo, Xisco Feijóo, por todo o material, ensinanzas, consellos e, sobre todo, polo apoio incondicional dende o primeiro momento, o elo fundamental entre a tradición e o contemporáneo.

Aos meus compañeiros de investigación, Artur e Álvaro, por compartir a ilusión, as ganas e o tempo, pero tamén polos vindeiros proxectos.

A Felisa, Fransy, María, Olga, Xela e Sergio por brindarme experiencias e coñecementos.

A Rocío pola inigualable guía durante a elaboración deste estudo.

A Elisa polo recibimento e valorosas achegas dende o campo etnomusicolóxico.

A meus pais, Cristina e Luis, a Aurelio, Claudia, Marina, Sabela, Miguel, Rosalía e a todas as que tivestes que escoitar durante horas e horas as variadas disertacións relacionadas con esta investigación.





## RESUMO

Esta investigación parte do tratamento da música tradicional como parte do patrimonio inmaterial galego, abordando o seu estudo a través do caso particular de Liñares (Avión-Ourense). O crecente interese en relación ao patrimonio lévannos a desenvolver este traballo dentro dun campo no que a perspectiva académico-científica é practicamente inexistente. Para levala a cabo tomamos como base metodoloxías de índole cualitativa vinculadas coa etnografía, como a teoría fundamentada e o traballo de campo de corte etnomusicolóxico, baseándonos na constante revisión, reformulación e triangulación dos datos obtidos a través de instrumentos específicos como as entrevistas. A maiores disto, neste estudo adquiren especial relevancia as cuestións especificamente musicais, a través da compilación e o análise, sen esquecer o tratamento pedagóxico deste material. Os resultados obtidos fálanos dunha tradición oral galega que chega ata os nosos días, adaptándose ao contexto actual a través da configuración dun sector socio-económico concreto, o da música tradicional, dentro do cal ten especial relevancia a investigación sobre o repertorio musical e os seus significados. O repertorio de Liñares caracterízase por unha serie de elementos funcionais e musicais que se manteñen ao longo do tempo, vinculados co seu contexto xeográfico concreto e cos ítems musicais propios da tradición oral. En definitiva, neste estudo podemos coñecer a realidade que contextualiza a música tradicional galega de xeito xeral e, especificamente, tratamos a través do caso representativo de Liñares un compendio de músicas definidas a través do seu contexto, significado, usos, funcións, características musicais e posibilidades didácticas, todo o que lle confire unhas características propias que a singularizan e diferencian doutras músicas galegas.



## ABSTRACT

This research is based on the treatment of traditional music as part of the Galician intangible heritage, addressing its study through the specific case of Liñares (Avión-OU). In a field where scientific-academic perspectives are almost inexistent, the increasing interest in relation to patrimony leads us to develop this investigation. This research is founded on qualitative methodologies linked to ethnography, such as grounded theory and ethnomusicological fieldwork. The data collected are being constantly revised, reformulated and triangulated through instruments such as interviews. Besides, specifically musical issues have particular relevance through compilation and analysis, never forgetting the pedagogical treatment of the material. The results obtained refer to a Galician oral tradition that reaches our days, adapting itself to the present context through the configuration of a particular socio-economic sector. Within the traditional music industry, investigations about music repertoire and its meaning are of particular importance. Liñares repertoire is characterized by a series of functional and musical elements, which have been kept throughout the years and that are associated to Liñares' geographical context and musical elements in oral tradition themselves. Ultimately, in this research we can raise awareness of the contextualizing reality in Galician traditional music. Through the representational case of Liñares, we specifically address a compendium of musical items defined by their context, significance, usage, functions, musical features and didactic potential. All of these confer Liñares' traditional songs certain distinctive characteristics, which singularize and differentiate them from other Galician musics.



## RESUMEN

Esta investigación parte del tratamiento de la música tradicional como parte del patrimonio inmaterial gallego, abordando su estudio a través del caso particular de Liñares (Avión-Ourense). El creciente interés en relación al patrimonio nos lleva a desarrollar este trabajo dentro de un campo en el que la perspectiva académico-científica es prácticamente inexistente. Para llevarla a cabo tomamos como base metodologías de índole cualitativa vinculadas con la etnografía, como la teoría fundamentada y el trabajo de campo de corte etnomusicológico, basándonos en la constante revisión, reformulación y triangulación de los datos obtenidos a través de instrumentos específicos como las entrevistas. A mayores de esto, en este estudio adquieren especial relevancia las cuestiones específicamente musicales, a través de la compilación y el análisis, sin olvidar el tratamiento pedagógico de este material. Los resultados obtenidos nos hablan de una tradición oral gallega que llega hasta nuestros días, adaptándose al contexto actual a través de la configuración de un sector socio-económico concreto, el de la música tradicional, dentro del cual tiene especial relevancia la investigación sobre el repertorio musical y sus significados. El repertorio de Liñares se caracteriza por una serie de elementos funcionales y musicales que se mantienen a lo largo del tiempo, vinculados con su contexto geográfico concreto y con ítems musicales propios de la tradición oral. En definitiva, en este estudio podemos conocer la realidad que contextualiza la música tradicional gallega de forma general y, específicamente, tratamos a través del caso representativo de Liñares un compendio de músicas definidas a través de su contexto, significado, usos, funciones, características musicales y posibilidades didácticas, todo lo que le confiere unas características propias que la singularizan y diferencian de otras músicas gallegas.



## ÍNDICE

ÍNDICE .....	19
INTRODUCCIÓN, XUSTIFICACIÓN E OBXECTIVOS .....	39
INTRODUCCIÓN E XUSTIFICACIÓN.....	41
OBXECTIVOS .....	45
Obxectivos xerais.....	45
Obxectivos específicos .....	45
INTRODUCTION, JUSTIFICATION AND OBJECTIVES .....	47
INTRODUCTION AND JUSTIFICATION .....	49
OBJECTIVES.....	53
General objectives.....	53
Specific objectives .....	53
<b>PARTE 1: MARCO TEÓRICO .....</b>	<b>55</b>
<b>CAPÍTULO 1. A MÚSICA TRADICIONAL COMO PARTE DO</b> <b>PATRIMONIO INMATERIAL GALEGO .....</b>	<b>57</b>
1.1. Definición do obxecto de estudo: termos clave e marco científico .....	61
1.1.1. Termos chave: música folkórica, música popular, música de tradición oral e música tradicional .....	61
1.1.2. A etnomusicoloxía como marco científico .....	64
1.1.3. Definición do obxecto de estudo .....	66
1.2. Aproximación histórica á música tradicional en Galicia .....	68
1.2.1. Revisión de fontes bibliográficas.....	68
1.2.1.1. Compilación fonográfica .....	74
1.2.2. O fenómeno das “Recollidas” nos anos 90 en Galicia.....	76
1.2.2.1. A influencia das recollidas na música, baile e informantes .....	88

1.2.3. Ideoloxía dos traballos de investigación de música de tradición oral no S. XX.....	94
1.2.3.1. Ideoloxía dos traballos de investigación de música de tradición oral no S. XX en Galicia.....	97
1.3. Situación actual da música tradicional en Galicia.....	101
1.3.1. Aproximación a través das publicacións e estudos etnomusicolóxicos .....	101
1.3.2. Aproximación a través dos estudos didácticos.....	106
1.3.3. A transmisión da música tradicional na actualidade: escolas e aulas de música tradicional .....	108
1.3.3.1. A transmisión da música tradicional fora das escolas e aulas: revival social .....	120
1.4. O papel feminino dentro da música tradicional e a súa investigación .....	123
1.4.1. Aportacións femininas nos estudos de investigación sobre música tradicional en Galicia .....	123
1.4.1.2. Proxectos feministas no ámbito da música tradicional na actualidade.....	126
1.4.2. O rol feminino na música e baile tradicional e as súas transformacións .....	128
1.4.3. Instrumentos e xénero: mulleres relevantes na música tradicional .....	135
<b>CAPÍTULO 2. O CANTO TRADICIONAL EN GALICIA: CARACTERÍSTICAS E RELEVANCIA .....</b>	<b>143</b>
2.1. Clasificación da música tradicional en Galicia .....	147
2.1.1. Bailes e danzas: danzas rituais e bailes de diversión (solto e agarrado) .....	153
2.2. Características do canto tradicional en Galicia .....	158
2.2.1 A presenza do canto nas sociedades preindustriais .....	159
2.2.2 Distribución xeográfica do canto .....	162



2.2.3 Características musicais do canto tradicional en Galicia.....	164
2.2.3.1 Características melódicas.....	164
2.2.3.2 Características do texto.....	168
2.2.3.3 Técnica vocal.....	179
2.2.3.4 Outras características.....	185
2.3. Organoloxía da percusión de man relacionada có canto tradicional en Galicia.....	187
2.3.1. Clasificación xeral.....	188
2.3.2. Pandeireta.....	195
2.3.3. Lata de pemento.....	200
<b>CAPÍTULO 3. A ALDEA DE LIÑARES E O SEU CONTEXTO HISTORICO-ARTÍSTICO.....</b>	<b>205</b>
3.1. Contexto Xeográfico e Histórico-Social.....	209
3.2. A Emigración.....	218
3.3. Contexto musical e publicacións sobre a música de Liñares.....	224
3.3.1. Contexto musical.....	224
3.3.2. Publicacións sobre a música de Liñares.....	226
3.4. A Música vocal na aldea de Liñares.....	230
3.4.1. A Pandeirada: usos e funcións.....	237
3.4.2. O baile e a súa relación co canto.....	247
<b>PARTE 2: ESTUDO EMPÍRICO.....</b>	<b>253</b>
<b>CAPÍTULO 4. METODOLOXÍA.....</b>	<b>255</b>
4.1. Deseño da investigación.....	259
4.1.1. Fases da investigación.....	264
4.1.2. Relación de informantes.....	268
4.2. Recollida e análise de datos: técnicas, métodos e procesos.....	273

4.2.1. Fase 1: a teoría fundamentada .....	273
4.2.1.1. A entrevista: historial oral .....	276
4.2.2. Fase 2: análise de datos musicais .....	283
4.2.2.1. Transcrición musical .....	284
4.2.2.2. Análise musical .....	300
4.2.3. Fase 3: traballo de campo .....	306
4.2.3.1. Entrada ao campo: Liñares .....	306
4.2.3.2. Entrevistas: entrevistas en profundidade.....	314
4.2.3.3. Análise de datos musicais .....	320
CAPÍTULO 5. O REPERTORIO VOCAL ACOMPAÑADO DE PERCUSIÓN DE MAN DE LIÑARES: O ARQUIVO DE XISCO FEIJÓO .....	321
5.1. Biografía de Xisco Feijóo .....	325
5.2. Descrición xeral do arquivo .....	325
5.2.1. Gravacións en Liñares: división temporal.....	326
5.3. Análise por parámetros e do estilo interpretativo.....	329
5.3.1. Análise por parámetros.....	329
5.3.3.1. Fichas de análise.....	329
5.3.3.2. Análise.....	397
5.3.2. Análise do estilo interpretativo .....	408
5.3.2.1. Canto .....	409
5.3.2.2. Percusión .....	423
CAPÍTULO 6. O REPERTORIO VOCAL ACOMPAÑADO DE PERCUSIÓN DE MAN DE LIÑARES: ARQUIVO PROPIO .....	437
6.1. Descrición xeral do arquivo .....	441
6.1.1. Gravacións en Liñares: división temporal.....	441
6.2. Análise por parámetros e do estilo interpretativo.....	442

6.2.1. Análise por parámetros .....	442
6.2.1.1. Fichas de análise .....	443
6.2.1.2. Análise .....	488
6.2.2. Análise do estilo interpretativo .....	497
6.2.2.1. Canto .....	497
6.2.2.2. Percusión.....	509
<b>CAPÍTULO 7. ANÁLISE COMPARATIVA DOS ARQUIVOS, VÍNCULOS MUSICAIS E PROPOSTA DIDÁCTICA SOBRE O REPERTORIO .....</b>	<b>517</b>
7.1. Comparativa dos arquivos de Xisco Feijóo e o propio .....	521
7.1.1. Comparativa por parámetros.....	523
7.1.2. Comparativa do estilo interpretativo.....	534
7.1.2.1. Canto.....	534
7.1.2.2. Percusión.....	539
7.2. Vínculos musicais do repertorio .....	546
7.2.1. Vínculos entre o propio repertorio e con música do contorno próximo .....	547
7.2.2. Vínculos con música popular.....	553
7.2.2.1. Música popular española e galega .....	553
7.2.2.2. Música relacionada coa emigración.....	556
7.2.2.3. Outros.....	557
7.2.3. Vínculos modais e tonais .....	560
7.3. Proposta didáctica .....	563
7.3.1. Xustificación.....	563
7.3.2. Contextualización e relación cos elementos curriculares .....	565
7.3.3. Proposta de actividades.....	575
<b>CONCLUSIÓNS .....</b>	<b>589</b>

8.1. A música tradicional en Galicia .....	593
8.2. A música vocal acompañada de percusión de man en Liñares .....	595
8.3. Liñas transversais .....	597
8.4. Limitacións, proxección e futuro da investigación .....	598
CONCLUSIONS .....	601
8.1. Traditional music in Galicia .....	605
8.2. Vocal music accompanied by hand percussion in Liñares.....	607
8.3. Transversal lines.....	609
8.4. Limitations, projection and future of the investigation .....	610
REFERENCIAS .....	613

## ÍNDICE DE IMAXES

Imaxe 1 .....	114
Imaxe 2 .....	115
Imaxe 3 .....	166
Imaxe 4 .....	168
Imaxe 5 .....	168
Imaxe 6 .....	182
Imaxe 7 .....	182
Imaxe 8 .....	183
Imaxe 9 .....	189
Imaxe 10 .....	190
Imaxe 11 .....	190
Imaxe 12 .....	191
Imaxe 13 .....	192
Imaxe 14 .....	193
Imaxe 15 .....	193
Imaxe 16 .....	194
Imaxe 17 .....	195
Imaxe 18 .....	197
Imaxe 19 .....	198
Imaxe 20 .....	200
Imaxe 21 .....	209
Imaxe 22 .....	210
Imaxe 23 .....	211
Imaxe 24 .....	213

Imaxe 25 .....	214
Imaxe 26 .....	215
Imaxe 27 .....	232
Imaxe 28 .....	243
Imaxe 29 .....	245
Imaxe 30 .....	246
Imaxe 31 .....	249
Imaxe 32 .....	250
Imaxe 35 .....	293
Imaxe 36 .....	294
Imaxe 37 .....	294
Imaxe 38 .....	295
Imaxe 39 .....	295
Imaxe 40 .....	295
Imaxe 41 .....	296
Imaxe 42 .....	296
Imaxe 43 .....	297
Imaxe 44 .....	298
Imaxe 45 .....	298
Imaxe 46 .....	303
<b>Imaxe 33</b> .....	<b>308</b>
<b>Imaxe 34</b> .....	<b>311</b>
<b>Imaxe 47</b> .....	<b>317</b>
<b>Imaxe 48</b> .....	<b>317</b>
Imaxe 49 .....	411

Imaxe 50 .....	412
Imaxe 51 .....	412
Imaxe 52 .....	413
Imaxe 53 .....	413
Imaxe 54 .....	413
Imaxe 55 .....	414
Imaxe 56 .....	414
Imaxe 57 .....	414
Imaxe 58 .....	415
Imaxe 59 .....	415
Imaxe 60 .....	415
Imaxe 61 .....	416
Imaxe 62 .....	416
Imaxe 63 .....	416
Imaxe 64 .....	417
Imaxe 65 .....	417
Imaxe 66 .....	417
Imaxe 67 .....	418
Imaxe 68 .....	418
Imaxe 69 .....	418
Imaxe 70 .....	419
Imaxe 71 .....	419
Imaxe 72 .....	419
Imaxe 73 .....	420
Imaxe 74 .....	420

Imaxe 75 .....	420
Imaxe 76 .....	420
Imaxe 77 .....	421
Imaxe 78 .....	421
Imaxe 79 .....	421
Imaxe 80 .....	421
Imaxe 81 .....	422
Imaxe 82 .....	422
Imaxe 83 .....	422
Imaxe 84 .....	422
Imaxe 85 .....	424
Imaxe 86 .....	424
Imaxe 87 .....	424
Imaxe 88 .....	425
Imaxe 89 .....	425
Imaxe 90 .....	425
Imaxe 91 .....	426
Imaxe 92 .....	427
Imaxe 93 .....	427
Imaxe 94 .....	428
Imaxe 95 .....	428
Imaxe 96 .....	429
Imaxe 97 .....	429
Imaxe 98 .....	430
Imaxe 99 .....	431



Imaxe 100 .....	431
Imaxe 101 .....	431
Imaxe 102 .....	432
Imaxe 103 .....	432
Imaxe 104 .....	432
Imaxe 105 .....	433
Imaxe 106 .....	434
Imaxe 107 .....	434
Imaxe 108 .....	435
Imaxe 109 .....	435
Imaxe 110 .....	435
Imaxe 111 .....	435
Imaxe 112 .....	499
Imaxe 113 .....	499
Imaxe 114 .....	499
Imaxe 115 .....	500
Imaxe 116 .....	500
Imaxe 117 .....	500
Imaxe 118 .....	501
Imaxe 119 .....	501
Imaxe 120 .....	501
Imaxe 121 .....	501
Imaxe 122 .....	502
Imaxe 123 .....	502
Imaxe 124 .....	502

Imaxe 125 .....	503
Imaxe 126 .....	503
Imaxe 127 .....	503
Imaxe 128 .....	503
Imaxe 129 .....	504
Imaxe 130 .....	504
Imaxe 131 .....	504
Imaxe 132 .....	505
Imaxe 133 .....	505
Imaxe 134 .....	505
Imaxe 135 .....	506
Imaxe 136 .....	506
Imaxe 137 .....	506
Imaxe 138 .....	506
Imaxe 139 .....	506
Imaxe 140 .....	507
Imaxe 141 .....	507
Imaxe 142 .....	507
Imaxe 143 .....	507
Imaxe 144 .....	508
Imaxe 145 .....	508
Imaxe 146 .....	508
Imaxe 147 .....	508
Imaxe 148 .....	509
Imaxe 149 .....	510

Imaxe 150 .....	510
Imaxe 151 .....	510
Imaxe 152 .....	511
Imaxe 153 .....	511
Imaxe 154 .....	511
Imaxe 155 .....	512
Imaxe 156 .....	513
Imaxe 157 .....	513
Imaxe 158 .....	513
Imaxe 159 .....	514
Imaxe 160 .....	514
Imaxe 161 .....	514
Imaxe 162 .....	514
Imaxe 163 .....	515
Imaxe 164 .....	515
Imaxe 165 .....	516
Imaxe 166 .....	516
Imaxe 167 .....	516
Imaxe 168 .....	524
Imaxe 169 .....	525
Imaxe 170 .....	526
Imaxe 171 .....	527
Imaxe 172 .....	528
Imaxe 173 .....	529
Imaxe 174 .....	530

Imaxe 175 .....	531
Imaxe 176 .....	531
Imaxe 177 .....	532
Imaxe 178 .....	533
Imaxe 179 .....	533
Imaxe 180 .....	536
Imaxe 181 .....	536
Imaxe 182 .....	536
Imaxe 183 .....	537
Imaxe 184 .....	537
Imaxe 185 .....	537
Imaxe 186 .....	537
Imaxe 187 .....	538
Imaxe 188 .....	538
Imaxe 189 .....	538
Imaxe 190 .....	538
Imaxe 191 .....	539
Imaxe 192 .....	540
Imaxe 193 .....	541
Imaxe 194 .....	541
Imaxe 195 .....	541
Imaxe 196 .....	541
Imaxe 197 .....	542
Imaxe 198 .....	542
Imaxe 199 .....	542

Imaxe 200 .....	543
Imaxe 201 .....	543
Imaxe 202 .....	543
Imaxe 203 .....	544
Imaxe 204 .....	544
Imaxe 205 .....	544
Imaxe 206 .....	544
Imaxe 207 .....	544
Imaxe 208 .....	547
Imaxe 209 .....	547
Imaxe 210 .....	548
Imaxe 211 .....	549
Imaxe 212 .....	550
Imaxe 213 .....	550
Imaxe 214 .....	551
Imaxe 215 .....	552
Imaxe 216 .....	552
Imaxe 217 .....	552
Imaxe 218 .....	553
Imaxe 219 .....	554
Imaxe 220 .....	554
Imaxe 221 .....	555
Imaxe 222 .....	555
Imaxe 223 .....	556
Imaxe 224 .....	556

Imaxe 225 .....	556
Imaxe 226 .....	558
Imaxe 227 .....	559
Imaxe 228 .....	559
Imaxe 229 .....	559
Imaxe 230 .....	560
Imaxe 231 .....	560
Imaxe 232 .....	561
Imaxe 233 .....	561
Imaxe 234 .....	562
Imaxe 235 .....	562
Imaxe 236 .....	580
Imaxe 237 .....	580
Imaxe 238 .....	585
Imaxe 239 .....	586

## ÍNDICE DE GRÁFICAS

Gráfica 1 .....	219
Gráfica 2 .....	220
Gráfica 3 .....	223
Gráfica 4 .....	236
Gráfica 5 .....	398
Gráfica 6 .....	399
Gráfica 7 .....	400
Gráfica 8 .....	401
Gráfica 9 .....	402
Gráfica 10 .....	402
Gráfica 11 .....	403
Gráfica 12 .....	404
Gráfica 13 .....	404
Gráfica 14 .....	405
Gráfica 15 .....	406
Gráfica 16 .....	406
Gráfica 17 .....	407
Gráfica 18 .....	407
Gráfica 19 .....	488
Gráfica 20 .....	489
Gráfica 21 .....	490
Gráfica 22 .....	491
Gráfica 23 .....	492
Gráfica 24 .....	493

Gráfica 25 .....	493
Gráfica 26 .....	494
Gráfica 27 .....	495
Gráfica 28 .....	495
Gráfica 29 .....	496
Gráfica 30 .....	496
Gráfica 31 .....	524
Gráfica 32 .....	525
Gráfica 33 .....	526
Gráfica 34 .....	527
Gráfica 35 .....	528
Gráfica 36 .....	529
Gráfica 37 .....	530
Gráfica 38 .....	532
Gráfica 39 .....	533



## ÍNDICE DE TÁBOAS

Táboa 1 .....	62
Táboa 2 .....	227
Táboa 3 .....	229
Táboa 4 .....	265
Táboa 5 .....	270
Táboa 6 .....	282
Táboa 7 .....	319
Táboa 8 .....	327
Táboa 9 .....	441
Táboa 10 .....	521
Táboa 11 .....	566
Táboa 12 .....	567
Táboa 13 .....	570
Táboa 14 .....	576
Táboa 15 .....	578
Táboa 16 .....	583



## **INTRODUCCIÓN, JUSTIFICACIÓN E OBJETIVOS**



## ***INTRODUCCIÓN E XUSTIFICACIÓN***

A presente investigación toma como obxecto de estudo o repertorio vocal acompañado de percusión de man propio da aldea de Liñares, entendendo que a música vinculada coa tradición forma parte do patrimonio inmaterial galego e é, polo tanto, susceptible dun interese tanto científico-académico como social.

A música de tradición oral e tradicional configúrase como un apartado dentro do patrimonio inmaterial, moi próximo á cultura popular e, neste caso, tamén vinculada co contexto rural e pre-urbano. A relevancia do patrimonio inmaterial é un feito máis que constatado na actualidade, sendo centro de numerosos proxectos interdisciplinares que buscan o coidado, conservación e visibilidade da cultura dende amplas e diversas perspectivas (aCentral Folque, 2021; Cumio, 2021; Ouvirmos, 2021).

Pero, centrándonos no noso obxectivo, consideramos que a música de tradición oral é un elemento fundamental dentro do patrimonio galego, tanto pola súa preponderancia nas sociedades pre-industriais como na adaptación e adecuación ao contexto socio-económico actual, pero que necesita aínda de proxectos que a aborden dende diferentes perspectivas, para así cumprimentar o seu necesario coidado, conservación e visibilidade e posta en valor.

De forma máis específica, o canto é unhas das partes indispensables de calquera cultura, sexa cal sexa o contexto. Partindo deste feito, dentro da cultura galega o canto presenta unhas características e significados propios que consideramos de grande interese á hora de presentar unha investigación pero, do mesmo modo, necesitamos delimitar o noso obxecto de estudo ante a imposibilidade de abordar un elemento de tan grande embargadura.

Deste modo, comezando dende a relevancia da música de tradición oral en xeral e pasando polo canto como elemento base, seguimos concretando o noso estudo baseándonos en focos de interese e importancia. Atendendo á difusión da que goza actualmente a música tradicional en Galicia a través de escolas e espectáculos fundamentalmente, a presenza do canto tradicional destaca en relación aos xéneros vinculados ao baile e que, por tanto, presentan elementos rítmicos como acompañamento.

Deste xeito, o que máis habitualmente se da a coñecer como “canto e pandeireta” ou que se formaliza en grupo de “pandeireteiras” e “pandeireteiros” fai referencia a un apartado concreto dentro do canto tradicional e popular, caracterizado por un vínculo indisoluble co baile e a percusión que se estende por todo o territorio galego. Como non, o cambio social acelerado e globalizado dos últimos tempos ten provocado un proceso de uniformación na música tradicional pero, de tódolos xeitos, aínda hoxe en día conservamos a diferenciación territorial que, especialmente no canto, se exemplificaba a redor do marco xeográfico-social da aldea (Asociación Veciñal da Agra do Orzán, 2016).

Este é o motivo polo cal a localización xeográfica é o último punto de concreción para o noso obxecto de estudo, escollendo neste caso a aldea de Liñares como marco socio-musical. Sen dúbida, dentro do panorama do canto galego existen innumerables propostas, pero para conformar esta investigación decidimos escoller este repertorio polo seu amplo recoñecemento dentro do sector musical actual, constatando este feito a través do recoñecemento na interpretación de melodías provenientes de Liñares tanto en espectáculos de recreación como de novas propostas folk ou fusión.

Ademais disto, a posibilidade no achegamento ás fontes documentais, é dicir, arquivos con material de Liñares foi outro punto fundamental. Liñares ten sido unha das aldeas máis visitadas nos procesos de compilación de música de tradición oral e, por ese motivo, foinos relativamente doado adquirir material de base para a realización da nosa investigación. Unha das razóns no interese sobre este lugar parte das características singulares da súa música, especialmente pola participación das pandeiretas e a lata de pemento como sustento rítmico do canto para o baile.

En definitiva, traballamos cun repertorio en concreto marcado por unhas características musicais propias e unha visible popularidade dentro do campo musical galego que nos serve como mostra dun caso particular dentro do patrimonio, que comparte bases e referencias co resto da música de tradición oral e tradicional coa que se vincula.

A maiores destes motivos na selección do noso obxecto de estudo, quixeramos relacionar o canto galego, e en especial os seus ritmos vinculados co baile e a percusión, co xénero feminino como intérprete por excelencia. Deste modo, esta investigación tamén trata de apoiar a visibilización tanto do xénero como destas músicas que, debido

aos roles e normas heteropatriarcais nas que se ten xerado e evolucionado, ten provocado un menor interese e tratamento dende diferentes eidos. Por este motivo, esta investigación tamén se sustenta na proxección de nomes propios en feminino, tanto en relación á tradición como ao contexto actual, nun intento de fortalecer o crecente interese na perspectiva de xénero dentro do sector da música tradicional galega.

Como xa fomos adiantando no exposto ata o momento, a música de tradición oral ten sido un aspecto fundamental dentro da vida social e cultural das sociedades pre-industriais, especialmente nas zonas rurais, onde esta aparecía na gran parte das actividades da poboación, tanto relacionadas co ocio como co traballo e a vida cotiá. E aínda que esta realidade xa se presenta como un foco de interese, consideramos que este se acrecenta exponencialmente se temos en conta a adaptación desta música de tradición oral ao contexto socio-económico actual, tornando os usos e funcións primixenios noutros que aportan sentido a súa continuidade.

Deste xeito, hoxe en día atopámonos cun sector que poderíamos nomear como “música tradicional galega”, no que se mesturan a profesionalización (escolas, mestres/as, proxectos musicais...) e o goce (uso da música para a socialización e disfrute), e que supón un punto de interese, cando menos, para unha parte da sociedade galega. Ademais, dentro deste sector, o canto tradicional tamén está a gozar dunha crecente apreciación, cun bo crecemento no número de aulas e espectáculos que xiran en torno a el.

Sen embargo, tendo en conta tanto o interese xeral como particular deste obxecto de estudo e do sector da música tradicional actual, o marco académico-científico presenta, ata o momento, moi pouca intervención. Por tanto podemos ver unha estela de traballos de compilación que se estenden durante o s. XX, caracterizados maioritariamente polo tratamento de música para gaita, como o *Cancioneiro musical de Galicia* de Sampetro (2007) ou *Cantos e bailes de Galiza* de Inzenga (2005), por exemplo. E que tornan a comezos do s. XXI por un tratamento máis divulgativo ou de carácter pedagóxico, onde tamén destaca como instrumento a gaita, pero no que se comeza a notar un crecente interese noutros repertorios, con títulos como *Maruxa das Cortellas. Tocadora de pandeiro* de Feijóo (2017), *Manüele de pandeireta e canto tradicional* de Outeiro (2012) ou *Pandereteiras de Mens* de Busto (2021).

Deste modo, o resultado máis visible desta realidade na presente investigación sobresaie con forza na conformación do marco teórico e a utilización de diversas técnicas metodolóxicas que suplan a carencia bibliográfica do obxecto de estudo e que permitan definir con veracidade as características dos elementos partícipes. Deste xeito, a través da teoría fundamentada como recurso metodolóxico, estableceremos un corpus teórico no que a información procedente de entrevistas sexa un pilar fundamental e básico na organización do discurso.

Ademais, as actividades vinculadas con este sector parten maioritariamente de mans privadas, o que provoca unha diversidade metodolóxica que fai moi complicada a valoración dos resultados obtidos. Tendo en conta isto, a conformación do sector e todo o material que del se relaciona nace de intereses particulares con dedicacións parciais, motivo polo cal consideramos necesaria a posta en marcha de proxectos e investigacións que poñan riba da mesa a verdadeira situación do traballo arredor das músicas de tradición oral e tradicionais de Galicia.

Por outro lado, quixeramos sinalar a importancia da colectividade tanto na realidade das músicas que aquí tratamos como na elaboración da propia investigación, xa que nesta damos conta de realidades sociais a través da cooperación de informantes, compañeiras e amigas que fixeron posible levar a termo este traballo.

Para finalizar, sinalaremos as preguntas básicas que dirixen a organización da investigación, e a raíz das cales estableceremos os obxectivos xerais e específicos.

- Como e cal sería unha mostra fidedigna da realidade histórica en torno á música tradicional e ás investigacións en relación á ela?
- Cales son os contextos e significados que nos permiten describir a música vocal acompañada de percusión de man de Liñares?
- Que vínculos transversais podemos tratar durante esta investigación?



## **OBXECTIVOS**

### **Obxectivos xerais**

O transcurso desta investigación relaciónase con dúas áreas temáticas fundamentais: a música de tradición oral galega e o repertorio vocal acompañado de percusión de man na aldea de Liñares, a raíz das cales podemos establecer os seguintes obxectivos xerais:

- Establecer un marco teórico sobre o devir histórico e o estado actual da música tradicional en Galicia.
- Achegar con perspectiva de xénero diferentes cuestións relacionadas cos roles de xénero tanto na tradición como na actualidade.
- Describir os elementos característicos e definitorios do canto tradicional galego dende diferentes perspectivas.
- Definir o contexto da aldea de Liñares, relacionándoo especialmente coa súa música.
- Analizar a posible variación e/ou conservación do repertorio de Liñares ao longo do tempo.
- Relacionar o repertorio de Liñares con outros elementos musicais.
- Presentar un modelo de aproveitamento didáctico que teña como fío condutor o repertorio musical de Liñares.

### **Obxectivos específicos**

Por outra banda, partindo destes obxectivos xerais, consideramos necesario establecer tamén os seguintes obxectivos específicos, os que describen algunhas das accións máis relevantes, á par que concisas, que se teñen levado a cabo durante esta investigación:

- Compilar o repertorio vocal acompañado de percusión de man da aldea de Liñares.

- Analizar o repertorio vocal acompañado de percusión de man da aldea de Liñares.
- Visibilizar o repertorio vocal acompañado de percusión de man da aldea de Liñares como parte do patrimonio inmaterial galego.
- Incluír información e vivencias de profesionais da música tradicional no corpus académico.

## **INTRODUCTION, JUSTIFICATION AND OBJECTIVES**



## ***INTRODUCTION AND JUSTIFICATION***

The current research takes as a case study the small village of Liñares' musics, a series of vocal repertoire accompanied by hand percussion instruments. We consider that music related to tradition plays an important part in Galician intangible heritage and is, therefore, subject of both scientific-academic and social interest.

Music from oral tradition and traditional music are configured as a section into intangible heritage, very close to popular culture and, in this case, also linked to a rural and pre-urban context. The importance of intangible heritage is nowadays a very established fact, being the centre of several interdisciplinary projects that look for caring, preserving and visualizing culture from wide and diverse perspectives (aCentral Folque, 2021; Cumio, 2021; Ouvirmos, 2021).

Focusing on our objective, we consider that music from oral tradition is a fundamental element within the Galician heritage, both because of its prevalence in the pre-industrial society and its adjustment and adequacy to the current socio-economic context. Despite this, projects that address this type of music from different perspectives are still needed so as to fulfill its essential care, preservation, visibility and valuing.

From a more specific point of view, singing is an indispensable part of any culture, no matter which context. Based on this, singing has its own characteristics and meaning within Galician culture. We consider that these unique features are of great interest when it comes to accomplish a research but we also need to define our object of study, unable as we are to address such a major element.

This way, beginning from the relevance of music from oral tradition in general and taking chant as the base element, we continue defining our research by using focus of interest and importance. Bearing in mind the current diffusion of Galician traditional music, specially due to academies and performances, the presence of traditional chant stands out above the genres which are linked to dancing and, thus, are accompanied by rhythmic elements.

So, what we know as “canto e pandeireta” (traditional chant and tambourine) or group of “pandereteiras” or “pandereteiros” (tambourine players) alludes to a concrete section within traditional and popular chant, characterized by an indissoluble link with dancing and percussion all over the Galician territory. Of course, the rapid and

globalized social change of recent years caused a process of standardization in traditional music. Anyway, we still keep the territorial differentiation which was exemplified around the village's geographic and social framework (Asociación Veciñal da Agra do Orzán).

That's the reason why geographical location is the last point of concretion for our object of study. We have chosen the village of Liñares as the socio-musical framework, even though there could be countless proposals related to the Galician chant scene. We have opted for this repertoire because of its wide recognition in the present industry, being determined by the identification of melodies from Liñares both in recreational performances and in new folk and fusion projects.

Furthermore, the possibility of approaching the sources of documentation (files with Liñares' material) has been another key point. Liñares has been one of the most visited villages in the process of collecting traditional music, so it was relatively easy to get the source material to carry out our investigation. One of the reasons beyond the interest in Liñares comes from its special musical characteristics, specially because of the tambourine and the can of paprika. Both are the rhythmic support for the chants aimed at dancing.

All in all, we has worked with a concrete repertoire defined by special musical characteristics and a clear popularity in the Galician musical scene. That repertoire stands as an example of a particular case within our heritage, which shares fundamentals and references with the rest of music from oral tradition and traditional music.

In addition, we would like to relate Galician chants (specially those rhythms linked to dancing and percussion) to female gender as their interpreter par excellence. That way, this investigation also intends to support gender and singing women's visibility. Due to the hetero-patriarchal standards we have evolved with, the role of those women has generated few interest and insufficient approach. For this reason, this research is also based on women's names, either related to past or present times. With this, we intend to strengthen the increasing interest in gender perspective in the traditional musical scene of Galicia.

As we have already mentioned, music from oral tradition was an important aspect in the social and cultural life of pre-industrial societies, specially in rural areas. Music appeared in many of the inhabitants' activities: in the ones related to leisure. to work or to daily life. Although this is a focus of interest *per se*, we consider that reality can be exponentially enhanced if the adaptation to the current socio-economic context is taken into consideration. That is to say, turning the primordial usage and functions into others that bring meaning to their survival.

Nowadays, we can find a scene that could be called "Galician traditional music" where professionalization (academies, teachers, musical projects...) and pleasure (the use of music for socialization and enjoyment) are combined. That mixture results in a point of interest, at least for some part of the Galician society. Moreover, traditional chant is also having an increasing appreciation, with a growth in the number of classes and projects that revolve around it.

However, despite people's global and particular interest in this case study and in the traditional music scene in general, the scientific-academic framework has had little involvement so far. Several compilation works came into existence all along the 20<sup>th</sup> century, such as the Sampedro's *Cancioneiro musical de Galicia* (2007) or Inzenga's *Cantos e bailes de Galiza* (2005). They are mainly about treatment of music for bagpipes. At the beginning of the 21<sup>st</sup> century, a more informative or pedagogical treatment was developed. The bagpipe keeps on standing out but an increasing interest for other repertoire is born. Proof of that are Feijóo's *Maruxa das Cortellas. Tocadora de pandeiro* (2017), Outeiro's *Manüele de pandeireta e canto tradicional* (2012) ou Busto's *Pandereteiras de Mens* (2021).

In this investigation, this reality becomes evident in the shaping of the theoretical framework. A wide range of methodological technics have been used in order to compensate for the bibliographical lack in the subject of study and to clearly define the characteristics of the elements involved. Using grounded theory as methodological resource, we will establish a theoretical corpus where the information gathered from interviews will be a cornerstone in organizing the discourse.

Furthermore, a lot of methodological diversity is implemented. since the activities linked to this sector are mainly organized by private institutions. That makes the evaluation of the results achieved very difficult. Taking that into account, the

formation of the sector and all the material associated originate from particular interests with a partial dedication. This is the reason why we think it is necessary to implement projects and researches that lay on the table the real situation of the work related to the music from oral tradition in Galicia.

On the other hand, we would like to highlight the importance of the community in the reality of the music addressed, as well as in the elaboration of the research itself. Here, we give an account of social realities through informers', acquaintances' and friends' cooperation. They have made this paper possible.

Finally, we will indicate the basic questions that lead the research organization and from which we will establish the general and specific objectives.

- How and what will be a reliable example of the historical reality around traditional music and the investigations associated?
- Which are the contexts and meanings that allow us to describe vocal music accompanied by hand percussion in Liñares?
- Which transversal links can be treated in the course of this research?



## **OBJECTIVES**

### **General objectives**

The course of this research is linked to two basic thematic areas: music from oral tradition in Galicia and the vocal repertoire accompanied by hand percussion in the village of Liñares, from which we can establish the following general objectives:

- To establish a theoretical framework about the future and the current state of the traditional music in Galicia.
- To address, with a gender perspective, various questions related to gender roles both in tradition and in the present.
- To describe the characteristic and defining features about Galician traditional chant from different perspectives.
- To define the context of Liñares' and to draw links with its music, specially.
- To analyze the possible variation and/or preservation of Liñares' repertoire over time.
- To relate Liñares' repertoire with other musical elements.
- To present a model for didactic exploitation with Liñares' musical repertoire as a guiding thread.

### **Specific objectives**

On the basis of these general objectives, we also consider the following specific objectives must be established. They describe some of the most relevant but brief actions carried out during this research:

- To compile the vocal repertoire accompanied by hand percussion from the village of Liñares.
- To analyze the vocal repertoire accompanied by hand percussion from the village of Liñares.

- To display the vocal repertoire accompanied by hand percussion from the village of Liñares as part of the Galician intangible heritage.
- To include information and experiences from traditional music professionals in the academic corpus.

## **PARTE 1: MARCO TEÓRICO**



**CAPÍTULO 1. A MÚSICA TRADICIONAL COMO PARTE DO  
PATRIMONIO INMATERIAL GALEGO**



## **Sinopse**

Neste primeiro capítulo abordamos parte do marco teórico desta investigación, comezando polos aspectos máis xerais que nos aporten unha visión completa do campo de estudo e da súa situación dentro do marco galego.

Para a elaboración deste capítulo cobra especial relevancia a teoría fundamentada como referencia metodolóxica, debido á inexistencia de suficientes e fidedignas fontes bibliográficas.

Deste modo comezamos cunha definición do obxecto do estudo, centrado tanto na terminoloxía como no marco científico, ademais de centrar os obxectos propios do noso estudo de caso.

Despois disto aportamos unha revisión da compilación e investigación sobre a música tradicional en Galicia dende diferentes eidos: as fontes bibliográficas, os fenómenos sociolóxicos de compilación e a influencia das ideoloxías sobre a configuración destes traballos.

Para completar esta visión histórica, tratamos de reflectir a situación actual da música tradicional en Galicia tamén dende diferentes visións: as publicacións, tanto de corte etnomusicolóxico como didáctico, e a definición da transmisión desta música na actualidade.

Por último decidimos incluír unha análise dende a perspectiva de xénero dos puntos tratados ata o momento, incidindo no papel feminino nos campos de investigación e na tradición.





## 1.1. Definición do obxecto de estudo: termos clave e marco científico

### 1.1.1. *Termos chave: música folklórica, música popular, música de tradición oral e música tradicional*

Para abrir esta tese faremos unha definición dos termos chave que se relacionan co noso obxecto de estudo e os cales, como veremos, non están exentos de polémicas e dúbidas ao atoparmos dificultades na súa definición e no establecemento de fronteiras entre eles (Castelo-Branco, 2010; Randel, 1997). Deste modo delimitamos catro conceptos fundamentais que poderían definir o noso obxecto de estudo: música folklórica, música popular, música de tradición oral e música tradicional.

A **música folklórica** parte do termo “folklore” (saber do pobo) e do folklorismo (ciencia que estuda o folklore), enmarcado no *revival* do romanticismo, primeiro momento no que os estudosos puxeron a súa mirada riba da tradición popular (Latham, 2009). Trátase de música transmitida mediante a tradición oral e pertencente a un grupo social, normalmente de clase baixa, e cuns usos e funcións aceptados por esta sociedade (Randel, 1997).

O International Folk Music Concil establece a definición de música folklórica do seguinte xeito (Latham, 2009):

La música folclórica es el resultado de una tradición musical que ha evolucionado a través del proceso de transmisión oral. Los factores que moldean dicha tradición son: (i) continuidad que vincula el presente con el pasado; (ii) variantes surgidas del impulso creativo de un individuo o de una colectividad, y (iii) selección hecha por la comunidad, lo cual determina la formas o las formas en que la música sobrevive. (p. 1011)

A **música popular** ten múltiples definicións e en ocasións preséntase como similar da folklórica e tradicional (Sadie, 2000). Sen embargo podemos apreciar a tendencia a considerar como música popular aquela consumida por grandes masas e máis característica dos séculos recentes onde, ademais, a transmisión oral xa non é un requisito específico (Castelo-Branco, 2010; Randel, 1997).

En relación a esta diferenza entre popular e folklore recolleamos esta comparativa que apunta aos aspectos máis distantes:

### Táboa 1

#### *Diferenza entre folklore e popular*

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

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

A **música de tradición oral** é aquela que, como indica o seu nome, se transmite mediante transmisión oral e sen soportes físicos. Como xa indicamos, trátase moi frecuentemente como sinónimo de música folklórica e, do mesmo xeito, sempre se relaciona cunha comunidade social específica (Randel, 1997).

Outro dos aspectos fundamentais nesta música é a non intervención das influencias musicais provenientes de lugares afastados, principalmente os condicionados polos medios de comunicación. Un dos exemplos claros no caso galego foi a influencia da radio, a cal impregnou no imaxinario popular numerosas melodías que foron adaptadas ao repertorio tradicional e ás súas características, tanto a nivel instrumental como vocal (Chao-Fernández, 2010).

Sobre a **música tradicional** pode que o máis clarificador que atopamos afondando na bibliografía sexa a pregunta de Martí (1998, p. 327): “Quen logrou definir convincentemente o que hai que entender por “música tradicional?” De tódolos xeitos este termo é usado de xeito recorrente por diversos autores: Martí (1998), Manzano (1995), Nettl (1985), Groba (1998), López Cobas (2013), etc. E non só isto, senón que na actividade actual relacionada coa cultura tradicional (escolas, clases, asociacións, simposios, etc.) é este o adxectivo máis usado para referirse á música proveniente da tradición oral, como por exemplo ao falar da AGG: asociación do baile e a música de tradición galega, ou da Tradescola: escola de música e baile tradicional, ou ben á hora de organizar simposios como *Xornadas arredor da música tradicional*. Mesmo se utiliza este termo no temario oficial para o ingreso no corpo de profesores de música e artes escénicas da especialidade de gaita (Orden ECD/1753/2015).

Deste modo, nos entendemos por música tradicional esa música proveniente da tradición oral que se atopa actualmente nun contexto que non permite a conservación do seu rasgo fundamental. López Fernández (2021c, pp. 271-272) define a música tradicional como:

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

comunicación, a globalización e a súa introducción no mercado como un bien máis.

En definitiva, esta presentación arredor dos termos chave que pretende delimitar e simplificar o noso obxecto de estudo, só pode entenderse realmente se consideramos que a música, como elemento cultural, non é máis que un reflexo da sociedade, onde todos os elementos que dela emerxen son interdependentes (Gelbart citado por Castelo-Branco, 2008).

### ***1.1.2. A etnomusicoloxía como marco científico***

Moi relacionado coa mestura e intercambio de termos atópase o devir do campo de estudo que se preocupa por estas músicas marcadas pola tradición oral e a relación cun grupo social determinado, o cal actualmente vese encadrado na etnomusicoloxía. Sen embargo, as orixes da disciplina e as constantes revisións internas convértena nun campo heteroxéneo.

Para falar sobre a historia da etnomusicoloxía tomaremos como base o minucioso traballo de Cámara de Landa (2016), completando con cuestións aportadas por Nettl (2010), dende onde podemos determinar o inicio da disciplina a finais do século XIX. Deste xeito aparecen unha serie de personaxes chave relacionados cun lugar de acción específico e que se caracterizan por uns principios metodolóxicos diferentes:

- Europa central e a musicoloxía comparada, determinada pola Escola de Berlín e Guido Adler (1855-1941), e con relevantes autores como Eric von Hornbostel (1877-1935) e Curt Sachs (1881-1959).
- Estados Unidos e o particularismo histórico, con base na antropoloxía cultural, e nomes como Franz Boas (1858-1942) ou George Herzog (1901-1983).
- Europa oriental e os estudos sobre o folklore musical encabezados por Béla Bartók (1881-1945) e Constantin Brăiloiu (1893-1958).

De forma moi xeral podemos falar de diversas aportacións que xiran en torno á definición do obxecto de estudo (música étnica, música folklórica, música popular...) e das metodoloxías empregadas (inclusión da antropoloxía, método de transcripción, do

traballo de campo...). Tamén podemos comprobar a inexistencia de grandes escolas ou autores na Europa occidental, sen embargo, a historia dos estudos dedicados ás música de tradición oral no estado español relaciónanse case completamente co folklore, a través de nomes como Felipe Pedrell (1841-1922) ou institucións como a sección de Folklore do Instituto Español de Musicoloxía do Consello Superior de Investigacións Científicas (CSIC), creado no 1943.

1950 é unha data clave para a etnomusicoloxía ao producirse un cambio terminolóxico da man de Jaap Kunst (1891-1960), quen propón precisamente o termo etnomusicoloxía no seo dunha publicación que, ademais, relata un desenvolvemento histórico da disciplina e a máis extensa bibliografía relacionada con ela ata o momento.

O proceso de aceptación deste termo, aínda que non inmediato, foi relevante e axudou a unha concepción máis unificada desta ciencia. Producíronse numerosas aportacións ao longo do desenvolvemento da etnomusicoloxía, pero entre elas podemos sinalar as figuras e publicacións que representan as principais tendencias dos anos 70:

- *The Antropology of music* (1964) de Alan Merriam (1923-1980) que fai fincapé no significado da música dentro da cultura á que pertence, é dicir, na visión antropolóxica da música.
- *The Ethnomusicologist* (1971) de Mantle Hood (1918-2005), representante da tendencia musicolóxica.

Ademais, poderíamos facer mención a outras personaxes lixeiramente máis recentes como Simha Arom (1930), John Blacking (1928-1990) ou Bruno Nettl (1930-2020).

Na actualidade seguimos a falar dun campo de estudo heteroxéneo que segue a redefinir os elementos que a definen. De feito, existe unha estela dentro da disciplina que fala da conveniencia de redefinir o concepto etnomusicoloxía eliminando o prefixo –etno-, ao mesmo tempo que se reflexiona sobre a suma da etnomusicoloxía e a musicoloxía histórica dentro do mesmo campo. De todos modos, polo momento, o termo etnomusicoloxía ten unha presenza dominante e recoñecida (Bohlman, 1992).

Aínda así, continuando coa propia definición deste campo científico, cabe destacar as continuas interferencias interdisciplinares que se producen no eido tanto da

práctica como da definición da etnomusicoloxía, o cal en boca de moitos autores intensifica a escasa definición da mesma (Rice, 2010).

Ademais, temos que ter en conta os diversos obxectos de estudo, ou máis ben as diversas culturas onde estes se encadran, que se tratan no seo da etnomusicoloxía, o cal provoca unha adecuación constante dos parámetros para o estudo concreto que se ha de levar a cabo (Burckhardt, 2010). Neste sentido, Rice (2010) propón entender a etnomusicoloxía como un campo no que os estudos parten dun estudo de caso moi concreto, polo tanto dentro do local, o que da paso a unha fase previa máis aló do local a través da comparación dastas casuísticas concretas e o que, para rematar, pode relacionarse coa disciplina en xeral, indo polo tano máis aló do propio campo científico.

### *1.1.3. Definición do obxecto de estudo*

Ante esta superposición de conceptos teóricos e ideas académico-científicas vémonos na obriga de realizar eleccións que supoñan a definición do noso obxecto de estudo. Deste xeito consideramos que o termo máis adecuado á hora de facer referencia á música coa que aquí traballaremos é o de **música tradicional**. Por unha banda, fronte ó concepto música folkórica seguimos a estela que tende a rexeitar este termo, como no caso da International Music Council, que no 1981 cambiou o seu nome por International Council for Traditional Music, desbotando a inclusión do termo folklore (Latham, 2009), e que se debe en parte ás connotacións non excesivamente positivas dos traballos folkoristas. Mesma liña que podemos atopar tamén no ámbito educativo español na selección dos termos:

A nivel terminolóxico debemos destacar que, a pesar de su vinculación con la tradición, se denota un giro terminolóxico hacia los conceptos `oral e intangible´, dejando en desuso el término de folklore ya años atrás rebautizado por la normativa internacional. (Martínez-Rodríguez, 2021, p. 28)

Ademais, consideramos que a nosa aproximación ao obxecto de estudo ten máis relación co termo tradicional que co de folklore se entendemos que:

Teóricamente la tradición se sitúa en un plano esencialmente temporal discreto al portar el significado medular de la transmisión generacional de un patrimonio histórico, que de este modo se perpetúa a lo largo del tiempo. Folklore, por el

contrario, representaría el conjunto de los usos, costumbres y manifestaciones del saber del pueblo, recayendo el énfasis del término en un momento sincrónico, si bien las locuciones “folklore” y patrimonio heredado” se equiparan con frecuencia en la práctica. (Campos, 2008, p.84)

Por outra banda, a elección do termo en contra do de música popular queda clara ao enmarcar este concepto nas músicas marcadas pola cultura de masas relacionadas coa coñecida como música pop e, polo tanto, de creación e difusión máis recentes.

Por último, o termo máis complexo de desbotar foi o de música de tradición oral, sen embargo, ao ter en conta a gran influencia na música dos fenómenos migratorios máis as dos medios de comunicación, fíxose imposible manter o fío da transmisión oral sen incursións.

Ademais, sabendo da ampla difusión do adxectivo tradicional tanto para a música como para o baile na actualidade, somos conscientes de que é un vocábulo plenamente aceptado no campo da cultura tradicional galega. Neste senso, atopamos moi interesante a reflexión de Campos (2008) acerca das connotacións actuais no mercado musical galego dos adxectivos folk e tradicional. O concepto folk, claramente relacionado co de folklore, hoxe en día fai fincapé nunha música inspirada na tradición, pero que presenta un forte ton persoal e innovador que pretende reinterpretar esta música de xeito que soe diferente e renovada. Sen embargo, o adxectivo tradicional implica unha interpretación o máis fiel posible respecto do repertorio primixenio.

Por outra parte, no referente ao campo científico no que enmarcamos esta tese, diriximos o noso foco, claramente, cara á **etnomusicoloxía**. Se ben, como puidemos ver no apartado anterior, isto non marca un camiño único, senón que teremos que decantarnos por algunhas tendencias. Por tanto, mesturaremos unha tendencia antropolóxica que se reflecta nun estudo do estado da cuestión e do contexto social e cultural como marco base para entender as músicas tradicionais que analizaremos, cunha tendencia musicolóxica nas análises musicais.

Ademais seremos moi conscientes do peso dos estudos folklóricos no campo do estudo da música de tradición oral en Galicia, influencia que chega ata os nosos días tanto nos apartados académicos como prácticos, relacionados coas entidades nas que se imparten hoxe en día aulas relacionadas coa música tradicional.

## **1.2. Aproximación histórica á música tradicional en Galicia**

Neste apartado trataremos de presentar unha visión da aproximación ou investigación sobre a música de tradición oral e tradicional en Galicia ao longo da historia. Atopámonos con dous apartados diferenciados: o relacionado con fontes bibliográficas, é dicir, con publicacións de corte académico ou científico, máis as actividades de índole máis práctica relacionada con asociacións culturais ou folkóricas. Trataremos nun primeiro punto estas fontes bibliográficas que xorden a finais do s. XIX e se establecen maioritariamente como cancioneros. Abordaremos aquí as publicacións ata finais do s. XX, para así pospoñer as máis recentes para o vindeiro apartado, dedicado á situación actual da música tradicional.

A segunda parte correspóndese cunha serie de actividades levadas a cabo maioritariamente nos 90 e que tiveron, como veremos, forte repercusión no campo da música tradicional galega. Trátase dun fenómeno coñecido baixo o nome de “recollidas” e que aparecen no seo de entidades que non se relacionan con ámbitos académicos ou científicos.

### ***1.2.1. Revisión de fontes bibliográficas***

A primeira obra publicada en Galicia en relación á compilación de música de tradición oral é o *Cancionero Popular Gallego: y en particular de la provincia de La Coruña* de Pérez Ballesteros (1885-1886), que recolle textos partícipes da música vocal. Deste xeito, este cancionero inicia unha corrente de publicacións que parten de finais do s. XIX e comezos do XX: “Inzenga (1888), Sampedro (1942), Martínez Torner & Bal y Gay (1973) con materiales que fueron recogidos entre 1928 y 1932; Feijoo (Calle 1993: 185-422), [...] registros fonográficos [...] por José Filgueira con anterioridad a 1942, [...] Fernández del Riego (1950), Pita (1979)” (Costa, 2004).

Atopámonos deste modo cun bo número de traballos que presentan características e metodoloxías dispaes, ao mesmo tempo que ostentan obxectivos diferentes. Para abordar este conxunto Groba (1998) establece dúas categorías enfrontadas: a tendencia poética e a científica, a primeira céntrase nunha dignificación



da música tradicional a través da súa reinterpretación mentres que a segunda se caracteriza por un carácter museístico e cargado de compoñente teórico.

Pero antes de analizar estas dúas tendencias, e seguindo co establecido por Groba (1998), podemos identificar unha serie de precursores, entre os que destaca o *Cantigueiro popular* de Marcial Valladares de 1887 (aínda que é publicado case un século despois pola RAG, no 1970) que contén textos provenientes da literatura popular cantada. As compilacións netamente musicais non se chegaron a publicar, aínda que aparece algunha delas na *Historia de Galicia* de Murguía (1865-1913) e consérvanse pezas compiladas por Valladares e enviadas a Castro Sampedro no museo de Pontevedra. Ademais, podemos mencionar que este autor é o primeiro en publicar unha novela en galego: *Maxina ou a filla espúrea* (1880), e unha figura clave no Rexurdimento.

Abordando xa a tendencia poética, podemos definir o obxectivo que marca os traballos e actividades relacionadas con ela como o de salvar e dignificar a música tradicional. Esta tendencia caracterízase por unha teorización baixa a través dunha descrición e análise musical global, xa que os seus esforzos céntranse no traballo de agrupacións musicais que presentan actuacións ou publicacións discográficas (Groba, 1998).

Unha das características máis relevantes é a modificación da música a favor da interpretación. En moitos casos as melodías recollidas da tradición reciben cambios melódicos ou acompañamentos harmónicos que se adaptan ás características propias da agrupación musical ou instrumento ao que van destinados, por exemplo é moi habitual atopar melodías con acompañamento harmónico publicadas como cadernos para piano, o instrumento do fogar das elites propio da época.

Dentro das figuras que conforman esta tendencia destaca especialmente a de Perfecto Feijóo Poncet (1858-1935), boticario pontevedrés pertencente á elite pontevedresa que aprendeu o oficio de gaitero da man do renomeado gaitero de Poio, Manuel Villanueva, ademais de interesarse pola interpretación da zanfona e a compilación de música tradicional e outros elementos relacionados como oficios, tradicións, etc. (Clémessy, 2004).

Pero se por algo destaca Feijóo é pola creación no ano 1883 do coro Aires da Terra, o cal xurde nunha época de efervescencia para a cultura galega, especialmente arredor da cidade de Pontevedra (fundación da Sociedade de Folklore Galego, dos primeiros orfeóns e primeiras publicacións en galego). Aires da Terra nace coa xuntanza de oito homes que se marcan o obxectivo de salvagardar e poñer en valor a cultura tradicional galega a través da interpretación de música acompañada de instrumentos e traxes tradicionais. Esta idea da conservación da tradición rural explicábase coa ameaza que para ela supuña a sociedade industrializada, a urbanización e a incursión de novos estilos musicais (Fernández, 2012).

A comezos do s. XX o coro comeza a realizar actuacións importantes e a darse a coñecer, motivo polo cal crece o número de integrantes, chegando a dobrar o número orixinario e a contar cunha colaboración intermitente do xénero feminino. Tal foi a súa fama que conta cun dos primeiros rexistros fonográficos en 1904 e mesmo realizou unha xira por América do Sur meses antes da súa definitiva disolución (Fernández, 2012).

Tamén é moi relevante a “Sociedade de Folklore Gallego” fundada en 1884 e dirixida por Emilia Pardo Bazán (Clémessy, 2004), que tomou exemplo das Sociedades de Folklore de Antonio Machado e Álvarez e, especialmente, da Folklore Society británica que xa contaba cunha década de funcionamento nese momento (Fernández, 2012). No seu acto de inauguración, Pardo Bazán pronunciaba un discurso no cal prevía as intencións da sociedade: “El folklore quiere recoger esas tradiciones que se pierden, esas costumbres que se olvidan y esos vestigios de remotas edades que corren peligro de desaparecer para siempre” (Pardo Bazán, 1886, p. 6). Como é de esperar, esta sociedade serviu de marco para moitas actividades interesadas na cultura tradicional, entre elas a música, ademais de ser un lugar de encontro para diversos persoeiros da elite galega do momento.

Retomando os traballos enmarcados dentro da tendencia poética, podemos facer referencia a outros autores e publicacións relevantes (Groba, 1998):

- Marcial de Adalid e obras como *Cantares viejos y nuevos de Galicia* (1887), onde presenta doce melodías para voz e piano. Adalid compilaba melodías que despois harmonizaba e, con probabilidade, modificaba. Ademais, nos seus traballos non aparece información sobre a compilación.

- *Canto y bailes populares de Galicia* de José Inzenga (1888) recolle diversas melodías, algunhas delas con harmonizacións e destinadas á interpretación con piano.
- Daniel González foi director do coro De Ruada (Ourense) e en 1963 edita *Así canta Galicia*, onde indica a procedencia das melodías de numerosos concellos ourensáns aínda que só presenta unha letra por melodía.
- Volvemos facer referencia a Perfecto Feijóo para mencionar o seu arquivo, ao cal temos acceso a través da versión de J.L. Calle *Aires da Terra: poesía musical de Galicia* (1993). Este arquivo recolle información doutros (Santalices, Tafall, Inzenga ou Juan Montes) e referencia a gaiteiros como Manuel Villanueva ou Xoán de Campañó. Como no resto de publicacións, neste arquivo non coñecemos aspectos como o lugar e o modo de compilación do material.

Volvendo ás tendencias que distingue Groba (1998), tócanos falar do apartado científico. Neste caso, os traballos enfocados nesta categoría teñen un forte carácter museístico que pretende gardar o obxecto de estudo. Para isto o traballo céntrase na transcripción e na análise como procesos previos á publicación de cancioneros ou libros, polo tanto son actividades con moita teorización. É relevante a interrelación entre os e as investigadoras, sendo para elo fundamental a relación con academias e institutos.

Casto Sampedro e Folgar (1848-1937) é o emblema da investigación científico-musical en Galicia e tamén foi outro personaxe relevante da elite pontevedresa. En 1894 funda a Sociedade Arqueolóxica de Pontevedra, da que foi presidente, e a través da cal xestionou toda a súa actividade investigadora e sobre a cal elaborou unha gran rede de compañeiras e colaboradores (Deputación de Pontevedra, 2004-2017).

Precisamente, o seu arquivo musical conformouse con compilacións propias e, especialmente, grazas a esta rede de colaboradores e colaboradoras que achegaban melodías de diferentes partes da xeografía galega (entre eles Santiago Tafall ou Ramón de Arana). Mostra desta labor de recompilación temos o seu *Cancioneiro musical de Galicia*, reeditado por Figueira Valverde en 1942 xa que o orixinal e de 1910, gañador do concurso da Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, perdeuse (Groba, 1998).

De tódolos xeitos, o arquivo de Sampedro supera con creces o recollido no cancionero, mostra disto atopamos a tese doutoral de Xavier Groba: *O legado musical de Casto Sampedro Folgar* (2012) onde, ademais de diversas análises e investigacións, recolle un bo número de melodías non publicadas que se conservaran no Museo de Pontevedra.

Precisamente este lugar, o Museo de Pontevedra, é outra das institucións relevantes en relación a Casto Sampedro, xa que se fundou en 1927, encabezada por Filgueira Valverde, sobre os cimentos da case desaparecida Sociedade Arqueolóxica, pasando a súa colección aos fondos do museo (Museo de Pontevedra 2004-2017) .

A partir dos anos 30 aparecen outros traballos relacionados coa tendencia científica e que, nesta etapa, teñen un forte vínculo co Seminario de Estudos Galegos. Este seminario nace no ano 1923 e convértese nunha auténtica plataforma galeguista, contando con Figueira Valverde como unha das figuras principais, especialmente nos seus inicios, e con nexos moi fortes coa Universidade de Santiago de Compostela ou a Xeración Nós (Díaz-Fierros, 2015).

Estas publicacións vinculadas co Seminario de Estudos Galegos son (Groba, 1998):

- *Terra de Melide* (1933) é unha publicación colectiva do Seminario de Estudos Galegos, entre o que atopamos un apartado dedicado ao folklore da comarca, elaborado por Martínez Torner e Bal y Gay, onde aparecen 28 melodías da zona de Melide (A Coruña).
- *Cancioneiro galego*, tamén de Martínez Torner e Bal y Gay, foi publicado en 1973 por Filgueira Valverde e a Fundación Barrié ao verse truncado o desenvolvemento desta obra co comezo da Guerra Civil. Neste cancionero aparecen as obras clasificadas en diversos xéneros, onde algunhas delas aparecían en traballos anteriores e outras proviñan de arquivos de Coros e Asociacións Culturais.

Como xa adiantamos ao falar do *Cancioneiro galego*, o Seminario de Estudos Galegos e as actividades relacionadas con el rematan drasticamente co inicio da Guerra Civil no 1936 (Díaz-Fierros, 2015). E, de igual modo, non só se resentiron as

actividades do seminario coa Guerra Civil e posterior ditadura Franquista, senón que toda a actividade cultural quedou relegada a un profundo estancamento (López, 2013).

Deste xeito, no campo da investigación sobre música de tradición oral, as primeiras publicacións despois deste período foron recuperacións de traballos que quedaran soterrados como o de Torner e Bal y Gay e non é ata os anos 80 que chega a revolución etnomusicolóxica a Galicia.

Seguindo a estela da tendencia científica de Casto Sampedro, chega a renovación musicolóxica a Galicia da man de Dorothé Schubarth, musicóloga suíza que ven á nosa terra en 1978, cando comeza a realizar un minucioso traballo de investigación sobre a música de tradición oral vocal galega. O seu traballo contou co apoio de Antón Santamarina, coautor dos traballos realizados e encargado do apartado lingüístico; e a Fundación Barrié, quen editou os traballos. A obra fundamental é o *Cancioneiro popular galego*, publicado entre o 1984 e 1985, unha serie de sete volumes (seis deles con dous tomos e un dedicado a táboas sinópticas) nos que se recollen melodías e letras recollidas a informantes de toda a xeografía galega. Ademais, tamén publican *Escolma* (unha redución do cancionero do 1991), *Cancioneiro galego de tradición oral* (1982) e *Cantigas populares* (1983).

A figura de Schubarth é fundamental no devir histórico da investigación sobre a música tradicional en Galicia:

No estritamente musical destaca pola metodoloxía aplicada ao estudo da música tradicional renovando o mediocre estado das investigacións musicolóxicas galegas, e non só galegas, importando a estas terras os criterios que xa daquela clásica etnomusicoloxía centroeuropea, en concreto a que Bela Bartók aplicara ao repertorio romanés. Por primeira vez a música non é tratada como un ente estático e aparecen reflectidos os documentos sonoros en formatos dinámicos, coas variantes por caso, explicando así moitos das estruturas e da xénese interna do canto tradicional. Os criterios de clasificación estritamente musicais (sistema de cadencias relativas e índice melódico nas Táboas Sinópticas) revolucionan a nosa historiografía por se a primeira vez que se intenta unha clasificación do corpus do canto tradicional dende dentro, como polo voluminoso dos materiais que se barallan. (Groba, 1998, p. 367)

Ademais, débese ter en conta non só o abundante material traballado con escrupulosa metodoloxía, senón todos os apartados nos que Schubarth determina e explica diversos aspectos relativos á análise, ordenación ou catalogación entre outros.

Por outra banda, tamén é destacable a presenza dos materiais fonográficos, como nos mostra Orjais no estudo preliminar do *Cantos y bailes de Galiza* (2005):

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

Para finalizar, podemos facer mención tamén a outros traballos que se teñen editado nos últimos anos do s. XX e que manteñen o vínculo coa tendencia científica de Sampedro:

- *Cancioneiro popular das terras de Tamarela* (1989) por Manuel Rico Vereá, centrado en Boimorto.
- *Cancioneiro popular da provincia de Ourense* (1997) confeccionado pola agrupación Castro Floxo en dous tomos que tratan de melodías de diferentes zonas de Ourense.
- *Cancioneiro popular eumés* de Xosé Paz Fernández e enmarcado en Pontedeume, que presenta tres volumes publicados en diferentes datas: *Cancioneiro popular eumés* (1994), *Nas beiras do Eume* (1998) e *Xebras eumesas* (2007).

#### **1.2.1.1. Compilación fonográfica**

Por outra banda, tamén poderíamos facer referencia aos traballos de compilación fonográfica que se centraron na tradición oral galega e que manteñen relación con este interese xerado a finais do s. XIX e as súas publicacións (Estévez Vila, 2008; Groba, 1998):

- Alan Lomax: en 1952 este etnomusicólogo norteamericano viaxa á Península Ibérica e grava en diversas zonas, entre as que se atopa Galicia. Cunha calidade

excelente, máis se temos en conta a súa data, temos testemuñas de zonas como Corcubión ou Ourense e de xéneros diferentes como *jotas* e muiñeiras ou cancións de canteiros.

Cabe mencionar o Toque de Chifro de Faramontaos (Ourense), unha gravación dunha fruta de capador, a cal foi usada por Miles Davis como base compositiva nun dos temas do seu disco *Sketches of Spain* (1960).

O arquivo ao completo de Alan Lomax pode consultarse na páxina web *Cultural Equity* (2021)

- Manuel García Matos: foi Catedrático de Folclore do Real Conservatorio Superior de Música de Madrid e realizou gravacións por todo o estado español na década dos 50. A raíz deste traballo García Matos publica diversos LP e libros CD, entre os que poderíamos destacar tres deles, onde aparecen diversos temas galegos: *Antología del Folklore Musical de España. Primera selección* (1960), *Antología del Folklore Musical de España. Segunda selección* (1971) e *Magna Antología del Folklore Musical de España* (1980).

A pesar de todo, o traballo deste estudoso tense posto en dúbida debido á proximidade coa Sección Feminina e o afán dominador e homoxeneizador da ditadura.

- Pablo Quintana e *Recolleita* (1981): trátase do primeiro traballo monográfico sobre dous intérpretes de música de tradición oral, a cantareira e pandereiteira Eva Castiñeira, da zona de Muxía, e Florencio, o cego dos Vilares, un dos últimos representantes destes músicos ambulantes que gañaban a vida cantando e tocando, neste caso o violín.
- Tecnosaga: Esta firma discográfica encarga a diferentes colaboradores do estado español compilacións de música de tradición oral de distintas zonas. Deste proxecto xorden tres volumes relacionados con Galicia: *Derradeira polavila* (1985), *Os ritmos bailables* (1989) e *O ciclo do ano* (1989).
- Mercedes Peón e *Raiceiras*: son dous volumes que mostran parte do traballo de campo realizado por esta investigadora, publicados en 1997 e 2002, e que conteñen diversos cortes de música vocal e instrumental de diferentes puntos de Galicia.

### ***1.2.2. O fenómeno das “Recollidas” nos anos 90 en Galicia***

Como xa adiantabamos, para abordar unha aproximación á historia da investigación sobre música de tradición oral e tradicional en Galicia completa, debemos facer referencia tamén a actividades afastadas do académico e formal, pero que teñen moita relevancia na situación actual do campo. Deste xeito, incluimos unha serie de informacións provenientes da realización de entrevistas e que se organizan metodoloxicamente a redor da teoría fundamentada, todo isto co obxectivo de acadar uns resultados o máis fidedignos posibles a través da triangulación dos resultados destas entrevistas e de datos bibliográficos.

Nos anos 90 estourou un fenómeno relacionado coa conservación e promoción da cultura tradicional que sumou intereses persoais e colectivos arredor de Asociacións Culturais ou Folklóricas relacionadas precisamente co folklore e a tradición. Estas actividades coñécense baixo o nome de “recollidas”:

As 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.

O afastamento do contexto académico sobresaie na carencia de metodoloxía, a cal se caracteriza por unha mingua significativa ou directamente a inexistencia tanto da fase organizativa como da fase posterior dedicada á análise de resultados, quedando polo tanto reducido este traballo de campo á fase central de visita ao propio campo e a súa respectiva recompilación de datos. (López Fernández, 2021b, p.)

Este fenómeno adquiriu certa notoriedade debido á gran cantidade de persoas e asociacións que se implicaron no traballo de percorrer a xeografía galega en busca de persoas de avanzada idade que puideran dar referencias sobre bailes, melodías, instrumentos, xogos, lendas... de tempos anteriores. En definitiva, tratouse dunha viaxe ás zonas do rural galego en busca de información sobre a tradición, con especial énfase na música e baile de tradición oral.



Porque esto nas cidades non se dá, é música do pueblo, das aldeas, e ten moito que ver co xeito de vida que tiñan alí, que é totalmente diferente ao das cidades. Entón, eu penso que non se pode separar o xeito de vida das aldeas da música e do folclore que teñen. (Vidal, 2021, p. 73)

Os grandes obxectivos na realización das recollidas baseáronse en tres piares fundamentais: a propia curiosidade e paixón das persoas investigadoras, a denominada compilación de urxencia e a compilación de repertorio que permitira impartir aulas e crear espectáculos de música e baile tradicional.

O punto de partida das persoas que comezaron a realizar as recollidas foron maioritariamente Asociacións Folklóricas e Culturais herdeiras do traballo realizado pola Sección Feminina:

Chegou un momento, polo menos na miña xeración, cando empezamos nos 80, que foi tamén curiosidade porque a maioría viñamos doutras agrupacións, ou asociacións, que tiñan un xeito diferente de entender a música. Bueno, ou viñan dos coros e danzas, dunha tradición...e empezamos a ver, por referencias doutros grupos, como por exemplo Xacarandaina que foi dos primeiros en ver estas cousas. Empezamos a ver que había outra cousa, que había outro nivel. E entón petounos a curiosidade e empezamos a buscar, primeiramente arredor do máis próximos que tiñamos, e pouco a pouco fomos ampliando espazo. (Vidal, 2021, p. 73)

Eu cando empezaba en baile había os grupos de Sección Femenina que eles buscaban un espectáculo para mostrar, non era algo que seguira vivo dentro do pobo, buscaban máis o espectáculo. Eu tamén vivín esa época, porque cando empecei a bailar, bailabamos cousas de Sección Femenina porque a nosa mestra de baile estivera [nela]. (González, 2021, p. 66)

Ademais, o marco xeográfico destas asociacións ligábase tamén a núcleos urbanos, polo que as costumes rurais non eran coñecidas polas persoas investigadoras:

*Esto* onde vivimos nos non existe en ningunha esquina, pero cando digo en ningunha esquina é en ningunha esquina. Non o víamos nunca, nin aínda que foras ao *San Blas* máis profundo. (Feijóo, 2021, p. 9)

Partindo deste contexto, todas as entrevistadas coinciden que o descubrimento da tradición supuxo un gran choque emocional que se erixiu como o verdadeiro motor da realización de traballo de campo:

A primeira vez que fun quedei súper impactada por ver en directo a xente maior facendo algo dunha maneira súper natural e espontánea, e a partir de aí encendeuse unha luz para min. [...]Eu vinme a min mesma sendo unha cativa como unha recompiladora, unha coidadora dese tesouro que era ese patrimonio inmaterial. (Kirk, 2021, p. 89)

O que significou para min, nun inicio, foi directamente unha paixón cando descubrín todo isto. (Feijóo, 2021, p. 7)

A primeira recollida [...] foi Imende, no 86, eu estaba así (coa boca aberta) todo o rato: eu non escribo nada, solo escoito, se queredes escribir escribide, se queredes preguntar... (González, 2021, p. 59)

Tralo descubrimento desta tradición rural, veu consigo a preocupación pola súa perda, debido á supresión do seu espazo natural, a ruptura da transmisión oral e a avanzada idade das persoas que dela participaban. En definitiva, xurdiu a idea da compilación de urxencia como método contra a desaparición destas realidades:

Había unha frase entre nos, que nos mirabamos, e emocionados, con bágoas nos ollos, *decíamos: Díos mío, esto morre!* Estamos vivindo os últimos estertores, porque vimos un sábado a noite a sabe dios *donde*, atopar algo así que *esto* onde vivimos nos non existe en ningunha esquina, pero cando digo en ningunha esquina é en ningunha esquina. (Feijóo, 2021, p. 9)

Que é unha pena que esto non o aprendan porque a transmisión de antes, vos, quen che esinou a ti? Túa nai... e para que esa cadea non se perda eu tamén teño que ensinarlle aos nenos. Claro, agora os nenos pequenos o mior as súas avoas non cantan xa, ou xa non están, ou xa non cantan... entón para que esa transmisión non se perda, doulle clase aos nenos pequenos. Por favor cántame algo! (González, 2021, p. 62)

Eso xa non é recuperable, porque non hai a quen preguntar esto que perdiche. Porque igual nesa recollida hai unha muller de 80 anos e outra muller de 50, moi ben, a de 50 igual está viva pero non viviu a metade do que viviu a que tiña 80,

cando hai 30 anos. Entón, estamos falando de persoas que farían agora 100 e pico anos... esa información perdeuse e é unha das cousas que creo que vemos todos os que vamos de recollidas, ou fumos. (Segade, 2021, p. 38-39)

Por último, o último gran obxectivo das recollidas foi o de aprovisionarse de material inédito e diferente ao coñecido para impartir clases relacionadas coa música e baile tradicional ou xerar espectáculos vinculados a eles:

Enseguida empezamos a ter un colectivo nos que lle empezamos a chamar “O Fiadeiro”, [...] e queríamos poñer en práctica, o amago de facer un grupo novo de recuperación e, digamos, de representación o máis real posible do que atopabamos. [...] Aquela paixón foi un pouquiño invadida pola parte de *búsqueda* de repertorio novo, porque aquilo era todo inédito. [...] E de repente atopabas unhas cousas, unhas melodías... (Feijóo, 2021, p. 8)

[Buscábase información a través das recollidas] porque facía falta para a asociación [para dar clase], entón formouse este grupo de investigación. (González, 2021, p. 60)

En Cantigas [e Agarimos] se empezara a facer unha escola, [...] entón eso tamén che fai que [...] ti tes que ter material... que ensañas? O noso director non sabía tocala pandeireta... entón ti vías ahí esa cantidade de material... e decidimos que nos gustaría salir de recollida. (Segade, 2021, p. 39)

Por outro lado vimos tamén que era un xeito de obter repertorio para os nosos grupos. Porque chegaba un momento que xa non tiñas máis, e se tiñas non era nada novedoso, e o que queríamos todos naquela época era coller cousas novas, e ter algo que non tivera o do lado. Mesturábanse esas dúas cousas, por un lado a curiosidade de algo que nos parecía interesante e novo, e por outro lado a necesidade de ter un repertorio para o teu grupo. (Vidal, 2021, p. 73)

Deste modo, para a realización destas visitas ao rural galego, fóronse conformando pequenos grupos de traballo arredor de asociacións ou grupos folklóricos, maioritariamente. Sen embargo, o nexo de unión máis relevante entre os e as súas integrantes foi, sen dúbida, a amizade, motivo polo cal este traballo de investigación estivo en moitas ocasións cargada dun relevante compoñente de ocio e goce, máis que de traballo en si mesmo:

Si, con Xacarandaina [...] era un equipo pechado onde ían sempre os mesmos e as veces nos convidaban, ou se lles facía falta alguén para aguantar a gravadora, ou sacar fotos... Pero en realidade o 99% do meu traballo fíxeno co meu propio equipo, onde basicamente eramos Pablo e eu, e si que fluctuaba xente. Había dúas persoas que eran as que máis viñan, pero é verdade que ás veces viñan outras persoas a maiores, ou se algún non podían vir, porque todos estudiabamos na universidade, entón en épocas de exame, aínda que nos íamos sempre... Funcionaba así. (Kirk, 2021, p. 91)

Nese grupo de traballo, a primeira conexión foi o grupo de baile onde estabamos que era Cantigas e Agarimos [...]eu creo que tiven a sorte de entrar nunha agrupación onde o director empezaba a ir de recollida. [...] Decidimos que en vez de salir de discoteca que nos íamos ir de finde polas aldeas. E foi o que empezamos a facer, [...] O grupo de traballo durante moito tempo eramos os tres colegas que éramos: un deles deixou o mundo do folklora hai moitísimos anos, e outra coa que sempre tiven unha relación, e sigo tendo e seguimos indo de recollida é Montse Rivera de Leilía. Entonces, en todo este tempo, fumos de recollida tamén con outra xente, [...] Luís Prego, Pichi Abollado... agora teño moita relación tamén para ir de recollidas con Xermán Muíños... (Segade, 2021, p. 39)

Como en Xiradela se empezou cun grupo de baile, de danzas... éramos un grupo de amigos, que todos eran maiores ca min, eu era a máis pequena. Eu tiña 13-14 pero os demais tiñan de 20 para arriba. (González, 2021, p. 58)

Dentro do equipo de traballo que era, que non lle chamabamos equipo de traballo, para nos era ocio, [...] pois para nos a nosa paixón era eso, porque tamén tiñamos unha parte de convivencia marabillosa. Estabamos cos vellos, traballamos e tal, pero logo tiñamos unha casa rural para pasar a fin de semana e, bueno, desfrutar, ir a praia, ir ás discotecas a Carballo ou en calquera outro sitio, non? Iso non faltaba pero sempre había a motivación de primeiro ir a buscar esto (Feijóo, 2021, p. 9).

E empezamos a buscar primeiramente por aquí, empecei a buscar primeiramente co meu irmán Miguel e co meu marido hoxe, que entón eramos mozos, e despois un pouquiño máis adiante, dous ou tres anos máis adiante, empezamos a

contactar con Felisa, con Montse, con Carlos Xosé... e formamos un equipo de traballo, entón entre todos buscabamos contactos: pois mira, este domingo din cunha señora que o mellor pode xuntar as mulleres de Tordoia, podemos ir? –Si, podemos. Facíamos a excursión, íbamos buscando a xente, levabámola na casa do pueblo ou na zona onde quedaramos para facer a recollida, e alí empezaba un pouco todo. (Vidal, 2021, p. 75)

A este respecto tamén alude Costa (2004):

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

A propia idiosincrasia dos grupos de investigación, caracterizada como dicíamos por vincularse directamente co ocio a través de asociacións culturais e con integrantes maioritariamente moi novos e novas, sumado á inexistencia de financiación externa tanto de organismos públicos como privados, provocou que tanto a metodoloxía como os propios medios técnicos foran mellorando moi paseniñamente, atendendo ás propias posibilidades persoais de cada compiladora ou compilador.

Deste xeito, as compiladoras entrevistadas coinciden no descoñecemento como a característica fundamental do propio traballo de campo nos inicios das recollidas:

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

que queda todo un pouco en música e nada máis, e non é. (Vidal, 2021, pp. 74-75)

Ao principio tamén cometimos moitísimas faltas, porque non sabíamos nin como preguntar, nin como achegarnos nin nada. O método fúmolo facendo a medida que fumos con proba e error, basicamente. (Kirk, 2021, p. 89)

Pero non eramos técnicos, [...] non eramos fotógrafos nin tiñamos carreira de etnomusicoloxía nin nada, entón dedicábamonos ao que nos pedía o corazón [...] En todo o que era o fenómeno das recollidas, nos daquela nos sentíamos moi abandonados, porque ninguén nas institucións lle daba valor a eso (Feijóo, 2021, p. 11).

No relacionado directamente cos medios técnicos e o seu emprego, mesturouse novamente o descoñecemento específico dos medios de gravación coa teimosía dos e das compiladoras á hora de aprovisionarse de medios cos que conseguir documentacións de calidade:

Primeiro [...] vas a xunto ela [a informante] e o principio cun papel... coche, papel e boli, nada mais, non tiñamos nada mais. Despois, como víamos que non dabas apuntado, pois unha gravadora, que con eso estuvemos anos e anos. [...] cunha gravadora e nada máis. E o seguinte paso? Pois cámara de vídeo, evidentemente. Nos anos 90 houbo unha recollida na Silva que foi espectacular, non sei, igual había 100 persoas bailando, todo o pobo, e eu decía: que pena de tres cámaras, porque con unha non facías nada, claro! (González, 2021, pp. 58-59).

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

Logo non sei outra xente, nos por exemplo, no grupo de traballo que fixeramos aforráramos mogollón e nos mercáramos unha cámara máis ou menos decente. E agora por exemplo vexo, comparo, gravacións que temos nos con gravacións de máis ou menos da mesma época doutra xente, e que as nosas

gravacións teñen algo de mellor calidade. Pero creo que o problema non está ahí, creo que o problema está na calidade do que gravamos, porque agora revisas esas cintas e ves mogollón de cousas que non preguntamos, osea, cousas que pasaron por diante dos nosos ollos e nin sequera nos decatamos. (Segade, 2021, p. 38)

Eu levaba a miña cámara, eu compraba as cintas do meu *bolsillo*, eu, sabes? porque moitas veces era así. Nin sequera se facía un escote, facíase un escote pa' gasolina ou para ir de comida ou o que fora. Pero eu por exemplo daquela xa daba clases en catro ou cinco sitios, podíamos permitir e as cintas de “*DVCam*” comprábaas eu, non tiña ningún problema, e despois *facíamoslle* copias para os colegas... (Feijóo, 2021, p. 37)

As entrevistas coas compiladoras e compiladores dannos mostra:

Duns inicios dificultosos debido á inexperiencia e descoñecemento tanto do propio obxecto de estudo, das músicas e bailes de tradición oral, como do proceso de investigación. Aínda así, a perseveranza das persoas implicadas no proceso converteron o fenómeno das recollidas nun gran impulsor para a música e baile tradicional, ademais de ir mellorando paseniñamente os diferentes elementos presentes nas recollidas, dende o apartado metodolóxico, por exemplo na visita a un mesmo lugar en reiteradas ocasións (Feijóo, 2021) ou a comparación de datos de diferentes lugares (Segade, 2021) ata o tecnolóxico, co aprovisionamento de elementos para a gravación e a aprendizaxe no seu uso. (López Fernández, 2021b, p. 46)

Deste xeito, esta perseveranza durante anos transcorrendo a xeografía galega e tentando acadar melloras na documentación e no proceso foron un continuo para a meirande parte de persoas implicadas nas recollidas en Galicia:

Nos non soubemos nun principio facelas, eu creo que agora fomos aprendendo, porque nos tamén fomos lendo cousas, fúmonos documentando... Hai pouca xente a que quedou ahí no pleistoceno das recollidas, normalmente nos imos todos reciclando e aprendendo cousas. E ademais deso, sinón chega a ser por ese traballo copilatorio noso de tantos anos, hoxe probablemente non habería moitas cousas das que hai: nin as asociacións terían material para traballar, nin habería

publicacións, que hai muy poucas, hai pouquísimas... eu boto moito de menos publicacións sobre a nosa música e o noso patrimonio. E penso que tuvemos un papel especialmente relevante, aínda que a eles non lles guste, eu penso que fixemos nos máis pola recopilación que os científicos. (Vidal, 2021, p. 80)

Como viñamos dicindo, a década dos 90 foi a época na que as recollidas estiveron máis en voga, tanto pola propia cantidade de persoas implicadas como pola calidade e cantidade de información viva. Despois desta época, a intensidade do traballo de campo foi diminuindo paulatinamente:

Empezamos no 84-85, finales dos 80 e todos os 90. Eso foi o boom das recollidas ata o ano... nos ata o ano 2008-2010 pois si que atopabamos cousas, o que pasa que eu creo que a partir do ano 2000-2002 as vellas xa ían a asociacións e historias, aprendían a tocar a pandeireta, entón xa tiñas que ver... esto é de antes, esto é de agora, aprendérono con algún profe.... (González, 2021, p. 57-58)

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

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

Os que tuvemos a sorte de ver eses grupos grandes de xente bailando, tocando... si podemos ao millor, con unha ou dúas persoas, facemos unha idea do que era, pero alguén que nunca estivo e chega de novo a eso, eu creo que lle ten que resultar difícil. Incluso o xeito de estar de esa persona é diferente, está contigo, está informando, sendo muy xenerosa, muy amable... pero ti non estás



vendo as risas coa compañeira, e o meterse co outro... que dis: Ah! Era esto! Entón perdes moitas cousas. Si que houbo unha perda grande de estes anos a agora, pero eu penso que é inevitable. (Vidal, 2021, p. 76-77)

Deste modo o resultado deste traballo deu lugar, na maior parte dos casos a grandes arquivos sen analizar e gardados baixo mans privadas, sendo imposible consultalas ou catalogalas. Neste senso, García Pintos (1998, p. 228) ao definir as recollidas falanos dun “carácter acientífico e espontáneo, o elevado número de persoas que o practican e o uso restrinxido dos materiais recollidos nos traballos de campo”. Do mesmo modo que as nosas entrevistadas:

Despois depende de xente, hai xente que ten os arquivos esquecidos, esas cintas que ao mellor xa non valen para nada, despois hai xente que preocupouse de dixitalizalo todo, nos pasamos moitísimos tempo dixitalizando tanto vídeo como audios, porque somos conscientes de que eso á material e vaise perder, entón tratalo do mellor xeito posible. Despois hai xente que non quere compartir eses arquivos que ten, os ten podridos, perdidos na casa e non quere compartilos con ninguén, non entendo porque pero é así, dáse así... Despois hai outra xente, eu falo por min, que temos a disposición do que queira todo o que temos, de feito hai dous anos a CentralFolque publicou un libro sobre Antón Fraguas e o 90% das gravación que hai alí son nosas, porque pensamos que: a ver, que fan na casa? O obxectivo non é recopilar para mostrar, para recuperar e para que esto continúe adiante? Pois tes que cedelo se cho piden! (Vidal, 2021, p. 77).

En definitiva, consultando as escasas referencias bibliográficas sobre as recollidas, podemos constatar que dende a academia existe unha visión pexorativa deste fenómeno:

A conclusión xeral á que se pode chegar despois da constatación desta realidade é un tanto simple: parece que a motivación principal da maior parte das recollidas é a de facer crecer as listas de temas dispoñibles do repertorio particular. Un resultado demasiado reducido para tanto esforzo, e só nos mostra a incerteza sobre o futuro do material recollido propiamente dito (García Pintos, 1998. p. 228).

As compiladoras e compiladores, como puidemos ir observando a través das súas experiencias, son conscientes das características acientíficas ou carentes de metodoloxía que impregnaron as recollidas pero, do mesmo xeito, consideran extremadamente interesante que todo ese material non se perdera grazas aos procesos de documentación realizados:

O proceso pois foi un proceso duro e... un pouco pobre, por así decilo, por como se empezou. É dicir, como estando ahí o traballo de Dorothé Schubarth por exemplo, que o traballo de Dorothé Schubarth xa estaba ahí cando nos empezamos a ir de recollidas, e nos, por exemplo, non sabíamos nin sequera que existía Dorothé Schubarth? É un pouco para poñerte... donde está a xente que empezamos e donde estamos... entón, bueno, empezamos dunha maneira pobre, por así decilo, que dalgunha maneira fomos medrando e creo que medrando para ben porque grazas a esos pobres hoxe en día tu estásme facendo esta entrevista. E creo que eso é *muy* bo. Que é unha pena por non empezar antes... porque por non chegar a este punto antes... pero que... bueno, que a ese nivel creo que non é tarde porque está esa recompilación, as gravacións están ahí, anque non se poidan estudar todo enriquecedoramente que puidera ser no seu momento e... si que se poden estudar, hai moitas cousas gravadas, hai moitas cousas que se poden sacar, e conclusións que se poden sacar. (Segade, 2021, p. 42)

Nos sumámonos a esta opinión, primeiramente afirmando que as accións vinculadas ás recollidas poden ser considerados como traballo de campo, seguido para isto as diversas clasificacións e gradacións que propón Rice (2008) e tendo en conta as carencias metodolóxicas anteriormente expostas e, segundo, facendo referencia ao sentir xeral das estudosas relacionadas co campo na actualidade:

Por otro lado tamén resulta fundamental contar con aqueles compiladores y divulgadores del patrimonio inmaterial externos al mundo académico. Además de contener en sus archivos personales miles de horas de grabaciones con material musical muy valioso e inédito, estos agentes han ido articulando a lo largo de sus carreras una serie de discursos críticos sobre el objeto de estudio, fruto de un pensamiento reflexivo y razonado. Su conocimiento profundo de la tradición y de las claves simbólicas y performativas que encierra el patrimonio

inmaterial de Galicia ha sido sistemáticamente invisibilizado en los estudios etnomusicológicos producidos desde la Academia. (Feijóo, 2016, p. 332)

Ademais, temos que ter en conta que o papel que xogaron as recollidas para o devir da música tradicional foi moi relevante, atendendo a que “as agrupacións folclóricas que leccionam aulas, são em alguns casos as únicas instituições que na Galiza fazem trabalho de campo mais ou menos sistemático e continuado no tempo, com resultados, isso sim, desiguais e às vezes impossíveis de avaliar” (Dopico, 2007, p. 111).

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

Por último, debemos facer referencia a un dos aspectos no que as compiladoras e compiladores entrevistados coinciden de xeito unánime, e é a necesidade da implicación da administración pública na conservación do patrimonio inmaterial galego, a cal estivo permanentemente ausente dende os comezos das recollidas ata o momento.

En todo o que era o fenómeno das recollidas, nos daquela nos sentíamos moi abandonados, porque ninguén nas institucións lle daba valor a eso. (Feijóo, 2021, p. 14)

É un traballo que por parte das institucións non está valorado o suficientemente, penso que non saben moi ben o que é o patrimonio inmaterial, necesitamos xente nas institucións que defendan o patrimonio inmaterial. Máis aló do que somos as asociacións, é dicir, necesitamos políticos que tamén se preocupen do patrimonio inmaterial. (Vidal, 2021, p. 79)

Eu creo que é importante que houbera un fondo desas recollidas e desos documentos audiovisuais e gráficos para preservalos. Os arquivos tanto individuais como de asociacións, [...] teñen risco de desaparecer, terían que

estar nunha institución pública, é o de sempre, a administración non se preocupou nunca disto e a min preocúpame mogollón, supoño que a todo o mundo coma min que recolleu e que sigues recollendo, e é preocupante que o teñan que facer persoas individuais ou asociacións por amor á cultura, porque ao final corresponde á administración, o patrimonio é do pobo, entón tería que ser a administración quen o fixera. (González, 2021, p. 63)

### **1.2.2.1. A influencia das recollidas na música, baile e informantes**

Consideramos que as recollidas, máis alá da propia realización de traballo de campo, supuxo unha interacción social entre informantes, compiladoras, persoas de diferente procedencia e idade... o cal fixo xurdir un novo ambiente en torno ao coñecemento da tradición:

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

O obxectivo de compiladoras e compiladores residía en indagar nas lembranzas das e dos informantes, tratando de recrear as festas e eventos que tiñan desfrutado de máis novas. Sen embargo, parécenos importante recalcar que esta situación non traían consigo unha foto fixa do que tiña ocorrido nun pasado máis ou menos próximo, senón que realmente o sucedía era que eses recordos se adaptaban a un novo contexto onde aparecían novos axentes, como os propios compiladores e compiladoras ou os medios de gravación. O resultado de todo isto é a aparición de cambios tanto nos propios eventos de estudo, fundamentalmente a música e o baile, pero tamén nas propias informantes e nos usos e funcións propios destes elementos.

O primeiro elemento a ter en conta é o cambio no autoconcepto das informantes, quen coa visita dos e das compiladoras comezan a ser conscientes da relevancia das propias experiencias vitais e dos seus coñecementos sobre a tradición, a música, o baile, etc.

Cando chegamos nos, que eramos muy novos, moitas veces os fillos non sabían que tocaban ou se o sabían incluso o despreciaban, moitas veces non os deixaban, non querían que graváramos, dicían: Vide un día no que non estean os meus fillos. Porque si que eles de repente empezaron a considerar que o que estaban facendo era algo importante e valioso, cando unhas persoas se desprazaban 50 km, 30km ou 200 km, como nalgúns casos para poder aprender eles dicían: Jolín, pois o que eu sei... e ademais os meus fillos non o saben. Entón é algo que si vale. (Kirk, 2021, p. 94-95)

Ademais, tal e como veremos máis adiante, a predominancia das mulleres durante os procesos de recollidas emparellaron un empoderamento feminino, ao pasar elas a adquirir certa notariade en contraposta á posición social-musical do pasado, no que os músicos eran sempre intérpretes masculinos que recibían un pago polo seu traballo e elas eran tocadoras de pandeireta que tiñan a obriga de organizar e dar sustento musical ás festas. Deste xeito, elas foron o principal elo de transmisión durante as recollidas, especialmente vinculado, como non, ao contexto cotiá e ao canto:

As que conservan, as que transmiten dun lado para outro son as mulleres. A elas lles dis: Quen che sinou a tocar? – Miña nai, a miña irmá maior, a miña tía... Sempre mulleres, mulleres... E os homes de donde aprenden? Pois das mulleres alí nos seráns, ou ben teñen outros ámbitos, na taberna, cantando outras cousas, normalmente outras cousas así máis de eles. (Vidal, 2021, p. 85)

Outro aspecto moi importante na realización do traballo de campo foi a conexión emocional que se estableceu entre compiladoras e informantes, chegando a formarse en moitísimos casos lazos de amizade que perduran máis alá das visitas para recoller información relacionada coa tradición:

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

gravacións absolutamente especiais, porque eran momentos especiais con persoas especiais. (Feijóo, 2021, p. 13-14)

Chegamos aos sitios e facemos amizade coa xente, hai xente que imos a visitar aínda agora para tomar un café con eles, unha merenda, preguntarlles como están... moitos morren e vamos aos enterros. Chegas a ter unha relación personal con eles, entón xa ves que o das recollidas de forma aséptica, eu non a entendo así, entendo como o chegar a un lugar, entablar unha relación coa xente do pobo e preguntarlles polas cousas de antes: que era o que facían para divertirse... e enredado nesas cousas de que facían para divertirse, van outras cousas que che contan e que son súper interesantes, e dan unha serie de informacións súper valiosas, que ao millor non ten que ver coa música pero para contextualizala é súper importante, hai que escoitalo todo. (Vidal, 2021, p. 74)

Centrándonos nos propios cambios e influencias que podemos atopar na música e baile de tradición oral a través do proceso das recollidas temos que ter en conta que:

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

Neste sentido, as entrevistadas e entrevistados confírmanos este posible proceso de influencias externas:

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

vivas, entón ves que hai outra xente que veu despois e a xente de Imende lle recolleu melodías que elas non cantaban orixinalmente, que llas sentiran naquelas noites que estabamos xuntos ás de Silván. (Feijóo, 2021, p. 22)

Entón empezou ahí a un proceso como de contaminación, e que levou a eso o aparecer esta xente na tele, e os mesmos recopilador ao mellor tamén eh? Pode ser que tamén, que moitas veces no afán de que elas tocaran ou que bailaran, e para que descansaran, ías ti e lle tocabas o que sabías, e resulta que de alí non sabías nada, pero sabías doutro sitio, e resulta que lles gustaba aquilo e entón querían aprender a facelo. (Vidal, 2021, p. 77)

Ademais, unha das ideas que compartían moitas das compiladoras e compiladores era a da “pureza”, é dicir, intentar atopar músicas e bailes o máis antigos posibles coas menores influencias posibles de aspectos como medios de comunicación ou músicas estranxeiras e que ás veces se contraponían con estas interaccións das que estamos a falar:

No noso caso procurabamos meternos o mínimo posible porque eramos como moi puristas, nese sentido. Entón tampouco queríamos contaminar, porque o que nos pasaba cando nos vían bailar... incluso ata non bailabamos demasiado ben, porque cando nos vían bailar ou tocar a pandeireta: E que vos xa sabedes, e que vides a aprender... A eles nos lles decíamos que íamos a aprender e que queríamos aprender do que eles sabían. (Kirk, 2021, p. 92-93)

Acentuouse tamén esta cuestión, axudada pola propia efervescencia das recollidas, ao organizarse en moitas das aldeas clases e aulas con mestres e mestras provenientes maioritariamente de núcleos urbanos e cidade a onde acudían as propias informantes:

Cando fun, por exemplo a Pontevedra, en Sequeiros con Lola da Benitiña e tres señoras mais, claro, Lola da Benitiña ía a clases de pandeireta, entonces dis: esto será tal, será... eu sempre ía as vellas, vellas... - Cal é a mais maior? E esa era a que che decía: ai no, no, no, eso non se tocaba así, ou non se cantaba así, ou non... sabes? Porque ao mellor eso, ves grupos que tocan Arcos... cuns toques que dis: ui! Eso e mais moderno... eso é porque ao mellor foi un profe e lles ensinou eso e fíxoo... de ter que ver a mais vellas do lugar para saber... si que

houbo... que a min pasoume en sitios de decir: esto é de verdá?... a parte de non saber porque a día de hoxe, mira que levo 35 anos ou mais, con recollidas escoitando vellas, e as veces dis: e esto... bueno mogollón de influencia asturiana, a radio, claro: que escoitaban antes? A radio... eso si que.... (González, 2021, p. 61)

Por último, imos facer referencia a un cambio nos usos e funcións da música, pasando estes eventos internos da aldea concibidos para o propio goce das persoas participantes, a chegar a funcionar como un espectáculo:

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

Estas actuacións no programa *Luar* acrecentaron ese autoconcepto do que falabamos anteriormente e chegou un momento no que a presenza de cámaras nas recollidas facían que as propias informantes relacionaran ambos eventos:

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

Si, a partir dese momento si, e eso foi bo por un lado, porque a xente estaba máis disposta. (Vidal, 2021, p. 77)

Sen embargo, non sempre axudaba, tal e como sinalaba Kirk (2021):

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



maioritariamente diría que non nos axudou, creo que nos perxudicou bastante porque: Eu non quero saír na tele. (p. 93)

Mesmo chegaron a tornar tanto estes usos e funcións que nas propias aldeas se conformaron grupos que tiñan como obxectivo realizar actuacións e que, polo tanto ensaiaban para isto. Podemos falar de varios exemplos, como podería ser o grupo “Flor do Toxo” conformado por veciñas de diferentes aldeas do concello de Avión (Veciñas de Liñares, 2021), ou o caso do que nos informou Feijóo (2021):

Pódoche falar dun grupo como o de Limiñoa, fixeron un grupo, xente que bailaba muiñeira vella e outra que bailaba punteada, e ían ao Luar, ían a festivais... (p. 24)

Novamente atopamos casos de novas influencias sobre a música e o baile a través destas aparicións televisivas:

Cando empezou o Luar, que empezaron todos os vellos a ir ao Luar. Entón imaxínate un vello de Imende que esta vendo que está un vello de Cerqueda bailando e dixo: ai, ese punto eu non o sabía. E logo vai a tele, tócalle ir a el, e fai ese punto: si, si este punto é de Imende de toda a vida. (González, 2021, p. 61-62)

Ou mesmo cambios na propia interpretación da música ou do baile, adaptándoa ao escenario e espectáculo correspondente:

Ao Chisco [Javier Feijóo «Xisco»], como nos lle chamamos, metéuselle nos cornos que había d’ir ao Luar-e eu sola. E eu díxenlle «eu non che vou sola», porque un solo hai que alentar, porque eu non podo cantar sen alentar-e, é como pasa aquí, sen unha voz que axude. E ao final fun. Eu tiña uns nervios, uns nervios que mimá. El díxome «estamos alí contigo». Ah! Pero eu dixen: «non, non, ou tendes que tocar ou bajar», aí tiña que facelo eu sola [...] pero tiña uns nervios... (Feixóo, 2017 en López Fernández, 2021b, p. 49)

Por último, gustaríanos facer referencia á propia valoración das informantes sobre o proceso das recollidas, neste caso sobre as apreciacións das veciñas de Liñares acerca das múltiples visitas que foron recibindo ao longo dos anos arredor da súa música e baile. Elas fixéronnos notar un sentimento de gratitude para todas esas persoas que se foron achegando a Liñares e que consideran como depositarias dos seus propios

coñecementos, de forma que, grazas a elas, se asegura a continuidade dun repertorio que xa non conta coa transmisión ás xeracións máis novas da aldea como método de supervivencia.

### ***1.2.3. Ideoloxía dos traballos de investigación de música de tradición oral no S. XX***

As publicacións e accións que temos visto ata o momento, xurdidas entre finais do s. XIX e XX, marcan un estado da cuestión definido, maioritariamente, polo folklore e o folklorismo e que desembocaron na realización de cancioneros e actividades relacionadas co espectáculo. O legado que nos deixa todo este traballo defínese arredor, como dicíamos, do folklore, ciencia á beira da cal se asentaron a maioría dos autores dos cancioneros galegos do s. XX. E, como resultado:

La etnomusicología del país ha identificado básicamente sus objetivos con los del folklore musical. Se trata de un hecho fácilmente explicable por la íntima complicidad de la disciplina con los ideales regionalistas o nacionalistas que ha mostrado desde sus mismos inicios y por la débil institucionalización académica que siempre la ha caracterizado y que aún hoy constituye un serio problema para su desarrollo. (Martí, 1995)

Pero esta tendencia tamén chegou ao apartado máis práctico da man das asociacións folkóricas, as cales foron modificando a súa actividade co paso do tempo, pero, en termos xerais podemos dicir que se dedicaban e dedican á conservación da música tradicional a través de aulas que desemboquen na creación de espectáculos e festivais.

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

Esta ideoloxía provén do momento histórico onde xurde este interese ante o popular, o romanticismo, o cal promulga este acercamento ao tradicional e antigo fronte ao progreso que se materializa a comezos do s. XIX en Europa e, case a metade de século, en España e Galicia (Castelo-Branco, 2010; Díaz, 2002; González López, 1980).

Pero non todo o relacionado co popular ten o mesmo “valor”, senón que se utilizan unha serie de criterios que criban o material e que “tuvo como resultado la delimitación restrictiva de un conjunto de manifestaciones de la cultura popular, con exclusión de aquellas que no respondiesen a las exigencias de aquel paradigma dominante” (Costa, 2004).

Deste xeito, no apartado que a nós nos interesa, este valor folkórico na música ven dado por elementos como a autenticidade, a sinxeleza, a espontaneidade, a antigüidade, a exemplaridade estética e moral, a tradición oral e, en definitiva, todo aquilo que de mostra da «alma do pobo» ou o «espírito nacional» (Menéndez Pidal citado por Díaz, 2002). Estes ítems que definen o valor folklórico dunha música, tamén presentan a imaxe desta como un ente estático onde non participan elementos tales como os de cambio ou evolución (Martí, 1999).

Pero, ademais, tampouco nos debemos esquecer do sentimento nacionalista que xurde durante o romanticismo, e o cal axuda a concibir a noción da etnicidade na música. Esta etnicidade fai fincapé na relación da música cun grupo social, evocando ao sentimento de pertenza a un grupo e delimitada xeográficamente e que, na práctica, supón un xeito máis de escolla entre as músicas que conviven nun mesmo espazo social (Eriksen, 1993; Lundberg, 2010).

Todas estas ideas podemos atopalas inmersas nas xustificacións dos traballos de compilación españois do s. XX, as cales reivindicán a busca do auténtico e primixéneo saber popular a través das compilacións de urxencia, entendendo que o progreso, tan rexeitado dende o movemento romántico, poñía en perigo de inminente desaparición este saber do pobo (Díaz, 2002).

Tamén é interesante reflexionar sobre o espírito performativo do movemento folklórico, con exemplos como o do coro Aires da Terra comandado por Perfecto Feijóo en Galicia ou, tal e como nos expón Castelo-Branco (2008), os “ranchos” ou grupos folklóricos portugueses, os que pasaron a designar un modelo de representación do feito musical de tradición que chegaron a substituír no imaxinario popular ao feito musical (de danza, indumentaria, etc.) primixéneo.

Por outra banda, ao falar do folklore e das súas discutidas eivas, atopámonos irremediamente facendo referencia ao concepto de folklorismo, sobre o que ten reflexionado amplamente Josep Martí. Entendemos por folklorismo:

Un fenómeno social [...] intimamente relacionado con aquelas disciplinas académicas interesadas en la tradición y puede llegar a influirlas de manera muy poderosa, tanto positiva como negativamente [...] El folklorismo puede definirse de manera muy general como aquel conjunto de actitudes que implican una valoración socialmente positiva de este legado cultural que denominamos "folklore". (Martí, 1999, p. 81-82)

Pero a relevancia deste sentimento radica precisamente na súa profunda interrelación co folkore e é que, volvendo citar a Martí (1998):

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

O relevante da “intrusión” do folklorismo son as ideas sen base científica que se herdán do primeiro folkore: “la idea de la existencia de una cultura tradicional como realidad ontológica plenamente diferenciada del "mundo culto", su forzosa antigüedad, su pertenencia al ámbito rural y portadora de una moralidad idealizada” (Martí, 1999, p. 85) e que provocan unha selección do que pode ser considerado ou valorado como folkore. Ademais, o tratamento, xa sexa da música ou doutros elementos da cultura tradicional, sen rigor científico provocan unha modificación sen pretendelo dos seus elementos.

En definitiva entendemos que o folklorismo forma parte da realidade actual do interese sobre a música tradicional, podendo sintetizar o exposto sobre o folklorismo a redor das seguintes características:

Presenta a la tradición como objeto estético, lúdico y de consumo, y es además un poderoso canalizador de sentimientos etnicitarios. Pero por todas estas razones, y por ser, además, un fenómeno que posee una innegable realidad en nuestra sociedad, tal como advertía Herman Bausinger, merece ser tomado muy

seriamente en consideración por parte todo estudioso de las tradiciones. (Martí, 1999, p. 105)

### **1.2.3.1. Ideoloxía dos traballos de investigación de música de tradición oral no S. XX en Galicia**

O caso galego en canto á ideoloxía nas súas publicacións de carácter folkórico segue os principios expostos no apartado anterior pero, a maiores podemos sinalar algúns aspectos concretos moi interesantes á hora de analizar e valorar estes traballos. Ademais, temos que ter en conta que as ideas aquí expostas relaciónanse directamente cos propios traballos e investigadores, xa que o propio devir da música e da tradición non se equiparan con estes.

No apartado histórico-ideolóxico, o movemento romántico fixo eclosión en Galicia, como xa adiantamos, máis tarde ca no resto de Europa e aínda algo despois ca no resto do estado español. Dous son os fitos fundamentais relacionados co movemento romántico e que marcan o inicio do denominado galeguismo: o provincialismo e, especialmente, o Rexurdimento. O provincialismo, co seu momento álxido entre 1840 e 1846, é o primeiro momento no que as elites galegas tentan descubrir e identidade e singularidade galegas a través da arte e a historia, e as cales sementan o xerme que deu paso ao Rexurdimento (Villares, 1984).

Deste modo, o Rexurdimento é un movemento eminentemente cultural, e que ven marcado pola primeira publicación en galego dan man de Rosalía de Castro e o seu *Cantares gallegos* (1863) (González López, 1980). Xustamente este movemento é o que máis puntos en común presenta cos orixinados na Europa romántica do momento e, ademais, a que reforzará o ideario galeguista e nacionalista que aparecerán máis adiante (Villares, 1984).

Deste modo, a raíz deste apartado virán unha serie de movementos baseados na identidade galega (federalismo e rexionalismo) que desembocarán na fundación das Irmandades da Fala en 1916 e o traballo da xeración Nós arredor do xornal homónimo publicado entre 1920 e 1936, e o cal reforzará unha serie de ideais arredor da cultura e a música que se foron xestando dende o inicio do Rexurdimento (Villares, 1984). Como

non, falamos desta evolución ata o estoupido da Guerra Civil no 1936 e a posterior prohibición e persecución destes idearios durante a ditadura.

No ámbito musical, o galeguismo tivo moita relevancia ao crear un imaxinario arredor da música de tradición oral galega. En termos xerais podemos falar de dous compoñentes especialmente importantes: o celtismo e a caracterización de certos elementos como símbolos.

O celtismo parte do ideario proposto por Manuel Murguía, autor clave do Rexurdimento, acerca das orixes celtas do pobo galego, as cales poderían atoparse na súa música de tradición oral, a través dos seus ritmos e instrumentos (Costa, 2004).

No que concirne á creación de símbolos do pobo galego, o exemplo máis claro é o da gaita, a cal se mostra como o instrumento emblema de Galicia e da galeguidade. Deste xeito, a gaita e o gaiteiro pasan de ser elementos relevantes nas festas galegas a converterse nunha insignia da liberdade, da diferenza e do sentimento galego (Campos, 2007). É dicir, esta ideoloxía de corte etnicitaria traspasa os principais usos e funcións da gaita e da súa música para convertela nun símbolo e igualala á esencia mesma do pobo galego (Martí, 1998).

Foi tan recorrido o uso da gaita como símbolo que podemos atoparnos numerosas obras poéticas que fan esta referencia: “*La Alborada*, de Pastor Díaz (1828), el manifiesto *A gaita gallega*, de Juan Manuel Pintos (1853) y la creación definitiva de los *Cantares*, de Rosalía de Castro (1963)” (Valverde citado por Campos, 2007).

Deste xeito, este ideario nacionalista combinado co propio do folklore, redunda na valoración dunha música marcada pola ruralidade e a antigüidade e que, na práctica, supoñen a selección do material que debe ou non ser recollido nos traballos de compilación musical. Deste modo atopámonos cunha representación moi desigual dos xéneros musicais dentro dos cancioneros galegos, “frente a la honesta *muiñeira*, o el melancólico *alalá*, los canallescós bailes "agarrados" y el *fox-trot* habitual en las tabernas de los puertos, son vistos como una depravación, que a menudo adquiere tonos apocalípticos” (Costa, 2004).

Un dos procesos de maior cambio e permutación na música galega foi a emigración, a cal supuxo unha integración de novos ritmos e melodías que supuxeron un gran debate na elite intelectual galega, a cal se decantou por reforzar a idea do antigo

e enxebre evitando estes novos xéneros, e en contra do que ocorría no contexto da tradición oral, onde se popularizaron e mesturaron estes novos ritmos.

Xunto coas novas melodías tamén apareceron certos avances tecnolóxicos que contaron coa mesma resposta, un dos casos máis recoñecidos é o de Juan Míguez, gaitero de Ventosela (Ribadavia, Ourense) o cal foi coñecido pola construción dun punteiro con claves e a utilización de repertorio de inspiración americana e europea. Este intérprete atopou como antagonista a Avelino Cachafeiro e os gaiteros de Soutelo, que avogaban pola conservación dun repertorio tradicional no seo da simboloxía da gaita como emblema de Galicia. O certo é que durante comezos do s. XX atópase unha forte polémica e vestixios de discusión que deixaron interesantes recortes de prensa coa opinión de membros destacados do folklore como Perfecto Feijóo, Francisco Portela, Santalices ou Jaime Solá (Campos, 2007).

E, reflexo deste debate, ningún dos cancioneros de finais do s. XIX e comezos do XX recollen ningunha música que reflecta esta realidade transcultural:

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

Ben é certo que o parón sociocultural da Guerra Civil e a ditadura afectaron tremendamente ao traballo de investigación folkórica, quedando esta reducida ao traballo xestionado dende a Sección Feminina, pero, do mesmo modo, a súa volta trala ditadura supuxo unha certa renovación nalgunhas das ideas asentadas neste campo. Deste xeito, o rexurdimento do interese sobre a música de tradición oral ven da man do movemento folk dos anos 80, onde xa se acepta como propio xéneros como polcas, pasodobles ou mazurcas (Costa, 2004).

Esta realidade veu da man da recuperación do antigo movemento folkórico pero influído pola ideoloxía nacionalista que, durante os últimos anos da ditadura, se erixiu nas clases populares e obreiras, máis afastada das elites. Novamente, este interese no popular cunha forte relación coa política de tendencia esquerdista parte dunha tendencia europea artellada contra o progreso desmedido despois da Segunda Guerra Mundial e

que adquiriu relevancia entre 1950 e 1960 baixo a denominación de *revival* (Campos, 2008).

Como adiantamos, o *revival* ten lugar en Galicia durante os 70 e 80, tomando novamente ideas como a antigüidade e a relevancia do rural propias do folklore pero abrindo en certo modo o abano en canto a xéneros e influencias. Por unha banda a relación coa canción protesta que tivo o seu momento álxido entre os 60 e 70, durante os últimos anos da ditadura, e por outra a integración do discurso celta, provocan no ideario popular un significado diferente para a música tradicional e as músicas que se engloban baixo ela (Campos, 2008; Costa, 2004).

Deste modo, este novo interese sobre a música de tradición oral ao remate da ditadura veu primordialmente do sector interpretativo, sobre os escenarios, e non é ata a década dos 90 que as Asociacións Culturais e Folklóricas adquiren relevancia a través de accións como as recollidas. Neste traballos poderíamos distinguir a ideoloxía folklórica post-franquista cuns amplos rasgos de folklorismo, debido á propia constitución destes grupos a través de intereses particulares ligados ao ocio. Un dos elementos máis destacables pode ser o da busca da autenticidade e da pureza, distinguindo polo tanto elementos que teñen valor e outros que non. Por outra banda, a teoría do celtismo apenas tivo influencia neste tipo accións nin cabida baixo as agrupacións folklóricas. Costa (2004) fai un resumo deste cambio de paradigma do seguinte xeito:

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

De todos modos, o resultado deste cambio no enfoque do interese da tradición caracterizado polo afastamento dos círculos oficiais e elitistas foi que a tradición



“pervivise fondamente inserida na expresión musical da sociedade” (Romaní, 2006) e, polo tanto, que adquirise uns usos e función novos para un novo contexto.

### **1.3. Situación actual da música tradicional en Galicia**

Deste xeito, e tendo en conta o contexto do que partimos, dominado pola relevancia do folklora e a súa ideoloxía, trataremos de determinar a situación actual da música tradicional, mencionando para isto diferentes accións que xorden no inicio do s. XXI. Distinguiremos tres seccións diferentes: unha primeira na que recolleremos diferentes publicacións, textuais e discográficas, con especial atención aos estudos de corte etnomusicolóxico; unha segunda na que trataremos de seleccionar publicacións de corte didáctico con referencia a diversos apartados da música e baile tradicional; e, para finalizar profundaremos na transmisión da música tradicional a día de hoxe, centrada en diferentes centros de ensino e aulas de asociacións culturais especialmente.

#### ***1.3.1. Aproximación a través das publicacións e estudos etnomusicolóxicos***

Neste punto non trataremos de referenciar todas e cada unha das publicacións relacionadas coa investigación de música tradicional galega, aínda que si reflectiremos aquelas que consideramos máis relevantes e que poden dar mostra da situación actual neste ámbito.

Comezaremos falando dunha serie de coleccións editoriais, polo tanto privadas, que se veñen publicando dende comezos do s. XXI:

- Colección «Chave Mestra» de aCentral Folque (aCentralFolque, 2021): aCentral Folque é un proxecto que centra as súas actividades arredor da cultura tradicional a través do ensino, espectáculos e publicacións. As súas publicacións editoriais tratan figuras relevantes da tradición oral galega e son elaboradas por diversos autores e autoras. Os distintos números téñense publicado, en diferentes quendas, entre o 2015 e 2019.

Algúns dos títulos desta colección son: *Florencio, cego dos Vilares* (Schubarth, Santamarina, Vavrincz e Pinheiro, 2015), *Manuel López. O gaitero de Poso* (Rey, Costa e Cobos, 2017), *Gustav Henningsen*.

*Gravacións musicais en Galiza 1964-1968* (Groba e de la Ossa, 2017), *Maruxa das Cortellas. Tocadora do pandeiro...* (Feixóo, 2017), *Romanceiro tradicional. Breve antoloxía das recolhas do Seminario Menéndez Pidal na Galiza (1977-1983)* (Fornheiro e de la Ossa, 2019), *O Ribeira de Louzarella. Brindador da dentro* (Estévez e Bernárdez, 2019), *Concha do Canizo. Este pandeiro que toco...* (Feixóo, 2021) ou *Pandereteiras de Mens* (Busto, 2021). Esta colección presenta diversas aproximacións ao obxecto de estudo, debido á diferente procedencia das e dos autores. En termos xerais, a meirande parte dos libros contan cunha detallada descrición biográfica das personaxes tratadas, pero a aproximación musical en moitos casos é menos profunda aínda que, como dicimos, depende do ou da autora. Ademias, dentro desta serie de publicacións temos exemplos de figuras relevantes da investigación galega como Sergio de la Ossa, Julia Feixóo ou Xavier Groba.

- Colección «a Tiracolo» da editorial Ouvirmos (Ouvirmos, 2021): trátase dunha serie publicada con formato disco libro que presenta diversas gravacións históricas. Neste caso o centro da publicación son as propias gravacións, previas a 1954, e a súa recuperación, restauración e dixitalización. A meirande parte destes libro-CD tratan gravacións propias da música tradicional ou do folklore, aínda que tamén aparecen personaxes da música académica como Manuel Quiroga.

Entre os seus nomes podemos mencionar *Aires da Terra. 1904* (Calle, 2004), *Manuel Dopazo. Crónicas Porteñas* (Cirio, 2005), *Os Montes de Lugo. Ensaio e Concursos* (Ibáñez, 2006) ou *Hermanos moira. Acordeón mariñeiro* (Cirio, 2009).

En definitiva, esta colección destaca pola calidade das gravacións e unha breve contextualización no apartado escrito.

- Publicacións multimedia de Edicións do Cumio (Cumio, 2021): dentro dunha colección desta editorial na que aparecen libros de diversas temáticas atopamos unha serie de títulos directamente relacionados coa investigación de música tradicional, enfocada a personaxes e grupos de gaiteros.

Trátase de libros extensos provistos de contextualización histórica e biográfica, análise do estilo interpretativo do grupo, transcricións e material audiovisual.

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

- «Os nosos Gaiteiros» de Edicións do Cumio (Cumio, 2021): da mesma entidade que as publicacións do apartado anterior temos unha serie de CD dedicados a diversos gaiteiros galegos. A pesares de ser un formato plenamente enfocado ás gravacións paga a pena citalo polas personaxes que trata, moitas das cales sáense dos marcos máis coñecidos e populares e céntranse nun bo número de gaiteiros rurais con proxección limitada. Ademais, no libreto que acompaña ao disco tamén fai referencia a algúns aspectos biográficos dos protagonistas.

Algúns destes CD son *A Requinta de Xián* (2002), *José Marentes* (2004), *Manuel Viqueira* (2006), *Clemente Díaz López “O Ferreira”* (2008) ou *Darío Díaz Rivas* (2008).

Seguindo a forma desta colección tamén aparecen diversos título baixo a etiqueta da colección «Tradicional Galega», máis heteroxénea e na que se mesturan informantes de tradición oral e grupos actuais que reinterpretan estas músicas.

Entre o 2005 e 2010 publicáronse un total de 17 números da revista *Etno-folk: revista galega de etnomusicoloxía*, con artigos de diversos autores e autoras relacionados principalmente coa tradición galega, como poden exemplificar os artigos *As viagens das agrupacións galegas de estética tradicional ao continente americano antes de 1936* (Pinheiro, 2005), *Gaitas e gaitas de fol galegas con cantores de tipo clarinete* (Carpintero, 2008) ou *O día da muiñeira: trazos de folclorismo* (Fernández Botana, 2009).

Por outra banda, tamén atopamos unha serie de traballos académicos interesantes por pertencer precisamente a este ámbito. Trátase do compendio de traballos fin de estudo que se realizan no Conservatorio Superior de Música de Vigo nas

especialidades de etnomusicoloxía e de Instrumentos da música popular e tradicional de Galicia, moi relacionadas entre si.

Como é de esperar atopámonos con traballos con diferentes aproximacións pero, entre eles, aparecen documentos con información e metodoloxías relevantes. Deste xeito podemos facer mención a *O repertorio acompañado de pandeiro cadrado na Galiza* (Feijóo, 2016b), *Os Veiga e os Pacheco: dous cuartetos mindonienses* (Teixeiro, 2016) ou *Proposta dun modelo de representación gráfica do repertorio de tradición oral para gaita: o caso de Manuel López López* (Fernández López, 2018). Ademais, esta tese parte precisamente dun dos traballos fin de estudo da especialidade de IMTP, *Pandeirada en Liñares. Repertorio vogal acompañado de percusión de man no ano 1993 na aldea de Liñares* (López Fernández, 2017).

Do mesmo xeito, tamén podemos atopar outros traballos académicos máis dispersos na súa procedencia, pero que tamén achegan importantes investigacións sobre a música tradicional galega. Entre eles podemos mencionar dúas teses que foron publicadas en formato físico: *Fiesta, identidad y contracultura. Contribuciones al estudio de la gaita en Galicia* (Campos, 2007), que expón a historia da gaita en Galicia; e *Casto Sampedro e a música do cantigueiro galego de tradición oral* (Groba, 2012), onde se analiza material inédito compilado por Casto Sampedro.

Tamén podemos facer mención ás publicacións sobre congresos e simposios, os cales nos aportan tamén unha serie de artigos interesantes no campo da investigación, especialmente *Galicia fai dous mil anos. O feito diferencial galego* (varios autores, 1998) e as actas dos Congresos de ensinantes I e II organizados pola AGG (varios autores 2007 e 2008).

A título individual non podemos esquecernos do traballo de Pablo Carpintero, quen ten publicado numerosos artigos e libros sobre a súa investigación arredor dos instrumentos de música tradicional. Especialmente relevante é o proxecto *Os instrumentos musicais na tradición galega* (Carpintero, 2010) para o Consello da Cultura Galega, e sobre o que profundaremos no capítulo 2 desta tese.

Para rematar, debemos introducir a labor do Arquivo do Patrimonio Oral da Identidade (APOI), parte do Museo de Pobo Galego. Trátase dun arquivo que contén unha serie de gravacións doadas por compiladores e compiladoras, a súa plataforma

máis visible é o seu Arquivo Dixital (Arquivo Dixital do MPG, 2021), onde se poden consultar meirande parte das gravacións, as cales están clasificadas a través da elaboración de fichas e transcripción de letra e música (non todas contan coa transcripción). Unha das figuras máis recoñecida é a de Sergio de la Ossa, ao cal tamén recorreremos ao longo da tese ao falar sobre a análise de música de tradición oral.

Neste mesmo eido poderíamos mencionar dous proxectos que se dedican á investigación e difusión de material relacionado coa tradición oral:

- Arredor da tradición (2021): conformado pola etnomusicóloga Xulia Feixóo e o mestre Guillermo Ignacio, este proxecto trata da investigación, compilación e divulgación da música de tradición oral. As súas actividades líganse coa publicación do libro *Mulleres de Gargamala! Cantares de tradición oral* (Feixóo e Ignacio, 2017) da colección Chave Mestra da Central Folque da que falamos anteriormente.
- Arquivos tradicionais (2021): é un arquivo na rede que conta con diversos materiais relacionados coa música tradicional, como vídeos, arquivos, documentais, recollidas, audios... Trátase dun proxecto iniciado por Rubén Troitiño e que conta con diversos colaboradores e colaboradoras, que pretende funcionar como un conxunto colaborativo no que compilar diversos materiais espallados pola rede.

E, por último, de carácter máis social e divulgativo podemos mencionar o xa desaparecido “Punto e Volta” sobre material audiovisual relacionado coa música e baile tradicional (Punto e Volta, 2021), relacionado con este, algunhas das antigas compoñentes elaboraron o documental “Dorothe na Vila” (Dorothe na Vila, 2021) sobre o proceso de compilación do *Cancioneiro Popular* de Dorothe Schubarth. O proxecto betanceiro “Pesquedellas” (Proxecto Pesquedellas, 2021) quen realizan tamén material audiovisual co contacto con informantes e profesionais do sector da música tradicional. Ou, tamén podemos facer mención a A.C. Petapouco e a Destempo (Asociación Cultural Petapouco e a Destempo, 2021) que leva a cabo actividades como a “Foliada da Fonsagrada” ou a realización de diversos materiais audiovisuais sobre músicas da zona.

En definitiva, cabe facer mención a unha escalada na interese neste campo de investigación dun xeito cada vez máis regrado, baseado en metodoloxías máis sólidas e baseadas en parámetros científicos pero que, a pesares disto, aínda se afasta do campo académico e científico propiamente dito. Poderíamos relacionar esta realidade con diferentes cuestións, como poden ser a escasa tradición etnomusicolóxica no noso país, a separación do estudo da música e a universidade ou, incluso, como fan mención autores internacionais, debido ás reticencias da academia en xeral sobre o traballo etnomusicolóxico (Dirksen, 2012).

### ***1.3.2. Aproximación a través dos estudos didácticos***

Un dos apartados máis relevantes dentro das publicacións de música tradicional en Galicia teñen unha orientación didáctica, ben sexa en forma de métodos didácticos ou como recompilacións de pezas para a aprendizaxe do instrumento indicado.

O instrumento que conta con máis material ao seu redor, tanto en métodos como coleccións de repertorio, é a gaita. Probablemente debido ao seu status dentro da cultura tradicional e, aínda que tamén en relación con esta situación, a súa inclusión nos estudos regrados de música temos un corpus considerable arredor do instrumento. Ademais, aínda que nos últimos tempos a gaita se ten desenvolvido en diversos ámbitos musicais, a relación coa tradición e co repertorio tradicional segue sendo un dos piares máis fortes do instrumento, motivo polo cal se segue a investigar sobre o repertorio e intérpretes tradicionais.

Deste xeito, o primeiro método sobre a gaita en Galicia remóntase ao 1955, *La gaita gallega, esbozo de un estudio* (Cobas, 1955), aínda que se falamos da situación actual debemos mencionar ao *Método de gaita galega I e II* de Xesteira (2007) e á serie *Temperando* de Villamor (2010-2012), nos que ambos sustentan o seu discurso metodolóxico sobre o repertorio tradicional. Ademais podemos ver a ambivalencia do tratamento do instrumento ao adecuarse o método de Xesteira a unha aprendizaxe non regrada e dando instrucións para unha práctica autodidacta e o de Villamor aos cursos establecidos no conservatorio.

Como mostra desta variedade das publicacións didácticas da gaita tamén podemos falar do método infantil *Son do Fol* (Estévez Vila, 2012), interesante pola súa

aproximación diversa, coa presentación de unidades didácticas nas que se relacionan pezas, presentación de instrumentos tradicionais e relatos sobre intérpretes, entre outros.

Ademais, non podemos esquecernos do amplo material ofrecido polas editoriais Edicións do Cumio e, especialmente, Dos Acordes, cunha extensa gama dentro do catálogo de música para gaita.

No referente ao resto de instrumentos a situación é ben diferente, contando cun número moito menor de publicacións e aparecendo estas recentemente. No caso da percusión tradicional temos que ter en conta a posición secundaria e con perfil de acompañamento que sempre se lle asignou respecto da gaita, motivo polo cal o interese en canto a materiais ten sido moito menor (Xesteira, 2007b). Deste modo podemos mencionar tres métodos que, de igual xeito que ocorría nos casos da gaita, susténtanse en repertorio tradicional:

- *Pel & Madeira. Repertorio Básico para Gaita e Percusión Galegas* (Vaamonde e Romero, 2008 e 2011): preséntase en dous volumes o precursor do método de percusión tradicional. Trátase dunha secuenciación de obras que se presentan en nivel de ascendente dificultade para a percusión.
- *Método de tambor galego* (Vilán, 2017) e *O tamborileiro técnico* (Pérez Saburido, 2017) son as dúas publicacións coetáneas que tratan a aprendizaxe do tambor dentro da tradición galega dende unha perspectiva didáctica e técnica.

No apartado dedicado ao canto tradicional e ao seu habitual acompañamento con percusións de man, os exemplos son ben escasos en tódolos ámbito que puideramos precisar (didáctico, analítico ou divulgativo) como xa se apuntaba no I Congreso de Ensinantes da man de Feijóo (2007).

A publicación máis achegada á difusión didáctica é *Manüele de Canto Tradicional e Pandeireta* (Outeiro, 2012), onde se recollen melodías procedentes das zonas xeográficas onde se denominan ás celebracións populares onde se canta e baila (músicas propias da tradición oral) como seráns. Neste caderno aparecen diversos bloques nos que se presentan por separado as melodías, letras e toques (motivos da percusión, que neste caso son pandeireta e pandeiro) dentro de apartados dedicados ás

aldeas destas zonas. Ademais, debemos salientar a análise comparativa que relaciona melodías de diferentes aldeas.

Tamén poden ser relevantes neste apartado publicacións como *Maruja das Cortellas. Tocadora do pandeiro...* (Feijóo, 2017) e *Mulleres de Gharghamala. Cantares de tradición oral* (Feijóo e Ignacio, 2017) que, a pesares de centrar o traballo na investigación, a súa presentación aporta material de aproveitamento didáctico.

No resto de instrumentos as publicacións que podemos atopar son aínda menores, aínda que podemos mencionar *De Botóns. Cancioneiro para acordeón diatónico* (Pascual e Quintá, 2020) no que recollen unha serie de melodías tradicionais galegas que reelaboran para o instrumento, xa que algunhas delas proveñen de intérpretes de acordeón diatónico pero outras proceden doutros instrumentos. Precisamente esta reconstrución das melodías fannos mencionar este traballo neste apartado e non no dedicado aos traballos de investigación.

Por último, quixeramos dedicar unhas liñas ás publicacións destinadas ao ensino da música tradicional para as máis pequenas e pequenos, onde se mesturan baile e canto en diferentes xogos infantís. Exemplo destes libros son *Bailabén* (Couto e Cotilla, 2009), *Así fan os bailadores* (de la Ossa, et al., 2009) e *Para cantar e bailar* (Prego e Cobos, 2013).

### ***1.3.3. A transmisión da música tradicional na actualidade: escolas e aulas de música tradicional***

Ata o de agora tratamos a música tradicional dende aquelas publicacións que a abordan de xeito teórico, pero non fixemos fincapé na propia música e a súa situación, deste modo tentaremos definir o estado da música tradicional en Galicia dende un dos puntos fundamentais: a súa transmisión.

Como vimos no primeiro apartado, a transmisión é unha das características definitorias da música de tradición oral, motivo polo cal consideramos que esta denominación non era apta para a música herdeira desta e que se desenvolve na actualidade, á que designamos tradicional. Por este motivo é interesante reflexionar sobre o proceso que substituíu á transmisión oral, e que actualmente conforma unha estrutura que consegue manter esta música relacionada co pasado no contexto actual.



Os procesos de transculturación provenientes da emigración e a aparición dos medios de comunicación foron os primeiro síntomas que fixeron cambalearse a transmisión oral:

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

Pero a ruptura total veu, precisamente, da desconexión da transmisión oral debida, probablemente, a diversos aspectos entre os que poderíamos tratar de definir os seguintes:

- A Guerra Civil e a posterior ditadura son un suceso histórico fundamental no devir de todos os procesos sociais do estado español e que, con probabilidade, caracterizan a evolución do resto de elementos. A Guerra Civil supuxo un parón no devir social do estado que, unha vez finalizada e comezada a ditadura, deu paso a unha situación baseada nos intentos de control absoluto baseado na denominada “reconstrución” do país (Ortiz, 2012).

Neste eido, entre as diversas actuacións que poden ter determinada a ruptura da transmisión oral, atópase o afán de uniformidade buscado tanto ideolóxico como culturalmente. Algunhas tradicións foron perseguidas, tratando de eliminalas como é o caso do Entroido, o cal foi prohibido e controlado en toda Galicia e só se preservou no seu modo primixenio nas zonas máis zonas illadas, como ocorre en Laza (Ourense), Manzaneda (Ourense) ou Proba de Brollón (Lugo) (Cocho, 1998).

Ademais, tentouse controlar as singularidades culturais de cada lugar mostrando unha única versión da tradición en cada comunidade autónoma ou provincia, tomando esta como unha poderosa arma de control debido á relevancia de dominar o sentimento de pertenza á comunidade. Deste xeito presentouse un traxe rexional, un instrumento típico e uns bailes definatorios de cada

comunidade, deixando de lado e censurando a variedade propia da tradición (Campos, 2008).

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

Os exemplos de control da música van dende a decoración dos instrumentos, como a confección dos vestidos das gaitas galegas coas cores vermella e amarela (Campos, 2008), ata o desuso de instrumentos, como ocorreu coa gaita en Cantabria, a cal foi substituída xunto con outros como o acordeón ou o rabel, polo requinto, instrumento que dende o réxime franquista se asociaba a este territorio (García-Oliva, 1989).

Do control da tradición e das súas manifestacións ocupouse a Sección Feminina, organización fascista que xurde en 1934 e que aglutinaba ao xénero feminino, motivo polo cal deixaba de lado os aspectos relacionados directamente coa política, mostra da ideoloxía machista que formaba parte do ideario fascista (Ortiz, 2012).

O seu traballo deu como resultado a organización de comisións por toda a xeografía española que se encargaron de reinterpretar e rediseñar a tradición para facela encaixar nos parámetros franquistas, e facendo partícipe a poboación a través de clases e espectáculos (Ortiz, 2012).

O resultado desta estrutura propagandística e controladora deu como resultado que esta redefinición da tradición volvera ao seu lugar de orixe “normalizado, homogeneizado y desprovisto de toda posible carga subversiva” (Campos, 2008, p. 386), de xeito que impactou directamente na evolución da propia tradición.

- Outro dos procesos relevantes foi o inicio do éxodo rural e a urbanización da sociedade. Partimos da base que:

Galicia vivió un muy prolongado Antiguo Régimen en el que, sin olvidar los terribles índices de aislamiento, ignorancia y miseria –que con

frecuencia forzaron a sus habitantes a una emigración no deseada y en el límite de la supervivencia-, subsistieron, apenas alterados, muchos elementos de lo que hoy en día sometemos con fría objetividad a la crítica bajo el nombre de tradición. (Campos, 2008, p. 597)

Deste modo, o éxodo rural que comezou paseniñamente nos 70 para irse reforzando cara a final de século, caracterizouse por un despoboamento dos núcleos máis pequenos e illados e un reforzamento de vilas e cidades, dándose polo tanto unha concentración urbana propia das sociedades industrializadas (Campos, 2007).

Este abandono do rural e progresiva ocupación de grandes vilas tivo como resultado a perda de significados, usos e funcións de certos xéneros da música de tradición oral como poden ser os relacionados coas labores do campo. Ademais foi:

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

- E, sen dúbida, o punto clave na supresión da transmisión oral foi a creación de aulas e escolas nas que se transmiten estas músicas.

Os primeiros antecedentes das escolas actuais podémolas atopar nos coros e orfeóns galegos, movemento orixinado tralo éxito de *Aires da Terra* e que avogaba pola conformación dun espectáculo arredor da música galega no que se sumaban intereses folklóricos e escénicos (López Silva, 2019). Estes coros ademais, supoñen en numerosos casos o nacemento de asociacións que, a día de hoxe, seguen a traballar como escolas de música tradicional.

A que poderíamos considerar como a gran primeira escola relacionada coa música tradicional é a actividade da Sección Feminina durante a ditadura e que xa contextualizamos anteriormente. As accións da Sección Feminina supuxeron unha ruptura coa tradición oral tanto pola reformulación de bailes e músicas seguindo os parámetros considerados adecuados para a ditadura como polo cambio na transmisión destes coñecementos, ubicados por primeira vez en forma de clases, especialmente dedicadas á infancia.

Unha vez rematada a ditadura, as asociacións folkóricas conseguiron un importante pulo recollendo a liña dos seus antecesoros e adquirindo, ademais, un papel relacionado co ocio o que permitiu o achegamento a un relevante número de persoas (Costa, 2004). De feito temos que ser conscientes que “na transición houbo unha división porque estas agrupacións [...] defendidas polo réxime desapareceron [...] e se converteron en agrupacións folclóricas. [...] uns seguiron co método anterior modificándose na medida que puideron e outros decidiron investigar” (Feijóo, 2007b, p. 197).

- Por último, temos que ter en conta que o interese sobre a tradición tamén tivo repercusión nas propias informantes, últimos elos da tradición oral propiamente dita. A repentina interese nestas figuras cun contacto directo, tal e como pasou coa realización das recollidas, supuxo un auto-recoñecemento que non se dera ata o momento.

Deste modo recuperáronse melodías e bailes que xa non tiñan cabida nos anos 90 para ensinarllas a todas esa nova xeración interesada no pasado musical. Isto xa supuxo un cambio en si mesmo, xa que non se realizaron as músicas co uso primixenio, senón que se recordaban e mostraban aos e ás visitantes para que as gravasen e aprendesen, nalgúns casos con cambios significativos, por exemplo a avanzada idade das informantes dificultou o baile, motivo polo cal se xuntaron máis persoas tocando e cantando do que era habitual no pasado, como afirma López Fernández (2018):

Además no podemos dejar de mencionar el fenómeno que supuso el programa de la RTVG Luar, en donde por primera vez se subieron a un escenario vecinos de múltiples lugares de Galicia a cantar y bailar su propia música de tradición oral. Esto trajo consigo una nueva visión del

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

Centrándonos na actualidade atopámonos nun contexto no que a transmisión da música e baile tradicional ven da man de aulas e escolas e, para tratar de retratar esta realidade só atopamos un estudo da Fundación Sondeseu, o *Libro branco do ensino na música tradicional en Galicia* do 2006 (Romaní) que presenta diversos resultados, expresados en gráficas e porcentaxes realizadas sobre un bo número de enquisas a entidades, mestres e mestras e alumnado destas aulas.

E aínda que estes datos estean en certa medida desactualizados, recolleremos a continuación certas características que dan mostra da relevancia e situación do ensino da música tradicional galega.

Este estudo indagou nun total de 696 centros onde se imparten clases de música e baile tradicional, 638 mestres e mestras, entre 20000 e 24000 estudantes e 1393 actividades de toda a xeografía galega. Estas cifras suponse que mostran preto do 90% do total deste conxunto de actividades, polo que a realidade no 2006 roldaría os 770 centros de ensino e que preto dos 250 concellos dos 315 que conforman Galicia terían algún tipo de aula vinculada coa música e baile tradicionais (Romaní, 2006).

As actividades predominantes neste eido xiran sobre o baile, a gaita, o canto e a percusión e o uso de materiais didácticos para o seu ensino provén de diferentes fontes:

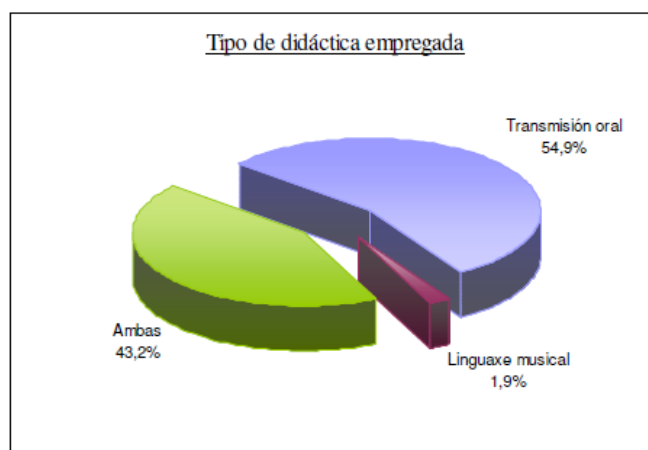
En oito de cada dez actividades empréganse nalgún momento materiais obtidos mediante a transmisión oral –materiais aprendidos dos seus respectivos profesores e amigos, obtidos normalmente de oído–, fronte a tan só a metade que utilizan métodos editados (libros, documentos sonoros, etc.). Este dato revela a importancia que se lle dá a este tipo de material didáctico por parte do profesorado. Outros materiais de grande uso nas actividades son os traballos de campo onde se recolle un repertorio para logo ser utilizado nas clases (67,8%), o uso de cancioneros en seis de cada dez actividades,

métodos inéditos (algo máis da metade das actividades) e mesmo composicións realizadas polos propios mestres ou alumnos (47%) (Romaní, 2006, p. 73).

Deste xeito, moi relacionado coa procedencia dos materiais utilizados temos o xeito de transmitilos, onde se combina un uso da linguaxe musical e das regras musicais básicas, cun xeito próximo á transmisión oral, como nos mostra a seguinte imaxe (imaxe 1):

### Imaxe 1

#### *Tipo de didáctica empregada*



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

*Nota:* Romaní (2006, p. 72).

Non estamos de acordo coa denominación neste apartado da transmisión oral como un método de ensinanza da música xa que, como definimos anteriormente, a tradición oral non ten cabida dentro dunha aula. Ben é certo que entendemos que ao que se fai referencia é á transmisión de coñecementos sen o uso de referencias musicais como partituras ou o apoio en métodos didácticos para o instrumento en cuestión e, neste senso, podemos achegar as palabras de Feijóo (2007) sobre o ensino do canto popular:

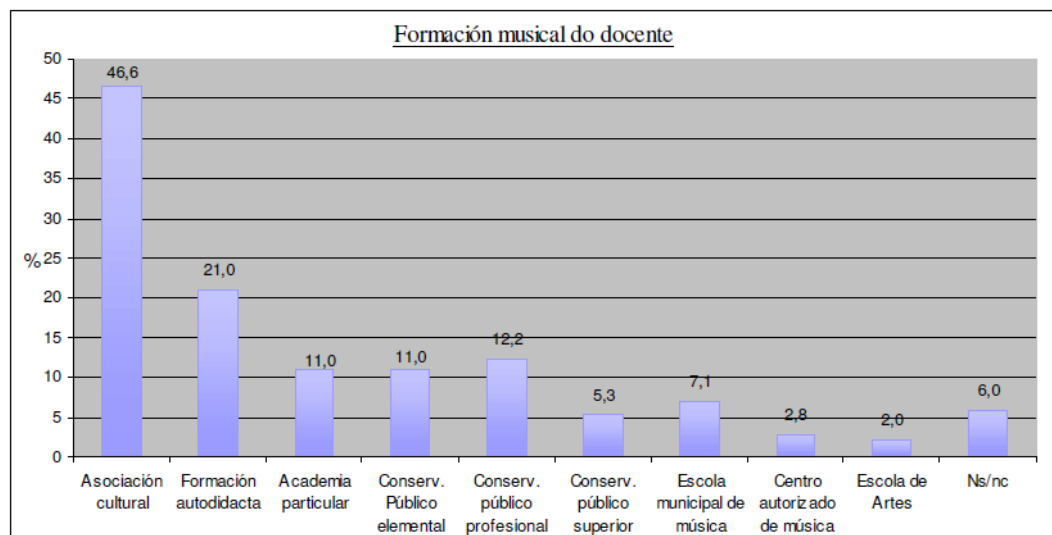
Cabe destacar o escaso ou nulo uso de teoría como soporte para o entendemento das melodías e textos enclavados no contexto histórico, político e social [...] escaso é tamén o uso de exercicios elaborados especificamente para a progresión do alumno.

Pola contra, entrevese unha primacía do repertorio en xeral [...] como método cáseque dominante no ensino do canto popular (p.75).

Probablemente debamos relacionar o enfoque das aulas e da transmisión dos coñecementos co nivel de formación musical dos docentes, e é que, tal e como nos mostra a seguinte gráfica (imaxe 2), máis da metade dos mesmos non conta con estudos regrados de música:

## Imaxe 2

### *Formación musical do docente*



**Gráfico 13. Formación musical do docente**  
**Fonte: Fundación Sondeseu (2006)**

*Nota: Romaní (2006, p. 24).*

Ademais, temos que sinalar a situación precaria dos traballadores e traballadoras, dos que máis do 70% non teñen contrato laboral, o cal redonda na non profesionalización do sector e na imposibilidade dunha dedicación laboral única. De tódolos xeitos non se trata dun conxunto de actividades residuais, senón que atendendo aos datos do estudo:

Comparando este dato cos ingresos medios mensuais das actividades non reguladas, implicaría un movemento de polo menos 1,4 millóns de euros anuais, en

economía somerxida, que perciben os profesores sen firmar ningún tipo de contrato, aínda que a cifra podería facilmente ser superior (Romaní, 2006, p. 35).

Por outra banda, os centros nos que recae con predominancia a realización deste tipo de actividades son de carácter privado, relacionadas co tecido asociativo cultural e veciñal (Romaní, 2006), tales como escolas municipais, asociacións docentes, escolas de gaitas, bandas, asociacións de gaiteiros, “uma grande rede que, além de valorizacões de tipo ideológico ou cultural, cumpre uma função social pouco comentada” (Dopico, 2007, p.111). En definitiva son as asociacións culturais “os centros onde máis música tradicional se imparte, pero estas asociacións culturais atendían máis ben á creación e potenciación da súa agrupación” (Xesteira, 2007b, p. 152).

A pesares da predominancia do tecido asociativo na organización de aulas de música e baile tradicional, podemos falar dunha serie de entidades pioneiras que conforman un paso intermedio entre estes e a formación regrada (Conservatorios), propoñendo estudos estruturados arredor de cursos e un currículo definido:

- Conservatorio de Música Tradicional de Vigo: foi a primeira entidade dedicada ao ensino-aprendizaxe da música tradicional en Galicia. Baixo a organización do Concello de Vigo e a dirección de Rodrigo Romaní, este conservatorio funcionou na cidade olívica entre 1996 e 2007. Durante os últimos cursos o conservatorio mudou o seu nome pasando a ser o Departamento de Música Tradicional da Escola Municipal de Artes do Concello de Vigo (E-trad, 2021).

A partires deste momento, no 2009 este proxecto refúndase arredor da E-trad.

- E-trad, escola municipal de Vigo de música folk e tradicional (E-trad, 2021): trátase dunha iniciativa que persegue unha difusión do patrimonio galego atendendo a súa evolución e mestura con formas actuais e contemporáneas como o folk urbano, atendendo aos intereses do alumnado tanto en interpretación como na docencia. Como dixemos, nace no 2009 e continúa coa súa actividade na actualidade.

Conta con estudos en nove especialidades: arpa céltica, acordeón diatónico, canto popular, corda pulsada, gaita, percusión galega, requinta, violín e zanfona. E, para a súa aprendizaxe, propón diferentes cursos e programas:



- Música e movemento: para nenas e nenos entre catro e sete anos.
- Formación grupal: unha serie de conxuntos denominados aulas abertas coa finalidade de practicar a música en grupo.
- Formación instrumental: dividida nos itinerarios básico (tres cursos, medio (tres cursos) e avanzado (dous cursos), onde se mesturan as aulas instrumentais con outras de diversa índole como linguaxe musical, harmonía, gravación e sonorización ou conxunto.
- Programas específicos: cursos preparatorios e curso de especialización escénica.

Ademais, tamén organiza diversos monográficos ao longo do curso para complementar a formación do alumnado e, entre as súas actividades máis destacadas, atópase a xestión da Orquestra Folk de Galicia SondeSeu (Sondeseu, 2021), creada no 2001 (no seo do antigo Departamento de Música Tradicional da Escola Municipal de Artes do Concello de Vigo), dirixida por Rodrigo Romaní e coordinada polo resto de mestres e mestras da escola, e que conta con diversas publicacións discográficas e un numeroso percorrido por escenarios de toda Europa.

- Conservatorio de música tradicional e folque de (2004): este centro creouse no ano 2000 baixo a dirección de Ugia Pedreira coa intención de cubrir o baleiro na formación da música tradicional galega, entendendo da necesidade dunha “docencia razonada, efectiva, coñecedora da tradición e cunha liña metodolóxica” (Conservatorio de música tradicional e folque de Lalín, 2004). Para isto deseñouse un plan de estudos no que se combinaban as aulas puramente instrumentais con outras que perseguían unha formación integral. As especialidades impartidas eran as de gaita, frauta, canto, percusión, zanfona e acordeón diatónico.

O curso 2007/2008 foi o derradeiro impartido por esta entidade, ao parecer debido a problemas coa financiación por parte do concello. Neste momento, o proxecto muda de nome e localización, e xorde aCentral Folque.

- aCentral Folque, centro galego de música popular (aCentralFolque, 2021): herdeiro do Conservatorio de Lalín, pretende fomentar a divulgación da

música galega a través da docencia e outros proxectos como a publicación editorial, da que xa falamos anteriormente.

A partires do 2008, e ata a actualidade, centra a súa labor docente na cidade de Santiago de Compostela, presentando un plan curricular complementado por cursos monográficos que foi mudando ao longo do tempo e moi dependente das axudas económicas recibidas. Actualmente presenta diversas liñas para o estudo: aulas individuais, aulas colectivas e o Curso Maxistral aCF.

- Tradescola, de música tradicional (Gaiterosgalegos, 2021): no 2008 xurde esta escola na cidade de Lugo xestionada pola AGG (Asociación de Gaiter@s Galeg@s) e que, ao igual que as iniciativas anteriormente presentadas, busca a oferta dunha aprendizaxe integral que non só faga finacapé na destreza instrumental.

As especialidades coas que conta a escola son gaita, zanfona, acordeón, requinta, percusión, canto e pandeireta, linguaxe musical, baile tradicional e aulas para as máis pequenas e pequenos. Tamén conta cun itinerario profesional que establece unha serie de cursos nos que se mesturan as materias instrumentais coas teóricas e que se está a desenvolver nos últimos anos.

Por outra banda tamén propón actividades como monográficos e conferencias relacionadas coa música e baile tradicional.

En definitiva, atopámonos cun sector relevante dentro da sociedade galega, xa que se retomamos as cifras de alumnado do 2006, que versaban entre os 20000 e 24000 vemos que “esta macrocifra denota a importancia que a música tradicional ten actualmente no noso país, e ademais pon de manifesto a necesidade dunha mínima regulación dun sector tan vasto e diseminado” (Romaní, 2006, p.61).

Ben é certo podemos atopar con opinións que versan sobre a pouca idoneidade do ensino da música tradicional:

A tradição não se devera ensinar senão mais bem apreender num processo de assimilação continuado que fosse desde o berço até a sepultura. Criar um curriculum da tradição faz com que corramos o risco de converte-la num fóssil,

num objecto museolóxico propio de eruditos ou investigadores especializados. (Dopico, 2007, p.105)

Sen embargo, en termos xerais, e apelando ás conversas coas nosas entrevistadas e entrevistados, nos consideramos que o papel das escolas e aulas é un punto fundamental para a situación de bonanza da que goza a música e baile tradicionais en Galicia:

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

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

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

Ademais, entendemos que a música tradicional hoxe en día ten uns usos e funcións que a fan útil no contexto actual e, dentro deles teríamos a súa transmisión en aulas e a súa inclusión no mercado de bens a través de escolas e clases:

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

E, polo tanto, poderíamos falar de que a música tradicional galega na actualidade ten unha relevancia social definida e marcada xa que “una música tiene relevancia social cuando posee en la colectividad significados, usos y determinadas funciones” (Martí, 1995).

Tanto é así que as pretensións futuras da música tradicional, atendendo ás opinións de compiladores e compiladoras, versan pola participación da mesma en estudos regrados vinculados a conservatorios, universidade e educación obrigatoria (Feijóo, 2021; Segade, 2021).

### **1.3.3.1. A transmisión da música tradicional fora das escolas e aulas: revival social**

Ao longo desta tese puidemos distinguir distintas localizacións de interese a través do tempo en Galicia arredor da tradición oral, principalmente o movemento folklórico do primeiro romanticismo e nacionalismo e, durante a transición o auxe da música folk en consonancia co ideario céltico e o simbolismo etnicitario. Pois ben, este auxe da música folk tivo como resultado o incremento tanto de publicacións como de aulas e escolas de música tradicional das que acabamos de falar e, actualmente, poderíamos mencionar un novo *revival* influenciado por esta gran cantidade de persoas interesadas e implicadas nos procesos de ensino-aprendizaxe e que ten un marcado carácter social:

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

Este renacer social ven da man da recuperación de usos e funcións para a música e baile tradicional, de modo que os ambientes definidos para a música tradicional dende remates do s. XX, fundamentalmente escenarios e aulas, vense completados por outros “novos”:

En los últimos tiempos podemos ver, al margen de los nuevos escenarios para la música tradicional, un resurgir de uno de los usos fundamentales de esta música:

la socialización y disfrute colectivo a través del baile, y es que (dejando de lado la situación actual alrededor de la Covid) podemos comprobar cómo la celebración de *foliadas* o *seráns*, es decir, de reuniones que tienen como fin cantar y bailar (Lisón, 1983) son un continuo en el calendario de fiestas en Galicia. Ejemplo de ello son la «Foliada da Fonsagrada» organizada por jóvenes de la zona, el «serán dos enamorados» de Toutón, que cuenta con sus veteranas *pandereteiras* como anfitrionas o, también en ambientes más urbanos, las «Foliadas da Malatesta» en Santiago de Compostela. (López Fernández, 2021c)

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

Ou como nos mostraban Feijóo (2021) e Vidal (2021) ao comparar as celebracións enmarcadas na tradición coas que se levan a cabo hoxe en día:

A metodoloxía é diferente porque o ambiente é diferente, o medio é diferente... *donde* había carreiros con lama agora hai asfalto [...] pero o fondo é o mesmo. Se estamos falando que o fondo é o mesmo, é que conservamos a nosa esencia máis pura dentro de nos, e non solo a conservamos como desexo, conservámola como desexo e realizámola. (p. 20)

Nun principio o serán dábase nun ámbito da aldea entre esa comunidade e a veciñas, ou as veciñas, co obxecto de divertirse despois do traballo en común, co obxecto tamén de evitar a endogamia na aldea, porque viñan os mozos de fora. Tiña outras historias pero si que é verdá que houbo esa explosión co obxecto de divertirse, de: vamos a quedar para tocar, para bailar. Pero para divertirnos nos, non para que nos vexan o que estamos a facer, senón para divertirnos nos. Entón eso, para min, é unha marabilla que xurdiu estes últimos anos. (p. 82-83)

Este é o aspecto fundamental que tanto Feijóo (2021) como Segade (2021) recalcan ao falar da situación actual da música tradicional, é dicir, a súa presenza como un ente vivo, como parte da cultura popular. Ambos compiladores abalan a positividade e relevancia das escolas durante longo tempo pero o que verdadeiramente aporta significado ás mesmas e a presenza da música tradicional como parte da vida cotiá.

Tamén podemos decatarnos do auxe desta música atendendo ao panorama musical galego, onde os grupos relacionados coa música tradicional están a acadar unha ampla proxección, ademais de aparecer numerosos proxectos que combinan esta música con outras estéticas, tales como Baiuca ou Tanxugueiras, estas últimas especialmente recoñecidas fóra das fronteiras galegas tras a súa candidatura previa ao festival de Eurovisión. De todas formas, esta tendencia non se restrinxe só ao ámbito galego, senón que se atendemos á panorámica española, tamén atopamos artistas que recollen no seo de xéneros comerciais referencias a músicas de raíz, como poderían ser Tangana ou Rosalía.

En definitiva, volvendo ao contexto galego, podemos concluír que na actualidade a música e baile tradicional teñen adquirido escenarios propios do contexto (participación do mercado a través de aulas e espectáculos), ao igual que novas formas de transmitirse (ruptura da transmisión oral) pero, aínda así, retomaron a súa función como entes sociabilizadores, o cal os erixe como elementos vivos dentro da cultura, aspecto fundamental para a súa definición e evolución futura.

Pero iso a min paréceme súper positivo, en certo modo asegura un pouquiño de continuidade a isto. (Vidal, 2021, p. 83)

Eu creo que é a maneira de que perviva e de facer viva a tradición, e esa parte é moi positiva. (Kirk, 2021, p. 97)

Gustaríanos recoller as preguntas de Morais (2015) sobre a pervivencia do canto de tradición oral das mulleres en Portugal en relación á daptabilidade e funcionalidade do mesmo: “E porque persistem estas mulheres em transmitir e partilhar saberes que por vezes parecem pertencer a um outro tempo? Ou será que continuam actuais, embora transfigurados e descontextualizados mas ainda apelando ao que de mais essencial as mobiliza?” (p. 5).

E é que, tal e como describía Castelao o termo tradición no seu *Sempre en Galiza* (1977), a fortaleza da música tradicional parte da conexión e significado en relación á comunidade á que pertence:

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

#### **1.4. O papel feminino dentro da música tradicional e a súa investigación**

Consideramos relevante introducir un apartado dedicado ao papel da muller dentro da música tradicional debido tanto á relevancia do xénero no noso estudo de caso como á propia adhesión e interese nesta problemática. Como veremos, tanto dende a visión da investigadora como da investigada, as mulleres teñen un papel moi limitado dentro da música tradicional galega, o cal pode atopar contradición co devir musical no contexto da tradición oral.

Para atallar este apartado trataremos de conseguir información de diversas fontes, as cales na meirande parte dos casos se afastan dos principais piares que temos abordado (cancioneiros, recompilacións, etc.), e o cal pode atopar explicación en que “cuando nos referimos (...) a la memoria histórica del pasado de las mujeres, habrá que adelantar que difícilmente se puede olvidar lo que apenas ha sido recibido o transmitido” (Birulés citado por Pujadas, 2000, p. 128).

##### ***1.4.1. Aportacións femininas nos estudos de investigación sobre música tradicional en Galicia***

Como podemos comprobar ao identificar as e os autores da gran parte de estudos de corte folklórico, etnomusicolóxico e didáctico presentados nos apartados anteriores, a presenza feminina é acusadamente escasa no caso galego, como tamén o é no ámbito global da etnomusicoloxía, onde os grandes nomes corresponden sempre con homes.

Se atendemos ás accións de finais do s. XIX e comezos do XX podemos facer mención do axustado número de mulleres que formaron parte da “Sociedad del Folklore

Gallego” a cal, a pesares de estar presidida por Emilia Pardo Bazán, só contaba con outra compañeira entre as súas filas:

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

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

De igual modo, na conformación da súa Xunta Directiva, só contaba como figura feminina á da súa presidenta Pardo Bazán (Pardo Bazán, 1886).

Seguindo un patrón semellante, na *Sociedad Arqueológica de Pontevedra* presidida por Casto Sampedro tampouco atopamos mulleres na conformación da súa Xunta Directiva. Ademais, atendendo á rede de colaboradores e colaboradoras que organizou Casto Sampedro para obter melodías e informacións de distinta procedencia, temos constancia da participación feminina de *A señora de Puga*, D. Margarita Barros, D. Purificación Sotelo e Alejandra Murguía Castro, quen sobresaen coa aportación de 16 cantigas, dous temas de gaita e diferentes referencias sobre a *Alborada de Rosalía* (Groba, 2012).

Estes dous exemplos dannos unha visión da integración feminina neste tipo de estudos e investigacións, sendo practicamente nulo, ao igual que as publicacións de autoría de mulleres, inexistentes durante esta época.



Este afastamento entre a investigación e o xénero feminino non é algo exclusivo do caso galego, senón que puntos claves do campo da musicoloxía e etnomusicoloxía como a Norteamérica dos anos 30, tamén perpetuaba este rexeitamento, tal e como nos presenta Cusick (2010), a cal representa dun xeito especialmente visual e potente a experiencia dunha musicóloga que escoita as discusións dos colegas investigadores dende outro cuarto: “Yet my story demonstrates one prominent point of view from which a feminist musicologist might tell any story - the point of view of the woman excluded from the room.” (p. 472)

Volvendo ao contexto galego, non é ata a aparición da xa mencionada gran figura da renovación musicolóxica en Galicia, Dorothe Schubarth, que contamos cunha figura relevante dentro da investigación sobre a música tradicional con nome de muller. Durante moito tempo, tanto o traballo como o nome da autora non presentaron apenas notoriedade, non sendo ata os últimos tempos cando se aprecia certo interese nesta figura da investigación galega, con exemplos como a entrega premio honorífico Martín Códax 2017 ou a elaboración dun documental co título *Dorothe na Vila* de Gándara e Tubío (2020).

Dende a aparición da publicación de Schubarth non podemos destacar ningún outro nome feminino relevante e, na actualidade, aínda que a gran cantidade de publicacións divulgativas é crecente, a participación feminina segue a formar unha reducida porcentaxe. Poderíamos falar do nome de Julia Feixóo, primeira titulada en etnomusicoloxía en Galicia polo CSM de Vigo ou de compañeiras de titulación como Xiana Teixeira.

De igual modo, os monográficos presentados sobre diversas personaxes da música galega tamén mostran unha alta predominancia do xénero masculino, destacando ademais os gaiteiros como instrumentistas máis tratados.

Onde podemos atopar máis nomes femininos de referencia é no campo relacionado coas recollidas, máis afastado do campo académico e das publicacións. Entre finais do S. XX e comezos do XXI destacan as figuras de:

- Mercedes Peón, quen dende moi pequena tivo relación coa tradición a través do contacto con informantes da Costa da Morte, destacou pola realización de numerosas recollidas que deron lugar a colaboracións tan sonadas como as do

programa *Luar* da TVG, onde levou a un gran número de informantes a mostrar o seu repertorio e grazas ao cal contamos cun interesante repositorio de vídeos de gran calidade (Peón, 2021). Ademais da súa carreira persoal como intérprete, destaca o CD do que xa falamos, *Raiceiras* (1997 e 2002), en dous tomos e composto por melodías de toda a xeografía galega.

- Leilía son un grupo tradicional-folk composto por seis mulleres: Ana, Patricia, Mercedes, Monste, Felisa e Rosario. Elas son un símbolo do papel feminino no ámbito da música tradicional galega, contan cun longo percorrido como grupo enriba dos escenarios, o cal supera os 30 anos e, ademais, destaca na súa filosofía a relevancia das informantes e os procesos de recollida (Leilía, 2011). As integrantes de Leilía participaron activamente no movemento das recollidas dos anos 90 e, froito dos coñecementos adquiridos nestas investigacións, decidiron formar este grupo no que puxeron enriba dos escenarios melodías e nomes femininos da tradición musical galega. Ademais de ser un dos grupos máis lonxevos no campo do folk galego tamén son un dos escasos casos nos que o grupo está conformado integramente por mulleres (sen contar coas colaboracións con diferentes músicos en diferentes discos e xiras).

#### **1.4.1.2. Proxectos feministas no ámbito da música tradicional na actualidade**

No contexto actual, o feminismo galego está a adquirir moita relevancia na sociedade, mostra disto son as cada vez máis numerosas manifestacións e actos levados a cabo en torno ao oito de marzo. Deste modo, dende o 2018 produciuse unha aglutinación de asociacións e colectivos feministas baixo o nome Galegas 8m (Galegas8m, 2021) para a organización dos actos arredor do día da Muller, de feito, no ano 2020 un total de 55 colectivos formaron parte desta entidade.

Esta tendencia social tamén ten o seu reflexo no mundo da música tradicional, nada sorprendente se temos en conta o *revival* social e polo tanto a proximidade da música coa vida cotiá das súas usuarias e usuarios. Polo tanto podemos ver un crecente

interese en crear proxectos que reivindicán a figura e a aportación das mulleres dentro da tradición.

Un destes exemplos podería ser o proxecto “Andar cos temos” sobre a revisión do baile tradicional con perspectiva de xénero. Esta iniciativa parte da revisión de certos conceptos relacionados cunha tradición inmovilista e, especialmente, cunhas concepcións machistas aceptadas dentro do ensino-aprendizaxe e do espectáculo relacionados co baile tradicional. Deste xeito, Carme Campo e Chus Caramés propoñen novos modos de entender o baile, coa supresión dos roles masculino (guía á parella, con movementos fortes e grandes) e feminino (segue os pasos da parella, con movementos pequenos), e cuestionándose afirmacións que se teñen dado por certa, como que as mulleres non propoñían puntos no baile ou que dúas mulleres non podían bailar xuntas (Corporación Radio e Televisión de Galicia, 2020).

As súas actividades deron comezo en xuño 2015 cunha exposición audiovisual no festival de música “Encontros de Música Tradicional” de Carboeiro (Silleda) e diversificáronse con relatorios, cursos, colaboracións con diferentes entidades, etc.

Outra iniciativa feminista é Mulleres Galegas Ilustradas, de Laura Romero (Músicas Galegas Ilustradas, 2021), que pretende dar visibilidade a mulleres músicas galegas de diversos estilos e estéticas a través da ilustración e a súa publicación nas redes sociais. En relación con esta primeira actividade, Laura ten proposto a realización de gráficas que fan referencia á presenza de artistas mulleres nos festivais de música galegos e ten publicado, xunto con Iria Pedreira, o libro *Ferreñas e Rock'n'roll*, que conta a historia de diversas mulleres galegas do s. XX pioneiras no ámbito musical. Aínda que ningunha destas accións está vinculada directamente coa música tradicional, esta ten presenza no proxecto, comezando polo logo de Mulleres Galegas Ilustradas, conformado pola imaxe da pandereteira Josefa de Bastavales.

Máis mostras deste crecente interese sobre a perspectiva feminina na tradición pode verse nas xornadas “tradición en feminino” organizadas pola Asociación de Gaiter@s Galeg@s entre os anos 2019 e 2021. O obxectivo destes pequenos congresos foi o de reivindicar o papel da muller na tradición, contando para elo con diversas profesionais da música e baile tradicional e informantes da zona onde se celebraron estas actividades (Mazaricos, Rianxo e Baña, todos eles da provincia da Coruña) (Asociación de Gaiteros Galegos, 2021).

Entre as actividades presentadas no 2019 atopouse un obradoiro teórico-práctico sobre o repertorio vocal da zona de Liñares relacionado directamente con esta tese e unha conferencia sobre “a pegada da violencia contra as mulleres nas cantigas da montaña”, por Branca Villares, que definiu claramente a participación de temáticas machistas e de violencia contra a muller en abundantes letras pertencentes a pezas vocais de música tradicional.

No 2020 contouse cunha ponencia de Mercedes Peón titulada “tradicionalmente sen xénero” na que expresou as súas conclusións arredor do xénero na música de tradición oral a raíz do seu traballo como compiladora, ou o obradoiro “Mulleres que cantan. Obradoiro de recolla e posta en valor da música de tradición oral” guiado da man de Xulia Feijóo.

Por último, no 2021 volveuse contar con aportacións relacionadas con este traballo baixo o título “Repensando a tradición: análise dos roles de xénero na música de tradición oral”, ademais doutros traballos como “A presenza das mulleres nas gravacións da música tradicional galega” de Sara Diz.

Para rematar, tamén quixeramos dar conta do proxecto “somos pandeireteiras” promovido por Mercedes Peón, o cal nace no 2021 coa idea de aglutinar colectivos de pandeireteiras e realizar diversas actividades en relación á figura das cantadoras e a súa posición dentro do imaxinario da música tradicional en Galicia. Ata o momento ten realizado obradoiros en institutos co obxectivo de achegar a música tradicional á adolescencia e un encontro dirixido especialmente a mulleres tocadoras onde se realizaron entrevistas, coloquios e mesas de traballo (Somos pandeireteiras, 2021).

#### ***1.4.2. O rol feminino na música e baile tradicional e as súas transformacións***

Para abordar a participación feminina dentro da música e baile tradicional, temos que partir de que “la definición de la masculinidad y la feminidad es una invención cultural” (Martínez, 2011, p. 10) que denota moita relevancia no desenvolvemento social e cultural, e que “l’ideologia di *gender* di una società e i comportamenti ad essa collegati possano influire sul pensiero e sulla pratica musicale” (Tuzi, 2010).

Mercedes Peón (2015) expón ao falar da súa experiencia ao levar a cabo traballo de campo durante máis de vinte anos a predominancia e relevancia feminina dentro da música e baile tradicionais. Peón fai fincapé no protagonismo total das mulleres como guías da festa ao ser elas as encargadas de propoñer a música (consideremos que a presenza da gaita era moito menos habitual que a de mulleres cantando e tocando percusión), aspecto co que coinciden as e os compiladores cos que mantivemos contacto.

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

As que tocan alí son as mulleres porque nunha foliada ou nunha ruada ou como lle queira chamar, a maioría son mulleres. [...] Se a eso lle xuntas que os homes morren antes, os homes van traballar fora, as mulleres quedan na aldea cuidando da casa, dos pais... sempre vai haber máis mulleres na aldea ca homes. Entón para tocar, tocan elas. (Vidal, 2021, p. 85)

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

Ademais, este aspecto parece que se potenciou tamén no momento no que se levaron a cabo as recollidas, sendo novamente as mulleres e nexo de unión entre tradición e investigación:

Nas recollidas o habitual é que sexan case todo mulleres, que son as que se prestan, son as grandes transmisoras e as grandes informantes. Porque eles ou iban a partida, ou veñen un rato pero marchan porque: bah! Eso é cousa de mulleres, xa eles che din que son cousas de mulleres. (Vidal, 2021, p. 84)

Deste xeito, non só en Galicia nos atopamos con esta predominancia do xénero feminino na transmisión da música de tradición oral:

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

Enfocándonos nos diferentes apartados dentro da tradición, Segade (2021) fai fincapé na preponderancia musical do xénero feminino:

Pero a función de tocar a pandeireta e cantar era das mulleres, a función de compoñer as coplas era das mulleres, non era dos homes. E, de feito, eu unha vez leín un escrito de Padre Sarmiento, que comentaba precisamente esto: nas súas andainas por Galicia, cando el fixo a peregrinación, que a el lle chamou moitísimo a atención ver que as mulleres en Galicia eran [...] artistas e poetisas da súa propia música. E decía que eso non o vira no resto da península. Era en Galicia no único sitio donde vía que as mulleres non tiñan ningunha vergonza de estar cantando nas fontes, en donde noutros sitio eso se consideraba como dunha muller... de dudosa reputación. (p. 47)

No referente ao baile, as compiladoras e compiladores coinciden ao falar dunha preponderancia masculina, cando menos na meirande parte de lugares:

Pero incluso cando había mulleres que guiaban e que bailaban mellor que os homes, que sabían máis puntos... porque cantos máis puntos, estaba moi ben visto... ás veces dependendo de quen estivera bailando, que home estivera bailando e levando o baile, as mulleres cedían o seu posto. (Kirk, 2021, p. 98)

Seguindo este fío, Feijóo (2021) fai referencia a esa cesión do protagonismo ao falar do papel feminino na música, tanto no pasado coma no presente:

Así como creo que historicamente sempre fostes as mulleres ás que *orgnaizastedes* todo, tamén fostes as *cededoras*, quero dicir, pois *déstedes* unha cesión enorme. (p. 24-25)

En definitiva, todas as e os compiladores entrevistados fan referencia a unha situación de desigualdade que parte do contexto e se integra na música e no baile:

O contexto social do que falamos estaba dominado polo machismo, o cal impregnaba todas as actividades que del participaban, incluídos a música e o

baile. E a pesares de que elas eran as organizadoras das festas, tamén elas estaban atadas á súa aldea, é dicir, tan só os rapaces e homes podían desprazarse para iren ás outras festas das aldeas próximas. (López Fernández, 2021, p. 42)

En contraposición a isto, Peón (2015) fai referencia á inexistencia dos roles feminino-masculino como entes contrapostos dentro da tradición en relación ao desenvolvemento do baile e a música, senón que ela fala da liberdade de expresión corporal, sexual e de opinión.

Polo tanto podemos atoparnos cunha serie de ideas contrapostas ou, cando menos diferentes, e as cales poderíamos atopar tamén nas letras que forman parte da música tradicional. Tal e como presenta Iglesias Taboada (2018) nunha análise sobre as cantigas recollidas no *Cancioneiro popular* de Schubarth e Santamarina (1984-85), nelas podemos atopar diferentes descrições positivas e negativas sobre as accións realizadas por mulleres:

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

Deste modo, podemos falar dun contexto machista que mostra unha situación de desigualdade onde as mulleres cargaban cun gran número de responsabilidades relacionadas co fogar e a vida cotiá, mentres que os homes os homes gozaban dunha posición de superioridade (López Fernández, 2021). Aínda así, esta relevancia do traballo feminino na vida cotiá podería, en certo modo ou en certos aspectos, contraponerse a estes roles preconcebidos.

Incluso poderíamos recoller as palabras de Morais (2015) sobre o papel empoderador do canto de tradición oral das mulleres en Portugal: “O canto ou a “fala” das mulheres, [... é] um motor essencial de afirmação e emancipação da condição feminina” (p. 1).

Sen embargo, tras as conversas cos e coas compiladoras e as diversas investigacións sobre o tema, podemos afirmar que esta distinción de roles contén unha división de poder onde o home se atopa nunha situación de privilexio fronte a muller. Un exemplo claro disto podemos atopalo na categorización substancialmente diferente dun mesmo traballo:

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

Aínda así, e tendo en conta o exposto ata o momento, retomamos as reflexións de Peón (2015) ao analizar a representación e imaxe colectiva sobre a música e baile tradicionais actuais, onde aparece un incuestionablemente androcentrismo que acentúa e marca o xénero masculino como protagonista, mentres que o papel feminino queda relegado a un apartado dócil e submisivo. Poderíamos polo tanto ver unha polarización dos roles feminino-masculino que provocan a creba do sustento feminino para o disfrute da música e o baile.

Algúns dos motivos que puideran ter levado a esta reconcepción do papel da muller na música e baile tradicionais pode partir de dous elementos: por unha banda do movemento romántico-folklórico dos séculos XIX e XX, xa que a interese sobre o popular partiu neste momento da sociedade burguesa, na cal os patróns masculino e feminino enfrontábanse nunha relación de poder e submisión; e por outra, a reformulación da tradición por parte da Sección Feminina, a cal tiña como estandarte unha polarización aínda maior dos roles feminino e masculino, coa apoloxía ideolóxica dunha muller submisa e unha idea retocada da sociedade rural (Ferrer, 2011; Iglesias, 2018).

Deste xeito, este devir histórico pódese resumir en palabras de Hernando (2012):

En la década de 1950, las diferencias de poder entre hombres y mujeres habían alcanzado, tal vez, el máximo histórico. Esa diferencia había aumentado progresivamente desde el comienzo del proceso histórico, a medida que un



número creciente de hombres ocupaba posiciones sociales diferenciadas y especializadas, es decir, a medida que aumentaba la complejidad socioeconómica y la división interna de la sociedad. (pp. 74-75)

Retomando a “moral pública” imposta dende o franquismo onde a incursión da igrexa ten un papel relevante ao partir da dicotomía virtude-pecado, temos como resultado unha realidade polarizada de forma binaria, a través de violencia física e simbólica (Ferrer, 2011). Neste senso atopamos dous contextos para a música segundo o xénero, tal e como mostrabamos no caso de Dorinda de Manzaneda: “cuando había que lucirse, los que cantaban eran los hombres” (Ferrer, 2011, p. 7), e é que o dominio do canto formaba parte das calidades esperadas para un home, relacionado cun ambiente de mostra e público, mentres que o canto feminino quedou relegado ao ámbito doméstico, vendo como esta “cotidianidad femenina activa, [foi] silenciada por el franquismo oficial y la historiografía posterior” (Ferrer, 2011, p. 20).

Ademais, temos que ter en conta o afán unificador encabezado pola Sección Feminina, onde se artellou a música para o baile arredor do instrumento emblema de Galicia, a gaita a cal, acompañada por percusións, sempre era interpretada por homes (Busto, 2012), o que provocou un soterramento da figura das pandereiteiras, unha invisibilización que é un dos piares fundamentais da orde patriarcal, que consta da negación de certos actos (Hernando, 2012).

Podemos mencionar un caso con certas similitudes, o da muller tocadora de guitarra dentro do contexto flamenco, a cal actualmente é case inexistente, atendendo tanto á súa interpretación actual por parte de mulleres como ao imaxinario que engloba ao instrumento. A pesares desta situación, o certo é que se atopan referencias de numerosas intérpretes de guitarra flamenca ata mediados do s. XIX, e os motivos que puideron propiciar este cambio relacionaríanse coa profesionalidade e prestixio que adquiriu esta actividade pero, sobre todo, pola invisibilidade da muller neste campo coa entrada dos pensamentos románticos primeiro, e da dogma franquista despois, e que se contrapón co contexto patriarcal e machista propio da tradición flamenca, dentro do cal non se prohibiu a participación feminina na música (Lorenzo, 2011).

No contexto galego tamén é especialmente visible a dominación de xénero na representación do baile tradicional durante a época franquista por parte de grupos relacionados coa Sección Feminina, onde se estableceu a dicotomía movementos

femininos-masculinos onde se mesturan a posición do corpo, a forma e forza dos movementos, a mirada, a participación no propio baile, etc. De feito, é unha clara marca desta ideoloxía de xénero o que se fale de que unha muller no baile faga de “home” ao participar neste empregando algunha característica como a de propoñer punto ou realizar movementos máis amplos, ou que se organicen os bailes a través dunha fila de “homes” e outra de “mulleres”, afirmacións que, por desgraza, chegan ata os nosos días sen apenas reflexións acerca da súa simboloxía implícita (Busto, 2012).

Ademais, esta violencia simbólica atopa explicación tamén, segundo Peón (2015) debido á adaptación das tradicións ao campo social actual, marcado por un capitalismo patriarcal, e o cal aparece tanto dende o proceso de recolla de material a informantes, por exemplo ao ter en conta que gran parte das horas de gravación sobre baile tradicional se enfocan aos homes, sendo, polo contra, moita máis numerosa a participación feminina ca masculina no baile. E, máis adiante, na estruturación de clases e espectáculos modifícase tamén a tradición ao adaptala aos roles masculino-feminino da doxa patriarcal.

Deste xeito, fixándonos nas propostas actuais de espectáculos especialmente enfocados ao baile tradicional, podemos ver como a intención de presentar unha foto fixa o máis próxima ao que ocorría nun pasado máis ou menos definido provoca que se predispoñan unha serie de patróns (conservación dun traxe tradicional ou os mencionados roles masculino-feminino) mentres que outros se obvian sen máis xustificación (creación de coreografías e movementos coordinados) (Iglesias, 2018; Peón, 2015).

Do mesmo xeito, estes aspectos non só provocan unha visión alterada do que ocorreu no pasado, senón que crea uns roles predeterminados para as persoas que participan da música e do baile tradicionais na actualidade, de modo que os referentes neste eido se centran cunha gran predominancia no xénero masculino (Peón, 2015).

Sen embargo, podemos topar exemplos de superación clara deste tipo de roles, de feito se atendemos ao que ocorre nos ámbitos non formais, nas festas onde baile e música retoman o uso social e de divertimento, atopámonos cunha adaptación desta ao contexto actual, onde estes roles feminino-masculino comezan a esvaecerse (Iglesias, 2018).

En definitiva, podemos falar da existencia de roles de xénero dentro da música e baile de tradición oral en Galicia, a pesares de sobresaír o xénero feminino na organización e transcurso dos eventos. Sen dúbida, o contexto patriarcal no que se desenvolven estes procesos marcan de por si diferenzas que van dende a organización da familia ou das labores domésticas ata o propio evento musical.

Podemos identificar tamén unha posible polarización dos roles feminino-masculino dentro dunha relación de poder no seo da música e baile tradicional a través dunha ideoloxía de xénero que asoma a finais do s. XIX e explota definitivamente durante o Franquismo, onde poderíamos identificar os ítems masculino-público e muller-doméstico:

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

#### ***1.4.3. Instrumentos e xénero: mulleres relevantes na música tradicional***

A continuación profundaremos nun dos aspectos xa mencionados no apartado anterior, e é a distinta participación na música segundo o xénero, tomando como principal referente para isto os instrumentos empregados e as ideoloxías que os acompañan.

En termos xerais, aqueles instrumentos con capacidade de ser interpretados a cambio dun pago vinculábanse co xénero masculino: gaita, acordeón, violín, etc. mentres que aqueles máis relacionados coa vida cotiá e as festas máis íntimas atopaban a meirande parte das súas intérpretes no xénero feminino:

Ás veces, instrumentistas masculinos como acordeonistas, cegos violinistas ou frauteiros, visitaban estas reunións e, se había sorte, o gaiteiro e o tamborileiro facían a súa aparición. Moitas veces a mocidade, rematado o baile, “pasaba a gorra” para poder pagarlle a algún destes músicos, pois o gaiteiro ou o acordeonista adoitaban cobrar, mentres que as mulleres non o facían, situación

inxusta pola que tamén protestaban a través das súas composicións. (Carpintero, 2010)

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

Eu creo que os roles por sexos estaban moi marcados. As mulleres eran as que facían a festa de diario, non recibían salario e elas eran as encargadas de facelo para conquistar aos homes, para coller mozo, eu creo que era por eso. O que viña a tocar e si cobraba eran os homes, acordeonistas ou gaiteiros. E as mulleres eran pandereiteiras, profesión, se lle queres chamar profesión, menos valorada e non remunerada. (González, 2021, p. 68)

É dicir, retomando as reflexións de Hernando (2012), podemos identificar nesta diferenciación de actividade un dos primeiros cimentos da distinción dos roles masculino e feminino na tradición musical galega nos que, ademais, se identifica unha relación de poder.

Podemos identificar o paradigma feminino-masculino nos instrumentos da tradición galega a través da gaita (símbolo masculino) e as pandereiteiras (símbolo feminino), dentro dos que, ademais, tamén ten relevancia a consideración individual e colectiva, respectivamente.

A gaita de fol ocupa así o lugar principal dentro do noso sistema de cultura tradicional, sendo en xeral o instrumento máis valorado con diferenza [...] En canto á súa filiación sexual, foi sempre instrumento masculino, aínda que se documentan algúns poucos casos de mulleres gaitadeiras que, a partir dos anos 70

do século pasado, se volven cada vez máis e máis abundantes. (Carpintero, 2010)

Pola contra, como xa adiantamos no apartado anterior, nos seráns ou nos fiadeiros as mulleres eran as que aportaban a música para o baile na súa maioría, acompañando os seus cantos de diversos instrumentos ou artefactos susceptibles de aportar un acompañamento rítmico (Carpintero, 2010). Esta dualidade feminino-masculino referida á interpretación de instrumentos non é un feito exclusivo de Galicia, senón que en Cantabria atopamos os mesmos referentes entre os intérpretes de rabel e pandeireta. No imaxinario popular das e dos informantes, o rabel sempre se asocia ao xénero masculino, mentres que as pandeiretas o fan ao feminino. Ademais, as informantes sinalan que, a pesares de poder aparecer casos singulares nos que homes toquen pandeireta, estes fano cunha técnica diferentes á utilizada por elas (Tuzo, 2010). Tamén en Portugal atopamos unha distinción de xénero dentro dos instrumentos de percusión:

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

As explicacións destas distincións buscan resposta arredor de diferentes argumentos:

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

Deste xeito, a gaita é un claro exemplo de simboloxía sexual dun instrumento, tanto no referente a súa aparencia (grandes dimensión, necesidade de sopra...) como no ideario popular: a muller do gaitero/muller de moita fortuna/ela toca dúas gaitas/outras non tocan ningunha (Carpintero, 2010).

- Técnica necesaria para a interpretación: seguindo a liña dos criterios expostos polas sociedades patriarcais onde se polarizan os roles feminino-masculino, avogando este último pola especialización e profesionalización (Hernando, 2012), os instrumentos que requiren o control cunha técnica considerada complexa ou que a súa fabricación tamén está especializada, vincúlanse principalmente co xénero masculino.

Pola contra, os instrumentos considerados menos complexos e que, polo tanto, teñen un status máis baixo dentro do imaxinario popular, quedan relegados as crianzas e mulleres: all'estrema semplicità strutturale, che fa sì che la *pandereta* venga considerata uno strumento scarno, semplice (Tuzo, 2010).

- “Profesionalización” do tocador a través do recibimento dun pago; como xa indicamos con anterioridade, unha clara distinción de xénero depende do cobro da interpretación musical, outra mostra da distinción de roles a través de regras de poder.
- A consideración cotiá da pandeireta e o canto, sendo a interpretación destes unha labor máis propia do xénero feminino, comparable á costura ou á cociña e, polo tanto, non contando cunha posición de diferenza, virtuosismo ou exaltación (Segade, 2021).

Por outra banda, existe unha clara distinción na identificación das figuras no imaxinario popular das e dos intérpretes de música tradicional. Deste modo, recórdanse nomes propios de numerosos gaiteiros, como o denominado símbolo de Galicia, Avelino Cachafeiro dos Gaiteiros de Soutelo, ou incluso con anterioridade nomes como Xoán Tilve (o gaiteiro de Campañó) ou Manuel Villanueva (gaiteiro de Poio). Incluso chegaron ata a actualidade con nome propio diferentes homes intérpretes doutros instrumentos como Pazos de Merexo (acordeón diatónico) ou Florencio, o cego dos Vilares (violín). Sen embargo, as figuras femininas aglutínanse baixo unha denominación colectiva semellante a “pandereteiras de” ou “veciñas de”, na súa gran maioría.

Para reflexionar sobre esta oposición entre individualidade e colectividade, retomamos as palabras de Hernando (2012):

Mi argumento es que al comienzo de todas las trayectorias históricas este tipo de identidad relacional caracterizaba tanto a los hombres como a las mujeres del grupo social. Pero a medida que los hombres fueron ocupando posiciones especializadas y desarrollando funciones distintas –y, por tanto, posiciones de poder–, este tipo de identidad fue progresivamente asociado sólo a las mujeres, hasta el punto de que ahora la conocemos como identidad de género femenina (“yo soy la esposa de mi marido y la madre de mis hijos”). Es un tipo de identidad que no tiene ninguna relación, por tanto, con el cuerpo de las mujeres, sino con la falta de control tecnológico y la incapacidad de explicar el mundo a través de la razón científica, con la falta de poder. (p. 68)

Deste modo, a especialización técnica dos instrumentos musicais, coa gaita á cabeza, provocou unha relación de poder onde estes ocuparon o posto máis alto da pirámide e, na súa base, atopámonos aqueles instrumentos relacionados co cotiá e unha sinxeleza técnica e construtiva. Así, mentres que os instrumentistas, que tamén eran menos numerosos, adquiriron certa notoriedade dentro da súa contorna; as cantadoras quedaron aglutinadas no seo dun conxunto que marcaba a súa pertenza a un lugar xeográfico concreto (aldea) a través de repertorio e xeito de tocar que buscaban a diferenza con respecto dos lugares lindantes.

Ademais, conectando coas reflexións de Hernando, podemos facer referencia novamente á conexión do canto feminino co ámbito doméstico, ligado a un sector privado e, ao mesmo tempo, influenciado polo ciclo vital e anual:

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

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

O resultado desta situación na actualidade é unha falta moi acusada de referentes femininos tanto na música como no baile tradicional, legada dende o inicio dos estudos folkóricos e que se arrastra aínda hoxe en día.

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

Como dixemos, as pandereteiras, agrupacións aglutinantes da interpretación do xénero feminino, recoñécense baixo o denominador colectivo, sendo escasos os nomes que a día de hoxe teñen certa notoriedade, como algunhas das informantes presentadas nos programa *Alalá* da TVG Maruja Grande das Cortellas, Rosa Garrido de Moscoso ou Concha de Luneda, entre outras.

Cóntanos Segade (2021) o caso de Eva Castiñeira, primeira informante en contar cunha monografía que comparte con Florencio, o cego dos Vilares. Tanto Segade como as súas compañeiras do grupo Leilía decidiron dedicarlle un traballo a esta informante ao analizar a difusión desigual destas dúas figuras, atopándonos con múltiples referencias musicais e de investigación dedicadas a Florencio pero que, polo contra, eran (e son) inexistentes no caso de Eva.

O caso de mulleres gaiteras, como é de esperar, foi ben escaso no pasado, sendo os dous grandes exemplos o de María Aurea Rodríguez Rodríguez, líder do cuarteto “Os Marabillas” de Celanova a finais do s. XIX, e o grupo “Saudade” de Ribadeo, composto por entre oito e dez rapazas na década dos 60 (Consello da Cultura Galega, 2021). Pero, aínda na actualidade, non son abundantes os referentes femininos no campo da gaita, non sendo ata 1999 que aparecen os primeiros CD de gaiteras solistas galegas: Susana Seivane, cun disco que levou o seu propio nome, e *Tolemia* de Cristina Pato (Estévez Vila, 2008).



Neste eido, temos que facer fincapé no imaxinario actual sobre a música tradicional galega e dos referentes da sociedade actual, os cales, independentemente do instrumento (gaita, pandeireta, acordeón, violín...) son maioritariamente masculinos. Chama a atención ademais a predominancia tamén do xénero masculino no campo do canto tradicional, tanto polo afloramento de grupos de “pandereteiros” como pola presenza de grandes nomes: Quique Peón, Xisco Feijóo, Xabier Díaz ou Davide Salvado.

De feito, aínda que, indiscutiblemente, tamén son moitas e con grandes calidades interpretativas as intérpretes mulleres neste campo, os seus nomes son menos coñecidos e, en abundantes ocasións, seguen a aglutinarse baixo denominacións colectivas. Exemplo disto teríamos ás integrantes do xa clásico grupo Leilía ou as máis actuais agrupacións Lilaina ou Tanxugueiras.

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

A tradición no canto é tradición de grupos, antigamente catro mulleres ou así, entón eu creo que tamén seguindo un pouco a tradición e despois ao final creo que quen si que sigue sola é porque tamén toca a gaita, que fan máis cousas que non só cantar e a pandereta. Creo que tamén a veces nos desvaloramos: que vou facer eu sola cunha pandereta? (González, 2021, p. 69)

Atopamos un caso que aglutina precisamente estas consideracións sobre o ideario da música tradicional actual, o conxunto Xabier Díaz e as Adufeiras de Salitre, un grupo moi en voga na actualidade cunha reformulación interesante e actualizada do canto popular cun protagonismo do pandeiro e resto de percusións de man. Esta formación líderase polo intérprete Xabier Díaz (voz e percusións), quen ocupa o centro do escenario e leva a cabo a organización e presentación do espectáculo, acompañado de dous músicos (homes) que no escenario se colocan ao seu carón. Detrás deles, formando un semicírculo atopamos ás Adufeiras, o conxunto de mulleres tamén cantadoras e tocadoras e que comparten baixo esta colectividade a súa participación no proxecto.

En definitiva, consideramos que na música tradicional, ao igual que na sociedade en xeral, aínda non se reverteu a polarización da sociedade sobre os roles feminino-masculino asociados por guías de poder, motivo polo cal continuamos nunha loita contra a invisibilidade da participación feminina, tanto no pasado como na actualidade.

Deste xeito, no referente aos traballos que, como esta tese, intentan investigar sobre a música feminina compartimos a opinión de Olarte (2011, p.18): “Pienso que el sacar a la luz sus nombres es el mejor homenaje que les podemos hacer”, esforzos que comparten moitas profesionais do sector da tradición galega, tal e como nos facía chegar Vidal (2021):

Dámoslle valor? Eu penso que cada vez máis. De feito eu agora tomei xa como lei cada vez que presento unha peza ou lles ensino unha peza a unhas rapazas, digo: Pois mira, vamos aprender unha muiñeira que aprendimos de Adela de Laxoso, por exemplo. Sempre lles digo o nome da persona ou das personas, porque moitas veces cantan tres. Se é un informante unha, se son varias, varias. Eu creo que eso é unha labor que temos que facer as mestras e os mestres, decirlles de quen aprendiches eso. Porque é o único xeito de poñelas ahí arriba, porque sinón si que se perden no tempo, na historia... si que son un colectivo pero anónimo, e non hai que deixar que se perdan, [...] E eu penso que cada vez estamos dando máis valor ás informantes, eu fago eso, pero tamén sei de compañeiros e compañeiras que o están facendo así agora, e para min é o correcto. (pp. 85-86)

**CAPÍTULO 2. O CANTO TRADICIONAL EN GALICIA:  
CARACTERÍSTICAS E RELEVANCIA**



## **Sinopse**

Este segundo capítulo trata de enmarcar o canto tradicional galego, centrándonos nas súas características e propiedades, pero tamén na relevancia en relación á súa presenza, usos e funcións.

Neste apartado, a pesares de adquirir máis presenza as fontes bibliográficas, recorreremos novamente á teoría fundamentada como instrumentos para formular un discurso completo e real.

En canto aos propios contidos, procedemos a presentar primeiramente unha clasificación da música tradicional galega en xeral, de xeito que poidamos ubicar os xéneros cantados con máis claridade, especialmente aqueles que se vinculan coa danza e baile e que son o obxecto de estudo para esta investigación.

Centrándonos nas características do propio canto, sinalaremos as que consiedramos como aspectos fundamentais atendendo aos aos seguintes criterios: a presenza do canto en sociedades preindustriais, a distribución xeográfico do canto máis as propias características musicais, onde as dividiremos, principalmente, segundo as caracterísitcas melódicas, as do texto e a técnica vocal empregada.

Para rematar, asociamos a este capítulo a descrición organolóxica da percusión de man asociada ao canto tradicional galego, debido a súa importancia especialmente nos xéneros relacionados co baile. Ademais, dedicaremos apartados concretos aos dous instrumentos que compoñen o repertorio de Liñares, obxecto deste traballo, a pandeireta e a lata de pemento.



## 2.1. Clasificación da música tradicional en Galicia

Como temos visto nos diversos apartados do capítulo anterior, a heteroxeneidade é un dos aspectos fundamentais das publicacións relacionadas coa música de tradición oral e tradicional en Galicia. Deste modo, ao tratar de abordar ou delimitar unha clasificación para a música, xa sexa só vocal ou vocal e instrumental, atopámonos con moi diversas propostas.

Así, para falarmos dunha distribución dos diferentes ritmos e xéneros da música tradicional galega presentamos a continuación algunhas das clasificacións que aparecen nos cancioneros galegos (López Fernández, 2021c), nalgúns casos atoparémonos co tratamento en exclusivo da música vocal mentres que noutros aparece combinada cos xéneros instrumentais.

Primeiramente veremos a distribución do Cancioneiro Musical de Galicia de Casto Sampedro (2007), o cal presenta as melodías en tres partes que se dividen en dúas seccións cada unha e onde fai un tratamento separado de música vocal e instrumental:

- Primeira parte: cancións
  - Sección I. Canto profano: Alalás, muiñeiras con letra, cantos de pandeiro, de *berçe* ou arrollo, espadeladas, cantos de arrieiros, *boyeros*, de canteiros, de carboeiros, regueifa, *enchoyada*, ani novo, xaneiras ou aguinaldos, Maios e Santa Cruz, cantares de cego, romances de cego, romances e cantos varios.
  - Sección II. Cantos relixiosos: romances relixiosos e cantos relixiosos populares.
- Segunda parte
  - Sección I. Bailes: preludios de gaita, muiñeiras, ribeiranas, carballeas, redondas, chouteira, e *jotas* e fandangos.
  - Sección II. Danzas e farsas: danzas de espadas, danzas ou farsas de damas e galáns, danzas de palillos, e cintas e *arquitos*.
- Terceira parte
  - Sección I. Tocatas varias: alboradas, fragmentos, marchas de procesións e pasacorredoiras.
  - Sección II. Curiosidades varias: marcha de procesión, tocada de gaita ao alzar, danza de pito e tambores da *Virgen Blanca*,

pasodobre dos xigantes, *tonada* de San Miguel do día de Corpus, *fagina* da milicia nacional, cabalgada de *Autroido*, marcha de procesión, canto de labradores, himno do século XII composto por un Doutor galego (Codex Calixtinus), canto procesional (Codex Calixtinus), canto de Ultraia (Codex Calixtinus), cabalgata, zanfona, asubíos de castradores e cornas.

No *Cancionero Gallego* de Martínez Torner e Bal y Gay (1973), achegado tanto temporalmente, como na tendencia científica na que se encadra ao de Casto Sampedro, distínguense unha serie de categorías que fan referencias a ritmos e xéneros:

- Aguinaldos
- Alalás
- Bailes
- *Bercés*
- Cantinelas
- Cegos
- Danzas
- Desafíos e diálogos
- Enumerativas
- Foliadas
- Instrumentais
- Labores e oficios
- Maios
- Muiñeiras
- Narrativas
- *Pandeiradas*
- Relixiosas

O *Cancioneiro popular galego* de Schubarth e Santamarina (1984-85) estrutúrase en seis tomos que se dedican, cada un, a diferentes xéneros ou usos da música. Ademais, tendo en conta a distribución interna dos volumes destinados á música que mestura características musicais, ritmos e xéneros, atopamos as seguintes clasificacións:

- Oficios e labores



- Cantos de labor
- Cantigas sen función determinada
- *Jotas*
- Muiñeiras novas
- Melodías novas
- Festas anuais
  - Melodías homosilábicas
  - Melodías heterosilábicas
  - Aguinaldos
  - Melodías novas
  - Cantos eclesiásticos
- Romances tradicionais
  - Melodías vellas
  - Melodías novas
- Romances novos, cantos narrativos, sucesos e coplas locais
  - Cantos vellos
  - *Jotas*
  - Muiñeiras novas
  - Melodías novas con tonalidade funcional
  - Cantos eclesiásticos
- Cantos dialogados
  - Cantos vellos
  - *Jotas* novas
  - Melodías novas
- Coplas diversas, cantos enumerativos e estróficos.
  - Melodías de coplas: cantigas sen función determinada, cantigas con función determinada, *jotas*, muiñeiras, e melodías novas.
  - Cantos estróficos: enumerativos, cantos estróficos con melodía fixa, e sobre mozas, mozos, solteiros, casados, etc.

Como última mostra de clasificacións dentro de cancioneros galegos, damos mostra da tese elaborada por Xabier Groba (2012) sobre material inédito compilado por Casto Sampedro e que fai referencia exclusivamente á música vocal. Deste xeito, o seu

segundo tomo rexistra unha serie de partituras que se distribúen atendendo a xéneros e usos da música:

- Sección I. Cántigas líricas: alalás, alalás-cantares, e cantares-cantinelas.
- Sección II. Cántigas narrativas, dialogadas e enumerativas: pseudo-romances, romances vellos, romances novelescos, romances de cegos, cantares de cegos na Porta Santa, cantares de cegos, cantares de cegos dialogados, desafíos, e enumerativas.
- Sección III. Cántigas de labores e propias de oficios: labores no lar, *arrollos*; labores no mar, na seca; labores do campo, aradas, segas, etc.; transportistas, arrieiros, *trajinantes*, boieiros; oficios artesáns, canteiros; pregóns e anuncios.
- Sección IV. Cántigas cerimoniais: Nadal, noiteboas; Nadal, xaneiras, aninovos; Nadal, aguinaldos; Nadal, Reis; cantos de Entroido; Semana Santa; do mes de maio: «alumear o pan», maios, Santa Cruz; paralitúrxicas; misas de gaita; cantos de romarías; cornetadas; cantos de tuna.
- Sección V. Cántigas infantís.
- Sección VI. Cántigas bailables: muiñeiras vellas, muiñeiras novas, *jotas*, agarrados.
- Sección VII. Varios: borradores, dubidosas, rarezas.

Tamén podemos ampliar esta visión pouco unificada da clasificación dos xéneros de música tradicional ao campo estatal coas dúas seguintes divisións presentadas por autores españois.

Pujol Pons preséntanos unha ordenación das cancións populares onde toma como base o obxectivo ou uso da música (Chao-Fernández, 2010):

- Costumes: amatorias, fantasía, guerras, despedidas e outras de quintos, soldados, Marzas, Maios, Santa Cruz, Noite Boa e Nadal (sen compoñente relixioso), romaría (non relixiosa), pregóns, burlescas, humorísticas, satíricas, báquicas, mendigos e varias.
- Labores do campo: arada, sega, *espigueo*, trilla, *escarda*, *escavaneio*, aventar, desfollar, desvainar, vendima, *aceituneras*, moral, pemento e varias.
- Oficios: arrieiros, *boyeros*, canteiros, cáñamo (*espadeladas*), carboneiros, carro, esquileo, linos, *molinería*, pastoreo, xesos, pescadores e varias.

- Petitorias: aguinaldos, cuaresma, de pandeiro, pascua, Reis Magos, Nadal e varios.
- Relixiosas: Misas e Eucaristía, Noite Boa e Nadal (*villancico*), peregrinos, Xesucristo: vida, milagres..., Cuaresma e Paixón, Pascua e Resurrección, Virxe María, Reis Magos, Santos (gozos), alboradas, ánimas, ofrendas, rogativas, romarías e varias.

Crivillé e Bargalló (1983) propón unha división dos xéneros canciónísticos que se sustenta no ciclo anual, dentro do cal vai relacionando diferentes xéneros que, a priori, non terían unha clara relación con el:

- Ciclo de Nadal
  - Rondas de Noiteboa, aguinaldos e *villancicos*
  - Romances e cancións narrativas
  - Cancións seriadas e enumerativas
- Ciclo de Entroido e Coresma
  - Infancia: cancións de berce, cancións infantís e cancións de Entroido.
  - Mocidade: ronda de namorados e cancións de quintos.
  - Coresma e Semana Santa: cancións de Coresma e Semana Santa.
- Ciclo de maio
  - Cancións rogativas
  - Marzas
  - Cancións de maio
- Ciclo de verán
  - Pregóns
  - Cancións de traballo
  - Cancións de San Xoán
- Ciclo de outono
  - Alboradas e cancións de voda
  - Cancións relixiosas
- Cancións varias: alalás, foliada, cantiga, asturianada, *vaqueiradas*, montañesas, improvisacións, *corrandes*, *albáes*, *cançó pagesa*, *gloses*, *codolades*, cancións de *ximbomba*, cancións taurinas, cancións báquicas, ootros temas canciónísticos.

Por último, mostramos unha referencia máis do ámbito galego, non se trata dun cancionero ou publicación propiamente dita, pero sen dúbida é unha das propostas de clasificación máis interesantes. Trátase da entrada «Galicia» no *diccionario de la música española e hispanoamericana* autoría de Dorothée Schubarth (1999). Neste caso vemos unha ordenación centrada nos usos da música e semellante á que podemos ver na tese de Xavier Groba:

- Canto lírico: sen función determinada
- Bailes cantados: muiñeira (vella e nova) e *jota*
- Canto de labor
  - Cantos que acompañan o ritmo del trabajo
  - Cantos que se usan durante a faena sen que o pulso da melodía estea relacionado
- Cantos de ritos, usos e costumes: ciclo de vida e anual
- Cantos narrativos
  - Romances tradicionais.
  - Cantos narrativos coñecidos na península.
  - Cantos narrativos coñecidos en Galicia e Portugal.
  - Cantos narrativos locais.
- Cantos infantís
- Cantos relixiosos
- Cantos dialogados: *regueifas*, desafíos, preguntas, parrafeos e xogos.

Despois deste pequeno barrido por publicacións galegas e españolas podemos chegar á conclusión de que non existe unanimidade nin sobre a clasificación da música de tradición oral nin sobre os criterios que utilizar para facelo. Ante esta situación propoñemos unha clasificación na que se encadran tanto música vocal como instrumental e que presentamos no artigo *La música de tradición oral en Galicia: propuesta para su clasificación* (López Fernández, 2021c). Para esta distribución partimos dun ítem concreto, os usos da música, como modo de presentar unha clasificación sólida que atenda sempre ao mesmo criterio para a distribución das diferentes melodías.

Os usos da música son “los modos de empleo de la música en la sociedad humana, la práctica y los ejercicios musicales considerados aisladamente o en relación

con outras actividades" (Merriam citado por Cámara de Landa, 2016, p. 91) e considerámoslos fundamentais á hora de definir a música de tradición oral. Deste xeito, a nosa clasificación contaría cos seguintes apartados e subapartados:

- Comunicación
  - Romances: vellos, novos e cantos de cego.
  - Cantos dialogados.
- Ciclos de vida e anual
  - Ciclo da vida: nenez, xuventude, noivado e casamento, madurez, e vellez e morte.
  - Ciclo anual: Entroido e Coresma, Maios, Corpus Cristi, San Xoán, verán, outono e ciclo de Nadal (Nadal, ano novo, xaneiras e cantos de Reis).
- Traballo
  - Labores: traballo comunal (colectivo e de axuda mutua).
  - Traballo asalariado – oficios.
- Diversión e outros
  - Bailes e danzas: danzas rituais e bailes de diversión (solto e agarrado).
  - Outros: alalá e outros cantos de ritmo libre, e outros.

### ***2.1.1. Bailes e danzas: danzas rituais e bailes de diversión (solto e agarrado)***

Definiremos a continuación algúns dos ritmos máis relevantes dentro deste apartado, ao ser estes integrantes do repertorio analizado nesta tese. Antes de comezar a analizar aspectos máis concretos, cabe sinalar a diferenza entre baile e danza (López Fernández, 2019):

- Baile: é improvisado. Trátase dunha serie de movementos que normalmente responden a unha estrutura prefixada e que se comparte coa música pero son improvisados, non ensaiados. Ten unha función lúdica e de relación comunal.
- Danza: é prefixado. Son unha serie de movementos que seguen un orde e estrutura fixada, sempre ensaiados. Pode haber unha persoa que faga de guía ou xefe, que marque os cambios das diferentes partes da danza pero nunca é

improvisado. Normalmente fanse unha serie de movementos e figuras que se van concatenando. Ten unha función de espectáculo ou ritual.

En relación ao repertorio analizado, este vincúlase co apartado de baile, distinguindo entre eles os subtipos solto e agarrado. A pesares de que os ritmos instrumentais e cantados presentan a mesma nomenclatura, compren a mesma función e, en moitos casos, comparten abundantes características musicais, existen certas diferenzas, motivo polo cal, a continuación, faremos énfase nas propiedades dos ritmos cantados.

Comezaremos falando dos bailes soltos, aqueles nos que as parellas non manteñen contacto físico. En primeiro lugar, a muiñeira:

É o xénero mais característico de Galicia, e refírese tanto aos bailes como a melodías que os acompaña. A interpretación pode ser instrumental, vocal ou, moi habitualmente, mixta (con percusión ou instrumento melódicos). Xeralmente escríbese nun compás de 6/8, aínda que a escrita do ritmo base presenta dificultade á hora de plásmalo nunha partitura, ademais, especialmente no caso das melodías acompañadas de percusión de man (pandeireta especialmente) aparecen múltiples versión do ritmo de muiñeira. (López Fernández, 2019)

Segundo Schubarth (1984a) podemos distinguir dúas tipoloxías de muiñeiras segundo a súa construción rítmico-melódica. Por unha banda atopámonos coas muiñeiras vellas, de orixe máis antiga e que se caracterizan pola combinación da subdivisión ternaria do acompañamento rítmico e o binario da melodía. As muiñeiras vellas atópanse fundamentalmente no repertorio vocal, aínda que poderíamos chegar a atopar algún caso no apartado instrumental, como podería ser o caso das carballesas, con subdivisión binaria na melodía e variabilidade no acompañamento, sendo neste caso a presenza do baile o que marca a clasificación das carballesas como muiñeira.

Por outro lado, as muiñeiras novas, de aparición máis recente e con posibles orixes na música culta, caracterízase pola coincidencia de acento e pulso e a variabilidade no número de sílabas do texto, ambas características enfrontadas ás da muiñeira vella.(Schubarth, 1984a).

Tamén aparecen abundante variantes xeográficas que imprimen pequenas variacións a niveis formal, rítmico, melódico, etc. Poderíamos falar de muiñeiras punteadas, ribeiranas, vellas, cabalgadas, riscadas, molineras ou muiñeiras corridas, entre outras (Conde, 2019).

O outro grande ritmo en relación ao baile solto é a *jota*:

O segundo tipo de baile solto mais importante en Galicia. Como xa sabemos é o ritmo común por excelencia (no que respecta a bailes soltos) en toda a Península Ibérica. Pénsase que chegou á península no século XVIII e de aí se estendeu creándose variantes nas diferentes comunidades. (Conde, 2019)

Schubarth (1984a) tamén distingue entre *jotas* vellas e novas, aínda que fálanos dunha especial complexidade na súa distinción. Posuíndo ambas dúas seccións: punto e volta, aínda que non en todos os casos estas seccións teñen que ser melódicas. Novamente atopamos variantes de corte xeográfico como *jotas* valseadas, pateadas ou zapateadas, maneos, curzadas ou viras (Conde, 2019).

No referente aos bailes agarrados, aqueles onde as parellas manteñen constantemente contacto físico, crese que a súa aparición é moito máis tardía ca dos bailes soltos. Schubarth (1984a) sinala que “valse e pasodobre penetraron seguramente polas bandas en época tardía (ó principio do século [XX]) no estilo do canto popular galego (p. XXIII).”

Do mesmo xeito, Conde (2019) afirma que unha das características comúns aos agarrados é “que todos son foráneos (a maioría centroeuropeos), que chegaron á Península Ibérica por diferentes razóns (ben pola música culta, por emigrantes retornados, Camiño de Santiago ...) e se foron “aculturizando” ou “galeguizando” adoptándoos co paso do tempo como nosos”.

Ó fin do século XVIII, nas cortes de toda Europa deixáronse de bailar os bailes cortesáns (Pavana, Minué, Gallarda, Alta e Baixa, etc. de estrutura rixida e afectada, caracterizados pola conta dos pasos, e por estar compostos por parellas que danzaban soltas. Para a súa aprendizaxe era imprescindible un mestre de baile. Como consecuencia dos cambios propiciados pola Revolución Francesa e o cambio de modelo de sociedade que primaba máis os valroes campesiños que os cortesáns, introdúcense uns bailes de orixe popular, de pasos e estruturas

moito máis sinxelas, que se caracterizaban por realizarse por parellas entrelazadas, sen estar suxeitas a unhas formas ríxidas, nas que unha ou máis parellas, segundo a danza de que se tratase, bailaban mentres as outras quedaban como simples espectadores. Estas danzas de orixe centroeuropea produciron unha auténtica revolución no baile.

A difusión destes bailes sufriu ó principio unha forte oposición nas cortes europeas [...] a igrexa vía neles un rexeitamento da moralidade cristiá polo entrelazamento das parellas [...] Pese a tódolos obstáculos, ó longo do século XIX a implantación destes bailes triunfou plenamente en Europa. Despois deste triunfo, propagáronse a través de todas as capas sociais, chegando ata nós, non sen reticencias antes nomeadas, como ben expresa a copla:

*Ai Carmiña Carmela*

*Non bailes o agarrado*

*Que dixo o señor cura*

*Que era moito pecado.*

(Martínez, 1998, p. 128-129)

Esta consideración acerca da procedencia e temporalidade dos agarrados tivo como efecto nas publicacións compilatorias do século XX a “ausencia maioritaria de ritmos como os populares agarrados (valeses, pasodobles, rumbas...), tanto no caso da música vogal como no da instrumental” (López Fernández, 2017), e tal e como expón Costa no prólogo do *Cancioneiro Musical de Galicia*:

Unha revisión dos xéneros considerados como maiormente representativos da xenuina música de Galicia, pon en evidencia que o criterio principal de selección é o da especificidade respecto daquelas formas da cultura popular que existían no entorno xeográfico máis inmediato, e especialmente do resto de España. (Sampedro, 2007, p. 66)

Independentemente disto, o certo é que os agarrados formaron e seguen a formar parte do repertorio habitual na música instrumental e vocal de tradición oral e tradicional (Martínez, 1998):



Estes novos bailes sufriron un proceso de adaptación ós nosos usos, ó mesmo tempo que foron adaptados ós nosos instrumentos tradicionais. Esta popularización veu propiciada, entre outros motivos, pola introdución de novos instrumentos (acordeón, clarinete, saxo, bombardino, etc.) e novas formacións (murgas, charangas, músicas, etc.). (p. 129)

Ademais, a súa ampla variedade, especialmente en termos xeográficos, provoca gran complexidade presentar unha única clasificación. Algúns dos ritmos e nomenclaturas presentes na música galega serían pasodobres, dous pasos, chiqui-chiquis, mazurcas, valeses, rumbas, polkas, sambas, tangos, fox-trot, etc. Martínez (1998) proponnos unha clasificación en dous grupos principais: bailes importados que conservan practicamente intacta a estrutura primixénea (valse, polca, mazurca e pasodobre) e outro no que aparecerían estes bailes en conxunto con ritmos xa preexistentes na tradición, dándose polo tanto unha combinación de elementos de diversa procedencia (careado, muiñeira corrida, esparabán e charrasquiño).

A continuación presentamos unha breve definición daqueles agarrados que teñen presenza no repertorio que analizamos nesta tese: pasodobres, valeses e rumbas.

O pasodobre presenta ritmo binario e múltiples variantes melódico-formais, tanto en xéneros instrumentais como vocais. Existen diversas teorías sobre a súa orixe, ben podendo relacionarse co “pas-redouble” utilizado polas bandas militares francesas para o desfile, ou coas pavanas, danzas da corte do século XVII. O certo é que este ritmo adquiriu notable popularidade tanto en Galicia coma no resto da península (Conde, 2019).

O valse é outro ritmo de ampla popularidade e variedade, caracterizado musicalmente polo seu ritmo ternario. Proveniente:

de Austria e sur de Alemaña. Moitos creen que naceu dun baile renacentista chamado “A volta” parecido á gallarda. No século XVIII, gracias a ópera e o ballet, déuselle o nome de “valse”. Fíxose tan sumamente popular que se estendeu por todo o mundo e aínda está vixente tanto na música popular como na culta. (Conde, 2019)

Por último, a rumba ten conexión con Sudamérica e co proceso migratorio que sufriu Galicia durante comezos e mediados do século XX. Presenta ritmo binario e, ao

igual que os anteriores, aparece abundantemente en xéneros instrumentais e vocais (Conde, 2019).

## 2.2. Características do canto tradicional en Galicia

Á hora de delimitar o que abarca o concepto de canto tradicional, podemos apoiarnos en diferentes termos especialmente vinculados que nos permitirán compoñer unha visión concreta do mesmo.

Sen dúbida, a palabra máis próxima é a de canción, a cal a RAG (sen d.) define como “Composición, xeralmente en verso, á que se lle pon música para ser cantada”. Liña que segue Gómez (2002) ao dicir que “es la forma de expresión oral que conjuga poesía y música para comunicar mensajes o expresar emociones de forma artística” (p. 175).

Ademais, Gómez (2002) toma a clasificación de J.M. Pedrosa para definir outros termos, entre os que atopamos o de:

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

Por outra banda, tamén atopamos conexións co que outros autores denominan lírica oral:

Es la canción breve, no compleja, que no narra argumentos desarrollados, sino simples y concisas emociones y sentimientos. Las canciones líricas pueden agruparse en secuencias organizadas no según criterios de continuidad argumental o semántica, sino de afinidad métrica y coherencia musical. Cuando se cantan canciones líricas, pueden ensartarse en series que no tienen necesidad

de transmitir sentidos coherentes, pero sí de acogerse a un continuum musical. (Pedrosa, 2005, citado por Acuña e Garrosa, 2017, p. 145)

Ademais, esta lírica conecta directamente coa tradición oral, ademais de relacionarse con outros elementos:

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

En definitiva, atopámonos novamente cun amplo abano de propostas terminolóxicas e definitorias arredor, neste caso, do concepto que nos propoñemos como canto tradicional.

Deste xeito, entendemos como canto tradicional toda aquela palabra provista de melodía que se xerou nun contexto de tradición oral o cal, como xa expuxemos anteriormente, hoxe en día non existe. Deste xeito decidimos definilo como tradicional, facendo fincapé na súa orixe e, ao mesmo tempo, ao contexto actual no que se desenvolve a música, sumando polo tanto pasado e presente.

### ***2.2.1 A presenza do canto nas sociedades preindustriais***

A orixe do canto tradicional no seo da oralidade remóntase a un contexto social diferente ao actual, cunhas características que imprimiron o seu selo na propia música. Por este motivo expoñeremos a continuación todas as características vinculadas coa sociedade preindustrial galega que, baixo a nosa perspectiva, tiveron influencia directa nas características e conformación do canto tradicional en Galicia.

Seguindo este fío:

Se ha constatado en todas las culturas tradicionales conocidas que la canción tradicional ha acompañado a la vida del ser humano en todas las edades de su vida: desde su primera infancia, después durante los ritos de iniciación o de cortejo amoroso, y más adelante durante sus labores agrarias y manuales, sus

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

É dicir, que o canto como creación social é un elemento recorrente das culturas tradicionais, enlazándose coa vida cotiá dos e das membros da sociedade e servindo como apoio no devir social e laboral das persoas. (Ranita da Nazaré, 1986)

Deste modo, en Galicia atopámonos con referencias a esta relevancia do canto:

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

E, confirmando esta teoría, Carpintero (2010) eleva o canto como a expresión musical máis relevante dentro da tradición galega:

O cantar foi unha manifestación musical fundamental do pobo galego, sendo sen dúbida, falando cuantitativamente, a máis importante das súas expresións musicais, a moita distancia da música instrumental. Cantábase da mañá á noite, para todo: para camiñar, para acompañar calquera clase de traballo que o permitise, para entreterse, para tranquilizar e durmir os nenos, para bailar, para buscar amores, para desafiar a outros etc. Se estes foron os usos, quizais unha das súas funcións máis importantes, fóra de servir de soporte aos bailes nas ruadas e fiadeiros, fose suavizar a dura vida diaria e mitigar as penas.

Dentro dos diferentes usos do canto, un dos máis relevantes é o relacionado co ocio, é dicir, o canto como produto social central na organización dunha celebración. Neste contexto, o canto sempre vai ligado ao baile, de feito hai autores que nos din que “cantar era unha obriga e non unha devoción, pois as mozas o que querían era, evidentemente, bailar cos mozos” (Carpintero, 2010).

Tamén deste extracto podemos apreciar a predominancia feminina no canto asociado ao baile pois “as mulleres foron, normalmente, as encargadas de achegar a música destes bailes...” (Carpintero, 2010, sen p.). Dende “compañeirás” (parellas de mulleres que sempre cantaban xuntas) ata grupos máis numerosos, elas eran protagonistas do canto, acompañado con diversos elementos de percusión de man dependendo da zona e do momento. Nalgunhas zonas tamén podía aparecer participación masculina, especialmente nos grupos de cantadoras máis numerosas pero, no contexto galego isto foi unha practica residual.

Retomando a relevancia do canto dentro das sociedade preindustrial galega, a presenza deste en practicamente todos os eidos da vida cotiá das persoas relaciónase co efecto mitigador de pesares tanto psicolóxicos coma físicos. “Cantar sería entón un dos mecanismos compensatorios que os galegos e galegas empregaron para mitigar os esforzos dunha vida por veces extremadamente dura. O pobo parece comprender isto claramente e así o explica nos seus cantos” (Carpintero, 2010).

Son abundante as referencias sobre este tema, tal como recolle González (1998):

A música en xeral, pero sobre todo o canto, foi durante séculos no mundo rural unha terapia liberadora de tensións (da dureza do labor, da soidade da emigración, da marxinação...), principalmente para as mulleres. Cando andaban soas traballando no campo ela era a única compañeira con que contaban para escorrentalas penas, as soidades, as fames e as miserias. Cara o ano 1900 ao xuíz gaditano Nicolás Tenorio chamoulle a atención o de que as nosas mulleres participasen en tódalas tarefas do campo e que as fixesen case sempre cantando. (p. 49)

O cambio social producido ao longo de todo o século XX relegou a transcendencia do canto en gran medida, esquecéndose a participación colectiva nel tanto en espazos de ocio como laborais (Carpintero, 2010). Schubarth (1999) fai referencia a este mesmo xeito ao describir o canto popular galego:

Este hecho, que afecta a case todas las entidades étnicas europeas, se explica por dos razones: porque muchas labores colectivas han desaparecido, como las distintas fases de la elaboración del lino, o se realizan con máquinas, como la siega, y porque en las fiestas se prefieren las actuaciones de grupos folclóricos o

de bandas. Por outra parte, en casi todas las zonas rurales, la generación intermedia ha emigrado y debería ser ella la que transmitiera la tradición oral a sus hijos. (p. 327)

Esta realidade, marcada por un cambio social en profundidade, deixa por tanto modificacións relevantes na música vinculada a sociedade na que se desenvolve, o cal trouxo consigo cambios tanto nos propios parámetros musicais como na súa función e, por tanto, presenza ou utilidade (Ranita da Nazaré, 1984).

Sen embargo, a súa conservación en determinados ambientes permítenos tanto o seu estudo actual, como a aproximación a outros elementos sociais:

O folclore musical, a máis xenuína manifestación da realidade sociolingüística e cultural, proporciona elementos de xuízo moi fidedignos e valiosos, pola súa carga testemuñal e expresiva, para profundar no coñecemento das particularidades temperamentais dun pobo, dos trazos anímicos do seu celme colectivo, dos seus costumes e a súa enxebreza, da actitude perante a vida e a morte, do seu modo de ser e sentir. Creacións e recreacións anónimas cedidas xenerosamente ao patrimonio cultural común, os cantares son testemuños dun tempo e modo de vida pretéritos, cando os camiños eran ríos de xente que levaban ledicia a campos e aldeas en que a precariedade se adozaba co mel da expectativa feita realidade no paseo, na ruada, na foliada, no fiadeiro, na esfolia, na espadela, na romaría... (Nogueiras, 2004, p. 81)

### ***2.2.2 Distribución xeográfica do canto***

Actualmente, o elemento máis usado para a distinción do repertorio vocal na música tradicional galega é o seu marco xeográfico, é dicir, o lugar de residencia das informantes que o interpretan. Deste modo falamos de pezas dunha aldea en concreto e, en menor medida, do repertorio dunha informante en particular.

A xustificación do uso deste condicionante lígase novamente co arraigo do canto nas sociedades preindustriais, onde as dificultades nas comunicacións creaban unhas relacións sociais moito máis limitadas xeograficamente. Por este motivo, as influencias musicais non proveñen de máis alá que destes contactos máis próximos ata finais do s. XIX e comezos do XX, onde a emigración, a mellora das comunicacións e a entrada de

medios como a radio traen consigo novas referencias musicais. Aínda así, esta tradición arraigada ao entorno próximo xerou un estilo marcadamente propio e diferente, en certa medida, en cada aldea:

Los condicionantes geográficos: determinaron también que el canto tradicional presente ciertas diferencias al comparar las comarcas del país. El contacto con las vías de comunicación, la existencia de centros de población importantes, la división lingüística, cultural y socioeconómica entre una Galicia interior y una Galicia costera, etc. debían de tener, necesariamente, sus repercusiones en la detección de singularidades en las canciones. (Asociación Veciñal da Agra do Orzán, 2016, citado en López, 2018, p.8)

Ademais destas consideracións, temos que ter en conta a organización das celebracións cotiás nestas sociedades, onde o canto como instrumento para a festa e o baile era responsabilidade das mulleres, e estas non tiñan a oportunidade de desprazarse a outras aldeas para facer seráns ou foliadas ao ser as encargadas de organizar a festa. Por este motivo tamén os cantos populares se ligaban ao contexto da propia aldea e apenas tiñan interaccións cos cantos dos lugares veciños (Feijóo, 2021).

As referencias a esta división xeográfica e a súa importancia pódense atopar nos diferentes cancioneros e recompilacións de música tradicional, ao recalcarse na meirande parte deles a procedencia das melodías e escolléndose en moitos deles o marco xeográfico como marco no que realizar o estudo: *Folk-lore musical de Melide* (Torner e Bal y Gay, 1933); *Cancioneiro popular da provincia de Ourense* (Castro Floxo, 1997) ou *Cancioneiro popular eumés* (Paz, 1994), por exemplo.

A musicóloga suíza Dorothée Schubarth tamén considera notable este feito xeográfico ao incluílo na organización das súas investigacións:

Dorothée Schubarth nos habla en las primeras páginas de *Escolma de cantigas do Cancioneiro Popular Galego* (1991: 10) de este hecho al mostrar su clasificación de letras por situación geográfica: ...presentamos las coplas por orden geográfica. Esto está justificado porque el uso de cantar coplas es diferente en el Oeste y en el Este de Galicia [...] En las provincias de Coruña y Pontevedra la copla es el canto principal. Suelen cantar varias coplas seguidas en un orden espontáneo. Esta práctica la encontramos también en Ourense, pero las

coplas, al lado de otros cantos, no tienen la misma importancia. Aunque la formación de cadenas de coplas es libre, se perfilan claramente dos formas para concederle un hilo: a) secuencias asociativas [...] b) coplas con contestaciones y desafíos. [...] Un caso especial es el de las coplas alusivas al momento presente: como canta, baila o toca un participante en la reunión. (citado en López, 2018, p. 8-9)

De tódolos xeitos, esta distinción xeográfica non exclúe a aparición de xeitos de tocar ou tipos melódicos propios de zonas extensas, xa que como apunta Segade (2021) non existen fronteiras que separen Galicia en diferentes áreas musicais e pode apreciarse unha certa similitude ao que ocorre coa fala e as variedades dialectais.

### ***2.2.3 Características musicais do canto tradicional en Galicia***

A continuación retrataremos algunhas das características máis salientables na interpretación do canto tradicional galego, reparando nos diferentes elementos que o conforman, tales como a melodía, o texto ou a técnica vocal empregada.

#### **2.2.3.1 Características melódicas**

##### ***A variación***

Seguindo á RAG (sen d.), melodía é unha “serie de sons que posúe un sentido musical”, os cales estarían implícitos en calquera peza vocal. Pero antes de sinalar algúns dos aspectos concretos de relevancia pola súa presenza na música tradicional, pode que a cuestión máis importante sexa a da súa variabilidade.

Se retomamos a definición do International Folk Music Council sobre de música folklórica, un dos factores que sinalan como esenciais é o das “variantes surgidas del impulso creativo de un individuo o de una colectividad” (Latham, 2009, p. 1011).

A inexistencia de máis soportes que a memoria para a salvagarda das melodías tradicionais fai máis que factible unha variación constante dunha peza, acrecentado pola variabilidade das intérpretes, tanto referido ao número diferente de persoas que poden interpretar a melodía (simultaneamente ou non), como ao estado anímico das mesmas, o



cal afecta en enorme grao ás interpretacións, especialmente ás vocais, nas que o corpo intervén directamente da música. Por iso:

Unha melodía non é unha creación singular, senón a recreación instantánea dun tipo melódico. As melodías da tradición oral non son creacións fixas senón recreacións susceptibles de variación de persoa a persoa e de xeración a xeración. Na súa feitura actual están adaptadas á maneira de cantar de agora; a súa forma orixinaria remóntase a tempos remotos. Cada melodía ten a súa propia historia. (Schubarth e Santamarina, 1984a, p. IX)

No mesmo sentido, atopamos as palabras de Nogueiras (2004):

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

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

Deste modo, podémonos atopar con dúas formas diferentes coas que poden xurdir novas melodías por variantes creativas orixinadas polo afastamento da ou do intérprete respecto do tipo melódico orixinario, ou ben por variantes nas que se “estraga” a melodía debido ao esquecemento ou perda da consciencia do xénero ou función da mesma (Schubarth e Santamarina, 1984a).

Para exemplificar a presenza da variación, mostramos unha das pezas transcritas (imaxe 3) por Dorothe Schubarth no *Cancioneiro Popular Galego* (1984c):

### Imaxe 3

#### Partitura de Cancioneiro Popular Galego

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

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

466. A mi-ña mo-ller mo-rreu-me i en-te-rrei-na no pa-uei-ro  
 e dei-xéill'on bra-zo fo-ra pra-que to-car'ò pan-dei-ro

475. A mi-ña mo-ller mo-rreu-me i en-te-rrei-na no pa-uei-ro

\* variantes simultáneas

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

Nota: Schubarth e Santamarina (1984c).

#### Afinación e estrutura

Unha definición breve e concisa para a melodía do canto tradicional sería o dunha “melodía estática, descendente, con ámbito estreito”. (Schubarth e Santamarina, 1984a, p. XIX), sen embargo, a variabilidade real do canto fai necesaria un achegamento máis profundo. Deste xeito, no canto tradicional atopámonos con diferentes modelos ou escalas, tanto tonais como modais, que se relacionan tanto cos xéneros, coa xeografía como coa súa (posible) antigüidade, entre outros condicionantes. Sen embargo, dentro da variedade coa que nos podemos atopar, recolleremos algunhas das características que Schubarth sinalou no Cancioneiro Popular Galego (Schubarth e Santamarina, 1984a):

- Existe unha vacilación tonal relacionado coa entoación dos graos VII, 2 e 3, especialmente nos cantos máis arcaicos. Neste eido, o VII grao a distancia de semitono sempre ten unha afinación moi baixa, polo que nunca funciona como sensible.

Esta característica tamén é observada por Feijóo (2021), quen nos fala da predominancia de escalas frixias onde as tres primeiras notas non presentan a afinación habitual:

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

- O desenvolvemento melódico é circunflexo (dende a nota principal ata a nota principal) ou descendente (dende a 5ª, 4ª ou 6ª á nota principal).

Feijóo (2021) coincide neste aspecto ao falarnos da conformación de *jotas* e *muiñeiras* antigas a través dun esquelete que, ou ben viaxa dende tónica ao quinto grao (ou con menor ámbito, chegando tan só ao cuarto ou terceiro) para volver a descender ata tónico; ou que ben comeza directamente no quinto grao para desembocar na tónica.

- O ámbito estrutural da meirande parte das melodías é de cuarta ou quinta.
- A cadencia correspondente á cesura principal (a de maior importancia despois da cadencia final, que sempre corresponde coa nota principal) descansa, por orde de prevalencia, no 3º, 5º, 4º ou, de xeito menos habitual, no 2º grao.

Schubarth (1999) móstranos como as escalas máis habituais as seguintes (imaxe 4), tendo en conta que as notas estruturais son sempre fixas, non así a disposición de tons e semitons ou mesmo a propia entoación, que pode oscilar, aspecto que xa mencionamos no apartado dedicado á variación:

#### Imaxe 4

*Escalas habituais no canto popular galego*



*Nota:* Schubarth (1999, p. 328).

Outras escalas presentes, aínda que menos habituais serían tamén (imaxe 5):

#### Imaxe 5

*Outras escalas*



*Nota:* Schubarth (1999, p. 328).

#### 2.2.3.2 Características do texto

Neste apartado trataremos de seleccionar algúns dos elementos máis representativos dos textos que compoñen a lírica tradicional, exemplificándoos con letras extraídas do Cancioneiro Popular de Schubarth e Santamarina (1984-85).

A modo de introdución, recollemos as palabras de Nogueiras (2004) sobre métrica e recursos estilísticos na tradición oral:

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

Temos que ter en conta que a letra, ao igual que ocorre con moitas melodías, é intercambiable en gran medida (1999), de modo que non existe unha clara correspondencia de temáticas ou construcións de versos específicas ou unívocas.

### *Métrica*

Comezaremos por analizar a construción dos versos, entre os cales o máis presente é sempre o oitosílabo:

Es el más importante de los versos de arte menor, y el más antiguo de la poesía española. Se ha cultivado desde los siglos XI y XII, en los que aparece como metro de alguna jarya mozárabe, hasta nuestros días, empleándolo tanto el anónimo cantar popular, como nuestros más grandes poetas. Por constituir el grupo fónico mínimo se adecúa perfectamente a nuestra lengua y constituye una constante métrica en la historia de nuestra lírica; es injusto, por ello, buscar su origen en los metros latinos o en la tradición galaica o provenzal. Es el verso por excelencia de nuestra poesía popular, de nuestros romances e incluso de nuestro teatro clásico. (Quilis, 1984, p. 54)

- Exemplo de texto composto por versos oitosílabos (Schubarth e Santamarina, 1984b):

“Alegría no inferno  
que morreu o escribano,

o tinteiro e ma-la pluma  
quedan na mesa bailando”.

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

O segundo tipo de versos máis habitual sería o dodecasílabo ou hexasílabo, tendo en conta que o primeiro se conformaría coa suma de dous versos hexasílabos (6+6) (Quilis, 1984):

- Exemplo de texto composto por versos dodecasílabos (Schubarth e Santamarina, 1984b):

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

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

No referente á rima, atopámonos cos dous tipos de rima habitual, rima consonante e asonante.

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

- Exemplo de rima consonante (Schubarth e Santamarina, 1984b):

“Miña mai de pequeniña  
mandoume polas ovellas,  
o gholpe comeum’un año  
traigholl’aquí as orellas”.

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

Pero sen dúbida, a máis presente na lírica oral é a rima asonante, "la reiteración en dos o máis versos de una identidad acústica de algunos de los fonemas que se encuentran a partir de la última vocal acentuada. Estos fonemas son siempre los vocálicos" (Quilis, 1984, p. 33).

- Exemplo de rima asonante (Schubarth e Santamarina, 1984b):

“Eu pedinlle leit’a vaca,  
a vaca pideume herba,  
eu pedinll’ herba ó prado,  
o prado pideume rega”.

Carnota (María 58). (p. 66)

No tocante á construción estrofas, atopámonos cunha ampla variedade delas:

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

- Exemplo de pareado (Schubarth e Santamarina, 1984b):

“Peneirei, peneirei por un cribo  
fighen un pan de relón coma trigo”.

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

Tamén nos atopamos con abundantes “tercerillas”, que sería o uso de tres versos de arte menor para a conformación cunha estrofa (Quilis, 1984).

- Exemplo de tercerilla (Schubarth e Santamarina, 1984b):

“Costureiriña gharrida  
a túa aghulla picoume  
non podo ghana-la vida”.

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

Os textos claramente máis predominantes son os conformados por estrofas de catro versos e que popularmente se designan como cantigas, cantareas, coplas etc. Dentro destas estrofas de catro versos podémonos atopar con dúas variantes principais:

A quarteta, conformada por versos de arte menos e coa distribución da rima en forma abab (Quilis, 1984).

- Exemplo de quarteta (Schubarth e Santamarina, 1984b):

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

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

Pero a estrofa máis preponderante é a quarteta asonantada ou tirana, a cal Quilis (1984) xa define “de carácter popular” (p. 95).

- Exemplo de quarteta asonada (Schubarth e Santamarina, 1984b):

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

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

Cabe mencionar tamén a conformación de quartetas e quartetas asonadas a través da repetición do primeiro dos versos, onde podemos apreciar a transformación de tercerillas en estrofas de catro versos. Este aspecto tamén é resaltado por Feijóo (2021) como síntoma de antigüidade dunha melodía ou, neste caso, letra.



- Exemplo de quarteta asonada construída a partir dunha tercerilla (Schubarth e Santamarina, 1984b):

/: Ventino do mar mareiro :/

vente ventino do mar

e traím'o meu marineiro”.

O Pindo, Carnota (Rita 76). (p. 94)

A este respecto, Schubarth (1999) chama copla a esta construción, nome que se emprega abundantemente na actualidade, e di ao respecto:

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

### ***Figuras retóricas***

A continuación presentaremos exemplos das figuras máis habituais nos textos relacionados coa música tradicional. Comezaremos por aquelas figuras que presentan maior relación coa propia estrutura e construción do texto, pasando a continuación polas que teñen relacións cos propios significados.

A primeira das figuras que imos a representar é a repetición, a cal xa tratamos con anterioridade ao falar da composición dalgunhas quartetas e quartetas asonadas. Consiste na reutilización de “un mismo elemento o un mismo grupo de elementos” (Ciafardo, 2015, p. 1).

- Exemplo de repetición (Schubarth e Santamarina, 1984b):

“/: A fouliada vai nela :/

hai xastres hai sapateiros

hai costureiras da Serra”.

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

O paralelismo consiste na consiste “repetición de una misma estructura en seguidas ocasiones alternando alguno de los elementos que componen la estrofa o la oración. Suele emplearse para enfatizar sobre aquello que se está diciendo” (Roca, 2018).

- Exemplo de paralelismo (Schubarth e Santamarina, 1984b):

“Eres alta com’ón pino  
delghada com’ón chanton  
tes un narih nesa cara

/: com’o mangho dun leghón :/”

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

A anáfora aparece cando se repiten unha ou varias palabras en dous ou máis versos de forma contigua (Carrasco e Rodríguez, 1984).

- Exemplo de anáfora (Schubarth e Santamarina, 1984b):

“Vamos indo, vamos indo  
vamos indo para iela,  
ahora xa nos van dando  
os aires da nosa terra.”

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

O símil baséase na comparación de dous termos, de modo que “toma un elemento real y otro imaginario y los pone en relación mediante un adverbio que puede ser “cual”, “como” o similares” (Roca, 2018, sen p.).

- Exemplo de símil (Schubarth e Santamarina, 1984b):

“Vienes airosa,  
cuando vienes del campo,  
vienes airosa,  
vienes airosa,  
vienes coloradita  
como una rosa”.

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

En relación á figura anterior temos tamén a metáfora:

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

- Exemplo de metáfora (Schubarth e Santamarina, 1984c):

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

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

A personificación consiste en atribuír a un elemento inanimado, animal ou outros obxectos calidades propias dos seres humanos (Roca, 2018).

- Exemplo de personificación (Schubarth e Santamarina, 1984b):

“Si queres qu’o carro cante  
botalle o eixe no río,

e despois de ben mollado  
toca com'un asubío”.

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

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

- Exemplo de hipérbole (Schubarth e Santamarina, 1984b):

“Amores amores / teño máis de mil,  
rapaciños novos / así coma min,  
así coma min, / así coma min,  
amores, amores / teño máis de mil.”

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

A exclamación é unha figura “que expresa un vivo afecto mediante frases se asombro, dolor, etc.” (Carrasco e Rodríguez, 1984, p. 79).

- Exemplo de exclamación (Schubarth e Santamarina, 1984c):

“Ay que ventana tan alta,  
Ay que corredor de pedra,  
Ay que niña tan hermosa  
Se sus padres me la dieran!”

Fornelos, O Bolo (María, 80). (p. 71)

A interrogación retórica “consiste en preguntar, no para obtener respuesta, sino para manifestar con más energía el pensamiento” (Carrasco e Rodríguez, 1984, p. 80).

- Exemplo de interrogación retórica (Schubarth e Santamarina, 1984b):

“Ai Pindiño, Pindo / quen ch’ha d’ir o mar?”

marchanch'os solteiros / para naveghar,  
para naveghar, / para naveghar,  
ai Pindiño, Pindo / quen ch'ha d'ir o mar?"  
O Pindo, Carnota (Home de María 45). (p. 94)

- Por último, tamén é salientable o uso recorrente do e paragóxico no ramate dos versos (Schubarth e Santamarina, 1984b):

“A la mar fueron mis oghos  
a la mar para llorar-e,  
y se han venido sin ella  
porque se secó la mar-e”.

Sofan, Lira, Carnota (Manuela 86). (p. 110)

### ***Idioma***

No referente ao idioma, como cabe esperar, atopamos a presenza tanto de galego como de castelán, así como diversas interferencias lingüísticas e mestura de ambas linguas (Schubarth e Santamarina, 1984b):

- Exemplo de texto en galego:

“Á porta do noso amo  
hai un ramino d'ameixas,  
viva, viv'o noso amo  
e tamén as seitureiras”

Cerdedelo, Laza (Modesta 55). (p. 17)

- Exemplo de texto en castelán:

“El que me oiga cantar

me dirá que rentas cobro,  
no las cobro que las pago,  
y mientras canto no lloro”.

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

- Exemplo de interferencia lingüística (secastes – da construción galega secaches):

“Arbolito tu secastes  
teniendo la rega al pie  
en el tronco la firmeza  
en el ramito el querer”

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

- Exemplo de mestura de galego e castelán no mesmo texto:

“Costureiriña bonita  
dam'una aguja de plata  
para quitar una espina  
nel corazón que me mata”

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

Para pechar este apartado dedicado ao texto dos cantos tradicionais, tomamos as palabras de Carpintero (2010) para recalcar o carácter intercambiable dos textos, os cales se adaptan a diversas melodías axudados polo reiterado uso das mesmas construcións estróficas:

Os cantos que interpretaban as mulleres constaban dun “ton”, é dicir, unha melodía, sobre a que se ían cantando coplas; unhas xa se coñecían e outras íanse improvisando no momento. Cando algunha gustaba xa quedaba na memoria. A preponderancia feminina no canto das ruadas e pandeiradas, xunto con esta característica improvisación das coplas, resulta nun feito que xa temos

comentado: a maior parte das coplas eran inventadas por mulleres. Un repaso por calquera cancionero galego de tradición oral corroborará este extremo inmediatamente. As mulleres galegas foron así as responsables por excelencia da maior parte da nosa tradición lírica, que cantaban acompañándose de distintos instrumentos dependendo da zona.

E, a maiores, quixeramos recoller as reflexións de Busto (2021) sobre a relevancia poético-literaria destes textos, e da súa relevancia dentro do feito musical en relación ás palabras de Sarmiento:

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

### **2.2.3.3 Técnica vocal**

Neste apartado trataremos de identificar a técnica vocal que se emprega, cando menos maioritariamente, no canto de tradición oral galego, enfocando a nosa mirada cara as e os informantes. Para esta análise debemos de ter en conta que a presenza dunha técnica vocal na interpretación non se corresponde cunha idea intencionada da informante, senón que é resultado dunha evolución natural da comunicación (Conde, 2021).

Deste xeito, a técnica vocal empregada (tanto no canto como na fala) é o resultado das necesidades comunicativas das persoas partícipes dunha sociedade:

Primeramente, debemos tener en cuenta el contexto del canto popular no solo en Galicia, sino en cualquier parte del mundo, en donde el canto se produce como un hecho natural, propio y partícipe del estilo de vida y fisonomía de las personas que de él participan. De este modo, el desarrollo del canto popular gallego se ha producido en una sociedad esencialmente diferente a la actual, sin entrar en juego la rapidez y el estrés propio de las sociedades contemporáneas. (Conde, 2017, citado por López, 2018, p. 31)

Deste modo, a gran marca do canto tradicional en xeral e do galego en particular, é a súa presenza en sociedades marcadas por un contexto rural caracterizado pola realización de traballos físicos relacionados coa gandeiría e a labranza, o que provocan unha tonificación muscular relevante, e a predominancia na realización de actividades ao aire libre, coa conseguinte necesidade de soportar diferentes sons ambientais no aspecto comunicativo (Conde, 2021).

Por este motivo, podemos afirmar que a presenza dunha técnica vocal concreta corresponde, como adoita ser habitual en todos os aspectos relacionados coa música de tradición oral, a un obxectivo claro, neste caso comunicativo. Aínda así, tamén existe outro elemento fundamental, e é medio natural de aprendizaxe:

Co tema da fonación, tanto para falar como para cantar, nos tamén vamos a imitar nun primeiro momento non solo os vocablos, non só os fonemas que nos rodean, sinón tamén as características que teñen a xente que nos rodea á hora de falar. E esto vai a marcar moitísimo [...] é pura supervivencia. (p. 113)

O punto clave e iniciador de calquera técnica vocal é a respiración, dentro da cal podemos distinguir tres tipos (Gustems, 2007):

- Respiración clavicular: aproveitase a parte superior dos pulmóns, de modo que a resposta física máis visible é o alzamento de ombreiros e clavículas. Este tipo de respiración provoca a contracción dos músculos suspensores da larinxe, motivo polo cal dificulta a fonación, ademais só usa arredor do 25% da capacidade pulmonar.
- Respiración intercostal: neste caso a introdución de aire nos pulmóns provoca a dilatación do tórax e o ensanchamento das costillas, cun descenso parcial do diafragma polo que se consegue unha maior capacidade pulmonar.
- Respiración diafragmática (abdominal ou costo-abdominal): con este tipo de respiración movílízase a parte máis baixa do tórax e a máis alta do abdome (epigastrio), de modo que o diafragma realiza un amplo desprazamento que empurra as vísceras cara abaixo e adiante, sendo moi visible un aumento de volume no abdome. Ademais, este movemento tamén se complementa cun movemento costal, de modo que nos atopamos ante o tipo de respiración que máis cantidade de aire é capaz



de introducir nos pulmóns. Ademais disto, o emprego do diafragma e a mobilidade do abdome dan conta dunha posibilidade de control voluntario da respiración.

No caso da respiración empregada no canto tradicional, o tipo empregado é o último dos expostos, a respiración diafragmática xa que:

Nacemos “de serie” empregando un tipo de respiración, a diafragmática, [...]. É utilizando tamén por entre medias a intercostal. É a que nos da máis capacidade vital, a que nos aporta máis osíxeno aos nosos pulmóns. (Conde, 2021, p. 115)

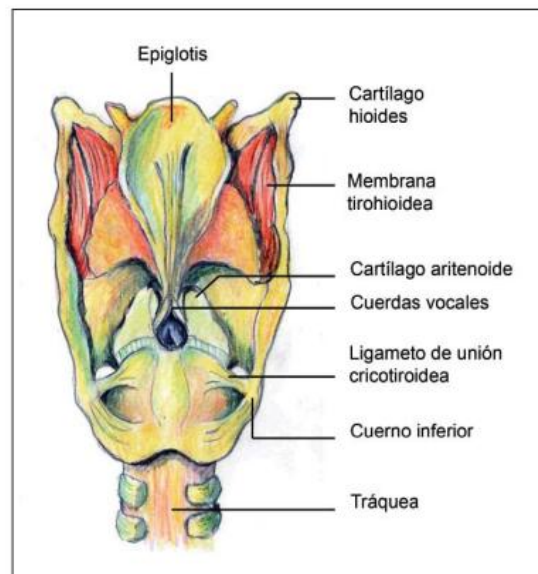
Partiendo de una respiración diafragmática, el cuerpo está predispuesto para el canto, al incluir apoyo en la emisión de voz. (Conde, 2017, citado por López, 2018, p. 32)

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

O seguinte apartado a ter en conta é a utilización do propio apartado fonador en sí mesmo, especificamente a larinxe (imaxe 6), os cartílagos que nela interveñen (imaxe 7) e as propias cordas vocais (imaxe 8).

## Imaxe 6

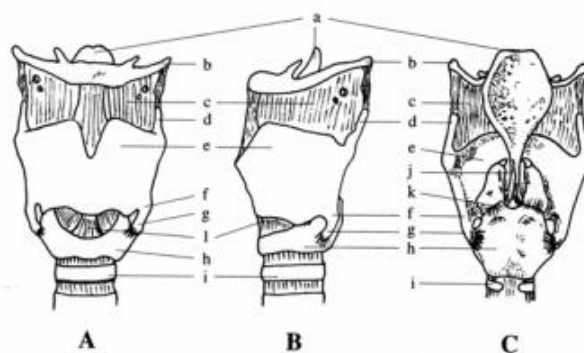
### *Visión posterior da larinxe*



*Nota:* Sologuren (2009, p. 80).

## Imaxe 7

### *Cartílagos da larinxe*



*Fig. 7. Cartílagos de la laringe.*  
A. visión anterior, B: visión lateral, C: visión posterior. a: epiglottis, b: hioides, c: membrana tirohioidea, d: asta superior del tiroides, e: tiroides, f: asta inferior del tiroides, g: articulación cricotiroides, h: cricoides, i: primer cartilago de la tráquea, j: ligamento tiroepiglótico, k: articulación cricoaritenoidea, ligamento cricotiroides.

*Nota:* Torres (2007, p. 8).

**Imaxe 8***Cordas vocais*

*Nota:* Suárez (2021).

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

nosa tesitura. Por outra banda, cando están máis achatadas a oclusión é maior, polo tanto podemos ter máis proxección; o son que emitamos vai a ser con máis volume e harmónicos. Sen embargo, cando as cordas vocais están máis estiradas, a oclusión non é tan perfecta, se produce máis saída de aire, por tanto o volume da voz, a proxección, vai ser inferior. (Conde, 2021, p. 113)

Deste xeito, atendendo ao modo no que o aparato fonador responde, por norma xeral, na interpretación do canto tradicional:

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

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

Deste modo, esta sería a técnica máis empregada en todo o territorio galego pero:

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

El timbre resultante de esta técnica se compone de un amplio número de armónicos, con colores metálicos que podrían llegar a confundirse con los propios del canto nasalizado, aunque este no sería la forma de emisión. También es frecuente que el uso de este modo de cantar produzca la sensación de sonidos

más agudos de los que realmente son. (Conde, 2017, citado por López, 2018, p. 33)

Aínda así, ambas técnicas están moi relacionadas, sendo necesario o emprego do belting para que se produza twang (Conde, 2021).

En definitiva, a aparición destas técnicas ademais de vincularse co entorno, coas necesidades comunicativas máis co método de aprendizaxe, tamén o fan coa propia idiosincrasia do canto e as súas necesidades funcionais:

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

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

#### **2.2.3.4 Outras características**

Para rematar, sinalaremos algunha característica máis en relación ao canto tradicional galego e que non se vincula especificamente cos apartados mencionados anteriormente. Por unha banda temos a propia división ou distinción dos xéneros ou tipos de canto, os cales, na meirande parte dos casos se manifestan a través do ritmo e velocidade na interpretación, motivo polo cal unha mesma melodía pode cumprir unha función ou representar un xénero diferente dependendo da interpretación ou intérprete (Schubarth e Santamarina, 1984).

Segundo esta liña “hai que se dar conta que outros elementos coma o ritmo, a realización do cantar (Aufführungspraxis) e, as veces, a velocidade, son máis esenciais

para o carácter dunha melodía ca liña melódica mesma” (Schubarth e Santamarina, 1984a, p. X).

É interesante dicir que o modo interpretativo aparece sempre dun xeito orgánico e natural, influenciado polas propias características do momento e a experiencia das intérpretes, aspecto clave se atendemos á sucesión de melodías e textos, os cales por norma xeral parten dunha das implicadas, quen marca o inicio para que o resto de participantes se vaian sumando sen indicacións ou seccións específicas. É dicir, para comezar a cantar unha cantiga, por exemplo, é unha das intérpretes a que decide a melodía e letra que se ha de cantar, incorporándose o resto de compañeiras no momento en que recoñezan a estrutura proposta. Cabe citar esta característica enfrontadoa á tipoloxía predominante nas actuacións de índole de recreación, onde é habitual escoitar como unha das intérpretes comeza co primeiro verso dunha cantiga, sendo acompañado polo resto de cantadoras no segundo deles. En definitiva, aquí podemos atopar a diferenza entre a funcionalidade da música de tradición oral fronte as características propias dunha performance.

Por outra banda, volvendo ao propio canto de tradición oral, cabe destacar a relevancia dos acompañamentos rítmicos ao canto, especialmente naqueles relacionados co disfrute e a socialización (os máis vinculados ao baile), xa que son moi abundantes e dispares dependendo da zona xeográfica os instrumentos ou obxectos que se utilizan para servir de soporte rítmico da voz.

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

A relación da melodía do canto co acompañamento rítmico non é sempre coincidente, e é que:

El canto discurre independientemente sin tener que ajustarse necesariamente al acento de la pandeireta. Es sobre todo en el punto de las jotas donde se dan estas acentuaciones discrepantes. En la muiñeira resultan dos ritmos independientes

en el canto y en la pandeireta: a dos sílabas del canto corresponden tres golpes de la pandeireta. (Schubarth, 1999, p. 330)

No tocante ao aspecto formal, esta é moi aberta (Schubarth, 1999), aínda que, seguindo a Feijóo (2021) poderíamos atopar certas distincións arcaicas na construción formal das melodías, apreciando como símbolo de maior antigüidade a non presenza de retrouso en muiñeiras e *jotas*.

### **2.3. Organoloxía da percusión de man relacionada co canto tradicional en Galicia**

Podemos definir a percusión de man como todos aqueles instrumentos de percusión que, para a súa interpretación, son tanxidos por unha ou dúas das mans do ou da intérprete, sendo tamén o máis habitual que o golpeo se produza coas mesmas extremidades directamente. Recorremos a este termo, empregado habitualmente en aulas, espectáculos e conferencias relacionadas coa música tradicional galega, a pesares de non atopares definicións exactas en contextos académico-formais. Neste sentido, atopámonos co vocábulo “tambor de man”, presentado por Pinheiro (2007), e co que engloba a instrumentos como pandeiro ou pandeiretas.

Carpintero (2010) tamén se refire a estes instrumentos (pandeireta, pandeira e pandeiro) como tambores de marco:

Estes instrumentos musicais son, xunto ao canto, as manifestacións musicais máis propiamente femininas do noso sistema de cultura tradicional. Son considerados como instrumentos musicais propiamente ditos, pois se ben carecen do don da melodía, fábrícanse para un uso exclusivamente musical: acompañar o canto feminino, do que forman parte consubstancial. Estes cantos foron o soporte fundamental do baile tradicional.

Definición que tamén nos aporta Feixóo (2017):

Denomínase entón tambor de marco a aqueles instrumentos nos que unha membrana de pel é tensada sobre un bastidor, cuxa altura non ha de exceder o radio total da pelica. Esta membrana emite sons cando é percutida de forma directa coa man ou cunha baqueta.

De todos modos, atopamos este termo insuficiente para facer referencia á realidade do acompañamento rítmico do canto, onde ademais de instrumentos propiamente ditos, atopamos unha gran cantidade de elemento que teñen un status semellante e, sobre todo, os mesmos usos e funcións. Ademais, tamén comparten nalgúns casos o mesmo espazo, tal e como ocorre no noso propio obxecto de estudo, onde o canto é acompañado de lata de pemento e pandeiretas en Liñares, ou como ocorre tamén con tixolas e pandeiretas en Crespos ou Cexo (Ourense), entre outros.

En definitiva, atoparíamos exemplos desta tipoloxía de instrumentos en pandeiretas, pandeiros ou pandeiras, pero tamén en obxectos reconvertidos en instrumentos como latas de pemento, trepias ou cunchas, por exemplo. Como dicíamos, en Galicia, este tipo de instrumentos son os que propoñen unha base rítmica para o canto, aspecto estreitamente relacionado co baile:

É principal para o baile e emprégase todo o que teñen a man, moitas veces fabrican elas mesmas as cousas. A nos falábanos en Rodeiro, e por alí nunha aldea de Lalín, como fabricaban os tambores, tamboriles ou pandeiros redondos, que os fabricaban elas a maioría das veces. Lle dicías: e se rompía? –Se rompía facíamos outro.

Pero é importante porque é a base rítmica, aínda que ti podes bailar unha muiñeira simplemente como cha cantan, porque tamén no cantar vai o ritmo marcado, ademais nótase moito. Pero é a base para bailar, é o que adorna, acompaña e é fundamental, solo con cantar... é o que fai ruído, o que fai festa. E podes meter todo o que teñas a man. (Vidal, 2021, p. 88)

### ***2.3.1. Clasificación xeral***

Abordaremos a continuación unha clasificación xeral dos instrumentos de percusión de man como forma de plasmar unha panorámica dos instrumentos máis relevantes dentro do acompañamento rítmico do canto en Galicia, deixando para a pandeireta e a lata de pemento, os dous instrumentos implicados no repertorio de Liñares, dous apartados específicos.

Para falar dunha clasificación xeral tomaremos como referencia o catálogo de instrumentos da tradición galega de Carpintero (2010), quen se apoia na clasificación de



Sachs e Hornbostel, a que toma como base para a creación de grupos o modo en que se produce o son en cada instrumento. Carpintero aporta novos apartados para o caso galego, mostrando un importante número de instrumentos presentes na tradición galega, dentro da cal tamén aparece unha boa cantidade destes instrumentos e obxectos utilizados para acompañar o canto. Atopámonos con instrumentos de percusión de man en dous dos apartados: idiófonos e membranófonos, dentro dos cales tamén se diferencian diferentes subapartados (Carpintero, 2010).

➤ Idiófonos de golpe:

Botella (imaxe 9): trátanse de botellas labradas, as máis empregadas son as de anís “percutidas e refregadas cunha chave ou co mango dun garfo ou culler empregáronse nalgúns lugares de Galicia como complemento rítmico para o canto, especialmente naquelas zonas onde as pandeiretas se acompañaban de tixolas, cunchas e outros instrumentos, polo que son un instrumento fundamentalmente feminino” (Carpintero, 2010).

**Imaxe 9**

*Botella*



*Nota:* Carpintero (2010).

Culleres (Imaxe 10): empregadas tanto de madeira como de metal, o seu uso tamén é habitual en moitas zonas de Castela, e responden ao uso de obxectos con motivos musicais. O non conformarse como un instrumento musical en si mesmo da como resultado un amplo espectro de xeitos interpretativos:

O máis común é suxeitalas coa man dereita, metendo unha culler entre o índice e o corazón, e a outra entre o índice e o polgar, enfrontando as súas partes

convexas. Así suxeitas, fanse bater alternativamente entre a parte superior da perna esquerda e a man esquerda situadas a unha distancia como dunha cuarta [...] Outra maneira diferente consiste en sostelas desta mesma forma pero coa man esquerda e facer pasar entre as súas partes convexas o mango doutra culler ou garfo sostido coa dereita. Aínda un terceiro xeito moi común consiste en tocalas como se fosen dúas *tarrañolas*. (Carpintero, 2010)

### **Imaxe 10**

#### *Culleres*



*Nota:* Carpintero (2010).

Cunchas (Imaxe11): este é un dos elementos empregados para a música sen ser propiamente un instrumentos musical máis documentado en toda a xeografía galega, especialmente como acompañante doutros instrumentos como o pandeiro. Existen variedade de xeitos para soster o instrumento e facelo soar, sendo o aspecto fundamental o refregado das partes dentadas das cunchas (Carpintero, 2010).

### **Imaxe 11**

#### *Cunchas*



*Nota:* Quintas (2011).

Ferramentas agrícolas: tales como gadañas, sachos, eixadas ou legóns, todos eles construídos con ferro e que producen son ao ser golpeados con outros elementos compostos por ferro ou pedras. O seu uso documentase en relación á realización de traballos agrícolas como añas ou segas (Carpintero, 2010).

Ferriños (imaxe12): tamén empregados para acompañar o canto xunto a outros instrumentos como pandeiretas ou cunchas.

Este instrumento era fabricado na forxa polos ferreiros e consiste en dúas variñas de ferro, unha con forma de triángulo equilátero e outra recta coa que se percute na primeira. O *triángulo* sostense mediante unha argola de ferro ou un cordel que se pasan arredor do polgar da man esquerda, golpeándose co ferriño sostido entre o índice e polgar da dereita. As formas en Galicia son variadas podendo estar o triángulo aberto por un dos vértices ou pechado. (Carpintero, 2010)

## Imaxe 12

### *Ferriños*



*Nota:* Quintas (2011).

Tamén neste apartado atoparíamos as latas de carburo e pemento, das que falaremos no punto 2.3.3.

### ➤ Idiófonos refregados:

Tixola (imaxe 13): novamente atopámonos cun útil de cociña empregado con fins musicais, especialmente na zona sur de Ourense. As tixolas empregadas antigamente estaban construídas con ferro e tiñan un mango de dimensións

considerables, para producir son adoitábase empregar unha chave de ferro e, como tamén é habitual, dependendo do lugar e intérprete a técnica varía (Carpintero, 2010).

### **Imaxe 13**

*Tixola*



*Nota:* Quintas (2011).

#### ➤ Membranófonos de percusión:

Pandeira (Imaxe 14): Este instrumento lígase á zona dos Ancares, está formado por un marco redondo de madeira, cun diámetro de entre 40 e 50 cm., provisto dun número variable de ferreñas e recuberto por un dos seus lados cunha pelica de cabra ou corzo.

Aparecen varios tipos de *pandeiras* conforme á distribución dos furados que o marco leva para as ferreñas: poden ser cinco e equidistar arredor do marco, contendo ferreñas bastante grandes (uns 8 cm de diámetro); poden ser dez ou doce, conter ferreñas máis pequenas e estar distribuídos todo de arredor pero enfrontados por parellas; ou ben poden aparecer nun número de sete ou oito que, alternados, ocupan só unha parte do marco, deixando a outra libre de ferreñas para poder apoiar o instrumento lateralmente contra o peito. (Carpintero, 2010)

Existen diferentes formas de golpeo para a interpretación do instrumento, diferenciando esencialmente dúas: unha na que a man non hábil suxeita verticalmente a pandeira para poder ser golpeada pola man hábil, e outra na que ambas mans golpean o instrumento, pasando este a colocarse sobre o corpo da intérprete.

**Imaxe 14***Pandeira*

*Nota:* Carpintero (2010).

Pandeiro (Imaxe 15): instrumento cuadrangular bимembranófono, composto por un marco de madeira de entre 40 e 50 cm de lado e recuberto por pel (Carpintero, 2010). O pandeiro perdeu presenza na tradición galega co paso do tempo, chegando a documentarse poucas intérpretes, sen embargo, a presenza continuada na lírica oral máis os datos referidos por informantes dan conta dunha relevancia dentro da tradición galega deste instrumento (Feixóo, 2017).

Ademais, este instrumento conta con moita relevancia no repertorio vocal portugués, especificamente no acompañamento do canto feminino:

Até à década de 1960, os pandeiros bимembranofones eram tocados por mulheres para acompañar a música vocal na faixa interior do país, numa área que se estende da Lomba de Vinhais, em Tras-os-Montes até ao rio Douro e da Guarda até ao Baixo Alentejo. (Castelo Branco, 2010, p. 965)

**Imaxe 15***Pandeiro*

*Nota:* Carpintero (2010).

Tambor feminino (Imaxe 16): A introdución deste instrumento neste apartado correspóndese coa súa conexión co canto e co xénero feminino, sendo polo tanto comparable ao resto de instrumentos presentados ata o momento.

Trátase de instrumentos bastante chatos comparados cos que se usan para acompañar á *gaita de fol*, cunha caixa duns 10-12 cm. de altura e 35-40 cm. de diámetro fabricada redondeando unha táboa de madeira. As peles non ían enroladas en ariños de madeira, senón que se cosían arredor cun fío grosso para formar un engrosamento que impedía que esvarasen por debaixo dos aros do *tambor*. Estes levaban uns furados por onde atravesaba a corda que, tendida en zigzag permitía tensar as peles mercé a uns *arrochos* como os xa descritos ao falarmos do tambor. Estes *tambores femininos* carecían de bordóns e tocábanse con dous paus batendo na mesma pel. Mentres a muller permanecía sentada, termaba do *tambor* coas peles verticais, apoiándoo na perna esquerda e suxeitándoo co antebrazo esquerdo. (Carpintero, 2010)

### **Imaxe 16**

#### *Tambor feminino*



*Nota:* Carpintero (2010).

Por último, no apartado de membranófonos de percusión tamén atoparíamos a pandeireta, sobre a que profundaremos no punto 2.3.2.

Por outra banda, a maiores destes instrumentos e obxectos, tamén nos poderíamos atopar con outros de características semellantes como trepías, pratos ou

morteiros, por exemplo, compartidos en moitos casos con tradicións de territorios lindeiros.

### 2.3.2. *Pandeireta*

A pandeireta (Imaxe 17) é o instrumento máis relevante no acompañamento do canto tradicional en Galicia, compostos por un marco circular dun diámetro que ronda os 26 cm. onde se insiren un número variable de ferreñas. Este marco constrúese curvando unha pequena táboa de madeira ata construír unha circunferencia, que se cobre por un dos seus lados cunha pel (Carpintero, 2010; Castelo-Branco, 2010; Feixóo, 2017; Outeiro 2021).

#### **Imaxe 17**

##### *Pandeireta*



*Nota:* fotografía de Sabela López (2017).

A teoría máis estendida arredor da orixe do instrumento fala dun proceso de combinación da función musical do pandeiro coa aparición de novas técnicas de construción e elementos sonoros que propiciaron o uso da pandeireta como un instrumento máis livián fronte a unha maior sonoridade. Os inicios do uso da pandeireta dentro da tradición galega poderían remontarse á segunda metade do s. XVIII ou comezos do XIX, pero o certo é que durante o s. XIX a substitución de instrumentos como o pandeiro pola pandeireta foron un feito constatado (Pinheira, 2007).

A expansión da pandeireta, atendendo ao contexto tradicional, polo territorio galego é practicamente total, quedando sen datos sobre a súa aparición en certas zonas do interior de Lugo e Ourense (Pinheira, 2007). Pola contra, se atendemos á realidade

actual, poida que a pandeireta sexa o instrumento relacionado coa música tradicional con máis presenza, por riba doutros como a gaita.

Os cambios morfolóxicos na construción das pandeiretas foron sucedéndose ao longo do tempo, e poden apreciarse tanto na suxeición dos diferentes elementos por arames, os cales co paso do tempo foron introducíndose no interior do marco; no buraco onde se aloxan as pandeiretas, pasando dunha forma rectangular a unha cos bordes circulares; ou nas ferreñas (Carpintero, 2010):

O peneireiro e fabricante de pandeiretas Manuel Álvarez contounos que as ferreñas, furriñas, forreñas ou chapas para as *pandeiretas* fabricábanse antigamente recortando círculos de metal a partir de latas de conserva ou caldeiros vellos, despois cuns alicates rizábaselles algo as beiras e dábaselles unha forma lixeiramente cóncava. Este procedemento era lento e trabaloso así que o pai deste peneireiro inventou un tipo de troquel para estampar as ferreñas que consistía nun cilindro groso de buxo que na punta levaba o negativo da ferreña en metal duro, poñendo debaixo del un círculo de lata e dándolle un bo martelazo ao troquel, quedaba a ferreña estampada. Pero este rústico procedemento tampouco deixaba unhas ferreñas moi ben feitas e daba bastante traballo, así que cos anos Manuel mandou fabricar un troquel que servía para cortar os círculos de metal e para posteriormente estampalos. Este home e este troquel definiron a forma e tamaño das ferreñas actuais pois todos os artesáns modernos, sen excepción, imitaron exactamente o seu modelo.

Antigamente era costume mercar as pandeiretas a peneireiros, os cales construían os instrumentos a semellanza dos útiles de labranza, e que adoitaban vender nas feiras. (Carpintero, 2010; Veciñas de Liñares, 2021):

[Onde mercaban as pandeiretas?] Pois na feira debía sere. Eu nunca me encargaba de ilas comprar, eu pagaba, coma min moitas... -Hai que comprar unha pandareta, canto se escota? Pois un peso ou... e había quen se encargaba de compralas, eu nunca. (Paz, 2021, p. 109)

Actualmente, ao igual que o resto de instrumentos relacionados coa música tradicional, existen obradoiros especializados que comercializan pandeiretas, existindo unha ampla gama de variedades construtivas e sonoras.



A nivel interpretativo atopámonos en Galicia con dúas técnicas básicas: a primeira e máis estendida, onde o instrumento é agarrado pola man hábil, de xeito que a pandeireta é a que realiza o movemento para golpear a man non hábil, que practicamente se atopa inmóbil. E unha segunda na que a man non hábil recolle o instrumento de forma vertical para recibir os toques por parte da man hábil, moito menos habitual e circunscrita practicamente á zona de Carcacía (Padrón).

Enfocándonos no primeira técnica de interpretación (López Fernández, 2018):

A niveles muy generales, serían dos los movimientos básicos para la interpretación de este instrumento. Un movimiento de antebrazo (imaxe 18) en el que el instrumento viaja en dirección diagonal respecto del cuerpo, tal y como podemos ver a continuación. (p.19)

### **Imaxe 18**

*Movemento de antebrazo*



*Nota:* fotografía de Sabela López (2017).

Y otro movimiento rotativo de muñeca, que produce dos golpes básicos: delante y detrás, diferenciados también según la zona de la mano (o dedos) en los que golpea el instrumento, tal y como muestra la siguiente imagen (imaxe 19). (p. 19)

## Imaxe 19

### *Movemento rotativo*



*Nota:* fotografía de Sabela López (2017).

Como dicíamos, a pandeireta é o instrumento máis estendido no acompañamento da voz, sendo acompañado con moita frecuencia por outros:

Por toda Galicia cunchas e ferriños, por veces improvisados cuns trespés, apoiaron o canto das mulleres, pero foi sen dúbida a pandeireta o instrumento máis frecuente no século XX, acompañada polos pandeiros no sur da provincia de Pontevedra ou polas latas na Limia e Baixa Limia onde tamén as cazolas se tocaban. No norte da provincia de Ourense, latas e tambores tocaban xunto coas pandeiretas. Nas montañas dos Ancares o canto feminino apoiouse neste século en pandeiras, pandeiros e tambores. (Carpintero, 2010)

Pero non só iso, senón que a súa constante presenza en seráns e ruadas fan que a pandeireta sexa o:

Instrumento musical que puede reclamar con pleno derecho el trono de la música popular gallega –por historia, uso y popularidad- [...], siempre presente en *fiadeiros*, *ruadas*, *pandeiradas*, bailes de todo tipo, bodas, romerías, carnavales, fiestas patronales y hasta celebraciones religiosas. (Campos 2007: 173)

Esta predominancia da pandeireta non se esvaece na actualidade, senón que segue a ser un dos instrumentos con máis presenza tanto en aulas de música tradicional como espectáculos, onde parece darse unha proliferación de espectáculos encabezados polo canto tradicional.

A pandeireta é un instrumento ligado tradicionalmente ao xénero feminino no territorio galego, debido tamén a súa vinculación co canto:

A pandeireta era un rol feminino, a música de pandeireta e o de cantar era un rol feminino. Eso non quería dicir que os homes non tocaran e non cantaran, pero non era o seu rol. Entón ti lle preguntas ás mulleres e decías: - Quen tocaba? - Tocaban... as mulleres. -Pero solo tocaban as mulleres? -Bueno, igual algún home viña algunha vez...e se poñía ahí de lado e tocaba. Ou non tocaba e se poñía de lado e cantaba con elas. (Segade, 2021, p. 47)

En canto a tocar a pandeireta, que é un instrumento maioritario e que recollimos a centos de persoas, maioritariamente eran mulleres. Non un tanto por cento tan elevado porque tamén había homes, pero se había homes e mulleres, os homes soían cantar coas mulleres. (Kirk, 2021, p. 97-98)

Se ben é certo que esta realidade foi cambiando co paso do tempo, e como comentamos no capítulo anterior existen múltiples referentes masculinos asociados á pandeireta, parece que este vínculo co xénero feminino segue a estar presente na actualidade:

Eu creo que hai máis mulleres pandereteiras ca pandereteiros, xa o podes ver nas asociacións, eu teño en Xiradela nestes momentos 100 personas en pandeireta e homes debe de haber 15 ou 20. (González, 2021, p. 68)

Podemos facer mención a un caso específico, a raíz do cambio de función potenciado dende os espectáculos da Sección Feminina onde a pandeireta pasou de acompañar o canto a acompañar instrumentos melódicos, principalmente a gaita. Fálanos Carpintero (2010) deste modo interpretativo substancialmente diferente e que se desenvolveu en contextos urbanos:

Unha tradición desenvolvida ao longo do século XX de homes que acompañan a *gaita de fol* con este instrumento de xeito extraordinariamente virtuoso, entre os que cómpre destacar a Eduardo Sisto, José Iglesias “*Melitón*”, que aprendeu a tocar da súa nai e tías, ou seu alumno Wenceslao Cabezas “*Polo*”. (Carpintero, 2010)

Como vemos, este alarde virtuosístico do instrumento conecta cos propios intérpretes, do xénero masculino, e que se contrapón á propia esencia cotiá e íntima da interpretación da pandeireta na tradición ligada ao xénero feminino (Pinheiro, 2007).

### 2.3.3. Lata de pemento

As latas de pemento (imaxe 20) son uns recipientes de metal duns 34 cm. de alto, 25.5 de ancho e 19.5 de fondo, e que, como o seu sobrenome indica, se usan para conter grandes cantidades de pemento para a súa comercialización. A relación musical deste obxecto ven da man do tradicional aproveitamento dos útiles máis próximos para producir son.

#### Imaxe 20

##### *Lata de pemento*



*Nota:* fotografía de Sabela López (2017).

O xeito máis habitual e estendido de tocar este instrumento consistía en que:

El tocador o tocadora, sentado, colocaba la lata en sus piernas y, golpeándola con las palmas de la mano o los dedos, llevaba los diferentes ritmos que se cantaban. (Albán, 2003, p. 205)

Para tocar a lata as mulleres séntanse e, colocándoa de forma vertical sobre os xeonllos, golpeándoa na súa fronte (a parte máis ancha) coas dúas mans alternativamente. Os golpes prodúcense fundamentalmente cos dedos xuntos e relaxados, coa man arqueada, facendo coincidir a separación entre os dedos e a palma co ángulo da lata. Nos ritmos nos que se compaña so seguindo o pulso da melodía (como pasodoble ou valse) os golpes prodúcense con toda a man no lateral dereito da lata. O virtuosismo alcanzado por algunhas tocadoras é notable, e temos visto mulleres capaces de soste a lata no aire golpeándoa continuamente. (Carpintero 2009: 24)

En Liñares (Veciñas de Liñares, 2021) concretan sobre este aspecto que o xeito máis adecuado para conseguir unha boa resonancia é colocando a lata non de forma plana sobre as pernas, senon apoiando un dos cantos inferiores nas pernas e o outro na zona do ventre, creando un pequeno oco entre o fondo da lata e o corpo da intérprete.

Sobre o marco xeográfico no que se ten empregado este obxecto con fins musicais, Carpintero (2010) dinos que ten atopado referencias só “na provincia de Ourense, tanto na parte sur nas comarcas de A Limia e Baixa Limia, como na noroeste nos concellos de Beariz, Avión, Boborás, Cea, Piñor e O Carballiño”. Ademais, tamén hai referencias ao emprego da lata na zona dos Ancares, aínda que cunha técnica o obxectivos diferentes, ao servir como acompañamento á gaita ao ser a lata golpeada cunhas baquetas ou paus, de xeito semellante a un tambor.

Segundo relatou Inés de Donís (Cervantes), na súa zona, cando non se tiñan instrumentos como pandeiras ou tambores, era frecuente usar latas metálicas para acompañar o canto. Sen embargo, este uso responde á busca de útiles domésticos como xeito de solución temporal, diferente ao uso da lata na zona de Avión, onde se valoraba a incorporación deste elemento nas interpretacións do canto. Como proba disto poderíamos mencionar os concursos de lateiras celebrados por galegos na emigración. (López Fernández, 2017)

A este respecto tamén menciona Carpintero (2010):

Temos recollido tamén varias novas, aquí e acolá, sobre o uso da *lata* percutindo nela cuns pauciños ou cunhas culleres a xeito de *tambor*, ben como xoguete de nenos, ben para acompañar o canto e incluso como solución de compromiso cando algún gaiteiro non viña ao fiadeiro co seu tamboriteiro.

Ademais disto, fóra do territorio galego tamén hai referencias do emprego da lata en Zamora, neste caso utilizando un dedais para o golpeo do instrumento. (Campos, 2007):

Na parte norte da veciña provincia de Zamora, na zona de Alcañices, temos documentado o uso das *latas* de pemento para acompañar o canto, pero aquí empregábanse dedais en todos os dedos de ambas mans para acrecentar o seu son. (Carpintero, 2010)

Podemos atopar información sobre os antecedentes no uso das latas de pemento como acompañamento da voz en diferentes instrumentos ou obxectos.

O primeiro e máis directo destes antecedentes é a lata de carburo:

No 1902 rexístrase en España o primeiro modelo de utilidade que amparaba a unha lámpada de acetileno, de xeito que a partir aproximadamente dese momento introdúcense en Galicia uns candís denominados “de gas” como ferramenta para conseguir iluminación. Consistían nun depósito pequeno de auga que a deixaba gotear sobre unhas pedriñas de carburo de calcio, a reacción deixaba escapar un gas, o acetileno, que era queimado producindo unha forte e branca luz. As pedras de carburo viñan en grandes latas de metal que deseguida foron aproveitadas polas mulleres para producir ritmos cos que acompañar o canto. Cando os candís de acetileno deixaron de ser empregados, as latas de carburo foron substituídas polas de pemento, de dimensións e son moi parecido. (Carpintero, 2010)

A este respecto tamén apunta Feijóo (2016):

A principios del siglo XX, época de las primeras dataciones de la lata como instrumento acompañante del repertorio vocal, “el pimentón se vendía por papeles, no por latón grande [...]. Las latas que (las informantes) tenían a mano cuando se hacía una panderetada, era una lata [...] de gas carburo [...]. La cuestión de las latas es una cuestión moderna”.

Pero tamén existen referencias á presenza previa do pandeiro como instrumento anterior á lata de carburo:

En «toda a fronteira que vai polo sur de Ourense [as señoras] á lata de pementón lle chaman pandeiro [...] Chegando [as compiladoras] [...] a Verín ou a Sarreaus [as informantes] dicían: vamos a tocar o pandeiro [...], e sacaban a lata de pementón. (Carlos Álvarez, entrevistado pola autora, 7.12.2015 en Feixóo, 2017, p. 26)

Tamén Albán (2003) di que as latas “baleiras e sen tapa tomaban as funcións do pandeiro” (p. 205).

En definitiva:

Todo apunta a que en moitos puntos da zona setentrional e da zona occidental da provincia de Ourense as latas de carburo –en primeira instancia- e de pemento – máis recentemente- viñeron substituindo ao pandeiro cadrado dende principios do século XX. (Feixóo, 2017)

Esta hipótese baséase tanto nas propias achegas de informantes que falan da anterior interpretación con pandeiro, como na mestura de nomenclaturas, chegando a referirse nalgúns lugares á lata co nome de pandeiro (Feijóo, 2016).

No caso de Liñares, e probablemente en boa parte dos lugares onde se empregaba este elemento como instrumento, as veciñas adquiríanas en comercios próximos onde llelas cedían unha vez se vendese o produto:

[De onde sacaban as latas?] Do pemento. Pero dábannolas porque aquí non se iba gharstar unha lata. Pero nos comercios, por exemplo en Beariz, no súper, daquela non había súper aínda, pero había tiendas que vendían o pemento e vendían... e cando se lle acababan xa nolas ghardaban. (Paz, 2021, p. 109)

En definitiva:

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 canto. (Carpintero, 2010)

Tal e como recoller Carpintero no parágrafo que acabamos de mencionar, unha boa tocadora de lata era tomada en alta consideración, tal e como nos fixeron saber as informantes de Liñares, as cales teñen por máis dificultoso tecnicamente o tocar a lata respecto da pandeireta. Ademais, os nomes das boas tocadoras de lata sobresaen nas conversas sobre as pandeiradas (Veciñas de Liñares, 2021).

A lata... era muy difícil. Tocábaa ahí unha señora que sabía tocala ben, a Leonía. Aquela tocábaa como quería, e sin trabajo, que bárbara!

Eran bastantes hermanas... y dos hombres, y todas cantaban, la mamá de Carmen también, María, también tocaba algo, pero no como la señora Leonía. Y María, la otra hermana Julia, pero no como la señora Leonía.

Y tiene un nieto, varios, pero uno que tocábaa coma ela. Un nieto que tocaba la lata como ella, ahora... está en Méjico, hace tiempo que no viene. Pero era una marabilla, aprendeu dela. (Justo, 2022, p. 128)



### **CAPÍTULO 3. A ALDEA DE LIÑARES E O SEU CONTEXTO HISTORICO- ARTÍSTICO**



## **Sinopse**

O terceiro capítulo trata de enmarcar a música vocal acompañada de percusión de Liñares no seu contexto xeográfico, histórico e artístico, sendo para isto fundamental a visita ao propio campo e a realización de múltiples entrevistas, mesturándose polo tanto a teoría fundamentada co traballo de campo etnomusicolóxica, especialmente guiados ambos elementos a través das entrevistas e contacto coas informantes.

Deste xeito, neste apartado poderemos atopar unha definición deste contexto xeográfico e histórico-social, onde terá unha especial relevancia o fenómeno migratorio, tanto na articulación social do lugar como nas mudanzas dos feitos musicais.

Deste xeito, enfocándonos no propio contexto musical, trataremos de ubicar temporal e funcionalmente o canto que aquí analizamos, a súa presenza en publicacións galegas e, por último, trataremos de definir pormenorizadamente as características da música vocal en Liñares, centrándonos especialmente nas pandeiradas e na relación do canto co baile.



### 3.1. Contexto Xeográfico e Histórico-Social

Liñares é unha aldea pertencente ao concello ourensán de Avión, dentro da comarca do Ribeiro, ao noroeste da provincia. Avión limita cos concellos pontevedreses de A Lama, Fornelos de Montes e Covelo, e cos ourensáns Beariz, Boborás, Carballeda de Avia, Leiro e Melón (imaxe 21). O concello conta cunha extensión de 123,10 km<sup>2</sup> e destaca no seu relevo a presenza de serras prelitorais, entre elas a Serra do Suído e a Serra do Faro de Avión (Concello de Avión, 2020).

#### Imaxe 21

*Concello de Avión*



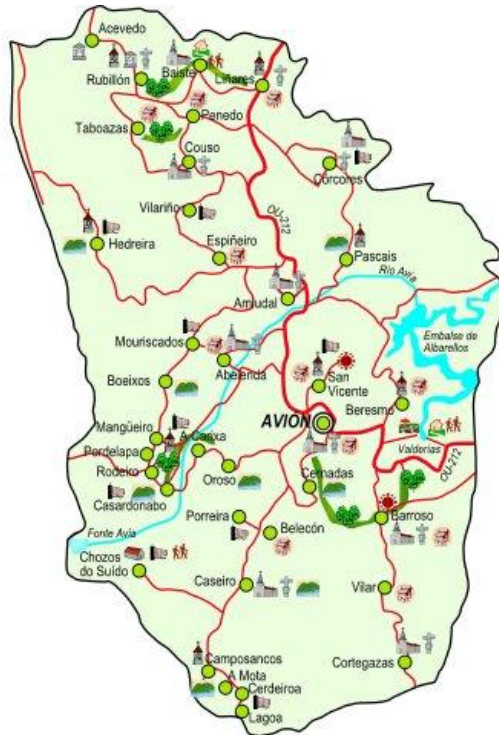
*Nota:* Canalda (2011).

Distribúese o concello nun total de nove parroquias (imaxe 22), das que recollemos a continuación as aldeas que as conforman (Concello de Avión, 2020):

- San Xusto: Avión, Beresmo, Cernadas e San Vicente.
- Barroso: Barroso e Vilar.
- Cortegazas: Cortegazas.
- Nieva: Belecón, Camposancos, Caseiro, Cerdeiroa, A Lagoa, A Mota, Oroso e Porreira.
- Amiudal: Amiudal, Espiñeiro e Pascais.
- Couso: Couso, Edreira, Penedo, Taboazas e Vilariño.
- Abelenda: Abelenda, Boeixos, Carixa, Casar do Nabo, Mangüeiro, Mouriscados, Por de Lapa e Rodeiro.
- Baíste: Acebedo, Baíste, Liñares e Rubillón.
- Córcores: Córcores.

## Imaxe 22

### *Aldeas do concello de Avión*



*Nota:* Canalda (2011).

Liñares está situada ao norleste do concello de Avión, como dicíamos pertencente á parroquia de Baíste, e limítrofe co veciño concello de Beariz. A aldea atópase delimitada xeograficamente entre as serras do Suído e O Testeiro (imaxe 23), contando cunha altitude de 650 m (Xoan Arco de Vella, 2014).

## Imaxe 23

### Liñares



*Nota:* Google maps (Google).

Segundo datos do IGE do período 2020 o total de poboación do concello de Avión é de 1736, contando cunha idade media de 60.61 anos e, polo tanto, artellándose unha poboación moi avellentada. Ademais, o saldo vexetativo é negativo, cun valor de -37, tendo documentados no 2020 tan só dous nacementos. En canto aos movementos migratorios destacan as emigracións na mesma comunidade e inmigracións provenientes do estranxeiro. No tocante aos datos económicos, destacan en gran medida as altas laborais no sector servizos no período de xuño de 2021.

Estes datos describen a situación actual do concello máis da propia aldea de Liñares, caracterizada polo avellentamento e o retorno de veciñas e veciños emigrados. Seguindo o relato das informantes, esta escaseza de xuventude (habendo tan só dúas familias na aldea con crianzas) contrarresta coa situación da aldea na súa xuventude, en especial na época de mocidade dos seus proxenitores.

Pero eu recordo eso, cando era moza e cando estaba casada ata que me fun... bueno! Había moita xente, moita mocidá, e moita broma, sempre foi moi aleighre. (Paz, 2021, p. 111)

Aquí era unha festa, neste pueblo moita xente, xente moi divertida. Este pueblo de Liñares sempre che foi moi grande, moi grande, si... (Paz, 2022, p. 142)

Tradicionalmente a zona de Avión, e tamén o veciño concello de Beariz, é unha:

Zona eminentemente agrícola e gandeira, con abundante gando solto polos montes, o que propiciou un tipo de construción popular denominado “chozo”: pequeno habitáculo onde os pastores se abrigan cando andaban no pastoreo. Hoxe os “chozos” forman parte do patrimonio arquitectónico da serra do Suído. (Escola Provincial de Danzas, agrupación Castro Floxo, 1997)

Os produtos agrícolas máis cultivados foron o millo, as patacas, o centeo, a forraxe e o liño. A pesares que o cultivo do liño estaba practicamente abandonado a finais do século pasado, quedan mostras da súa relevancia en topónimos como Liñares ou nas letras de cantigas que facían referencia a este elementos e aos traballos arredor del, como o das tecedeiras (Escola Provincial de Danzas, agrupación Castro Floxo, 1997).

Efectivamente, as informantes confírmannos cómo na época previa á emigración, na aldea de Liñares, o sustento económico-social xiraba en torno aos sectores agrícola e gandeiro, sobresaíndo o gando ovino, bovino e porcino, aínda que en pequenas cantidades por familia; e no apartado agrícola a plantación de millo, como tamén o aproveitamento da castaña (Veciñas de Liñares, 2021).

Logho as mozas que ibamos traballar ás fincas, todo o que vedes por aquí abaixo, antes eran todo fincas a millo como o meu aquí. Ibamos por este tempo botar a ferrá, e cando se botaba aquela semente que despois se lle daba ás vacas, por entre o millo sachar...(Paz, 2021, p. 108)

Volvendo á panorámica do concello, tamén foi habitual a dedicación por parte do xénero masculino á cantería, ademais da existencia de minas de estaño, aproveitadas novamente no 1830 tralo descubrimento deste mineral (xa foran traballadas por pobos celtas e romanos), pouco produtivas debido ás malas comunicacións, a pesares de ter chegado a exportar lingotes durante mediados do século XIX a zonas como Barcelona, Toledo ou Sevilla (Escola Provincial de Danzas, agrupación Castro Floxo, 1997).

Si, había aquí [canteiros]. No unos canteros así especialistas, pero cortaban las piedras... echaban cartuchos, dinamita, para hacerle un hueco para que fueran explotando algo, y luego ellos las cortaban. Porque había canteras ahí. (Justo, 2022, p. 127)



Por último, tamén podemos falar da relevancia da celebración de feiras, lugar onde se comercializaba cos produtos locais, ademais de ser o lugar de adquisición de instrumentos como as pandeiretas (Escola Provincial de Danzas, agrupación Castro Floxo, 1997; Veciñas de Liñares, 2021).

Atendendo á vida social e comunitaria da aldea, destaca a presenza dun local social na parte oeste e máis elevada da mesma (imaxe 24). Este local ten enorme relevancia, xa que leva sendo froito de reunións de veciños e veciñas ao longo dos anos, e é o lugar principal no que se teñen realizado tanto as gravacións das que dispoñemos do arquivo de Xisco Feijóo como o punto de encontro onde puidemos orixinar e realizar a gran parte do traballo de campo enfocado en Liñares desta tese.

### **Imaxe 24**

#### *Local social*



*Nota:* fotografía de Álvaro R. Carballo (12/08/21).

Existe tamén outro local comunitario, “La Casa del Pueblo” (imaxe 25), de construción máis recente e dotado con cuantiosos medios, sen embargo o seu uso é moito menor respecto do outro recinto. Segundo as informantes, o principal obxectivo deste segundo espazo é o de albergar un tanatorio, sen embargo ata o momento non está en funcionamento.

## Imaxe 25

### *Casa del Pueblo*



*Nota:* fotografía de Álvaro Rodríguez (12/08/21).

A maiores disto, cabe mencionar a nivel patrimonial a abundancia de canastros (hórreos) na aldea, os cales se erixen, curiosamente, en núcleos conformados por numerosas construcións ao redor da aldea.

Segundo as informantes, estes canastros (imaxe 26) eran propiedades particulares, dependentes de familias ou casas, pero tíñase por costume construílos todos xuntos nunha mesma propiedade. Tamén era habitual que estas construcións se dividiran en metades ou terzos, gardándose por tanto colleitas de diferentes familias. A abundancia de canastros fala da relevancia do cultivo de millo no pasado como cereal máis relevante dentro dos cultivos traballados (Veciñas de Liñares, 2021).

**Imaxe 26***Canastros*

*Nota:* fotografía de Álvaro R. Carballo (12/08/21).

A festividade principal de Liñares é a Santa Isabel, celebrada o 8 de xullo e que, antigamente, contaba con numerosas tradicións e actividades, tal e como nos relata Martínez (sen data):

El día principal es el 8 de julio, empiezan el 6, hasta hace unos años, ese día, [...] se mataban dos terneras [...], su carne se dejaba a serenar colgadas en canal, y el día 7 a primera hora de la mañana comenzaba su venta a cofrades [...] y particulares.

[...]

El día 7 por la noche se celebra la víspera: foleón [...] y baile con verbena. [...] El día grande [...] a primera hora se corta un ramo de cerezo, el cual debe adornarse con cerezas, [...] media bolla de pan, un buen trozo de carne magra de ternera, una calabaza de vino y pañuelos de diversos colores.

Desde primera hora de la mañana se celebran misas en la capilla; antes de la principal que suele ser a las 13.00, los mayordomos llevan el ramo a la capilla y lo sacan en procesión hasta el cruceiro. [...]. (p. 35)

Os mordomos ao que fan mención no extracto anterior fan referencia a un matrimonio da aldea que, alternativamente cada ano, se encargaba de organizar a festa. O método de elección destes mordomos era por ofrecemento e a rama de cereixo era o símbolo deste cargo (Martínez, sen data).

Antes según de ibas casando tññala festa do pueblo. Eu caseime un ano antes ca fulano, teño que tela festa antes ca fulano. (Vázquez, 2022, p. 124)

Ao respecto, Sira Paz (2021) relátanos o cambio de data desta festividade, motivado polas persoas residentes na emigración:

Antes a festa que temos aquí, que é o 8 de Julio, antes era o 2 de Julio. Pero os rapaces que estaban en Méjico dábanlles as vacacións do colegio máis tarde e viñan moi raspados para chegar a festa. (p. 107)

Aínda que mencionaremos no apartado dedicado á música vocal en Liñares (3.4.) as diferentes festividades do ciclo anual en relación ao evento musical, consideramos adecuado facer mención dentro deste punto á celebración do Entroido na aldea, a cal supuxo unha verdadeira sorpresa ao coñecela.

A festividade do Entroido en Liñares xiraba en torno ás denominadas “Corridas” de cabalos. Estas Corridas celebrábanse durante a tarde no Outeiriño (o campo da festa da aldea, na zona alta da mesma, por riba da igrexa e moi preto do local social), onde se congregaban as veciñas e veciños para ver a un grupo de ata sete ou oito homes a cabalo, os cales cabalgaban pola zona e “decían” os versos.

O atractivo fundamental das Corridas partía do engalanamento dos cabalos, decorados con cintas de cores e flores:

Decoraban os cabalos cunhas coronas de flores, cintas, cintas de tódolos colores, e os homes levaban unhas banderas por aquí de España. Era muy bonito.

[...] Pero esto dos cabalos érame moi bonito. Os cabalos con todo o fronte adornado, e por arriba uns caraveles, unhas cintas... era precioso.

*Con cintas e con flores se adornaban?*

Si, cintas de varios colores. E os homes cas cintas por aquí, unhas cintas anchas, tres ou catro, levábanos por aquí. (Paz, 2022, p. 136-139)

Os cabaleiros vestían roupa de diario máis as cintas anteriormente mencionadas, e tamén se servían dunha espada, que facían mover no aire mentres recitaban os versos. Os versos consistían nunha especie de debate dialectico, onde por pares, os homes aludían a feitos ocorridos na aldea durante o ano, problemáticas entre os propios implicados, etc.

E un que tamenhe inda era mozo, e non sei que verso lle botou meu pai e díxolle el, contesotulle: “Pois non me chames rapaz, xa son un bo cachote, pola parte de meu pai, xa che herdei algo de dote”. Meu pai non sei que verso lle tocou, que tratouno de rapaz, e el era noviño, pero díxolle así: “Pois non me chames rapaz, xa son un bo cachote, pola parte de meu pai, xa che herdei algo de dote”. (Paz, 2022, p. 139)

Deste modo, contextualizounos varios versos Sira Paz, un deles viña dun suceso ocorrido na súa propia casa, recibindo seu pai a unha moza de Taboazas para ferrar un cabalo e convidándoa a quentarse no interior da vivenda, xunto con súas fillas (Sira máis súa irmá maior). Estando a moza na vivenda, insistiulles ás cativas en que lle serviran unha taza de leite, da cal non dispoñían. Tras a marcha da rapaza e contándolle ao suceso ao pai, apareceu no seguinte entroido o seguinte verso na Corrida:

E decían como por exemplo a unha que era de Taboazas, e esto díxoo meu pai. Este... “Un día pola mañá...” pero dicíancho cunha ghracia: “Un día pola mañá, por certo que iba bo frío, inviteina a comer papas, deixoume o pote vacío”. Pero dicían cunha ghracia, así alto, e a xente toda...(Paz, 2022, p. 137)

Estes versos non eran improvisados, ou non completamente, senón que se organizaban nunha serie de ensaios que realizaban os homes nunha carballeira preto de Amiudal, baixo as indicacións de Alfredo:

O que armaba todo era un de Amiudal que era, que a familia tíña aquí, e é da familia de Aurentina, de Elena, de todas esas... e tiña unha memoria, e tiña ghracia ou simpatía para eso. Eso inventábao el, decíanlle mira, meu díxolle: Miña irmá maila que é veciña, chamábase Dorinda, e baixaron a ghamalleira e fixeron esto e fixeron o outro, e como meu pai era ferreiro e a irmá fixeron eso de doblala a ghamalleira, pois claro, lováronllo. Por calquera cousa lovábano.

E logo o pai de Erundina, o pai de Preciosa, de Manuel Cerdeira... Ese home era moi divertido e sempre tiña chistes, entonces eses chistes collíanos para inventare, puuf! Entonces un día, este, lováronlle os versos de que el levaba o fío de cosere, co carrete, lovábao enghanchado, que non era, que secadra levouno deica alí a fora, pero non ata a taberna. Pois que cheghou con el á taberna e a muller na casa: pero que raio anda aquí? Chamade polo home! E era

o carrete dentro do queixón: trocola, trocola, trocola... que levaba o fío arrastro deica a taberna. Deica a taberna non cheghou pero...

Aquelo éache! (Paz, 2022, p. 139-140)

Non temos datos exactos da extinción desta tradición, pero podemos aventurarnos a data-la durante a década dos 50. Aínda así, as Corridas non eran exclusivas de Liñares, senón que, cando menos, na aldea veciña de Amiudal tamén se celebraban do mesmo xeito. Ademais, tamén coñecemos da realización do Entremés (obras teatralizadas sobre feitos vinculados á aldea e á veciñanza) na aldea de Magros.

Cabe mencionar a gran similitude do relatado sobre o Entroido en Liñares cos que se conservan actualmente pola zona da Ulla (Boqueixón, A Estrada, Santiago, Silleda, Touro, Teo, Vedra e Vila de Cruces) baixo o nome de “Entroido da Ulla”, e que, polo menos ata o momento, se consideraba exclusivo desta zona xeográfica. Nestas celebracións aparecen varias personaxes a cabalo, tanto xinete como animal moi engalanados, e que entonan “vivas”, coplas ou as famosas batallas dialectais coñecidas como “atranques” (Xenerais da Ulla, 2022).

### **3.2. A Emigración**

Sen dúbida algunha, o fenómeno demográfico máis relevante tanto da aldea de Liñares como no resto do concello de Avión e arredores, foi a emigración.

As razóns que motivaron estes procesos migratorios foron, ao igual que no resto do territorio galego, a falta de sustento económico, o que provocou unhas condicións de escaseza que propiciaron a busca dunha vida mellor no estranxeiro. Segundo nos informaron en Liñares, nesta aldea a vida xiraba en torno a un sector primario deficiente que producía unha carga de traballo demasiado esixente contra os poucos beneficios e facilidades que con el se podían acadar.

Sira Paz (2021) cóntanos ao respecto a felicidade que supuxo para ela marchar á Costa Brava a lavar pratos en restaurantes:

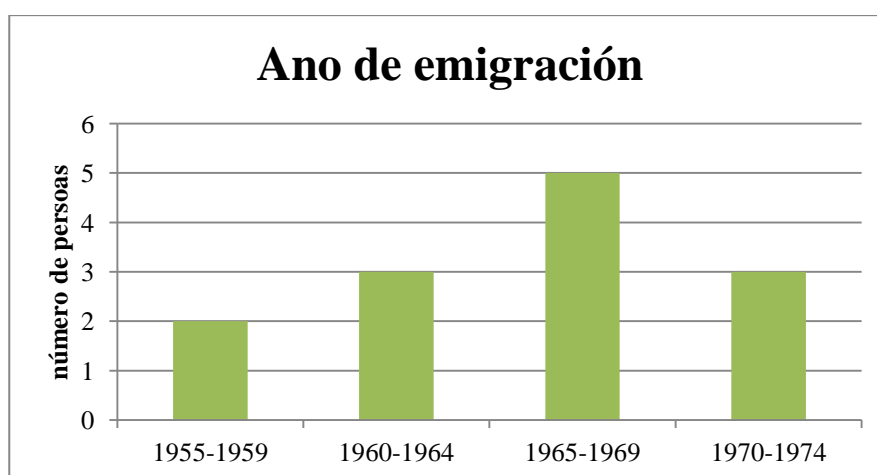
Ai, si porque eu íache aquí... vacas, bueno dúas, pero eu sola, o fillo máis vello tiña creo que 9 anos, e xa me cargaba o carro do toxo, xa iba coas vacas ao

liño... Si, daquela... unha escravitú. Eu sola, o meu home si foi para Méjico.  
(pp. 103-104)

Este proceso migratorio ten o seu máximo expoñente a mediados de século pasado, tal e como da mostra a seguinte gráfica (gráfica 1) que contén datos sobre as informantes de Liñares ao respecto:

### Gráfica 1

*Año de emigración das informantes*

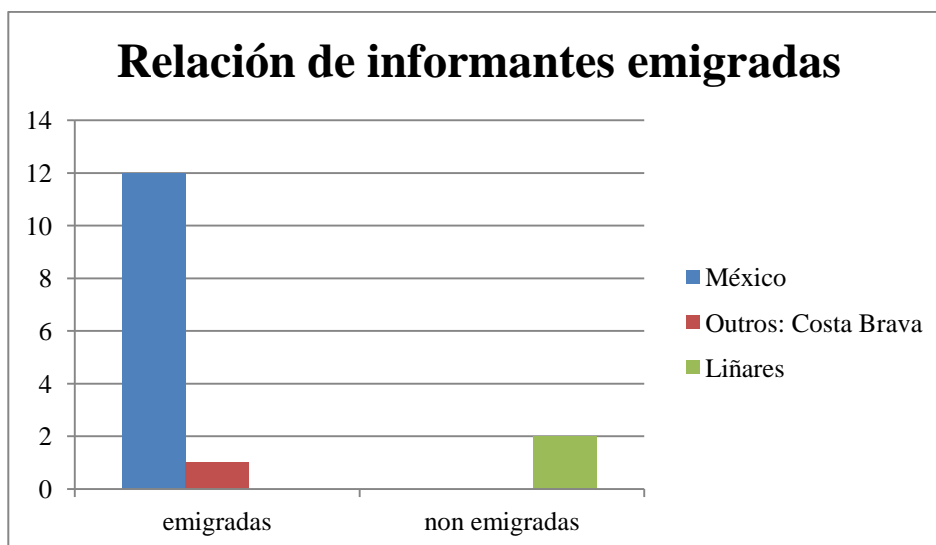


O destino predominante foi América, tanto o sur como o centro. Polo que podemos concluír tras as conversas coas informantes, parece que houbo un primeiro período no que os lugares de recepción máis habituais foron Venezuela, Arxentina ou Cuba, para pasar despois a ocupar un claro predominio como destino México.

Na seguinte gráfica (gráfica 2) con datos das e dos informantes entrevistados podemos observar, por unha banda, a relevancia deste proceso migratorio ao verse implicado a gran maioría da poboación. Por outra banda, podemos constatar a preponderancia de México como lugar de residencia na emigración.

## Gráfica 2

*Relación de informantes emigradas*



Esta masiva emigración a México non foi só propio de Liñares, senón que se estende ao concello de Avión e zonas lindeiras como Beariz.

Por outra banda, dentro do país, o primeiro destino máis habitual foi Cidade de México, dende onde, co tempo, se foron espallando as persoas inmigrantes. Esta concentración explícanas e os informantes coa propia organización do proceso, xa que para marchar a traballar e vivir ao país era necesario contar con alguén que funcionase como aval, e que dera resposta pola nova persoa que chegaba. Deste xeito, era necesario viaxar, normalmente, xunto algún familiar ou veciño no que apoiarse ata conseguir certa dependencia económica e laboral.

Tamén era habitual que os homes foran os primeiros en marchar, tendo como obxectivo acadar unha posición o suficientemente cómoda como para poder levar ao resto da familia, en ocasións tamén por quendas e no mellor dos casos na súa totalidade. Deste modo son habituais as historias vitais nas que matrimonios recen casados se separaban durante anos, ou pais que non coñecían ás súas crianzas ata moitos anos despois.

Como descrición deste proceso, unha das informantes cóntanos a súa experiencia persoal, ela, oito meses despois de casar e estando embarazada, despide ao seu home, o cal marcha primeiro para Brasil e despois para México por un total de oito anos, tempo despois do cal poden reunirse na emigración.



Ademais, tamén existía unha especie de protocolo necesario para a viaxe a México, tal e como nos explican as informantes:

Para ir a Méjico tiñan que chamalas personas, mandar como se fora unha carta de chamada... eu tamén tuven que ir así, mailo meu home. Entonces nos primeiro aínda fumos a Francia, mentras non chamaban por nos de Méjico, nove meses, e despois fumos para Méjico. E xa fumos directos a Guadalajara. (Vázquez, 2022, p. 121)

O que vai para Méjico hai que... non é como ir pa Alemania. Ten que alguén mandarche permiso, e o chegar a Méjico ten que, esa persona, facerse cargo de ti. Senón tes quen che bote a mao, tes que volver, porque en Méjico é todo negocio... En total que a miña soghra anduvo cun irmao para que lle levase o fillo para Méjico... e o tío do meu home levouno pa Méjico, pero cheghou alá e díxolle: mira Méjico e moi grande, espábilate! E alá non e así, non é que vas, traballar... Alá collíate a policía, entonces senón tes quen te apoie, quen mire por ti... non sales.

Eu tiña un primo que agora morreu, un ano máis vello ca min, pero xa fai moito que morreu. Foi para Méjico tamén, e mandouno... pero cheghou alá e fíxolle como o do meu home: eu tróughente, aghora búscate a vida. En total que andaba perdido, pasaba fame, entonces un daquí de Rubillón, veu que andaba perdido.... Ah! Metérono a carcel, porque en Méjico é o que fan, a meu primo metérono na cárcel sen facer mal ninghún. Entón, este de Rubillón, xa tiña moitos cartos daquela, entonces paghou a fianza pa que sacaran ao meu primo da cárcel. Sacouno da cárcel e meteuno a traballar cu el. Tiña unha mueblería, pero meu primo hasta que lle paghou a deuda do que paghou de sacalo da cárcel, estuvo cu el. Pero despois díxolle: senon che parece mal, eu vou pola miña conta. E foi pola súa conta e, bueno, ghanou cartos... cada fillo, súa casa en Méjico, aquí unha casaza. Adelita, que é a muller de meu primo, que toca moi ben a pandareta e canta moi ben, que eu xa non canto, xa non teño voz, pero ela sí. (...)

Entón Méjico era así, se tiñas quen te apoiase, ías pra diante. Se cheghabas alá e che dicían: Méjico é moi grande, espábilate! Nada... (Paz, 2021, pp. 103-104)

Os empregos máis recorridos en México foron os negocios relacionados coas moblerías e a restauración, adquirindo especialmente os primeiros certa notoriedade.

A gran cantidade de persoas de orixe galega que se atoparon no estranxeiro fixo que se foran establecendo uns lazos sociais arredor de experiencias e vivencias comúns, ademais do apego á terra e á necesidade de manter conexión con ela. Deste xeito, en Cidade de México, as relacións sociais tiñan como punto de encontro principal o *Centro Gallego*, no que se reunían os galegos e galegas todos os domingos, organizando comidas, xogos, etc. (Veciñas de Liñares, 2021).

Tamén Xisco Feijóo (2021) fai referencia a esta conexión entre galegos e galegas que se atopaban na emigración:

E *estos* era, claro, cando saíron da aldea, as mulleres de Liñares eran de Liñares, e as de Amiudal de Amiudal, e as de Mangüeiro de Mangüeiro; pero cando se topan na emigración, son todas *gallegas*. (p. 33)

Tamén no eido cultural o *Centro Gallego* foi o núcleo onde se desenvolvían diversas actividades relacionadas con este ámbito. Foi habitual a organización de aulas de música e baile tradicional, así como a conformación de coros, e incluso concursos de danza nos que participaban tanto o *Centro Gallego* como outras entidades, como a *Banda Gallega*, o centro asturiano ou o centro español.

Na gran parte dos casos, a posibilidade de volver de visita á terra dilatouse no tempo, chegando a pasar de cinco a quince anos. Nos primeiros momentos estas voltas non se realizaban anualmente, aspecto que foi mudando especialmente grazas aos avances nos medios de transporte.

Estas visitas dos emigrantes producían unha gran explosión social, enchéndose novamente as aldeas de habitantes e organizándose de novo festas con gran número de afluentes. Xisco Feijóo (2021) falaba sobre esta dinámica social e a relación coa música e baile:

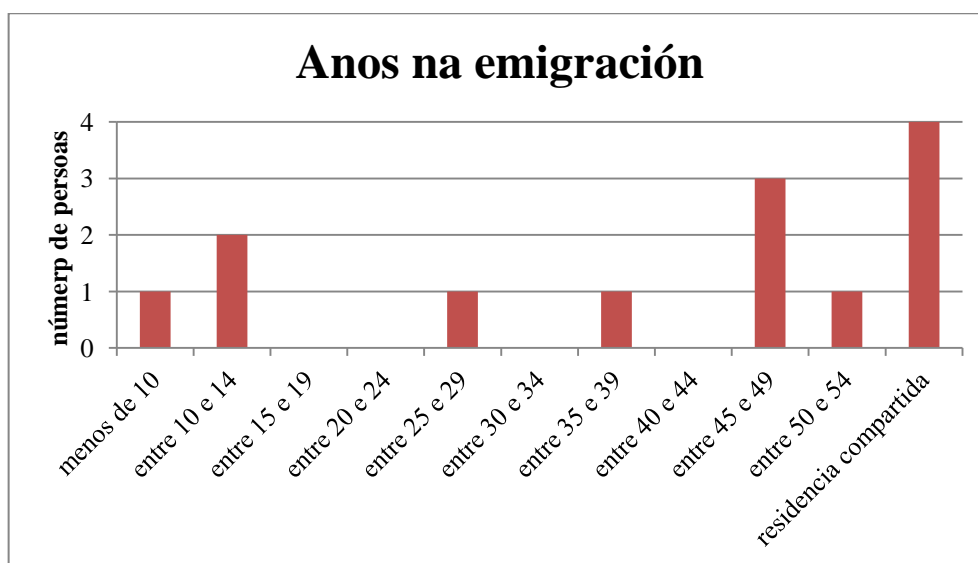
*Entonces*, cando viñan, organizaban este tipo de festas. [...] *Entonces*, directamente, o que facían nese verán é de oca a oca, *osea*, de *romería* en *romería*... e *entonces* cada aldea tocaba e bailaban os seus. (p. 33)

Actualmente atopamos a relevancia da volta dos emigrantes na Festa Mexicana organizada polo propio concello, facendo énfase novamente na maioritaria emigración a este país fronte ao resto de destinos (Concello de Avión, 2020).

Tamén é o máis habitual que a estadía na emigración se prolongara durante moitos anos, sendo o máis común que, na actualidade, se dea unha residencia compartida, de modo que as visitas durante a época estival a Galicia se alonguen durante máis tempo, pero sempre exista un vínculo na emigración debido a que a maioría dos descendentes dos e das emigrantes teñen a súa residencia no estranxeiro. Mostramos a continuación a gráfica (gráfica 3) cos datos das informantes de Liñares que fai referencia a esta cuestión:

### Gráfica 3

*Anos na emigración das informantes*



As e os informantes dinnos ao respecto da relación persoal con Galicia e México que sinten o corazón dividido entre ambos lugares, xa que entre os dous atesouran recordos e vivencias moi importantes para elas. Ademais, sempre fan referencia ao cariño pola súa terra natal e que esta consideración foi algo que trataron de facer chegar a súa descendencia, os cales, a pesares de non ter nacido en Galicia en moitos casos, manteñen de igual xeito esta conexión co lugar de orixe dos seus proxenitores (Veciñas de Liñares, 2021).

### **3.3. Contexto musical e publicacións sobre a música de Liñares**

#### ***3.3.1. Contexto musical***

O contexto musical en Liñares, ao igual que no resto do territorio galego, ten variado enormemente ao longo do tempo. Atendendo aos marcos temporais e ás referencias coas que nos relacionamos ao longo deste traballo podemos delimitar o contexto destas músicas durante o século XX e XXI, máis os seus respectivos cambios.

Tal e como fomos delimitando á hora de falar da música de tradición oral e tradicional en Galicia, durante boa parte do século XX a música era un elemento presente na gran parte das actividades diarias, tanto as relacionadas co traballo como as vinculadas co ocio, aspecto que foi cambiando dende mediados de século, acrecentándose de xeito exponencial a comezos do s. XXI. Deste modo, atopámonos cun contexto musical prolífero que se vincula con múltiples escenarios, que poderíamos chegar a reducir a dous grandes grupos: as labores colectivas e os festexos.

Aínda que tamén existen cantos de carácter individual, como poden ser cantos de berce, debido á implicación veciñal, os traballos que necesitaban da colaboración dos veciños, especialmente labores agrícolas como a malla do trigo, a recolla do millo ou todos os procesos dedicados á elaboración do liño, supoñían frecuentemente o acompañamento musical tanto no mesmo momento do traballo como unha vez finalizado este. Deste xeito, nos días nos que a veciñanza se xuntaba para realizar calquera labor vinculada co traballo agrícola:

Había unhas rondas... e despois se cadra xuntábanse dunha puza ou no cimo dunhas escaleiras.... E había unhas rondas.... Porque aquí en Liñares había moi boas voces, eu non, eu cantar nunca, eu do que poden aprender aprendino pero como o cantar foi cousa de Dios e non me deu a ghracia... eu non tiña que facer! Non puideren aprender! (Paz, 2021, p. 110)

O outro grande lugar da música no contexto tradicional, aínda que tamén o poderíamos extrapolar á actualidade, foi a súa consideración como sustento da festa. Distínguense claramente dous escenarios diferenciados en relación a isto tanto en Liñares como no resto de Galicia, por unha banda atopámonos coas festas patronais, de gran entidade e que se vinculan normalmente con celebracións eclesiásticas, e por outra parte temos as festas cotiás que se organizaban ás noites nas aldeas, especialmente

durante o inverno, e que reciben diversos nomes segundo a zona xeográfica, e que en Liñares se coñecen como “pandeiradas”, e que definiremos detalladamente no apartado 3.4.1. (Veciñas de Liñares, 2021).

No primeiro dos casos, o habitual era que a música viñera da man da contratación dalgún músico, xa foran gaiteiros ou acordeonistas, os cales, como nos contan as veciñas de Liñares, non abundaban pola zona. No segundo dos momentos, tanto a propia organización da festa como o sustento musical era cometido das rapazas da aldea, atendendo todo isto ás consideracións de xénero e intimidade que relatamos no capítulo 1 (Kirk, 2021).

Se viña o gaiteiro non se tocaba a pandareta. (...) Si, ghustaba máis. Esto (sinalando a lata) xa era de tódolos días, e o gaiteiro non... en total que si, si, viña o gaiteiro... logo xa empezou a vir... en Beariz había un grupo de chavales novos que xa tocaban a ghaita, o tambor... e xa viñan o día da festa, e a víspera, e tocaban. E a nos xa nos facía ilusión. Porque esto xa era de tódolos domingos. (Paz, 2021, p. 106)

A mediados do século XX comeza o proceso de perda de transmisión oral, moi influído polo réxime ditatorial e, no caso de Liñares, polo baleirado poboacional que supuxo a emigración na aldea e zonas lindeiras. No referente ás limitacións que a ditadura impuxo no ámbito musical destaca a prohibición de case todo tipo de celebracións, entre elas as ruadas, seráns ou pandeiradas:

Temos que saber que estuvo prohibido facer festas de pandeireta, estaba prohibido reunirse, máis de dúas personas xuntas era unha reunión ilegal. Ti como vas a facer unha festa de pandeireta, como te vas a reunir a fiar e a cantar e ir a non sei onde se está prohibido? De [...] a copla de: “Arriba no hay que temer / si nos llevan a la cárcel / nos tienen que mantener” ven deso, ven de que: mira, nos imos a xuntar igual e xa verán, se nos queren levar presos que nos leven. Pero claro eso non se fixo en todas partes. (Segade, 2021, p. 51)

Na literatura oral non é o único exemplo esta cantiga, tamén Xurxo Fernánides (Corporación de Radio y Televisión Española, 2021) conta como coñeceu esta realidade a través dunha letra que usaban as tocadoras de pandeireta para dar sinal de que a Garda Civil estaba a chegar á festa e había que disolvela:

Las panderetas incitaban a la revolución [...] muchas señoras estaban fichadas por la policía [...] durante el franquismo [...] por tocar la pandereta [...] En ese doble sentido que tienen las canciones yo escuchaba cantar [...]: “Viva la media naranja / viva la naranja entera / viva la Guardia Civil / que va por la”. Y yo decía: pero estas mujeres cantando esto. Y me decían: no, no, es que esta era la contraseña que teníamos para avisar cuando venía la Guardia Civil y esconder las panderetas.

No apartado previo recollemos algúns datos sobre os cambios que supuxeron a emigración, especialmente nos retornos das persoas emigradas, no campo das celebracións e festas e, por conseguinte, na música. A emigración supuxo fundamentalmente a aparición e combinación de novos estímulos musicais pero tamén, contraditoriamente ao que puidera parecer, a conservación das tradicións en relación á música e baile. En Liñares, as informantes fálannos dunha constante evocación á terra, o que supuxo poñer en alta consideración a todos aqueles elementos que, como a música, conectaban directamente cos recordos en Galicia (Veciñas de Liñares, 2021).

Como comentábamos, moitas das características mencionadas son compartidas tanto a nivel xeral co territorio galego como a nivel máis localista, coas zonas lindeiras coas que, ademais, se comparten outros rasgos como a influencia da emigración (especialmente a México) ou elementos musicais como a participación das latas de pemento na percusión de man como soporte rítmico da voz. Deste xeito, moitas doutras aldeas do concello de Avión e de Beariz dan mostra dun estilo xeográfico a través de melodías iguais ou semellantes, a estrutura das pezas, a aparición de saltos en *jotas* e muiñeiras ou, como dicíamos, a aparición da lata de pemento.

### **3.3.2. Publicacións sobre a música de Liñares**

Percorrendo as publicacións sobre música de tradición oral galega, atopamos principalmente dous cancioneros con material pertencente a esta aldea: o *Cancioneiro Popular Galego* de Schubarth e Santamarina (1984-85) e o *Cancioneiro Popular da Provincia de Ourense* recompilado pola agrupación Castro Floxo (Escola Provincial de Danzas, 1997). No primeiro deles atopámonos cun total de cinco melodías e 14 letras ubicadas na aldea de Liñares e recollidas a un mesmo grupo de informantes. Este

material correspóndese con tres pezas de función non determinada, unha muiñeira e unha *jota*; todo o cal aparece distribuído segundo recolle a táboa 2:

### Táboa 2

#### *Material de Liñares no Cancioneiro Popular*

<b>Material de Liñares no Cancioneiro Popular</b>		
	Letras	Melodía
<b>Unha veciña</b>	4/72	
	4/77	
<b>Varias veciñas</b> <b>Outubro 1979</b> <b>(Carballiño)</b>	4/184	1/104kk
	4/191 a	
	4/940 e	
	6/625	
	6/1055	
	6/204 e	4/10
	6/844 a	
	6/1097	
	5/66 c	5/41 e
	6/32	6/209
	6/33	
	6/98	
	6/117	

	6/158		
	6/173 a		
	6/269		
	6/270 c		
	6/276 c		
	6/357		
	6/582 c		
	6/1632		
	6/1730		
	6/1959 a		
	6/2072		
	6/112 b		6/121
	6/206		
	6/1285		

*Nota:* elaboración propia

O *Cancioneiro Popular da Provincia de Ourense* (Escola Provincial de Danzas, 1997) é o traballo onde se recolle máis material musical relacionado con Liñares, onde aparecen 24 melodías que se acompañan cada unha dunha serie de letras. Neste caso, estas músicas clasifícanse como dez *jotas*, catro *muiñeiras*, cinco *pasodobres*, dous *vales*, dous *romances* e un canto de *seitura*, as que aparecen ubicadas no *cancioneiros* do seguinte xeito (táboa 3):



**Táboa 3***Material de Liñares no Cancioneiro Popular da Provincia de Ourense*

<b>Material de Liñares no Cancioneiro Popular da Provincia de Ourense</b>	
<b>Xénero musical</b>	<b>Páxinas</b>
<i>Jotas</i>	41-50
<b>Muiñeiras</b>	51-54
<b>Pasodobres</b>	55-59
<b>Valses</b>	60-61
<b>Romances</b>	62-63
<b>Canto de Seitura</b>	64

*Nota:* elaboración propia

Tamén debemos mencionar os traballos previos e que ao mesmo tempo se integran nesta tese, nos cales se contextualizan, compilan e analizan melodías con acompañamento de percusión de man *Pandeirada en Liñares. Repertorio vocal acompañado de percusión de man no ano 1993 na aldea de Liñares* (López Fernández, 2017) e *Pandeirada en Liñares. Repertorio vocal acompañado de percusión de mano en el año 1995 en la aldea de Liñares* (López Fernández, 2018).

A maiores destas publicacións, tamén podemos mencionar outros traballos que recollen melodías provenientes do concello de Avión, atendendo á clasificación que presenta Groba no artigo *A recompilación da música tradicional en Galicia* (1998):

Groba, nunha síntese dos materiais recollidos por zonas xeográficas, reflicte as melodías publicadas en cancioneiros que foron aprendidas no concello de Avión, ao que pertence a aldea de Liñares. Deste xeito sabemos que no Cancioneiro de Casto Sampedro non atopamos pezas desta zona, na publicación conformada por Torner e Bal y Gay dúas, (ACG:3), no traballo de Shubarth-Santamarina atoparíamos cinco, e noutros non delimitados un total de 41 melodías. (López Fernández, 2017)

Por último, a nivel concreto e sen vínculo coa traballos de corte académico, atopamos algunha publicación na que se recollen fundamentalmente letras das cancións interpretadas en Liñares:

*Liñares y la Santa Isabel* (Martínez, sen data): no que aparecen cuestións relacionadas con costumes, tradicións, festas, refráns e letras de cantigas, entre outras cousas.

*Chozos do Suído e pandeiradas de Avión* (Caixa Ourense, sen data): elaborado pola asociación Castro Floxo no que se recolle unha breve descrición do fenómeno das pandeiradas, a transcripción dunha melodía e numerosas letras.

Arredor da figura da asociación Castro Floxo, comentanos Vázquez (2022) o traballo de investigación que levaron a cabo pola zona e que deu como resultado os traballos citados neste apartado:

Veu Castro Floxo aquí. E gravamos e fíxonos dous libros, e regalóunolo, Castro Floxo. E eu creo que tamén foi a Xirazga porque tamén están as cancións dos de Xirazga. (p. 122)

### **3.4. A Música vocal na aldea de Liñares**

A música vocal enmarcada no contexto da aldea de Liñares e relacionada coa tradición oral presenta as mesmas características fundamentais que o resto de cantos de tradición oral de Galicia. Poderíamos distinguir varios tipos ou xéneros dependendo, fundamentalmente, do seu uso e función xa que, como nos fixeron saber as informantes, as melodías utilizadas eran fundamentalmente as mesmas aínda que, en diferentes contextos, adquirirían significados diferentes (Veciñas de Liñares, 2021).

Seguindo a clasificación que presentamos no capítulo 2, temos constancia da interpretación en Liñares dos seguintes ritmos e xéneros:

#### ➤ Comunicación

Este apartado vincúlase con todas aquelas melodías nas que o elemento primordial é a comunicación dunha historia ou unha mensaxe, tales como romances ou cantos de cego.

Ao respecto, en Liñares puidemos comprobar a existencia deste xénero en primeira persoa, ao interpretaren as informantes unha serie de romances que, aínda que non transcritos para esta investigación, temos recollidos nas gravacións do noso arquivo, como pode ser o caso do nomeado “Viva la mar salada”.

*E despois tamén había desas cancións que contaban historias, romances e así?  
Que aínda nos cantastes algunha alí arriba.*

Si, as coplas.

*Entón as que contan historias son as coplas?*

Exactamente, que esas xa non van coa pandereta.

*Eran máis para entreterse?*

Exactamente, cantar cantares sen tocare. (Paz, 2022, p. 132)

Tamén nos relataron as informantes como moitas destas historias proviñan das feiras, aprendéndoas despois de escoitar a algún cantor que utilizaba estes romances como medio para gañar diñeiro ou manutención. Na meirande parte dos casos, a temática xiraba en torno ao amor, pero sempre dende unha visión trágica, resultando o final da historia en morte, catástrofe ou semellante.

#### ➤ Ciclo de vida

Ao respecto de melodías e pezas que se relacionen co ciclo de vida non atopamos excesiva información sobre isto, tendo referencia directa tan só dos cantos de berce:

Había unha [canción de cuna]... (...) “Este nene lindo, se quiere dormir, el picaro sueño, no quiere venir”. “Duérmete mi niño, duérmete ya, duérmete en la cuna, Dios te cuidará”. E máis... (Paz, 2022, p. 133)

Por outra banda, e destacando que as informantes non fixeron referencia á existencia de melodías ou textos vinculados á celebración de casamentos, chámamos a atención a presenza dentro do repertorio dunha cantiga que cabe mencionar dentro deste apartado (imaxe 27):

## Imaxe 27

*Cantiga sobre o casamento en Jota 3 (2001)*

Despidete niña hermosa  
de la casa de tus padres  
que hoy es el último día  
que de ella soltera sales.

### ➤ Ciclo anual

Seguindo a información relatada polas veciñas de Liñares, podemos falar das seguintes festividades nas que a música ten un papel relevante dentro da celebración da propia festa:

- Reis

Ao igual que en moitos outros lugares da xeografía galega, no día de Reis a mocidade do lugar xuntábase para cantar polas casas pedindo o aguinaldo.

Nos Reis ibamos cantar ás casas, pero eso hai moito.

*Ar.: pedir o aguinaldo?*

Si, que nos deran algo, dábannos millo.

*Ar.: Eso que día, o 6, o propio de Reis?*

Si. E despois vendíamolo.

[...]

Porque despois había festa nas casas. Inda as había nas casas, que non era naquela casa de arriba.

[...]

*C.: Pero cando ían polas casas cantaban cancións de Reis ou as de sempre?*

“Pedímosch’os Reis

Canela de cabra,

pedímosch’os Reis

non nos deches nada.”

Porque había xente que non che daba nada, e tiña dereito! (Vázquez, 2022, pp. 119-120)

- Entroido e coresma.

Estas datas eran moi relevantes na aldea porque a entrada ca coresma marcaba a fin da celebración de pandeiradas na casa, o cal provocaba un auxe de reunións nos días previos. Aínda así, deixamos para o apartado específico da pandeirada (3.4.1.) os detalles sobre este feito.

Por outra banda, recordemos os versos que se recitaban dentro da celebración do entroido, os cales tamén podemos vincular co apartado musical.

- San Benito (21 de marzo).

Esta era a primeira festividade que aparecía despois do tempo de coresma, motivo polo cal era un día esperado e ansiado, especialmente pola mocidade. Neste caso, a música era eminentemente instrumental, coa presenza do gaitero:

Viña o ghaiteiriño, viña o ghaiteiro como agora por exemplo vos. E xa nos viña o ghaiteiro, e aquilo tiñan que sacar un permiso porque aínda era na coresma, e aquilo sabía a gloria. Na coresma e aquel... xa era cara o final pero... (Paz, 2022, p. 136)

- Santa Isabel de Liñares

Xa relatada no comezo deste capítulo, era a festividade máis imporante da aldea, celebrada antigamente o 2 de xullo, e celebrándose actualmente o 8 de xullo:

Esta é como unha romería [Santa Isabel de Liñares]. Esta festa estaba muy bonita.. (Justo, 2022, p. 129)

- Magosto

Pasada a época estival, e sen contar coa celebración de pandeiradas, o gran evento durante o outono era o magosto, celebrado en torno á data do San Martiño (11 de novembro), onde a festa xiraba en torno á comida e á música e ao baile.

#### ➤ Trballo

Dentro deste apartado destacan as reunións comunais de axudua mutua para realizar traballos especialmente vinculados coa labranza.

Seguindo os datos obtidos das informantes, parecen non aparecer (ou conservarse) cantos específicos:

*Ar: E nunca vos xuntabades a axudarvos no campo?*

Antes si, pero antes había outra cousa... había outra amistá, agora cada un vai ao seu, antes non. Logho as mozas que ibamos traballar ás fincas, todo o que vedes por aquí abaixo, antes eran todo fincas a millo como o meu aquí. Ibamos por este tempo botar a ferrá, e cando se botaba aquela semente que despois se lle daba ás vacas, por entre o millo sachar... Había unhas rondas... e despois se cadra xuntábanse dunha puza ou no cimo dunhas escaleiras... E había unhas rondas.... Porque aquí en Liñares había moi boas voces, eu non, eu cantar nunca, eu do que puđen aprender aprendino pero como o cantar foi cousa de Dios e non me deu a ghracia... eu non tiña que facer! Non puíden aprender!

*Ar: Entón cando iades traballar xuntas cantabades?*

E polo medio da ferrá, e polo medio do millo, había unhas rondas... aquilo era unha alegría.

*Ar: E cantabades o mesmo ca nas pandeiradas?*

As mesmas cancións... (Paz, 2021, p. 107)

Si, cando ibamos... traballar as veighas, ao millor xuntabámonos, xuntábanse nun sitio todas, e traballábase todo o día, había moita mocidá... unha viña daquela veigha, outra doutra... e xuntábanse aquí nun sitio a cantar. Pero cantaban as cancións que se cantan coa pandereta. (Paz, 2022, p. 131)

De tódolos xeitos, atopamos referencias a cantos máis específicos, como podería ser este texto que nos recita tamén Sira Paz (2022):

“Ahí vienen los seghadores...” esa creo que non cae ca pandereta.

*Esa fala da sega?*

Si. “en busca de sus amores, después de regar y segar la hierba”. Eso xa non caía coa pandereta. (p. 127)

➤ Diversión e outros

Comezaremos dentro deste apartado facendo referencia a unha serie de cantos de función non determinada e aos que as informantes se refiren baixo o nome de “cantares”, segundo entendemos, melodías que se cantaban sen acompañamento rítmico e sen o obxectivo de acompañar ningunha labor ou festividade concreta.

Pero había moitas cantigas, non cantigas, cantares! Que cantaban que non se contaban coa pandereta porque non iban coa pandereta. [...]

*E cantábanse polo camiño...?*

Si, pola carretra ou que nos xuntabamos o día do maghosto por exemplo. (Paz, 2022, p. 131)

Por último, centrádonos xa no material principal na elabotación desta investigación, o obxecto de estudo deste traballo enfócase no repertorio vocal con acompañamento de percusión de man en Liñares, atopando baixo estas características diferentes ritmos, os cales as informantes agrupan en tres categorías ou xéneros: *jotas*, *muiñeiras* e *vals*. Tanto *jota* e *muiñeira* correspóndense con bailes soltos (executados en roda e sen contacto físico entre as parellas de bailadores e bailadoras), mentres que na categoría de *vals* inclúense diferentes subxéneros de bailes agarrados (con contacto físico entre as parellas).

*Jota* e *muiñeira* caracterízanse pola relevancia da estrutura formal dentro da súa interpretación, especialmente marcada pola presenza de saltos, uns motivos rítmicos que sinalan o inicio dunha nova repetición da peza e que sobresaen dentro dos elementos rítmicos da mesma. Esta predominancia do sentido estrutural ven da man da conexión co baile, compartindo ambos elementos seccións diferenciáveis e parellas entre si.

A *jota*, de ritmo ternario, presenta diversas características formais a nivel melódico: sen ou con retroso, coa presenza de refrán, etc. mentres que a *muiñeira*, de ritmo binario, preséntase case na totalidade do repertorio baixo a característica de *muiñeira vella* (atendendo á definición de Schubarth no *Cancioneiro Popular Galego* - 1984).

No apartado de *vals* aglutínanse diferentes ritmos que, a pesares de contar con acompañamentos de percusión diferentes, comparten a mesma función, a de prestar sustento melódico-rítmico ao baile agarrado. Podemos falar fundamentalmente de dous ritmos predominantes: o valse propiamente dito, con ritmo ternario, e o pasodoble, con

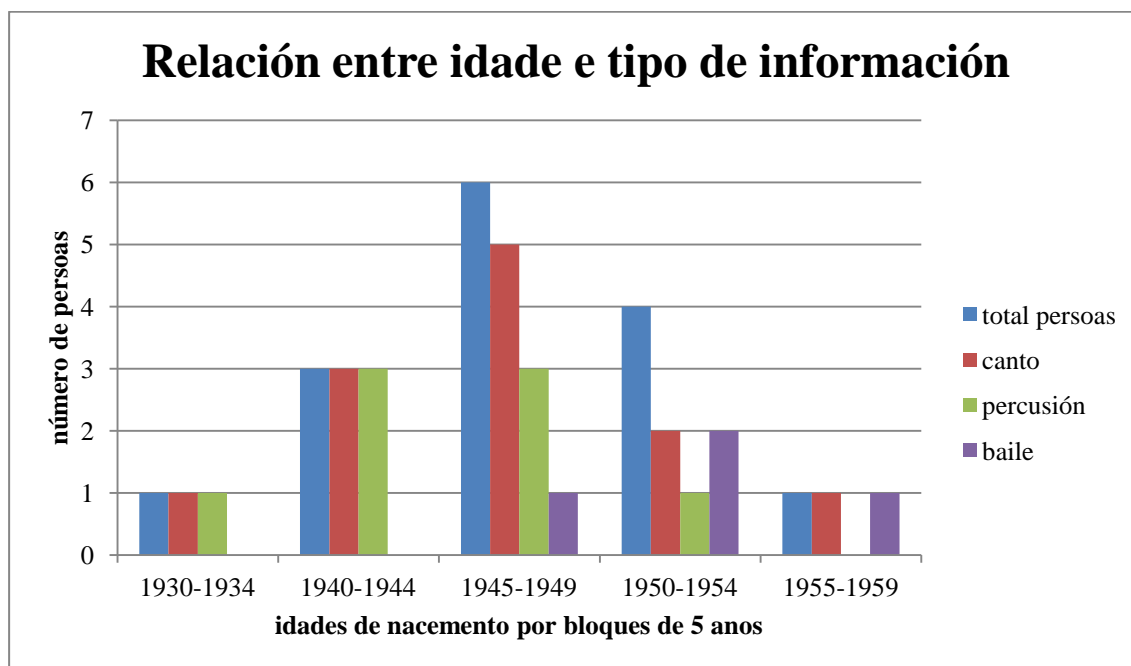
ritmo binario. Como dicíamos, a pesares de presentar ritmos e acompañamentos diferentes por parte da percusión, as informantes denomínanos a ambos como *vals*.

Un caso particular sería o da rumba, presente no repertorio só unha melodía asociada a esta ritmo, a Palmira, á cal as informantes fan referencia directamente con este nome propio. Por este motivo, aínda que se asocia tamén a un baile agarrado, na compilación e análise falamos da rumba como un ritmo diferenciado do resto de *vals*.

Rematada esta revisión dos diferentes xéneros eminentemente vocais presentes na aldea de Liñares, quixemos incluír unha gráfica (gráfica 4) vinculada con este último apartado que elaboramos a través dos datos obtidos das informantes, nas que podemos ver a aparición dun tipo de información (canto, percusión ou baile) segundo a franxa de idade, onde podemos comprobar como a medida que a idade descende, especialmente, a presenza da percusión.

#### Gráfica 4

*Relación entre idade e tipo de información*





### 3.4.1. A Pandeirada: usos e funcións

Pandeirada é o nome que reciben en Liñares as xuntanzas organizadas na aldea co obxectivo de bailar, cantar e socializar, coñecidas noutros lugares como fíos, fiandolas, seráns, ruadas, fiadeiros, fiadas, etc. e as que eran un feito habitual en boa parte de Galicia, cando menos ata mediados do s. XX (Lisón, 1983). Tal e como indica esta denominación xeográfica, a presenza de pandeiretas é un elemento indispensable para considerar estas reunións pandeiradas, nome que tamén se comparte con outros territorio como:

No Canizo, a este baile chamábanlle «a pandeirada». Facíase «tódolos domingos» do ano. (Feixóo, 2021, p. 62)

De igual xeito, noutros lugares vinculábase a nomenclatura desta festa con outros aspectos, por exemplo en boa parte da provincia de Pontevedra:

A festa na que soan as pandeiretas recibe nesta zona o nome de serán, denominación que ven dada polo feito de ser esa hora do final da tarde á que comezaban. (Outeiro, 2012, p. 24)

Nun inicio, hai constancia de que este tipo de celebracións se vinculaban a labores colectivas como o fía de lá ou liño:

En Salvaterra e As Neves úsase a palabra «serán»; na rexión de Bande, «fiadeiro»; en Forcarei «ruada»; en tódolos casos co significado [...de] «fuliada» (festa aldeana e calquera música que se canta nela), quizais porque as fuliadas se celebraban ó redor da escorecida durante as reunións de fiadeiro (de aí fiadeiro ou serán) ou nos camiños da aldea (rueiros). (Schubarth e Santamarina, 1984, p. XXIII)

Pero, ao iren decaendo o traballo destes materiais, as xuntanzas adquiriron unha dimensión plenamente social:

Os mozos e mozas das aldeas substitúenos [os fiadeiros] por reunión máis ou menos improvisadas, onde se baila e se canta igual que nos fiadeiros, pero espallándoas ao longo do ano. Os seráns (ou ruadas, pandeiradas, fías...) adoitaban facerse á noitiña, cando xa tódalas tarefas de acomodo do gando finalizaran. Esta costume rematou e foi substituída polos bailes que cada aldea

celebraba esperando á chegada da festa patronal [...] era común que se fixese na casa dalgunha persoa que tocase ben a pandeireta ou, acaso, que soubese cantar ben. (Albán, 2003, p. 147)

As máis das veces, as xuntanzas para a realización de traballos colectivos relacionados co agro eran suficiente para facer soar as pandeiretas [...] adoitaban face[las] [...] nunha corte de gando que se limpaban e preparaban para a ocasión. (Outeiro, 2012, p. 24)

A relevancia principal destas xuntanzas radicaba na posibilidade de interacción social entre rapaces e rapazas novas, sendo polo tanto esta a función principal de pandeiradas, seráns ou polavilas. Sen embargo, a nivel de música e danza:

A máxima expresión interpretativa desenvolvíase nos fiadeiros onde, segundo a comarca, podían darse distintas variantes tanto no lugar de celebración, como na orde dos bailes o una execución dos cantos, ritmos e bailes. A subsistencia dos fiadeiros no s. XX fixo que neles a pandeireta galega asimilara os novos ritmos bailables popularizados polas orquestinas e demandados pola xuventude. (Pinheiro, 2004, p.41)

Centrándonos a partires de agora nas pandeiradas de Liñares, temos que ter en conta os cambios producidos nestas celebracións ao longo do tempo e debidos tanto a influencias puramente musicais como sociais (emigración, melloras de comunicación, etc).

Seguindo o relato das nosas informantes, podemos determinar cómo foron a celebración de pandeiradas, primeiramente, ata practicamente mediados do s. XX, onde estas xuntanzas se realizaban durante todo o inverno, comezando no outono e finalizando coa coresma, coincidindo coas normas eclesiásticas de moderación e recato:

Despois de pasado o entroido, de ahí pa diante xa non había.

*C.: Ata o verán?*

Non, ata despois, ata o inverno que ven. No vrao había festas aquí por fora. (Vázquez, 2022, p. 123)

Despois cando viña a coresma había luns non, martes si, miércoles non, xoves si, viernes non, sábado si e domingo si. Porque se acababa, porque viña a

coresma e había que lle apurar a pandareta. Despois viña a coresma e non se podía tocar, Ui! Dios me libre, aquel cura! Non nos deixaba. (Paz, 2021, p. 107)

Aquí sábado, domingos e festivos. E logo cando viña a coresma, antes de que viñera a coresma o lunes, o martes, o miércoles, o xueves, o viernes, o sábado, e o sábado había á tarde a á noite, e o domingo había á tarde e á noite. (Paz, 2022, p. 133)

Deste modo, cada semana e por quendas, unha das mozas solteiras da aldea era a encargada de xestionar o lugar onde facer a pandeirada, tiñan que “por a casa para festa”, podendo ser ou ben nalgún local propiedade da familia ou ben solicitando un ás veciñas ou veciños.

Ía a ronda, cada domingo unha, unha casa. Había quen non tiña casa e tiña que buscala. Unha que foi a Venezuela e morreu pa alá, 10 anos máis vella ca min... non tiña casa pa festa, entonces tiña que buscala, entonces chegou a unha casa, se lle prestaban a casa para a festa, e dixéronlle: non, non... e bueno, non lla prestaron. Foi a outro sitio se lla prestaban: no, porque.... Tampouco, non lla prestaban. Entonces chegou a un cruce que hai antes de chegar a casa de meu pai, que agora é onde vive o meu fillo. Na carretera, indo pa Amiudal, a última a dereita. (...) En total, que alí vivía meu pai, en total que esta moza quedouse alí no cruce, dixo: non sei se vaia onde Amador, que era meu pai, pero claro, cando che empezan a decir que non... parece que todos se pon dacuerdo. Entonces chegou onde meu pai, e díxolle se lle prestaba a casa para festa, e díxolle que sí, dixo: e non traías candil, porque antes era o candil, o candil de ghas. E díxolle meu pai: non traialo candil que teño o meu, el tíñao xa de carburo. E ela calou, porque nin o cría, porque un que no, outro que no... (Paz, 2021, p. 101)

Ao próximo viernes xa sabía a que seguía para lle tocar... decíamos “por a casa pra festa”. E despois como algunha xente non tiña casa para festa, por eso ordenamos de facer aquilo, fíxoo o pueblo! Fixéronse moitas cousas por un donante... (Vázquez, 2022, p. 124)

*Ar.: E aquí fíxose baile? Non poñíades a casa para o baile?*

Antes si, cando eramos novas, si. Puñámola!

*Ar.: E a ti tocaríache tamén?*

Claro, eu tamén nesta casa. E inda vivían mis padres, pero tuvémola aquí. Antes si, se poñía cada unha casa. Y quien no la tenía prestábaselle. Había casas por ahí que tenían un salón bueno, e decían: téndea aquí. (Justo, 2022, p. 129)

Deste xeito, elas eran as encargadas de arrombar o lugar para a festa máis de poñerlle luz utilizando candís de gas, e estando, deste modo, sempre ligadas á aldea, tanto na propia organización como na celebración xa que, mentres que os mozos podían desprazarse a aldeas veciñas (Baíste, Beariz, etc.), elas non podían acudir ás pandeiradas doutros lugares. O soporte musical era tamén un apartado feminino, sendo elas as intérpretes de melodías cantadas co acompañemento rítmico que aportan as pandeiretas e a lata de pemento: “e se cadra había algún [home] que sabía pero non tocaba, solo as mulleres” (Paz, 2021). Todo isto reafirma os roles de xénero que analizamos no primeiro capítulo, aínda que tamén nos atopamos con explicacións que conectan o desprazamento dos mozos polos lugares próximos coa procura da non consanguinidade nos casamentos.

Volvendo ao transcurso das pandeiradas, o habitual é que as mulleres cantaran por grupos de dúas ou tres cantadoras, xa que o maior desexo era sempre bailar para, deste modo, ter contacto cos mozos que acudían ao baile: “Daquela non tocaban máis ca tres, dúas pandaretas e unha lata. A lata sempre unha”. (Paz, 2021, p. 102) Esta característica é compartida en moitas outras zonas, tal e como nos mostra Feixóo (2021) coas palabras de Visitación ao falarnos das pandeiradas do Canizo: “No Canizo tocaban sempre de dúas, «unha tocaba o pandeiro i a outra a pandeira, e cantabamos as dúas»”. (p. 63)

Cada un destes grupos de cantadoras adoitaban interpretar unha sucesión de ritmos conformada por *jota*, *muiñeira* e *vals* (que podían ser un ou máis ritmos de bailes agarrados).

Claro! Seguíase... Mandaban as que tocaban, as que tocaban tocaban normal: *jota*, *muiñeira*... pero xa se sabía de toda a vida. Despois o que bailaba seguía a que tocaba, e que xa se sabía, era de vello, de miñas abuelas. Xa non había outro baile máis co que tocaba a lata, non había outro. Logho a *muiñeira*, logho o *vals*... e xa estaba. (...)

Cada roda parábase e despois... cinco minutos, tocábanse a muiñeira e seghuían beilando. Cando paraba a festa eles tamén se arrombaban, non quedaban alí. Despois tocabas a muiñeira, e eles volvían outra vez. Tocabas alí o *vals*... ala! (Paz, 2021, p. 103)

No transcurso do baile, os roles de xénero tamén estaban claramente definidos, marcando sempre o xénero masculino o devir deste. Por unha banda, o mozo era quen escollía a parella para bailar, tendo esta que conservarse durante toda a sucesión de ritmos que antes comentamos:

Saían os mozos primeiro, fosen catro, cinco... E os mozos chamaban... as mozas de pé todas xuntas. Os mozos saían e daban a volta, parábanse e chamaban á que querían bailar con ela. (...)

A moza non guiaba nunca, porque a moza chamábana, ela non sabía se iban decidir a ti ou a outra. Pero o mozo, normalmente, o que iba diante era o que sabía mellor os puntos. (Paz, 2021, p. 101-102)

Deste xeito, a figura central destas pandeiradas eran as mozas solteiras, xa que o obxectivo era bailar como elemento de conexión entre mozos e mozas. Aínda así, tamén as casadas adoitaban formar parte da festa, aínda que con menor implicación:

E logo as que eran mozas xa ían, pero mesmo as que estaban casadas, que aínda eran ou eramos novas, pois íbamos tamén, pero non se beilaba. Eu acórdome de casada que me decían que fora tocare, e íbamos tocalas casadas e as mozas beilaban. Porque despois de casada senon ías co teu home non íbas beilare...

(...) Porque non prohibían de que fora nin... pero como o meu habíache máis, casábanse e acabouse o rolo. Pero eu iba, e coma min as outras, e íbamos e ala! As casadas, veña! A tocare! Porque como non tiñamos con quen beilar. Nos facíamoslle festa e elas beilaban. (Paz, 2021, p. 110)

Cabe se cadra resaltar a función social da música e do baile a través do significado real e directo das cantigas interpretadas durante as pandeiradas apoiándonos no relato de Sira Paz sobre unha moza da aldea quen, moi namorada doutro mozo, lle dedicaba letras como as que seguen:

E acórdome que lle cantaba, pero cantáballe tanto indireto, cantoulle unha cántiga: “Manuel pola pasión, de Cristo cando naceu, dime que si ou que non, pola nai que te pareu”, porque el tíña... nin se desenleaba dela nin se casaba.

Logo despois viñeron dous irmaus de Méjico, un, o máis novo, quixo ser mozo de Julia, era tía de Angelita. En total que quixo ser mozo dela, pero ela non quería ninguén máis co primo. De ahí de Beariz, que xa che era un mozo máis... xa tiñan máis ca nos, xa eran o mellor medio estudiados, pero ela tiña... En total que tamén cantáballe, este chamábase Serafín, buscou outra moza aquí no pueblo e casouse cu ela, entonces Julia cantáballe: “Non se me da que te laves, na auga que me eu lavei, non se me da que ti tomes, amores que eu olvidei”.

Ela bebía os aires por este.. e logo cantáballe: “Pasar el río no puedo, pasar el río no puedo, pásame Manuel del alma, en tu caballo ligero”. Ela estaba ceghuiña, ceghuiña por el. (Paz, 2022, p. 141)

Esta descrición correspóndese coa pandeirada máis vinculada coa tradición oral e que, como dicíamos, poderíamos constatar ata mediados do s. XX. A partir deste momento, o explosivo fenómeno migratorio baleirou Liñares e as aldeas lindeiras, provocando a falta de habitantes a progresiva decadencia destas festas.

Temos constancia a través de informacións externas á aldea da conservación das pandeiradas na emigración, especialmente en Cidade de México, onde aparecen relatos que falan da celebración, entre outros eventos, de concursos de tocadoras de latas de pemento (López Fernández, 2017).

A pesares disto, non podemos afirmar como se sucedeu esta realidade paralela sobre as pandeiradas na emigración xa que, ata o momento, non conseguimos referencias por parte das nosas informantes.

Seguindo a orde cronolóxica, a volta progresiva da emigración, tanto en visitas puntuais como nos propios retornos, marcou un novo punto no transcurso das pandeiradas, tanto na organización e función como na aparición dos eventos de música e baile.

Primeiramente, as festas mudaron na súa preparación, deixando de lado aquel proceso no que as mozas tiñan toda a responsabilidade e pasando a parecerse máis a

unha festa patronal, de maiores características. Isto veu dado pola maior afluencia de persoas nas pandeiradas, xa que todas e todos os veciños das aldeas próximas se xuntaban para cantar e bailar, rompéndose polo tanto a atadura das mulleres á propia aldea. Ao mesmo tempo, esa pretensión de mocear tornou a un contexto social maior, onde primaba a diversión e a alegría pola volta á terra natal (imaxe 28).

*C.: Pero esas festas así grandes nos pueblos foi despois de que volverades? De antes non se salía de Liñares, faciades a festa aquí...*

Non, claro... foi dalgún ano que viñeramos, e estabamos aquí, e o cura que temos era moito de nos xuntar e de facere...(Vázquez, 2022, p. 125)

Cando era, por exemplo, unha festa que aghora xa non hai... había a Santa Isabel, o San Benito... moitas veces que non había nada de festa, e tocabamos nos, alí no campo, e despois beilaban. Se cadra beilaban mozas con mozas, porque os mozos andaban máis por fora. (Paz, 2021, p. 105)

### **Imaxe 28**

*Veciñas de Liñares tocando en Amiudal*



*Nota:* fotograma pertencente a un dos vídeos do ano 1993 que conforman o arquivo de Xisco Feijóo. De esquerda a dereita, Aurentina Estévez, Adelita Justo, Leonía Justo, Inés Justo, Julia Justo e Emma Candedo.

Para a música e o baile, en primeira instancia, estas novas pandeiradas trouxeron consigo novas influencias, especialmente na música, ao relacionarse entre si cantadoras de diferentes aldeas. Tamén medraron o número de cantadoras, pasando das antigas parellas ou tríos a conformarse grupos de ata dez ou máis mulleres. Do mesmo modo, os bailes acrecentaron o número de bailadores, tanto a nivel xeral como na conformación das propias rodas. Aínda así, o habitual sempre foi que tanto nas rodas de baile como nos grupos de cantadoras, non se mesturasen persoas de aldeas diferentes, manténdose por norma xeral esta separación que incluso chegaba a supoñer que os e as veciñas só bailasen cando eran as cantadoras da súa aldea as que tocaban.

En Beariz, [na] *romería* do Santo Domingo da Xirazga, [...] [houbo] unha ruada de 50 *parexas*, ese foi o primeiro ano, que nolo dixeron alí, que se *mezclaban* todos a bailar. Porque como entramos nos todos a bailar con todo o mundo, entrou todo cristo... fixémonos unha roda de 50 parellas de vellos de toda a zona. Pero antes non, facían esa historia e cantaban as de Amiudal e bailaban as de Amiudal... era así. (Feijóo, 2021, p. 33)

Tal e como nos adianta a anterior cita, o seguinte gran cambio veu da man das recollidas, aspecto que tamén analizamos no apartado correspondente do primeiro capítulo respecto da influencia no mesmo proceso musical e de baile. A este respecto, en Liñares producíronse cambios parellos ao resto de territorios visitados por compiladores e compiladoras, é dicir, un aumento maior do número de cantadoras, a interacción con compiladores e compiladoras e nivel de baile e repertorio cantado e unha valoración maior da tradición, aspecto que, recordemos, debido á emigración xa se tiña nunha apreciada consideración (imaxe 29).



## Imaxe 29

*Veciñas de Liñares no exterior do local social*



*Nota:* fotograma pertencente a un dos vídeos do setembro do 1996 que conforman o arquivo de Xisco Feijóo. De esquerda a dereita, Aurentina Estévez, Orestina Justo, Leonía Justo e Arcilia Justo.

Como non, o efecto do programa de televisión *Luar* da CRTVG tamén chegou a Liñares, visitándoo en diversas ocasións:

Aquí había xente que bailaba moi ben, moi ben... Nos fomos tres, ou catro veces... ou non sei se serían cinco ao luar. (Vázquez, 2022, p. 125)

Segundo nos relatan as informantes, foi maioritariamente a xeración dos seus proxenitores a que visitou o programa, aínda que algunha delas tamén participou. Para a visita ao estudio cóntannos que non existiu preparación previa e, polo tanto, aínda que a función do propio evento se modificou ao converterse nun espectáculo, ao mesmo

tempo a música e o baile non sufriron variacións formais respecto do que ocorría na aldea.

Despois cando fomos a Luar como había tantas que fomos o Luar e sabían tocar a pandereta, a lata non, pois eu toquei a lata e dúas a pandareta. (...)

Eu solo fun unha vez, elas xa foran antes. E eu fun unha vez sola, e xa non che sei en que ano foi, pero daquela aínda era moza, quen di moza.... E o Gayoso tamén, inda tiña pelo. Eu daquela aínda che era moza... bueno, máis nova ca agora. Pero aquí foron varias veces, pero eu solo unha.

Pero daquela estábache todo moi controlado, que había moita xente para facer o Luar... (Paz, 2021, p. 106)

### Imaxe 30

*Veciñas de Liñares cantando e tocando*



*Nota:* de esquerda a dereita, e de adiante a atrás: Olguita Vázquez, Aurentina Estévez, Orestina Justo, Adelita Justo, María Candedo, Celia Justo, M. Carmen Vázquez, Elsa Ruíz e Irene Justo. Fotografía de Álvaro R. Carballo (12/08/21).

Na actualidade, atopámonos cunha clara desaparición das pandeiradas e momento nos que se canta e toca, aínda máis acusada dende a aparición da COVID. Á chegada do equipo de investigación á Liñares, as primeiras referencias das informantes é que levaban varios anos sen sacar os instrumentos, sen embargo, a través do noso interese, durante o período de visitas no verán, volveuse producir unha explosión de música, baile e goce propio das pandeiradas (imaxe 30).

Aghora xa veñen as outras tamén... [as veciñas emigradas]

*Ar.: e nos tamén viremos.*

Pois si, esperemos que veñades. Algún día facemos ahí unha pandeirada, agora ao noso xeito pero... ao que sabemos. (Justo, 2022, p. 128)

### **3.4.2. O baile e a súa relación co canto**

Como viñamos dicindo, baile e música son dúas caras dunha mesma moeda, necesitando entender da súa conexión e reciprocidade para comprender plenamente calquera dos dous aspectos.

Centrándonos no baile, en todo o territorio galego a música aparece como soporte indispensable para este, xa fose a través de cantadoras e percusión de man ou instrumentos melódicos acompañados de percusión. Ademais, as nomenclaturas son coincidentes para os diferentes ritmos: *jota*, *muiñeira*, *valse*, *pasodobre*...

En Liñares, ao igual que no resto de Galicia, atopamos dúas distincións fundamentais no baile: o solto e o agarrado. Como os seus nomes indican, o solto é aquel baile que se executa e parella pero sen contacto físico directo con ela, mentres que o agarrado é todo aquel baile nos que as parellas se xuntan para danzar. Dentro do solto distínguense a *jota* e a *muiñeira*, as cales teñen variedades xeográficas máis ou menos salientables, como pode ser o caso do maneo (variante da *jota* propia da zona de Bergantiños). O agarrado, segundo a literatura de aparición máis recente, presenta múltiples ritmos como o *pasodobre*, *valse*, *mazurca*, *chiqui-chiqui*, *polka*, *rumba*, etc.

En Liñares atopámonos con *jotas* e *muiñeiras* no apartado do baile solto, e *valeses*, *pasodobres* e *rumbas* no referentes aos agarrados, aínda que todos eles reciben o

nome de *vals*, independentemente do ritmo e o conseguinte diferente acompañamento da percusión de man.

No apartado dos agarrados non existe unha relación estrutural entre música e baile, xa que a interpretación é lineal, sen cambios ou seccións intermedias, aspectos que si ocorre nos bailes soltos.

Aínda que non atopamos explicacións especialmente definitorias a través das nosas informantes, a redor das conversas con profesionais do sector, máis doutras referencias, cremos que a seguinte descrición podería achegarse á estrutura e execución dos bailes soltos:

Los bailadores, situados por parejas enfrentadas y conformando entre todos un amplio círculo, esperan a que las *pandereteiras* den comienzo a la *cantiga* para dar una vuelta y comenzar el punto que el *guía* propone. El final del punto vendrá marcado por la cadencia final de la *cantiga* o, de haberlo, del estribillo; y se traduce en el desplazamiento siguiendo la dirección de la *roda*. Suena el salto de la percusión para que los bailadores finalicen el desplazamiento, esperando nuevamente al inicio de la *cantiga*. (López Fernández, 2018, p.16)

Por outra parte:

Tamén cabe destacar que é moi posible que antigamente as parellas implicadas no baile fosen menos numerosas, de xeito que esta dinámica fose máis áxil e efectiva. (López Fernández, 2017, p.42)

Este aspecto vinculábase claramente co espazo no que se celebraba a pandeirada (ímaxe 31):

*E despois bailaban moitas parexas xuntas? Cando se pon a xente a bailar a jota e a muiñeira, cando están na roda?*

Ui! Por exemplo seis, máis ben, seis mozos e seis mozas, porque a festa iba a rolda, tocábame a min e puña a casa, tocáballe a outra e tiña que pola casa. A que non tiña casa, que non lle valía casa, iba buscala emprestada. Entonces xa se procuraba que o local era ghrande. (Paz, 2022, p. 135)

Unha figura fundamental para o transcurso do baile era o guía ou primeiro, encargado de definir os pasos e estrutura:



El (o guía) sacaba o punto cando quería, e cinco minutos ou dez, ou cando quería cambeara e ala! O que iba diante, por eso as veces decían que vaía este... porque sabía, os outros secadra iban atrás facendo o que facía el, pero non sabían sacalo. (Paz, 2022, p. 144)

O guía (sempre ou case sempre na cabeceira da roda, e sendo o mesmo durante todo o baile) era o encargado de marcar estes cambios de parte (desprazamentos, cruzados no sitio e puntos). Os homes, polo que se sabe, tamén podían bailar con castañolas, feito que ten sido moi habitual. (López Fernández, 2017, p.42)

### **Imaxe 31**

*Baile en Liñares no ano 1993*



*Nota:* fotograma pertencente a un dos vídeos do ano 1993 que conforman o arquivo de Xisco Feijóo.

### **Imaxe 32**

*Baile en Liñares no ano 2021*



*Nota:* fotograma pertencente a un dos vídeos do ano 2021 que conforman o arquivo propio. De esquerda a dereita, Arturo Perdiz e María Lorenzo. Vídeo de Álvaro R. Carballo (19/08/21).

Cabería citar a adaptación ou flexibilidade dos roles de xénero no baile seguindo o paso do tempo, recordando o citado sobre a predominancia masculina no desenvolvemento dos bailes en pandeiradas e festas previas á emigración, aspecto que se foi aliviando naquelas festas de verán onde se congregaban veciñas e veciños provenientes da emigración e que, definitivamente, vimos practicamente eliminado nas nosas visitas a Liñares durante o verán do 2021 (imaxe 32). Deste modo, actualmente, a predominancia feminina no baile orixinou rodas exclusivamente femininas pero, aínda nos casos onde tamén aparecía algún bailador, a figura de guía variaba e recaeu tamén sobre as mulleres bailadoras.

Por outra banda, dan conta da fonda interconexión entre música, baile e relacións sociais os propios textos empregados nas pezas, mostrando a realidade viva das pandeiradas a través das referencias que as cantadoras utilizaban a redor das persoas partícipes da reunión.

A min acórdame cunha vez, veume chamar o mozo a beilar, e botáranme unha cántigha: “Baila bien el bailador, y también la bailadora”, pero era o vals “Baila bien el bailador, y también la bailadora, si la vista no me engaña, baila el novio con la novia”. Porque ese mozo quería casar comigo e coma nestes pueblos sábese todo, non como nas capitales... e claro, non foi, non se casou.

*E facíase moito eso de que as que cantaban botaran cántigas meténdose coa xente que bailaba?*

Si. Coma esa xa é unha, pero despois “O demo cando era demo, daba voltas ao revés, rabea demo rabea, que pra eso demo es”. Eso por exemplo, o mozo que iba beilar, en vez de dar a volta así, daba a volta así.

E “Moito baila, moito baila, ese da chaqueta longa, inda beilaba mellor, se a tuvera redonda”. Bueno sí, esas acórdome que lles botaban esas cántighas ao que bailaban, porque facía ao rovés ou porque... por calquera cousa que non fora cos outros. (Paz, 2022, p. 134-135)

“Baila e trepa no duro,  
baila e trepa no duro,  
aunque rómpalo zapato  
aínda queda o piso duro”.

*E eso que quere decir?*

Pois porque eso había mozos que.. buuf! E as casas non son como agora de... bueno a miña de dentro aínda é de madeira, pero antes eran todas. Non eran como agora, entón claro habíaos que uu! Que pinchaban e sacaban o punto e... entón botábanlles esa.

*Para meterse con eles?*

Claro! (Paz, 2022, p. 145)





## **PARTE 2: ESTUDO EMPÍRICO**



## **CAPÍTULO 4. METODOLOGÍA**



## **Sinopse**

Este capítulo adícase á concepción metodolóxica da investigación, centrándose esta na metodoloxía cualitativa e articulándose a través da etnografía e o estudo de caso.

A metodoloxía empregada nesta tese caracterízase pola conxugación de diferentes procesos que permiten unha visión o máis concreta e verídica posible do feito estudado, por este motivo e polas necesidades específicas de cada un dos materiais presentados nos diferentes capítulos, establecemos unha serie de diferenzas relevantes entre as diferentes fases da investigación.

Deste xeito podemos atoparnos como grandes bloques metodolóxicos a teoría fundamentada máis o traballo de campo de corte etnomusicolóxico, ámbolos dous vinculados a través das entradas de campo e a realización de entrevistas, é dicir, baseados na interacción con diversas informantes.

Por último, cabe destacar que, seguindo a propia idiosincrasia cualitativa, todos os procesos, técnicas e métodos empregados se caracterizan pola interconexión a través da triangulación e revisión constantes.



#### 4.1. Deseño da investigación

A base metodolóxica desta investigación é a metodoloxía cualitativa, a cal poderíamos caracterizar por unha relación entre teoría e investigación aberta e interactiva, as que se producen de forma practicamente simultánea, e onde as teorías previas non existen ou non teñen apenas relevancia (Corbetta, 2010).

La metodología cualitativa presenta características propias, como su papel en el descubrimiento de la teoría sustantiva (Glaser & Strauss, 1965, 1967) al llegar al último eslabón del proceso, constante interjuego entre la observación de la realidad y la formulación de conceptos (Bulmer, 1979), necesidad de convergencia de diferentes procedimientos y fuentes de recogida de datos (Patton, 1980), enfoque holístico-inductivo-idiográfico y perspectiva naturalista (Willems & Raush, 1969; Lofland 1976; Guba, 1978b). (Anguera, 1986, p. 26)

A investigación cualitativa, como dicíamos, plantexase como aberta, interactiva e baseada no método indutivo, vinculado especificamente coa observación. A literatura presenta unha concepción auxiliar e os pre-conceptos son orientativos, abertos e en construción. A relación co entorno márcase polo naturalismo, a proximidade, e o contacto e a relación real entre investigadora e investigada. No apartado da recompilación de datos a investigación cualitativa caracterízase por ser desestruturada, aberta e construída durante a realización da propia investigación, onde se tratan casos individuais e que varían segundo o interese dos suxeitos. A análise de datos céntrase no suxeito e na súa propia comprensión, sen a utilización de técnicas matemáticas e estatísticas, mentres que os resultados obtidos caracterízanse pola especificidade (Corbetta, 2010).

El paradigma cualitativo interpretativo considera que la realidad (asunto ontológico) es construida por las personas involucradas en la situación que se estudia; y aunque las versiones de los mundos sean personales, estima que las construcciones no son completamente ajenas, sino que se parecen, tienen puntos en común. [...] el paradigma cualitativo interpretativo busca minimizar la distancia o separación objetiva entre el investigador y aquéllos a quienes estudia (asunto epistemológico); para lograrlo, el investigador interactúa con las personas observándolas por un período prolongado, viviendo o colaborando con

ellas (Guba & Lincoln, 1985; Lincoln & Guba, 1981). [...] el paradigma cualitativo interpretativo admite que aunque se clarifiquen las descripciones y se dé solidez a las interpretaciones, la recolección y la interpretación de los datos están influenciadas por la experiencia e intención del investigador. [...] En relación con el asunto metodológico, el paradigma cualitativo interpretativo concibe el proceso de investigación de manera inductiva, en el que se desarrollan categorías o temas a partir de los informantes, en vez de anticiparlos desde el inicio. Esta clase de diseño se denomina emergente. (Ceballos, 2009, p. 416)

Dentro das diferentes liñas ou tradicións da metodoloxía cualitativa, esta investigación vincúlase directamente coa etnografía:

La etnografía se considera una modalidad de investigación de las ciencias sociales que surge de la antropología cultural y de la sociología cualitativa, y se inscribe en la familia de la metodología cualitativa. Se habla de investigación etnográfica o simplemente de etnografía para aludir tanto al proceso de investigación por el que se prende el modo de vida de algún grupo como al producto de esta investigación: un escrito etnográfico o retrato de ese modo de vida. (Paz, 2003)

Poderíamos sinalar como algunha das características fundamentais da etnografía o carácter holístico, a condición naturalista, o uso da vía inductiva, o carácter fenomenolóxico ou émico, ou que os datos aparecen contextualizados, libres de xuízo de valor e con carácter reflexivo (Latorre citado en Paz, 2003).

A etnografía destaca por investigar as manifestacións culturais en comunidades, tomando como referencia a descrición e interpretación do que cada colectividade nos transmite. Para tratar de comprender todos os elementos da cultura do contexto, achegándose á busca do holismo (Díaz de Rada, 2003). Esta aproximación metodolóxica fundamenta os seus construtos na obtención de datos fenomenolóxicos, a través do uso de entrevistas, notas, observacións no contexto, fotografías, vídeos, etc. para retratar a visión dos propios nativos. É principalmente un método inductivo, porque aínda que o investigador parte cunhas determinadas ideas, será o contexto e os datos obtidos neste o que determine as diferentes categorías relevantes para o estudo. (Grana, 2015, p. 185)



Retomando a propia organización e definición da investigación, volvemos a salientar o carácter aberto e circular, o que provoca unha continua revisión e reorganización tanto dos procesos como dos resultados:

Debido al carácter circular y emergente del diseño etnográfico y a la constante interacción entre la recogida y el análisis de datos, se dice que las etapas de la investigación etnográfica no están claramente definidas o sistemáticamente establecidas como en otros tipos de investigación de carácter cualitativo, en los que el diseño se construye a priori y se desarrolla de una manera lineal. Es por ello que el diseño etnográfico no es posible fijarlo de antemano, sino en rasgos muy generales, y éste se va construyendo y reformulando a lo largo del mismo proceso de investigación.

Ahora bien, el investigador debe explicar las denominadas “cuestiones que orienta la investigación etnográfica”, pues dichas cuestiones constituyen una descripción de alcance de la investigación y ayudan a establecer un marco preconcebido de actuación que representa el diseño inicial de la investigación. (Paz, 2003)

Do mesmo xeito, para poder alcanzar unha comprensión da realidade estudada faise fundamental o emprego de variados métodos e técnicas que, a través da triangulación e a interconexión nos den conta dunha visión o máis completa posible do obxecto de estudo:

Para lograr comprender o fenómeno de estudo a etnografía emprega a triangulación (Denzin, 1970), que supón o emprego de dúas ou máis teorías, métodos de investigación e fontes de datos, que sumado á perspectiva dos informantes permite reformular a obxectividade a través da intersubxetividade (Velasco & Díaz de Rada, 1997). Noutras palabras, descubrir as diferentes perspectivas das nativas/os, en torno a un fenómeno concreto, combinando as descrições “etic” elaboradas polas nativas/os, xunto coas descrições “emic” procedentes das interpretacións e descrições realizadas polo etnógrafo. (Grana, 2005, pp. 185-186)

Por último, esta investigación tamén se erixe como un estudo de caso, o cal, segundo Denny (citado en Anguera, 1986) é un “examen completo o intenso de una faceta,

una cuestión o quizás los acontecimientos que tienen lugar en un marco geográfico a lo largo del tiempo” (p. 38).

A entidade do caso márcase, especialmente, pola posibilidade de marcar uns límites nítidos e caracterizables:

El caso tiene un claro límite físico, social o temporal que le confiere entidad. Posee una condición de objeto, más que de proceso. Tiene unos límites y unas partes constituyentes, es un sistema acotado, algo específico. El caso se considera como una totalidad única e integrada, en la que todo acontecimiento depende de esa totalidad, sin que haya que buscar nada fuera. Si el pasado interviene es porque está presente de alguna forma. Todos los comportamientos, todas las conductas son inteligibles, desde este punto de vista (Merriam, 1998; Stake, 1995; Yin, 2004). (Ceballos, 2009, p. 417)

Por outra banda, o estudo de caso ten como obxectivo unha comprensión profunda da realidade observada, caracterizada pola intensidade e sen a pretensión de abarcar representatividade estatística ou xeralización de datos (Anguera, 1986). Ademais, podemos citar como características básicas a unicidade, ou a propia entidade singular do caso, e a complexidade, ou a suma de todos os aspectos sociais, culturais, históricos, etc. que interaccionan no propio evento estudado (Ceballos, 2009).

Indagando no propio proceso investigador volvemos facer referencia á concepción aberta, flexible e circular, onde o propio desenvolvemento da investigación reformula esta mesma:

Las preguntas temáticas hacen referencia a imágenes circunstanciales no causales, ya que en la investigación con estudio de casos, el caso tiene la mayor importancia y no los temas (Stake, 2005). Al inicio, estas preguntas responden a temas éticos, aportados por el investigador desde el exterior; pero al ir avanzando en el estudio surgen los temas émicos, éstos son los temas de los actores, de las personas que pertenecen al caso (Buendía, Colás & Hernández, 1998; Corenstein, 1995; Hammersley & Atkinson, 1994; Saville- Troike, 2003). [...] Durante el proceso de investigación, los temas y las preguntas se van ampliando, subdividiendo y recortando; se inicia con una extensa base de datos que se va reduciendo sistemáticamente para prestar atención detallada a los

nuevos temas que surjan (Creswell, 1998). A este proceso inductivo, varios autores lo llaman diseño progresivo (Buendía, Colás & Hernández, 1998; Altricher, Feldman, Posch & Somekh, 1993). (Ceballos, 2009, p. 417)

Por outra banda, cabe deternos no reto metodolóxico que supuxo elaborar o marco teórico desta investigación debido á imposibilidade de abordalo exclusivamente a través das publicacións científico-académicas existentes, xa que estas nin son abundantes nin reflicten a totalidade da realidade que nos quixemos plasmar nesta tese. Por este motivo tivemos que buscar referencias metodolóxicas que abalaran un xeito diferente de achegar información relevante sobre o tema, achegándonos deste xeito á teoría fundamentada.

*La teoría fundamentada* consiste en una metodología que trata de desarrollar una teoría basándose en la recolección y análisis sistemático de datos empíricos, no partiendo de ninguna teoría o hipótesis inicial. (Hernández, 2014, p. 192)

Relacionando as necesidades propias do noso estudo con esta teoría, podemos afiarmar que:

El único requisito es que la investigación esté orientada a crear una teoría en relación con determinado fenómeno o que aborde un tema en el que no se tengan suficientes explicaciones teóricas.

Los investigadores que optan por el enfoque de la teoría fundamentada como una metodología general, lo hacen porque les permite crear nuevas ideas y diseños innovadores; lo ven como un enfoque que les permita contribuir realmente al desarrollo del conocimiento. (Contreras et al., 2019)

Deste xeito, o obxectivo para a teoría fundamentada relaciónase precisamente coa creación da propia teoría a través de datos empíricos, de xeito indutivo, e non se vincula coa comprobación de teorías xa existentes (Strauss e Corbin, 1998): “La Teoría Fundamentada tiene como objetivo principal generar teoría formal a partir de los incidentes hallados. [...], la generación de teoría formal a partir de los datos empíricos” (Trinidad et al., 2006, p. 56-65).

Unha vez definido o obxectivo da teoría fundamentada e comprobando que se adapta ás necesidades propias deste estudo, debemos determinar o modo no que podemos xerar a teoría necesaria:

Para generar una teoría científica, la Teoría Fundamentada se propone construir conceptos que se deriven de la información emanadas de las personas que viven las experiencias que se investigan, así, la conceptualización llega a ser una perspectiva abstracta y simplificada del conocimiento que ellos tienen del mundo y que por cualquier razón se quiere representar. Los conceptos son expresados en términos de relaciones verbales, las cuales no son necesariamente jerárquicas. Conceptualizar permite establecer categorías, éstas son cualquier noción que sirvan como soporte para la investigación o para la expresión lingüística en un área determinada de conocimiento. (Hernández et al., 2011, p. 7)

El método de investigación, entonces, se integra "de un tipo particular de técnicas de recolección y análisis de información" (Páramo y Otálvaro 2006:2) y se identifica nominalmente como cualitativo o cuantitativo, aunque también puede haber una mezcla de investigación realizada con un método y con otro (métodos mixtos), los cuales "en combinación proveen de una mejor comprensión de los problemas de investigación" (Creswell y Plano Clark 2007:5), que si se abordaran bajo un método únicamente. (Bonilla-García e López-Suárez, 2016)

#### ***4.1.1. Fases da investigación***

A continuación presentamos as diferentes fases que conformaron o desenvolvemento deste traballo e que, como definimos no apartado anterior, foron desenvolvéndose dun xeito interactivo e circular, sen corresponder a súa presentación cunha orde cronolóxica estanca. Sen embargo, é certo que podemos chegar a distribuír estas fases segundo o seu protagonismo ou relevancia ao longo da propia investigación (táboa 4). Ademais, cada unha destas fases correspóndese cun bloque temático diferente e contén, á súa vez, diferentes actuacións.

Desta forma, numeramos un total de 5 fases que se foron sucedendo de xeito sucesivo e, ao mesmo tempo, moitas delas de forma conxunta. Comezamos cunha primeira fase dedicada ao marco teórico que se prolongou dende o 2019 ata o 2021 debido as características propias deste apartado da investigación, onde se suma a busca

de referencias bibliográficas coas entradas ao campo a través da teoría fundamentada. Posteriormente a fase segunda, vinculada co arquivo de Xisco Feijóo, desenvolveuse entre o 2020 e 2021, deixando deste modo as bases asentadas para o traballo da fase tres (anos 2021 e 2022), dedicada ao traballo de campo xerador dun arquivo propio. Por outra banda, a fase catro, onde se produce unha análise comparativa dos datos obtidos das fases anteriores realizouse entre os anos 2021 e 2022, con especial relevancia neste último. Como remate, a quinta fase, dedicada a elaboración de conclusións, aparece no ano 2022, como peche definitivo da investigación

#### **Táboa 4**

##### *Fases da investigación e a súa temporalización*

Fases da investigación	2019	2020	2021	2022
Fase 1: Marco teórico	x	x	x	
Fase 2: Arquivo de Xisco Feijóo		x	x	
Fase 3: Traballo de campo			x	x
Fase 4: Análises e comparativas sobre os resultados obtidos			x	x
Fase 5: Conclusións, valoracións e revisións				x

*Nota:* Elaboración propia

Deste xeito, mostramos a continuación de forma máis detallada as principais accións desenvoltas en cada unha das fases que presentamos.

##### *Fase 1: Marco teórico*

Na primeira das fases establécese un marco teórico baseado en dúas actividades fundamentais: a busca bibliográfica e a realización de entrevistas.

No desenvolvemento da busca bibliográfica procuramos abarcar a maior cantidade de publicacións relacionadas coa música tradicional galega posible, intentando ter unha mostra ampla e representativa dende as primeiras publicacións de comezos do s. XX ata a actualidade.

O apartado de entrevistas foi un proceso necesario para complementar a información obtida das publicacións, e tamén serve como mostra da propia situación

desta música en canto á súa predominante oralidade. Para integrar este proceso en concreto, tomamos como base metodolóxica a teoría fundamentada, a través da cal elaboramos teoría a través de fontes orais.

### *Fase 2: Arquivo de Xisco Feijóo*

A fase dúas establece o traballo coas gravacións pertencentes ás informantes de Liñares do arquivo de Javier Feijóo. Nesta fase desenvólvense diferentes actuacións que posibilitan a compilación e análise da música:

- Estructuración e organización do material: dividindo as gravacións por data e seleccionando dentro delas os cortes cos que traballamos, é dicir, os que conteñen músicas cantadas acompañadas de percusión de man.
- Transcrición da música: o que supón a realización dunha primeira transcrición de todos os elementos (melodía vocal, acompañamento da percusión man e letra) e dúas revisións posteriores.
- Análise: a análise contará á súa vez con dous apartados distintos, caracterizadas pola natureza da propia análise:

- Análise por parámetros: vincúlase á elaboración dunha serie de fichas de análise que contabilizan aspectos obxectivos da música tales como os sons empregados, a tonalidade ou modalidade utilizada ou os motivos rítmicos presentes.

Ademais da realización destas fichas de análise, preséntase unha comparativa a través de gráficos que reforcen esta observación obxectiva.

- Análise do estilo interpretativo: esta segunda análise aparece como unha necesidade para a realización dunha visión completa e non sesgada das melodías traballadas.

Aspectos dificilmente abarcables mediante gráficas, como a técnica vocal empregada, a identificación de figuras retóricas nas letras cantadas ou a técnica implícita nos acompañamentos de percusión, xustifican a aparición desta segunda análise.

### *Fase 3: Traballo de campo*

Esta terceira fase poida que sexa a máis complexa, ao incluír no seu desenvolvemento diversas actuacións xa tratadas e outras propias.

O traballo de campo conta cunhas liñas metodolóxicas propias e que detallaremos no apartado dedicado e el. En termos xerais poderíamos dividir esta fase en dous subapartados:

- Traballo de campo: programación e visitas a Liñares, onde se suceden entrevistas e gravacións que nos nutren de material sobre o que traballar posteriormente.
- Análise do material recadado: trátase dunha estruturación de todo o material que nos permite incluír información nos apartados teóricos e de contexto e, especialmente, na compilación e análise musical, onde se suceden os pasos utilizados na anterior fase (fase 2, arquivo de Xisco Feijóo).

#### *Fase 4: Análises e comparativas sobre os resultados obtidos*

Despois da realización das accións máis activas fronte ao obxecto de estudo, pasamos a unha fase de análise e comparación dos resultados obtidos nelas dende diferentes vías.

- Comparación das análises por parámetros e do estilo interpretativo de ambos arquivos co obxectivo de establecer a evolución temporal do repertorio.
- Análise do repertorio dende a comparativa con outros repertorios e fontes musicais.

Ademais disto, elaborouse unha proposta didáctica que toma como actividade central o tratamento do repertorio vocal de Liñares no contexto dunha aula de sexto curso de Educación Primaria, co obxectivo de mostrar, de xeito representativo, a práctica deste tipo de músicas dentro da educación formal.

#### *Fase 5: Conclusións, valoracións e revisións*

Por último, como peche desta tese, articúlase unha fase final na que se redactan as conclusións e se revisa o traballo dende diversos apartados: estilístico, formal, metodolóxico, musical, etc. e se produce, polo tanto, unha valoración do propio traballo.

#### **4.1.2. Relación de informantes**

Para a nosa investigación contamos con dous bloques diferenciados de informantes que nutren os diversos apartados da mesma. En primeiro lugar atopámonos cunha serie de profesionais do sector da música e o baile tradicional en Galicia, coas que recollimos información a través de entrevistas con persoectiva de historia oral e que integramos no corpo do traballo a través da teoría fundamentada. Por outra banda, as informantes de Liñares, ás que chegamos a través da realización de traballo de campo e coas que empregamos diversas técnicas e procesos para recopilar diferentes tipos de datos (diario de campo, conversas non formais, entrevistas en profundidade, gravacións, etc.).

En ambos casos consideramos absolutamente fundamental plasmar os datos das nosas informantes, tendo en todas as ocasións o consentimento pertinente para isto. No primeiro apartado consideramos relevante recoller os seus nomes como símbolo de validez sobre os datos obtidos, sendo o crédito as súas experiencias dentro das súas respectivas carreiras profesional e artística. No segundo dos bloques, esta perda do anonimato vincúlase cun dos obxectivos fundamentais desta tese, o de poñer en valor os nomes propios das mulleres intérpretes da música de tradición oral en Galicia, relegadas a un conxunto difuso no que, na gran meirande parte dos casos, non había recoñecemento persoal.

Como dicíamos, no caso das entrevistas realizadas dende a perspectiva da historia oral a profesionais do sector da música tradicional galega, adxuntamos nesta relación un resumo do seu currículo, xa que cremos que a mostra do seu traballo e experiencia é o mellor aval para a súa selección.

**Xela Conde:** Diplomada en maxisterio, folclorista, experta en formación de formadores, músico multiinstrumentista e *coach*. Ten pertencido a múltiples colectivos musicais, tanto asociación culturais como grupos onde ten participado como músico e compositora. Actualmente forma parte da sección de canto da OFG Sondeseu e do grupo Fixe Trío. Ten unha ampla experiencia docente no ámbito da música tradicional e técnica vocal, formando actualmente parte do claustro da ETEAD de Vigo ou da Academia Staccato de Cangas.



**Xisco Feijóo:** Cantante, bailador, coreógrafo, mestre da escola ETRAD de Vigo e coordinador da sección de canto da OFG Sondeseu. Ten realizado labores de recuperación etnográfica durante máis de trinta anos e múltiples colaboracións en discos e espectáculos, ademais de estar a presentar actualmente o seu propio proxecto: *Peixe*.

**Fransy González:** os seus inicios e principal foco de actividade como mestra, intérprete e investigadora vincúlanse a A.C. Xiradela de Arteixo, coa que ademais leva un salientable traballo de investigación na comarca de Bergantiños. Ten realizado colaboracións con diversos grupos musicais, estando actualmente inmersa nun proxecto musical xunto a Davide Salvado e Cibrán Seixo.

**Olga Kirk:** conta con máis de 25 anos de experiencia no campo da docencia e interpretación de música e baile tradicional, sendo partícipe de numerosas escolas, asociacións e agrupacións musicais. Ademais, dende o 2000 forma dirixe a asociación Donaire, onde centra actualmente gran parte da súa actividade musical.

**Felisa Segade:** docente e intérprete de música tradicional galega de formación autodidacta. Comeza en 1986 a realizar recollidas como xeito de nutrir os seus traballos musicais. Posúe unha ampla experiencia docente e discográfica, coa participación nos grupos Brincadeira, Leilía ou Tres Pesos, entre outros.

**María Vidal:** Directora e mestra de diversos grupos de canto e pandeireta en diferentes escolas e asociacións, ademais de integrante de diversos grupos de música tradicional e folk. Tamén ten colaborado en diferentes traballos discográficos, e actualmente forma parte do grupo *Cantigas de Elena*.

Para o segundo dos bloques, e en virtude dun recoñecemento das verdadeiras protagonistas da música aquí analizada, poñendo en valor un perfil de informante tradicionalmente invisibilizado tras do colectivo, recollemos a continuación a relación de informantes que teñen participado das nosas visitas a Liñares nunha serie de cadros nos que podemos apreciar os datos persoais básicos máis o tipo de información obtida delas e deles (táboa 5).

**Táboa 5**

*Relación de informantes de Liñares*

<b>María Lorenzo</b>	<b>Julia Justo</b>
<p><b>Ano de nacemento:</b> 1953</p> <p><b>Idade (no 2021):</b> 68</p> <p><b>Lugar de nacemento:</b> Baíste</p> <p><b>Lugar de residencia:</b> Liñares</p> <p><b>Vínculo con Liñares:</b> cónxuxe de Liñares</p> <p><b>Lugar ao que emigrou:</b> México D.F.</p> <p><b>Ano no que emigrou:</b> 1957</p> <p><b>Ano de volta da emigración:</b> 1964</p> <p><b>Tipo de información:</b> baile, información oral</p>	<p><b>Ano de nacemento:</b> 1948</p> <p><b>Idade (no 2021):</b> 73</p> <p><b>Lugar de nacemento:</b> Liñares</p> <p><b>Lugar de residencia:</b> Liñares / Vigo / México</p> <p><b>Lugar ao que emigrou:</b> México</p> <p><b>Ano no que emigrou:</b> 1965</p> <p><b>Tipo de información:</b> canto, información oral</p>
<b>Olguita Vázquez</b>	<b>Adelita Justo</b>
<p><b>Ano de nacemento:</b> 1945</p> <p><b>Idade (no 2021):</b> 76</p> <p><b>Lugar de nacemento:</b> Liñares</p> <p><b>Lugar de residencia:</b> Liñares</p> <p><b>Lugar ao que emigrou:</b> Guadalajara, México</p> <p><b>Ano no que emigrou:</b> 1968</p> <p><b>Ano de volta da emigración:</b> 2013</p> <p><b>Tipo de información:</b> canto, percusión (pandeyreta), información oral</p>	<p><b>Ano de nacemento:</b> 1945</p> <p><b>Idade (no 2021):</b> 76</p> <p><b>Lugar de nacemento:</b> Liñares</p> <p><b>Lugar de residencia:</b> Liñares /México</p> <p><b>Lugar ao que emigrou:</b> México</p> <p><b>Ano no que emigrou:</b> 1962</p> <p><b>Tipo de información:</b> canto, percusión (pandeyreta), información oral</p>
<b>Sara Otero</b>	<b>Ana Antón</b>
<p><b>Ano de nacemento:</b> 1948</p>	<p><b>Ano de nacemento:</b> 1953</p>

<p><b>Idade (no 2021):</b> 73</p> <p><b>Lugar de nacemento:</b> Liñares</p> <p><b>Lugar de residencia:</b> Liñares</p> <p><b>Lugar ao que emigrou:</b> México</p> <p><b>Ano no que emigrou:</b> 1973</p> <p><b>Ano de volta da emigración:</b> 2002</p> <p><b>Tipo de información:</b> información oral.</p>	<p><b>Idade (no 2021):</b> 68</p> <p><b>Lugar de nacemento:</b> Pascais</p> <p><b>Lugar de residencia:</b> Pascais</p> <p><b>Vínculo con Liñares:</b> irmán casado en Liñares</p> <p><b>Lugar ao que emigrou:</b> México</p> <p><b>Ano no que emigrou:</b> 1957</p> <p><b>Ano de volta da emigración:</b> 2004</p> <p><b>Tipo de información:</b> baile, información oral</p>
<b>Arturo Perdiz</b>	<b>Orestina Justo</b>
<p><b>Ano de nacemento:</b> 1946</p> <p><b>Idade (no 2021):</b> 75</p> <p><b>Lugar de nacemento:</b> Belecón</p> <p><b>Lugar de residencia:</b> Pascais</p> <p><b>Vínculo con Liñares:</b> marido de Ana Antón (cuñado casado en Liñares)</p> <p><b>Lugar ao que emigrou:</b> México</p> <p><b>Ano no que emigrou:</b> 1969</p> <p><b>Ano de volta da emigración:</b> 1980</p> <p><b>Tipo de información:</b> baile, información oral.</p>	<p><b>Ano de nacemento:</b> 1943</p> <p><b>Idade (no 2021):</b> 78</p> <p><b>Lugar de nacemento:</b> Liñares</p> <p><b>Lugar de residencia:</b> Liñares</p> <p><b>Tipo de información:</b> canto, percusión (pandeireta e lata), información oral.</p>
<b>María Elsa Ruíz</b>	<b>Aurentina Estévez</b>
<p><b>Ano de nacemento:</b> 1953</p> <p><b>Idade (no 2021):</b> 68</p> <p><b>Lugar de nacemento:</b> Liñares</p> <p><b>Lugar de residencia:</b> Liñares / México</p> <p><b>Lugar ao que emigrou:</b> Guadalajara,</p>	<p><b>Ano de nacemento:</b> 1944</p> <p><b>Idade (no 2021):</b> 77</p> <p><b>Lugar de nacemento:</b> Liñares</p> <p><b>Lugar de residencia:</b> Liñares</p> <p><b>Lugar ao que emigrou:</b> México D.F.</p>

<p>México</p> <p><b>Ano no que emigrou:</b> 1970</p> <p><b>Tipo de información:</b> canto, información oral</p>	<p><b>Ano no que emigrou:</b> 1964</p> <p><b>Ano de volta da emigración:</b> 1975</p> <p><b>Tipo de información:</b> canto, percusión (pandeireta e lata), información oral</p>
<b>Mari Carmen Vázquez</b>	<b>María Rodríguez</b>
<p><b>Ano de nacemento:</b> 1955</p> <p><b>Idade (no 2021):</b> 66</p> <p><b>Lugar de nacemento:</b> Liñares</p> <p><b>Lugar de residencia:</b> Liñares / México</p> <p><b>Lugar ao que emigrou:</b> México D.F.</p> <p><b>Ano no que emigrou:</b> 1972</p> <p><b>Tipo de información:</b> canto, información oral, baile.</p>	<p><b>Ano de nacemento:</b> 1947</p> <p><b>Idade (no 2021):</b> 74</p> <p><b>Lugar de nacemento:</b> Liñares</p> <p><b>Lugar de residencia:</b> Liñares</p> <p><b>Lugar ao que emigrou:</b> México</p> <p><b>Ano no que emigrou:</b> 1965</p> <p><b>Ano de volta da emigración:</b> 2018</p> <p><b>Tipo de información:</b> canto, percusión (pandeireta), información oral</p>
<b>Sira Paz</b>	<b>Irene Justo</b>
<p><b>Ano de nacemento:</b> 1934</p> <p><b>Idade (no 2021):</b> 87</p> <p><b>Lugar de nacemento:</b> Liñares</p> <p><b>Lugar de residencia:</b> Liñares</p> <p><b>Lugar ao que emigrou:</b> Costa Brava (Catalunya)</p> <p><b>Ano no que emigrou:</b> 1964</p> <p><b>Ano de volta da emigración:</b> 1999</p> <p><b>Tipo de información:</b> canto, percusión (pandeireta e lata), información oral</p>	<p><b>Ano de nacemento:</b> 1943</p> <p><b>Idade (no 2021):</b> 78</p> <p><b>Lugar de nacemento:</b> Liñares</p> <p><b>Lugar de residencia:</b> Liñares</p> <p><b>Lugar ao que emigrou:</b> México</p> <p><b>Ano no que emigrou:</b> 1969</p> <p><b>Ano de volta da emigración:</b> 2014</p> <p><b>Tipo de información:</b> canto, percusión (pandeireta), información oral</p>
<b>Emma Candedo</b>	
<p><b>Ano de nacemento:</b> 1952</p> <p><b>Idade (no 2021):</b> 69</p>	

**Lugar de nacemento:** Liñares

**Lugar de residencia:** Liñares

**Tipo de información:** canto, percusión (pandeireta), información oral

*Nota:* elaboración propia

## **4.2. Recollida e análise de datos: técnicas, métodos e procesos**

Para plasmar os diferentes procesos en relación á recollida e análise de datos, organizaremos toda a información en relación ás diferentes fases realizadas, e das cales xa falamos con anterioridade, en aras de facilitar a comprensión destes procesos, nos cales existiu unha potente combinación de técnicas diferentes.

Deste xeito, describiremos pormenorizadamente neste apartado as fases 1, relacionada co marco teórico; a fase 2, vinculada co traballo arredor do arquivo de Xisco Feijóo; e a fase 3, articulada arredor do traballo de campo; é dicir, todos aqueles momentos nos que foi necesario o uso de técnicas e métodos concretos para obter e traballar cos diferentes datos que nos permitiron lograr os obxectivos propostos.

### ***4.2.1. Fase 1: a teoría fundamentada***

Partindo da base teórica e metodolóxica en relación á teoría fundamentada exposta no apartado dedicado ao deseño da investigación, o instrumento que funciona como base fundamental para articular a información pertinente é a entrevista:

La entrevista cualitativa, como herramienta de recogida de información, trata de entender el mundo desde el punto de vista del sujeto. En palabras de Kvale (2011) mediante las entrevistas pretendemos acercarnos al mundo de “ahí fuera”, huyendo de entornos de investigación especializada como los laboratorios, para entender, describir y explicar “desde el interior”. En relación a esta cuestión “las entrevistas de investigación no se consideran una experiencia de laboratorio, en el sentido de proporcionar al entrevistador y al entrevistado un aislamiento respecto de las normas propias de sus contextos socioculturales” (Vallés 2002, p. 46). Por tanto a través de las entrevistas se analizan las experiencias de los

individuos, relacionándolas con prácticas cotidianas o profesionales, poniendo un especial énfasis en acceder a las prácticas e interacciones en su contexto natural, sin las alteraciones que pueda introducir un entorno artificial. (Hernández, 2014, p. 188)

Polo tanto, arredor do proceso da entrevista, podemos distinguir unha serie de fases a realizar e que determinara o proceso:

- El muestreo teórico, como técnica de selección de los individuos a entrevistar. En esta cuestión es de suma importancia la interpretación inmediata de los datos ya que va a ser la base en la que nos vamos a sustentar para tomar las decisiones de muestreo.
- La saturación teórica, como límite que nos va a indicar cuándo finaliza el muestreo.
- La codificación teórica, como técnica para interpretar los textos y los procedimientos de categorización de datos. (Hernández, 2014, p. 193)

Neste eido, a selección das e dos informantes é un aspecto especialmente relevante e que se vincula directamente cos obxectivos da entrevista en particular, e da investigación en xeral, tal e como enfatizaremos nos vindeiros apartados:

Así la representatividad de la muestra no se adquiere mediante el muestreo aleatorio ni estratificado sino que los individuos son seleccionados dependiendo de las expectativas que nos generan de aportación de nuevas ideas en relación con la teoría que estemos desarrollando en función del estado en el que ésta se encuentre en ese momento preciso. (Hernández, 2014, p. 194)

Outro dos elementos fundamentais do proceso metodolóxico da teoría fundamentada é a análise, valoración e contraste constante dos datos obtidos o cal se reflicte na propia refeminición dos conceptos a tratar nas entrevistas e ao seu abordamento na redacción da información:

Ya desde el comienzo de la recogida de datos, el analista codifica y reflexiona sobre el tipo de datos que está recogiendo. Este esfuerzo inicial provoca literalmente las deducciones del muestreo teórico, que conlleva el desarrollo del análisis y facilita la investigación de campo sobre las distintas cuestiones

teóricas. Como resultado final, el investigador ajusta continuamente sus análisis a los datos, al realizar comprobaciones a medida que desarrolla su labor de recogida de datos. (Trinidad et al., 2006, p. 64)

Poderíamos falar de tres sección fundamentais na recolección e análise dos datos, as cales se combinan e complementan de xeito constante para así poder chegar a conclusións definitivas:

Como método se desarrolla en tres etapas fundamentales: la descripción, que incluye el ordenamiento conceptual; la codificación; y la comparación constante. La codificación (abierta, selectiva y axial) y la comparación constante son dos de las mejores herramientas de este método. La codificación abierta es el proceso analítico por medio del cual se identifican los conceptos y se descubren en los datos sus propiedades y dimensiones. La codificación selectiva es un proceso de integración y refinamiento teórico. La codificación axial permite relacionar categorías y subcategorías. Se llama axial porque todo circula alrededor de un eje o categoría a la que se le asignan de manera jerárquica subcategorías. El proceso de análisis es sumamente dinámico y creativo y se basa en dos estrategias fundamentales: el método comparativo constante (la recolección de la información, la codificación y el análisis se realizan simultáneamente), y el muestreo teórico (se seleccionan nuevos casos en función de su potencial para ayudar a refinar o expandir los conceptos y teorías ya desarrollados). (UJaén, 2021)

Ou, de modo máis escueto, poderíamos falar de que:

El proceso metodológico de la TF inicia con la elección de la técnica y del instrumento que el investigador considere adecuados; se ingresa a campo y se recaban los datos. La recolección se realiza a través de dos procedimientos: el ajuste y el funcionamiento. El ajuste es la generación de categorías conceptuales a partir de los datos y el funcionamiento es la capacidad de las categorías conceptuales para explicar lo investigado. (Bonilla-García e López-Suárez, 2016)

Deste modo, o establecemento de categorías parte da propia concepción da entrevista, onde se propoñen diferentes bloques temáticos que se vincularán con

apartados e subapartados concretos. Despois, tras a revisión da entrevista realizamos unha serie de categorizacións menores, dentro das cales se establecen subtemas que introducir en novos apartados.

Ademais disto, tras a realización de cada unha das entrevistas tense revisado a presentación das diferentes preguntas e temas como modo de adecuar e optimizar a información obtida.

#### **4.2.1.1. A entrevista: historial oral**

Deste xeito, tras as referencias a entrevista marcadas no apartado anterior, analizamos agora máis pormenorizadamente esta técnica e como a levamos a cabo neste caso, onde a vinculamos á creación de teoría a través da teoría fundamentada.

Aínda así, na primeira exposición da fundamentación metodolóxica da entrevista, tamén contraporemos a tipoloxía de historia oral fronte a entrevista en profundidade, usada tamén na fase 3 da investigación, con vistas a facilitar a diferenciación entre ambas.

##### ***4.2.1.1.1. Fundamentación metodolóxica da entrevista***

O obxectivo principal da entrevista afonda no “reunir unas informaciones y unos conocimientos que facilitan la comprensión —por parte del investigador— de procesos en una perspectiva de investigación cualitativa” (Ginesi, 2018).

Deste modo, as entrevistas realizadas no seo desta tese poderían definirse como entrevistas de índole cualitativa, contrapoñéndoas ás cuantitativas, tendo en conta que estas se aproximan á visión persoal e individualizada das e dos informantes e das súas propias decisións e preferencias á hora de desenvolver a entrevista (Corbetta, 2010).

Deste xeito, as entrevistas son:

Fuentes de conocimiento social que llevan aparejada la voluntad de profundizar en lo que las personas y los grupos hacen, piensan y dicen con la finalidad de ensayar interpretaciones de la realidad a partir de la subjetividad individual y grupal, más que a través de sofisticadas y deshumanizadoras reglas



metodológicas que, a menudo, instrumentalizan la realidad social para dar salida a una realidad autoconstruida y cientifista. (Pujadas, 2000, p. 127)

Facemos fincapé no aspecto integrador da entrevista ao ter en conta que “La “naturaleza” de la información que se produce en una entrevista en profundidad es de carácter cualitativo debido a que expresa y da curso a las maneras de pensar y sentir de los sujetos entrevistados” (Canales, 2006, p. 220).

Precisamente esta relación intrínseca co ser da persoa entrevistada fai que se fale das entrevistas como parte dunha metodoloxía biográfica ou método biográfico, o cal:

En las ciencias sociales suele relacionarse con la publicación en 1920 del tercero y último volumen de *The Polish Peasant in Europe and America*, de Thomas y Znaniecki, momento en el que comenzó a utilizarse la expresión *life history* para describir la narrativa vital de una persona, obtenida por el investigador a través de sucesivas entrevistas, que incluye también el conjunto de registros documentales y entrevistas a sujetos del entorno social de la persona que permiten completar y validar el relato biográfico. (Sandín, s/d, p. 9)

E, deste xeito, na actualidade:

Se ha producido una progresiva recuperación del método biográfico en la antropología, la Sociología, la Psicología Social y la Pedagogía, en el que el ser humano recobra el protagonismo, frente a las excesivas abstracciones y a la deshumanización del cientifismo positivista. (Sandín, s/d, p. 10)

Non é sinxelo atopar unha clasificación clara ou unánime do método biográfico, polo que nós recolleemos as consideracións de Pujadas (2000) máis Ginesi (2018) para distinguir dentro desta tese as dúas tipoloxías de entrevista referenciadas:

- Por unha banda as entrevistas enmarcadas na *historia oral*, as que teñen como obxectivo complementar e reforzar as ideas expostas nos apartados que serven como marco teórico da tese, tanto no contexto xeral da música tradicional en Galicia como no contexto máis directo coa música estudada, a da aldea de Liñares (Avión), e que se nutren de profesionais do sector musical galego.

- Por outra banda, as *entrevistas en profundidade*, entrevistas relacionadas de forma estreita co traballo de campo e que, polo tanto, se realizan ás informantes propias de Liñares, cun contacto directo cos eventos que se estudan nesta tese. Ademais, nesta tipoloxía de entrevista non só adquiren relevancia as informacións obtidas, senón que a propia relación entre entrevistadora e informante se atopa nun plano frontal (Ginesi, 2018). Por outra banda, as entrevistas en profundidade tamén poden vincularse directamente co que Pujadas (2000) nomea como autobiografía.

Sen dúbida, pensamos que tanto os obxectivos destes dous modelos como as informantes que neles participan fan que os tratemos dun xeito moi diferenciado e, da mesma forma, en marcos temporais e fases diferentes.

As entrevistas realizadas a profesionais do sector musical galego supoñen o indagar nas experiencias profesionais (aínda que en moitas ocasións relacionadas tamén co ámbito persoal) de persoas que xa teñen reflexionado e analizado diversos aspectos da música e dos feitos sobre os que versará a entrevista. Este feito supón unha predisposición completamente diferente ás informantes propias de Liñares, as cales nos mostran unha parte da súa vida persoal e social que se vincula máis claramente coas experiencias vitais das persoas.

#### ***4.2.1.1.2. Historial oral***

Podemos definir a historia oral tomando as palabras de Pujolas (2000) quen fala do “trabajo histórico que, sin excluir los documentos escritos como base de evidencia, pone un énfasis especial en el uso de testimonios orales o, como los historiadores orales lo denominan, fuentes orales” (p. 138).

Consideramos que esta categoría pode servir para explicar a necesidade imperiosa da realización de entrevistas a persoas vinculadas de xeito profesional ou semiprofesional co noso campo de estudo, de forma que poidamos recoller parte do coñecemento arredor da música de tradición oral e tradicional en Galicia do cal boa parte non se atopa en documentos físicos.

Nesta serie de entrevistas, as nosas e os nosos informantes posúen un status profesional e social que nos permitirán unha conversación técnica, polo menos en boa parte do proceso, ao corresponderse as preguntas a tratar con actividades que elas e eles teñen realizado non como parte da súa vida cotiá e social, senón de xeito profesional ou semiprofesional. Trátase da reflexión sobre temas relacionados con actividades sobre os que as e os informantes xa terán unha opinión propia e meditada da que, ademais, con moita probabilidade xa se teñan expresado con anterioridade.

Estes aspectos farannos considerar as entrevistas como un evento formal e que, a pesares de establecerse a entrevista como flexible e aberta, supoña a confrontación de expertas (informante e entrevistadora).

#### ***4.2.1.1.3. Aspectos xerais na realización das entrevistas***

##### ***Preparación da entrevista***

O primeiro paso no proceso da entrevista correspóndese coa elección das informantes ás e aos que realizar as entrevistas, sobre o que xa mencionamos a causística, apoiándose esta selección nunha escolla de entrevistados e entrevistadas de calidade e relevantes, é dicir, un conxunto de persoas que consideremos de calidade debido á súa experiencia e relación respecto dos temas que imos a tratar, pero que non teñen porque conformar unha mostra nin ampla nin representativa da sociedade (Corbetta, 2010). En definitiva, tratamos cunha selección de informantes nos que prime a calidade sobre a cantidade.

A continuación, tras esta selección, pasamos a realizar a solicitude da entrevista coa ou co informante, onde se informa e pactan diversos aspectos. No caso das entrevistas a profesionais do sector da música tradicional informouse de:

- O obxectivo xeral da tese e do apartado da mesma que se ha de relacionar con cada entrevista.
- O obxectivo concreto da entrevista a realizar coa ou co informante correspondente.

- Establecemento dun contrato verbal no que o ou a informante acepte o uso da información resultante da conversación na elaboración desta tese máis a catalogación do seu nome para a mesma.
- Concerto do lugar, data e hora na que se ha de realizar a entrevista.
- Aceptación da gravadora e da transcripción como métodos para o rexistro da información.
- Envío e sinatura do documento de información, compromiso de confidencialidade e consentimento informado.

### ***Realización e características da propia entrevista***

Entendemos a entrevista que temos realizado como cualitativa, ao presentárenos como unha “conversación: a) provocada por el entrevistador; b) realizada a sujetos seleccionados a partir de un plan de investigación; c) en un número considerable; d) que tiene una finalidad de tipo cognitivo; e) guiada por el entrevistador; y, f) con un esquema de preguntas flexible y no estandarizado (Corbetta, 2010, p. 344).

Estas preguntas flexibles e non estandarizadas definen as entrevistas como:

En profundidad abiertas (esto es, no directivas) en las que la labor del entrevistador consiste básicamente en estimular al informante para que siga el hilo de su narración, procurando no interrumpirle y manteniendo la atención para orientarle en los momentos de lapsus de memoria. (Pujadas, 2000, p. 139)

Tamén podemos atopar baixo esta definición e características o calificativo de entrevista semiestructurada, xa que estas parten dun guión preparado previamente pola entrevistadora, o cal identifique o abano de temas a tratar no transcurso da conversación pero que aporte unha liberdade total á hora de cómo, cando e en que grao se presentará cada unha das preguntas (Corbetta, 2010).

Deste modo, cremos que as entrevistas semiestructuradas nos aportan o fío condutor necesario para tratar todos os temas requiridos pero, ao mesmo tempo, aportaranos a liberdade necesaria para que tanto entrevistadora como informante aporte a súa propia visión da realidade abordada.

Neste senso seremos conscientes do papel da entrevistadora como a figura fundamental para a existencia das entrevistas, tanto no seu obxectivo como na súa realización pero, ao mesmo tempo, nas conversas debemos obter unha predominancia da voz das entrevistadas para así poder recoller o máis verazmente posible a opinión e visión das mesmas (Corbetta, 2010).

Á hora de rexistrar as entrevistas temos procedido coa súa gravación e, como non, á anotación de cuestións pertinentes durante a mesma para posteriormente, realizar unha transcripción. Ademais, debido á situación COVID, algunhas destas conversas foron realizadas e gravadas mediante plataformas de videoconferencia (WebEx), mentres que outras se puideron realizar presencialmente.

### ***Pasos posteriores á entrevista***

O primeiro paso é a transcripción anteriormente citada, a cal procuramos que sexa o máis literal posible respecto da conversación producida coas e cos informantes.

Despois desta transcripción temos retomado o contacto coa ou co entrevistado para poñer no seu coñecemento o resultado do material obtido durante a entrevista, e enviando unha copia do documento no caso das entrevistas marcadas, o cal servirá como autorización e visto e prace da información que usaremos neste traballo.

### ***Categorización e análise das entrevistas***

Realizado todo o proceso enmarcado na recollida de información procedemos á clasificación das entrevistas, a través do establecemento dunha serie de etiquetas temáticas que vinculen os apartados das entrevistas cos apartados da propia tese, de xeito que poidamos incluír a información obtida no punto do traballo que máis nos interese (táboa 6).

Para isto empregamos un método cualitativo-dedutivo, tomando como base unhas categorías preelaboradas, as cales imos contrarrestando, ampliando ou reducindo en función dos resultados obtidos no campo (Galeano, 2020).

**Táboa 6**

*Categorías e subcategorías das entrevistas*

<b>Categorías</b>	<b>Subcategorías</b>
Recollidas	Experiencia persoal Obxectivos e usos Proceso de documentación Proceso de catalogación Resultados e valoración persoal
Situación actual da música tradicional galega	Relevancia das aulas de música e baile tradicional Evolución das aulas e das profesionais Revival actual
Enfoque de xénero: o papel feminino na música tradicional galega	A muller na tradición oral A muller no sector actual da música tradicional galega Referentes e nomes propios – individualidade fronte colectividade
Características musicais do canto tradicional galego	Distribución xeográfica Características melódicas Características da percusión de man

*Nota:* Elaboración propia

Por último, para referenciar as entrevistas, recolleremos no apartado bibliográfico o nome da entrevistada correspondente, a data, e como título recolleremos “entrevista” e indicaremos a súa posición no Anexo I, onde incluimos as transcricións das conversas.

### *Criterios éticos*

Para a realización das entrevistas prestaremos especial coidado en determinar con claridade os obxectivos e metodoloxía que acompañan o noso traballo, de forma que presentemos ás e aos informantes a información necesaria para que poidan decidir e escoller con total liberdade tanto a propia participación como a cantidade ou tipoloxía de información que compartir connosco. Para isto faremos fincapé no primeiro contacto co ou coa entrevistada dos acordos aos que aceptaremos ambas ao realizar a entrevista, tanto no momento dela (presentación de preguntas, gravación...) como posteriormente (transcrición, presentación da transcrición e utilización do material).

Para determinar o consentimento da persoa entrevistada a formar parte desta investigación, realizarase primeiramente un acordo oral, o cal dará paso á firma do documento de información e confidencialidade (Anexo II), o cal se refutará novamente coa revisión dos datos da entrevista.

Ademais, establecemos un acordo coas entrevistadas, de xeito que lles achegaremos todos os traballos vinculados á información obtida das propias conversas e relacionadas tamén coa redacción desta investigación.

Novamente quixeramos facer fincapé na relevancia que ten para este traballo a posta en valor de todas as persoas que contan con información relevante sobre o tema tratado, xa que a oralidade é un elemento vinculante na música de tradición oral que segue a estar moi vixente na actualidade, a pesares de todos os cambios sociais e de uso que xiran en torno á música tradicional.

#### ***4.2.2. Fase 2: análise de datos musicais***

Como xa presentamos con anterioridade, a fase 2 correspóndese co traballo sobre o arquivo de Xisco Feijóo, polo tanto trátase do uso dunha gravación concreta con fins especificamente musicais: transcrición e análise.

Cabe mencionar que, como mostra do material musical sobre o cal establecemos a transcrición e a análise, é dicir, o resultado propio da compilación, recolleemos no anexo V unha mostra de cada unha das pezas musicais coas que se traballan nesta

investigación, producíndose unha síntese entre as gravacións producidas nos diferentes marcos temporais establecidos.

Deste modo, presentamos a continuación estes dous grandes bloques que articulan a segunda fase.

#### **4.2.2.1. Transcrición musical**

Neste apartado trataremos os criterios que tivemos en conta á hora de realizar as nosas partituras, atendendo a diversos aspectos sobre os que teñen dado conta gran parte de transcritores ao longo da historia.

Primeiramente debemos de ter presente que a transcrición é un elemento que pretende reflectir o son percibido, o cal nunca poderá ser tan completo como a propia onda sonora e que funciona como ferramenta para outros procesos (Cámara de Landa, 2016). Nettl (2006) define a transcrición como a redución dun son gravado á notación musical occidental estándar, motivo polo cal o obxectivo da mesma é imposible, ao enfrontarse un parámetro auditivo completo fronte a un parámetro visual parcial.

Partindo desta base, a realización de transcricións e a escolla dos criterios que nos permitan amosar unhas ou outras características da música, débese aos obxectivos que persiga a propia transcrición. Deste xeito, na historia da transcrición distínguense dous parámetros enfrontados: o descritivo e o prescritivo (Nettl, 2006). O parámetro prescritivo parte de que a lectora ou intérprete da transcrición son coñecedoras da música que reflicte e relaciónase especialmente coa faceta interpretativa, é dicir, a creación de partituras que vaian a ser tocadas. Sen embargo, o parámetro descritivo tenta reflectir a maior cantidade de información posible na transcrición, tentando non ocultar información que se poida presupoñer; este tipo de escrita relaciónase directamente coa análise.

Ambos elementos presentan paralelismo cos termos *emic* e *etic* (Nettl, 2006) ou os acuñados por Eriksen (1993) conceptos nativos ou analíticos. O termo *emic* e o concepto nativo fan ambos referencia ao cultural e á visión da propia tradición, polo que enlaza co parámetro prescritivo; pola contra, tanto o termo *etic* como o concepto analítico refírense á análise e á visión dunha tradición por parte de alguén alleo a ela,



polo que se vincularía co parámetro descritivo. Deste xeito, aínda que poida parecer que as visións prescritiva e descritiva no tocante á transcripción sexan dous polos opostos, o certo é que na práctica ambos se mesturan constantemente (Nettl, 2006).

Así, analizando o propio punto de partida, se temos en conta os criterios *emic* e *etic*, ambos estarían presentes na realización deste traballo, xa que por unha banda somos parte da tradición e coñecedoras do repertorio e xeito de interpretar (*emic*), aínda que, por outra, temos a función de observadoras alleas (*etic*), ao non pertencermos ao propio lugar de Liñares nin a mesma xeración, e ao non ter o mesmo contacto e aprendizaxe en relación á música de tradición oral cas informantes.

Seguindo con esta auto análise, os obxectivos que nos plantexamos para as nosas partituras toman parte de elementos prescritivos e descritivos. Por unha banda intentaremos introducir na partitura unha gran cantidade de información, de xeito que poidamos ver nela boa parte dos elementos musicais presentes na música orixinal (descritivo) pero, por outra banda, daremos por sentadas certas informacións (como a propia natureza do sistema musical occidental) e simplificaremos algunhas das informacións en aras dunha mellor lectura (prescritivo). Ademais, as nosas transcripcións teñen como pretensión ser útiles tanto para a análise (descritivo) como para a interpretación (prescritivo).

Deste xeito, tendo en conta a complexidade da natureza da transcripción e a mestura de obxectivos, parámetros, puntos de partida, etc. que nela conflúen, estableceremos unha serie de criterios que nos permitan delimitar un patrón sobre o cal realizar as nosas partituras.

#### ***4.2.2.1.1. Criterios de transcripción***

Para a estipulación dos criterios para a elaboración das partituras tivemos en conta tanto a Abraham e Hornbostel (1994) como as recomendacións do Consello Internacional da Música da Unesco (International Folk Music Council, 1952) á hora de transcribir músicas de tradición oral. Deste modo, seguindo a Abraham e Hornostel (1994), os primeiros etnomusicólogos que publicaron un compendio dos elementos usados nas transcripcións e que, aínda a día de hoxe, seguen vixentes, delimitaremos o uso destes elementos sobre a elección da notación:

1. Aspectos xerais: tanto Abraham e Hornbostel como o Consello Internacional da Música coinciden no emprego da notación convencional occidental, debido principalmente á súa expansión, engadindo símbolos que nos acheguen a realidades musicais que non coinciden coa tradición académica occidental. Con todo, Abraham e Hornbostel son partidarios dunha modificación leve, que nos achegue claridade xunto a precisión.

No noso caso, no apartado vocal, os elementos que se ven delimitados coa notación convencional corresponden aos sons que non encaixan no sistema temperado, os cales anotaremos a través de frechas que indiquen unha altura superior ou inferior á nota a que afecta pero, ao mesmo tempo, inferior á distancia de semitono. Este tipo de indicacións é un continuo nos traballos de transcripción etnomusicolóxica, podendeno atopalos en traballos como os de Scubarth (1984-85) ou Ranita da Nazaré (1979), entre outros.

Para o apartado rítmico procederase a unha maior adaptación do sistema, aínda que partindo da mesma base de notación, no cal afondaremos máis adiante.

2. Sons e alturas: a) seguindo o apartado anterior avógase polo uso do pentagrama, sempre e cando sexa posible. No noso caso non nos atoparemos problemas no apartado vocal, aínda que si o faríamos se estiveramos a falar de escalas compostas por cuartos de tono, por exemplo. No tocante ao ámbito da percusión utilizaremos un trigrama (sistema de tres liñas), xa que nin o pentagrama nin o sistema de unha liña utilizado para percusión se adaptaba ás nosas necesidades.

b) Para a selección das claves escóllese aquela que permita o menor número de liñas adicionais, ademais de ser preferente o uso dunha soa clave. No caso do canto utilizaremos sempre a clave de sol mentres que no acompañamento rítmico usarase a clave neutra.

c) Á hora da escrita da melodía tanto Abraham e Hornbostel como o Consello Internacional da Música decántanse por conservar o ton real ou ben un próximo que facilite a lectura (con menos alteracións), nos, sen embargo, decidimos seguir os pasos de Schubarth (1984-1985) e escoller para todas as nosas melodías a nota final sol, de xeito que isto nos permita unha análise comparativa e unha lectura máis sinxela. Para ter

en conta a altura real, engadiremos sempre ao remate de cada peza un pentagrama cunha nota de cabeza negra entre parénteses que nos sinale a nota real final.

No referente ás alteracións, aconséllase a súa inclusión na armadura só cando estean presentes na melodía e na altura na que aparecen, é dicir, sen seguir a escrita de armaduras tonais convencional.

3. Ritmo: flexibilízase o emprego do compás e das liñas de compás, no noso caso os compases convencionais e as barras de compás adáptanse con facilidade, xa que a presenza rítmica marca con claridade os tempos fortes e débiles. Debemos sinalar, sen embargo, a convivencia de dous compases diferentes nas muiñeiras, ao escribir a melodía en 2/4 e o acompañamento en 6/8, facendo referencia á contraposición destas dúas subdivisións en cada un dos elementos.

Esta decisión baséase no exposto por Schubarth no seu Cancioneiro Galego (1984-1985), onde presenta as muiñeiras vellas como pezas onde o canto presenta subdivisión binaria mentres que o acompañamento de percusión aparece con subdivisión ternaria; e sobre o cal pensamos que se adaptan as melodías presentes neste traballo.

Ademais, a selección dos compases 2/4 e 6/8 e non 1/4 e 3/8 ven dada especialmente polo motivo de base empregado pola lata de pemento, a cal fai especial fincapé na presenza de dous tempo en cada compás. Para o resto de ritmos, consideramos que os compases empregados non suscitan dúbidas ou problemáticas, quedando polo tanto a *Jota* en 3/8, o *vals* en 3/4, o *vals-pasodobre* en 2/4 e a *rumba* en 4/4.

Tamén sinalaremos máis adiante as precisións rítmicas nalgúns dos motivos no apartado sobre a transcripción da percusión de man, os cales simplificaremos en aras dunha lectura máis sinxela.

4. Dinámica e tempo: ambos elementos se sinalarán a través dos símbolos convencionais. A dinámica só sería aconsellable anotala cando as intérpretes realizan estes cambios voluntariamente, motivo polo cal non aparecerá reflectido nas nosas partituras, aínda que si faremos certas mencións máis adiante.

O emprego de calderóns será un elemento moi presente nas nosas partituras, polo que empregaremos diversos tipos: tanto sobre notas como sobre barras de compás

(indicando o transcorrer do acompañamento de percusión sen canto durante un tempo indefinido).

5. Construción: neste sentido utilizaranse as barras e símbolos de repetición convencionais e, a maiores, estruturaremos as melodías de xeito analítico, seguindo a de la Ossa (Museo do Pobo Galego: APOI), de xeito que separemos cada verso nun pentagrama.

Esta disposición correspóndese especialmente cun criterio analítico e comparativo que nos permita unha visión clara da estrutura da peza. Ademais, nas melodías que, como no noso caso, contan con texto, este exerce unha función fundamental, de xeito que a estrutura musical é coincidente coa do texto.

6. Variantes: a variación é un dos elementos máis característicos da música de tradición oral, polo que se fai necesaria a súa representación na partitura. Para isto empregaranse pequenos pentagramas colocados na parte superior do principal cando as variacións son de pequeno formato e, no caso de grandes modificacións, aparecerán ao remate da partitura.

7. Adornos: tal e como apunta o Consello Internacional da Música utilizaremos a notación convencional nos casos que proceda e, para o resto, empregárase notación de tamaño reducido.

8. Texto: como xa adiantabamos, o texto é fundamental nas melodías que contan con el, polo que aparecerá unha das letras baixo a melodía, e o total do texto farao ao remate da partitura.

9. Título: a escolla do título das pezas deberá relacionarse coa propia concepción dos músicos ou da función da música, deste modo a nosa escolla parte sempre do ritmo da peza: *jota*, *muiñeira*, *vals* ou *rumba* ao que lle seguirá un número cardinal e, no caso de que as informantes falen da peza cun nome concreto, reflectirase como subtítulo. Temos que ter en conta que baixo o nome de *vals* en Liñares se interpretan dous ritmos diferentes, polo que sinalaremos a existencia de *vals* e *vals* (pasodobres).

A asignación dos número cardinais ven dada pola aparición cronolóxica de cada unha das pezas no arquivo, conservándose o mesmo número para as diferentes aparicións ou versións da mesma peza ao longo dos anos.

Nos casos nos que aparece un nome concreto para a peza (no noso caso subtítulo) este ten que ver co propio texto, case sempre referente ao retrouso. Por este motivo as pezas sen retrouso e que, como veremos máis adiante, presentan variabilidade nas letras que o acompañan, non contan cun nome concreto por parte das informantes, sendo polo tanto unha *jota*, muiñeira, *vals* ou rumba.

Segundo as indicacións de Abraham e Hornbostel poderíamos escoller o comezo da letra para darlle título ás partituras, pero debido á aleatoriedade na escolla do texto, decidimos non engadir un subtítulo para as pezas que non contan con nome propio por parte das informantes.

10. Disposición das transcricións: Abraham e Hornbostel (1994) propoñen diversos criterios de distribución dependendo da clase de compilación que se leve a cabo. No noso caso decidimos escoller o criterio da división pola súa función, motivo polo cal dividimos as pezas segundo o ritmo ao que pertencen e, ademais, á hora de presentalas, escollemos a orde na que as informantes adoitan interpretar estes ritmos: *jota*, muiñeira e *vals* (vales, vales-pasodobres) e rumbas.

No referente á disposición dos propios elementos musicais dentro da partitura trataremos de reflectir o proceso de interpretación das informantes: comezo da percusión, canto da melodía (cantiga e retrouso no caso de aparecer) máis saltos da percusión (no caso de presentarse). Seguiremos sempre esta orde, aínda que atoparemos gravacións nas que non sempre se respecte, segundo valoramos, debido ao intento de recordo da melodía, motivo polo cal as informantes comezan a cantar o retrouso e, unha vez delimitado, comezan a interpretar segundo o proceso citado.

A continuación faremos referencia á disposición dos elementos musicais e non musicais nas nosas partituras:

- Cada unha delas comezará co título referente ao ritmo e ao número cardinal correspondente e, no caso de presentarse, subtítulo relacionado co texto e o nome asignado por parte das informantes.
- Na marxe dereita atoparemos unha serie de indicadores referentes ao proceso de traballo de campo:
- Informantes: reflectindo o nome das informantes que interpretaron a peza.

- **Compilador:** referente á persoa ou grupo de persoas que se encargaron de realizar a gravación.
- **Data de gravación.**
- **Transcrición:** sempre fará referencia á propia labor.
- **Corrección:** este elemento só aparecerá nas pezas do ano 1993, provenientes do TFE “Pandeirada en Liñares”, primeira parte deste traballo e que contou coas correccións de Xisco Feijóo.

A continuación presentaremos os elementos musicais, onde atoparemos tres sistemas diferenciados, precedidos sempre dunha indicación metronómica:

- **Voz:** escrita en pentagrama e notación convencional, ao que se lle sumarán os símbolos diacríticos correspondentes e a presenza de parte do texto.
- **Pandeireta:** emprego dun trigrama e notación convencional.
- **Lata de pemento:** uso de trigrama e notación convencional.

Aparecerán fragmentos nos que se prescindirá do sistema da voz cando esta se atope en silencio e só apareza o acompañamento de percusión. Ao remate da peza sinalarase a nota final real e as posibles variacións dos diferentes elementos (cunha chamada dende a partitura), ademais de contar co texto ao completo.

Nalgunhas das nosas partituras só aparecerá o sistema referido á voz, debido á interpretación da peza sen acompañamento de percusión.

Para a concreción de todos os elementos comentados que difiren da notación convencional realizaremos unha lenda que acompañará ás partituras.

### ***Cráterios de transcrición: canto***

Como xa adiantamos no apartado anterior todas as melodías compartirán a mesma nota final (sol) seguindo a Schubarth e de la Ossa (1984-1985), como método para axilizar e simplificar o proceso de comparación e, ao mesmo tempo, favorecer unha lectura máis sinxela ao non empregar liñas adicionais, tendo en conta a reducida amplitude con que contan as melodías vocais de tradición oral. Do mesmo modo, a

armadura compoñeráse tan só das alteracións presentes durante toda ou gran parte da melodía, na altura correspondente.

No apartado vocal é no que faremos uso de frechas para indicar unha afinación lixeiramente superior ou inferior á nota afectada. Tamén faremos referencia á ornamentación a través da notación convencional (no caso de *glissandi*) e de figuras reducidas para a gran maioría dos casos. Nalgunhas das nosas partituras podémonos atopar con casos nas que certas notas reais poderían ser consideradas ornamentos, a nosa pauta para diferenciar estes elementos cínquese á relevancia melódico-rítmica e á interpretación unificada ou non na interpretación das informantes.

De xeito xeral, a melodía principal corresponderá á primeira aparición desta na gravación (a excepción de que esta primeira aparición estea cortada ou conte cun son precario), para ir referenciando as posibles variacións posteriores en pentagramas auxiliares superiores para as variables de pouca duración ou ben ao remate da escrita da peza, para as variantes dunha entidade considerable.

Para finalizar, retomamos a nota final real, que sempre aparecerá ao remate da peza facendo referencia á altura na que as informantes a interpretaron, e precedendo ás posibles variacións extensas da melodía.

Tamén volvemos facer referencia á indiscutible relevancia da relación entre texto e melodía, motivo polo cal unha das letras (sempre que sexa posible a primeira de aparición na gravación correspondente) aparecerá baixo o sistema dedicado á voz.

Ademais tamén conservamos a distribución texto-musical aparecendo cada un dos versos (e frase musical) nun pentagrama diferenciado. Por este motivo, atopámonos en ocasións con compases partidos entre dous pentagramas diferentes, polo que para aclarar este suceso incluiremos unha barra de compás descontinua.

En relación ao texto completo, aparecerá ao remate da partitura, distribuíndo os versos en liñas diferentes e as cantigas en parágrafos separados. Sinalaremos as partes textuais que se repiten (retrosos e versos baleiros -ailalá-) con escrita en cursiva. Conservaremos a estrutura do texto: sucesión de cantigas ou sucesión de cantiga e retrouso. No caso dos retrosos, só o escribiremos completo na primeira ocasión.

Para o reflexo do texto trataremos de conservar a fala propia das informantes: contraccións, “gheada” intervocálica, intercambio de vocais, etc.

### ***Criterios de transcripción: percusión de man***

Para a escrita da percusión de man atopámonos coa problemática da escaseza de publicacións que aborden este apartado no ámbito galego, polo que non atopamos referencias directas sobre as que basearnos. Cabe de todos xeitos destacar que, ollando cara a tradición etnomusicolóxica de Portugal, si atopamos con frecuencia cancioneros e traballos que recollen o apartado rítmico de instrumentos que acompañan á melodía (tanto de instrumentos como de voz), tal e como podemos ver no *Instrumentos musicais populares portugueses* (Veiga de Oliveira, 1982) ou no *Cancioneiro Popular Português* (Giacometti, 1981), entre outros.

Aínda así, estas representacións non alcanzan as nosas aspiracións en canto ao reflexo da propia técnica interpretativa. Por este motivo, ademais da súa calidade, decidimos utilizar un método creado para a ensinanza-aprendizaxe da pandeireta por parte de Xisco Feijóo e Xela Conde. Este método parte da experiencia destes profesionais e do seu traballo na escola municipal de música tradicional de Vigo, E-trad, onde tiveron a oportunidade de desenvolvelo, melloralo e comprobar a súa utilidade e eficacia nas aulas de canto popular da escola.

Este método parte da pandeireta como instrumento básico, ao ser este o elemento de percusión maioritario sobre os que se basean os cantos de tradición oral acompañados de percusión de man en Galicia e, do mesmo xeito, o instrumento máis usado nas aulas de canto popular. Sen embargo este sistema tamén se adaptou para a escrita de outros instrumentos como pandeira, pandeiro ou outros como a lata de pemento.

A pesares disto e da cantidade de partituras que ambos mestres teñen utilizado nas súas aulas, ponencias e cursos, este método non se atopa publicado e non conta con máis referencias académicas que as previas a esta tese: o TFE e o TFM pandeirada en Liñares (López, 2017; López, 2018). Centrándonos na composición do propio sistema, a nivel xeral, podemos dicir que a base do mesmo componse na escrita de elementos e figuras musicais sobre un trigrama (tres liñas).

Comezaremos falando da técnica básica da pandeireta e a súa relación coa escrita que neste método se propón. Deste xeito, debemos diferenciar dous movementos bases á hora de golpear o parche da pandeireta:



O primeiro dos movementos consistiría nun desprazamento rotativo sobre un eixe central ao que podemos denominar como movemento de pulso (imaxe 35).

### **Imaxe 33**

#### *Movemento rotativo*



*Nota:* Fotografía de Sabela López (2017).

A partir deste movemento temos dous golpes básicos: adiante e atrás (imaxe 36). Para a realización destes toques a colocación da man non hábil (a que recibe o choque da pandeireta) é variable. Frecuentemente atoparémonos con esta man non hábil aberta, de xeito que o golpeo adiante se produza cos dedos índice, corazón, anular e meiniño pegados entre si, mentres que o atrás se produza co choque contra o polgar, enfrontado aos outros catro dedos. Sen embargo, noutras zonas, entre as que se atopa Liñares, a man non hábil atópase pechada, de xeito que o golpeo se produce en diferentes zonas do puño.

### Imaxe 34

#### *Movimentos adiante e atrás*



*Nota:* Fotografía de Sabela López (2017).

De tódolos xeitos, independentemente da colocación da man non hábil, o golpeo prodúcese a través da mesma acción, polo que a efectos prácticos podemos dicir que é o mesmo movemento.

Así, a escrita destes dous movementos prodúcese coa diferenciación na colocación de figuras rítmicas sobre unha liña. Desta forma, atopámonos con que o adiante o escribimos inmediatamente por riba da liña e o atrás inmediatamente por baixo (imaxe 37).

### Imaxe 35

#### *Escritura dos movementos aduante e atrás*

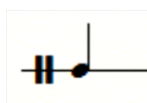


O outro movemento básico na técnica da pandeireta consiste nun movemento de antebrazo no que a pandeireta se move de arriba cara abaixo (imaxe 38).

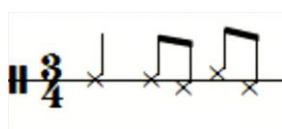
**Imaxe 36***Movement de antebrazo*

*Nota:* Fotografía de Sabela López (2017).

A descrición deste movemento no método de Xisco Feijóo e Xela Conde represéntase cunha figura rítmica sobre unha liña (imaxe 39).

**Imaxe 37***Escritura do movemento de antebrazo*

O seguinte punto de relevancia para a escritura das nosas partituras é o da identificación do golpeo co puño, o cal sempre virá dado polo cambio da cabeza das notas por unha cruz (imaxe 40).

**Imaxe 38***Exemplo de escritura do golpeo con puño*

Agora trataremos a presenza do trigrama neste método de escrita de percusión. Tal e como podemos ver na fotografía seguinte (imaxe 41), a pandeireta pode colocarse a diversas alturas respecto do corpo do intérprete.

### Imaxe 39

#### *Colocación da pandeireta por alturas*

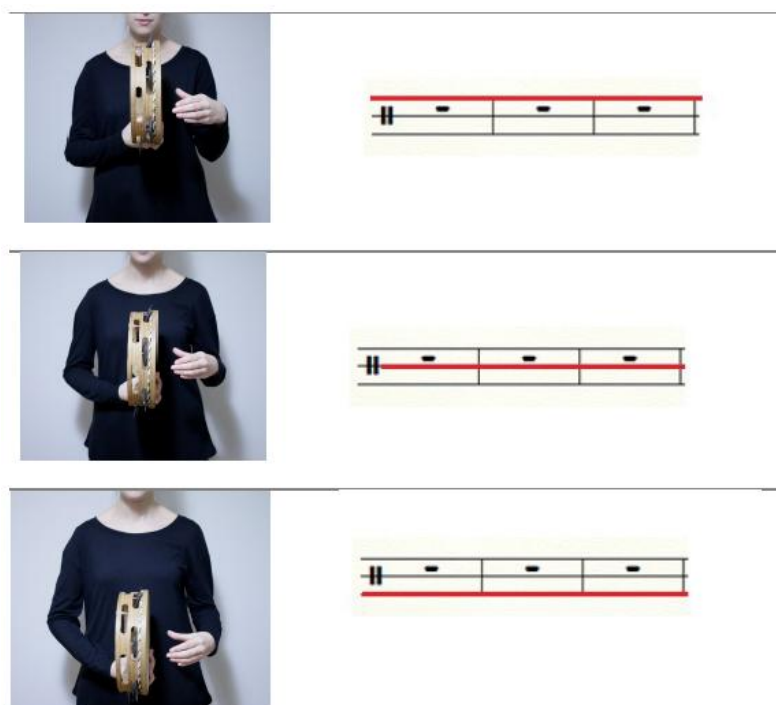


*Nota:* Fotografía de Sabela López (2017).

Deste xeito, cada unha das liñas do trigrama corresponderá a cada unha das anteriores posicións, a liña superior fará referencia a unha posición elevada da pandeireta, próxima ao queixo; a liña do medio indicará unha colocación central, a altura do peito; e, a liña inferior apuntará a unha situación próxima ao embigo (estas indicación están excesivamente esaxeradas para facilitar a explicación do método) (imaxe 42).

### Imaxe 40

#### *Comparativa entre alturas e trigrama*



*Nota:* Fotografía de Sabela López (2017).

Temos que ter en conta que o emprego destas posición sempre é relativo ao xeito de tocar da zona, da intérprete, etc.

Deste xeito, podemos comprobar cómo a través deste método podemos diferenciar todos os elementos variables na interpretación da pandeireta:

Tipo de movemento: de pulso (adiante ou atrás) ou movemento de antebrazo.

Posición da man esquerda (a que recibe o golpe da pandeireta): man aberta, puño e outras posibilidades que non exploraremos para este traballo.

Posición da pandeireta respecto do corpo do intérprete: arriba, medio ou abaixo.

Pasaremos a falar agora da adaptación deste método para a escrita dos motivos da lata de pemento. No caso da lata, non atopamos diferencias nos tipos de movemento ou golpeo, xa que todos os toques se executan golpeando as palmas das mans sobre a superficie de metal (imaxe 43).

#### **Imaxe 41**

*Golpeos na lata*



*Nota:* Fotografía de Sabela López (2017).

Os elementos que diferenciaremos, polo tanto, serán o golpeo coas diferentes mans: o toque da man hábil escribirase sobre a liña e o da non hábil baixo a mesma (imaxe 44).

### Imaxe 42

#### *Comparativa de golpes e escritura*

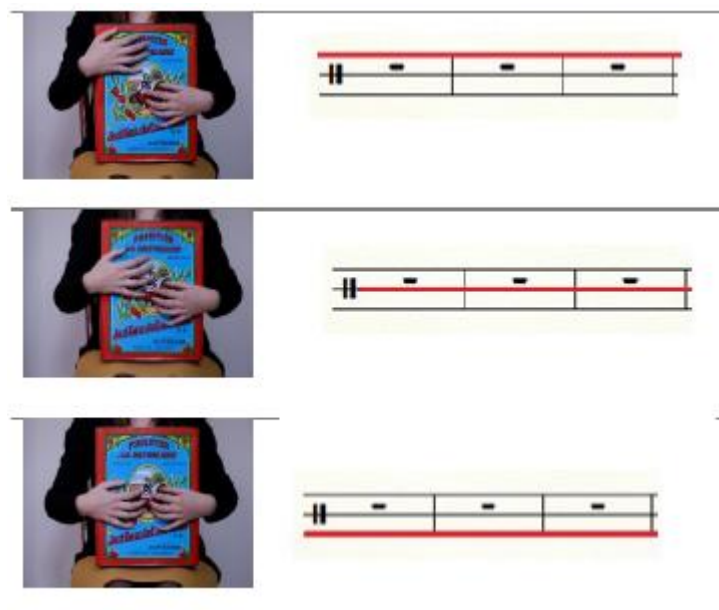


*Nota:* Fotografías de Sabela López (2017).

O que si nos será de moita utilidade será o uso do trigrama para diferenciar a zona de golpeo do metal, que variará no caso da man hábil (na imaxe man dereita). Deste modo, podemos ver na seguinte imaxe (imaxe 45) a relación entre a escrita e a posición das mans na lata, de xeito semellante ao que ocorría coa pandeireta.

### Imaxe 43

#### *Comparativa de alturas e trigrama na lata*

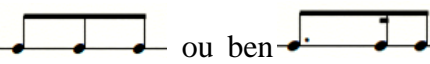


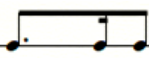
*Nota:* Fotografías de Sabela López (2017).

Cabe destacar tamén neste apartado, certas eleccións na escrita dos motivos rítmicos que optan por unha visión prescritiva que facilite a lectura da partitura.

Por unha banda temos un dos elementos con máis debate ou problemática da escrita da música de tradición oral galega, o motivo rítmico de muiñeira. No caso concreto da pandeireta como acompañante rítmica da voz, aparecen diferenzas rítmicas dependendo da zona pero a pesares disto, a complexidade de plasmala mediante a notación musical é moi grande, xa que esta viría dada co uso de grupos de valoración especial, ligaduras con figuras reducidas, silencios, etc.

Existe actualmente un consenso que opta pola escrita do motivo de muiñeira nas súas amplas variantes como:



ou ben . Sendo este último o que escollemos para representar o motivo de muiñeira presente nas nosas partituras, tanto no apartado de pandeireta como no de lata de pemento, e que substitúe ao motivo real, considerando que unha escrita aproximada a este sería a de:



Deste xeito utilizamos un motivo aceptado e recoñecido pola gran parte da comunidade de usuarias da música tradicional na actualidade, aínda que facendo referencia ao seu carácter utilitario como substituto dunha das súas variantes xeográficas, o cal aparecerá tamén citado na lenda previa ás partituras.

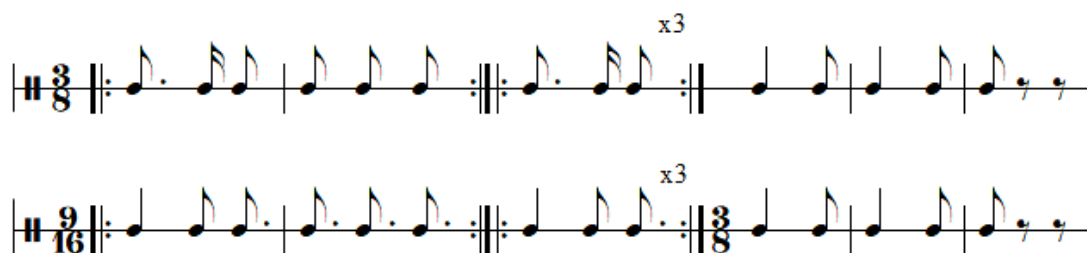
Un caso semellante ocorre cos saltos de *jota* e muiñeira na liña de pandeireta, os cales adaptaremos ao compás no que escribimos cada un dos ritmos (3/8 e 6/8) aínda que consideramos que a súa representación nos compases de 9/16 e 5/8, respectivamente, é moito máis próxima a realidade interpretativa das informantes.

Este caso en concreto foi un apartado de difícil elección, nos traballos anteriores decantámonos pola escrita nos compases de 9/16 e 5/8 debido á experiencia persoal e ao contraste de opinións con Xisco Feijóo, onde concluímos que os saltos nas reinterpretacións actuais do repertorio de Liñares desvirtúan o realizado polas informantes, a favor dunha rítmica semellante á presentada nos compases de 3/8 e 6/8. De todos xeitos, nesta ocasión, e despois da utilización das partituras dos traballos previos en aulas e conferencias, cremos máis conveniente facilitar a lectura e reflectir

nas lendas previas a rítmica destes saltos, de igual xeito ca no caso do motivo de muiñeira.

Deste modo presentamos a comparativa dos saltos, primeiro a súa representación nas partituras e, de seguido, a representación máis fiel á interpretación:

1) *Jota*:



2) *Muiñeira*:



En definitiva apostamos por unha sinxeleza na lectura que debe ir sempre acompañada dunha lenda explicativa que reflecta os procesos rítmicos complexos reais que ocorren nas interpretacións.

#### 4.2.2.2. Análise musical

Tras a elaboración das diferentes transcripcións e como primeiro paso da análise das mesmas, elaboraremos unhas fichas de análise que nos permitan cuantificar unhas serie de características musicais e que nos dean, ao mesmo tempo, o material necesario para a realización da análise por parámetros.

Para a elaboración destas fichas seguimos os fundamentos presentados por Sergio de la Ossa no Curso *Intrudución á análise de cancións tradicionais* (2016) e na publicación *A Basic Guide to Folksongs Analysis* (2019). A selección deste material como elemento de referencia parte da perfecta adaptación ao noso caso, ademais do seu



uso en diversos proxectos, entre os que destaca o proxecto de compilación, transcripción e análise do APOI (Museo do Pobo Galego).

Por outra banda, tamén consideramos que comparte e aborda elementos clasicamente recollidos en obras de análise de corte etnomusicolóxica como pode ser o *Momentos vocais do Baixo Alentejo. Cancioneiro da tradición oral* de Ranita de Nazaré (1986).

Estas fichas fan referencia tan só ao apartado melódico das pezas, é dicir ao apartado vocal, que contén melodía e texto. Para esta análise realizaremos fichas independentes para os grandes elementos formais de cada peza (no caso de aparecer): cantiga, retrouso e/ou refrán; xa que as características musicais destes elementos fai imposible a súa análise conxunta.

Deste xeito, entendemos por cantiga a primeira sección musical das pezas, a cal presenta letra variable e intercambiable (sempre con métrica 8. 8. 8. 8.). O retrouso é a sección que se repite despois de cada cantiga e que, case sempre, conserva o mesmo texto nas súas diferentes aparicións; ademais a métrica do texto é diferente en cada caso. Por último, o refrán é un breve fragmento que se repite ao remate da cantiga ou ben entre os diferentes versos. O refrán está moi relacionado co retrouso, xa que cumpre tamén coa característica de presentar o mesmo texto, pero a súa menor entidade musical e duración obríganos a distinguir entre estes dous elementos.

As nosas fichas contarán cos seguintes apartados:

1. Sons (notas) empregados
2. Ámbito
3. Escala
4. Compás
5. Podia
6. Ritmo
7. Cadencias
8. Perfil melódico
9. Forma musical

10. Métrica

11. Xénero/función/ocasión

12. Fonte

13. Notas/comentarios

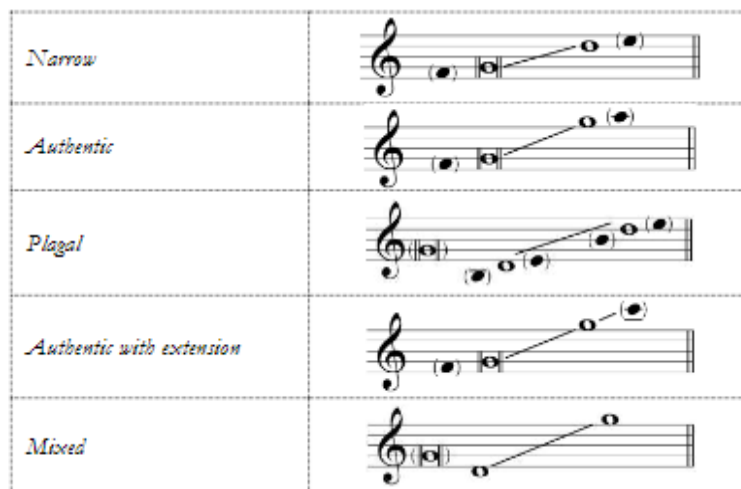
1. Sons (notas) empregados

Neste primeiro apartado mostraremos todas as notas que conforman a melodía analizada. Presentaranse de xeito ascendente con figuras de redonda e distinguiremos a nota final (a de máis relevancia na melodía) cunha cadrada. Ademais, no caso de aparecer notas con pouca relevancia (como as que aparecen en forma de adornos) escribiremolos con cabezas negras.

2. Ámbito

O ámbito representarase a través de números romanos e ordinais, de modo que a nota final sempre será o número 1 e dende a cal ascenderán números ordinais e descenderán número romanos. A súa clasificación distinguirá os seguintes tipos (ímaxe 46) (de la Ossa, 2019):

- Estreito: 1-4, 1-5, VII-5, 1-6.
- Auténtico: 1-8.
- Plagal: V-5.
- Auténtico con extensión: 1-11.
- Mixto: V-8.

**Imaxe 44***Tipos de ámbito*

*Nota:* De la Ossa (2019, p. 13).

## 3. Escala

Neste apartado sinalaremos a escala a que pertencen cada unha das melodías: xónica, dórica, frixia, lidia, mixolidia, eólica ou locria, ou ben maior ou menor. De tódolos xeitos, na meirande parte dos casos non teremos a información suficiente para determinar a escala, ao non aparecer os seus sete sons, motivo polo cal falaremos de tetracordo, pentacordo ou hexacordo, engadindo como adxectivo o nome dos modos/escala, por exemplo: tetracordo frixio. Temos que ter en conta que só poderemos sinalar o modo no caso de que apareza a nota característica correspondente, deixando os adxectivos menor ou maior para as pezas nas que non teñamos tal información.

## 4. Compás

Marcaremos o compás no que está escrita a melodía e os posibles cambios.

## 5. Podia

A podia é o número de compases por verso, de xeito que se presenta nas variables isopódica (mesmo número de compases para todos os versos) ou heteropódica (diferente número de compases en cada verso).

## 6. Ritmo

No tocante ao ritmo tomaremos o verso como unidade rítmica, a menos que por algunha característica concreta fagamos referencia a unha división menor.

Distinguiremos dúas variables: isorrítmica (cando só aparece un motivo rítmico durante a peza) ou heterorrítmica (cando aparece máis dun motivo).

Representaremos graficamente os motivos, presentando e sinalando as posibles variacións, as cales serán, fundamentalmente (de la Ossa):

**Aumento:** cambio dunha ou máis figuras por outra de maior valor. Por exemplo, dúas corcheas que pasan a ser dúas negras.

**Diminución:** é o caso contrario ao anterior, unhas ou máis figuras que pasan a ser unha ou máis figuras de menor valor. Por exemplo, unha negra que pasa a ser unha branca.

**División:** prodúcese cando unha figura se divide noutras de menor valor. Por exemplo unha negra que se transforma en dúas corcheas.

**Unión:** ocorre cando se unen unha ou máis figuras. Por exemplo dúas negras que se transforman nunha branca.

Adhesión de novas figuras/motivos.

Por último, non faremos referencia ás variación de aumento que se producen ao remate de cantiga, retrouso ou refrán, xa que o alongamento indefinido da última nota destes elementos é unha característica do canto tradicional galego.

## 7. Cadencias

As cadencias mostran o grao da escala na que rematan cada un dos versos. Deste xeito sinalaremos as cadencias cos números (ordinais ou romanos) cos que delimitamos o ámbito.

Dentro destas cadencias dúas son as que teñen máis relevancia: a final, a cal non marcaremos con ningún símbolo especial debido á claridade da súa posición; e a cesura principal, que aparecerá entre corchetes “()”.

## 8. Perfil melódico

Neste apartado representaremos graficamente, a través dunha liña descontinua que diferencie os versos, o debuxo que elabora cada unha das melodías. O perfil é un apartado relevante para a delimitación da forma.

#### 9. Forma musical

Faremos referencia á forma musical distinguindo cada unha das seccións (versos) con letras: a, b ,c... No caso de que os motivos melódicos non teñan relación entre si nomearanse con letras diferentes, pero no caso de que sexan iguais ou con leves diferenzas usarase a mesma letra máis os seguintes símbolos:

X': prima, para marcar variacións non excesivamente relevantes.

X<sub>c</sub>: para facer referencia a variacións na resolución do verso.

#### 10. Métrica

Mostraremos o número de sílabas por verso. Non faremos referencia ao aspecto formal da letra ao considerar que a arbitrariedade no uso do texto non permite tal apreciación.

#### 11. Xénero/función/ocasión.

Neste apartado recolleremos diferentes características que se relacionan coa clasificación da música en relación á antropoloxía: sobre o xénero reflectiremos o ritmo da melodía (*jota*, *muiñeira*, *vals*, *vals* (pasodobre) ou *rumba*). A función sempre corresponderá ao divertimento e baile e, a ocasión, á pandeirada.

#### 12. Fonte

A fonte recollerá o arquivo ao que pertencen as pezas analizadas.

#### 13. Notas/comentarios

Este último apartado quedará reservado para a puntualización ou aclaración dalgunha das características ás que se fai referencia na ficha.

### **4.2.3. Fase 3: traballo de campo**

O traballo de campo definido por Myres (en Cámara de Landa, 2016) é “una investigación programada por una o varias personas sobre un objeto predeterminado, con metodoloxía no improvisada y mediante el uso de técnicas particulares” (p. 321).

Segundo Cámara de Landa (2016) este traballo de campo consiste na visita a un núcleo social concreto co obxectivo de coñecer certa información a través da observación e/ou contacto coas persoas partícipes do fenómeno a estudar. Non se atopa unha única metodoloxía, senón que pode variar segundo os criterios da propia investigación e o ou a investigadora. Aínda así, pódese establecer unha estrutura básica que conste dunha formulación e preparación, o propio proceso no campo caracterizado pola documentación e gravación; máis unha fase final de análise e valoración de resultados.

Deste xeito, para a elaboración desta tese realizamos diversos procesos vinculados co traballo de campo, algúns máis extensos e outros máis reducidos segundo o obxectivo e destino da información a conseguir. Deste modo para a análise do arquivo de Xisco Feijóo empregamos tan só o apartado dedicado a análise de datos, mentres que para a realización das visitas a Liñares, traballamos co esquema ao completo.

Todos os procesos seguen o esquema básico: preparación, traballo de campo e análise de datos, pero debido á tipoloxía do noso estudo, no apartado dedicado ao arquivo de Xisco Feijóo máis as análises do capítulo 6, tan só atoparemos o punto dedicado á análise dos datos musicais, mentres que para a elaboración do arquivo propio se ten empregado todo o proceso metodolóxico que presentamos a continuación.

#### **4.2.3.1. Entrada ao campo: Liñares**

As visitas a aldea de Liñares foron o proceso no que aparecen todas as fases propias do traballo de campo, ao reunirse a preparación, visita ao campo e análise dos datos obtidos. A propia estancia no campo baseouse nunha serie de accións que poderíamos englobar arredor da observación participante:

Es la principal estrategia utilizada en el trabajo de campo. Consiste en convivir en la comunidad, participar en la vida diaria (especialmente las actividades musicales),

registrar las observaciones y pedir a los miembros de la comunidad que las comenten [...] La observación participante aumenta la validez de los datos, refuerza la interpretación, favorece la penetración de la cultura y ayuda al investigador a formular preguntas significativas” (Myers citado por Cámara 2016, p. 312)

#### ***4.2.3.1.1. Preparación: elaboración dun equipo de traballo***

O primeiro paso de preparación consistiu no traballo individual de formulación de obxectivos e plantexamento da metodoloxía necesaria para realizar estas visitas. A parte da preparación das entrevistas xa mencionadas no apartado anterior, vímonos na necesidade de organizar un equipo de investigación que aportara por unha banda unha visión máis ampla do traballo a realizar, tendo en conta que sempre é aconsellable contar coa opinión e percepción doutros especialistas, máis que reforzara aqueles aspectos que individualmente poderían ser máis inestables, como o traballo de gravación, por exemplo.

Atendendo á situación COVID, decidimos contar cun grupo de traballo moi reducido, conformado por dúas persoas a maiores da propia investigadora (imaxe 33).

- *Álvaro R. Carballo*: Titulado polo Conservatorio Profesional de Música de Vigo en gaita galega, pola E-Trad no curso superior de percusión tradicional, cursando o último curso de Producción e Xestión no Conservatorio Superior de Música de Vigo e realiza estudos de saxofón no Seminario permanente de Jazz de Pontevedra con Abe Rábade. Dende moi novo está moi vinculado á música tradicional, participando activamente como bailador, percusionista e gaiteiro en grupos como A.C. Seixebra, A.C. Traspés ou A.C. Cantigas e Agarimos. Estudando con mestres como Pedro Fariñas, Cristian Silva, Rebeca Carrera ou Xosé Miguélez. Estuda o Ciclo Superior de Son para Audiovisuais a través do cal relaciona ambas disciplinas, chegando a participar en son, vídeo e realización de multitude de proxectos audiovisuais para entidades privadas e públicas.
- *Artur P. Puga*: vincúlase coa recuperación de música e baile tradicional dende hai máis de dez anos, centrándose actualmente a súa labor

profesional na docencia de baile popular en diversas escolas e asociacións da provincia de Ourense e Pontevedra, como poden ser as agrupacións A Buxaina, Ecos e Agarimos ou Solpor. Ademais tamén ten impartido docencia en centros do estranxeiro, como en Arxentina ou Alemaña.

A nivel interpretativo é percusionista da banda de Xisco Feijóo no seu espectáculo peixe e do cuarteto Prima de Buxo. No campo da danza forma parte da compañía Fran Sieira, participando do último espectáculo “Demente” e colaborando co grupo Tanxugueiras tanto no seu videoclip “Midas” como no espectáculo exposto no festival BenidorFest.

#### **Imaxe 45**

*Membros do equipo de traballo*



*Nota:* de esquerda a dereita, Carme López, Artur P. Puga e Álvaro R. Carballo.

Fotografía de Álvaro R. Carballo (12/08/21).

Ademais, inclúese no Anexo II un documento de consentimento asinado por ambos membros, conforme recoñecen a súa participación neste estudo.

Para a organización das propias visitas a Liñares, realizouse unha primeira reunión o 21/07/2021 onde se presentaron os obxectivos e métodos deste traballo e se fixo un contrato verbal das aportacións de cada unha no proxecto. Ademais,



establecemos a primeira data para as visitas e as acción a curto prazo (contacto con informantes, busca de datas sinaladas na aldea, distribución de información relacionada coa tese, etc.)

#### **4.2.3.1.2. *Diario de campo***

Para reflectir o proceso realizado durante as visitas, recollemos a continuación o diario de campo no que se recollen os obxectivos previos e os alcanzados en cada un dos días nos que se realizaron visitas a Liñares.

Ademais disto, tamén se foi elaborando un documento ao remate de cada visita onde se redactaba a información obtida dos encontros distribuídos por bloques temáticos, e dos cales tomamos información que se reflectirá nas referencias da tase baixo a nomenclatura: Veciñas de Liñares. (2021). Comunicación persoal.

#### **05/08/2021: Primeira visita a Liñares**

*Obxectivos:* Os obxectivos para esta primeira visita consistían en facer un primeiro recoñecemento do campo, visitando a contactos xa establecidos polas persoas integrantes do equipo de traballo e intentando acadar outros novos.

Ademais tamén se tivo en conta a presentación do proxecto e as razóns polas que realizamos a investigación.

*Desenvolvemento:* seguindo os obxectivos propostos, dispuxémonos a coñecer a aldea preguntando polas propias rúas polo lugar onde se reunían as veciñas e veciños, ademais de empregar referencias a coñecidos relacionados coa aldea.

Reunímonos nunha das casas comunais onde as mulleres da aldea se xuntan ás tardes para xogar ás cartas, onde nos dimos a coñecer persoalmente máis o proxecto, co obxectivo de establecer conexións de confianza e comezar a pescudar sobre as temáticas relacionadas coa investigación.

Respecto ao tema de tocar e cantar as informantes mantivéronse moi reticentes, aludindo aos anos que levaban sen facelo.

Acordouse ao remate da tarde a próxima visita a aldea, convindo tamén unha cita persoal con Sira Paz, a cal se prestou para ensinarnos a tocar a lata.

Tras a visita, realizouse un documento no que se recolleron informacións relevantes das conversas coas informantes para reestablecer os marcos temáticos e como abordalos, aspecto que serviu de modelo para o resto de visitas realizadas.

### **12/08/2021: Primeira documentación da música**

#### *Obxectivos:*

- Realizar unha entrevista a Sira Paz, enfocándonos no apartado musical, en concreto na lata de pemento.
- Afianzar unha conexión emocional e de confianza coas informantes.
- Recoller información a través de conversas comunais sobre os temas base da nosa investigación.
- Como obxectivo secundario, dependente da situación, acordamos preguntarlles ás informantes os nomes das intérpretes nos vídeos pertencentes ao arquivo de Xisco Feijóo.

*Desenvolvemento:* O primeiro dos nosos obxectivos, relacionado coa visita a Sira Paz, foinos imposible de acadar debido a un inconveniente da propia informante. Despois disto, decidimos realizar unha pequena documentación fotográfica da aldea á espera da xuntanza na casa comunal.

Xuntándonos coas mulleres da aldea retomamos as conversas intentando tocar algúns dos temas relevantes na investigación e, a raíz de ensinar varios vídeos de Liñares de anos pasados, conseguimos recadar os nomes das persoas partícipes das gravacións pertencentes ao arquivo de Xisco Feijóo e os cales descoñecemos na meirande parte (imaxe 34).

No transcurso da tarde chegou a neta dunha das informantes (Rosalía, neta de Olguita Vázquez), a cal nos relatou que tamén estaba a realizar un traballo sobre as músicas de Liñares. Acordamos reunirnos para intercambiar información e coñecer máis sobre ambas investigacións.

Despois disto, e grazas á insistencia de María Lorenzo, sacáronse as pandeiretas e a lata de pemento do local, as cales, segundo o discurso das informantes, levaban varios anos gardados e sen usarse. Efectivamente, mostra disto, gran parte das pandeiretas estaba apolillada, chegando unha delas a romperse.

Superando a reticencia inicial, todas as mulleres que sabían tocar e cantar se xuntaron ás portas do local e fixeron memoria cantando ata o remate da tarde. Por outra banda, algunhas das informantes de menor idade tamén bailaron o solto durante o transcurso das pezas cantadas. O local converteuse nun punto de reunión, achegándose outros e outras veciñas e formando un pequeno público ao redor das informantes.

Tanto Rosalía coma nos, participamos tamén da música acompañando ás informantes coa lata de pemento, que era o instrumento que máis dificultades presentaba trala falta de práctica.

Ao remate da reunión acordamos volver de visita na próxima semana e de contactar con Rosalía.

#### **Imaxe 46**

*Proceso de recollida de información en Liñares*



*Nota:* consulta sobre os nomes das informantes dos vídeos do arquivo de Xisco Feijóo. De esquerda a dereita, Julia Justo e Carme López. Fotografía de Álvaro R. Carballo (12/08/21).

**19/08/2021**

*Obxectivos:*

- Reunión con Rosalía para conversar sobre as nosas respectivas investigacións e intercambiar información útil para estas.
- Reunión con Sira Paz.
- Gravación de música e baile.
- Completar letras das gravacións xa analizadas.
- Realizar unha documentación persoal de cada unha das informantes.
- Establecer reunións individuais con Orestina Justo e Aurentina Estévez.

*Desenvolvemento:*

Á chegada a Liñares visitamos a casa de Sira Paz para realizar a reunión pendente da semana anterior. A redor de dúas horas e media de conversa na que abordamos diversos temas relacionados coa súa experiencia vital, a música, o baile e as tradicións en xeral.

Chegounos aviso a través de Rosalía de que as veciñas estaban a preguntar por nos e ao chegar ao local social xa estaban a cantar e tocar.

Procedemos a documentar a música e o baile, ademais de recoller os datos para a ficha persoal de informantes e preguntar por algunhas das letras das transcripcións do arquivo de Xisco Feijóo que estaban incompletas.

Tamén aproveitamos para conversar con Rosalía dos nosos respectivos traballos e compartir información e datos relevantes.

Acordamos antes de marchar realizar unha visita persoal a Aurentina Estévez máis volver ao local social co resto de veciñas.

**26/08/2021**

*Obxectivos:*

- Gravación de música e baile.
- Reunión con Aurentina Estévez.

- Establecer a relación formal de música e baile.
- Realizar documentación fotográfica das informantes e do proceso.

*Desenvolvemento:* por mor do falecemento dun veciño da aldea non puidemos realizar a visita, recibindo aviso de que non poderían atendernos o día acordado.

Agardamos dúas semanas para concertar outra visita (16/09/21) pero, chegada a data, outro falecemento na aldea fixo imposible realizala.

**17/10/2021**

*Obxectivos:*

- Retomar o contacto e plantexar a posibilidade de gravacións e entrevistas.

*Desenvolvemento*

A visita realizárase á saída da misa como momento para retomar o contacto sen a presión da busca de gravacións e interpretacións.

Sira Paz convidounos á súa casa para darnos un caderno con cantigas que lle foran acordando e escribira para nos.

Informáronnos da marcha a México de boa parte das veciños e veciñas e da súa probable volta no mes de marzo.

**24/10/2021**

*Obxectivos/desenvolvemento:*

Nesta ocasión dilátase o realizado durante a semana previa, voltando a un contacto coas veciñas sen facer énfase na interpretación musical. Deste xeito buscouse a conversa e, tamén seguindo o ocorrido a semana pasada, Sira Paz entregounos novos textos.

**20/01/2022**

De novo, retrasamos esta visita por motivos laborais e, especialmente, a raíz de inconvenientes relacionados coa COVID, motivo polo cal realizamos unha visita sen previo aviso ás informantes en canto tivemos dispoñibilidade real de viaxar novamente a Liñares.

### *Obxectivos*

- Realización de entrevistas persoais para completar información específica, maioritariamente vinculada ao capítulo 3.
- Visita ás veciñas na xuntanza diaria da partida.

### *Desenvolvemento*

Seguindo o plan establecido, dirixímonos primeiramente á vivenda de Aurentina Estévez coa intención de propoñerlle unha entrevista persoal, atopándonos tamén con Olguita Vázquez, as que nos informaron da aparición de dous casos positivos COVID na aldea, motivo polo cal non se estaban a xuntar no local social na habitual reunión vespertina. Ante esta información, rectificamos o plan inicial, tentando visitar a diferentes veciñas nas súas casas e extremando as precaucións hixeiénico-sanitarias, especialmente en virtude da tranquilidade das propias informantes.

Deste xeito, ante a proposta de realización dunha serie de preguntas vinculadas con oso traballo, puidemos finalmente contar coa colaboración de Olguita Vázquez, Orestina Justo e Sira Paz, obtendo así información dos diferentes apartados que considerábamos incompletos ata o momento.

No apartado máis persoal da visita, temos que salientar a excelente acollida na aldea, máis tendo en conta a delicada situación sanitaria, e a insistencia da nosa volta en canto as circunstancias foran máis favorables e as veciñas emigradas comezasen a voltar a aldea.

#### **4.2.3.2. Entrevistas: entrevistas en profundidade**

Deste modo, dentro da propia realización do traballo de campo tamén se sucederon entrevistas, sendo un dos elementos fundamentais dentro da realización destas actividades dentro do campo etnomusicolóxico (Genesi, 2018), especialmente en relación ao tratamento da transmisión oral (Pujadas, 2000).

As entrevistas son un recurso recorrente neste estudo e vincúlanse con diferentes apartados, tal e como vimos no apartado correspondente ao proceso de redacción do marco teórico e ao procedemento metodolóxico da teoría fundamentada. Deste xeito, facemos referencia novamente ao exposto neste punto 4.2.1.1. en relación á

fundamentación metodolóxica e aos aspectos xerais na realización das entrevistas, detallando tan só a continuación as pequenas diferencias que atopamos na realización destas entrevistas en profundidade.

#### ***4.2.3.2.1. Entrevista en profundidade***

A entrevista en profundidade (imaxe 47 e 48), entendéndoa como un proceso que forma parte do traballo de campo, pode definirse como:

Reiterados encuentros cara a cara entre el investigador y los informantes, encuentros éstos dirigidos hacia la comprensión de las perspectivas que tienen los informantes respecto a sus vidas, experiencias o situaciones, tal como las expresan con sus propias palabras. Las entrevistas en profundidad siguen el modelo de una conversación entre iguales; y no de un intercambio formal de preguntas y respuestas. (Taylor y Bogdan 1987 citado por Genesi, 2018, p. 14)

Outro dos aspectos fundamentais é a globalidade da información obtida, a cal non se cingue ao contido teórico que poida proporcionar:

El investigador/entrevistador establece una interacción peculiar que se anima por un juego de lenguaje de preguntas abiertas y relativamente libres por medio de las cuales se orienta el proceso de obtención de la información expresada en las respuestas verbales y no verbales del individuo entrevistado. La entrevista en profundidad opera como una técnica de producción de información de doble tipo: información verbal oral (las palabras, significados y sentidos de los sujetos implicados en la entrevista) e información de tipo gestual y corporal (las expresiones de los ojos, el rostro, la postura corporal, etc.), que son leídas o interpretadas durante la interacción cara a cara y que, por lo general, resultan claves para el logro de un mayor o menor acceso a la información y “riqueza” del sujeto investigado, ya que condicionan la interacción y el grado de profundidad durante la situación de la entrevista. (Canales, 2006, p. 221)

Respecto á relación da entrevista en profundidade coa autobiografía, son diversos os puntos que as vinculan. Pujadas (2000) define a autobiografía como un método de entrevista onde as informantes son, principalmente, persoas vinculadas coa transmisión oral, motivo polo cal a entrevistadora ten un papel relevante na

reformulación da información para desenvolver un fío de información coherente ou, cando menos, máis adecuado para a súa lectura e análise, ademais de citar a autobiografía como “término favorito utilizado por la mayoría de antropólogos que han combinado etnografía y recopilación de trayectorias personales” (Pujadas, p. 136).

Especialmente nestas entrevistas temos utilizado unha estrutura que facilita a conversa coas informantes as cales, nun principio, non contan con experiencia no campo da entrevista. Por isto nos apoiamos en aspectos como a inclusión de preguntas primarias que sirvan de introdución aos temas principais da conversa, preguntas exploratorias, tales como reformulación de preguntas, repetición da resposta, mostras de interese ou pausas; ademais será clave a escolla da linguaxe, de xeito que sexamos capaces de establecer un vínculo de confianza entre informante e entrevistadora (Corbetta, 2010).

No proceso de transcripción tratamos de ser o máis literais posibles para así non perder información relevante, tal como a nomenclatura de actividades ou obxectos relacionadas coa música e o baile, por exemplo. Do mesmo modo, aínda que traballemos unha transcripción exacta, non lle entregaremos (a menos que a informante nolo solicite) unha copia da mesma, senón que traballamos a revisión nun encontro no que se repasan de forma oral os aspectos incluídos na entrevista.

Do mesmo xeito ca no caso das entrevistas centradas na historial oral, faremos referencia á información desta tipoloxía de conversas co nome da entrevistada, a data, máis a referencia de “entrevista en Anexo I”, e a súa ubicación exacta.



**Imaxe 47**

*Entrevista en profundidade a Sira Paz*



*Nota:* fotograma dunha das entrevistas en profundidade realizadas a Sira Paz (19/08/21). De esquerda a dereita, Artur P. Puga e Sira Paz. Vídeo de Álvaro R. Carballo.

**Imaxe 48**

*Entrevista en profundidade a Olguita Vázquez*



*Nota:* de esquerda a dereita, Olguita Vázquez, Artur P. Puga e Carme López.  
Fotografía despois da entrevista con Olguita Vázquez o 20/01/2022 en Liñares.

Fotografía de Álvaro R. Carballo.

#### ***4.2.3.2.2. Aspectos xerais na realización das entrevistas***

Como xa adiantamos, facemos referencia aos mesmos datos expostos no apartado 4.2.1.1.3. pero, a maiores, puntualizamos as pequenas variacións presentadas con respecto ás entrevistas de historia oral.

Deste modo, en canto á selección das informantes neste caso apoiámonos, especialmente, na accesibilidade das informantes, ao concertar citas individuais nas vivendas delas, e véndose dificultado esta proximidade a raíz das causísticas derivadas da COVID. Deste modo, das diferentes informantes de Liñares coas que traballamos na investigación, as que participaron nunha entrevista en profundidade foron: Olguita Vázquez, Sira Paz e Orestina Justo.

#### ***Preparación da entrevista***

No referente aos acordos previos á realización da entrevista e uso de datos, neste caso o contrato foi exclusivamente verbal, adecuándonos ás características propias das nosas informantes. Por este motivo, o esquema conforme á sucesión de pasos para a entrevista foi o que segue:

- O obxectivo xeral da tese xa foi presentado nas visitas colectivas, polo que a informante xa posúe esta información.
- O obxectivo concreto da entrevista a realizar.
- Establecemento dun contrato verbal no que o ou a informante acepte o uso da información resultante da conversación na elaboración desta tese máis a catalogación do seu nome para a mesma.
- Concerto do lugar, data e hora na que se ha de realizar a entrevista.
- Aceptación da gravadora e da transcripción como métodos para o rexistro da información.

- Neste caso non utilizaremos a sinatura do documento de información, apoiándonos no contrato verbal anteriormente mencionado.

***Pasos posteriores á entrevista***

O proceso de catalogación segue o mesmo relato cualitativo-dedutivo ca no caso das historias orais pero as categorías e subcategorías empregadas son diferentes (táboa 7).

**Táboa 7**

*Categorías e subcategorías das entrevistas en profundidade*

<b>Categorías</b>	<b>Subcategorías</b>
Pandeiradas	Proceso: datas, preparación do lugar, normas, etc. O papel feminino – roles de xénero
Música	Xénero musical Canto Percusión de man (pandeyreta e lata)
Baile	Roles de xénero Relación música-baile
Emigración	Lugares e datas A volta a Liñares Relevancia actual
Contexto	Situación socio-económica Relación con lugares próximos
Tradicións, costumes, traballos, etc.	Labores agrícolas O Entroido Festividades Construcións (canastros)

*Nota:* Elaboración propia.

#### **4.2.3.3. Análise de datos musicais**

A maiores do exposto, no traballo de campo producíronse gravacións de carácter audiovisual co obxectivo de obter material musical para compilar, transcribir e analizar, procesos que seguiron as mesmas consideracións que as expostas no apartado 4.2.2. da fase 2 da investigación.

**CAPÍTULO 5. O REPERTORIO VOCAL ACOMPAÑADO DE PERCUSIÓN DE  
MAN DE LIÑARES: O ARQUIVO DE XISCO FEIJÓO**



## **Sinopse**

Comezamos cos apartados dedicados aos diferentes arquivos que compoñen esta compilación a análise de música vocal acompañada de percusión de man da aldea de Liñares co material proveniente do arquivo de Xisco Feijóo.

Establecendo unha primeira definición do arquivo e do material que nel podemos atopar, pasamos a realizar diferentes análises que se basean no traballo sobre as gravacións e as súas transcripcións (presentes no Anexo III).

Estas análises baséanse na suma da análise por parámetros, a través da realización e análise de fichas sobre as diferentes melodías, e da análise do estilo interpretativo, co cal pretendemos definir as características definitorias desta música aunando o aspecto vocal e de percusión.





### 5.1. Biografía de Xisco Feijóo

Xisco Feijóo é unha das figuras máis recoñecidas dentro do campo da música e baile tradicional actual en Galicia, contando cunha estendida traxectoria a nivel interpretativo, docente e investigador. Ten traballado coma mestre en diversas escolas e asociacións galegas, ademais de impartir numerosos cursos tanto dentro do territorio nacional como internacional, e sobresae actualmente a súa faceta como docente na escola de música tradicional ETRAD de Vigo, onde tamén coordina a sección de canto da Orquestra Folk de Galicia SonDeSeu.

Feijóo, na súa faceta de intérprete, destaca como cantante e bailarín, aínda que tamén ten formación regrada como gaitero. Ten colaborado en diversos grupos e publicacións discográficas con outros grandes nomes do panorama musical como Mercedes Peón, Xosé Manuel Budiño, Carlos Núñez, Kepa Junquera, Berrogüetto ou Rodrigo Romaní, entre outros; estreando no 2021 o seu primeiro proxecto en solitario coa publicación do traballo discográfico “Peixe”.

No apartado investigador ten realizado labores de recuperación etnográfica dende comezos dos anos 90, viaxando por múltiples lugares da xeografía galega, sendo este apartado o que conecta directamente con este traballo (Feijóo, 2021).

### 5.2. Descrición xeral do arquivo

En palabras do propio Xisco Feijóo (2021), o seu arquivo é:

Unha sucesión inesperada de milleiros de tesouros totalmente deslabazados e desordenados. É como entrar na cova do dragón e topalo todo tirado: pero o ouro é ouro.

É un desorden caótico porque eu non consigo ordenar, eu simplemente gravei, me adiquei a gravar. (p. 31)

En definitiva, o arquivo de Feijóo, á semellanza de moitos outros arquivos privados, correspóndese cunha época enormemente prolífica en canto á adquisición de material audiovisual sobre música e baile de tradición oral, motivo polo que se acumulan horas e horas de gravacións cuns medios, en moitos casos bastante precarios, os que fan que tanto o almacenamento, como a dixitalización e arquivamento sexa un

proceso complexo. Aínda así, en termos xerais, o arquivo divídese seguindo criterios temporais e xeográficos e atópase dixitalizado, cando menos na súa gran parte.

Outra das características tanto deste conxunto de datos como do seu propietario é a súa difusión, xa que Feijóo ten ofrecido o seu material tanto a docentes, intérpretes ou investigadoras, sendo motor polo tanto de aulas, espectáculos e traballos como o que aquí se elabora.

### ***5.2.1. Gravacións en Liñares: división temporal***

O apartado do arquivo pertencente a Liñares e sobre o que traballamos na elaboración desta tese confórmase cun grupo de gravacións distribuídas en seis grupos temporais: 1993, 1995, 30 de xuño de 1996, 7 de setembro de 1996, 23 de febreiro de 1997 e 11 de xullo de 2001. Como vemos, esta temporalización tradúcese en visitas en días puntuais (aínda que non coñezamos o día exacto de todas elas) á aldea de Liñares, onde se produciron abundantes horas de gravación.

Os tres primeiros grupos de gravacións foron realizadas por un equipo de traballo formado arredor da A.C.F. O Fiadeiro de Vigo, da cal formaba parte no momento Xisco Feijóo e motivo polo cal dispón deste material, do mesmo xeito que, en principio, tamén o posúen outros e outras membros da Asociación daquel momento. Segundo nos explica Feijóo, no grupo de traballo relacionado co Fiadeiro, a dirección do mesmo estaba a cargo do mestre Luis Prego, outra das figuras máis importantes a nivel de recompilación de música e baile tradicional en Galicia. O resto de visitas foron realizadas a nivel particular por Xisco Feijóo, acompañado de compañeiras como María Prego, Beatriz Magán, Leni Pérez ou Pilar Covelo, aínda que non contamos con rexistros exactos das persoas participantes nas compilacións.

En calquera dos casos temos que recordar que a organización dos equipos de traballo durante o proceso das recollidas sempre se relacionou co ocio, motivo polo cal, e a pesares dos esforzos das e dos implicados, nos atopamos con certas eivas como poden ser esta falta de datos das persoas participantes no proceso de compilación.

Retomando a descrición das propias gravacións, estas correspóndese con visitas tanto do equipo de traballo do Fiadeiro como do propio Xisco Feijóo a Liñares, onde compiladores e compiladoras interactuaron coas veciñas e veciños da aldea para

conseguir gravar a música e baile da zona. Todos estes vídeos correspóndense coa visita á propia aldea Liñares e ás súas veciñas e veciños a excepción dunha delas, o material do ano 1995, o cal pertence á celebración do Santiago en Amiudal, onde se deran cita veciños e veciñas de diferentes aldeas: Amiudal, Mangüeiro, Rodeiro e Liñares, todas elas pertencentes ou próximas ao concello de Avión, e sendo este tipo de xuntanzas unha práctica que, como vimos, era habitual especialmente tras os primeiros retornos da emigración, arredor dos anos 50 e 60 (Feijóo, 2021).

A gran parte das gravacións que chegaron ata nós fixérono xa traballadas, aparecendo separadas as pezas en pistas diferentes, con excepción dos vídeos do ano 2001 que se recollen nunha única pista de unha hora de duración, pero onde tamén existen cortes internos que separan as pezas. Estes fragmentos recollen diferentes cantos (tamén algúns deles sen percusión de man, motivo polo cal non se mostran neste traballo) e bailes e, no caso do material do ano 1993, tamén aparecen conversas coas informantes e mesmo unha pista na que estas dan os seus nomes e lugar de procedencia.

En definitiva, esta parte do arquivo de Xisco Feijóo dedicado a Liñares conta con abundante material do que nos escollemos todo aquel repertorio vocal acompañado de percusión de man e que se resume no seguinte cadro (táboa 8), onde presentamos as melodías agrupadas por tipos de ritmo: *jotas*, *muiñeiras*, *vals* (entre os que se distinguen os pasodobres e os vales propiamente ditos, a pesares de que en Liñares se nomean ambos co mesmo sobrenome) e *rumbas*.

### Táboa 8

*Relación das pezas incluídas neste traballo con orixe no arquivo de Xisco Feijóo*

<b>JOTAS</b>	<b>1993</b>	<b>1995</b>	<b>6/1996</b>	<b>9/1996</b>	<b>1997</b>	<b>2001</b>
<i>Jota 1. Una niña de tierra de moros</i>	X			X		
<i>Jota 2. Ai Dolores</i>	X			X		
<i>Jota 3</i>	X		X	X	X	X
<i>Jota 4. Ata o mandil</i>	X	X				
<i>Jota 5. A laranxeira</i>	X					
<i>Jota 6. Que ben che queda</i>		X		X		
<i>Jota 7</i>		X				

<i>Jota</i> 8. Yo no voy sola				X		
<i>Jota</i> 9. Alparagatas				X		
<i>Jota</i> 10. Si te dan calabazas				X		
<i>Jota</i> 11. Tenderé					X	X
<i>Jota</i> 12. La mi morena					X	X
<i>Jota</i> 13. Bailaches a <i>jota</i>						X
<b>MUIÑEIRAS</b>	<b>1993</b>	<b>1995</b>	<b>6/1996</b>	<b>9/1996</b>	<b>1997</b>	<b>2001</b>
Muiñeira 1. Cásate Manolo	X	X		X	X	
Muiñeira 2	X	X				
Muiñeira 3. Dicen que no voy			X			X
Muiñeira 4			X	X		
Muiñeira 5				X		
Muiñeira 6					X	
Muiñeira 7					X	
<b>VALS</b>	<b>1993</b>	<b>1995</b>	<b>6/1996</b>	<b>9/1996</b>	<b>1997</b>	<b>2001</b>
<i>Vals</i> 1. Baselisa	X					
<i>Vals</i> 2. A morena	X					
<b>VALS (pasodobres)</b>	<b>1993</b>	<b>1995</b>	<b>6/1996</b>	<b>9/1996</b>	<b>1997</b>	<b>2001</b>
<i>Vals</i> 3 (pasodobre). Os de alá de riba	X			X		
<i>Vals</i> 4 (pasodobre). Que culpa tiene mi Pancho	X					
<i>Vals</i> 5 (pasodobre). Concha del alma		X			X	
<i>Vals</i> 6 (pasodobre). Pelona sin pelo		X				
<i>Vals</i> 7 (pasodobre). Ond'as d'ir a hierba			X			
<i>Vals</i> 8 (pasodobre). Anda niña, anda niña				X		
<i>Vals</i> 9 (pasodobre). Enamorar, enamoreime				X		
<i>Vals</i> 10 (pasodobre). Mírame, remírame					X	
<i>Vals</i> 11 (pasodobre). Ai Rosiña						X
<b>RUMBAS</b>	<b>1993</b>	<b>1995</b>	<b>6/1996</b>	<b>9/1996</b>	<b>1997</b>	<b>2001</b>
Rumba 1. Palmira	X			X		

*Nota:* elaboración propia

### **5.3. Análise por parámetros e do estilo interpretativo**

Neste apartado abordamos a análise do repertorio transcrito a través de dúas visións diferentes pero, do mesmo xeito, complementarias. Por un lado propoñemos unha análise cuantitativa baseada en datos obxectivos e cuantificables e, por outro, tratamos de identificar o estilo interpretativo destas pezas a través da descrición dunha serie de parámetros de ton máis subxectivo.




#### **5.3.1. Análise por parámetros**

A continuación damos conta da análise por parámetros, a cal parte da elaboración dunha serie de fichas de análise baseadas nun total de 13 ítems, tal e como describimos no apartado correspondente ao capítulo sobre a metodoloxía. A partir destas fichas, procedemos á comparación dos datos a través da elaboración de gráficas que nos mostran as variables nos diferentes apartados musicais presentes no repertorio.

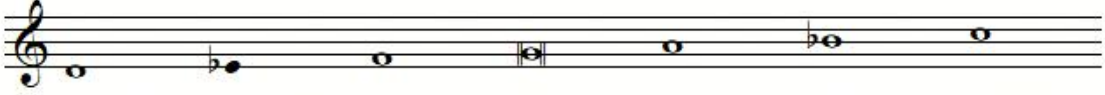
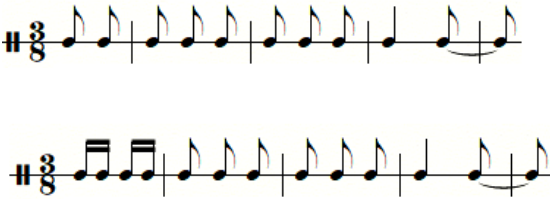
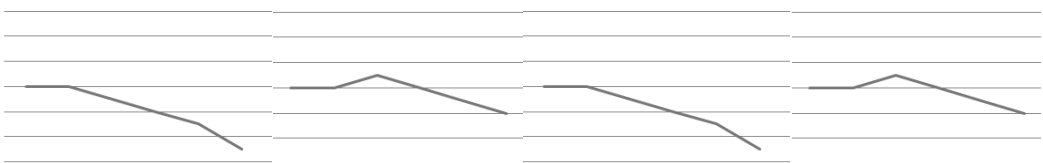
Tanto na elaboración das fichas coma na posterior análise, o elemento do repertorio tratado é o correspondente ao canto (entendendo dentro dela a melodía e o texto), deixando o estudo da percusión para o seguinte apartado dedicado á análise do estilo interpretativo.

##### **5.3.3.1. Fichas de análise**

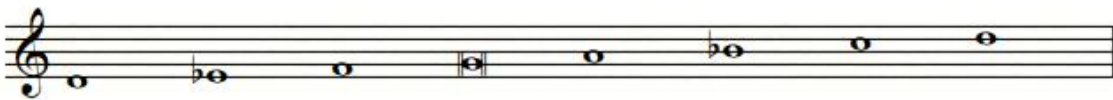


Presentamos a continuación as fichas de análise elaboradas sobre as transcricións do repertorio, expoñendoas seguindo a orde xa referenciada anteriormente: *jotas*, *muiñeiras* e *vals*. Mostramos unha ficha por peza (separando nos casos pertinentes cantiga, *retroso* e/ou *refrán*), aínda que contemos con varias versións da mesma, principalmente debido á coincidencia dos ítems analizados, debidos á presenza dunha estrutura compositiva clara. Nos casos onde as variacións provoquen a diferenciación dalgunha das características, mencionárase na propia ficha.

<b>JOTA 1 – Cantiga (1993, 9/1996)</b>
<b>1. Sons (notas) empregados</b>

<b>2. Ámbito</b>
Estreito: 1 - 5
<b>3. Escala</b>
Hexacordo menor
<b>4. Compás</b>
Isométrico: 3/8
<b>5. Podia</b>
Isopódica: tetrapódica, 4 acentos por verso.
<b>6. Ritmo</b>
Isorrítmica

<b>7. Cadencias</b>
2 (1) 2 1
<b>8. Perfil melódico</b>

Perfil descendente
<b>9. Forma musical</b>
A B C B'
<b>10. Métrica</b>
Isosilábica: 8. 8. 8. 8.
<b>11. Xénero/función/ocasión</b>
<i>Jota</i> . Divertimento – baile. Pandeirada.
<b>12. Fonte</b>
Arquivo persoal de Xisco Feijóo.
<b>13. Notas/comentarios</b>
As variación melódicas entre as versións de ambos anos non afectan aos aspectos presentados

na ficha.
-----------

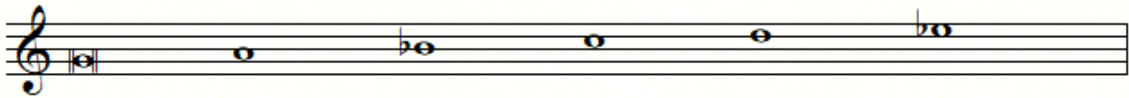
<b>JOTA 1 – retrouso (1993, 9/1996)</b>
<b>1. Sons (notas) empregados</b>

<b>2. Ámbito</b>
Plagal: V - 4
<b>3. Escala</b>
Escala eólica.
<b>4. Compás</b>
Isométrico: 3/8
<b>5. Podia</b>
Isopódica: tetrapódica, 4 acentos por verso.
<b>6. Ritmo</b>
Isorrítmica, con variacións por división

<b>7. Cadencias</b>
V (1) V 1
<b>8. Perfil melódico</b>

Perfil descendente
<b>9. Forma musical</b>
A B A B
<b>10. Métrica</b>

Heterosilábica: 10. 12. 10. 12.
<b>11. Xénero/función/ocasión</b>
<i>Jota</i> . Divertimento – baile. Pandeirada.
<b>12. Fonte</b>
Arquivo persoal de Xisco Feijóo.
<b>13. Notas/comentarios</b>

<b>JOTA 2 – cantiga (1993, 9/1996)</b>
<b>1. Sons (notas) empregados</b>

<b>2. Ámbito</b>
Plagal: V - 5
<b>3. Escala</b>
Escala eólica.
<b>4. Compás</b>
Isométrica: 3/8
<b>5. Podia</b>
Isopódica (1993): tetrapódica, 4 acentos por verso. Heteropódica (9/1996): 4 primeiros versos tetrapódicos, 4 acentos por verso, e cuarto verso tripódico, 3 acentos por verso.
<b>6. Ritmo</b>
Isorrítmica

<b>7. Cadencias</b>
1993: 4 (V) 1 5. 9/1996: 4 (1) 1 5
<b>8. Perfil melódico</b>

Perfil melódico dos tres primeiros versos descendente con final ascendente, e último verso de perfil ascendente.


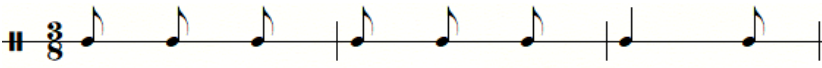
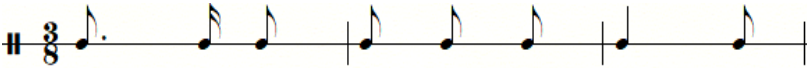

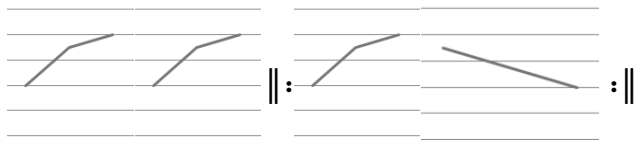


<b>9. Forma musical</b>
A B A' C
<b>10. Métrica</b>
Isosilábica: 8. 8. 8. 8.
<b>11. Xénero/función/ocasión</b>
<i>Jota</i> . Divertimento – baile. Pandeirada.
<b>12. Fonte</b>
Arquivo persoal de Xisco Feijóo.
<b>13. Notas/comentarios</b>
As diferenzas entre as versións dos diferentes anos, a pesares de diferir nalgúns dos aspectos presentados na ficha, non son relevantes. A diferenza da podía correspóndese ao enlace da cantiga co retrouso, diferindo nun compás de espera. No caso das cadencias, a segunda delas é diferente debido á ornamentación, aparecendo no ano 1993 o grao 1 como adorno, mentres que no 9/1996 aparece como nota real. No perfil melódico aparece recollida esta diferenza co alongamento da liña doutra cor (o cal correspondería á versión do 9/1996).

<b>JOTA 2 – retrouso (1993, 9/1996)</b>
<b>1. Sons (notas) empregados</b>

<b>2. Ámbito</b>
Estreito: 1- 6
<b>3. Escala</b>
Hexacordo menor.
<b>4. Compás</b>
Isométrico: 3/8
<b>5. Podia</b>
Heteropódica: primeiro verso tetrapódico, 4 acentos por verso, e segundo verso pentapódico, 5 acentos por verso.
<b>6. Ritmo</b>
Isorrítmica, con variación por adhesión de novas figuras (anacrusa) e aumento.

<b>7. Cadencias</b>
(1) 1
<b>8. Perfil melódico</b>
Primeiro verso de perfil descendente, segundo con forma en arco.
<b>9. Forma musical</b>
A A'
<b>10. Métrica</b>
Heterosilábica: 9. 10.
<b>11. Xénero/función/ocasión</b>
<i>Jota</i> . Divertimento – baile. Pandeirada.
<b>12. Fonte</b>
Arquivo persoal de Xisco Feijóo.
<b>13. Notas/comentarios</b>

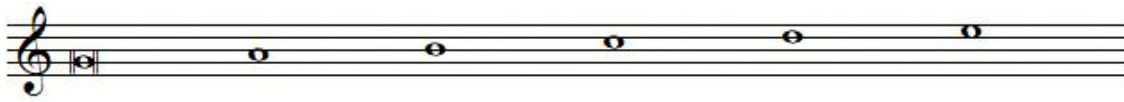

<b>JOTA 3 (1993, 6/1996, 9/1996, 1997, 2001)</b>
<b>1. Sons (notas) empregados</b>
<b>2. Ámbito</b>
Estreito: 1 – 5 (1993, 9/1996). 1 - 6 (6/1996, 1997, 2001)
<b>3. Escala</b>
Pentacordo maior (1993, 9/1996). Hexacordo maior (6/1996, 1997, 2001).
<b>4. Compás</b>
Isométrico: 3/8

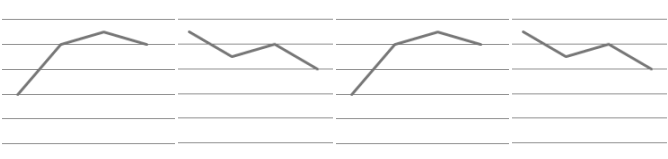
<b>5. Podia</b>
Heteropódica: primeiro verso tetrapódico, 4 acentos por verso, segundo e terceiro tripódicos, 3 acentos por verso, e cuarto verso pentapódico, 5 acentos por verso.
<b>6. Ritmo</b>
Heterorrítmica
1) Con variacións por diminución e variabilidade na duración das figuras



2)

<b>7. Cadencias</b>
5 (5)    : 5 1 :
<b>8. Perfil melódico</b>

Primeiro, segundo e terceiro verso de perfil ascendente, cuarto verso de perfil descendente.
<b>9. Forma musical</b>
A A'    : A'' B :
<b>10. Métrica</b>
Isosilábica: 8. 8. 8. 8.
<b>11. Xénero/función/ocasión</b>
<i>Jota</i> . Divertimento – baile. Pandeirada.
<b>12. Fonte</b>
Arquivo persoal de Xisco Feijóo.


### 13. Notas/comentarios


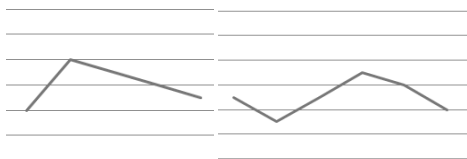
A variación das notas empregadas nas diferentes versión correspóndese cunha nota que sempre que aparece faino con función de bordadura superior, polo cal non a consideramos cunha variante relevante.

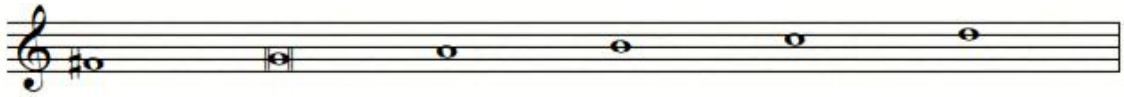
As numerosas variacións melódicas que se suceden tanto nas interpretacións ao longo dos diversos anos como nas propias interpretacións poderían aportarnos numerosos perfís melódicos. Recollemos os máis numeroso e representativo, o que consideramos que podería ser o “modelo” sobre o cal se desenvolven as variantes. No caso das frases a’ e a” son numerosas as variantes que inician o ascenso dende o grao 3 e non no 1, como mostra o modelo escollido, sen embargo mostramos este arco “completo” para mostrar a clara referencia entre as frases a, a’ e a”.

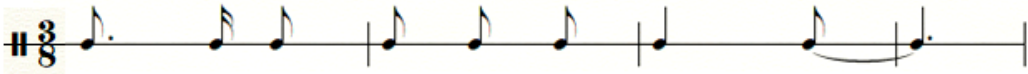


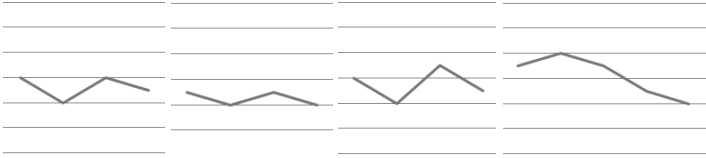
<i>JOTA 4 – cantiga (1993, 1995)</i>	
<b>1. Sons (notas) empregados</b>	
<b>2. Ámbito</b>	Estreito: 1 - 6
<b>3. Escala</b>	Hexacordo maior.
<b>4. Compás</b>	Isométrico: 3/8
<b>5. Podia</b>	Isopódica: tetrapódica, 4 acentos por verso.
<b>6. Ritmo</b>	Isorrítmica 
<b>7. Cadencias</b>	5 (3) 5 3
<b>8. Perfil melódico</b>	

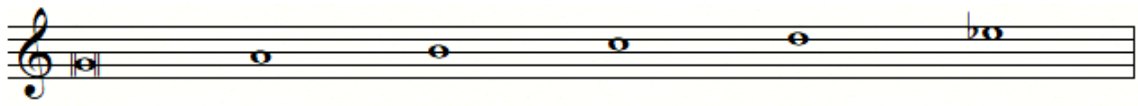

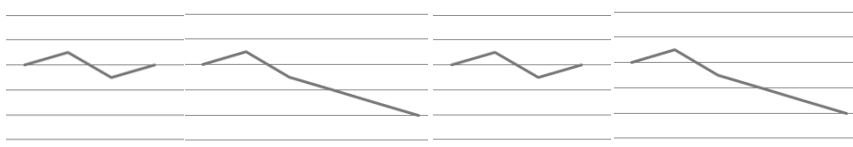

Versos pares con perfil en arco ascendente, e versos impares son perfil ondulante descendente.
<b>9. Forma musical</b>
A B A B
<b>10. Métrica</b>
Isosilábica: 8. 8. 8. 8.
<b>11. Xénero/función/ocasión</b>
<i>Jota</i> . Divertimento – baile. Pandeirada.
<b>12. Fonte</b>
Arquivo persoal de Xisco Feijóo.
<b>13. Notas/comentarios</b>

<b>JOTA 4 – retrouso (1993, 1995)</b>
<b>1. Sons (notas) empregados</b>

<b>2. Ámbito</b>
Estreito: VII - 5
<b>3. Escala</b>
Hexacordo maior.
<b>4. Compás</b>
Isométrico: 3/8
<b>5. Podia</b>
Heteropódica: primeiro verso pentapódico, 5 acentos por verso, e segundo hexapódico, 6 acentos por verso.
<b>6. Ritmo</b>
Isorrítmica, con variación no final do motivo


<b>7. Cadencias</b>
(2) 1
<b>8. Perfil melódico</b>

Primeiro verso en arco, segundo con perfil ondulante.
<b>9. Forma musical</b>
A B
<b>10. Métrica</b>
Isosilábica: 11+1. 12.
<b>11. Xénero/función/ocasión</b>
<i>Jota</i> . Divertimento – baile. Pandeirada.
<b>12. Fonte</b>
Arquivo persoal de Xisco Feijóo.
<b>13. Notas/comentarios</b>

<b>JOTA 5 – cantiga (1993)</b>
<b>1. Sons (notas) empregados</b>

<b>2. Ámbito</b>
Estreito: VII - 5
<b>3. Escala</b>
Hexacordo maior
<b>4. Compás</b>
Isométrico: 3/8

<b>5. Podia</b>
Heteropódica: primeiro, segundo e cuarto verso tetrapódicos, 4 acentos por verso, e terceiro verso tripódico, 3 acentos por verso.
<b>6. Ritmo</b>
Heterorrítmica
1) Con variación por diminución


2)

<b>7. Cadencias</b>
2 (1) 2 1
<b>8. Perfil melódico</b>

Primeiro, segundo e terceiro verso con perfil ondulante, cuarto verso con perfil descendente.
<b>9. Forma musical</b>
A A' A'' B
<b>10. Métrica</b>
Isosilábica: 8. 8. 8. 8.
<b>11. Xénero/función/ocasión</b>
<i>Jota</i> . Divertimento – baile. Pandeirada.
<b>12. Fonte</b>
Arquivo persoal de Xisco Feijóo.
<b>13. Notas/comentarios</b>

<b>JOTA 5 – retrouso (1993)</b>	
<b>1. Sons (notas) empregados</b>	
	
<b>2. Ámbito</b>	
	Estreito: 1 - 6
<b>3. Escala</b>	
	Hexacordo maior có sexto grao rebaixado.
<b>4. Compás</b>	
	Isométrico: 3/8
<b>5. Podia</b>	
	Heteropódica: versos impares tripódicos, 3 acentos por verso, e versos pares tetrapódicos, 4 acentos por verso.
<b>6. Ritmo</b>	
	Isorrítmica, con variacións na duración da figura final (aumento e diminución).
	
<b>7. Cadencias</b>	
	5 (1) 5 1
<b>8. Perfil melódico</b>	
	
	Primeiro e terceiro verso con perfil ondulante, segundo e cuarto de perfil descendente.
<b>9. Forma musical</b>	
	A B A B
<b>10. Métrica</b>	
	Isosilábica: 10. 10. 10. 10.
<b>11. Xénero/función/ocasión</b>	
	Jota. Divertimento – baile. Pandeirada.
<b>12. Fonte</b>	

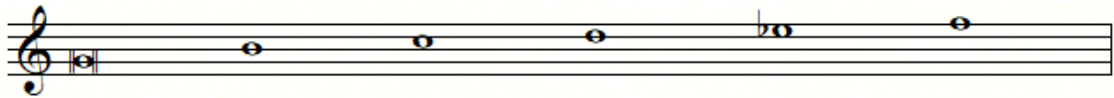


Arquivo persoal de Xisco Feijóo.

### 13. Notas/comentarios

#### JOTA 6 – cantiga (1995, 9/1996)

##### 1. Sons (notas) empregados



##### 2. Ámbito

Auténtico: 1 - 7

##### 3. Escala

Escala maior có sexto grao rebaixado.

##### 4. Compás

Isométrico: 3/8

##### 5. Podia

Heteropódica: tres primeiros versos tetrapódicos, 4 acentos por verso, e cuarto verso tripódico, 3 acentos por verso.

##### 6. Ritmo

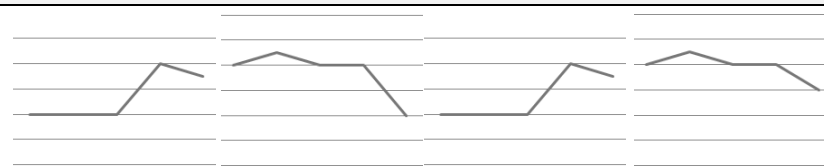
Isorrítmica con variación por diminución



##### 7. Cadencias


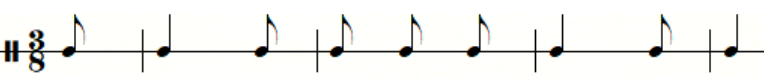
4 (1) 4 1

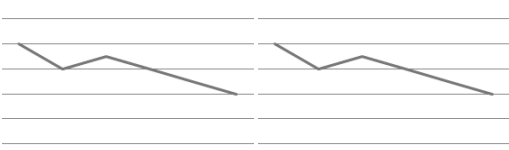
##### 8. Perfil melódico

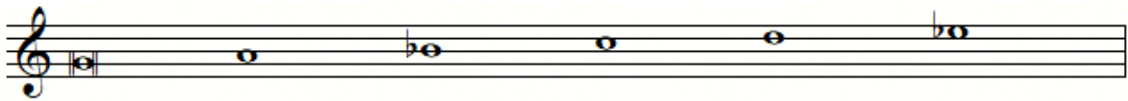



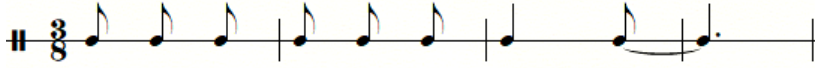
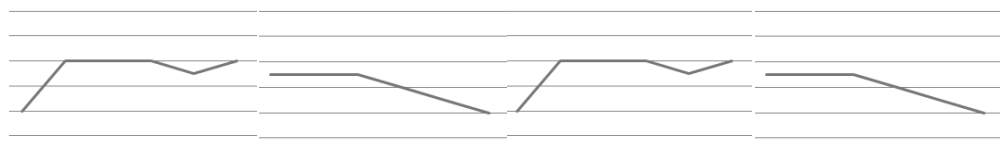
Primeiro e terceiro verso con perfil ondulante ascendente, segundo e cuarto con perfil ondulante descendente.

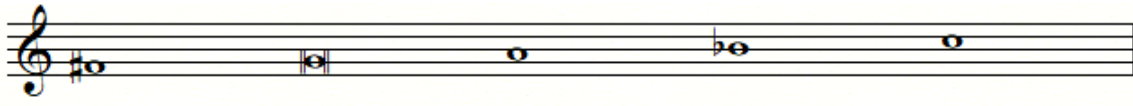
<b>9. Forma musical</b>
A B A B'
<b>10. Métrica</b>
Isosilábica: 8. 8. 8. 8.
<b>11. Xénero/función/ocasión</b>
<i>Jota</i> . Divertimento – baile. Pandeirada.
<b>12. Fonte</b>
Arquivo persoal de Xisco Feijóo.
<b>13. Notas/comentarios</b>


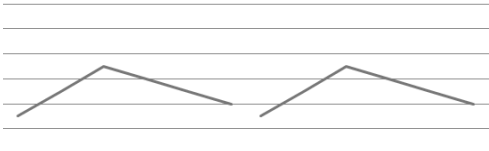
<b>JOTA 6 - retrouso (1995, 9/1996)</b>	
<b>1. Sons (notas) empregados</b>	
<b>2. Ámbito</b>	Estreito: 1 - 6
<b>3. Escala</b>	Hexacordo menor.
<b>4. Compás</b>	Isométrico: 3/8
<b>5. Podia</b>	Isopódica: tetrapódica, 4 acentos por verso.
<b>6. Ritmo</b>	Isorrítmica 
<b>7. Cadencias</b>	(1) 1
<b>8. Perfil melódico</b>	

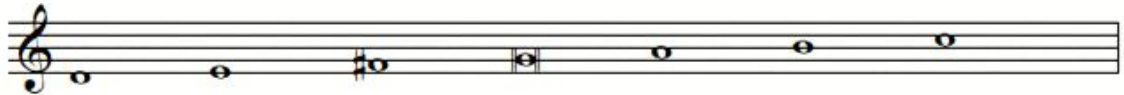

Perfil descendente
<b>9. Forma musical</b>
A A
<b>10. Métrica</b>
Isosilábica: 9+1. 9+1.
<b>11. Xénero/función/ocasión</b>
<i>Jota</i> . Divertimento – baile. Pandeirada.
<b>12. Fonte</b>
Arquivo persoal de Xisco Feijóo.
<b>13. Notas/comentarios</b>


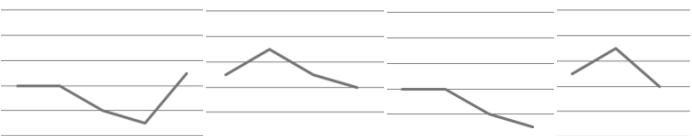
<b>JOTA 7 - cantiga (1995)</b>
<b>1. Sons (notas) empregados</b>

<b>2. Ámbito</b>
Estreito: 1 – 6
<b>3. Escala</b>
Hexacordo menor.
<b>4. Compás</b>
Isométrico: 3/8
<b>5. Podía</b>
Isopódica: tetrapódica, 4 acentos por verso.
<b>6. Ritmo</b>
Heterorrítmica
1)


2)

<b>7. Cadencias</b>
5 (1) 5 1
<b>8. Perfil melódico</b>

Versos impares con perfil ascendente, versos impares con perfil descendente.
<b>9. Forma musical</b>
A B A B
<b>10. Métrica</b>
Isosilábica: 8. 8. 8. 8.
<b>11. Xénero/función/ocasión</b>
Jota. Divertimento – baile. Pandeirada.
<b>12. Fonte</b>
Arquivo persoal de Xisco Feijóo.
<b>13. Notas/comentarios</b>

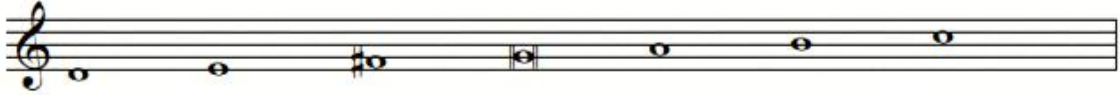

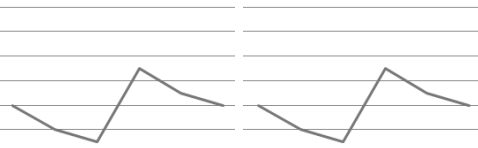
<b>JOTA 7 - retrouso (1995)</b>
<b>1. Sons (notas) empregados</b>

<b>2. Ámbito</b>
Estreito: VII – 4
<b>3. Escala</b>
Pentacordo menor (con sensible).

<b>4. Compás</b>
Isométrico: 3/8
<b>5. Podia</b>
Isopódica: pentapódica, 5 acentos por verso.
<b>6. Ritmo</b>
Isorrítmica

<b>7. Cadencias</b>
(1) 1
<b>8. Perfil melódico</b>

Perfil en arco
<b>9. Forma musical</b>
A A
<b>10. Métrica</b>
Isosilábica: 9. 9.
<b>11. Xénero/función/ocasión</b>
<i>Jota</i> . Divertimento – baile. Pandeirada.
<b>12. Fonte</b>
Arquivo persoal de Xisco Feijóo.
<b>13. Notas/comentarios</b>

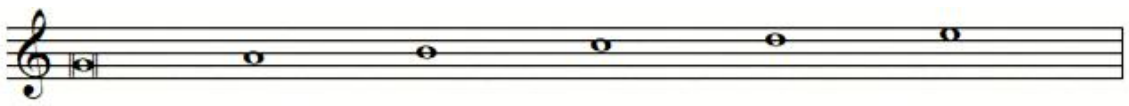

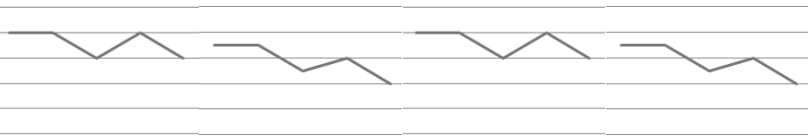
<b>JOTA 8 – cantiga (9/1996)</b>
<b>1. Sons (notas) empregados</b>

<b>2. Ámbito</b>
Plagal: V - 4

<b>3. Escala</b>
Escala maior
<b>4. Compás</b>
Isométrico: 3/8
<b>5. Podia</b>
Heteropódica: primeiro e segundo verso tetrapódicos, 4 acentos por verso, e terceiro e cuarto tripódicos, tres acentos por verso.
<b>6. Ritmo</b>
Isorrítmica, con variacións na duración das notas de inicio e diminución.

<b>7. Cadencias</b>
2 (1) V 1
<b>8. Perfil melódico</b>

Primeiro verso con forma de arco invertido, segundo e cuarto versos con forma de arco, e terceiro verso con perfil descendente.
<b>9. Forma musical</b>
A B A <sub>C</sub> B <sub>C</sub>
<b>10. Métrica</b>
Isosilábica: 8. 8. 8. 8.
<b>11. Xénero/función/ocasión</b>
<i>Jota</i> . Divertimento – baile. Pandeirada.
<b>12. Fonte</b>
Arquivo persoal de Xisco Feijóo.

<b>13. Notas/comentarios</b>

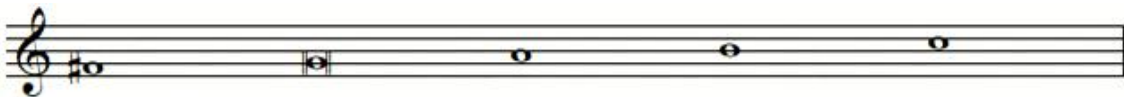
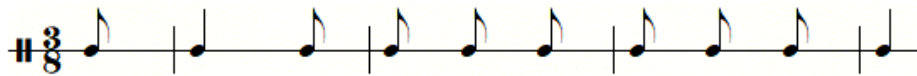
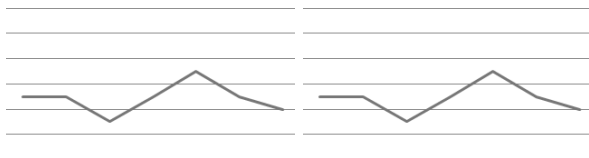
<b>JOTA 8 – retrouso (9/1996)</b>
<b>1. Sons (notas) empregados</b>

<b>2. Ámbito</b>
Plagal: V - 4
<b>3. Escala</b>
Escala maior.
<b>4. Compás</b>
Isométrico: 3/8
<b>5. Podia</b>
Heteropódica: primeiro verso tetrapódico, 4 acentos por verso, e segundo verso pentapódico, 5 acentos por verso.
<b>6. Ritmo</b>
Isorrítmica

<b>7. Cadencias</b>
(1) 1
<b>8. Perfil melódico</b>

Perfil con forma en zig-zag
<b>9. Forma musical</b>
A A
<b>10. Métrica</b>
Isosilábica: 10. 10.
<b>11. Xénero/función/ocasión</b>

<i>Jota</i> . Divertimento – baile. Pandeirada.
<b>12. Fonte</b>
Arquivo persoal de Xisco Feijóo.
<b>13. Notas/comentarios</b>
O motivo rítmico presentado non se corresponde có verso, é menor debido a conformación do mesmo coa repetición deste motivo.

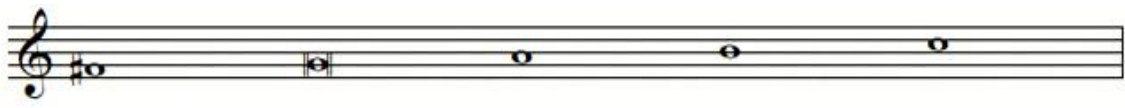

<b>JOTA 9 – cantiga (9/1996)</b>
<b>1. Sons (notas) empregados</b>

<b>2. Ámbito</b>
Estreito: 1 - 6
<b>3. Escala</b>
Hexacordo maior.
<b>4. Compás</b>
Isométrico: 3/8
<b>5. Podia</b>
Isopódica: tetrapódica, 4 acentos por verso.
<b>6. Ritmo</b>
Isorrítmica

<b>7. Cadencias</b>
3 (1) 3 1
<b>8. Perfil melódico</b>

Perfil ondulante con tendencia descendente.
<b>9. Forma musical</b>
A A' A A'

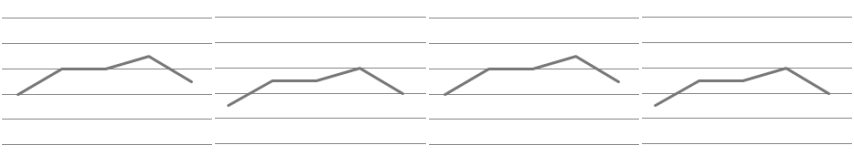


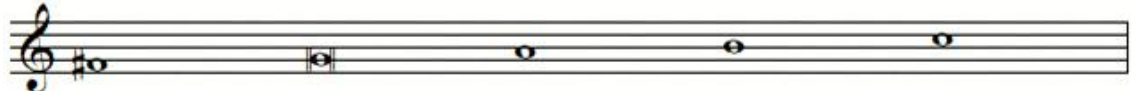
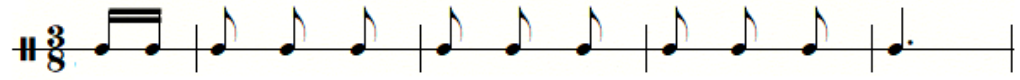
<b>10. Métrica</b>
Isosilábica: 8. 8. 8. 8.
<b>11. Xénero/función/ocasión</b>
<i>Jota</i> . Divertimento – baile. Pandeirada.
<b>12. Fonte</b>
Arquivo persoal de Xisco Feijóo.
<b>13. Notas/comentarios</b>


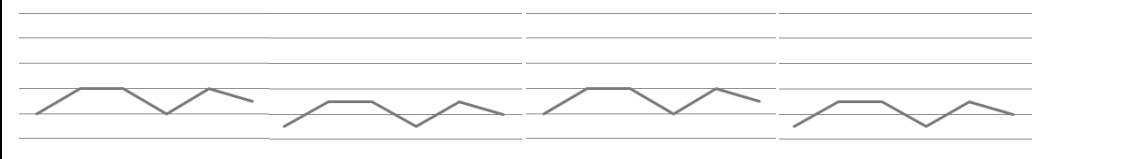
<i>JOTA 9 – retrouso (9/1996)</i>
<b>1. Sons (notas) empregados</b>

<b>2. Ámbito</b>
Estreito: VII - 4
<b>3. Escala</b>
Pentacordo maior.
<b>4. Compás</b>
Isométrico: 3/8
<b>5. Podia</b>
Isopódica: tetrapódica, 4 acentos por verso.
<b>6. Ritmo</b>
Isorrítmica

<b>7. Cadencias</b>
(1) 1
<b>8. Perfil melódico</b>



Perfil ondulante
<b>9. Forma musical</b>
A A
<b>10. Métrica</b>
Isosilábica: 10+1. 10+1.
<b>11. Xénero/función/ocasión</b>
<i>Jota</i> . Divertimento – baile. Pandeirada.
<b>12. Fonte</b>
Arquivo persoal de Xisco Feijóo.
<b>13. Notas/comentarios</b>


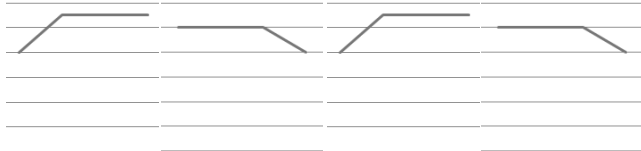
<b>JOTA 10 - cantiga (9/1996)</b>
<b>1. Sons (notas) empregados</b>

<b>2. Ámbito</b>
Estreito: VII - 4
<b>3. Escala</b>
Pentacordo maior.
<b>4. Compás</b>
Isométrico: 3/8
<b>5. Podia</b>
Isopódica: tetrapódica, 4 acentos por verso.
<b>6. Ritmo</b>
Isorrítmica

<b>7. Cadencias</b>
2 (1) 2 1
<b>8. Perfil melódico</b>


Perfil con forma de arco ondulante
<b>9. Forma musical</b>
A A' A A'
<b>10. Métrica</b>
Isosilábica: 8. 8. 8. 8.
<b>11. Xénero/función/ocasión</b>
<i>Jota</i> . Divertimento – baile. Pandeirada.
<b>12. Fonte</b>
Arquivo persoal de Xisco Feijóo.
<b>13. Notas/comentarios</b>



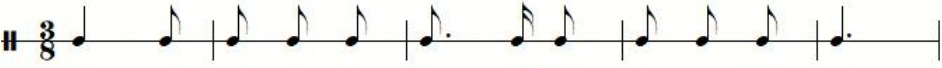

<b>JOTA 10 – retrouso (9/1996)</b>
<b>1. Sons (notas) empregados</b>

<b>2. Ámbito</b>
Estreito: VII - 4
<b>3. Escala</b>
Pentacordo maior.
<b>4. Compás</b>
Isométrico: 3/8
<b>5. Podia</b>
Isopódica: tetrapódica, 4 acentos por verso.
<b>6. Ritmo</b>
Isorrítmica, con variación por unión



<b>7. Cadencias</b>
2 (1) 2 1
<b>8. Perfil melódico</b>

Perfil ondulante
<b>9. Forma musical</b>
A A' A A'
<b>10. Métrica</b>
Heterosilábica: 12. 11. 10. 12.
<b>11. Xénero/función/ocasión</b>
<i>Jota</i> . Divertimento – baile. Pandeirada.
<b>12. Fonte</b>
Arquivo persoal de Xisco Feijóo.
<b>13. Notas/comentarios</b>
Para a elaboración o ficha tomamos como referencia o primeiro retrouso, a variación deste presenta certas variantes melódicas que, a pesares da súa relevancia, non modificarían máis apartados que os referentes ao texto. Sobre o apartado rítmico, na variación do retrouso non atoparíamos variantes rítmicas.

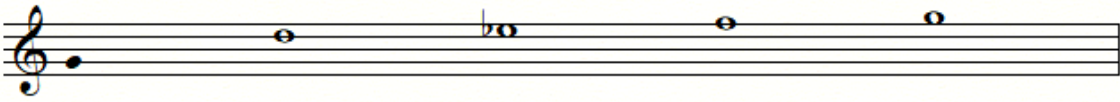

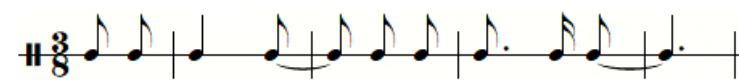
<b>JOTA 11 – cantiga (1997, 2001)</b>
<b>1. Sons (notas) empregados</b>

<b>2. Ámbito</b>
Estreito: 5 - 8

<b>3. Escala</b>
Tetracordo menor.
<b>4. Compás</b>
Isométrico: 3/8
<b>5. Podia</b>
Isopódica: tetrapódica, 4 acentos por verso.
<b>6. Ritmo</b>
Isorrítmica

<b>7. Cadencias</b>
8 (5) 8 5
<b>8. Perfil melódico</b>

Versos impares de perfil recto con tendencia ascendente no inicio, e versos impares de perfil recto con tendencia descendente ao final.
<b>9. Forma musical</b>
A B A B
<b>10. Métrica</b>
Isosilábica: 8. 8. 8. 8.
<b>11. Xénero/función/ocasión</b>
<i>Jota</i> . Divertimento – baile. Pandeirada.
<b>12. Fonte</b>
Arquivo persoal de Xisco Feijóo.
<b>13. Notas/comentarios</b>

**JOTA 11 – retrouso (1997, 2001)****1. Sons (notas) empregados**


<b>2. Ámbito</b>
Auténtico: 1 – 7
<b>3. Escala</b>
Escala frixia.
<b>4. Compás</b>
Isométrico: 3/8
<b>5. Podia</b>
Heteropódica: primeiro verso tetrapódico, 4 acentos por verso, segundo verso pentapódico, 5 acentos por verso.
<b>6. Ritmo</b>
Heterorrítmica (a segunda frase prodúcese pola adhesión dun compás cun motivo novo)
1)

2)

<b>7. Cadencias</b>
(1) 1
<b>8. Perfil melódico</b>

Perfil descendente
<b>9. Forma musical</b>
A B
<b>10. Métrica</b>
Heterosilábica: 9+1. 12+1.
<b>11. Xénero/función/ocasión</b>


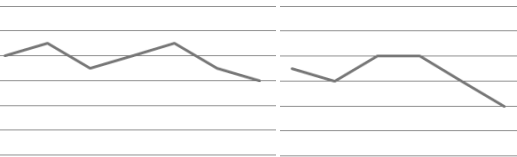
<i>Jota</i> . Divertimento – baile. Pandeirada.
<b>12. Fonte</b>
Arquivo persoal de Xisco Feijóo.
<b>13. Notas/comentarios</b>

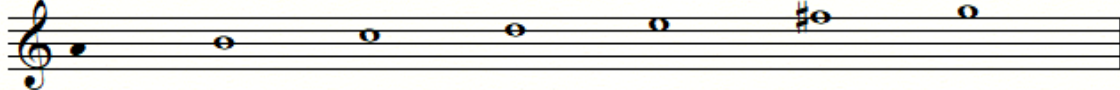
<b>JOTA 12 – cantiga (1997, 2001)</b>
<b>1. Sons (notas) empregados</b>

<b>2. Ámbito</b>
Estreito: 5 - 8
<b>3. Escala</b>
Pentacordo menor.
<b>4. Compás</b>
Isométrico: 3/8
<b>5. Podia</b>
Heteropódica: versos impares tetrapódicos, 4 acentos por verso, versos pares pentapódicos, 5 acentos por verso.
<b>6. Ritmo</b>
Heterorrítmica
1)

2)

<b>7. Cadencias</b>
5 (5) 5 5
<b>8. Perfil melódico</b>

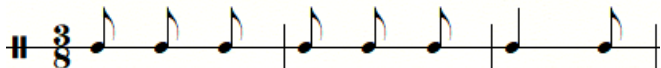
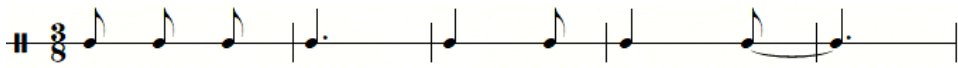
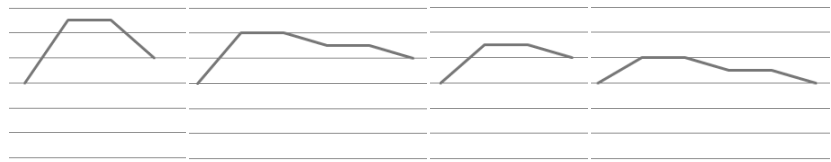
Versos impares con inicio recto e continuidade con forma de arco, versos pares con perfil descendente.
<b>9. Forma musical</b>
A B A B
<b>10. Métrica</b>
Isosilábica: 8. 8. 8. 8.
<b>11. Xénero/función/ocasión</b>
<i>Jota</i> . Divertimento – baile. Pandeirada.
<b>12. Fonte</b>
Arquivo persoal de Xisco Feijóo.
<b>13. Notas/comentarios</b>

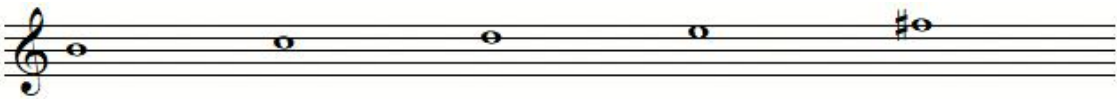
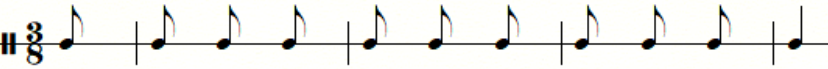
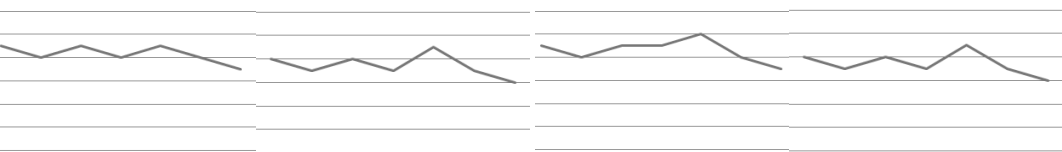
<b>JOTA 12 – retrouso (1997, 2001)</b>	
<b>1. Sons (notas) empregados</b>	
<b>2. Ámbito</b>	
Estreito: 1 - 6	
<b>3. Escala</b>	
Hexacordo frixio	
<b>4. Compás</b>	
Isométrico: 3/8	
<b>5. Podia</b>	
Isopódica: tetrapódica, 4 acentos por verso.	
<b>6. Ritmo</b>	
Isorrítmica. A frase rítmica principal correspóndese coa metade do verso, compoñéndose cada un deles pola suma de dous destes motivos.	




<b>7. Cadencias</b>
(3) 1
<b>8. Perfil melódico</b>

Primeiro verso con perfil ondulante descendente, segundo verso con perfil en arco con tendencia descendente.
<b>9. Forma musical</b>
A B
<b>10. Métrica</b>
Isosilábica: 10. 10.
<b>11. Xénero/función/ocasión</b>
<i>Jota.</i> Divertimento – baile. Pandeirada.
<b>12. Fonte</b>
Arquivo persoal de Xisco Feijóo.
<b>13. Notas/comentarios</b>

<b>JOTA 13 – cantiga (2001)</b>
<b>1. Sons (notas) empregados</b>

<b>2. Ámbito</b>
Auténtico: 2 - 8
<b>3. Escala</b>
Heptacordo maior (escala maior).
<b>4. Compás</b>
Isométrica: 3/8
<b>5. Podía</b>

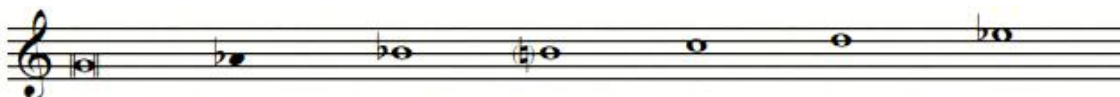
Heteropódica: versos impares tripódicos, 3 acentos por verso, e versos pares pentapódicos, 5 acentos por verso.
<b>6. Ritmo</b>
Heterorrítmica
1)

2)

<b>7. Cadencias</b>
7 (5) 5 3
<b>8. Perfil melódico</b>

Versos impares con forma de arco, versos impares con forma de arco con tendencia descendente.
<b>9. Forma musical</b>
A B A' B'
<b>10. Métrica</b>
Isosilábica: 8. 8. 8. 8.
<b>11. Xénero/función/ocasión</b>
<i>Jota</i> . Divertimento – baile. Pandeirada.
<b>12. Fonte</b>
Arquivo persoal de Xisco Feijóo.
<b>13. Notas/comentarios</b>
Consideramos que esta peza se corresponde cunha tonalidade maior e que as cadencias nunca descansan na tónica ou nota final, polas propias características sonoras da melodía e, ademais, pola popularidade da mesma.

<b>JOTA 13 – retrouso (2001)</b>	
<b>1. Sons (notas) empregados</b>	
	
<b>2. Ámbito</b>	
	Estreito: 3 – 7
<b>3. Escala</b>	
	Pentacordo maior (escala maior).
<b>4. Compás</b>	
	Isométrico: 3/8
<b>5. Podia</b>	
	Isopódica: tetrapódica, 4 acentos por verso.
<b>6. Ritmo</b>	
	Isorrítmica
	
<b>7. Cadencias</b>	
	4 (3) 4 3
<b>8. Perfil melódico</b>	
	
	Perfil melódico ondulante con tendencia descendente.
<b>9. Forma musical</b>	
	A A' A <sub>c</sub> A'
<b>10. Métrica</b>	
	Isosilábica: 11+1. 11+1. 10+1. 11+1.
<b>11. Xénero/función/ocasión</b>	
	<i>Jota</i> . Divertimento – baile. Pandeirada.
<b>12. Fonte</b>	
	Arquivo persoal de Xisco Feijóo.
<b>13. Notas/comentarios</b>	
	Consideramos que esta peza se corresponde cunha tonalidade maior e que as cadencias nunca

descansan na tónica ou nota final, polas propias características sonoras da melodía e, ademais, pola popularidade da mesma.

**MUIÑEIRA 1 – cantiga (1993, 1995, 9/1996, 1997)**

**1. Sons (notas) empregados**



**2. Ámbito**

Estreito: 1 - 6

**3. Escala**

Hexacordo frixio con variabilidade no terceiro grao. A variación do terceiro grao depende da posición da nota, cando este ten función de bordadura do cuarto grao (do) aparece a nota natural (si); no resto de movementos, especialmente nos que dan paso a un movemento descendente o terceiro grao atópase coa variación descendente (si b).

**4. Compás**

Isométrico: 2/4

**5. Podia**

Heteropódica: primeiro, segundo e cuarto verso tripódico, 3 acentos por verso, terceiro verso bipódico, 2 acentos por verso.

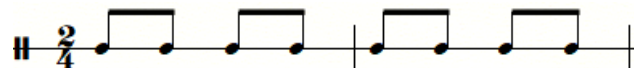
**6. Ritmo**

Heterorrítmica

1)

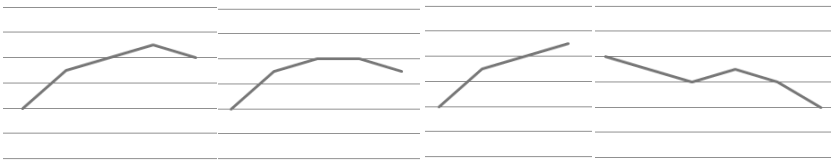


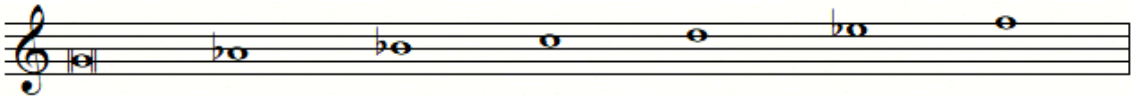
2)



3)



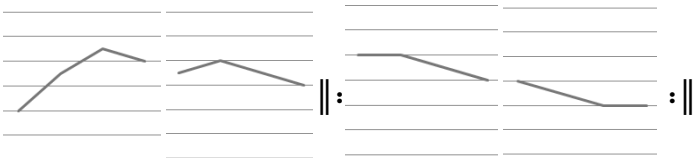


<b>7. Cadencias</b>
5 (4) 6 1
<b>8. Perfil melódico</b>

Tres primeiros versos con perfil ascendente, e cuarto verso de perfil descendente.
<b>9. Forma musical</b>
A A <sub>C</sub> A' B
<b>10. Métrica</b>
Isosilábica: 8. 8. 8. 8.
<b>11. Xénero/función/ocasión</b>
Muiñeira. Divertimento – baile. Pandeirada.
<b>12. Fonte</b>
Arquivo persoal de Xisco Feijóo.
<b>13. Notas/comentarios</b>

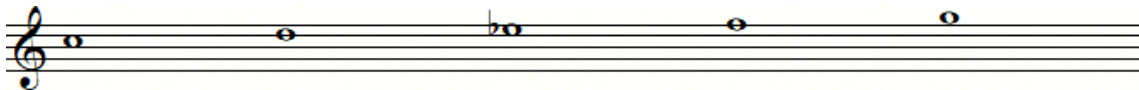



<b>MUIÑEIRA 1 – retrouso (1993, 1995, 9/1996, 1997)</b>
<b>1. Sons (notas) empregados</b>

<b>2. Ámbito</b>
Auténtico: 1 – 7
<b>3. Escala</b>
Escala frixia
<b>4. Compás</b>
Isométrico: 2/4
<b>5. Podia</b>
Heteropódica: primeiro verso tetrapódico, 4 acentos por verso, e segundo verso pentapódico, 5 acentos por verso.
<b>6. Ritmo</b>

Isorrítmica con variacións
<b>7. Cadencias</b>
(4) 1 (:  )
<b>8. Perfil melódico</b>
Primeiro verso en forma de arco con tendencia ascendente, e segundo verso con perfil ondulante con tendencia descendente.
<b>9. Forma musical</b>
A B (:  )
<b>10. Métrica</b>
Isosilábica: 11+1. 11+1. (:  ) / 12. 12.
<b>11. Xénero/función/ocasión</b>
Muiñeira. Divertimento – baile. Pandeirada.
<b>12. Fonte</b>
Arquivo persoal de Xisco Feijóo.
<b>13. Notas/comentarios</b>
No tocante ao ritmo, o motivo rítmico é menos que o verso, conformándose este último coa suma de dous motivos. O retrouso desta peza aparece con dúas letras diferentes e coa variabilidade da súa repetición, motivo polo cal aparecen en certos apartados símbolos de repetición entre paréntese.

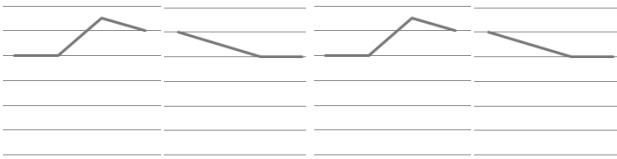
<b>MUIÑEIRA 2 (1993, 1995)</b>
<b>1. Sons (notas) empregados</b>
<b>2. Ámbito</b>

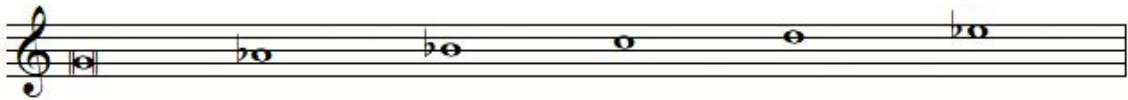
Estreito: 1 – 6
<b>3. Escala</b>
Hexacordo frixio con variabilidade no terceiro grao. A variación do terceiro grao depende da posición da nota, cando este ten función de bordadura do cuarto grao (do) aparece a nota natural (si); no resto de movementos, especialmente nos que dan paso a un movemento descendente, o terceiro grao atópase coa variación descendente (si b).
<b>4. Compás</b>
Heterométrico: 1/4 e 2/4
<b>5. Podia</b>
Heteropódica: primeiro e cuarto verso tripódicos, 3 acentos por verso, segundo e terceiro verso bipódicos, 2 acentos por verso.
<b>6. Ritmo</b>
Heterorrítmica
1) Presenta variación na duración da última nota e diferentes posicións dentro do compás (por exemplo no verso dous o inicio do motivo é anacrúsico).

2)

<b>7. Cadencias</b>
5 (3)    :3 1 :
<b>8. Perfil melódico</b>

Primeiro verso de perfil ascendente, restantes de perfil descendente.
<b>9. Forma musical</b>
A B    :C D :
<b>10. Métrica</b>
Isosilábica: 8. 8. 8. 8.

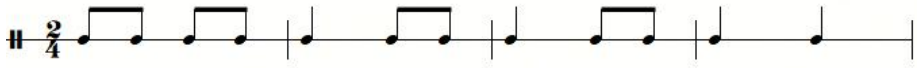
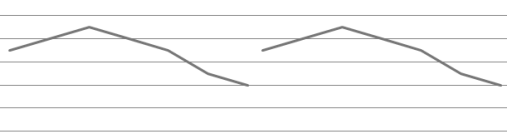
<b>11. Xénero/función/ocasión</b>
Muiñeira. Divertimento – baile. Pandeirada.
<b>12. Fonte</b>
Arquivo persoal de Xisco Feijóo.
<b>13. Notas/comentarios</b>

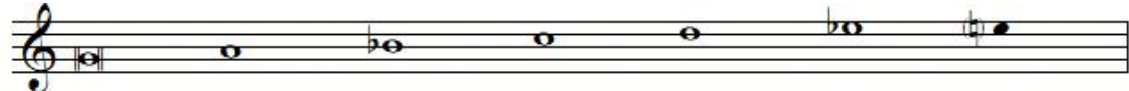
<b>MUIÑEIRA 3 – cantiga (6/1996, 2001)</b>
<b>1. Sons (notas) empregados</b>

<b>2. Ámbito</b>
Estreito: 4 - 8
<b>3. Escala</b>
Pentacordo menor.
<b>4. Compás</b>
Isométrico: 2/4
<b>5. Podia</b>
Heteropódica: primeiro, terceiro e cuarto verso bipódicos, 2 acentos por verso, segundo verso tripódico, 3 acentos por verso.
<b>6. Ritmo</b>
Heterorrítmica
1)

2)


<b>7. Cadencias</b>

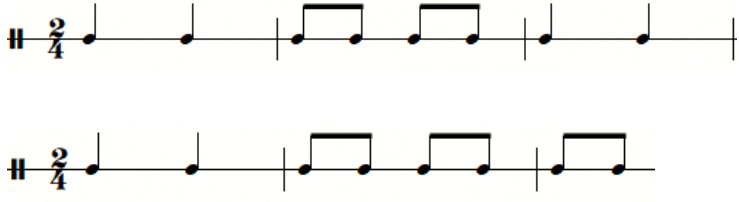

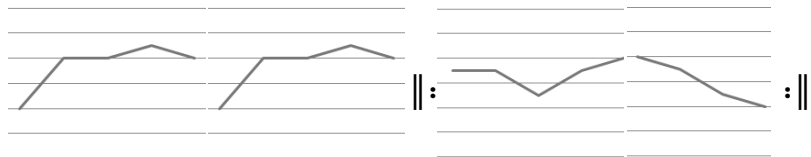


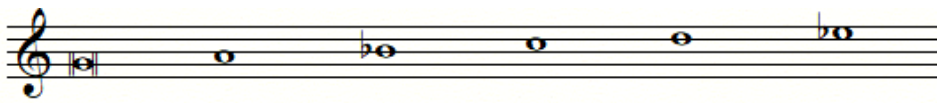
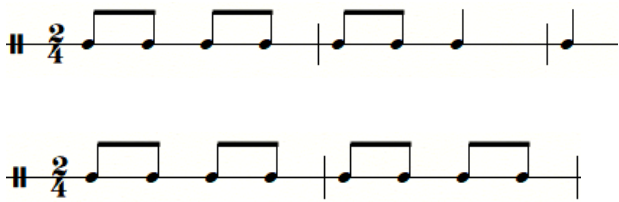
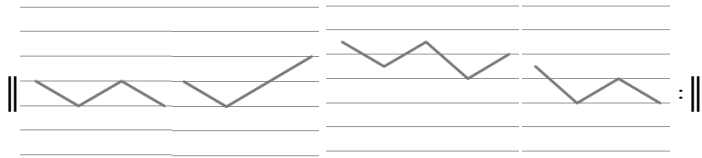
7 (5) 7 5
<b>8. Perfil melódico</b>

Versos impares de perfil ascendente, versos impares de perfil descendente.
<b>9. Forma musical</b>
A B A B
<b>10. Métrica</b>
Isosilábica: 8. 8. 8. 8.
<b>11. Xénero/función/ocasión</b>
Muiñeira. Divertimento – baile. Pandeirada.
<b>12. Fonte</b>
Arquivo persoal de Xisco Feijóo.
<b>13. Notas/comentarios</b>

<b>MUIÑEIRA 3 – retrouso (6/1996, 2001)</b>
<b>1. Sons (notas) empregados</b>

<b>2. Ámbito</b>
Estreito: 1 - 6
<b>3. Escala</b>
Hexacordo frixio
<b>4. Compás</b>
Isométrico: 2/4
<b>5. Podia</b>
Heteropódica: primeiro verso tetrapódico, 4 acentos por verso, e segundo verso pentapódico, 5 acentos por verso.
<b>6. Ritmo</b>
Heterorrítmica

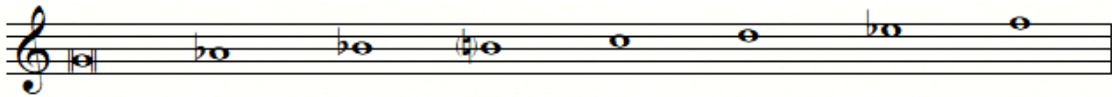
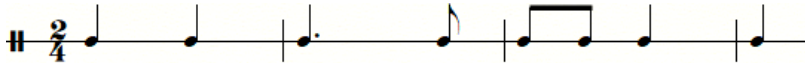
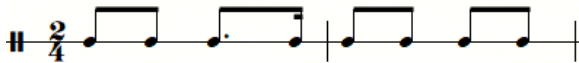

<b>7. Cadencias</b>
(1) 1
<b>8. Perfil melódico</b>

Perfil en arco descendente
<b>9. Forma musical</b>
A A
<b>10. Métrica</b>
Isosilábica: 12. 12.
<b>11. Xénero/función/ocasión</b>
Muiñeira. Divertimento – baile. Pandeirada.
<b>12. Fonte</b>
Arquivo persoal de Xisco Feijóo.
<b>13. Notas/comentarios</b>


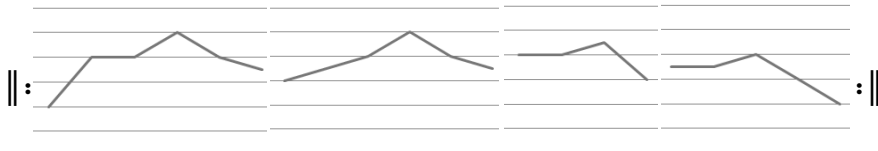
<b>MUIÑEIRA 4 (6/1996, 9/1996)</b>
<b>1. Sons (notas) empregados</b>

<b>2. Ámbito</b>
Estreito: 1 - 6
<b>3. Escala</b>
Hexacordo menor.
<b>4. Compás</b>
Isométrico: 2/4
<b>5. Podia</b>
Heteropódica: dous primeiros versos tripódicos, 3 acentos por verso, terceiro e cuarto bipódicos, 2 acentos por verso.

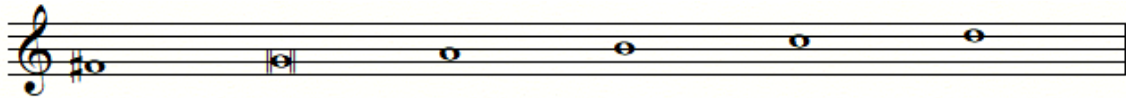
<b>6. Ritmo</b>
Heterorrítmica
1) Con variación por diminución

2)

<b>7. Cadencias</b>
5 (5)    :5 1:
<b>8. Perfil melódico</b>

Dous primeiros versos con perfil ascendente, terceiro verso con forma de arco invertido, e cuarto verso de perfil descendente.
<b>9. Forma musical</b>
A A B C B C'
<b>10. Métrica</b>
Isosilábica: 8. 8. 8. 8.
<b>11. Xénero/función/ocasión</b>
Muiñeira. Divertimento – baile. Pandeirada.
<b>12. Fonte</b>
Arquivo persoal de Xisco Feijóo.
<b>13. Notas/comentarios</b>
Atendendo á forma, esta consistiría nas catro frases “a a b c” e a repetición das dúas últimas, non o reflectimos a través dos símbolos de repetición como é habitual debido á variación na frase c.



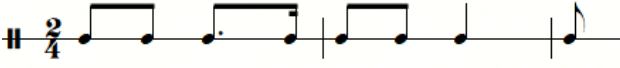
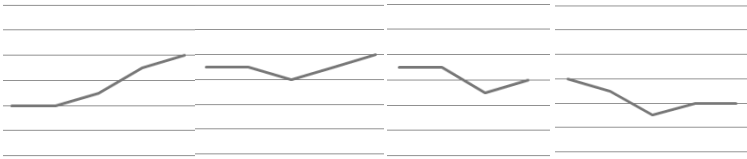
MUIÑEIRA 5 (9/1996)	
<b>1. Sons (notas) empregados</b>	
	
<b>2. Ámbito</b>	
Estreito: 1 – 6	
<b>3. Escala</b>	
Hexacordo menor.	
<b>4. Compás</b>	
Isométrico: 2/4	
<b>5. Podia</b>	
Heteropódica: versos impares bipódicos, 2 acentos por verso, e versos impares tripódicos, 3 acentos por verso.	
<b>6. Ritmo</b>	
Isorrítmica, con variacións por diminución	
	
<b>7. Cadencias</b>	
:1 (5) 5 1:	
<b>8. Perfil melódico</b>	
	
Primeiro, terceiro e cuarto verso con forma de zig-zag e tendencia descendente, segundo verso con forma de arco invertido e tendencia ascendente.	
<b>9. Forma musical</b>	
:A B C C':	
<b>10. Métrica</b>	
Isosilábica: 8. 8. 8. 8.	
<b>11. Xénero/función/ocasión</b>	

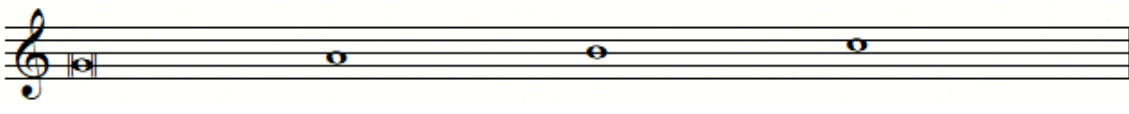
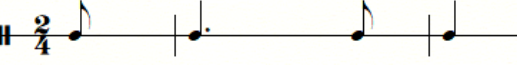

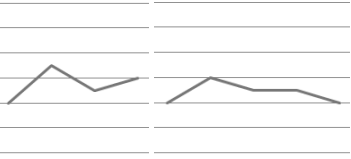
Muiñeira. Divertimento – baile. Pandeirada.
<b>12. Fonte</b>
Arquivo persoal de Xisco Feijóo.
<b>13. Notas/comentarios</b>

<b>MUIÑEIRA 6 (1997)</b>
<b>1. Sons (notas) empregados</b>

<b>2. Ámbito</b>
Auténtico: 1 - 7
<b>3. Escala</b>
Escala frixia, con variabilidade no terceiro grao. A variación do terceiro grao depende da posición da nota, cando este ten función de bordadura do cuarto grao (do) aparece a nota natural (si); no resto de movementos, especialmente nos que dan paso a un movemento descendente o terceiro grao atópase coa variación descendente (si b).
<b>4. Compás</b>
Isométrico: 2/4
<b>5. Podia</b>
Heteropódica: primeiro verso tetrapódico, 4 acentos por verso, segundo e terceiro verso tripódicos, 3 acentos por verso, e cuarto verso bipódico, 2 acentos por verso.
<b>6. Ritmo</b>
Heterorrítmica
1)

2) Con variación por adhesión dunha nova figura



<b>7. Cadencias</b>
4 (4)   :3 1:
<b>8. Perfil melódico</b>

Dous primeiros versos con forma de arco, terceiro e cuarto con perfil descendente.
<b>9. Forma musical</b>
A A'   :B B':
<b>10. Métrica</b>
Isosilábica: 8. 8. 8. 8.
<b>11. Xénero/función/ocasión</b>
Muiñeira. Divertimento – baile. Pandeirada.
<b>12. Fonte</b>
Arquivo persoal de Xisco Feijóo.
<b>13. Notas/comentarios</b>

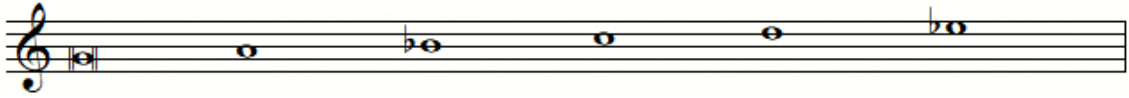

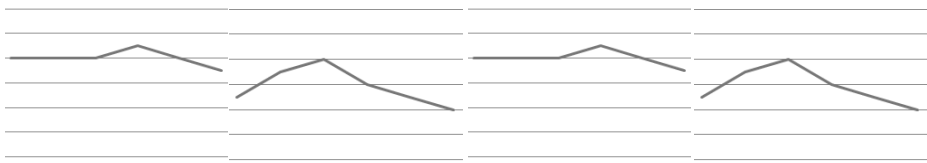
<b>MUIÑEIRA 7 – cantiga (1997)</b>
<b>1. Sons (notas) empregados</b>

<b>2. Ámbito</b>
Estreito: VII - 5
<b>3. Escala</b>
Hexacordo maior.
<b>4. Compás</b>
Isométrico: 2/4
<b>5. Podia</b>
Heteropódica: primeiro e cuarto verso tripódicos, 3 acentos por verso, segundo e terceiro verso bipódicos, 2 acentos por verso.

<b>6. Ritmo</b>
Heterorrítmica
1)

2) Con variación por aumento


<b>7. Cadencias</b>
5 (5) 3 1
<b>8. Perfil melódico</b>

Dous primeiros versos con perfil ascendente, terceiro e cuarto verso de perfil. Descendente.
<b>9. Forma musical</b>
A B C D
<b>10. Métrica</b>
Isosilbica: 8. 8. 8. 8.
<b>11. Xénero/función/ocasión</b>
Muiñeira. Divertimento – baile. Pandeirada.
<b>12. Fonte</b>
Arquivo persoal de Xisco Feijóo.
<b>13. Notas/comentarios</b>

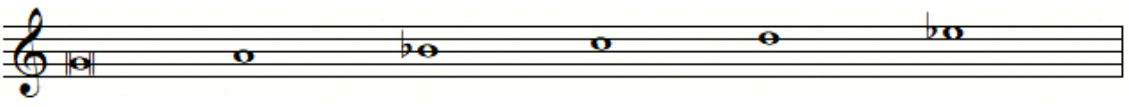
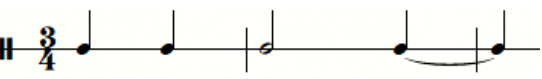
MUIÑEIRA 7 – refrán (1997)	
<b>1. Sons (notas) empregados</b>	
	
<b>2. Ámbito</b>	
Estreito: 1 - 4	
<b>3. Escala</b>	
Tetracordo maior.	
<b>4. Compás</b>	
Isométrico: 2/4	
<b>5. Podia</b>	
Heteropódica: primeiro verso bipódico, 2 acentos por verso, e segundo verso tripódico, 3 acentos por verso.	
<b>6. Ritmo</b>	
Heterorrítmica	
1)	
	
2)	
	
<b>7. Cadencias</b>	
(3) 1	
<b>8. Perfil melódico</b>	
	
Primeiro verso con forma de arco con final ascendente, segundo verso con forma de arco con tendencia descendente.	
<b>9. Forma musical</b>	
A B	

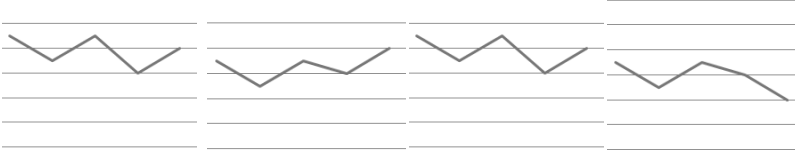


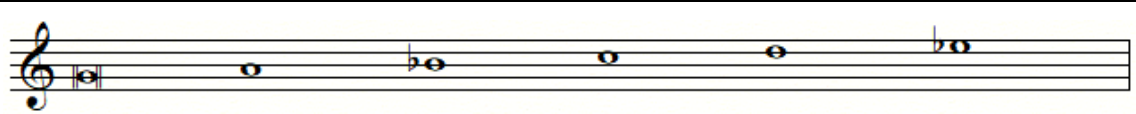
<b>10. Métrica</b>
Heterosilábica: 4. 8.
<b>11. Xénero/función/ocasión</b>
Muiñeira. Divertimento – baile. Pandeirada.
<b>12. Fonte</b>
Arquivo persoal de Xisco Feijóo.
<b>13. Notas/comentarios</b>

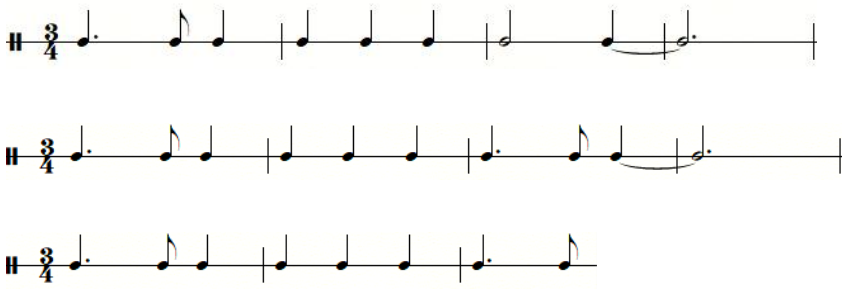
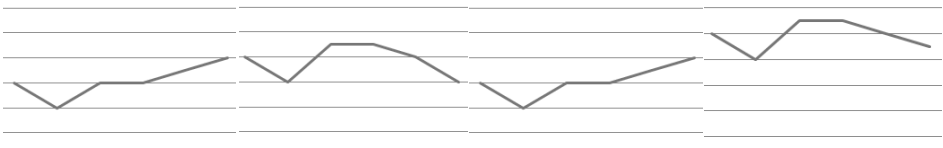
<b>VALS 1 – cantiga e refrán (1993)</b>
<b>1. Sons (notas) empregados</b>

<b>2. Ámbito</b>
Estreito: 1 – 6
<b>3. Escala</b>
Hexacordo menor.
<b>4. Compás</b>
Isométrico: 3/4
<b>5. Podia</b>
Isopoódica: Cantiga tripódica, 3 acentos por verso / refrán unipódico, con un acento po verso.
<b>6. Ritmo</b>
Isorrítmica (sen refrán)

<b>7. Cadencias</b>
4 (1) 4 1
<b>8. Perfil melódico</b>

Versos impares con perfil recto, versos pares con perfil descendente.

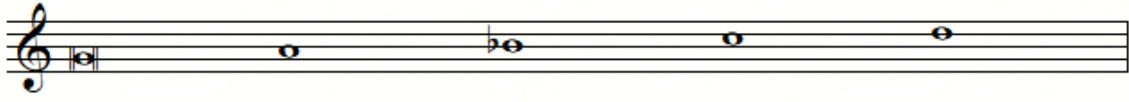
<b>9. Forma musical</b>
A B A B
<b>10. Métrica</b>
Heterosilábica: 8. 4+1. 8. 8. 4+1. 8.
<b>11. Xénero/función/ocasión</b>
<i>Vals.</i> Divertimento – baile. Pandeirada.
<b>12. Fonte</b>
Arquivo persoal de Xisco Feijóo.
<b>13. Notas/comentarios</b>
Obviaremos a presenza de refrán para os puntos de podia (aínda que neste caso non afecta) e ritmo.

<b>VALS 1 – retrouso (1993)</b>
<b>1. Sons (notas) empregados</b>

<b>2. Ámbito</b>
Estrito: 1 – 6
<b>3. Escala</b>
Hexacordo menor.
<b>4. Compás</b>
Isométrico: 3/4
<b>5. Podia</b>
Isopódica: tripódica, 3 acentos por verso.
<b>6. Ritmo</b>
Isorrítmica

<b>7. Cadencias</b>
5 (5) 5 1
<b>8. Perfil melódico</b>


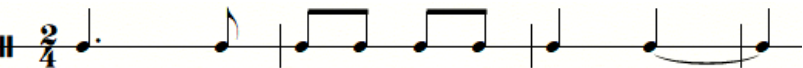

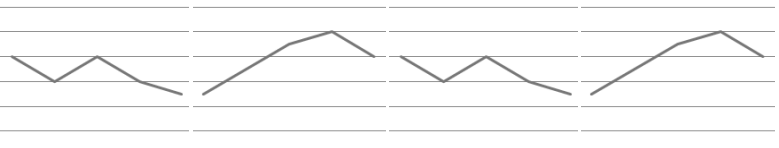

Primeiro, segundo e terceiro verso con perfil ondulante-ascendente; cuarto verso con perfil ondulante-descendente.
<b>9. Forma musical</b>
A A' A A'c
<b>10. Métrica</b>
Isosilábica: 8. 7+1. 8. 7+1.
<b>11. Xénero/función/ocasión</b>
Vals. Divertimento – baile. Pandeirada.
<b>12. Fonte</b>
Arquivo persoal de Xisco Feijóo.
<b>13. Notas/comentarios</b>
O motivo rítmico presentado non se corresponde co verso, é menor debido á conformación do mesmo coa repetición deste motivo.

<b>VALS 2 – cantiga e retrouso</b>
<b>1. Sons (notas) empregados</b>

<b>2. Ámbito</b>
Estreito: 1 – 6
<b>3. Escala</b>
Hexacordo menor.
<b>4. Compás</b>
Isométrico: 3/4
<b>5. Podia</b>
Isopódica: tripódica, 3 acentos por verso.
<b>6. Ritmo</b>
Isorrítmica, con variacións por división e supresión de elementos

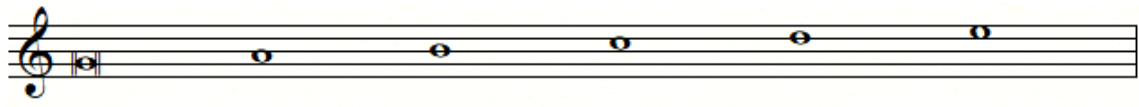

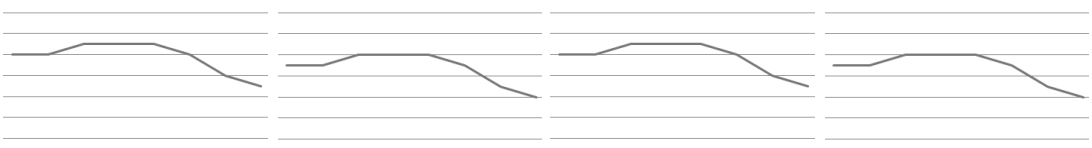

<b>7. Cadencias</b>
5 (3) 5 4
<b>8. Perfil melódico</b>

Versos impares con perfil ascendente, versos pares con perfil en arco.
<b>9. Forma musical</b>
A B A B'
<b>10. Métrica</b>
Isosilábica: 8. 8. 8. 8.
<b>11. Xénero/función/ocasión</b>
<i>Vals.</i> Divertimento – baile. Pandeirada.
<b>12. Fonte</b>
Arquivo persoal de Xisco Feijóo.
<b>13. Notas/comentarios</b>
A cantiga e o retrouso desta peza comparten o mesmo material melódico-rítmico, só diferentes polo texto que os acompaña.

<b>VALS 2 – refrán</b>
<b>1. Sons (notas) empregados</b>

<b>2. Ámbito</b>
Estreito: 1 – 5
<b>3. Escala</b>
Pentacordo menor.



<b>4. Compás</b>
Isométrico: 3/4
<b>5. Podia</b>
Isopódica: tetrapódica, 4 acentos por verso.
<b>6. Ritmo</b>
Isorrítmica, con variacións
<b>7. Cadencias</b>
1
<b>8. Perfil melódico</b>
Perfil melódico descendente.
<b>9. Forma musical</b>
A
<b>10. Métrica</b>
Isosilábica: 12.
<b>11. Xénero/función/ocasión</b>
<i>Vals</i> . Divertimento – baile. Pandeirada.
<b>12. Fonte</b>
Arquivo persoal de Xisco Feijóo.
<b>13. Notas/comentarios</b>
Este refrán confórmase cun só verso, de todas formas podemos dividir o motivo rítmico, sendo a suma de dous motivos iguais.

<b>VALS 3 (Pasodobre) – cantiga (1993, 9/1996)</b>	
<b>1. Sons (notas) empregados</b>	
	
<b>2. Ámbito</b>	
Estreito: 2 – 7	
<b>3. Escala</b>	
Hexacordo maior.	
<b>4. Compás</b>	
Isométrico: 2/4	
<b>5. Podia</b>	
Isopódica: tetrapódica, 4 acentos por verso.	
<b>6. Ritmo</b>	
Heterorrítmica	
1)	
	
2)	
	
<b>7. Cadencias</b>	
2 (5) 2 5	
<b>8. Perfil melódico</b>	
	
Versos impares de liña descendente e versos pares de liña ascendente.	
<b>9. Forma musical</b>	
A B A B	

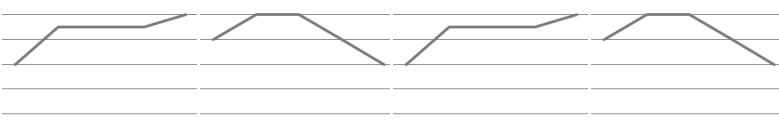
<b>10. Métrica</b>
Isosilábica: 8. 8. 8. 8.
<b>11. Xénero/función/ocasión</b>
Vals - pasodobre. Divertimento – baile. Pandeirada.
<b>12. Fonte</b>
Arquivo persoal de Xisco Feijóo.
<b>13. Notas/comentarios</b>

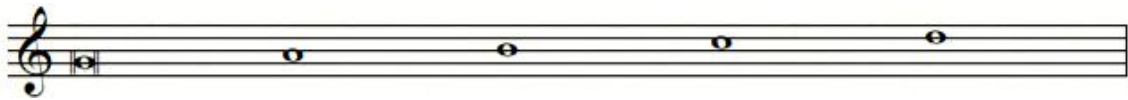

<b>VALS 3 (Pasodobre) – retrouso (1993, 9/1996)</b>
<b>1. Sons (notas) empregados</b>

<b>2. Ámbito</b>
Estreito: 1 – 6
<b>3. Escala</b>
Hexacordo maior.
<b>4. Compás</b>
Isométrico: 2/4
<b>5. Podia</b>
Isopódica: tetrapódica, 4 acentos por verso.
<b>6. Ritmo</b>
Isorrítmica

<b>7. Cadencias</b>
2 (1) 2 1
<b>8. Perfil melódico</b>

Perfil melódico descendente.

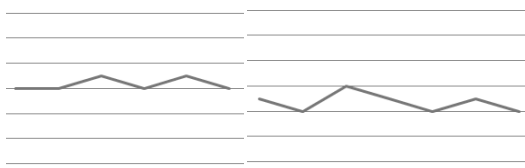
<b>9. Forma musical</b>
A A' A A'
<b>10. Métrica</b>
Isosilábica: 12. 12. 12. 12.
<b>11. Xénero/función/ocasión</b>
Vals - pasodobre. Divertimento – baile. Pandeirada.
<b>12. Fonte</b>
Arquivo persoal de Xisco Feijóo.
<b>13. Notas/comentarios</b>

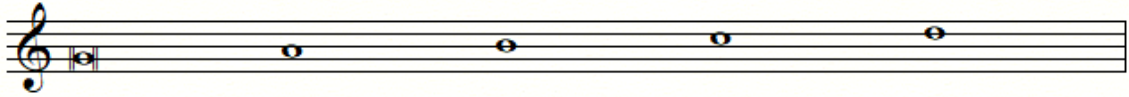
<b>VALS 4 (Pasodobre) – cantiga (1993)</b>
<b>1. Sons (notas) empregados</b>

<b>2. Ámbito</b>
Estreito: 1 – 5
<b>3. Escala</b>
Pentacordo maior.
<b>4. Compás</b>
Isométrico: 2/4
<b>5. Podia</b>
Isopódica: tripódica, 3 acentos por verso.
<b>6. Ritmo</b>
Isorrítmica

<b>7. Cadencias</b>
5 (1) 5 1
<b>8. Perfil melódico</b>

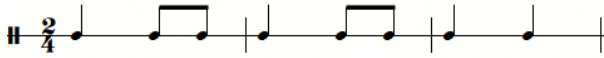

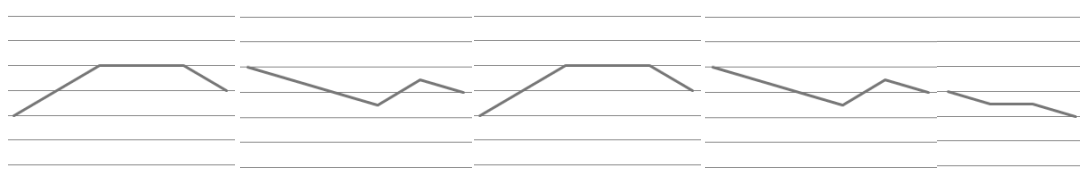



Versos impares con perfil melódico ascendente e pares descendente.
<b>9. Forma musical</b>
A B A B
<b>10. Métrica</b>
Isosilábica: 8. 8. 8. 8.
<b>11. Xénero/función/ocasión</b>
Vals - pasodobre. Divertimento – baile. Pandeirada.
<b>12. Fonte</b>
Arquivo persoal de Xisco Feijóo.
<b>13. Notas/comentarios</b>

<b>VALS 4 (Pasodobre) – refrán (1993)</b>
<b>1. Sons (notas) empregados</b>

<b>2. Ámbito</b>
Estreito: 1 – 5
<b>3. Escala</b>
Pentacordo maior.
<b>4. Compás</b>
Isométrico: 2/4
<b>5. Podía</b>
Isopódica: tripódica, 3 acentos por verso.
<b>6. Ritmo</b>
Isorrítmica

<b>7. Cadencias</b>

(3) 1
<b>8. Perfil melódico</b>
 <p>Perfil melódico ondulante.</p>
<b>9. Forma musical</b>
A A'
<b>10. Métrica</b>
Isosilábica: 8. 8.
<b>11. Xénero/función/ocasión</b>
<i>Vals</i> - pasodobre. Divertimento – baile. Pandeirada.
<b>12. Fonte</b>
Arquivo persoal de Xisco Feijóo.
<b>13. Notas/comentarios</b>

<b>VALS 5 (Pasodobre) – cantiga e refrán (1995, 1997)</b>
<b>1. Sons (notas) empregados</b>

<b>2. Ámbito</b>
Estreito: 1 – 5
<b>3. Escala</b>
Pentacordo maior.
<b>4. Compás</b>
Isométrico: 2/4
<b>5. Podia</b>
Isopódica (cantiga sen refrán): tripódica, 3 acentos por verso. / Refrán: bipódica, 2 acentos por verso.
<b>6. Ritmo</b>

Cantiga: isorrítmica

Refrán

<b>7. Cadencias</b>
Cantiga: 3 (3) 3 3 / Refrán: 1
<b>8. Perfil melódico</b>

Versos impares con perfil ascendente, versos pares e refrán perfil descendente.
<b>9. Forma musical</b>
A B A B C
<b>10. Métrica</b>
Isosilábica: 8. 8. 8. 8. (refrán) 5.
<b>11. Xénero/función/ocasión</b>
Vals - pasodobre. Divertimento – baile. Pandeirada.
<b>12. Fonte</b>
Arquivo persoal de Xisco Feijóo.
<b>13. Notas/comentarios</b>
A escasa duración do refrán e a presenza de retrouso nesta peza son os condicionantes que nos fixeron usar unha soa ficha para a cantiga e refrán nesta ocasión. Para isto aparecen indicacións nos diversos apartados dos elementos pertencentes a cada unha das partes.

**VALS 5 (Pasodobre) – retroso (1995, 1997)****1. Sons (notas) empregados****2. Ámbito**

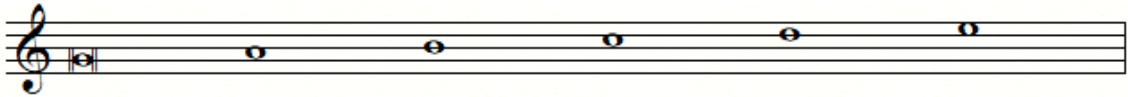
Estreito: 1 – 4
<b>3. Escala</b>
Tetracordo maior.
<b>4. Compás</b>
Isométrico: 2/4
<b>5. Podia</b>
Isopódica: tetrapódica, 4 acentos por verso.
<b>6. Ritmo</b>
Isorrítmica, con variacións por división, unión e aumento
<b>7. Cadencias</b>
1 (1) 3 1
<b>8. Perfil melódico</b>
Perfil descendente.
<b>9. Forma musical</b>
A A <sub>C</sub> A <sub>C2</sub> A <sub>C</sub>
<b>10. Métrica</b>
Heterosilábica: 12. 12. 11+1. 13+1.
<b>11. Xénero/función/ocasión</b>
Vals - pasodobre. Divertimento – baile. Pandeirada.
<b>12. Fonte</b>

Arquivo persoal de Xisco Feijóo.

### 13. Notas/comentarios

#### VALS 6 (Pasodobre) – cantiga e refrán (1995)

##### 1. Sons (notas) empregados



##### 2. Ámbito

Estreito: 1 – 6

##### 3. Escala

Hexacordo maior.

##### 4. Compás

Isométrico: 2/4

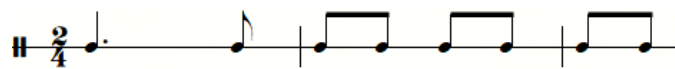
##### 5. Podía

Isopódica: cantiga tripódica, 3 acentos por verso. / Refrán tetrapódico, 4 acentos por verso.

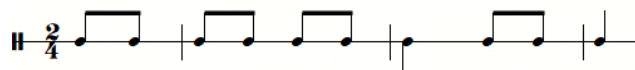
##### 6. Ritmo

Cantiga: heterorrítmica

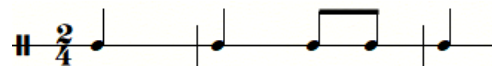
1)



2)



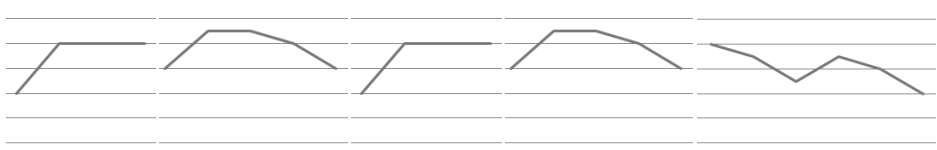
Refrán: conformado pola repetición do motivo:

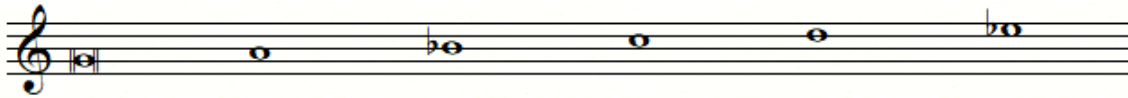


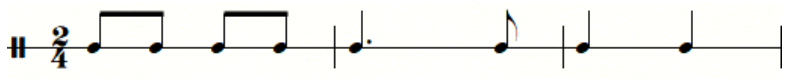

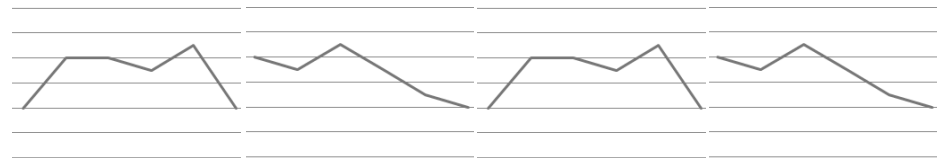
##### 7. Cadencias

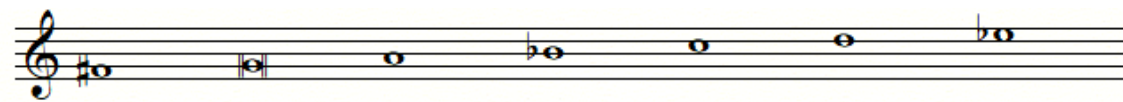
5 (3) 5 3 1

##### 8. Perfil melódico


Versos impares de perfil ascendente, versos pares e refrán de perfil descendente.
<b>9. Forma musical</b>
A B A B C
<b>10. Métrica</b>
Isosilábica: 8. 8. 8. 8. (refrán) 6.
<b>11. Xénero/función/ocasión</b>
<i>Vals</i> - pasodobre. Divertimento – baile. Pandeirada.
<b>12. Fonte</b>
Arquivo persoal de Xisco Feijóo.
<b>13. Notas/comentarios</b>
Nesta ocasión incluimos na mesma ficha cantiga e refrán debido á escasa duración deste último.

<b>VALS 7 (Pasodobre) – cantiga (6/1996)</b>
<b>1. Sons (notas) empregados</b>

<b>2. Ámbito</b>
Estreito: 1 – 6
<b>3. Escala</b>
Hexacordo menor.
<b>4. Compás</b>
Isométrico: 2/4
<b>5. Podia</b>
Heteropódica: versos impares tripódicos, 3 acentos, e versos pares tetrapódicos, 4 acentos.
<b>6. Ritmo</b>
Heterorrítmica

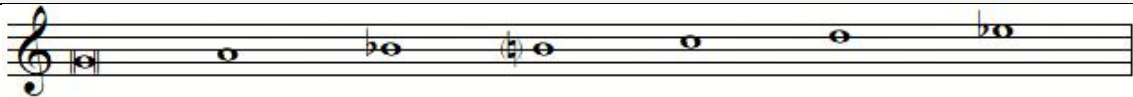
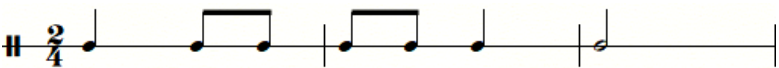
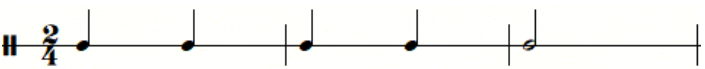
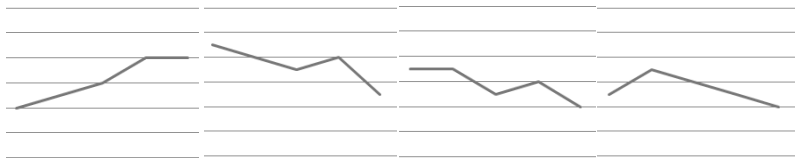
1)

2)

<b>7. Cadencias</b>
5 (1) 5 1
<b>8. Perfil melódico</b>

Versos impares con perfil ondulante e pares con perfil descendente.
<b>9. Forma musical</b>
A B A B
<b>10. Métrica</b>
Isosilábica: 8. 8. 8. 8.
<b>11. Xénero/función/ocasión</b>
Vals - pasodobre. Divertimento – baile. Pandeirada.
<b>12. Fonte</b>
Arquivo persoal de Xisco Feijóo.
<b>13. Notas/comentarios</b>

<b>VALS 7 (Pasodobre) – retrouso (6/1996)</b>
<b>1. Sons (notas) empregados</b>

<b>2. Ámbito</b>

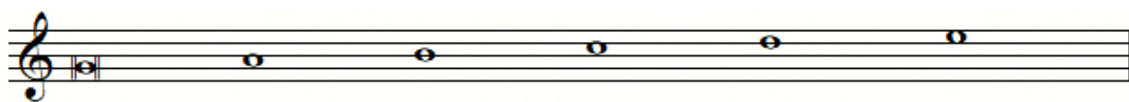


Estreito: VII - 6
<b>3. Escala</b>
Escala menor harmónica.
<b>4. Compás</b>
Isométrico: 2/4
<b>5. Podia</b>
Isopódica: tetrapódica, 4 acentos por verso.
<b>6. Ritmo</b>
Isorrítmica, con variacións por división
<b>7. Cadencias</b>
5 (4) 1
<b>8. Perfil melódico</b>
Primeiro verso con perfil lineal, segundo e terceiro verso con perfil ondulante-descendente.
<b>9. Forma musical</b>
A B B'
<b>10. Métrica</b>
Heterosilábica: 11+1. 15+1. 11+1.
<b>11. Xénero/función/ocasión</b>
Vals - pasodobre. Divertimento – baile. Pandeirada.
<b>12. Fonte</b>
Arquivo persoal de Xisco Feijóo.

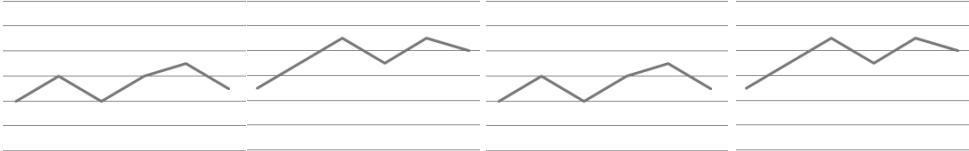



<b>13. Notas/comentarios</b>



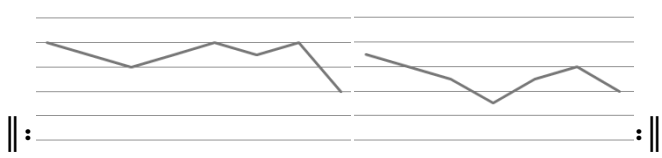
<b>VALS 8 (Pasodobre) (9/1996)</b>
<b>1. Sons (notas) empregados</b>

<b>2. Ámbito</b>
Estreito: 1 - 6
<b>3. Escala</b>
Hexacordo menor con variabilidade no terceiro grao.
<b>4. Compás</b>
Isométrico: 2/4
<b>5. Podia</b>
Isopódica: tripódica, 3 acentos por verso.
<b>6. Ritmo</b>
Heterorrítmica
1)

2)

<b>7. Cadencias</b>
5 (2) 1 1
<b>8. Perfil melódico</b>

Primeiro verso con perfil ascendente, versos restantes de perfil descendente.

<b>9. Forma musical</b>
A B B' B <sub>C</sub>
<b>10. Métrica</b>
Heterosilábica: 7. 5. 7. 5.
<b>11. Xénero/función/ocasión</b>
<i>Vals</i> - pasodobre. Divertimento – baile. Pandeirada.
<b>12. Fonte</b>
Arquivo persoal de Xisco Feijóo.
<b>13. Notas/comentarios</b>

<b>VALS 9 (Pasodobre) – cantiga (9/1996)</b>
<b>1. Sons (notas) empregados</b>

<b>2. Ámbito</b>
Estreito: 1 - 6
<b>3. Escala</b>
Hexacordo maior.
<b>4. Compás</b>
Isométrico: 2/4
<b>5. Podia</b>
Isopódica: tetrapódica, 4 acentos por verso.
<b>6. Ritmo</b>
Heterorrítmica
1)

2)


<b>7. Cadencias</b>
2 (5) 2 5
<b>8. Perfil melódico</b>

Perfil ondulante ascendente.
<b>9. Forma musical</b>
A B A B
<b>10. Métrica</b>
Isosilábica: 8. 8. 8. 8.
<b>11. Xénero/función/ocasión</b>
Vals - pasodobre. Divertimento – baile. Pandeirada.
<b>12. Fonte</b>
Arquivo persoal de Xisco Feijóo.
<b>13. Notas/comentarios</b>

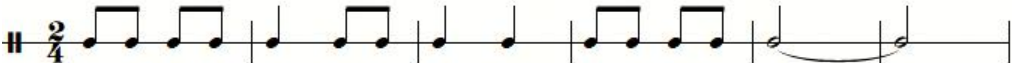

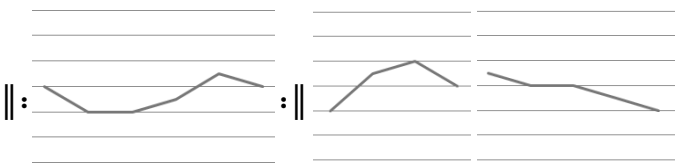
<b>VALS 9 (Pasodobre) – retrouso (9/1996)</b>
<b>1. Sons (notas) empregados</b>

<b>2. Ámbito</b>
Auténtico: 1 - 7
<b>3. Escala</b>
Escala maior.
<b>4. Compás</b>
Isométrico: 2/4
<b>5. Podia</b>
Isopódica: tetrapódica, 4 acentos por verso.

<b>6. Ritmo</b>
Heterorrítmica
1)

2)

<b>7. Cadencias</b>
:(1) 1:
<b>8. Perfil melódico</b>

Perfil descendente
<b>9. Forma musical</b>
:A B:
<b>10. Métrica</b>
Heterosilábica: 13. 10+1. 13. 10+1.
<b>11. Xénero/función/ocasión</b>
<i>Vals</i> - pasodobre. Divertimento – baile. Pandeirada.
<b>12. Fonte</b>
Arquivo persoal de Xisco Feijóo.
<b>13. Notas/comentarios</b>

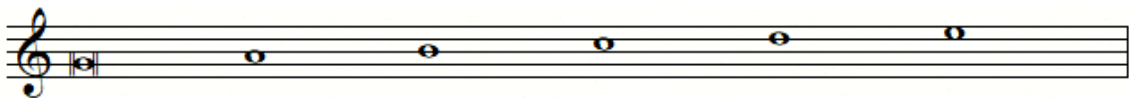

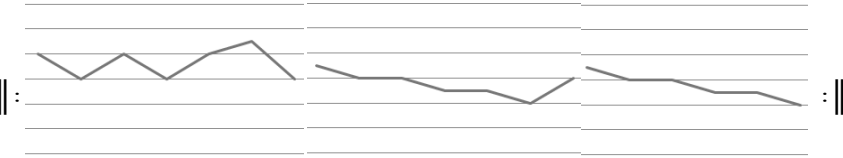
**VALS 10 (Pasodobre) (1997)**

**1. Sons (notas) empregados**


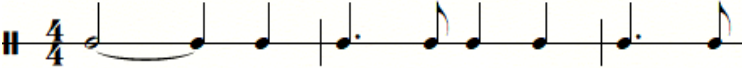
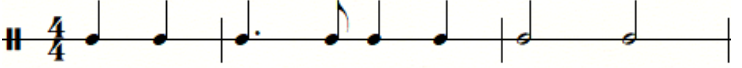


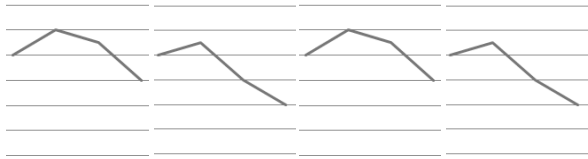
<b>2. Ámbito</b>
Estreito: 1 – 5
<b>3. Escala</b>
Pentacordo maior.
<b>4. Compás</b>
Isométrico: 2/4
<b>5. Podia</b>
Heteropódica: primeiro e segundo (repetición) pentapódicos, versos con 5 acentos, terceiro tripódico, 3 acentos, e cuarto tetrapódico, con 4 acentos.
<b>6. Ritmo</b>
Heterorrítmica
1)

2)

<b>7. Cadencias</b>
3 (3) 3 1
<b>8. Perfil melódico</b>

Primeiro verso e segundo (repetición) con perfil en arco invertido, terceiro verso con perfil en arco e cuarto verso con perfil descendente.
<b>9. Forma musical</b>
A A B C
<b>10. Métrica</b>
Heterosilábica: 14+1. 14+1. 11. 12.
<b>11. Xénero/función/ocasión</b>
Vals - pasodobre. Divertimento – baile. Pandeirada.


<b>12. Fonte</b>
Arquivo persoal de Xisco Feijóo.
<b>13. Notas/comentarios</b>
No texto desta peza podemos atopar moitas diferenzas na súa métrica, na ficha recollemos a correspondente á primeira letra.

<b>VALS 11 (Pasodobre) (2001)</b>
<b>1. Sons (notas) empregados</b>

<b>2. Ámbito</b>
Estreito: 1 – 6
<b>3. Escala</b>
Hexacordo maior.
<b>4. Compás</b>
Isométrico: 2/4
<b>5. Podia</b>
Isopódica: Cantiga tripódica, con 3 acentos por verso / Refrán bipódico, con dous acentos por verso.
<b>6. Ritmo</b>
Isorrítmica (sen os refráns)

<b>7. Cadencias</b>
:3 (3) 1:
<b>8. Perfil melódico</b>

Primeiro verso con perfil ondulante, segundo e terceiro verso de perfil descendente.

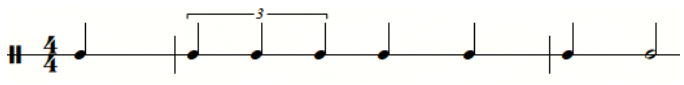
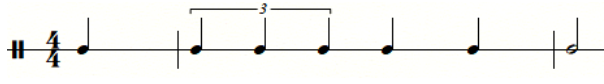
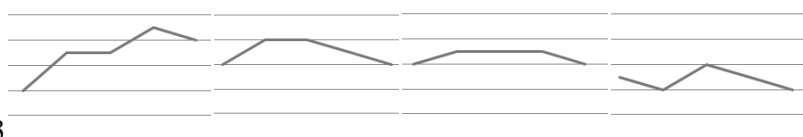
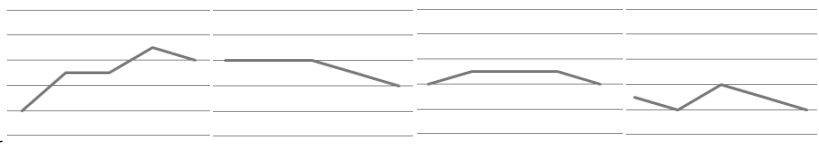
<b>9. Forma musical</b>
:A B B <sub>C</sub> :
<b>10. Métrica</b>
Heterosilábica:   :8. 4. 8. 2+1. 8.:
<b>11. Xénero/función/ocasión</b>
Vals - pasodobre. Divertimento – baile. Pandeirada.
<b>12. Fonte</b>
Arquivo persoal de Xisco Feijóo.
<b>13. Notas/comentarios</b>
Nesta peza obvios os refráns nos apartados referentes á podia e ao ritmo, xa que se tratan de pequenos fragmentos tras os versos 1 e 2.

<b>RUMBA 1 – cantiga (1993, 9/1996)</b>
<b>1. Sons (notas) empregados</b>

<b>2. Ámbito</b>
Auténtico: 1 - 7
<b>3. Escala</b>
Escala frixia
<b>4. Compás</b>
Isométrico: 4/4
<b>5. Podia</b>
Isopódica: tripódica, 3 acentos por verso.
<b>6. Ritmo</b>
Heterorrítmica
1)

2)


<b>7. Cadencias</b>
3 (1) 3 1
<b>8. Perfil melódico</b>
 <p>Perfiles descendentes.</p>
<b>9. Forma musical</b>
A B A B
<b>10. Métrica</b>
Isosilábica: 8. 8. 8. 8.
<b>11. Xénero/función/ocasión</b>
Rumba. Divertimento – baile. Pandeirada.
<b>12. Fonte</b>
Arquivo persoal de Xisco Feijóo.
<b>13. Notas/comentarios</b>

<b>RUMBA 1 – retrouso (1993, 9/1996)</b>
<b>1. Sons (notas) empregados</b>

<b>2. Ámbito</b>
Estreito: 1 – 6
<b>3. Escala</b>
Hexacordo frixio.
<b>4. Compás</b>
Isométrico: 4/4
<b>5. Podia</b>
Isopódica: bipódica, 2 acentos por verso.
<b>6. Ritmo</b>



Isorrítmica, con variacións por unión


<b>7. Cadencias</b>
5 (3) 3 1
<b>8. Perfil melódico</b>

Versión 1993

Versión 9/1996
Primeiro verso de perfil ascendente, segundo verso de perfil descendente, terceiro verso de con forma de arco, e cuarto verso con perfil ondulante-descendente.
<b>9. Forma musical</b>
A B C D
<b>10. Métrica</b>
Isosilábica: 8. 7+1. 8. 7+1.
<b>11. Xénero/función/ocasión</b>
Rumba. Divertimento – baile. Pandeirada.
<b>12. Fonte</b>
Arquivo persoal de Xisco Feijóo.
<b>13. Notas/comentarios</b>

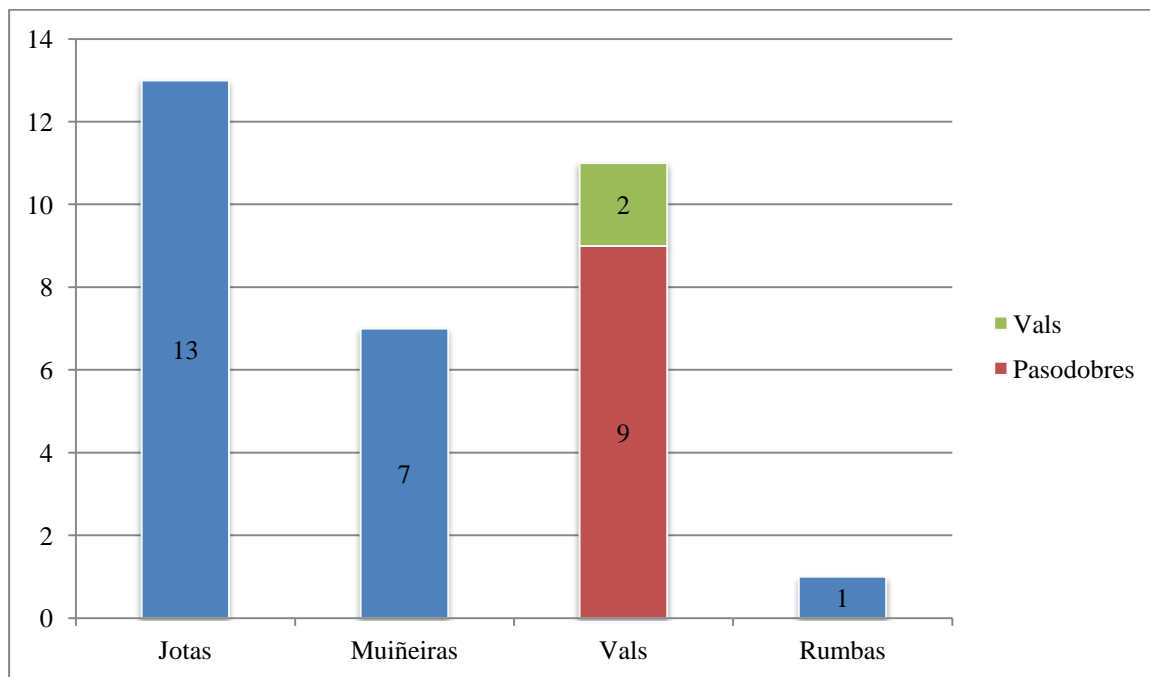
### 5.3.3.2. Análise

Comezamos esta análise abordando os diferentes ritmos que están presentes no repertorio, vendo unha clara predominancia das *jotas* por diante do resto (gráfica 5).

Dentro do apartado dos *vals*, de igual forma que indicamos nas transcricións e nas fichas, distinguimos os pasodobres e os vales propiamente ditos, os cales para as informantes se conciben como un mesmo ritmo.

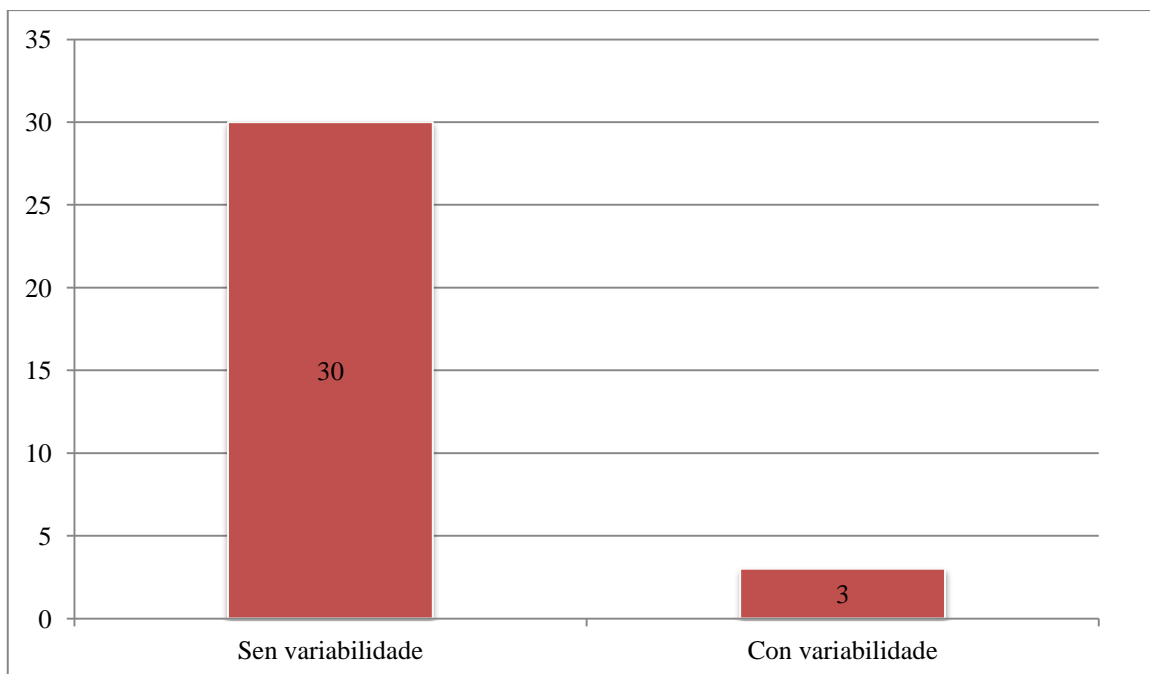
**Gráfica 5**

*Ritmos*



Comezando agora cos ítems propios das fichas, dentro do apartado de notas empregadas, mostramos a continuación o número de pezas que presentan variabilidade nestas tomando como referencia o conxunto de cantiga e retrouso nos casos das pezas que presentan ambas seccións. Esta variabilidade fai referencia á aparición dunha mesma nota a distancia de semitono, na meirande parte dos casos asociados a un ascenso en modo maior e un descenso en modo menor.

En todos os casos nos que aparece variabilidade (gráfica 6) son muiñeiras e esta discordancia dáse no terceiro grao (si natural ou bemol). Aparece un caso (muiñeira 4) na que aparece o sexto grao alterado de xeito ascendente (mi natural), pero a súa característica de nota secundaria fíxonos non incluía no apartado de melodías con variabilidade nas notas empregadas.

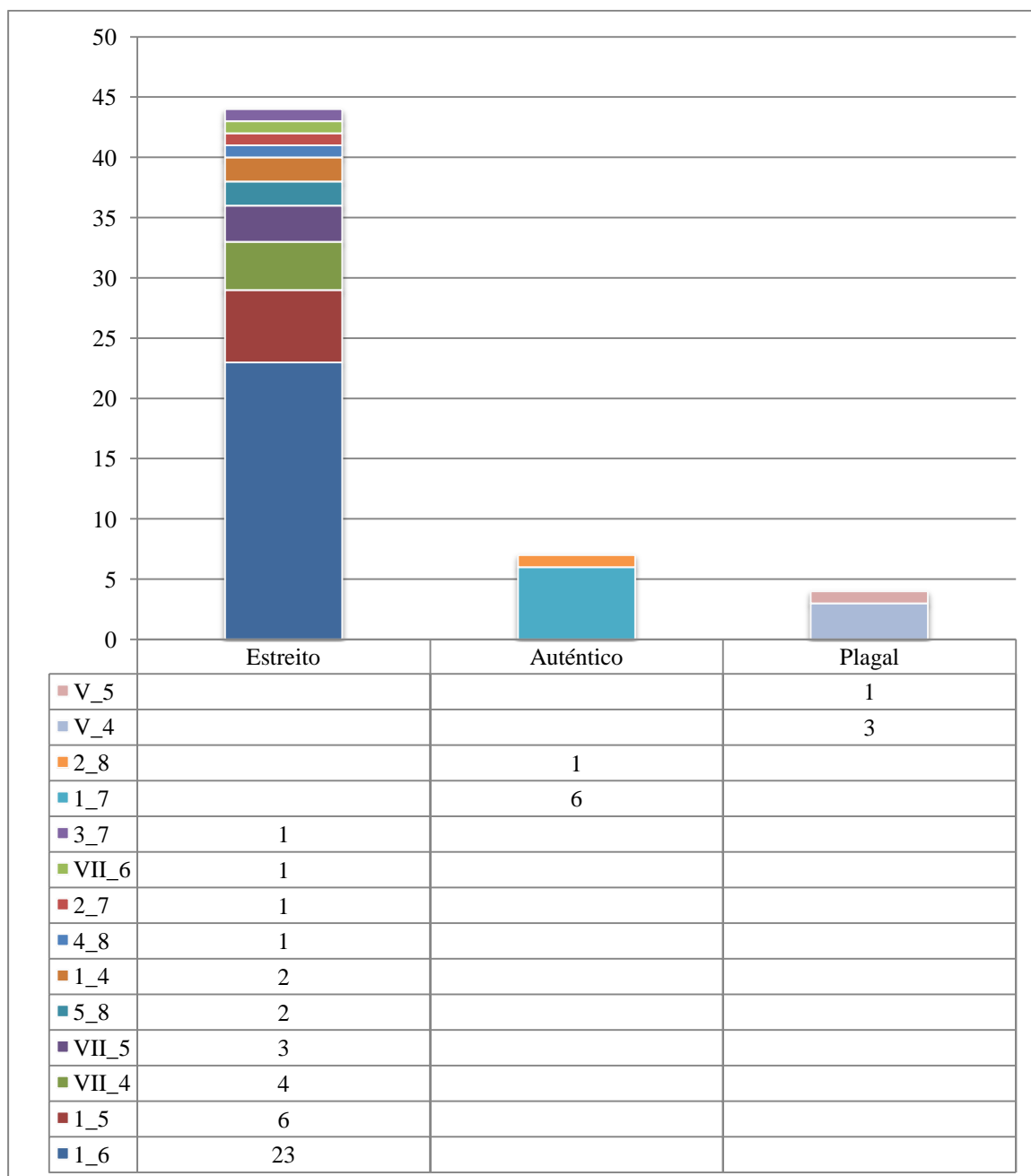
**Gráfica 6***Variabilidade nas notas empregadas*

A continuación presentamos os datos referentes ao ámbito, neste caso distinguindo como casos diferenciados cantiga, retrouso e refrán, é dicir, abordando cada ficha como un ente separado, debido ás distincións entre as seccións dunha mesma peza en moitas delas. Nos casos de variacións de ámbito segundo o ano de interpretación (*Jota 3*), tomaremos como referencia a característica con maior aparición.

Neste caso, o ámbito claramente predominante é o estreito, seguido de lonxe dos auténtico e plagal, todos eles con diversas variables (gráfica 7). Entre as variacións do ámbito estreito, a máis salientable é o caso 1-6, cun total de 23 aparicións.

### Gráfica 7

#### Tipos de ámbito



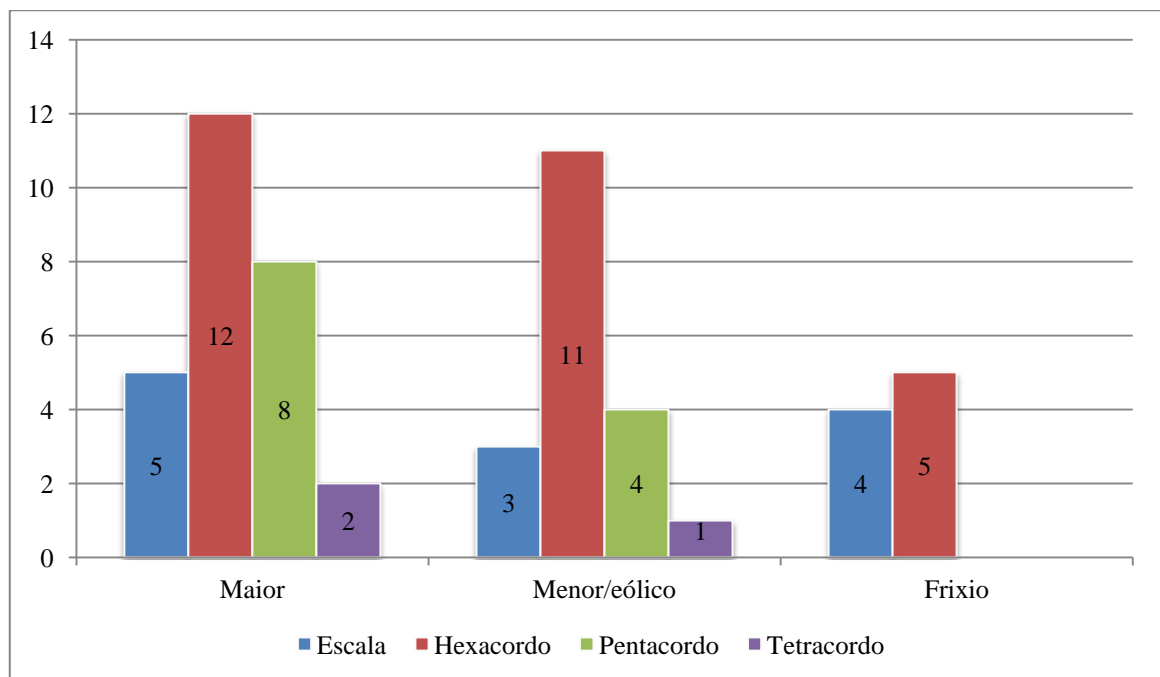
No apartado das escalas empregadas dividiremos as variables en tres ámbitos principais: maior, menor ou eólico e frixio, dentro dos cales sinalaremos os diferentes casos atopados no repertorio. A pesares de que o ámbito frixio é un tipo de escala menor, o seu protagonismo tanto no repertorio de Liñares en particular, como no galego en xeral, fannos tomar a decisión de facer referencia ao mesmo de xeito independente.

Para a elaboración desta gráfica tamén tomamos como base cada unha das fichas de análise, é dicir, sepáranse cantigas, retrousos e refráns. Nos casos de variabilidade segundo diferentes interpretacións por franxas de gravacións (*Jota 3*), tomamos como referencias as que aparecen con maior frecuencia. Por último, nas pezas onde temos variabilidade de semitono no terceiro grao (*Muiñeira 1-cantiga*, *Muiñeira 2*, *Muiñeira 6*), tomamos como referencia a escala principal sinalada na ficha correspondente como tal (gráfica 8).

A sonoridade maioritaria no repertorio é o que emprega notas relacionadas coas escalas maiores, mentres que, como vemos en relación ao ámbito, predominan os hexacordos.

### Gráfica 8

#### *Tipos de escala*

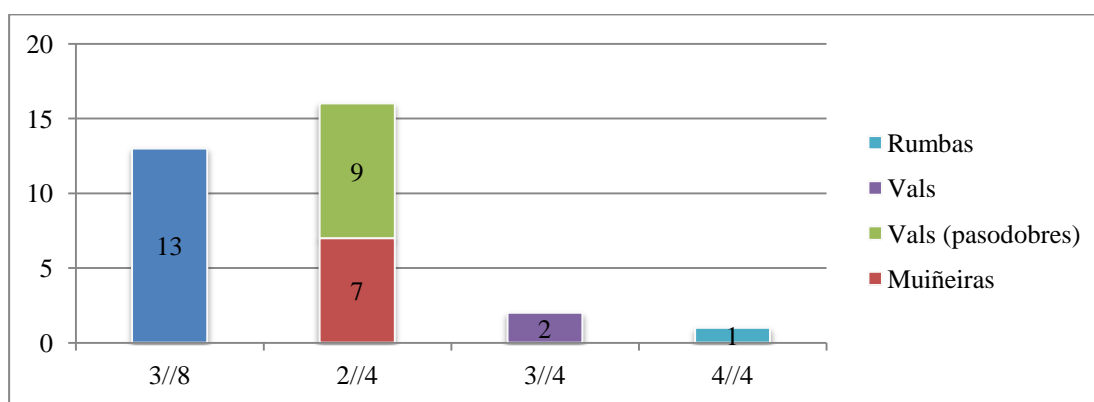


Ademáis, debemos indicar unha serie de variacións a maiores, non indicadas na gráfica. Atopámonos no total das escalas maiores un caso de escala maior co 6º grao rebaxado (*Jota 6-cantiga*), de igual modo que ocorre nun dos casos dos hexacordos maiores, aparecendo un deles tamén co 6º grao rebaxado (*Jota 5-retrouso*). Tamén aparece unha escala menor harmónica (*Vals 7-pasodobre-retrouso*), computada como escala menor/eólica e, por último un pentacordo menor con sensible (*Jota 7-retrouso*).

No referente ao compás, todo repertorio foi transcrito de forma que o compás aparece de xeito isométrico excepto no caso da muiñeira 2, na cal se combinan os compases 1/4 e 2/4. Sen embargo, debido á breve presenza desta heterometría, podemos dicir que a división é coincidente coa dos ritmos establecidos ao inicio excepto no caso das muiñeiras e vals (pasodobres) que coinciden no compás de 2/4 para a escrita das súas melodías (gráfica 9).

**Gráfica 9**

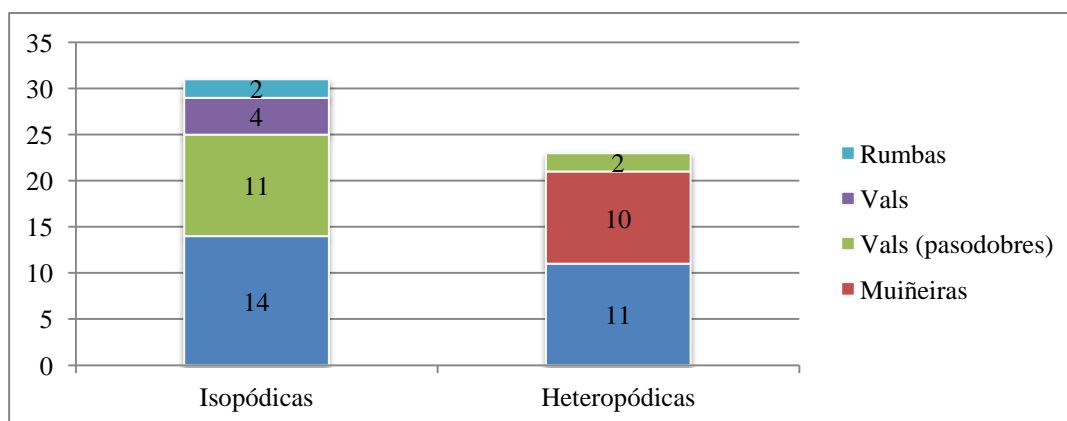
*Compases*



Para analizar a podia volvemos a tomar como referencia cada unha das fichas realizadas. Mostramos na seguinte gráfica (gráfica 10) os tipos de podia distinguindo tamén os ritmos, xa que consideramos especialmente interesante a heteropodia das muiñeiras.

**Gráfica 10**

*Tipos de podia*

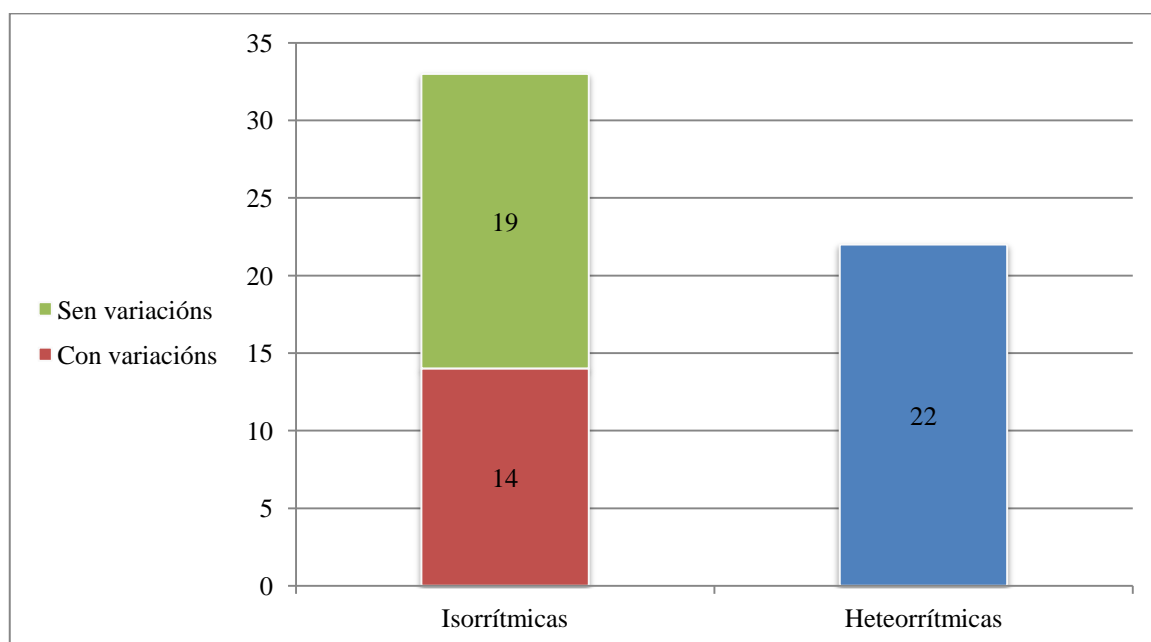


Na gran parte dos casos isopódicos, tanto *jotas* como *vals* e *rumbas*, a tetrapodia (catro acentos por verso) é a variable que aparece con máis frecuencia.

Para o apartado do ritmo, diferenciamos as pezas isorrítmicas e as heterorrítmicas, distinguindo tamén no primeiro dos casos a presenza ou non de variacións. Como podemos comprobar no gráfico 11, sobresaen os casos isorrítmicos, onde hai certa proximidade entre a aparición ou non de variacións.

### Gráfica 11

#### *Ritmo*

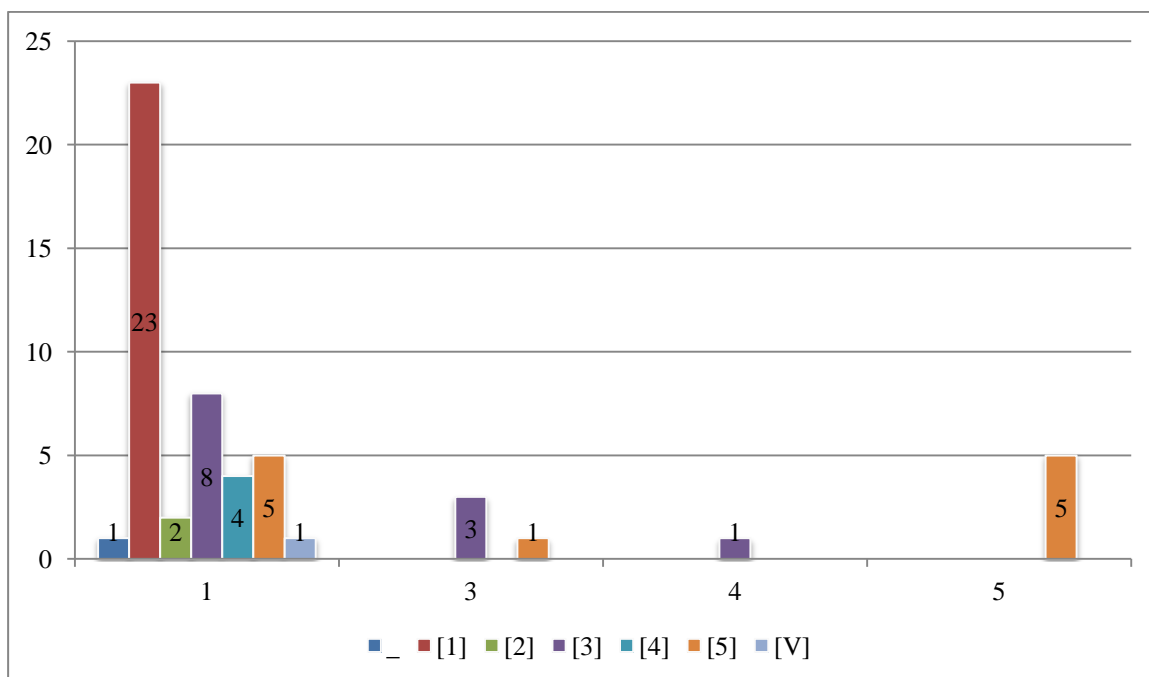


Abordamos agora a sección de cadencias, tomando para isto como referencia a dicotomía da cesura principal e cadencia principal: (x) x, debido a gran cantidade de variantes que aparecen e a maior relevancia destes dous elementos. Por outra banda, distribuímos as cadencias en diferentes apartados segundo o grao de repouso da cadencia principal, de modo que esta cadencia principal aparece reflectida na base da gráfica e a cesura principal está especificada na lenda da mesma.

Sobresaen, como é de agardar, as cadencias que rematan na tónica (gráfica 12), sobresaíndo notablemente a variante (1) 1.

**Gráfica 12**

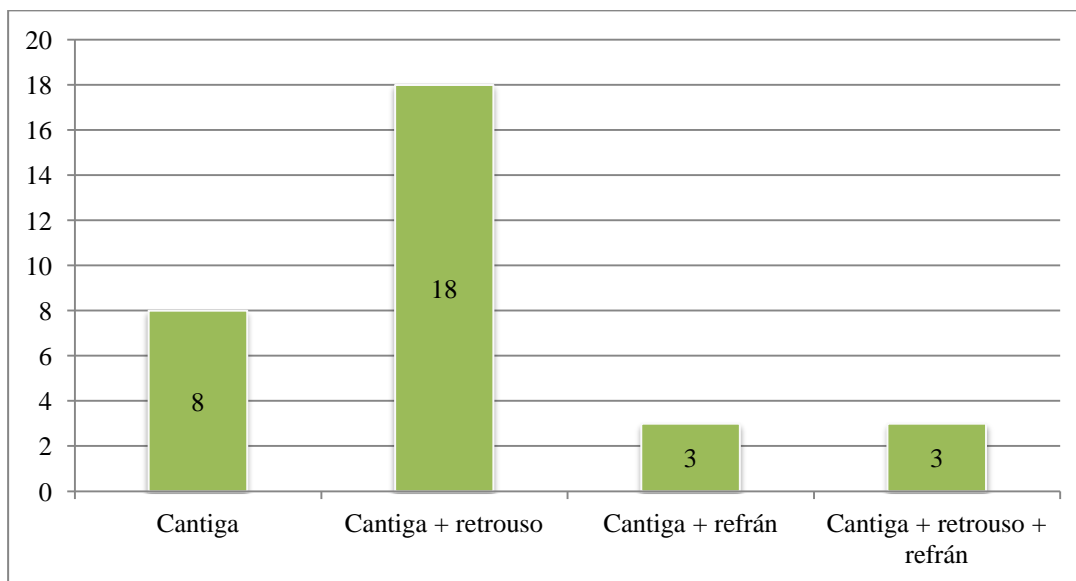
*Cadencias*



Pasamos a reflectir os resultados en relación á forma, primeiramente elaboramos unha gráfica (gráfica 13) na que podemos ver a predominancia de pezas con cantiga e retrouso fronte as que teñen só cantiga, cantiga e refrán ou cantiga, refrán e retrouso.

**Gráfica 13**

*Forma: seccións*



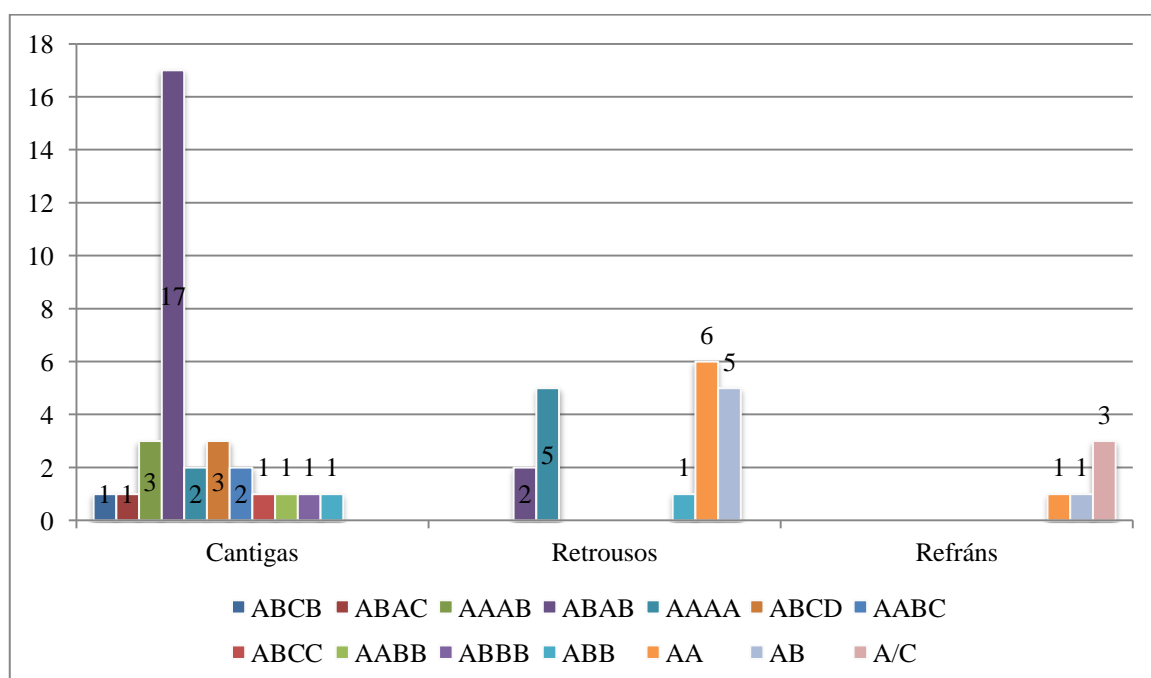


A continuación presentamos a estrutura musical, separando nesta ocasión os casos de cantiga, retrouso e refrán, estes dous últimos sempre e cando a súa entidade sexa a necesaria como para abordalos de forma separada, é dicir, non aparece reflectido nos datos da seguinte gráfica (gráfica 14) o refrán do *Vals 1* e o retrouso do *Vals 2*. Para a comparativa non tomamos en conta as variacións (‘) e (c).

Destaca claramente no apartado de cantigas a forma ABAB, mentres que no resto de casos, tanto de cantigas como no resto de seccións, a variabilidade é bastante parella.

### Gráfica 14

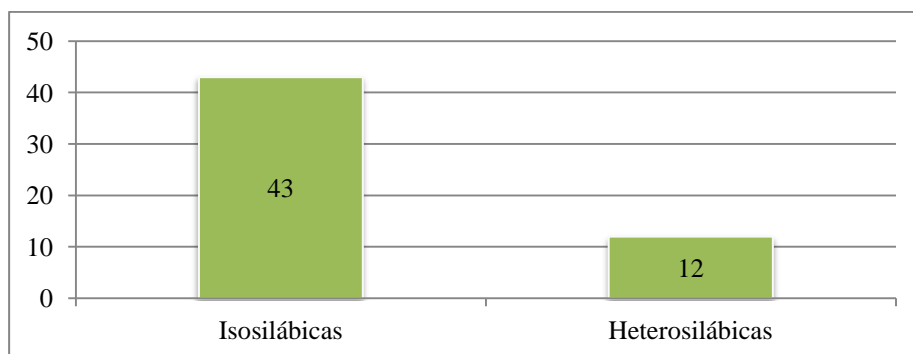
*Forma: estrutura musical*



Por último, faremos referencia á parte de métrica, comezando pola distinción entre pezas isosilábicas e heterosilábicas, predominante abundantemente o primeiro dos casos fronte ao outro (gráfica 15).

**Gráfica 15**

*Regularidade métrica*

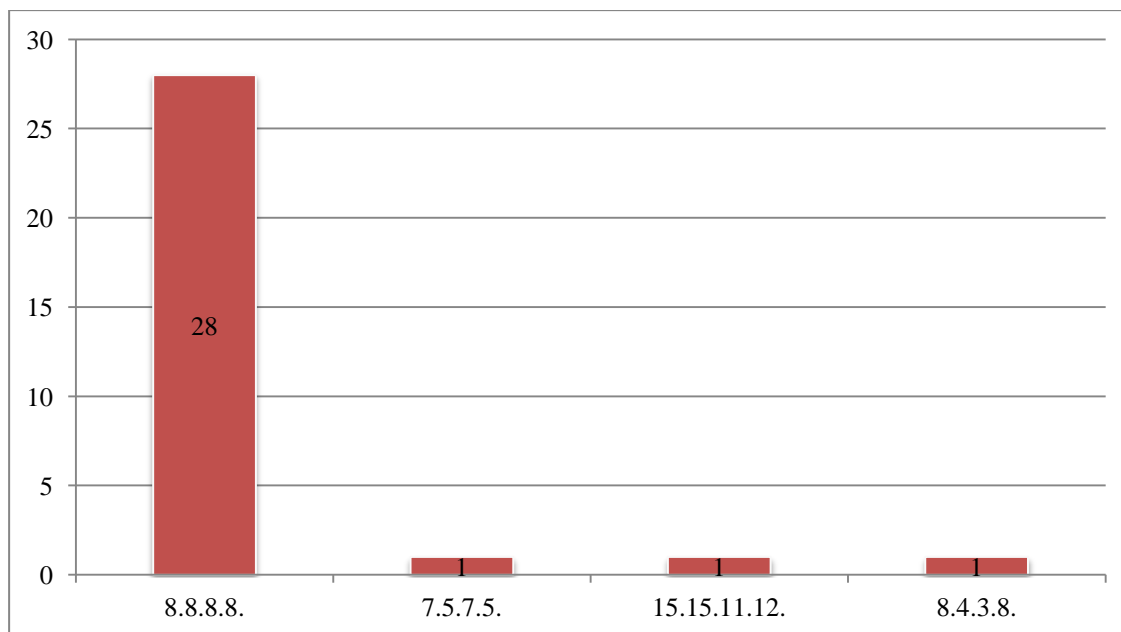


Mostramos a continuación as variacións na métrica, distinguindo entre cantigas (gráfica 16), retrousos (gráfica 17) e refráns (gráfica 18), e presentándoos en gráficas diferentes debido á escasa coincidencia nas tipoloxías de métricas. Non aparecerán reflectidos os casos de +1 para facilitar a comparativa.

En retrousos e refráns veremos unha ampla variedade, sen casos significativos, mentres que nas cantigas poderemos ver unha clara predominancia da métrica de versos oitosílabos.

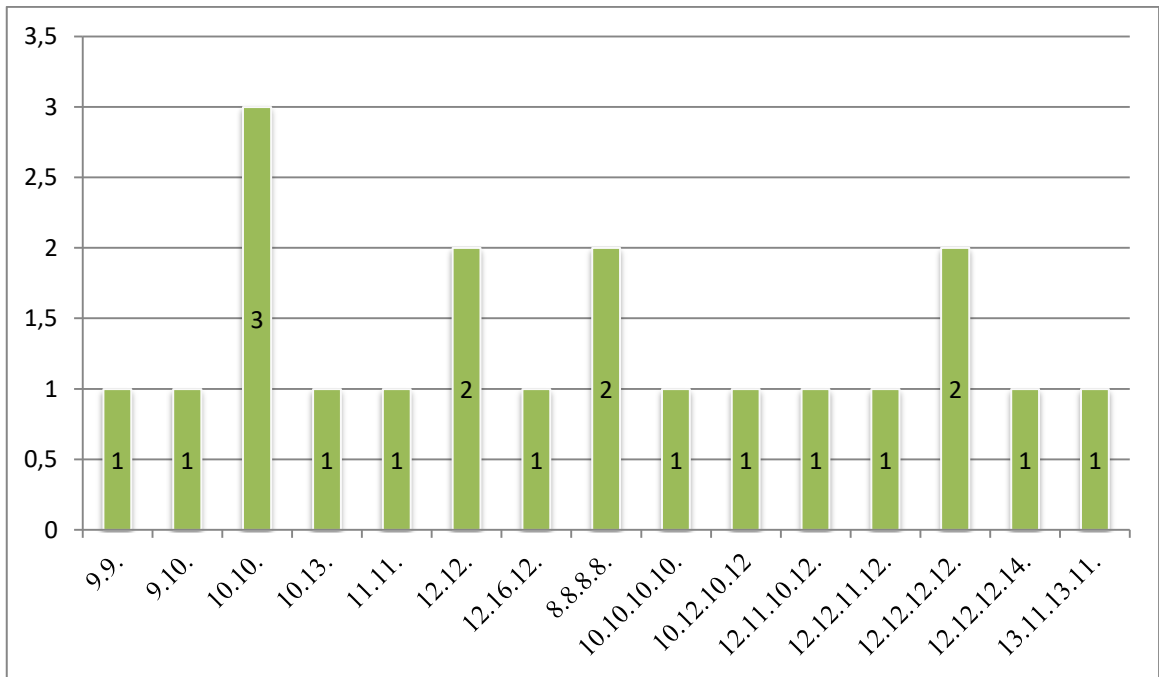
**Gráfica 16**

*Métrica: cantigas*



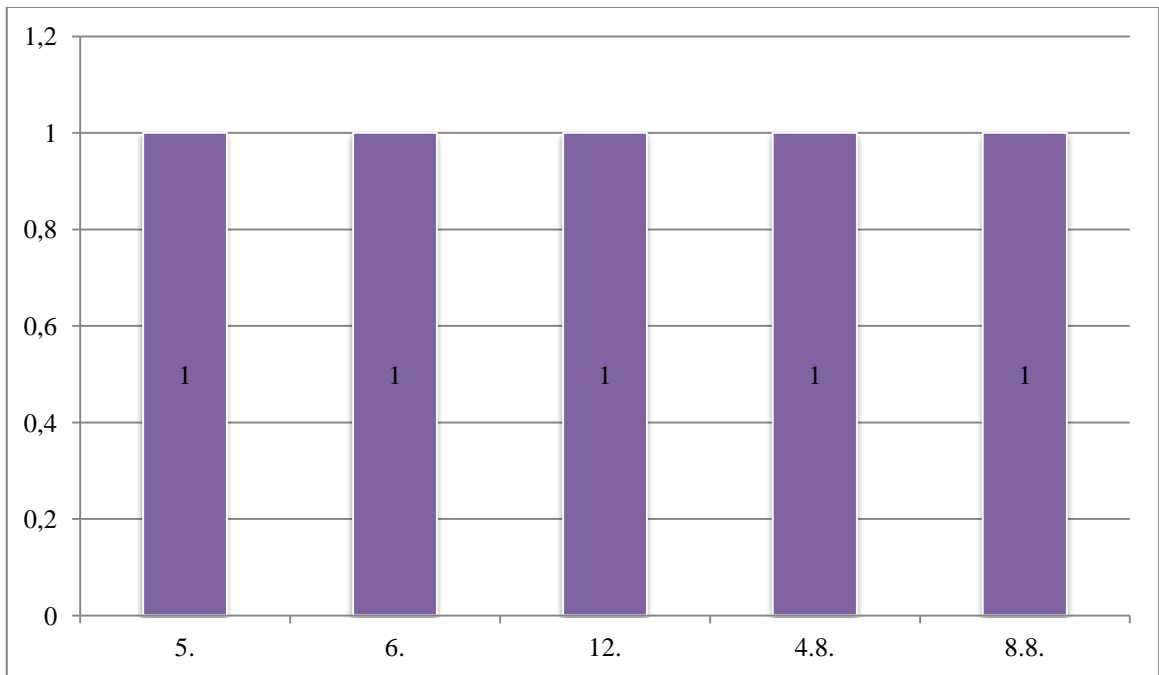
**Gráfica 17**

*Métrica: retrousos*



**Gráfica 18**

*Métrica: refráns*



### ***5.3.2. Análise do estilo interpretativo***

Neste apartado expoñemos unha análise do repertorio na que afondamos en certas características máis vinculadas coa propia interpretación das pezas que das súas características musicais, xa analizadas previamente a través das fichas de análise e as gráficas. Estamos polo tanto fronte datos non obxectivos debido ás posibles variantes para a súa interpretación, contrarrestando coa información presentada no punto anterior. Así que, en definitiva, esta análise intenta ser un reflexo do estilo interpretativo das pezas vocais acompañadas de percusión de man executadas polas informantes de Liñares.

O concepto de estilo ten sido un termo de abundantes discusións á hora de presentar unha definición exacta, máis aínda se o enfocamos dentro do campo da música. Sen embargo, podemos tomar as seguintes explicacións para tentar contextualizar a nosa análise:

El estilo abarca (...) todos los aspectos de una obra o interpretación de entre las diversas opciones posibles. Utilizado frecuentemente en relación con la música, el concepto estilo está tomado de una tradición retórica (que se remonta al menos a Aristóteles) que diferencia entre estilo y contenido: el modo en que se dice algo en contraposición a lo que se dice. Una distinción de este tipo es difícil de mantener incluso con relación al lenguaje. Su aplicación en la música es todavía más problemática, ya que la música no representa esencialmente nada. Las notas y duraciones que definen el estilo de una composición constituyen también su contenido. En este sentido, la música tiene únicamente estilo. (Don Randel, 2008, p. 406)

Ademais, podemos xustificar directamente a concepción de estilo coa contextualización xeográfica do repertorio como indicamos nun dos traballos previos a esta tese:

Del mismo modo, también debemos tener en cuenta que “el estilo puede entonces hacer referencia a elementos que caracterizan las obras o las interpretaciones de una época, región, género o compositor o intérprete determinado” (Harvard 2008: 406), por lo que su consideración hace referencia

al objetivo principal de este trabajo, el descubrimiento de las características propias del repertorio propio de Liñares. (López Fernández, 2018, p. 30)

Deste xeito, para presentar esta análise do estilo interpretativo tomaremos por separado os dous elementos fundamentais do repertorio: o canto e a percusión, englobando dentro do primeiro grupo a melodía, a voz e o texto.

### **5.3.2.1. Canto**

Para abordar a definición das características propias do canto deste repertorio temos que ter en conta que esta é unha realidade complexa e difícil de definir:

El estilo de canto es un elemento al que los etnomusicólogos han prestado abundante atención, ya que éste es “un elemento distintivo fundamentalmente de las culturas musicales, pero difícil de describir [con aspectos que]... no se indican normalmente en la notación occidental, incluidos el timbre, la tesitura, la nasalidad y la tensión” (Harvard 2008: 407). (López Fernández, 2018, p. 31)

Para isto, como adiantamos, tomaremos como referencia por un lado a voz e, por outro, o texto.

Comezaremos falando da emisión do son e das súas características sonoras máis relevantes, delimitando para isto, primeiramente, a cor e o timbre das voces que integran as interpretacións do repertorio. Este timbre caracterízase pola presenza de voces femininas con cores moi semellantes entre si, o cal, axudado por interpretacións individuais moi parellas, dan conta dun timbre colectivo caracterizado polo empaste.

Por outra banda, no tocante ás dinámicas:

Poderíamos falar dunhas dinámicas practicamente inexistentes, presentándose sempre un volume forte. A excepción na dinámica viría dado nas cadencias onde se remata nunha nota longa, nesta nota final a colocación seguiría a ser a mesma pero produciríase máis relaxación, dando como resultado unha dinámica lixeiramente máis suave. (López Fernández, 2017, p. 73)

Analizando a tesitura empregada para a interpretación do repertorio, se atendemos ás sinais das notas finais reais nas transcripcións, podemos comprobar como existe unha diferenza nos casos onde o canto se acompaña ou non de acompañamento

rítmico. Deste xeito, no caso das interpretacións acompañadas con percusión, maioritarias e as que maior interese teñen na definición do estilo, as notas finais reais xiran en torno á nota mi. Estes datos indícanos unha tesitura aguda, tendo en conta o contexto da voz feminina, aínda que caracterizada tamén polo emprego dun número reducido de notas, tendo en conta a predominancia do ámbito estreito nas melodías, tal e como vimos coa análise a través das fichas.

Unha posible razón para o emprego de tesituras agudas está precisamente na presenza da percusión (pandeiretas e lata de pemento) xa que, como comentamos anteriormente, podemos ver unha clara diferenza entre a tesitura utilizada con ou sen apoio rítmico nas interpretacións. Deste modo, tanto o forte son da percusión como a propia base que aportan os harmónicos da percusión pode implementar esa sensación de necesidade de maior volume e tesitura aguda no canto:

Esta tendencia de un registro agudo puede tener una relación directa con la percusión empleada para acompañar el canto ya que esta, como veremos en el siguiente apartado, constituye una base sonora *forte* y aguda. Además, como nos comenta Javier Feijóo Xisco (2017), debemos tener en cuenta la predisposición emocional que supone cantar y tocar en grupo, lo cual ayuda a esta proyección potente y sonora. (López Fernández, 2018, p. 31)

Seguindo as consideracións que presentamos no apartado dedicado á técnica vocal do canto tradicional galego no capítulo dous, en Liñares podemos atopar o emprego de *belting* e *twang* como técnicas fundamentais para a proxección da voz. O primeiro deste tipo de canto está:

Caracterizado por aparición de apoio diafragmático, non perda de aire, inclinación do cricoides co uso de pregue grosso e unha forte vibración das cordas, todo o cal ten como resultado unha voz moi forte e proxectada.

É importante salientar que este xeito de cantar é natural, emitíndose o son de forma completamente relaxada. De todas formas, o *belting* só pode ser empregado nunha tesitura reducida, con predominancia de resoadores ubicados no peito e gorxa. Por este motivo, para cantar en rexistros máis agudos o xeito de cantar muda, cambiando tamén a maneira de funcionar o corpo. (López Fernández, 2017, p. 72)

Deste modo, para a aparición de tesituras máis agudas, moi presentes no repertorio analizado, establécese o *twang* como técnica predominante, no cal:

Se produciría una retracción de la epiglotis, produciéndose máis espacio interno al subir la laringe y la campana. Los resonadores usados aquí se encuentran en la cabeza, en múltiples huecos que provocan una mayor resonancia respecto a la técnica anterior.

El timbre resultante de esta técnica se compone de un amplio número de armónicos, con colores metálicos que podrían llegar a confundirse con los propios del canto nasalizado, aunque este no sería la forma de emisión. También es frecuente que el uso de este modo de cantar produzca la sensación de sonidos máis agudos de los que realmente son. (López Fernández, 2018, pp. 31-32)

En definitiva, o emprego deste tipo de apoios vocais tamén fai referencia ás necesidades de propio repertorio, enfocado a sustentar o baile facéndose escoitar por riba do balbordo da festa, dos sons dos bailadores e da propia percusión.

Por último, dedicamos un apartado á ornamentación, xa que é un dos elementos máis identificativos dentro dos estilos xeográficos do canto en Galicia. No caso de Liñares, a presenza de adornos é escasa, tanto en aparición durante as pezas como na súa variabilidade, empregando polo tanto o mesmo tipo de recursos na gran parte das interpretacións.

O adorno máis frecuente é o *glisando* (imaxe 49), sempre en movementos descendentes entre notas correlativas ou intervalos de terceira e, moi habitualmente, en final de frase ou verso. Estes *glisandi* caracterízanse por unha lixeira perda de presión, podendo incluso ser resultado desta baixada de intensidade vocal.

### Imaxe 49

*Glissandi en Muiñeira 1 (1995)*



O segundo elemento que aparece con máis asiduidade é a apoiatura superior (imaxe 50) que divide unha figura en dúas de igual duración, tal e como podemos ver no seguinte exemplo:

### Imaxe 50

*Apoiatura superior en Jota 5 (1993)*



Por último, tamén poderíamos mencionar algún caso illado de apoiaturas de chegada previas a unha nota real e que aportan un efecto de golpe de voz (imaxe 51).

### Imaxe 51

*Apoiatura de chegada en Muiñeira 1 (1995)*



Pasamos a falar agora do apartado do canto relacionado co texto. Primeiramente temos que facer énfase no carácter arbitrario dos textos na meirande parte do repertorio, ao ser unha característica fundamental a de ir cantando unha cantiga diferente en cada repetición da melodía, ademais de apreciarse o non repetir estas letras durante a interpretación dunha ou varias pezas. Os únicos casos nos que poderíamos falar da eliminación da arbitrariedade serían os retrousos, aínda que tamén en moitos deles existen varias letras asociadas (por exemplo na Muiñeira 1 podemos atopar o retrouso coa letra “*Cásate Manolo...*” ou co texto “*Aires de la Habana...*”).

En esta característica de las relaciones entre melodía y texto tienen vital importancia dos aspectos: por una parte el carácter improvisado de estos cantos y, por otra, la forma de las *cantigas* (ocho versos octosílabos a los que frecuentemente se hace referencia con el nombre de copla), lo cual permite la elección de múltiples letras para cualquier melodía. (López Fernández, 2018, p. 34)



No referente á métrica, xa aboradamos certas características na análise anterior, como foron a predominancia dos versos oitosílabos nas cantigas e unha abundante variabilidade na conformacións dos versos en retrousos e refráns.

A rima máis habitual nos textos do repertorio é a asonante (imaxe 52):

### **Imaxe 52**

*Rima asonante en Jota 2 (9/1996)*

Heille tocar a latiña  
heilla de repenicar-e  
heille tocar a latiña  
aos mozos que van bailar-e.

Aínda que tamén podemos atopar algún exemplo de rima consonante (imaxe 53):

### **Imaxe 53**

*Rima consonante en Muiñeira 7 (1997)*

Ahora que vai apurada,  
i-ahora que vai apurada,  
que imos tocar a jota  
eu e maila camarada.

En canto á construción das estrofas, atopamos fundamentalmente dúas variables: pareados en retrousos (imaxe 54), que moi habitualmente se transforman por medio de repeticións en quartetas (imaxe 55), e as quartetas asonantadas propias das cantigas (imaxe 56).

### **Imaxe 54**

*Pareado en Jota 4 (1995)*

*Ata o mandil, ata o mandil Dolores,  
ata o mandil que che van cai-las flores.*

### **Imaxe 55**

*Cuarteta construída a partir dun pareado en Vals 3 (1993)*

*Os da alá de riba cando van co gando  
espetan a vara e bailan o tango,  
e bailan o tango e maila moñeira,  
os de alá de riba non hai quen os queira.*

### **Imaxe 56**

*Cuarteta asonantada en Vals 6 (1993)*

*Ai que boa pare fan-e,  
ai que boa pare fan-e,  
ai que boa xogadiña  
para carrexalo pan-e.*

Como indicamos no apartado dedicado ás características do canto do capítulo dous, é moi habitual na tradición galega atopar cuartetas construídas a través da repetición do primeiro verso, sinal dunha posible orixe nunha terceta. Este feito tamén é moi habitual nos textos de Liñares, como podemos ver no seguinte exemplo (imaxe 57):

### **Imaxe 57**

*Repetición do primeiro verso para a construción de cuarteta en Vals 3 (1993)*

*Arriba non podo mais-e,  
arriba non podo mais-e,  
non poden os meus sospiros  
alcanzar os vosos aises.*

Pasamos a continuación a sinalar as figuras retóricas máis empregadas nos textos de Liñares, comezando polo paralelismo, especialmente nos dous primeiros versos (imaxe 58):

### **Imaxe 58**

*Paralelismo en Jota 4 (1993)*

Eu aquí nunca bailei-e  
eu aquí nunha cantei-e  
por sela primeira vez-e  
non sei como salirei-e

Continuando coas figuras relacionadas coa repetición, contamos tamén con exemplos de anáforas, tamén moi habitual nos dous primeiros versos da quarteta (imaxe 59):

### **Imaxe 59**

*Anáfora en Jota 4 (1993)*

Aghora si que vin mozos,  
agohra si queos vin-e,  
agohra si que vin mozos  
que me ghustaron a min-e.

Temos tamén diversos exemplos de personificación, neste caso atribuíndo calidades humanas a instrumentos (imaxe 60):

### **Imaxe 60**

*Personificación en Vals 2 (1993)*

O pandeiro rabeiou-e,  
o pandeiro rabeiou-e,  
tamén ha de rabeiar-e  
quen lla barrigha rachou-e.

Esta miña pandareta  
solo lle falta falar-e  
solo lle faltan os ollos  
para saber namorar-e.

Como excepción podemos atopar algún caso de metáfora como o que segue (imaxe 61).

### **Imaxe 61**

*Metáfora en Jota 10 (9/1996)*

*Si te dan calabazas, repite y vuela,  
un tiro dos tiros cayó la liebre,  
cayó la liebre, cayó la libre,  
si te dan calabazas, repite y vuelve.*

Atopamos abundantes exemplos de hipérbolos, especialmente relacionadas con temáticas amorosas (imaxe 62).

### **Imaxe 62**

*Hipérbole en Vals 5 (1993)*

*Amor de mi vida, yo mucho te quiero,  
que sepas que por ti, de pena me muero.  
Me muero de pena, también del dolor;  
es mucho lo que sufro, amante por tu amor:*

No referente a exclamacións atopamos tamén algún exemplo, como o que segue (imaxe 63):

### **Imaxe 63**

*Exclamación en Muiñeira 4 (9/1996)*

**Ai que punto delicado  
ai que punto delicado  
e aghora vai tirar outro  
que vai se-lo agharrado.**

Do mesmo xeito, aparecen interrogacións retóricas en retrousos e cantigas (imaxe 64):

**Imaxe 64***Interrogación retórica en Vals 7 (6/1996)*

*Ond'as d'ir a hierba  
 que ch'ei d'ir a ergher?  
 dareiche un abrazo  
 miña Maruxa do meu querer;  
 Ond'as d'ir a hierba  
 que ch'ei d'ir a ergher?*

Por outra banda, tamén podemos facer mención ás características dialectais da zona que se ven reflectidas no canto, por exemplo o emprego de gheada intervocálica (imaxe 65):

**Imaxe 65***Gheada intervocálica en Vals 7 (6/1996)*

*As mociñas do turreiro  
 tiñan ghanas de bailar-e  
 as mociñas do turreiro  
 i-aghora vouvos cansar-e.*

O emprego do e paragóxico ao remate de verso, unha característica moi difundida en todo o canto galego como axuda para a conformación oitosilábica dos versos e a rima (imaxe 66).

**Imaxe 66***E paragóxico en Vals 2 (1993)*

*Liñares para cantar-e,  
 Liñares para cantar-e,  
 anque non altea moito  
 sábemolo adonairar-e.*

*Apagáchemo candil-e  
 que estaba no velador-e,  
 aghora vaite deitar-e  
 ás escuras meu amor-e.*

Son numerosos os encontros intervocálicos resolto por elisión (imaxe 67), especialmente na suma de pronomes e preposicións con verbos e substantivos.

### Imaxe 67

*Encontros intervocálicos en Vals 7 (6/1996)*

*Ond'as d'ir a hierba  
que ch'ei d'ir a ergher?  
dareiche un abrazo  
miña Maruxa do meu querer;  
Ond'as d'ir a hierba  
que ch'ei d'ir a ergher?*

No referente ao idioma, a lingua maioritaria é o galego, aínda que tamén aparecen abundantes letras en castelán, combinándose ambas na interpretación das pezas, como podemos ver nesta sucesión de cantiga e retrouso (imaxe 68):

### Imaxe 68

*Combinación de linguas en Jota 1 (9/1996)*

*Axúdame, axúdame,  
dádeme unha axudiña,  
que eu non me podo axudar-e  
desta miña gharghantiña.*

*Una niña de tierra de moros  
ha venido a España con cadenas de oro,  
cada vez que le niña bailaba,  
las cadenas de oro se le voleaban.*

Esta combinación de linguas chega a establecer nunha mesma cantiga, mesturándose galego e castelán con certa frecuencia (imaxe 69).

### Imaxe 69

*Mestura de idiomas en Muiñeira 1 (1997)*

*Toca miña pandereta  
que te tengo de partire,  
que me custachelos cartos  
axúdame a divertir-e.*

Nesta mestura de idiomas, tamén aparecen construcións propias da outra lingua, como podemos ver no caso do último verso da seguinte cantiga (imaxe 70).

**Imaxe 70**

*Interferencias lingüísticas na construción das cantigas en Vals 5 (1995)*

Concha del alma no llores,  
no llores ni tengas pena,  
cuando termine la guerra  
contigo caso morena, *Concha del alma.*

Por último, faremos referencia ás temáticas máis destacadas do repertorio, destacando especialmente a temática en relación á pandeirada e ao amor. Son abundantes as letras que fan referencia ao propio momento da interpretación e á festa (imaxe 71):

**Imaxe 71**

*Temática: festa en Jota 1 (1993)*

A foleadiña d' hoxe  
de mañá será sonada,  
ela que sone que non-e,  
ela vai de foleada.

De xeito máis específico, podemos atopar diferentes subtemas baixo a categoría de festa: baile, tanto en referencia aos e ás bailadoras (imaxe 72) como aos propios ritmos (imaxe 73 e 74); e música, na que se engloban temas relacionados coa voz (imaxe 75) ou cos diferentes elementos de percusión (imaxe 76).

**Imaxe 72**

*Temática: festa, bailadores en Muiñeira 1 (1993)*

Eses mozos bailan ben,  
eses mozos bailan ben,  
unha volta polo aire  
e outra polo aire ven.

Esta xa vai que remata,  
esta xa vai que reamata,  
os mociños do turreiro  
teñen zapatos de palla.

### Imaxe 73

*Temática: festa, ritmos bailables en Muiñeira 1 (9/1996)*

Esta muiñeira nova,  
esta nova muiñeira,  
esta muiñeira nova  
trouguena eu da ribeira

### Imaxe 74

*Temática: festa, ritmos bailables en Jota 13 (2001)*

*Bilachela jota, bailache, bailei  
bilachela jota que eu ben che mirei,  
que eu ben che(te) mirei, volvinche(te) a mirar;  
a jota meniña fuchela bailar:*

### Imaxe 75

*Temática: música, canto en Jota 1 (1993)*

O cantar quería gracia	Miña gargantiña rouca,
eu non lla podía dar-e,	miña gargantiña rouca,
o señor que ma non dou-e	heite de levar a feira
tamén ma podía dar-e	heite de cambear por outra.

### Imaxe 76

*Temática: música, pandeireta en Muiñeira 2 (1993)*

Pandareta, pandareta  
pandareta da varanda,  
viva quen anda de amores  
viva quen de amores anda.

A continuación, a referencia á pandeira, entendemos que non fai mención ao instrumento propio da zona dos Ancares, senón que é mostra do intercambio de nomenclaturas para un mesmo obxecto, neste caso facendo referencia á pandeireta (imaxe 77).



### **Imaxe 77**

*Temática: música, pandeira en Muiñeira 2 (1993)*

A pandeira sona ben-e,  
as ferriñas danll' o son-e,  
as mociñas que a tocan  
elas de Liñares son-e.

En canto á aparición do termo pandeiro, podería vir do posible emprego do instrumento como antecesor da lata de carburo e a lata de pemento (imaxe 78 e 79).

### **Imaxe 78**

*Temática: música, pandeiro en Muiñeira 2 (1993)*

O pandeiro rabeou-e,  
o pandeiro rabeou-e,  
tamén ha de rabear-e  
quen lla barriga rachou-e.

### **Imaxe 79**

*Temática: música, lata de pemento en Jota 2 (9/1996)*

Heille tocar a latiña  
heilla de repenicar-e  
heille tocar a latiña  
aos mozos que van bailar-e.

Como dicíamos, o outro gran grupo temático é o que fai referencia á temática amorosa, como podemos comprobar nos seguintes exemplos (imaxe 80).

### **Imaxe 80**

*Temática: amor en Muiñeira 3 (2001)*

A la fuente voy por agua	Canta ti, cantarei eu
y al molino por moler-e,	irémolos dous cantando,
a la casa de tus padres	viva quen ten amores
ya me puedes comprender-e.	que os meus vánseme acabando.

Por outra banda, podemos tamén sinalar aquelas letras que fan mención á aldea de Liñares (imaxe 81).

### **Imaxe 81**

*Temática: Liñares en Muiñeira 1 (9/1996)*

Esta vai que rechispea, esta vai que rechispea, viva o lugar de Liñares e mais quen por el pasea.	Viva o lugar de Liñares cuberto de panos brancos, viva quen se nel pasea Domingos e días santos
--	--

É relativamente recorrente a mención a prendas de roupa nas cantigas (imaxe 82 e 83), en ocasións vinculadas con outras temáticas como o amor.

### **Imaxe 82**

*Temática: vestimenta en Jota 4 (1995)*

*Ata o mandil, ata o mandil Dolores,  
ata o mandil que che van cai-las flores.*

### **Imaxe 83**

*Temática: vestimenta en Jota 11 (1997)*

Tiendo el pañuelo en el prado,  
las cintas sobre las flores,  
cuanto más habla la gente  
más le quiero a mis amores.

*Tenderé, tenderé, tenderé,  
el pañuelo en el prado no lo tienda usted.*

E, para rematar, deixamos un apartado específico para as despedidas, aquelas letras que se utilizan para sinalar o remate do baile e que aparecen en meirande parte do repertorio, tanto en Liñares como no resto do canto galego (imaxe 84).

### **Imaxe 84**

*Temática: despedida en Jota 3 (2001)*

Voy a dar la despedida como dan los labradores, con el sombrero en la mano muy buenas noches señores.	Vou a dar la despedida a todos en gñeneral-e, que mi corazón no puede con ninguno quedar mal-e.
--	--

### 5.3.2.2. Percusión

A primeira característica no estilo interpretativo da percusión de man en Liñares é a presenza dun grupo indefinido de pandeiretas ao que se lle suma unha lata de pemento, o cal crea de por si un timbre característico, propio da zona de Liñares e arredores (concellos de Avión e Beariz onde se emprega este mesmo conxunto).

De igual modo ca no canto, as dinámicas na percusión son practicamente inexistentes, aparecendo sempre nunha intensidade forte. Esta característica, ademais de vincularse coa propia sonoridade dos instrumentos empregados, consideramos que é un efecto plenamente intencionado ao utilizarse a lata de pemento baleira e sen a tapa, de xeito que amplía a súa resonancia, e ao empregar o puño como elemento que recibe as percusións da pandeireta, incrementando deste modo a zona de golpeo respecto do uso da man aberta, por exemplo. Ademais, as percusións en ambos instrumentos sempre son contundentes e fortes, acadando deste modo a máxima sonoridade destes.

A única excepción nas dinámicas poderíamos atopala nos saltos presentes en *jotas* e muiñeiras, onde se percibe un leve acrecentamento do son, pasando polo tanto a un *fortissimo* vinculado á propia función destes saltos como estruturadores do baile.

Atendendo ao uso e configuracións dos patróns rítmicos empregados, cada un dos ritmos ten asociado unha sucesión rítmica concreta, sempre a mesma e que funciona como un continuo sobre o que se van desenvolvendo as diferentes seccións melódicas. Nalgunhas ocasións os patróns son iguais en pandeireta e lata, aínda que en todos os casos, aspecto habitual nas zonas onde se combinan diferentes instrumentos de percusión de man como apoio rítmico do canto:

Relacionado con este tema, podemos mencionar la frecuente aparición de múltiples instrumentos que acompañan el canto con motivos diferentes. Así, en zonas como Amoedo (Pazos de Borbén – Pontevedra) o O Canizo (A Gudiña – Ourense) era usual la interpretación con *pandeiretas* y *pandeiros*, los que no realizaban los mismos toques, especialmente en los momentos en los que no se producía el canto (Prego 2017). (López Fernández, 2018, p. 39-40)

Mostramos a continuación os diferentes patróns rítmicos en lata e pandeireta asociados a cada un dos ritmos que integran o repertorio. Nos primeiros dous casos (*jota* e *vals*, e *vals-pasodobre*) vemos como a figuración entre pandeireta e lata son

coincidentes (imaxes 85, 86 e 87), mentres que para rumba e muiñeira atopamos diferenzas.

No caso de *jota* e *vals*, o patrón é o mesmo aínda que nas transcricións escollemos escribir as *jotas* en 3/8 e os *vals* en 3/4 pola velocidade e a configuración rítmica das melodías.

### Imaxe 85

*Patrón rítmico empregado para Jota*



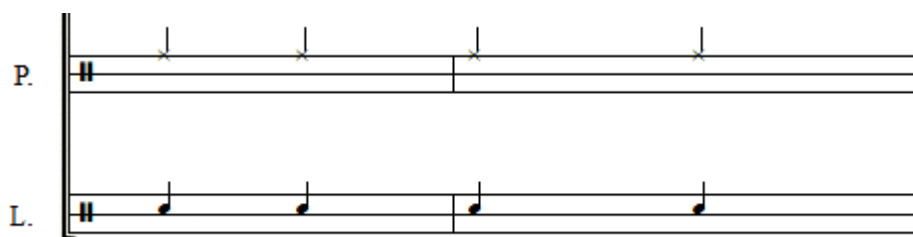
### Imaxe 86

*Patrón rítmico empregado para vals*



### Imaxe 87

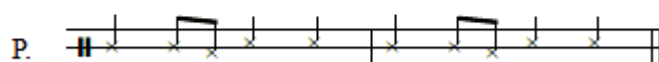
*Patrón rítmico empregado para vals (pasodobre)*



No caso da rumba, o patrón rítmico de pandeireta e lata son coincidentes (imaxe 88) aínda que, como podemos comprobar, algunhas das pandeiretas realizan unha pequena variación consistente na división do terceiro tempo en dúas corcheas (imaxe 89).

**Imaxe 88***Patróns rítmicos empregado para Rumba***Imaxe 89***Variación rítmica do toque de pandeireta*

\* Variación do toque de pandeireta



O ritmo que maior disparidade presenta nos patróns empregados polos instrumentos é a muiñeira, onde a lata desenvolve o motivo inicial engadindo un cuatrillo e marcando con claridade un compás de subdivisión binaria (imaxe 90).

**Imaxe 90***Patrón rítmico empregado para Muiñeira*

De tódolos xeitos, podemos ver como nas gravacións do ano 1997 o patrón da lata se simplifica e é coincidente co empregado pola pandeireta (imaxe 91).

### Imaxe 91

*Patrón rítmico empregado para Muiñeira no 1997*




A maiores destes patróns básicos, aparecen en *jotas* e muiñeiras os mencionados saltos, cunha función estrutural en relación ao baile. Estes saltos, créanse a través da inclusión de novas figuras rítmicas en ambos instrumentos, os cales non son coincidentes entre si a nivel rítmico pero si o fan na organización estrutural.

No caso da *jota*, vemos como os saltos se compoñen de tres seccións diferenciadas nas partituras polas liñas de repetición, e que ambos instrumentos respectan. Como comentaremos, aparecen algúns dos elementos interpretados de xeito coincidente, o que fai que adquiran maior notoriedade.

Atopámonos con diferentes versións de saltos dependendo da data de gravación, onde o elemento con cambios é a lata, mentres que as pandeiretas sempre respectan os mesmos patróns rítmicos. Comezando pola variante que se presenta en máis ocasións, vemos como a lata combina dous elementos básicos:  $\text{♪♪♪♪}$  e  $\text{♪♪♪♪♪}$ . Aínda que rompe este continuo, coa utilización do motivo  $\text{♪♪♪}$  de forma coincidente coa pandeireta no compás número dous. Cabe destacar que a lata comeza co patrón básico que se utiliza como elemento base da *jota* ( $\text{♪♪♪♪♪}$ ) un compás antes que a pandeireta (imaxe 92).



**Imaxe 92***Saltos nas jotas de 1995, xuño de 1996, setembro de 1996*

The musical score for Imaxe 92 consists of two staves, P. (Piano) and L. (Lute). The P. staff is in treble clef and the L. staff is in bass clef. The music is written in a 2/4 time signature. The P. staff features a sequence of eighth notes and rests, with a 'To Coda' instruction above it. The L. staff features a sequence of eighth notes and rests, with a 'To Coda' instruction below it.

No grupo de gravacións máis antigas (1993) podemos ver (imaxe 93) como os elementos coincidentes de lata a pandeireta son maiores (compás 2 e 4) e respectan con máis claridade a estrutura do salto ao producirse unha repetición exacta do compás 3, ao non intercalar o motivo .

**Imaxe 93***Saltos nas jotas de 1993*

The musical score for Imaxe 93 consists of two staves, P. (Piano) and L. (Lute). The P. staff is in treble clef and the L. staff is in bass clef. The music is written in a 2/4 time signature. The P. staff features a sequence of eighth notes and rests, with a '3 veces o compás' instruction above it. The L. staff features a sequence of eighth notes and rests, with a 'D.S. al Fine' instruction above it.

Na versión do 2001 onde se combinan características mencionadas nos casos anteriores (imaxe 94). Por unha banda presenta a estruturación do 1993 e, por outra, ten os mesmos elementos coincidentes respecto da pandeireta que o resto de versións. A distribución dos motivos  e  tamén é diferente e, por último, vemos como se sigue respectando o comezo previo do patrón básico de *jota* por parte da lata, un compás antes que a pandeireta.

### Imaxe 94

*Salto nas jotas de 2001*

The image shows a musical score for two instruments: Percussion (P.) and Lute (L.). The percussion part consists of a series of notes on a staff, with a bracket indicating a section that is repeated '3 veces o compás'. The lute part consists of a series of notes on a staff, with a bracket indicating a section that ends with 'To Coda'. The two parts are aligned vertically, showing their relationship in time.

Por último, o caso que presenta máis diferenzas é a do 1997, onde a estrutura está moi máis difusa e non aparecen elementos coincidentes entre lata e pandeireta, aínda que si se respecta o comezo previo do patrón básico de *jota* por parte da lata (imaxe 95).

### Imaxe 95

*Salto nas jotas de 1997*

The image shows a musical score for two instruments: Percussion (P.) and Lute (L.). The percussion part consists of a series of notes on a staff, with a bracket indicating a section that ends with 'To Coda'. The lute part consists of a series of notes on a staff. The two parts are aligned vertically, showing their relationship in time.

O caso dos saltos de muiñeira é moito máis coincidente, aparecendo en tódolos casos, excepto un, os mesmos patróns rítmicos, caracterizados polo emprego dos mesmos motivos rítmicos ca no patrón básico pero distribuídos de xeito diferente, de forma que se sinala a estrutura do propio salto, neste caso en catro seccións (delimitadas nas partituras por barras de repetición). Ademais, resáltase o remate do salto coa aparición de elementos coincidentes (imaxe 96).



**Imaxe 96**

*Saltos nas muiñeiras de 1993, 1995, xuño de 1996, setembro de 1996 e 2001*

Como dicíamos, o caso diferente aparece no bloque de gravacións de 1997 (imaxe 97), momento onde tamén se modifica o patrón básico de muiñeira coa eliminación das semicorcheas. Polo tanto, é esperable ca no salto se empreguen os mesmos elementos ca no resto da peza.

**Imaxe 97**

*Saltos nas muiñeiras de 1997*

Para rematar co apartado dedicado ao estilo interpretativo da percusión do repertorio, trataremos de definir a técnica empregada polas informantes á hora de tocar os diferentes instrumentos.

Sobre a pandeireta podemos dicir que no repertorio utilízanse os dous movementos básicos deste instrumento: movemento de antebrazo e de pulso. Ademais, a man non hábil, que recibe o golpeo do instrumento, está practicamente inmóbil e sempre pechada.

A pandeireta viaxa, tal e como podemos comprobar nos trigramas das partituras, nun total de tres alturas, o cal fai que o instrumento se desprace lixeiramente respecto da posición do corpo da intérprete. Este feito resulta na aparición de tres zonas de golpeo no instrumento: a posición máis alta da pandeireta (liña superior do trigrama) produciría a percusión no centro do instrumento, mentres que a posición intermedia e baixa do

instrumento (liña media e inferior do trigrama) distribuiríase tal e como aparece na imaxe 98:

### Imaxe 98

#### *Zonas de golpeo na pandeireta*



*Nota:* López Fernández (2018, p. 41).

Deste xeito, a distribución de zonas de golpeo na pandeireta e movemento do instrumento son contrarias, motivado pola inmovilidade da man non hábil.

A continuación, tendo en conta o exposto anteriormente, analizaremos a interpretación técnica de cada un dos patróns rítmicos presentes nas pezas.

Nos patróns de *jota* e *vals* (imaxe 99) podemos observar o emprego de dous dos niveis de posición do instrumento, empregando o intermedio para a interpretación do tempo forte do compás e o inferior para os débiles, o cal fai referencia á relevancia do ritmo debido a función principal da música como sustento do baile.

Esta énfase nos tempos fortes acrecéntase, ademais, polo uso do movemento de antebrazo, o cal adquire máis volume ca os obtidos con movemento de pulso. É moi interesante a característica da primeira corchea (segundo tempo de compás), a cal tamén se produce con movemento de antebrazo, debido ao movemento descendente que realiza a pandeireta. Este feito crea unha lixeira acentuación desta corchea respecto das outras pero, de todas formas, nunca adquire máis protagonismo que o golpeo do tempo forte.

**Imaxe 99**

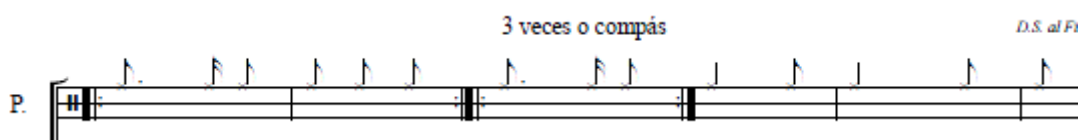
*Patrón rítmico empregado para jota e vals na pandeireta*



Respecto aos saltos das *jotas* (imaxe 100), estes empregan a posición máis alta do instrumento, asociado ao maior volume desta sección:

**Imaxe 100**

*Saltos das jotás na pandeireta*



No caso da muiñeira, o establecemento das posicións e tempos fortes é coincidente co exposto para as *jotas*: os tempos fortes interprétanse na posición intermedia con movemento de antebrazo e o seguinte tempo débil mantén este movemento de antebrazo debido ao movemento descendente da pandeireta, o restante tempo débil conserva a posición inferior con movemento de pulso (imaxe 101). Do mesmo xeito, os saltos preséntanse na posición superior do instrumento (imaxe 102).

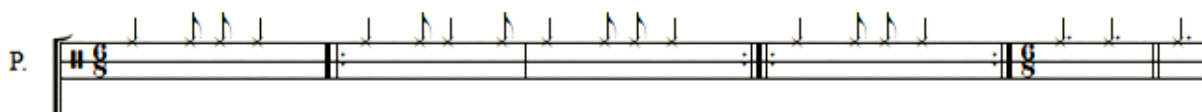
**Imaxe 101**

*Patrón de muiñeira na pandeireta*



### Imaxe 102

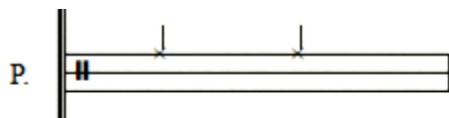
#### *Salto de muiñeira na pandeireta*



O patrón rítmico empregado para os *vals* (pasodobres) é moi sinxelo (imaxe 103) e emprega sempre a posición superior do instrumento con movemento de antebrazo:

### Imaxe 103

#### *Patrón de vals (pasodobre) na pandeireta*



Por último, o único patrón que non responde á distribución de tempo forte e débiles nas posicións intermedia e inferior do instrumento, respectivamente, é o de rumba (imaxe 104). No que todos os golpes se dan arredor da posición intermedia do instrumento. Aínda así, vemos como se conservan os movementos de antebrazo no tempo forte e no segundo tempo de compás.

### Imaxe 104

#### *Patrón de rumba na pandeireta*



Pasamos a continuación a analizar o estilo interpretativo da lata, a cal na súa técnica básica coincide co exposto no apartado sobre a lata de pemento do capítulo 2: a lata colócase sobre as pernas da intérprete, sempre sentada, e coloca ambas mans na parte frontal do instrumento, quedando deste xeito abrazado. A man hábil (no caso das informantes sempre a dereita) golpea ao completo, cos cinco dedos e sempre relaxada, arqueándose lixeiramente os dedos, e producíndose o movemento dende o antebrazo.

A man non hábil (esquerda no caso das nosas informantes) funciona, ademais de percutora, como agarre da lata, ao deixar o dedo polgar apoiado na parte lateral do instrumento. Neste caso, o movemento da man prodúcese cun movemento de pulso onde o polgar funciona como eixe ou punto de apoio.

No caso da lata tamén atopamos diferentes espazos de golpeo, no caso das informantes de Liñares, a man non hábil sempre se conserva nunha posición media-baixa, mentres que é a man hábil a que viaxa polas zonas de golpeo sinaladas na imaxe 105:

### Imaxe 105

*Zonas de golpeo na lata de pemento*



Deste modo, o propio agarre do instrumento e as zonas de golpeo empregadas se relacionan, de modo que a man non hábil funciona como agarre e está inmóbil e a man hábil, grazas ao movemento de antebrazo, produce sons nos diferentes espazos do instrumento.


Veremos a continuación, como existe unha coincidencia na consideración da distribución dos tempos forte e débiles tanto en pandeireta como en lata, ao respectarse a interpretación dos tempos fortes nunha posición alta (parte superior da lata) e débiles


nunha inferior (parte inferior), tal e como podemos ver no primeiro exemplo dedicado aos patróns de *jota* e *vals* (imaxe 106):

### Imaxe 106

*Patrón rítmico empregado para jota e vals na lata de pemento*



No caso da muiñeira comprobamos a consideración da subdivisión binaria ao establecerse como tempo forte o primeiro golpe da sucesión  (imaxe 107).

Recordemos que para o caso das muiñeiras gravadas no 1997, ao compoñerse o patrón só coa primeira parte () non quedaría reflectida esta diferente acentuación dentro do compás.

### Imaxe 107

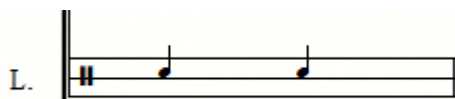
*Patrón rítmico empregado para Muiñeira na lata de pemento*



Nos saltos de *jota* (imaxe 108) e muiñeira (imaxe 109), séguense os movementos establecidos durante os patróns básicos máis o uso da parte superior do instrumento para a interpretación dos elementos coincidentes coa pandeireta.

**Imaxe 108***Saltos de jota (1995, 6/1996 e 9/1996) na lata de pemento***Imaxe 109***Saltos de muiñeira (excepto en 1997) na lata de pemento*

No caso do *vals* (pasodoble) en moitas ocasións múdase a zona de golpeo e, collendo coa man non hábil o instrumento pola parte superior, ladéase lixeiramente para que a man hábil produza o son sobre o lateral do instrumento (imaxe 110). De tódolos xeitos, tamén podemos atopar interpretacións coa mesma colocación ca no resto de ritmos, onde o golpeo se produce na parte frontal da lata.

**Imaxe 110***Patrón de vals (pasodoble) na lata de pemento*

Por último, no caso da lata de pemento, a rumba conserva a mesma disposición de tempo fortes e zonas de golpeo (imaxe 111). Ademais, tamén se acentúa o último tempo de compás, aspecto habitual na interpretación deste ritmo noutras zonas galegas con diferentes instrumentos de percusión.

**Imaxe 111***Patrón de rumba na lata de pemento*

En definitiva, vemos unha clara correspondencia entre a técnica empregada en lata de pemento e pandeireta, na que se establecen unha clara distinción de tempos fortes e débiles, ademais de enfatizar a estrutura dos patróns rítmicos, en especial na conformación dos saltos de *jota* e *muiñeira*.



**CAPÍTULO 6. O REPERTORIO VOCAL ACOMPAÑADO DE PERCUSIÓN DE  
MAN DE LIÑARES: ARCHIVO PROPIO**



## **Sinopse**

Este sexto capítulo estrutúrase de igual xeito ca o anterior, xa que estamos a establecer o mesmo patrón de presentación, traballo e análise do repertorio pero, neste caso, sobre o material dun arquivo propio realizado para a consecución desta investigación.

Deste xeito volvemos ter unha primeira presentación do arquivo e da súa organización, para pasar a realizar as análises pertinentes sobre este material e as transcricións do Anexo III.

Seguimos presentando a dupla análise por parámetros, a través da elaboración de fichas e gráficos, e a do estilo interpretativo, na representación dos aspectos característicos da música coa suma de canto e percusión.



## 6.1. Descrición xeral do arquivo

A conformación deste arquivo propio parte da necesidade da realización de traballo de campo para a continuación da compilación e análise do repertorio vocal acompañado de percusión de man de Liñares. Deste xeito, iníciase a estruturación dun arquivo baseado na división xeográfica e a temporal, agrupándose as gravacións en torno ao lugar das mesmas e subdividíndoas pola data de realización, contando ademais cunha guía do contido de cada un dos cortes de vídeo.

### 6.1.1. Gravacións en Liñares: división temporal

As gravacións en Liñares pertencentes a este arquivo propio correspóndese co traballo de campo realizado dende o verán do 2021 e que aínda se estende na actualidade, organizadas a redor do equipo de traballo conformado por Álvaro Rodríguez Carballo e Artur Pastoriza Puga máis a propia investigadora.

Entre as gravacións elaboradas con presenza de interpretación musical, analizamos as correspondentes ao 12 e 19 de agosto de 2021, entre as cales atopamos a relación de pezas que se detallan na táboa 9. De igual modo ca no apartado anterior, presentamos esta lista distribuindo as pezas por xéneros: *jotas*, *muiñeiras*, *vals* (pasadores) e *rumbas*.

### Táboa 9

*Relación de pezas incluídas neste traballo con orixe no arquivo propio*

	12/08/2021	19/08/2021
<b>JOTAS</b>		
<i>Jota 3</i>		X
<i>Jota 4. Ata o mandil</i>	X	
<i>Jota 5. Una niña de tierra de moros</i>	X	X
<i>Jota 6. Que ben che queda</i>	X	
<i>Jota 7</i>	X	
<i>Jota 11. Tenderé</i>	X	
<i>Jota 12. La mi morena</i>	X	
<i>Jota 13. Bailáchela jota</i>	X	

<i>Jota</i> 14. Palomitas	X	
<i>Jota</i> 15. Tengo el uno, el dos y el tres	X	
<i>Jota</i> 16. A burriña		X
<b>MUIÑEIRAS</b>		
Muiñeira 1. Cásate Manolo	X	X
Muiñeira 2	X	
Muiñeira 3. Dicen que no voy	X	X
Muiñeira 4	X	
Muiñeira 8	X	
<b>VALS (pasodobres)</b>		
<i>Vals</i> 7 (pasodobre). Ond'as d'ir a hierba	X	
<i>Vals</i> 12 (pasodobre). Donde dormirás?		X
<i>Vals</i> 13 (pasodobre). Perdíchela gorra		X
<b>RUMBAS</b>		
Rumba 1. Palmira		X

*Nota:* elaboración propia


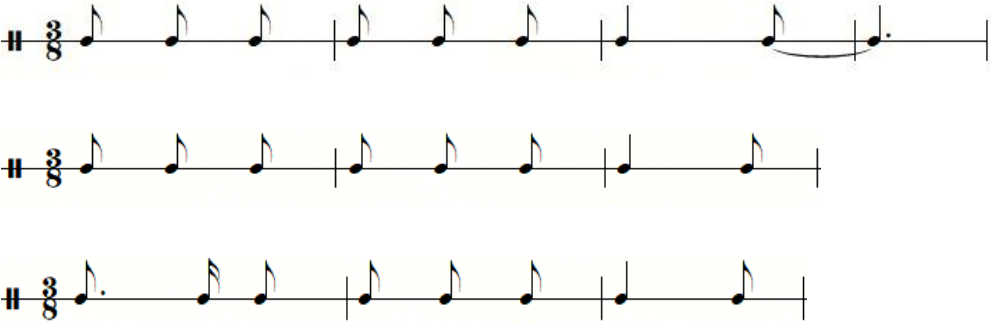

## 6.2. Análise por parámetros e do estilo interpretativo

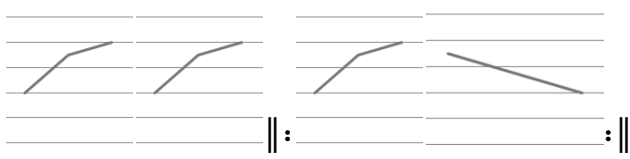
Retomamos a análise de repertorio baseándonos nas dúas percepcións xa presentadas: a análise por parámetros e a do estilo interpretativo, como modo de aportar unha visión o máis completa do mesmo.



### 6.2.1. Análise por parámetros

Para abordar a análise por parámetros deixamos conta primeiramente das fichas de análise realizadas a través de 13 ítems cuantificables e sobre os cales proceder á elaboración de gráficas.

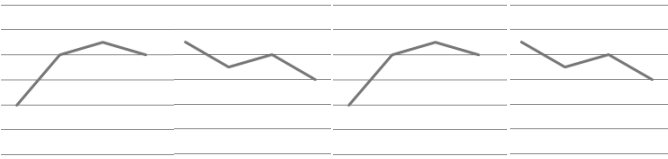
## 6.2.1.1. Fichas de análise


<b>JOTA 3</b>	
<b>1. Sons (notas) empregados</b>	
	
<b>2. Ámbito</b>	
Estreito: 1 - 6	
<b>3. Escala</b>	
Hexacordo maior	
<b>4. Compás</b>	
Isométrico: 3/8	
<b>5. Podia</b>	
Heteropódica: primeiro verso tetrapódico, 4 acentos por verso, segundo e terceiro tripódicos, 3 acentos por verso, e cuarto verso pentapódico, 5 acentos por verso.	
<b>6. Ritmo</b>	
Heterorrítmica	
1) Con variacións por diminución e variabilidade na duración das figuras	
	
2)	
	
<b>7. Cadencias</b>	
5 (5)    : 5 1 :	
<b>8. Perfil melódico</b>	


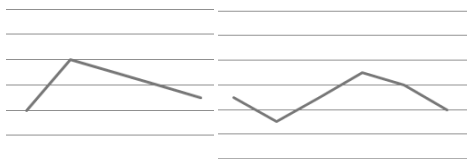

<p>Primeiro, segundo e terceiro verso de perfil ascendente, cuarto verso de perfil descendente.</p>
<p><b>9. Forma musical</b></p>
<p>A A'    : A'' B :   </p>
<p><b>10. Métrica</b></p>
<p>Isosilábica: 8. 8. 8. 8.</p>
<p><b>11. Xénero/función/ocasión</b></p>
<p><i>Jota</i>. Divertimento – baile. Pandeirada.</p>
<p><b>12. Fonte</b></p>
<p>Arquivo propio.</p>
<p><b>13. Notas/comentarios</b></p>


<p><b>JOTA 4 – cantiga</b></p>
<p><b>1. Sons (notas) empregados</b></p>

<p><b>2. Ámbito</b></p>
<p>Estreito: 1 – 6</p>
<p><b>3. Escala</b></p>
<p>Hexacordo maior</p>
<p><b>4. Compás</b></p>
<p>Isométrico: 3/8</p>
<p><b>5. Podia</b></p>
<p>Isopódica: tetrapódica, 4 acentos por verso</p>
<p><b>6. Ritmo</b></p>
<p>Isorrítmica</p>

<p><b>7. Cadencias</b></p>



5 (3) 5 3
<b>8. Perfil melódico</b>

Versos pares con perfil en arco ascendente, e versos impares son perfil ondulante descendente.
<b>9. Forma musical</b>
A B A B
<b>10. Métrica</b>
Isosilábica: 8. 8. 8. 8.
<b>11. Xénero/función/ocasión</b>
<i>Jota</i> . Divertimento – baile. Pandeirada.
<b>12. Fonte</b>
Arquivo propio.
<b>13. Notas/comentarios</b>

<b>JOTA 4 – retrouso</b>
<b>1. Sons (notas) empregados</b>

<b>2. Ámbito</b>
Estreito: VII – 5
<b>3. Escala</b>
Hexacordo maior
<b>4. Compás</b>
Isométrico: 3/8
<b>5. Podia</b>
Heteropódica: primeiro verso pentapódico, 5 acentos por verso, e segundo hexapódico, 6 acentos por verso.
<b>6. Ritmo</b>
Isorrítmica, con variación no final do motivo


<b>7. Cadencias</b>
(2) 1
<b>8. Perfil melódico</b>

Primeiro verso en arco, segundo con perfil ondulante
<b>9. Forma musical</b>
A B
<b>10. Métrica</b>
Isosilábica: 11+1. 12.
<b>11. Xénero/función/ocasión</b>
<i>Jota</i> . Divertimento – baile. Pandeirada.
<b>12. Fonte</b>
Arquivo propio.
<b>13. Notas/comentarios</b>

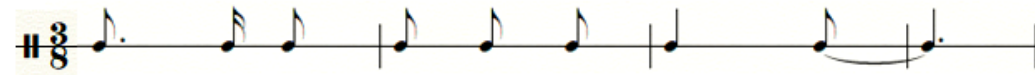
<b>JOTA 5 – cantiga</b>
<b>1. Sons (notas) empregados</b>

<b>2. Ámbito</b>
Estreito: VII – 5
<b>3. Escala</b>
Hexacordo maior
<b>4. Compás</b>
Isométrico: 3/8
<b>5. Podia</b>

Heteropódica: primeiro, segundo e cuarto verso tetrapódicos, 4 acentos por verso, e terceiro verso tripódico, 3 acentos por verso.

**6. Ritmo**

Heterorrítmica

1) Con variación por diminución



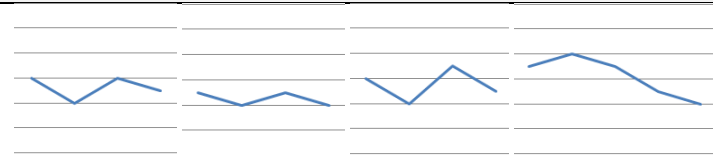
2)



**7. Cadencias**

2 (1) 2 1

**8. Perfil melódico**



Primeiro, segundo e terceiro verso con perfil ondulante, cuarto verso con perfil descendente.

**9. Forma musical**

A A' A'' B

**10. Métrica**

Isosilábica: 8. 8. 8. 8.

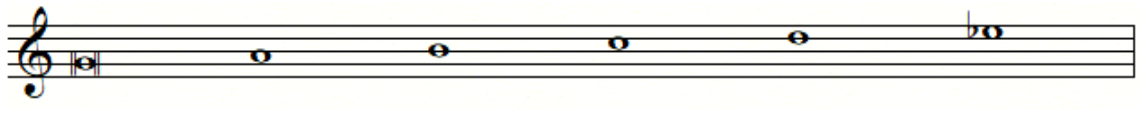

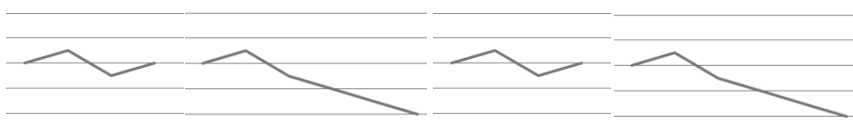
**11. Xénero/función/ocasión**

*Jota*. Divertimento – baile. Pandeirada.

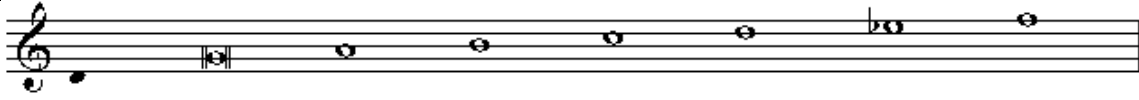

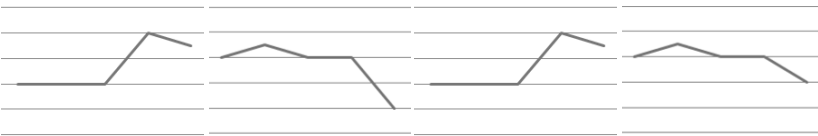
**12. Fonte**

Arquivo propio.


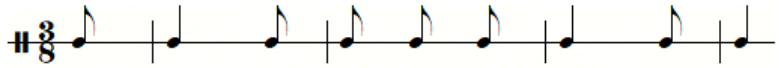
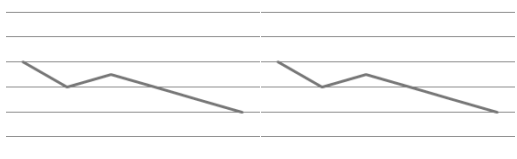
**13. Notas/comentarios**

<b>JOTA 5 – retrouso</b>	
<b>1. Sons (notas) empregados</b>	
	
<b>2. Ámbito</b>	
Estreito: 1 – 6	
<b>3. Escala</b>	
Hexacordo maior co sexto grao rebaixado	
<b>4. Compás</b>	
Isométrico: 3/8	
<b>5. Podia</b>	
Heteropódica: versos impares tripódicos, 3 acentos por verso, e versos pares tetrapódicos, 4 acentos por verso .	
<b>6. Ritmo</b>	
Isorrítmica, con variacións na duración da figura final (aumento e e diminución).	
	
<b>7. Cadencias</b>	
5 (1) 5 1	
<b>8. Perfil melódico</b>	
	
Primeiro e terceiro verso con perfil ondulante, segundo e cuarto de perfil descendente.	
<b>9. Forma musical</b>	
A B A B	
<b>10. Métrica</b>	
Heterosilábica: 10. 12. 10. 12.	
<b>11. Xénero/función/ocasión</b>	
Jota. Divertimento – baile. Pandeirada.	
<b>12. Fonte</b>	
Arquivo propio.	
<b>13. Notas/comentarios</b>	

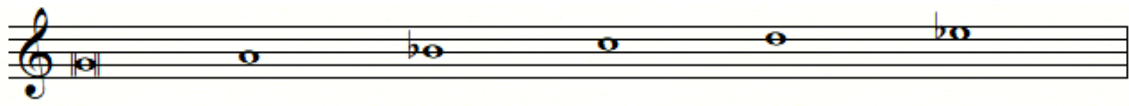
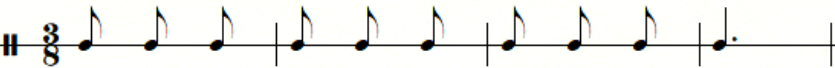
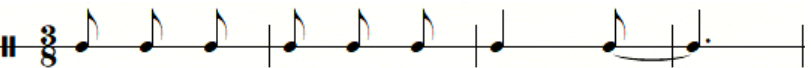
--

<b>JOTA 6 – cantiga</b>
<b>1. Sons (notas) empregados</b>

<b>2. Ámbito</b>
Auténtico: 1 – 7
<b>3. Escala</b>
Escala maior co sexto grao rebaixado
<b>4. Compás</b>
Isométrico: 3/8
<b>5. Podia</b>
Heteropódica: tres primeiros versos tetrapódicos, 4 acentos por verso, e cuarto verso tripódico, 3 acentos por verso.
<b>6. Ritmo</b>
Isorrítmica con variación por diminución

<b>7. Cadencias</b>
4 (1) 4 1
<b>8. Perfil melódico</b>

Primeiro e terceiro verso con perfil ondulante ascendente, segundo e cuarto con perfil ondulante descendente.
<b>9. Forma musical</b>
A B A B'
<b>10. Métrica</b>

Isosilábica: 8. 8. 8. 8.
<b>11. Xénero/función/ocasión</b>
<i>Jota</i> . Divertimento – baile. Pandeirada.
<b>12. Fonte</b>
Arquivo propio.
<b>13. Notas/comentarios</b>
No referente ao ámbito, non contabilizamos o grao V, xa que a súa aparición se cingue ao ataque da primeira nota da cantiga, sen peso melódico.

<b>JOTA 6 - retrouso</b>
<b>1. Sons (notas) empregados</b>

<b>2. Ámbito</b>
Estreito: 1 – 5
<b>3. Escala</b>
Hexacordo menor
<b>4. Compás</b>
Isométrico: 3/8
<b>5. Podia</b>
Isopódica: tetrapódica, 4 acentos por verso
<b>6. Ritmo</b>
Isorrítmica

<b>7. Cadencias</b>
(1) 1
<b>8. Perfil melódico</b>

Perfil descendente

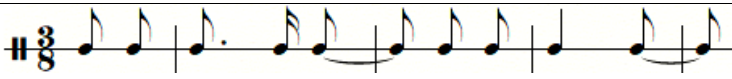
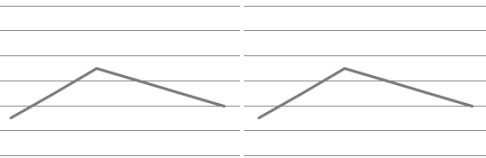
<b>9. Forma musical</b>
A A
<b>10. Métrica</b>
Isosilábica: 9+1. 9+1.
<b>11. Xénero/función/ocasión</b>
<i>Jota</i> . Divertimento – baile. Pandeirada.
<b>12. Fonte</b>
Arquivo propio.
<b>13. Notas/comentarios</b>


<b>JOTA 7 – cantiga</b>
<b>1. Sons (notas) empregados</b>

<b>2. Ámbito</b>
Estreito: 1 – 6
<b>3. Escala</b>
Hexacordo menor
<b>4. Compás</b>
Isométrico: 3/8
<b>5. Podia</b>
Isopódica: tetrapódica, 4 acentos por verso
<b>6. Ritmo</b>
Heterorrítmica
1)

2)


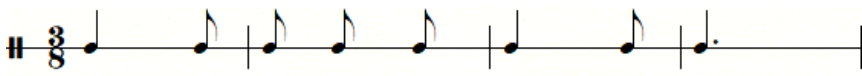
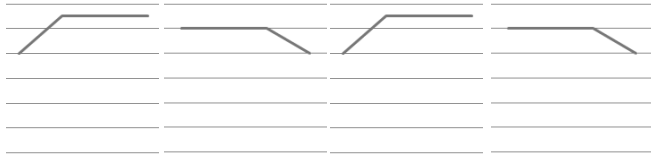
<b>7. Cadencias</b>
5 (1) 5 1
<b>8. Perfil melódico</b>
Versos impares con perfil ascendente, versos impares con perfil descendente.
<b>9. Forma musical</b>
A B A B
<b>10. Métrica</b>
Isosilábica: 8. 8. 8. 8.
<b>11. Xénero/función/ocasión</b>
<i>Jota</i> . Divertimento – baile. Pandeirada.
<b>12. Fonte</b>
Arquivo propio.
<b>13. Notas/comentarios</b>


<b><i>JOTA 7 – retrouso</i></b>
<b>1. Sons (notas) empregados</b>
<b>2. Ámbito</b>
Estreito: VII – 4
<b>3. Escala</b>
Pentacordo menor (con sensible)
<b>4. Compás</b>
Isométrico: 3/8
<b>5. Podia</b>
Isopódica: pentapódica, 5 acentos por verso
<b>6. Ritmo</b>
Isorrítmica



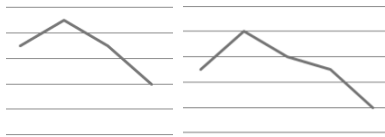



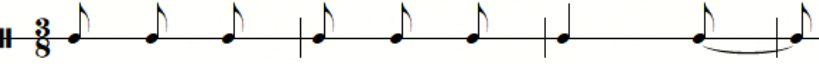
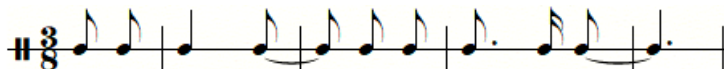
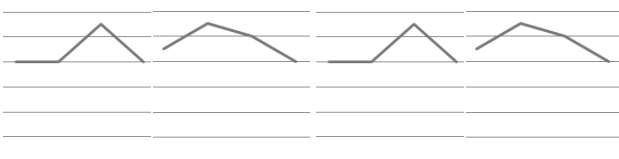

<b>7. Cadencias</b>
(1) 1
<b>8. Perfil melódico</b>

Perfil en arco
<b>9. Forma musical</b>
A A
<b>10. Métrica</b>
Isosilábica: 9. 9.
<b>11. Xénero/función/ocasión</b>
<i>Jota</i> . Divertimento – baile. Pandeirada.
<b>12. Fonte</b>
Arquivo propio.
<b>13. Notas/comentarios</b>

<b>JOTA 11 – cantiga</b>
<b>1. Sons (notas) empregados</b>

<b>2. Ámbito</b>
Estreito: 5 – 8
<b>3. Escala</b>
Tetracordo menor
<b>4. Compás</b>
Isométrico: 3/8
<b>5. Podia</b>
Isopódica: tetrapódica, 4 acentos por verso
<b>6. Ritmo</b>

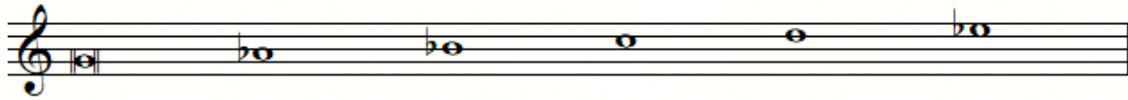
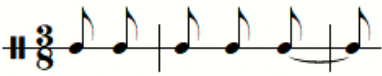
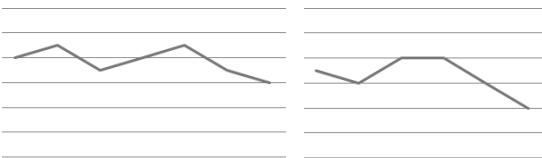
Isorrítmica

<b>7. Cadencias</b>
8 (5) 8 5
<b>8. Perfil melódico</b>

Versos impares de perfil recto con tendencia ascendente no inicio, e versos impares de perfil recto con tendencia descendente ao final.
<b>9. Forma musical</b>
A B A B
<b>10. Métrica</b>
Isosilábica: 8. 8. 8. 8.
<b>11. Xénero/función/ocasión</b>
<i>Jota</i> . Divertimento – baile. Pandeirada.
<b>12. Fonte</b>
Arquivo propio.
<b>13. Notas/comentarios</b>

<b>JOTA 11 – retrouso</b>
<b>1. Sons (notas) empregados</b>

<b>2. Ámbito</b>
Auténtico: 1 – 7
<b>3. Escala</b>
Escala frixia
<b>4. Compás</b>

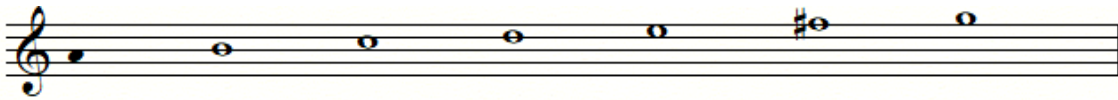

Isométrico: 3/8
<b>5. Podia</b>
Heteropódica: primeiro verso tetrapódico, 4 acentos por verso, segundo verso pentapódico, 5 acentos por verso.
<b>6. Ritmo</b>
Heterorítmica (a segunda frase prodúcese pola adhesión dun compás cun motivo novo)
1)

2)

<b>7. Cadencias</b>
(1) 1
<b>8. Perfil melódico</b>

Perfil descendente
<b>9. Forma musical</b>
A B
<b>10. Métrica</b>
Heterosilábica: 9+1. 12+1.
<b>11. Xénero/función/ocasión</b>
<i>Jota</i> . Divertimento – baile. Pandeirada.
<b>12. Fonte</b>
Arquivo propio.
<b>13. Notas/comentarios</b>

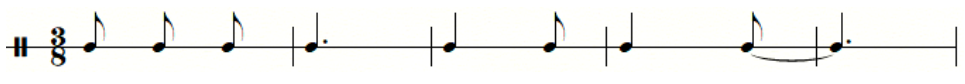
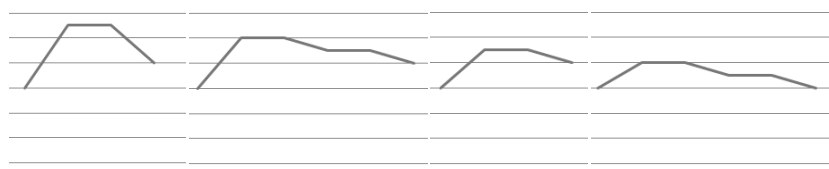
<b>JOTA 12 – cantiga</b>	
<b>1. Sons (notas) empregados</b>	
	
<b>2. Ámbito</b>	
Estreito: 5 – 8	
<b>3. Escala</b>	
Pentacordo menor	
<b>4. Compás</b>	
Isométrico: 3/8	
<b>5. Podia</b>	
Heteropódica: versos impares tetrapódicos, 4 acentos por verso, versos pares pentapódicos, 5 acentos por verso.	
<b>6. Ritmo</b>	
Heterorrítmica	
1)	
	
2)	
	
<b>7. Cadencias</b>	
5 (5) 5 5	
<b>8. Perfil melódico</b>	
	
Versos impares con inicio recto e continuidade con forma de arco, versos pares con perfil descendente.	
<b>9. Forma musical</b>	
A B A B	

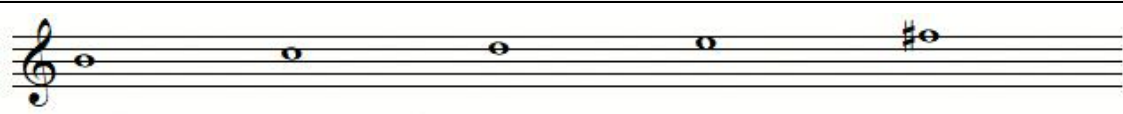
<b>10. Métrica</b>
Isosilábica: 8. 8. 8. 8.
<b>11. Xénero/función/ocasión</b>
<i>Jota</i> . Divertimento – baile. Pandeirada.
<b>12. Fonte</b>
Arquivo propio.
<b>13. Notas/comentarios</b>

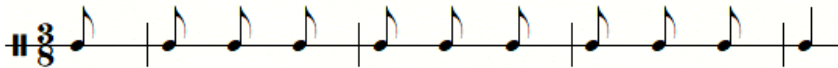
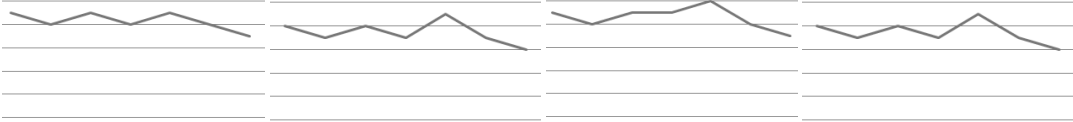
<b><i>JOTA 12 – retrouso</i></b>
<b>1. Sons (notas) empregados</b>

<b>2. Ámbito</b>
Estreito: 1 – 6
<b>3. Escala</b>
Hexacordo frixio
<b>4. Compás</b>
Isométrico: 3/8
<b>5. Podia</b>
Isopódica: tetrapódica, 4 acentos por verso
<b>6. Ritmo</b>
Isorrítmica. A frase rítmica principal correspóndese coa metade do verso, compoñéndose cada un deles pola suma de dous destes motivos.

<b>7. Cadencias</b>
(3) 1
<b>8. Perfil melódico</b>


Primeiro verso con perfil ondulante descendente, segundo verso con perfil en arco con tendencia descendente.
<b>9. Forma musical</b>
A B
<b>10. Métrica</b>
Isosilábica: 10. 10.
<b>11. Xénero/función/ocasión</b>
<i>Jota</i> . Divertimento – baile. Pandeirada.
<b>12. Fonte</b>
Arquivo propio.
<b>13. Notas/comentarios</b>

<b>JOTA 13 – cantiga</b>
<b>1. Sons (notas) empregados</b>

<b>2. Ámbito</b>
Auténtico: 2 – 8
<b>3. Escala</b>
Heptacordo maior (escala maior)
<b>4. Compás</b>
Isométrica: 3/8
<b>5. Podia</b>
Heteropódica: versos impares tripódicos, 3 acentos por verso, e versos pares pentapódicos, 5 acentos por verso.
<b>6. Ritmo</b>
Heterorrítmica
1)


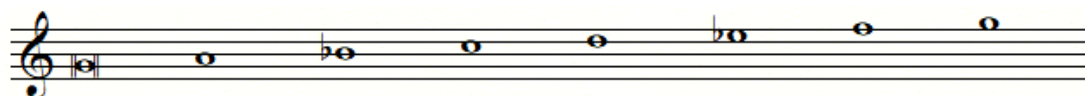
2)

<b>7. Cadencias</b>
7 (5) 5 3
<b>8. Perfil melódico</b>

Versos impares con forma de arco, versos impares con forma de arco con tendencia descendente.
<b>9. Forma musical</b>
A B A' B'
<b>10. Métrica</b>
Isosilábica: 8. 8. 8. 8.
<b>11. Xénero/función/ocasión</b>
<i>Jota</i> . Divertimento – baile. Pandeirada.
<b>12. Fonte</b>
Arquivo propio.
<b>13. Notas/comentarios</b>
Consideramos que esta peza se corresponde cunha tonalidade maior e que as cadencias nunca descansan na tónica ou nota final, polas propias características sonoras da melodía e, ademais, pola popularidade da mesma.

<b>JOTA 13 – retrouso</b>
<b>1. Sons (notas) empregados</b>

<b>2. Ámbito</b>
Estreito: 3 – 7
<b>3. Escala</b>
Pentacordo maior (escala maior)
<b>4. Compás</b>

Isométrico: 3/8
<b>5. Podia</b>
Isopódica: tetrapódica, 4 acentos por verso
<b>6. Ritmo</b>
Isorrítmica

<b>7. Cadencias</b>
4 (3) 4 3
<b>8. Perfil melódico</b>

Perfil melódico ondulante con tendencia descendente
<b>9. Forma musical</b>
A A' A <sub>c</sub> A'
<b>10. Métrica</b>
Isosilábica: 11+1. 11+1. 10+1. 11+1.
<b>11. Xénero/función/ocasión</b>
<i>Jota</i> . Divertimento – baile. Pandeirada.
<b>12. Fonte</b>
Arquivo propio.
<b>13. Notas/comentarios</b>
Consideramos que esta peza se corresponde cunha tonalidade maior e que as cadencias nunca descansan na tónica ou nota final, polas propias características sonoras da melodía e, ademais, pola popularidade da mesma.



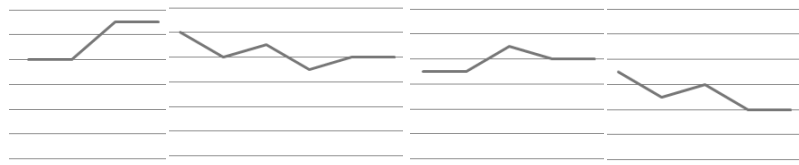
**JOTA 14 – cantiga**

**1. Sons (notas) empregados**

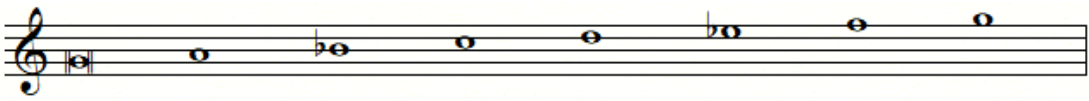

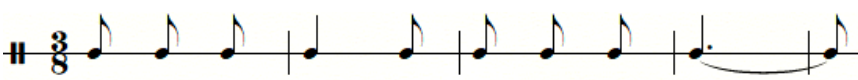


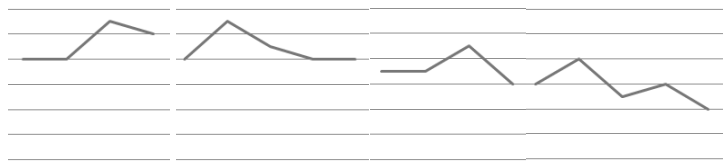
**2. Ámbito**

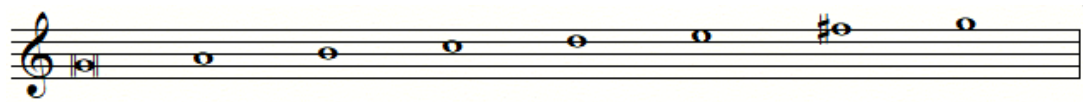


Auténtico: 1 – 8
<b>3. Escala</b>
Escala menor natural
<b>4. Compás</b>
Isométrico: 3/8
<b>5. Podia</b>
Heteropódica: dous primeiros versos tetrapódicos (4 acentos por verso), terceiro verso tripódico (3 acentos por verso) e cuarto verso pentapódico (5 acentos por verso).
<b>6. Ritmo</b>
Heterorrítmica
1) Con variacións por aumento e diminución da duración da última figura

2)

<b>7. Cadencias</b>
8 (5)   : 3 1
<b>8. Perfil melódico</b>

Primeiro e terceiro verso con perfil ascendente e forma de zig-zag, segundo e cuarto verso con forma en zig-zag e tendencia descendente.
<b>9. Forma musical</b>
A B   : C D
<b>10. Métrica</b>
Isosilábica: 8.8.8.8.

<b>11. Xénero/función/ocasión</b>
<i>Jota</i> . Divertimento – baile. Pandeirada.
<b>12. Fonte</b>
Arquivo propio.
<b>13. Notas/comentarios</b>

<b>JOTA 14 – retrouso</b>
<b>1. Sons (notas) empregados</b>

<b>2. Ámbito</b>
Auténtico: 1 – 8
<b>3. Escala</b>
Escala menor natural
<b>4. Compás</b>
Isométrico: 3/8
<b>5. Podia</b>
Heteropódica: versos impares tripódicos (3 acentos por verso) e versos pares pentapódicos (5 acentos por verso).
<b>6. Ritmo</b>
Heterorrítmica
1)

2)

<b>7. Cadencias</b>
: 7 (5) 3 1 :

<b>8. Perfil melódico</b>
 <p>Primeiro verso con perfil ascendente, segundo verso con forma en arco con predominancia descendente, terceiro verso con forma en arco e tendencia descendente, e cuarto verso con forma en zig-zag e perfil descendente.</p>
<b>9. Forma musical</b>
: A B C D :
<b>10. Métrica</b>
Isosilábica: 8.8.8.8.
<b>11. Xénero/función/ocasión</b>
<i>Jota</i> . Divertimento – baile. Pandeirada.
<b>12. Fonte</b>
Arquivo propio.
<b>13. Notas/comentarios</b>

<b>JOTA 15 – cantiga e retrouso</b>
<b>1. Sons (notas) empregados</b>

<b>2. Ámbito</b>
Auténtico: 1 – 8
<b>3. Escala</b>
Escala maior
<b>4. Compás</b>
Isométrico: 3/8
<b>5. Podia</b>
Isopódica: tetrapódica (4 acentos por verso).
<b>6. Ritmo</b>

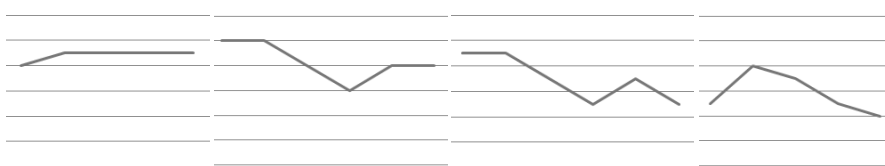
Isorrítmica, con variacións por división.



**7. Cadencias**

6 (5) 2 1

**8. Perfil melódico**



Primeiro verso cun perfil lineal, segundo e terceiro verso con forma de arco invertido con tendencia descendente, e cuarto verso con forma en arco e tendencia descendente.

**9. Forma musical**

A B B' C

**10. Métrica**

Isosilábica: 8.8.8.8.

**11. Xénero/función/ocasión**

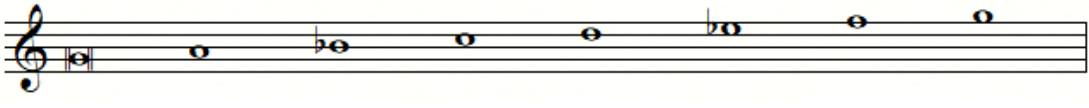
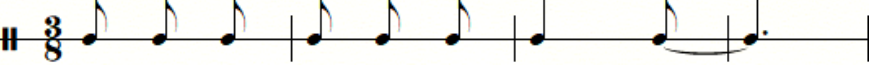


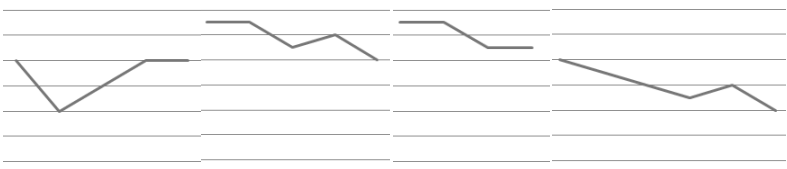
*Jota*. Divertimento – baile. Pandeirada.

**12. Fonte**

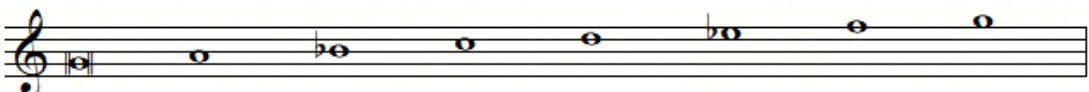
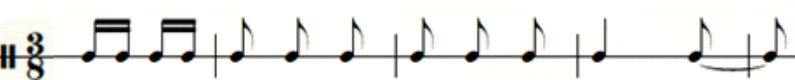
Arquivo propio.

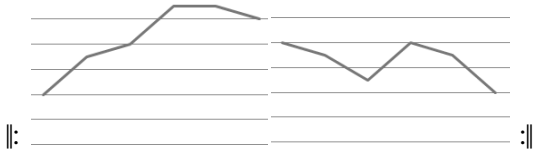
**13. Notas/comentarios**

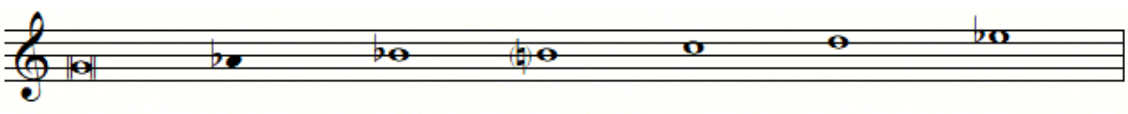
Nesta *jota*, cantiga e retrouso comparten o mesmo material melódico, aparecendo só pequenas diferenzas en notas de paso, as cales non presentan relevancia á hora de completar a ficha de análise.




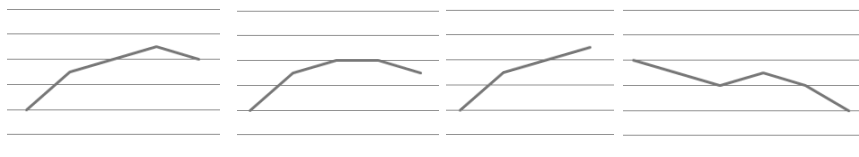
<b>JOTA 16 – cantiga</b>	
<b>1. Sons (notas) empregados</b>	
	
<b>2. Ámbito</b>	
Auténtico: 1 – 8	
<b>3. Escala</b>	
Escala menor natural	
<b>4. Compás</b>	
Isométrico: 3/8	
<b>5. Podia</b>	
Heteropódica: primeiro e segundo verso tetrapódicos (4 acentos por verso), terceiro verso tripódico (3 acentos por verso), e cuarto verso pentapódico (5 acentos por verso).	
<b>6. Ritmo</b>	
Heteropódica	
1) Con variacións por diminución	
	
	
2)	
	
<b>7. Cadencias</b>	
5 (5) 6 1	
<b>8. Perfil melódico</b>	
	

Primeiro verso con forma de arco invertido, segundo e terceiro verso con perfil irregular de tendencia descendente, e cuarto verso con perfil descendente.
<b>9. Forma musical</b>
A B B' C
<b>10. Métrica</b>
Isosilábica: 8.8.8.8.
<b>11. Xénero/función/ocasión</b>
<i>Jota</i> . Divertimento – baile. Pandeirada.
<b>12. Fonte</b>
Arquivo propio.
<b>13. Notas/comentarios</b>

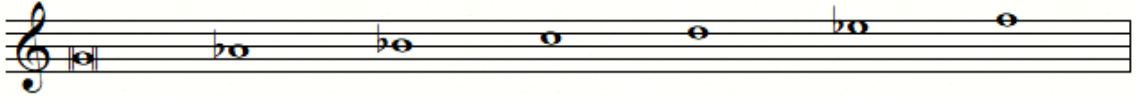
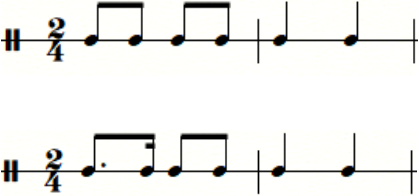
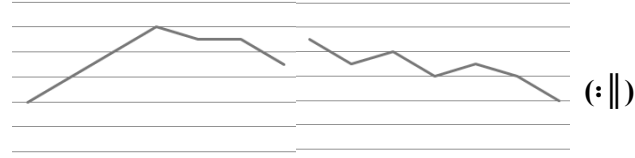
<b>JOTA 16 – retrouso</b>
<b>1. Sons (notas) empregados</b>

<b>2. Ámbito</b>
Auténtico: 1 – 8
<b>3. Escala</b>
Escala menor natural
<b>4. Compás</b>
Isométrico: 3/8
<b>5. Podia</b>
Isopódica: versos tetrapódicos (4 acentos por verso).
<b>6. Ritmo</b>
Isorrítmica

<b>7. Cadencias</b>
: (5) 1 :
<b>8. Perfil melódico</b>


Primeiro verso con perfil ascendente e segundo verso con perfil irregular descendente.
<b>9. Forma musical</b>
: A B :
<b>10. Métrica</b>
Isosilábica: 12. 12. 12. 12.
<b>11. Xénero/función/ocasión</b>
<i>Jota</i> . Divertimento – baile. Pandeirada.
<b>12. Fonte</b>
Arquivo propio.
<b>13. Notas/comentarios</b>

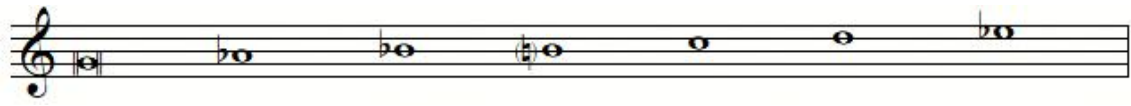

<b>MUIÑEIRA 1 – cantiga</b>
<b>1. Sons (notas) empregados</b>

<b>2. Ámbito</b>
Estreito: 1 – 6
<b>3. Escala</b>
Hexacordo frixio con variabilidade no terceiro grao. A variación do terceiro grao depende da posición da nota, cando este ten función de bordadura do cuarto grao (do) aparece a nota natural (si); no resto de movementos, especialmente nos que dan paso a un movemento descendente o terceiro grao atópase coa variación descendente (si b).
<b>4. Compás</b>
Isométrico: 2/4
<b>5. Podia</b>
Heteropódica: primeiro, segundo e cuarto verso tripódico, 3 acentos por verso, terceiro verso bipódico, 2 acentos por verso.


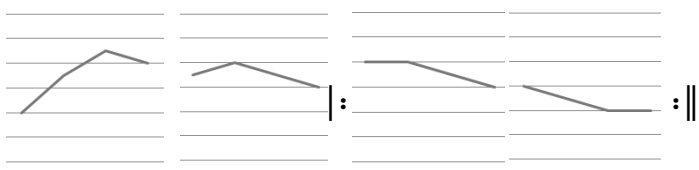
<b>6. Ritmo</b>
Heterorrítmica
1)

2)

3)

<b>7. Cadencias</b>
5 (4) 6 1
<b>8. Perfil melódico</b>

Tres primeiros versos con perfil ascendente, e cuarto verso de perfil descendente
<b>9. Forma musical</b>
A A <sub>c</sub> A' B
<b>10. Métrica</b>
Isosilábica: 8. 8. 8. 8.
<b>11. Xénero/función/ocasión</b>
Muiñeira. Divertimento – baile. Pandeirada.
<b>12. Fonte</b>
Arquivo propio.
<b>13. Notas/comentarios</b>

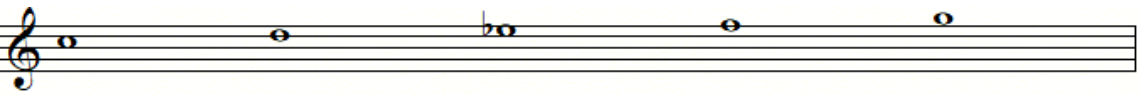





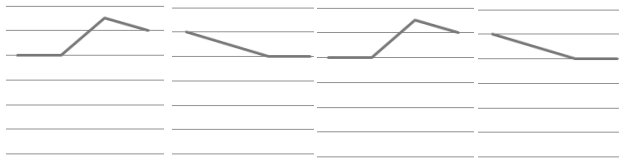
<b>MUIÑEIRA 1 – retrouso</b>	
<b>1. Sons (notas) empregados</b>	
	
<b>2. Ámbito</b>	
	Auténtico: 1 – 7
<b>3. Escala</b>	
	Escala frixia
<b>4. Compás</b>	
	Isométrico: 2/4
<b>5. Podia</b>	
	Heteropódica: primeiro verso tetrapódico, 4 acentos por verso, e segundo verso pentapódico, 5 acentos por verso.
<b>6. Ritmo</b>	
	Isorrítmica con variacións
	
<b>7. Cadencias</b>	
	(4) 1 (:   )
<b>8. Perfil melódico</b>	
	
	Primeiro verso en forma de arco con tendencia ascendente, e segundo verso con perfil ondulante con tendencia descendente
<b>9. Forma musical</b>	
	A B (:   )
<b>10. Métrica</b>	
	Isosilábica: 11+1. 11+1. (:   ) / 12. 12.
<b>11. Xénero/función/ocasión</b>	

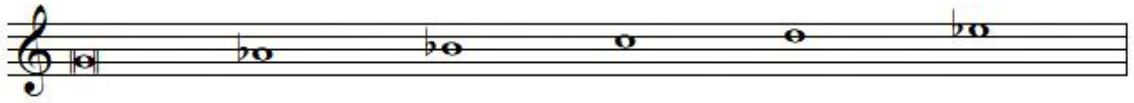

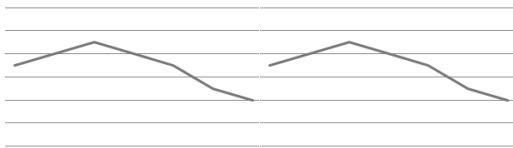
Muiñeira. Divertimento – baile. Pandeirada.
<b>12. Fonte</b>
Arquivo propio.
<b>13. Notas/comentarios</b>
No tocante ao ritmo, o motivo rítmico é menos que o verso, conformándose este último coa suma de dous motivos. O retrouso desta peza aparece con dúas letras diferentes e coa variabilidade da súa repetición, motivo polo cal aparecen en certos apartados símbolos de repetición entre paréntese.

<b>MUIÑEIRA 2</b>
<b>1. Sons (notas) empregados</b>

<b>2. Ámbito</b>
Estreito: 1 – 6
<b>3. Escala</b>
Hexacordo frixio con variabilidade no terceiro grao. A variación do terceiro grao depende da posición da nota, cando este ten función de bordadura do cuarto grao (do) aparece a nota natural (si); no resto de movementos, especialmente nos que dan paso a un movemento descendente o terceiro grao atópase coa variación descendente (si b).
<b>4. Compás</b>
Heterométrico: 1/4 e 2/4
<b>5. Podia</b>
Heteropódica: primeiro e cuarto verso tripódicos, 3 acentos por verso, segundo e terceiro verso bipódicos, 2 acentos por verso.
<b>6. Ritmo</b>
Heterorrítmica
1) Presenta variación na duración da última nota e diferentes posicións dentro do compás (por exemplo no verso dous o inicio do motivo é anacrúsico)


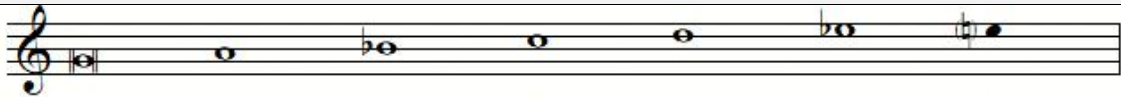



2)

<b>7. Cadencias</b>
5 (3)    :3 1 :
<b>8. Perfil melódico</b>

Primeiro verso de perfil ascendente, restantes de perfil descendente.
<b>9. Forma musical</b>
A B    :C D :
<b>10. Métrica</b>
Isosilábica: 8. 8. 8. 8.
<b>11. Xénero/función/ocasión</b>
Muiñeira. Divertimento – baile. Pandeirada.
<b>12. Fonte</b>
Arquivo propio.
<b>13. Notas/comentarios</b>

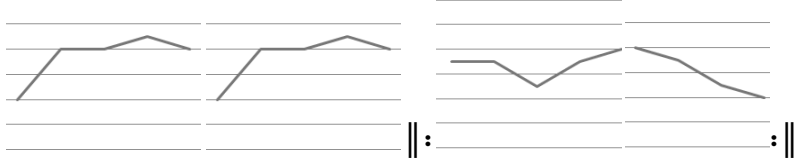
<b>MUIÑEIRA 3 – cantiga</b>
<b>1. Sons (notas) empregados</b>

<b>2. Ámbito</b>
Estreito: 4 – 8
<b>3. Escala</b>
Pentacordo menor
<b>4. Compás</b>
Isométrico: 2/4
<b>5. Podia</b>

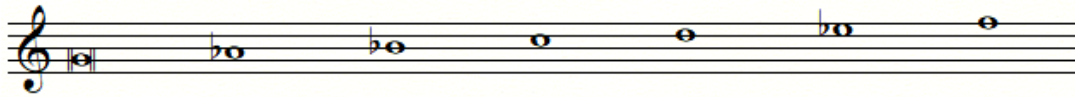
Heteropódica: primeiro, terceiro e cuarto verso bipódicos, 2 acentos por verso, segundo verso tripódico, 3 acentos por verso.
<b>6. Ritmo</b>
Heterorrítmica
1)

2)


<b>7. Cadencias</b>
7 (5) 7 5
<b>8. Perfil melódico</b>

Versos impares de perfil ascendente, versos impares de perfil descendente.
<b>9. Forma musical</b>
A B A B
<b>10. Métrica</b>
Isosilábica: 8. 8. 8. 8.
<b>11. Xénero/función/ocasión</b>
Muiñeira. Divertimento – baile. Pandeirada.
<b>12. Fonte</b>
Arquivo propio.
<b>13. Notas/comentarios</b>


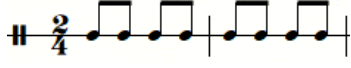
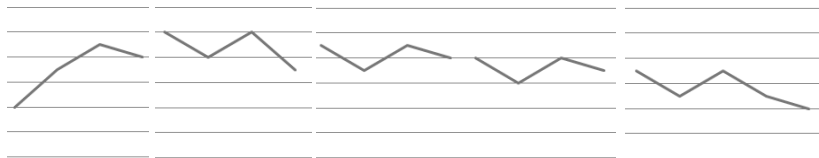
<b>MUIÑEIRA 3 – retrouso</b>	
<b>1. Sons (notas) empregados</b>	
	
<b>2. Ámbito</b>	
	Estreito: 1 – 6
<b>3. Escala</b>	
	Hexacordo frixio
<b>4. Compás</b>	
	Isométrico: 2/4
<b>5. Podia</b>	
	Heteropódica: primeiro verso tetrapódico, 4 acentos por verso, e segundo verso pentapódico, 5 acentos por verso.
<b>6. Ritmo</b>	
	Heterorrítmica
	
<b>7. Cadencias</b>	
	(1) 1
<b>8. Perfil melódico</b>	
	
	Perfil en arco descendente
<b>9. Forma musical</b>	
	A A
<b>10. Métrica</b>	
	Isosilábica: 12. 12.
<b>11. Xénero/función/ocasión</b>	
	Muiñeira. Divertimento – baile. Pandeirada.
<b>12. Fonte</b>	
	Arquivo propio.
<b>13. Notas/comentarios</b>	

--

MUIÑEIRA 4
<b>1. Sons (notas) empregados</b>

<b>2. Ámbito</b>
Estreito: 1 – 6
<b>3. Escala</b>
Hexacordo menor
<b>4. Compás</b>
Isométrico: 2/4
<b>5. Podia</b>
Heteropódica: dous primeiros versos tripódicos, 3 acentos por verso, terceiro e cuarto bipódicos, 2 acentos por verso.
<b>6. Ritmo</b>
Heterorrítmica
1) Con variación por diminución


2)

<b>7. Cadencias</b>
5 (5)    :5 1:
<b>8. Perfil melódico</b>

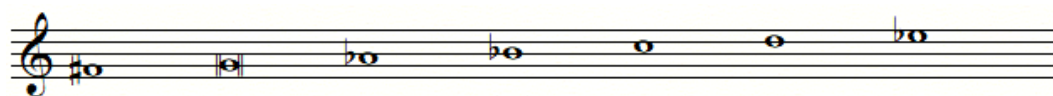

Dous primeiros versos con perfil ascendente, terceiro verso con forma de arco invertido, e cuarto verso de perfil descendente
<b>9. Forma musical</b>
A A B C B C'
<b>10. Métrica</b>
Isosilábica: 8. 8. 8. 8.
<b>11. Xénero/función/ocasión</b>
Muiñeira. Divertimento – baile. Pandeirada.
<b>12. Fonte</b>
Arquivo propio.
<b>13. Notas/comentarios</b>
Atendendo á forma, esta consistiría nas catro frases “a a b c” e a repetición das dúas últimas, non o reflectimos a través dos símbolos de repetición como é habitual debido a variación na frase c.

<b>MUIÑEIRA 8 – cantiga</b>
<b>1. Sons (notas) empregados</b>

<b>2. Ámbito</b>
Auténtico: 1 – 7
<b>3. Escala</b>
Escala frixia
<b>4. Compás</b>
Isométrico: 2/4
<b>5. Podia</b>
Heteropódica: primeiro, segundo e quinto versos tripódicos (3 acentos por verso) e terceiro e cuarto versos bipódicos (2 acentos por verso).
<b>6. Ritmo</b>
Heterorrítmica

1)

2)

<b>7. Cadencias</b>
5 (4) 5 4 1
<b>8. Perfil melódico</b>

Primeiro verso con perfil ascendente, o resto de versos presentan forma en zig-zag con tendencia descendente.
<b>9. Forma musical</b>
A B B' B'' B <sub>c</sub>
<b>10. Métrica</b>
Isosilábica: 8. 8. 8. 8.
<b>11. Xénero/función/ocasión</b>
Muiñeira. Divertimento – baile. Pandeirada.
<b>12. Fonte</b>
Arquivo propio.
<b>13. Notas/comentarios</b>
Destaca na cantiga desta muiñeira a repetición do texto do verso terceiro, coa composición musical dun melodía de cinco frases onde a repetición se atopa no medio da propia melodía.


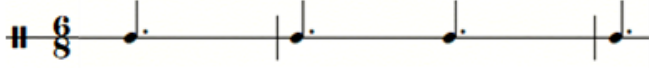
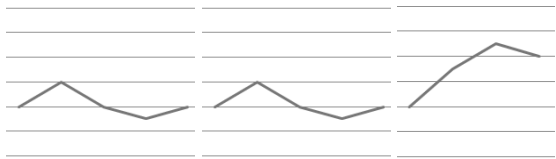
**MUIÑEIRA 8 – refrán**

**1. Sons (notas) empregados**

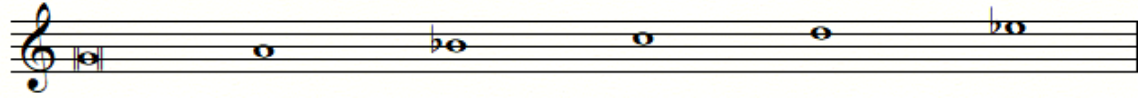

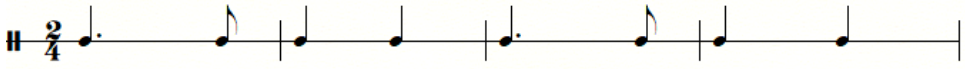


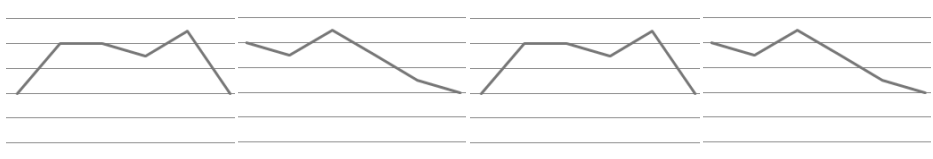
**2. Ámbito**

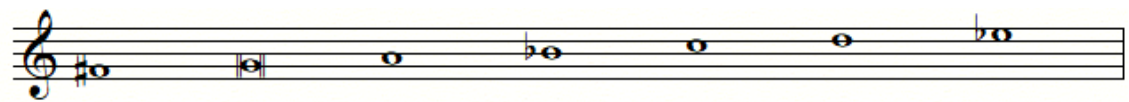



Estreito: VII – 6
<b>3. Escala</b>
Escala frixia con sensible
<b>4. Compás</b>
Isométrica: 6/8
<b>5. Podia</b>
Heteropódica: primeiro e segundo verso tetrapódicos (4 acentos por verso), e terceiro verso bipódico (2 acentos por verso).
<b>6. Ritmo</b>
Heterorrítmica
1)

2)

<b>7. Cadencias</b>
1 (1) 5
<b>8. Perfil melódico</b>

Primeiro e segundo verso con forma de arco e leve ascenso final, e terceiro verso con perfil ascendente.
<b>9. Forma musical</b>
A A B
<b>10. Métrica</b>
Isosilábica: 8.8.4.
<b>11. Xénero/función/ocasión</b>
Muiñeira. Divertimento – baile. Pandeirada.
<b>12. Fonte</b>

Arquivo propio.
<b>13. Notas/comentarios</b>



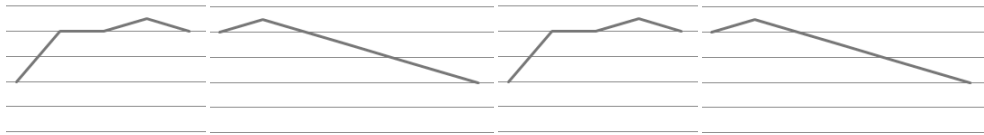
<b>VALS 7 (Pasodobre) – cantiga</b>
<b>1. Sons (notas) empregados</b>

<b>2. Ámbito</b>
Estreito: 1 – 6
<b>3. Escala</b>
Hexacordo menor
<b>4. Compás</b>
Isométrico: 2/4
<b>5. Podia</b>
Heteropódica: versos impares tripódicos (3 acentos por verso), e versos pares tetrapódicos (4 acentos por verso).
<b>6. Ritmo</b>
Heterorrítmica
1) 
2) 
<b>7. Cadencias</b>
5 (1) 5 1
<b>8. Perfil melódico</b>

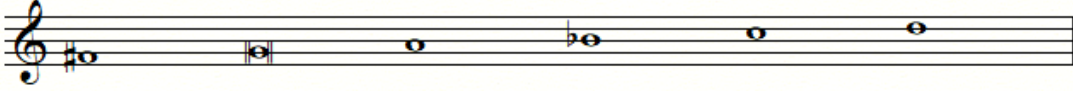

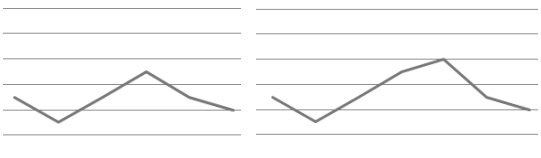

Versos impares con perfil ondulante e pares con perfil descendente.
<b>9. Forma musical</b>
A B A B
<b>10. Métrica</b>
Isosilábica: 8. 8. 8. 8.
<b>11. Xénero/función/ocasión</b>
Vals - pasodobre. Divertimento – baile. Pandeirada.
<b>12. Fonte</b>
Arquivo propio.
<b>13. Notas/comentarios</b>

<b>VALS 7 (Pasodobre) – retrouso</b>
<b>1. Sons (notas) empregados</b>

<b>2. Ámbito</b>
Estreito: VII – 6
<b>3. Escala</b>
Escala menor natural
<b>4. Compás</b>
Isométrico: 2/4
<b>5. Podia</b>
Isopódica: tetrapódica(4 acentos por verso).
<b>6. Ritmo</b>
Isorrítmica, con variacións por división




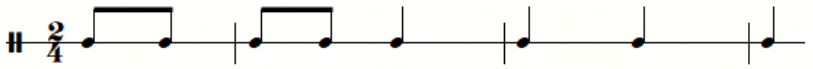
<b>7. Cadencias</b>
5 (4) 1
<b>8. Perfil melódico</b>
Primeiro verso con perfil lineal, segundo e terceiro verso con perfil ondulante-descendente.
<b>9. Forma musical</b>
A B B'
<b>10. Métrica</b>
Heterosilábica: 11+1. 15+1. 11+1.
<b>11. Xénero/función/ocasión</b>
<i>Vals</i> - pasodobre. Divertimento – baile. Pandeirada.
<b>12. Fonte</b>
Arquivo propio.
<b>13. Notas/comentarios</b>

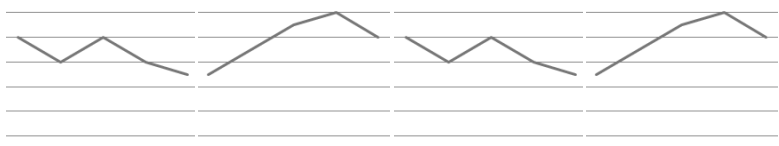
<b>VALS 12 (Pasodobre) – cantiga</b>
<b>1. Sons (notas) empregados</b>
<b>2. Ámbito</b>
Estreito: 1 -6
<b>3. Escala</b>
Hexacordo menor

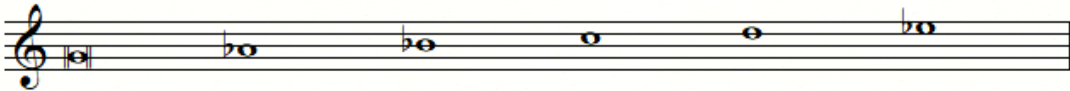
<b>4. Compás</b>
Isométrico: 2/4
<b>5. Podia</b>
Heteropódica: versos impares tripódicos (3 acentos por verso) e versos pares tetrapódicos (4 acentos por verso).
<b>6. Ritmo</b>
Heterorrítmica
1)

2)

<b>7. Cadencias</b>
5 (1) 5 1
<b>8. Perfil melódico</b>

Versos impares con perfil en arco ascendente e versos impares con perfil descendente.
<b>9. Forma musical</b>
A B A B
<b>10. Métrica</b>
Isosilábica 8.8.8.8.
<b>11. Xénero/función/ocasión</b>
Vals - pasodobre. Divertimento – baile. Pandeirada.
<b>12. Fonte</b>
Arquivo propio.
<b>13. Notas/comentarios</b>

<b>VALS 12 (Pasodobre) – retrouso</b>	
<b>1. Sons (notas) empregados</b>	
	
<b>2. Ámbito</b>	
	Estreito: VII – 5
<b>3. Escala</b>	
	Hexacordo menor con sensible
<b>4. Compás</b>	
	Isométrica: 2/4
<b>5. Podia</b>	
	Heteropódica: primeiro verso pentapódico (5 acentos por verso) e segundo verso heptapódico (7 acentos por verso).
<b>6. Ritmo</b>	
	Isorrítmica con adhesión de figuras coa ampliación dos acentos por verso.
	
<b>7. Cadencias</b>	
	(1) 1
<b>8. Perfil melódico</b>	
	
	Ambos versos con forma de arco con inicio descendente.
<b>9. Forma musical</b>	
	A A <sub>c</sub>
<b>10. Métrica</b>	
	Heterosilábica 13. 18.
<b>11. Xénero/función/ocasión</b>	
	Vals - pasodobre. Divertimento – baile. Pandeirada.

<b>12. Fonte</b>
Arquivo propio.
<b>13. Notas/comentarios</b>

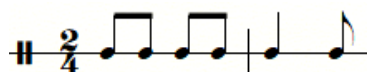
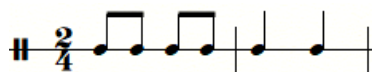
<b>VALS 13 (Pasodobre) – cantiga</b>
<b>1. Sons (notas) empregados</b>

<b>2. Ámbito</b>
Estreito: 2 – 7
<b>3. Escala</b>
Hexacordo maior.
<b>4. Compás</b>
Isométrico: 2/4
<b>5. Podia</b>
Isopódica: tetrapódica (4 acentos por verso).
<b>6. Ritmo</b>
Heterorrítmica
1)

2)

<b>7. Cadencias</b>
2 (5) 2 5
<b>8. Perfil melódico</b>


Versos impares de liña descendente e versos pares de liña ascendente.
<b>9. Forma musical</b>
A B A B
<b>10. Métrica</b>
Isosilábica: 8. 8. 8. 8.
<b>11. Xénero/función/ocasión</b>
<i>Vals</i> - pasodobre. Divertimento – baile. Pandeirada.
<b>12. Fonte</b>
Arquivo propio.
<b>13. Notas/comentarios</b>

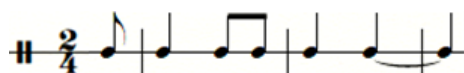
<b>VALS 13 (Pasodobre) – retrouso</b>
<b>1. Sons (notas) empregados</b>

<b>2. Ámbito</b>
Estreito: 1 – 6
<b>3. Escala</b>
Hexacordo frixio
<b>4. Compás</b>
Isométrico: 2/4
<b>5. Podia</b>
Isopódica: tetrapódica (4 acentos por verso).
<b>6. Ritmo</b>
Heterorrítmica
1) O motivo rítmico xerador da gran parte da melodía provén do inicio do primeiro verso, o cal se repite con exactitude para conformar o primeiro verso e, a través dunha variación por



diminución, tamén o inicio do segundo verso.



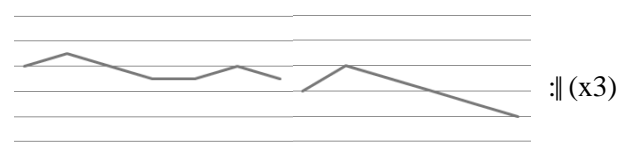
2)



### 7. Cadencias

(3) 1 :|| (x3)

### 8. Perfil melódico



Primeiro verso con forma de arco invertido, segundo verso con perfil descendente.

### 9. Forma musical

A B :|| (x3)

### 10. Métrica

Isosilábica 12. 12.


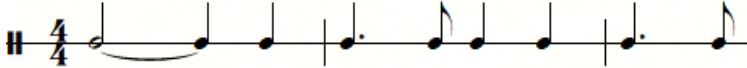
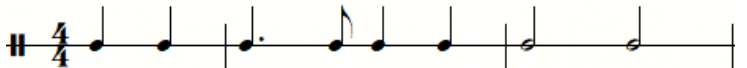
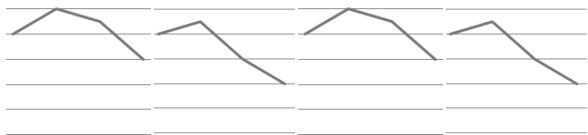
### 11. Xénero/función/ocasión

*Vals* - pasodobre. Divertimento – baile. Pandeirada.


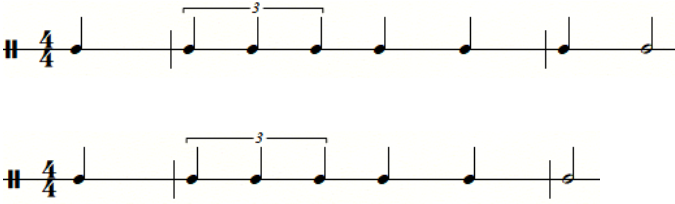
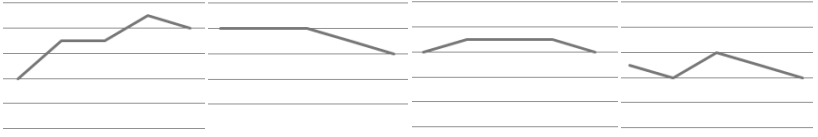
### 12. Fonte

Arquivo propio.

### 13. Notas/comentarios

<b>RUMBA 1 – cantiga</b>	
<b>1. Sons (notas) empregados</b>	
	
<b>2. Ámbito</b>	
Auténtico: 1 – 7	
<b>3. Escala</b>	
Escala frixia	
<b>4. Compás</b>	
Isométrico: 4/4	
<b>5. Podia</b>	
Isopódica: tripódica, 3 acentos por verso	
<b>6. Ritmo</b>	
Heterorrítmica	
1)	
	
2)	
	
<b>7. Cadencias</b>	
3 (1) 3 1	
<b>8. Perfil melódico</b>	
	
Perfiles descendentes	
<b>9. Forma musical</b>	
A B A B	
<b>10. Métrica</b>	
Isosilábica: 8. 8. 8. 8.	
<b>11. Xénero/función/ocasión</b>	

Rumba. Divertimento – baile. Pandeirada.
<b>12. Fonte</b>
Arquivo propio.
<b>13. Notas/comentarios</b>

RUMBA 1 – retrouso
<b>1. Sons (notas) empregados</b>

<b>2. Ámbito</b>
Estreito: 1 – 6
<b>3. Escala</b>
Hexacordo frixio
<b>4. Compás</b>
Isométrico: 4/4
<b>5. Podia</b>
Isopódica: bipódica (2 acentos por verso).
<b>6. Ritmo</b>
Isorrítmica, con variacións por unión

<b>7. Cadencias</b>
5 (3) 3 1
<b>8. Perfil melódico</b>

Primeiro verso de perfil ascendente, segundo verso de perfil descendente, terceiro verso de con forma de arco, e cuarto verso con perfil ondulante-descendente.

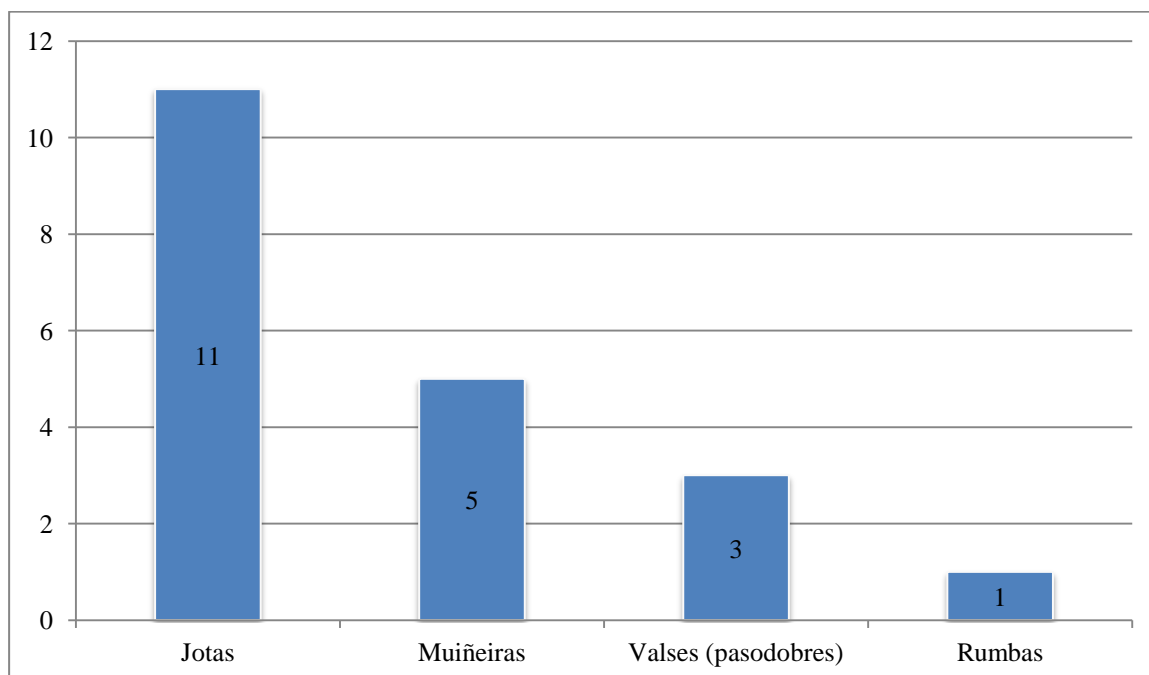
<b>9. Forma musical</b>
A B C D
<b>10. Métrica</b>
Isosilábica: 8. 7+1. 8. 7+1.
<b>11. Xénero/función/ocasión</b>
Rumba. Divertimento – baile. Pandeirada.
<b>12. Fonte</b>
Arquivo propio.
<b>13. Notas/comentarios</b>

### 6.2.1.2. Análise

Baseándonos nos datos obtidos e reflectidos nas fichas presentes no apartado anterior, damos comezo a análise por parámetros expoñendo a presenza dos diferentes ritmos presentes no repertorio compilado (gráfica 19).

**Gráfica 19**

*Ritmos*

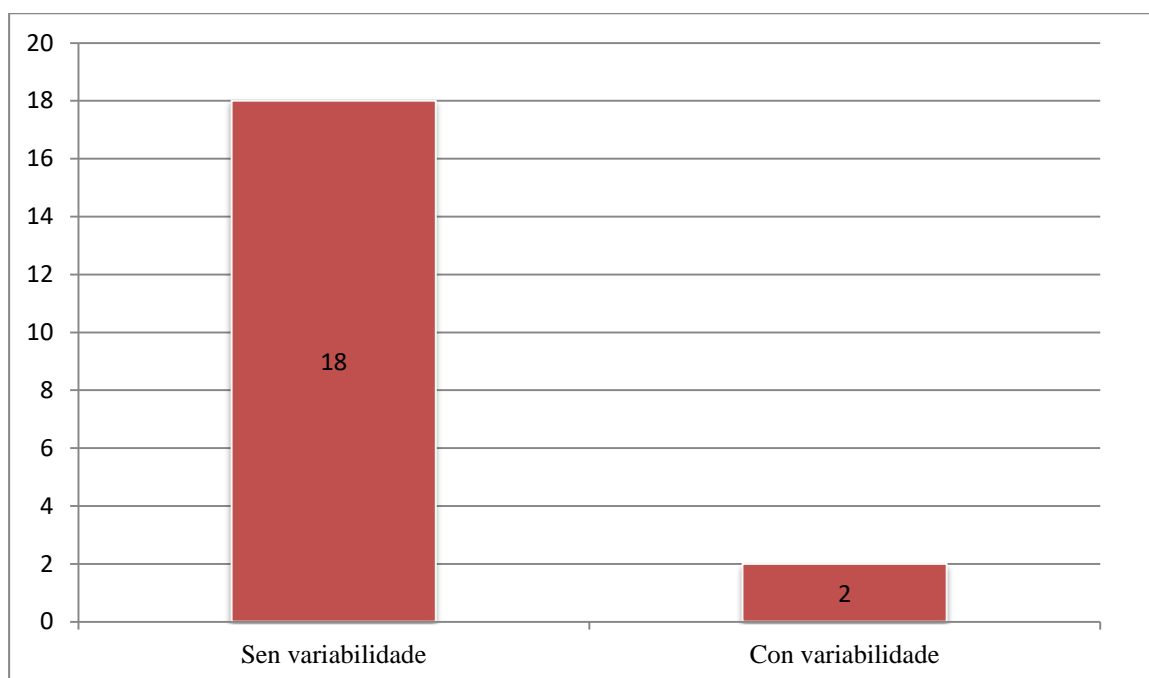


Partindo da estrutura das fichas, seguimos determinando o grao de variabilidade das notas que conforman a melodía das diferentes pezas, é dicir, a presenza dunha mesma con altura variable a distancia de semitono (gráfica 20). Para isto, tomamos como referencia o conxunto conformado por cantiga e retrouso, ou retrouso e refrán, nos casos dos temas onde aparecen estas seccións.

Só temos presenza desta variabilidade en dúas das pezas analizadas, ambos casos muiñeiras que posúen esta pluralidade no terceiro grao (si natural e si bemol). Cabe mencionar o caso da muiñeira 4, onde aparece o sexto grao rebaxado de xeito descendente (mi natural) pero ó considerar esta nota como secundaria, levounos a non incluír este caso no bloque de pezas con variabilidade.

### Gráfica 20

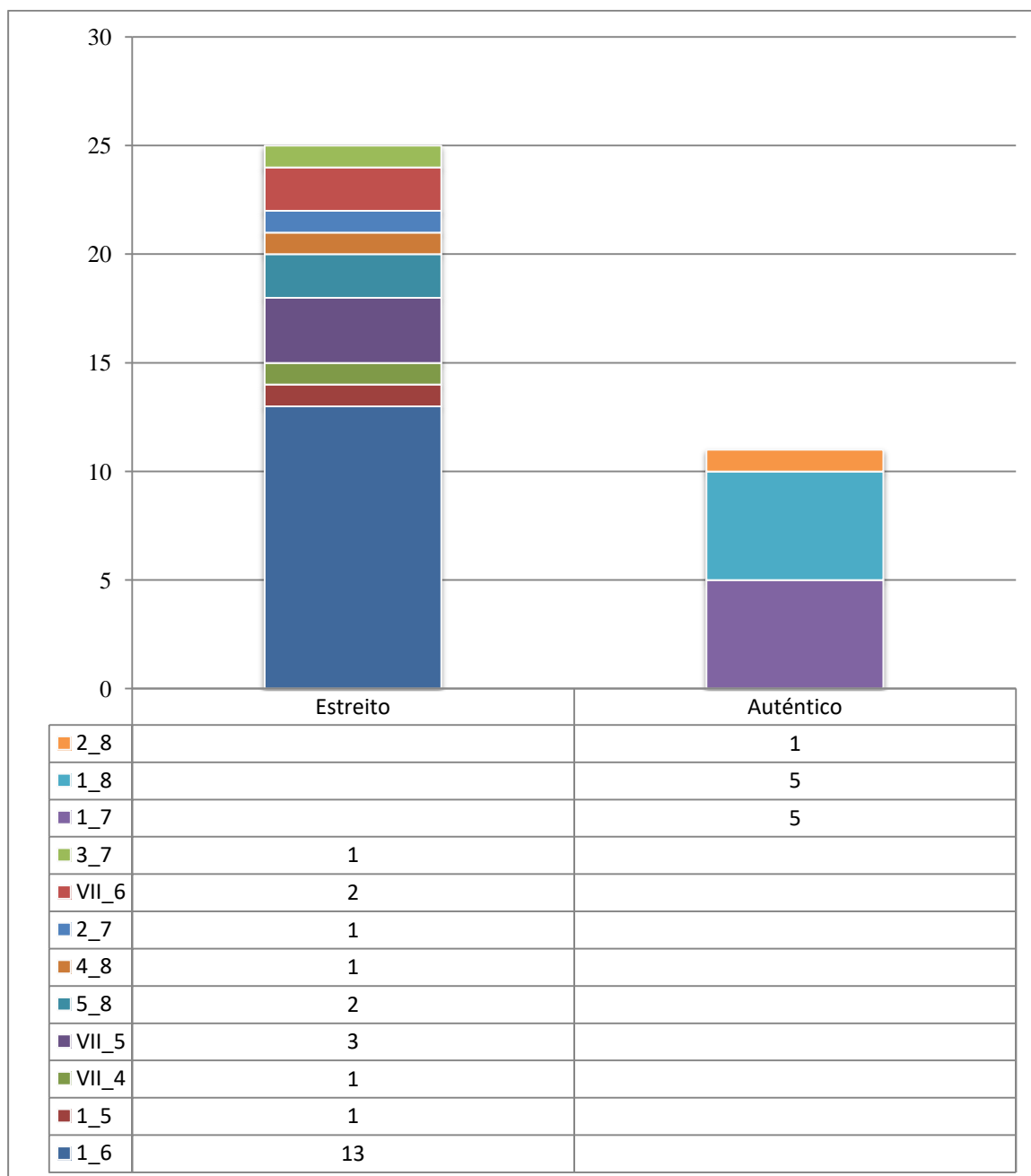
*Variabilidade nas notas empregadas*



No referente ao ámbito tomaremos cada unha das fichas como ítems diferenciados, debido ás múltiples diferenzas entre cada unha das seccións dunha mesma peza. Como vemos, o ámbito predominante é o estreito con múltiples variantes, aínda que destaca a variable 1 – 6 (gráfica 21).

**Gráfica 21**

*Tipos de ámbito*



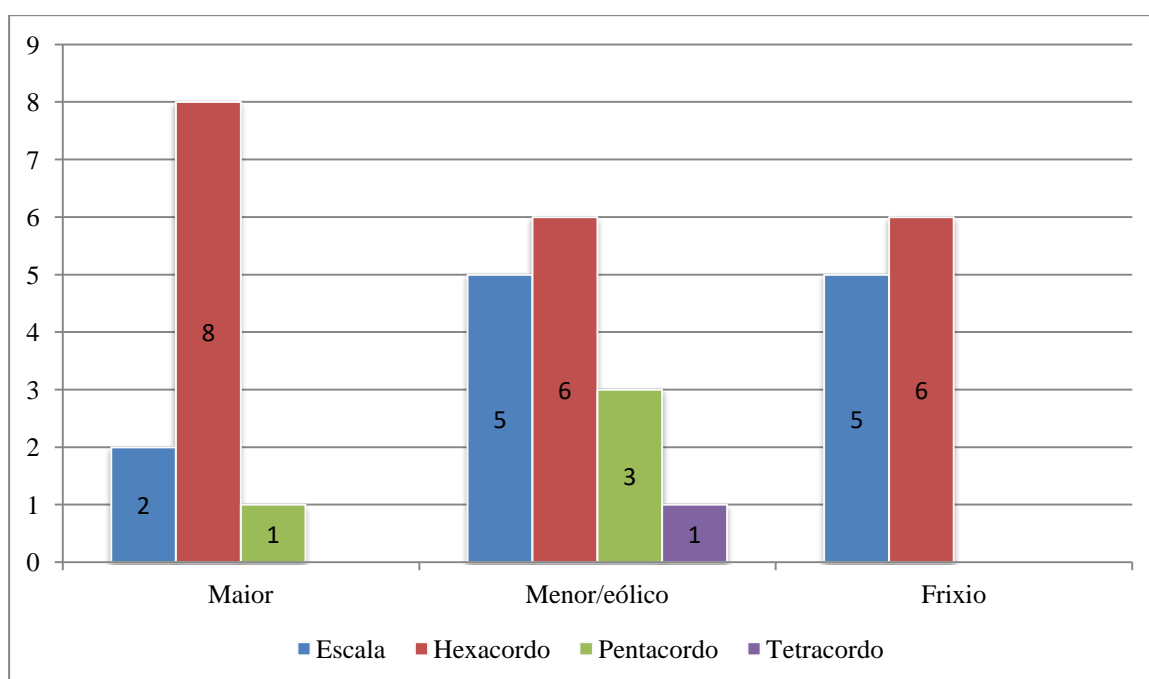
Na distinción das diferentes escalas empregadas, sinalaremos primeiramente tres opcións fundamentais: maior, menor ou eólico e frixio, dentro das que establecer as diferentes casuísticas. Como xa fixemos referencia no capítulo anterior, a pesares de que a escala frixia é un tipo de escala menor, a súa relevancia dentro do repertorio galego en xeral e do particular aquí analizado, decidimos manter este ítem como un ente diferenciado.

Na elaboración deste gráfica (gráfica 22) tomamos como referencia cada unha das fichas por separado e, no caso das pezas onde aparece variabilidade de notas empregadas, tomamos como referencia a escala principal sinalada na ficha correspondente.

A sonoridade maioritaria no repertorio é o que emprega notas relacionadas coas escalas menores, mentres que, como vemos en relación ao ámbito, predominan os hexacordos.

## Gráfica 22

### *Tipos de escala*



Por outra banda, tamén debemos sinalar as diferenzas presentes nos hexacordos maiores, sendo un total de dous dos casos reflectidos hexacordos maiores co 6º grao rebaixado. No referente ás escalas menores, todas elas son escalas menores naturais.

Do total das 20 pezas que compoñen o repertorio deste arquivo, dúas delas presentan heterometría, é dicir, varios compases na transcripción da melodía. No primeiro caso, o da muiñeira 2, esta combinación é moi breve, aparecendo o 1/4 nun único compás, motivo polo cal non a referiremos na próxima gráfica

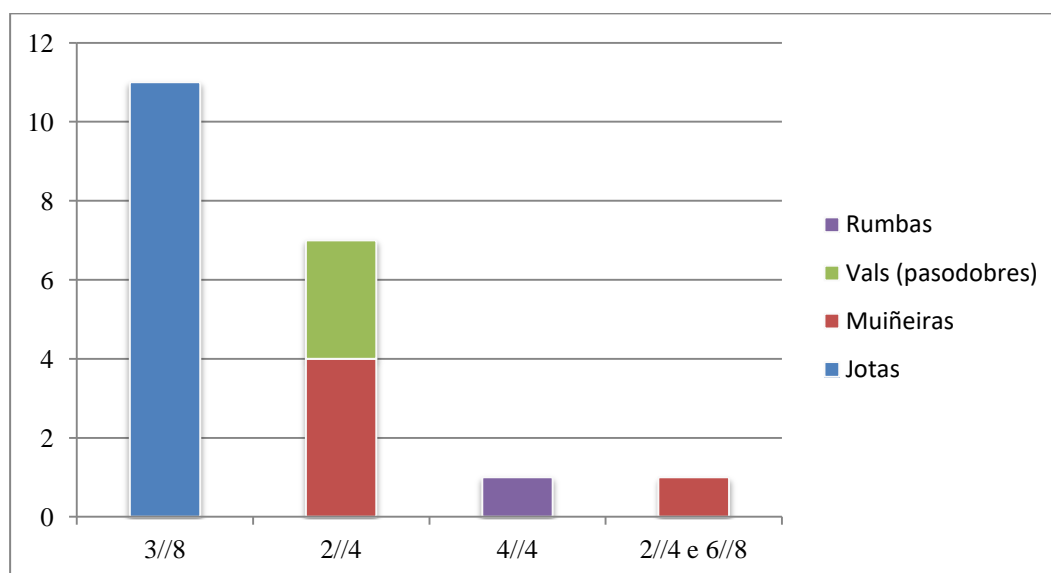
. Máis interesante é o caso da heterometría da muiñeira número 8, na cal se combinan o 2/4 na cantiga e o 6/8 no refrán, aspecto interesante se atendemos ás consideracións de

Schubarth (1984) onde establece como muiñeiras vellas todas aquelas que poden transcribirse nun compás de binario de subdivisión binaria e muiñeiras novas as que se adaptan mellor nun compás binario de subdivisión ternaria, polo tanto, neste caso teríamos unha combinación de ambos tipos.

Recollemos na seguinte gráfica (gráfica 23) os datos onde relacionamos os xéneros cos compases empregados, facendo tamén referencia á heterometría anteriormente exposta.

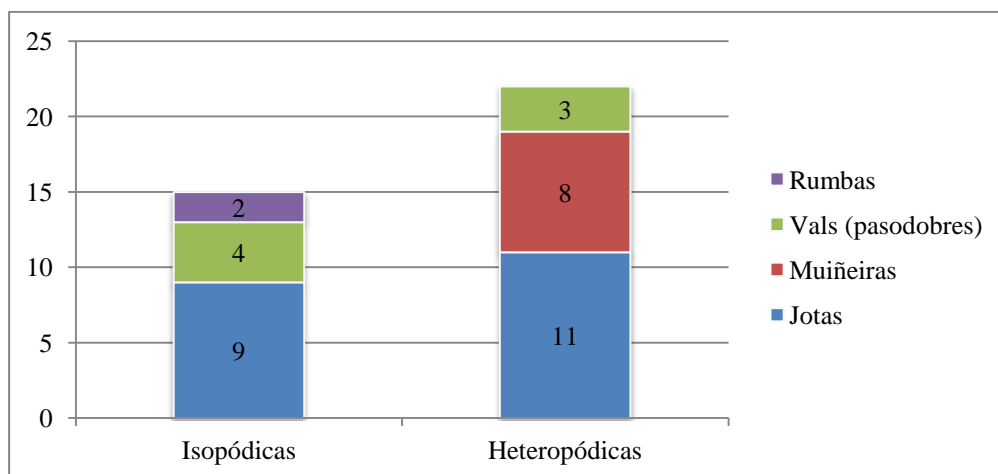
**Gráfica 23**

*Compases*



A continuación mostramos os datos referentes á podia (gráfica 24), tomando para isto como base de análise cada unha das fichas por separado. Ademais, mostramos a relación tamén cos xéneros, sendo especialmente notable o 100% de casos heterométricos das muiñeiras.

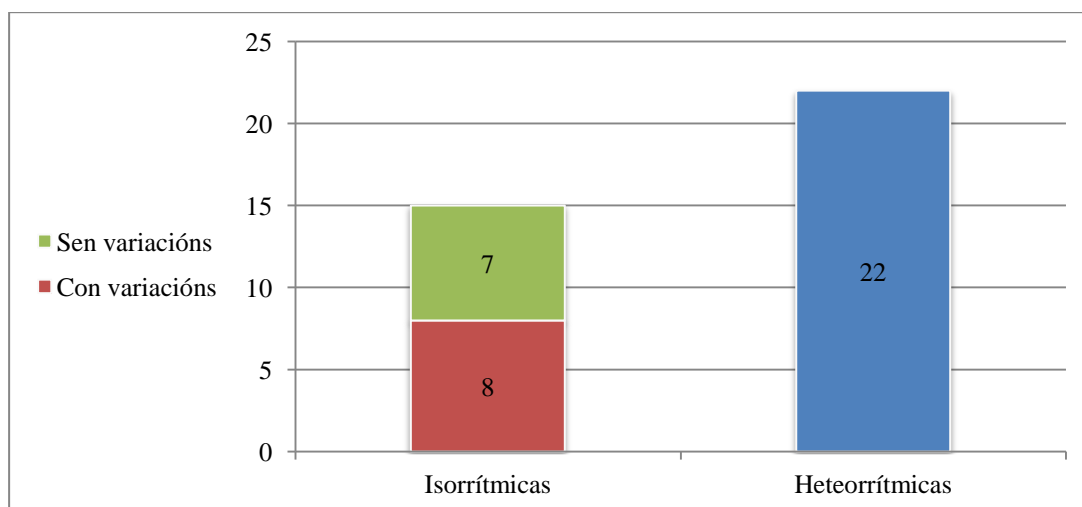


**Gráfica 24***Tipo de podia*

Entre os casos isopódicos, a variable que máis se repite é a tetrapodia (catro acentos por verso).

Segundo co apartado rítmico diferenciamos os casos isorrítmicos e heterorrítmicos na gráfica 25, aparecendo tamén referenciados a presenza de variacións nas pezas isorrítmicas, todo isto tomando como referencia cada unha das fichas realizadas.

Tras a análise destes datos podemos comprobar un claro predominio da heterorrítmica e unha paridade entre a presenza e ausencia de variacións nos casos isorrítmicos.

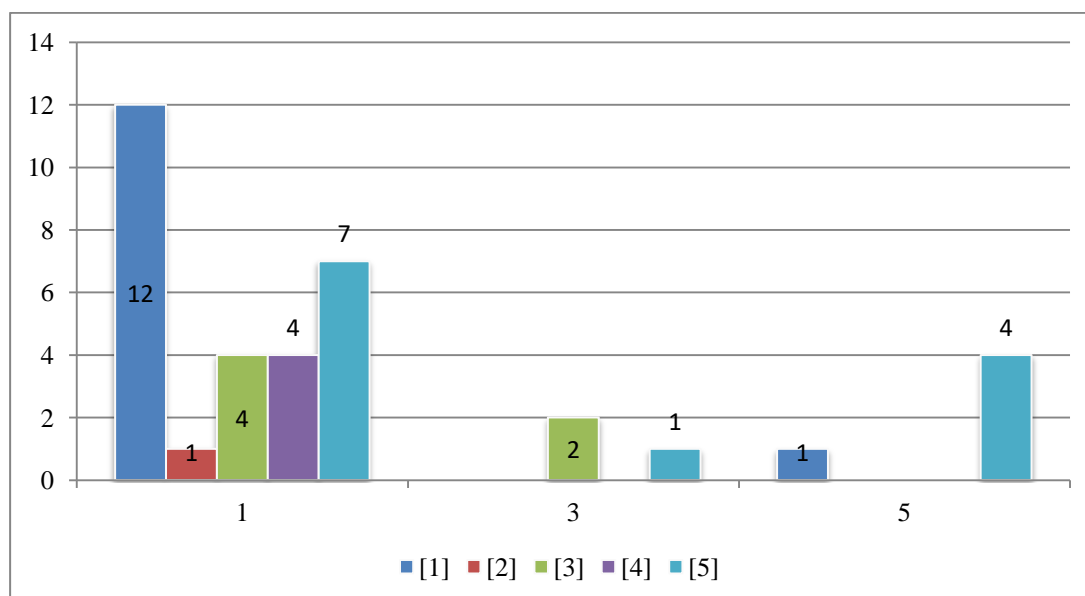
**Gráfica 25***Ritmo*

Na análise das cadencias tomamos como referencia a estrutura marcada pola cesura principal e a cadencia principal: (x) x, como modo de acoutar a gran variedade de cadencias no resto de repousos. Ademais na gráfica 26 agrupamos as variantes segundo a cadencia principal, de xeito que o número da base das columnas se corresponde con esta cadencia principal e a cesura principal aparece marcada lenda da gráfica.

Destacan as cadencias que presentan como cadencia principal o grao 1, e entre as variantes sobresaie especialmente a variable (1) 1.

**Gráfica 26**

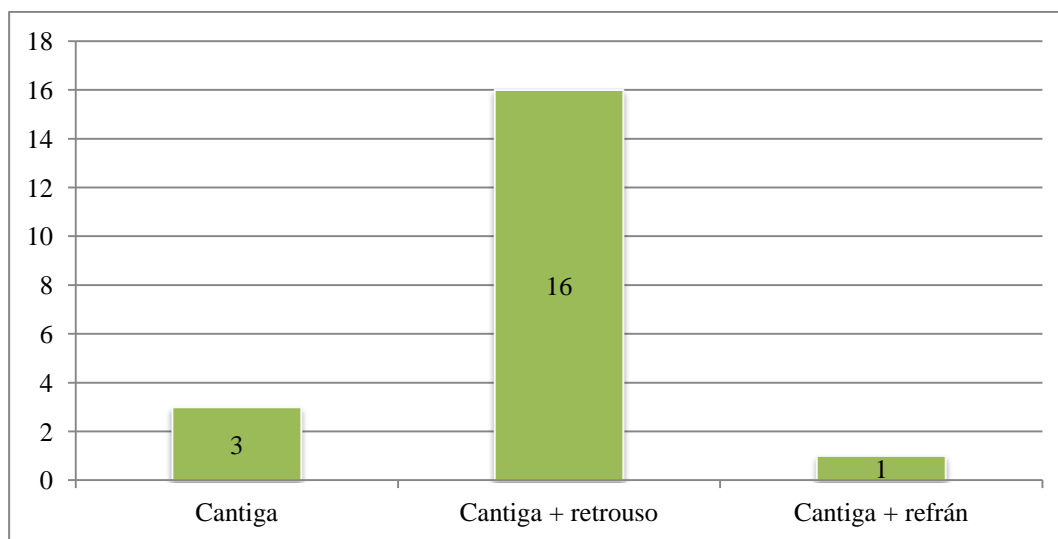
*Cadencias*



De contado falaremos da información en relación á forma, comezando por unha gráfica (gráfica 27) onde se expoñen as seccións das pezas: cantiga, cantiga e retrouso ou cantiga e refrán, sobresaíndo o segundo dos casos.

**Gráfica 27**

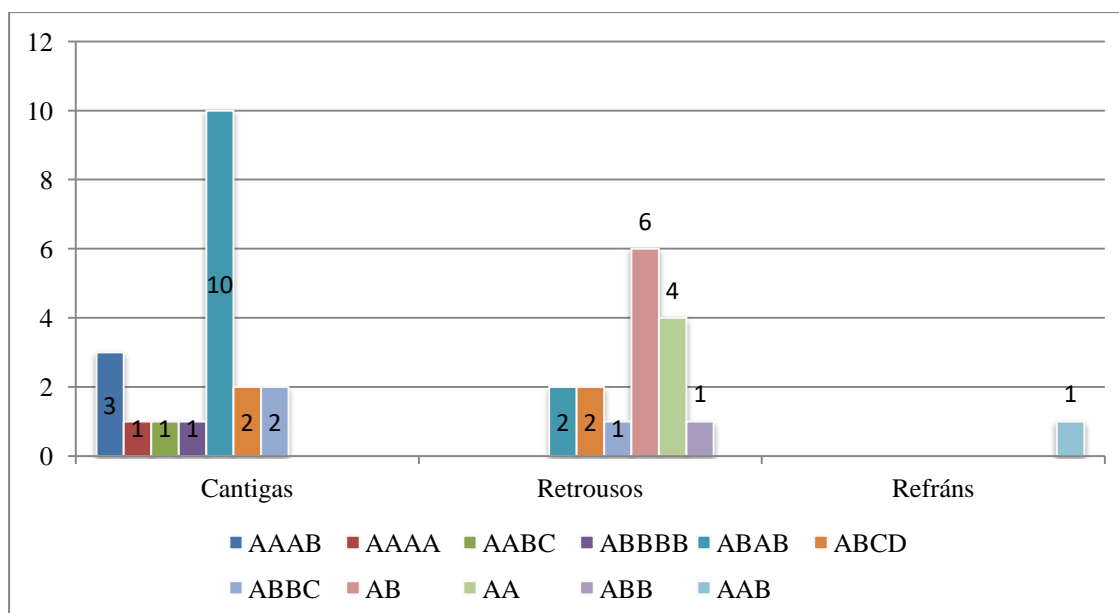
*Forma: seccións*



A estrutura musical fai referencia aos casos presentados en cada unha das fichas (gráfica 28), onde non aparecen reflectidas as variantes  $x'$  ou  $x_c$ , para facilitar a clasificación. Vemos como existe unha abundante variabilidade, aínda que si destacan os casos coa estrutura ABAB.

**Gráfica 28**

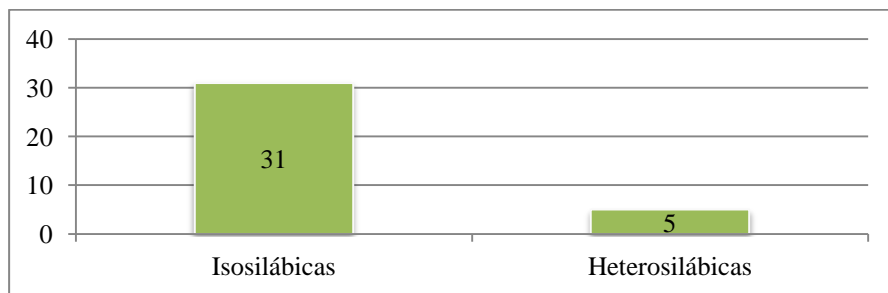
*Forma: estrutura musical*



No apartado da métrica, comezamos por presentar as variables da regularidade métrica distinguindo entre as pezas isosilábicas e heterosilábicas (gráfica 29), cunha clara predominancia da primeira variante.

**Gráfica 29**

*Regularidade métrica*

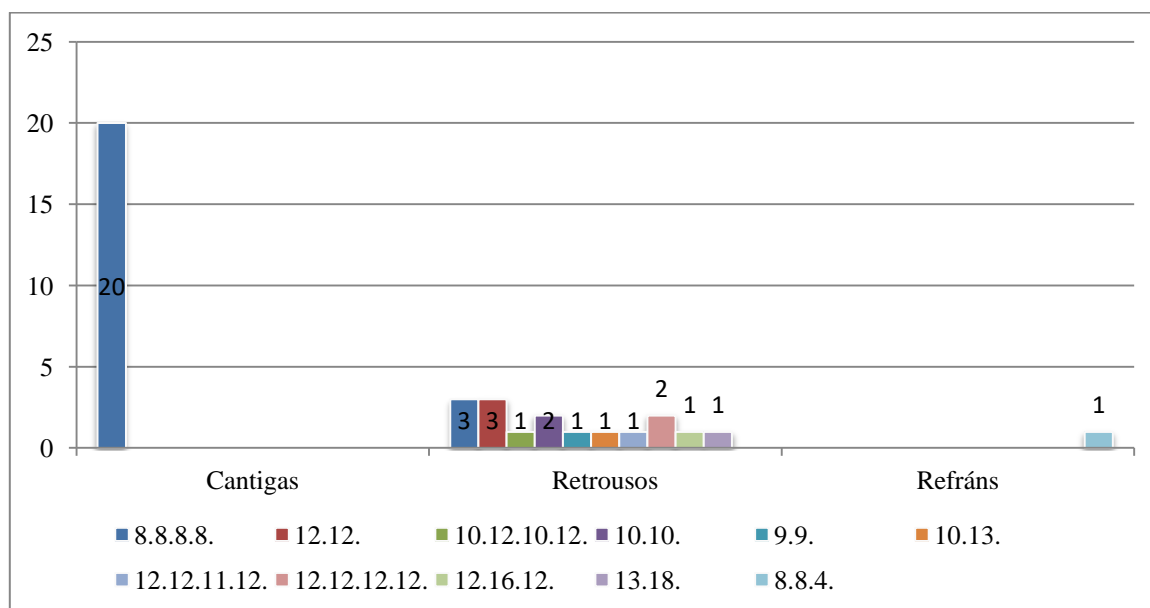


Para mostrar a información relativa a métrica dos versos realizamos unha gráfica na que se distinguen cantigas, retrousos e refráns (gráfica 30), e sen presentar os casos de +1 para facilitar a comparativa.

Nas cantigas existe un total predominio da forma 8.8.8.8., mentres que en retrousos e refráns vemos unha ampla variedade.

**Gráfica 30**

*Métrica: cantigas*



### **6.2.2. Análise do estilo interpretativo**

Recordemos que este apartado está vinculado co denominado estilo interpretativo do repertorio, entendendo por isto a análise da forma de interpretar o repertorio e non tanto das características propiamente musicais anteriormente abordadas a través das fichas de análise. Estamos polo tanto ante unha análise que se basea en datos non susceptibles da categorización presentada no apartado anterior e que parte da necesidade dunha interpretación subxectiva da investigadora.

Do mesmo xeito, teñamos en conta as definicións de estilo dentro do ámbito da música que recollemos no capítulo anterior, as cales fan referencia á música como ente provisto unicamente de estilo (e non de contido), o cal se vincula con aspectos tan dispares como a época, a rexión, a/o compositor ou o /a intérprete, entre outros (Don Randel, 2008).

De igual forma ca no capítulo anterior, tomamos como puntos fundamentais desta análise o canto (entendendo dentro deste a melodía, a voz e o texto) e a percusión.

#### **6.2.2.1. Canto**

Un dos motivos que nos leva a presentar unha análise destas características é a dificultade de abordar certos aspectos do canto que non son recollidos a través da notación occidental convencional e que, polo tanto, fan fincapé na dificultade de categorización (Don Randel, 2008).

Comezando co apartado do canto relacionado coa voz, podemos definir a cor e o timbre deste repertorio como un conxunto dominado polo empaste debido á combinación de voces femininas con rexistros e interpretacións moi semellantes.

A dinámica presente na interpretación do repertorio é forte, podendo percibir esa lixeira perda de presión a través da relaxación das cadencias finais onde se executa unha nota longa (López Fernández, 2017).

Tomando como referencias as notas finais presentadas nas partituras, podemos apreciar unha diferenza salientable entre aquelas pezas que foron interpretadas con ou sen percusión de man. Deste modo, no caso das interpretacións acompañadas da percusión, podemos falar dunha tesitura media no que as notas finais viaxan entre o lab e o re, destacando os casos que se sitúan no do e si. Pola contra, nas pezas que non presentan

percusión vemos que esta tesitura adquiere un plano máis grave, con notas entre o fa # e o la. Polo tanto, podemos confirmar como a presenza dunha base sonora a través da percusión provoca un cambio na tesitura.

Definindo a técnica vocal empregada polas informantes na interpretación do repertorio, temos unha predominancia maioritaria do *belting*, o que se caracteriza pola presenza de apoio diafragmático, a reducida expulsión do aire, a inclinación do cricoides con pregue grosso e forte vibración das cordas no apartado físico, e unha calidade vocal forte e proxectada como resultado na interpretación (López Fernández, 2017).

Algo menos habitual, debido ao rexistro empregado, o cal se establece nunha tesitura media ao ter en conta o exposto sobre as notas finais e os ámbitos reflectidos nas fichas de análise (maioritariamente de ámbito estreito), temos o *twang*, máis propio na execución de notas agudas. Esta tipoloxía aparece fisicamente cunha retracción da epiglote e co uso de resoadores ubicados na cabeza que provocan unha gran resonancia, o que provoca un son cargado de harmónicos e con timbre metálico (López Fernández, 2018).

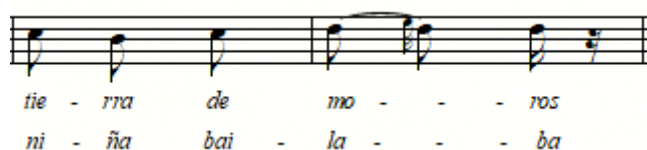
Podemos concluír que a aparición deste tipo de técnica responde ao obxectivo de que a melodía sobresaia fronte o son da percusión de man e ao balbordo de baile e festa no que se adoita a empregar o repertorio.

No apartado melódico tamén faremos referencia á ornamentación como signo de particularidade dentro do repertorio vocal galego. Neste caso, a presenza de adornos no repertorio non é especialmente abundante, pero si podemos facer mención dos procedementos máis habituais.

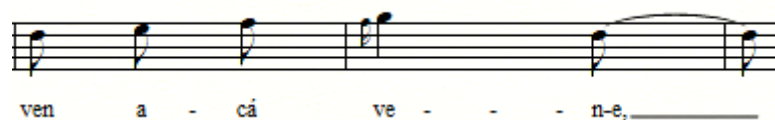
O ornamento que aparece con máis recorrencia é o *glisando* (imaxe 112), especialmente en intervalos descendentes de segunda ou terceira e en finais de frase ou verso. A interpretación destes *glisandi* determínanse por unha lixeira perda de presión, sendo complicado establecer cal dos dous elementos é resultado do outro.

**Imaxe 112***Glissandi Jota 16*

Outro adorno recorrente é a apoiatura superior (imaxe 113) que funciona como división dunha nota longa, dando como resultado a aparición de dúas figuras de igual duración.

**Imaxe 113***Apoiatura superior en Jota 5*

Por outra banda, tamén atopamos algún caso de apoiaturas inferiores previas á nota real (imaxe 114), na meirande parte das ocasións funcionando como paso previo á execución dunha nota aguda.

**Imaxe 114***Apoiatura de chegada en Jota 12*

A continuación trataremos a parte do canto en relación ao texto, comezando por definir a arbitrariedade dos textos en relación á melodía nos apartados das cantigas, aspecto que non ocorre nos retrousos, onde si se asocia un texto a unha melodía, coa excepción da *Jota 5* (*Una niña de tierra de moros...* e *Ai, Ricardo, Ricardo, Ricardo...*) e da *Muiñeira 1* (*Aires de la Habana...*, *A tu puerta Lola...* e *Donde ves María?...*).

Esta relación non unívoca no apartado das cantigas relaciónase co carácter improvisatorio do repertorio de tradición oral e a forma preestablecida para elas (catro versos oitosílabos con rima asonantes ou consonante nos versos pares). (López Fernández, 2018) Ademais, temos que ter en conta a predominancia deste tipo de métrica (versos oitosílabos) no repertorio, tal e como comprobamos na análise por parámetros.

No referente ao tipo de rima, a máis habitual é a asonante (imaxe 115):

### **Imaxe 115**

*Rima asonante en Muiñeira 1*

Hoxe aquí non cantan todas,  
hoxe aquí non cantan todas,  
unas porque tienen gharbo  
y otras porque son señoras.

Aínda que moito menos habitual, tamén podemos atopar algún exemplo de rima consonante (imaxe 116):

### **Imaxe 116**

*Rima consonante en Jota 12*

Vente vindo de ladeira,  
vente vindo de ladeira,  
se che da o sol na cara  
porala miña bandeira.

No referente á construción das estrofas, o elemento con máis aparicións é a quarteta asonantada (imaxe 117 e 118), asociadas fundamentalmente ás cantigas, aínda que tamén temos exemplos en retrousos:

### **Imaxe 117**

*Cuarteta asonantada en Jota 3*

De Liñares a Baiste,  
de Baiste a Rubillon-e,  
paséanse os meus amores  
anque me dighan que non-e.



### **Imaxe 118**

*Cuarteta asonantada no retrouso en Jota 12*

*La mi morena por la mañana  
se baja al río a lavar la cara,  
lavar la cara ramo de oliva  
por eso tiene la piel tan fina.*

É moi habitual atoparnos con cuartetos construídos mediante a repetición exacta do primeiro verso, posible resultado da ampliación dunha tercerilla (imaxe 119).

### **Imaxe 119**

*Repetición do primeiro verso para a construción de cuarteta en Jota 3*

*Pandareta na baranda,  
pandareta na baranda,  
viva quen anda d'amores,  
viva quen d'amores anda.*

Dentro do apartado dos retrouso atopámonos con máis variedade, sendo o máis habitual a presenza de pareados e cuartetos construídos dende un pareado a través da repetición (imaxe 120 e 121).

### **Imaxe 120**

*Pareado en Jota 6*

*Que ben che queda, que ben che está  
a saia branca e o delantal.*

### **Imaxe 121**

*Cuarteta construída a partir dun pareado en Muiñeira 1*

*Aires de la Habana, aires del querer,  
aires de la Habana, que me vienen ver.  
Que me vienen ver, me vienen buscar;  
aires de la Habana, me quieren llevar.*

Atendendo á aparición das figuras retóricas nos textos do repertorio, podemos sinalar os seguintes recursos como os máis empregados, comezando polo paralelismo, especialmente na repetición dos dous primeiros versos (imaxe 122):

### **Imaxe 122**

#### *Paralelismo en Jota 12*

Vente vindo de ladeira,  
vente vindo de ladeira,  
se che da o sol na cara  
porala miña bandeira.

En relación ás figuras vinculadas coa repetición tamén podemos atopar exemplos de anáforas (imaxe 123):

### **Imaxe 123**

#### *Anáfora en Jota 12*

Axúdame compañeira,  
axúdame camarada,  
axúdame compañeira  
a levar a foleada.

Podemos atopar algún caso de personificación, como o do seguinte exemplo (imaxe 124):

### **Imaxe 124**

#### *Personificación en Jota 14*

Olos verdes traicioneros,  
azules son mentireiros,  
los negros y acastañados  
esos son los verdaderos.

Tamén aparecen algúns exemplos de metáforas (imaxe 125):

### **Imaxe 125**

#### *Metáfora en Muiñeira 4*

Esta noite e maila i-outra,  
e maila outra pasada,  
abalei unha pereira  
que nunca foi abalada.

Podemos ver casos de antítese, como o que segue (imaxe 126):

### **Imaxe 126**

#### *Antítese en Muiñeira 3*

O cantar do arrieiro  
é un cantar moi baixiño,  
cántano en Ribadavia  
resona no Carballiño.

As hipérboles tamén están presentes nos textos do repertorio (imaxe 127):

### **Imaxe 127**

#### *Hipérbole en Jota 5*

Dicen que la mar es ancha  
que caben cuatro navios,  
en tu pecho resalada  
no caben secretos míos.

No referente a exclamacións atopamos tamén algún exemplo, como o que segue (imaxe 128):

### **Imaxe 128**

#### *Exclamación en Jota 5*

*Ai Ricardo, Ricardo, Ricardo  
a la orilla del río te aguardo,  
ai te aguardo, te aguardo y no vienes  
ai Ricardo que palabras tienes.*

Do mesmo xeito, aparecen interrogacións retóricas en retrousos e cantigas (imaxe 129):

### **Imaxe 129**

*Interrogación retórica en Vals 12*

*Donde dormirás?  
Donde dormirás, morena?  
Donde dormirás?  
Entre hierros y cadenas prisionera estás.*

Seguindo co análise do texto, recollemos a continuación exemplos das características dialectais de Liñares, comezando pola gheada intervocálica (imaxe 130):

### **Imaxe 130**

*Gheada intervocálica en Muiñeira 3*

*Aghora que nos xuntamos  
nos e mailos de alá riba,  
aghora que nos xuntamos  
viva a nosa compañía.*

De igual xeito que no resto da lírica popular galega, o uso do e paragóxico, especialmente ao remate de verso, é un elemento que aparece continuamente (imaxe 131):

### **Imaxe 131**

*E paragóxico en Jota 5*

*Heime de estar aquí-e,  
heime de deixar estar-e  
hasta que venga la luna  
i-hasta que venga el lunar-e.*

Aparecen abundantes encontros intervocálicos resoltos por elisión (imaxe 132):

**Imaxe 132***Encontros intervocálicos en Jota 16*

Teño d'ir, teño de vir-e  
 meniña ao teu lughar-e,  
 teño d'ir, teño de vir-e  
 e hasta que te hei de levar-e.

En canto ao emprego da lingua, o idioma predominante é o galego, aínda que tamén aparecen abundantes textos en castelán, e incluso temos referencias de cantigas onde se combinan ambas linguas (imaxe 133 e 134):

**Imaxe 133***Aparición de galego e castelán en Muiñeira 3*

*Dicen que no voy, que (si) no voy, que no vaya,  
 dicen que no voy a la fuente por agua.*

Viva, viva quen me axuda  
 e máis que me ha de axudar-e,  
 vivan os de miña terra  
 e mailos do meu lughare.

**Imaxe 134***Mestura de idiomas en Jota 5*

Heime de estar aquí-e,  
 heime de deixar estar-e  
 hasta que venga la luna  
 i-hasta que venga el lunar-e.

Como último apartado, dedicámonos a presentar as temáticas máis salientables dentro do repertorio, que se vinculan primordialmente coa festa e co amor. Por exemplo, temos referencias nas cantigas ao propio momento da interpretación dentro da festa (imaxe 135 e 136):

### **Imaxe 135**

*Temática: festa en Jota 6*

A foleadiña d' hoxe  
de maña será sonada,  
ela que sone que non-e,  
ela vai de foleada.

### **Imaxe 136**

*Temática: festa en Jota 4*

Van de festa que hoxe é vinte,  
van de festa que hoxe é vinte,  
se elas non queren facer-e  
vamos a ela Baiste.

Ademais, aparecen diferentes temas máis específicos vinculados coa celebración, como poden ser os que mencionan o baile e a propia música (imaxe 137, 138, 139 e 140).

### **Imaxe 137**

*Temática: festa, baile en Jota 5*

Parece que bailan ben-e,  
parece que bailan ben-e,  
unha volta polo aire  
e outra polo aire ven-e.

### **Imaxe 138**

*Temática: festa, ritmos bailables en Muiñeira 4*

Moiñeira, moiñeira,  
moiñeira ribeirana,  
moiñeira, moiñeira  
tócocha de boa ghana.

### **Imaxe 139**

*Temática: música, canto en Jota 6*

Aquí canto, aquí canto  
al estilo de mi tierra  
aquí canto, aquí canto  
aunque juzguen las de afuera.

### **Imaxe 140**

*Temática: música, pandeireta en Vals 12*

Pandareta na baranda,  
pandareta no balcón,  
viva quen anda de amores  
no lughar de Rubillón.

Temos tamén referencias ao pandeiro, neste caso podería relacionarse co posible emprego do instrumento en Liñares, como antecesor da lata de carburo e de pemento (imaxe 141 e 142).

### **Imaxe 141**

*Temática: música, pandeiro en Vals 7*

Este pandeiro que toco  
que no medio ten un ramo,  
ten un letreiro que dice  
vivan os que andan bailando.

### **Imaxe 142**

*Temática: música, lata de pemento en Jota 7*

Heille tocala latiña -ai ai-  
heilla de repenir-e,  
heille tocala latiña -ai ai-  
aos mozos que van bailar-e.

Adentrándonos agora no apartado da temática amorosa, podemos mencionar os seguintes exemplos (imaxe 143):

### **Imaxe 143**

*Temática: amor en Jota 12*

De Liñares a Baíste,  
de Baíste a Rubillón-e,  
paséanse os meus amores  
aunque me digan que non-e.

Dentro destas mencións ao amor, podemos tamén distinguir diferentes subtemas, como o desamor (imaxe 144) ou encontros amorosos (imaxe 145), entre outros:

### **Imaxe 144**

*Temática: amor, desamor en Jota 5*

En el medio de la mar-e  
un barco se balancea,  
un toro bravo se amansa  
y un amor firme falsea.

### **Imaxe 145**

*Temática: amor, encuentros amorosos en Jota 5*

Esta noite hei d'ir alá-e  
meniña non teñas medo,  
déixam 'a porta trancada  
cunha palla de centeo.

Tamén podemos seleccionar algún dos exemplos que fan referencia á propia aldea de Liñares (imaxe 146):

### **Imaxe 146**

*Temática: Liñares en Jota 14*

Viva Liñares yo digo  
por todos los alrededores,  
y también digo que viva  
la tierra de mis amores.

Outras aparicións habituais son as referencias a prendas de roupa (imaxe 147 e 148):

### **Imaxe 147**

*Temática: vestimenta en Jota 6*

*Que ben che queda, que ben che está  
a saia branca e o delantal.*



**Imaxe 148**

*Temática: vestimenta en Jota 11*

Tiendo el pañuelo en el prado,  
las cintas sobre las flores,  
cuanto más habla la gente  
más le quiero a mis amores.

*Tenderé, tenderé, tenderé,  
el pañuelo en el prado no lo tienda usted.*

**6.2.2.2. Percusión**

Para definir a percusión que participa do canto en Liñares é fundamental falar da presenza dun grupo indefinido de pandeiretas e unha lata de pemento, tal e como as informantes nos describen, aínda que é certo que non en todas as interpretacións transcritas aparece a lata de pemento (ao igual que hai algunhas pezas nas que só se recolle a melodía).

As dinámicas, paralelamente ao que ocorre no canto, son inexistentes, partindo sempre dun volume forte, só atopando un certo incremento na interpretación dos saltos en *jota* e *muiñeira*. O efecto desta sonoridade é produto tanto dos propios materiais dos instrumentos, da colocación no caso da lata (baleira e sen tapa) como na interpretación por parte das informantes, buscando sempre unha percusión contundente.

Os patróns rítmicos empregados na interpretación das pezas teñen asociado un ritmo concreto, na meirande parte dos casos coincidentes entre lata e pandeireta. O uso destes patróns funciona como un continuo sobre o que se van desenvolvendo as correspondentes cantigas, retrousos ou refráns.

Nas seguintes imaxes (imaxe 149, 150 e 151) recollemos os patróns rítmicos de *jota*, *muiñeira* e *vals*, todos eles con figuración coincidente entre pandeireta e lata.

### Imaxe 149

*Patrón rítmico empregado para jota*



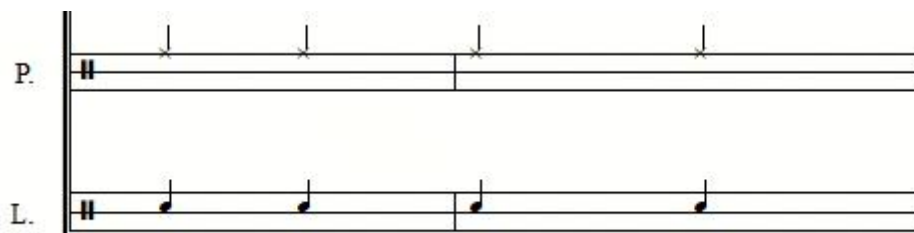
### Imaxe 150

*Patrón rítmico empregado para muiñeira*



### Imaxe 151

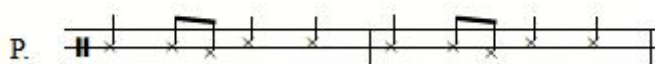
*Patrón rítmico empregado para vals (pasodobre)*



O patrón empregado para a rumba non é coincidente ao 100%, xa que algunhas das pandeiretas utilizan o mesmo patrón (imaxe 152) pero outras realizan un cunha pequena variación consistente no engadido dunha corchea no terceiro tempo (imaxe 153).

**Imaxe 152***Patróns rítmicos empregado para rumba***Imaxe 153***Patrón rítmico (con variación) de pandeireta empregado para rumba*

\* Variación do toque de pandeireta



Ademais destes patróns rítmicos, en *jotas* e *muiñeiras* aparecen os saltos (imaxe 154 e 155), uns patróns característicos que teñen función estrutural en función da música e do baile. No caso das pandeiretas a estrutura dos saltos está completamente definida, mentres que no da lata se esvaece co continuo do patrón básico do ritmo.

Cabe destacar que a aparición dos saltos en relación á estrutura formal da peza é moi variable, probablemente pola escasa relación co baile no momento da gravación. Deste xeito, hai casos nos que nos atopamos coa localización habitual deste elementos (entre as sucesivas repeticións da melodía correspondente) pero moitos outros nas que só aparecen ao remate da interpretación da peza en cuestión.

**Imaxe 154***Saltos en jotás*

### Imaxe 155

#### *Saltos en muiñeiras*



Pasamos agora a definir a técnica empregada na interpretación da percusión en cada un dos instrumentos, pandeireta e lata.

Comezando pola pandeireta, temos que determinar os dous movementos básicos: movemento de antebrazo e movemento de pulso, os cales se realizan coa man hábil (a que agarra a pandeireta), mentres que a man non hábil recibe o golpe do instrumento, agardando practicamente inmóbil e pechada.

Na interpretación da pandeireta podemos distinguir tres niveis na posición desta respecto do corpo da intérprete e o cal se reflicta na transcripción dos patróns rítmicos dentro dos trigramas.

Desta forma, a liña superior do trigrama correspóndese coa posición máis alta do instrumento, golpeando a man non hábil no centro do parche. Esta postura só aparece na interpretación dos saltos en *jota* e *muiñeira*, relacionándose tamén coa única aparición de cambios de dinámica, máis no patrón de *vals* (pasodobre).

No referente ás liñas inferior e intermedia do trigrama, estas crean zonas de golpes contrarias, é dicir, cando a pandeireta se establece na posición intermedia a zona do parche na que aparece o golpeo é a inferior do instrumento, e viceversa (imaxe 156). Ademais, esta relación de posición e zonas de golpeo da pandeireta tamén se vincula coa sucesión de tempos fortes e débiles, sendo os tempos fortes asociados á liña intermedia do trigrama e os débiles á inferior.

**Imaxe 156***Zonas de golpeo na pandeireta*

*Nota:* López Fernández (2018, p. 41).

Se transportamos o exposto ata o momento aos patróns rítmicos, podemos ver claramente a distribución de tempo fortes e débiles en relación aos movementos verticais do instrumentos e, por conseguinte, ás zonas de golpeo do parche.

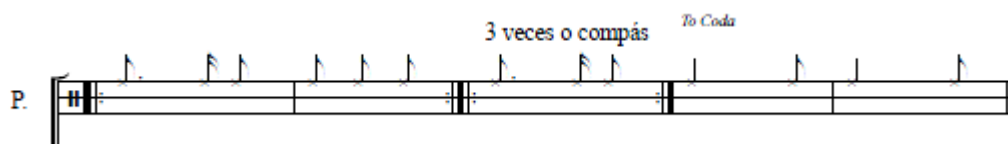
Ademais disto, tanto en *jotas* como en *muiñeiras*, vemos como a presenza do golpeo en tempo forte se acentúa por medio do emprego do movemento de antebrazo pero, ademais, é interesante o paso entre este primeiro golpe forte e o seguinte débil, o cal se produce cunha baixada do instrumento con movemento de antebrazo (imaxe 157 e 158), de forma que aparece unha lixeira acentuación respecto do resto dos tempos débiles.

**Imaxe 157***Patrón rítmico empregado para jota na pandeireta***Imaxe 158***Patrón de muiñeira na pandeireta*

Por outra banda, como xa comentamos, os saltos en *jotas* e muiñeiras empregan a posición máis alta do instrumento (imaxe 159 e 160):

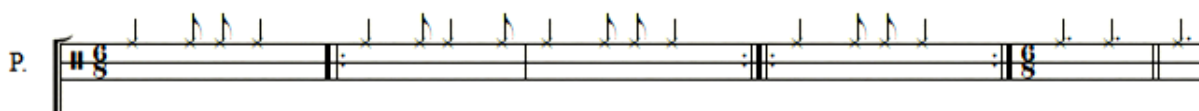
### Imaxe 159

*Saltos das jotás na pandeireta*



### Imaxe 160

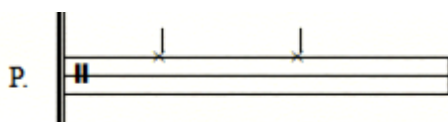
*Saltos de muiñeira na pandeireta*



Por outra banda, no casos dos *vals* (pasodobre) o patrón rítmico empregado é o outro caso no que aparece a posición superior do instrumento (imaxe 161):

### Imaxe 161

*Patrón de vals (pasodobre) na pandeireta*



Para finalizar, a rumba é o único ritmo que non conserva a posición de tempos fortes e débiles en relación á altura do instrumento. Neste caso todos os golpes se producen na zona intermedia do instrumento, aínda que si se conservan os movementos de antebrazo en tempo forte e primeiro tempo débil (imaxe 162).

### Imaxe 162

*Patrón de rumba na pandeireta*



A continuación pasaremos a definir o estilo interpretativo da lata de pemento, a que se coloca sobre as pernas da intérprete rodeada por ambos brazos e pousando as mans sobre a parte frontal da mesma. A man hábil (man dereita no caso das informantes) produce o golpeo con toda a súa extensión, cos cinco dedos lixeiramente arqueados e completamente relaxada, mentres que a man non hábil (esquerda para as informantes), funciona como áncora do instrumento ao deixar sempre apoiado o dedo polgar. Deste modo, a única forma posible para producir o golpeo consiste nun momento de pulso onde o polgar funciona como eixe.

Puidemos apreciar esta técnica a través da consulta persoal coas informantes, xa que durante a interpretación o movemento da man non hábil nalgunhas ocasións se producía de igual xeito co da man hábil. Tamén puidemos achegarnos á existencia de espazos de golpeo do instrumento nestas consultas afastadas da interpretación pero, atendendo ás transcricións realizadas, presentamos as seguintes análises en relación aos modos de golpeo.

Desta forma, a lata presenta unha única zona de golpeo intermedia, onde cada unha das mans produce o son sempre no mesmo lugar, por este motivo, vemos como nas transcricións dos ritmos as figuras sempre se establecen arredor da liña intermedia do trigrama (imaxe 163 e 164).

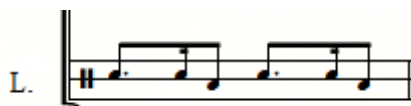
### **Imaxe 163**

*Patrón rítmico empregado para jota na lata de pemento*



### **Imaxe 164**

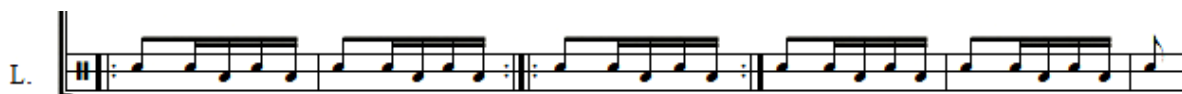
*Patrón rítmico empregado para muiñeira na lata de pemento*



No relacionado cos saltos de *jota* (imaxe 165) e *muiñeira* (imaxe 166) vemos como se conservan os patróns básicos do ritmo correspondente e só se respectan os finais.

### Imaxe 165

*Saltos de jota na lata de pemento*



### Imaxe 166

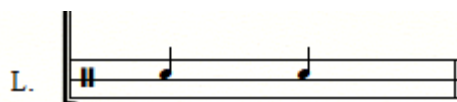
*Saltos de muiñeira na lata de pemento*



Para o vals (pasodoble) múdase a zona de golpeo, agarrando a lata pola zona superior e golpeando coa man hábil na parte lateral do instrumento (imaxe 167).

### Imaxe 167

*Patrón de vals (pasodoble) na lata de pemento*



Para finalizar, no caso da rumba non tivemos referencias sobre a interpretación coa lata de pemento.



**CAPÍTULO 7. ANÁLISE COMPARATIVA DOS ARQUIVOS, VÍNCULOS  
MUSICAIS E PROPOSTA DIDÁTICA SOBRE O REPERTÓRIO**



## **Sinopse**

O sétimo capítulo desta investigación presenta tres apartados diferenciados: por unha banda unha análise comparativa na que poidamos enfrontar a información e análises provenientes dos dous arquivos empregados, por outra unha relación das músicas de Liñares con outras fontes musicais e, por último, unha proposta de aproveitamento didáctico sobre a música aquí analizada.

Primeiramente, para o apartado comparativo, volvemos tomar como referencia as análises por parámetros e do estilo interpretativo presentadas nos capítulos cinco e seis, de xeito que podemos observar a evolución, variación e conservación de diferentes aspectos relacionados co noso repertorio.

No apartado dedicado aos vínculos musicais tratamos de establecer fontes e hipóteses que expliquen a configuración desta música, como xeito de acotala aínda máis e caracterizala dende diferentes perspectivas. Deste modo tratamos de establecer conexións coa música do entorno, músicas populares de orixe galega ou española, presentar mencións a sucesos demográficos como a emigración ou determinar a presenza de aspectos musicais como a tonalidade e a modalidade.

Por último, a proposta didáctica céntrase nun compendio de actividades sobre o repertorio de Liñares facendo fincapé na relevancia do sistema educativo como sustento da transmisión do patrimonio inmaterial, neste caso da música.



### 7.1. Comparativa dos arquivos de Xisco Feijóo e o propio

Despois da análise pormenorizada dos dous arquivos que integran o principal obxecto de estudo desta tese, procedemos a realizar unha comparativa entre os resultados obtidos das mesmas para así tratar de determinar as características que se conservan sen apenas cambios no transcurso dos anos e aquelas que foron mudando.

A interese en realizar esta comparativa cruzada reside, especialmente, no amplo marco temporal co que se relacionan as gravacións dos arquivos, abarcando informacións entre o 1993 e o 2021, cunha marxe entre ambos grupos de 20 anos, entre o 2001 (ano da última gravación do arquivo de Feijóo) e o 2021 (momento de realización do traballo de campo propio).

Primeiramente, expoñemos o catálogo total das pezas mostradas neste traballo (táboa 10), distribuídas novamente segundo os anos en que se teñen presentado as gravacións e sen distinguir as diferentes datas de agosto do 2021.

**Táboa 10**

*Relación das pezas incluídas neste traballo*

<b>JOTAS</b>	<b>1993</b>	<b>1995</b>	<b>6/1996</b>	<b>9/1996</b>	<b>1997</b>	<b>2001</b>	<b>2021</b>
<i>Jota 1. Una niña de tierra de moros</i>	X			X			
<i>Jota 2. Ai Dolores</i>	X			X			
<i>Jota 3</i>	X		X	X	X	X	X
<i>Jota 4. Ata o mandil</i>	X	X					X
<i>Jota 5. A laranxeira</i>	X						X
<i>Jota 6. Que ben che queda</i>		X		X			X
<i>Jota 7</i>		X					X
<i>Jota 8. Yo no voy sola</i>				X			
<i>Jota 9. Alparagatas</i>				X			
<i>Jota 10. Si te dan calabazas</i>				X			
<i>Jota 11. Tenderé</i>					X	X	X
<i>Jota 12. La mi morena</i>					X	X	X

<i>Jota</i> 13. Bailaches a jota						X	X
<i>Jota</i> 14. Palomitas							X
<i>Jota</i> 15. Tengo el uno, el dos y el tres							X
<i>Jota</i> 16. A burriña							X
<b>MUIÑEIRAS</b>	<b>1993</b>	<b>1995</b>	<b>6/1996</b>	<b>9/1996</b>	<b>1997</b>	<b>2001</b>	<b>2021</b>
Muiñeira 1. Cásate Manolo	X	X		X	X		X
Muiñeira 2	X	X					X
Muiñeira 3. Dicen que no voy			X			X	X
Muiñeira 4			X	X			X
Muiñeira 5				X			
Muiñeira 6					X		
Muiñeira 7					X		
Muiñeira 8							X
<b>VALS</b>	<b>1993</b>	<b>1995</b>	<b>6/1996</b>	<b>9/1996</b>	<b>1997</b>	<b>2001</b>	<b>2021</b>
<i>Vals</i> 1. Baselisa	X						
<i>Vals</i> 2. A morena	X						
<b>VALS (pasodobres)</b>	<b>1993</b>	<b>1995</b>	<b>6/1996</b>	<b>9/1996</b>	<b>1997</b>	<b>2001</b>	<b>2021</b>
<i>Vals</i> 3 (pasodobre). Os de alá de riba	X			X			
<i>Vals</i> 4 (pasodobre). Que culpa tiene mi Pancho	X						
<i>Vals</i> 5 (pasodobre). Concha del alma		X			X		
<i>Vals</i> 6 (pasodobre). Pelona sin pelo		X					
<i>Vals</i> 7 (pasodobre). Ond'as d'ir a hierba			X				X
<i>Vals</i> 8 (pasodobre). Anda niña, anda niña				X			
<i>Vals</i> 9 (pasodobre).				X			

Enamorar, enamoreime							
<i>Vals</i> 10 (pasodobre). Mírame, remírame					X		
<i>Vals</i> 11 (pasodobre). Ai Rosiña						X	
<i>Vals</i> 12 (pasodobre). Donde dormirás?							X
<i>Vals</i> 13 (pasodobre). Perdíchela gorra							X
<b>RUMBAS</b>	<b>1993</b>	<b>1995</b>	<b>6/1996</b>	<b>9/1996</b>	<b>1997</b>	<b>2001</b>	<b>2021</b>
Rumba 1. Palmira	X			X			X

*Nota:* elaboración propia

Observando a aparición das diferentes pezas ao longo dos anos podemos falar, primeiro, dunha importante variabilidade a cal se distribúe, maioritariamente, por proximidade nas datas.

Destacan como variables máis presentes no repertorio ao longo dos anos a *Jota* 3 (con 6 aparicións) e a Muiñeira 1 (5 mostras), seguidas das *Jotas* 4, 6, 11 e 12, Muiñeiras 2, 3 e 4 e da Rumba 1, todas elas cun total de 3 aparicións cada unha.

É interesante referirnos á única aparición dos *vals* (en 3/4) na primeira gravación do arquivo de Feijóo, no ano 1993, polo que poderíamos sinalar unha desaparición ou perda de utilidade deste ritmo. Por outra banda, tamén podemos falar da permanencia do canto como un ente vivo en Liñares, ao aparecer un bo número de novas pezas no arquivo propio (sete de 20).

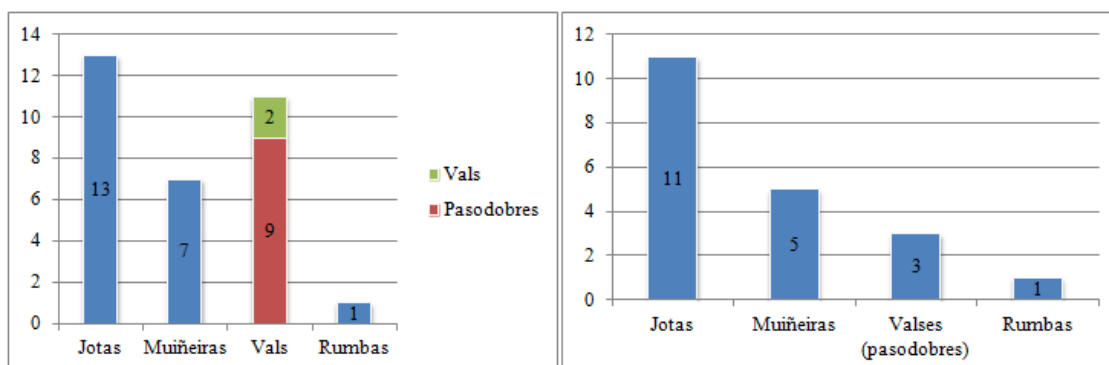
### 7.1.1. Comparativa por parámetros

Procedemos a realizar unha comparación tomando como base os datos obtidos a raíz das análises baseadas nas fichas de cada unha das transcripcións de cada arquivo.

Iniciamos esta comparativa retomando a presenza dos diferentes ritmos dentro do repertorio total (imaxe 168).

### Imaxe 168

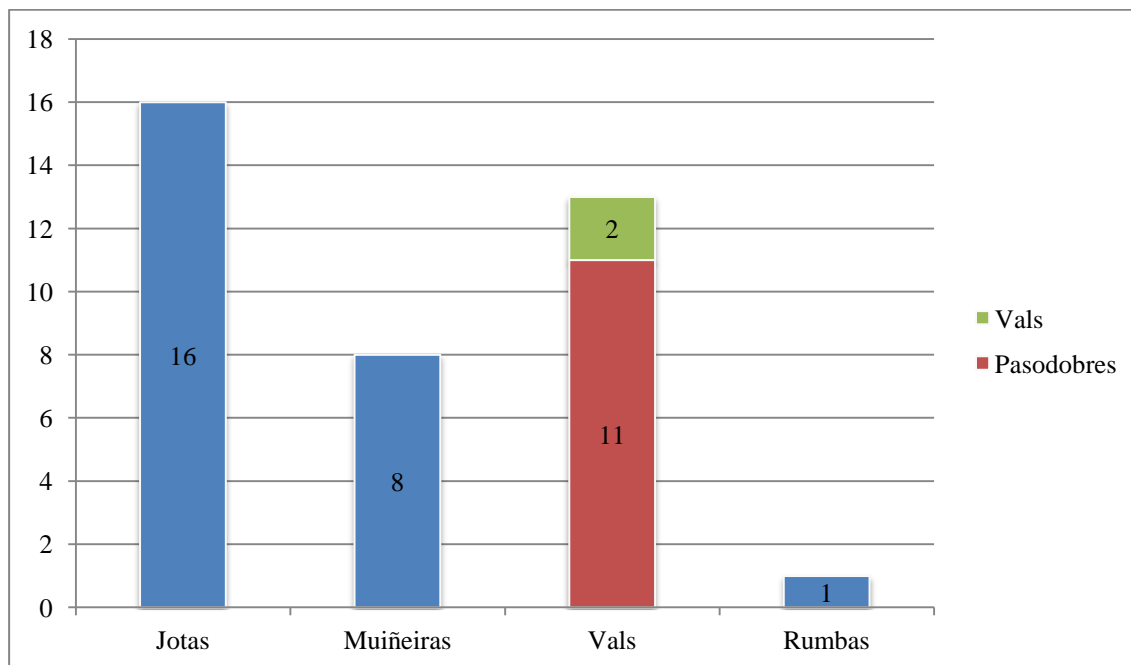
Gráficas sobre os ritmos de ambos arquivos



Como vemos, en ambos arquivos o ritmo claramente predominante é a *jota*, mentres que o menos empregado é a *rumba*, coa excepción dos *vals* en 3/4 que só teñen aparición no ano 1993 (gráfica 31).

### Gráfica 31

Ritmos no total do repertorio



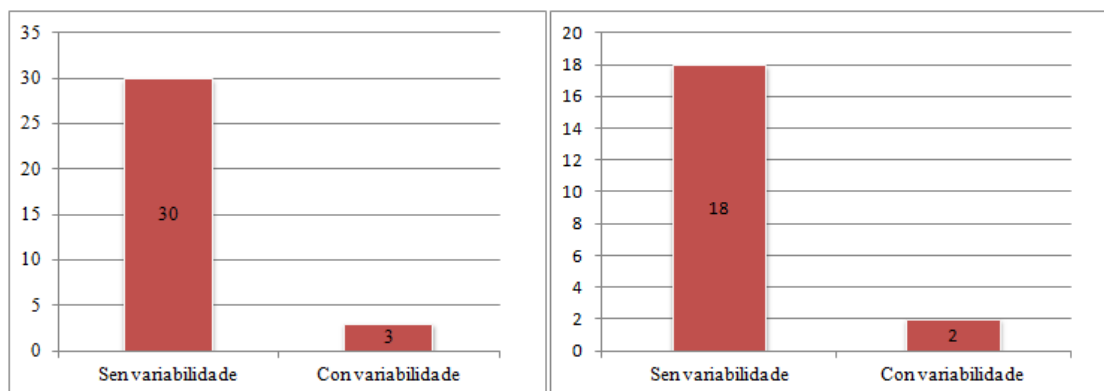
Retomamos o apartado de notas empregadas enfocándonos na variabilidade das notas empregadas (imaxe 169 e gráfica 32). En ambos arquivos as muiñeiras son as



únicas pezas nas que atopamos esta variación, o cal nos pode sinalar unha antigüidade maior destas melodías, ou canto menos, unha relación menor respecto de ámbitos tonais a favor de aspectos modais.

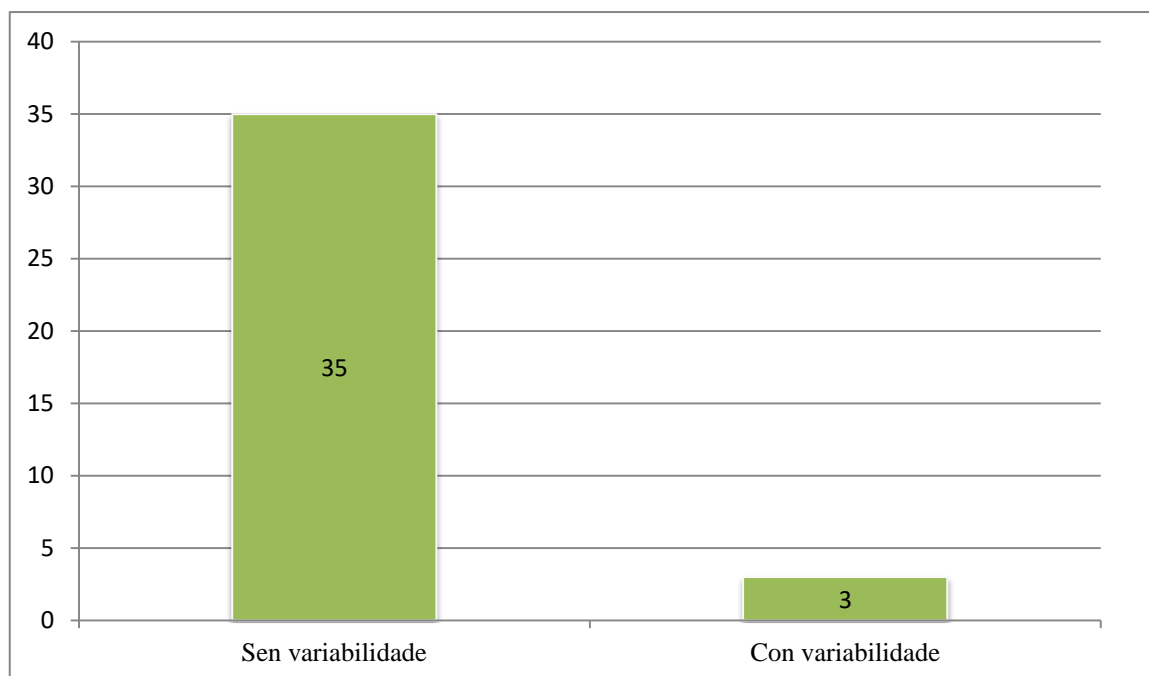
### Imaxe 169

*Gráficas sobre a variabilidade en ambos arquivos*



### Gráfica 32

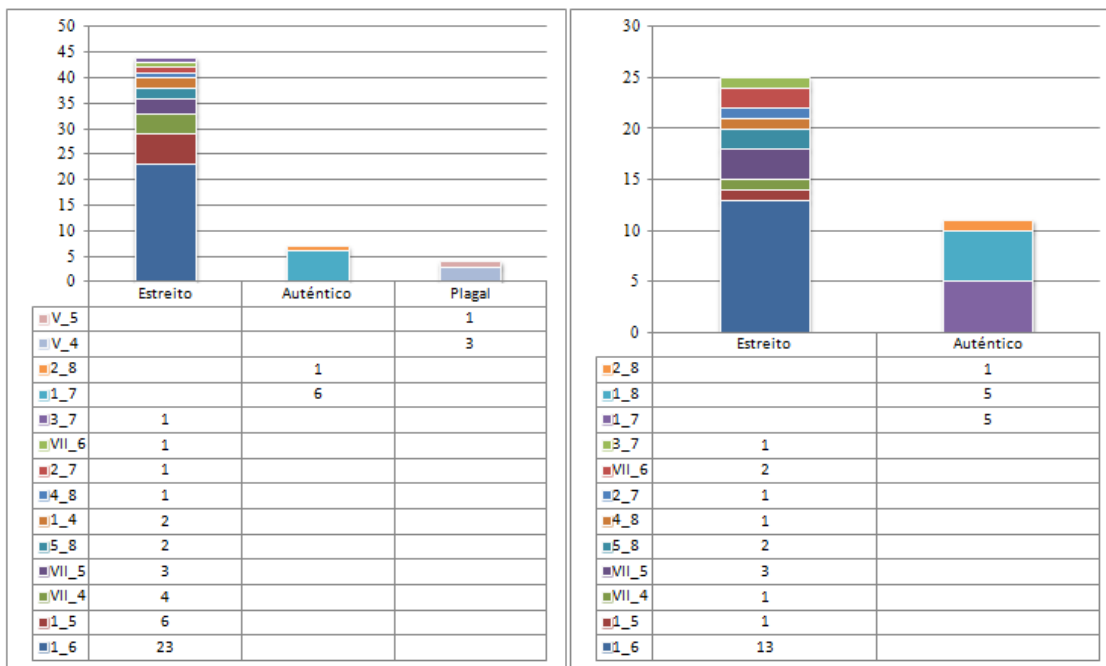
*Variabilidade nas notas empregadas*



No referente aos ámbitos empregados, a variabilidade en ambos arquivos é moi abundante (imaxe 170), aínda que cunha clara predominancia dos ámbitos estreitos (gráfica 33), onde sobresaie o caso 1-6.

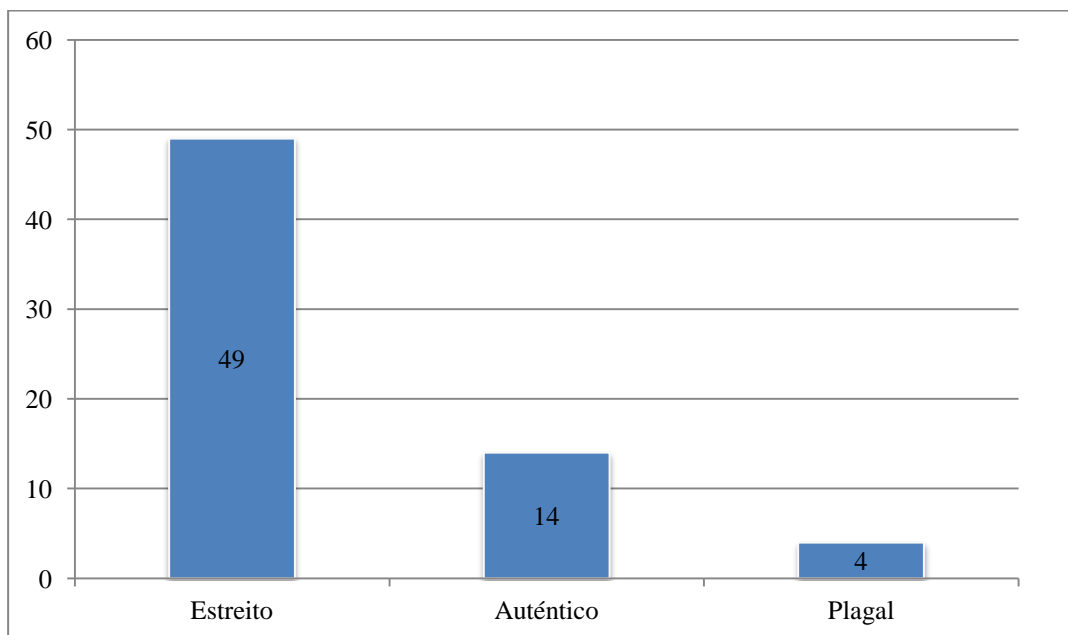
**Imaxe 170**

*Gráficas sobre os ámbitos presentes en ambos arquivos*



**Gráfica 33**

*Ámbitos empregados no total do repertorio*

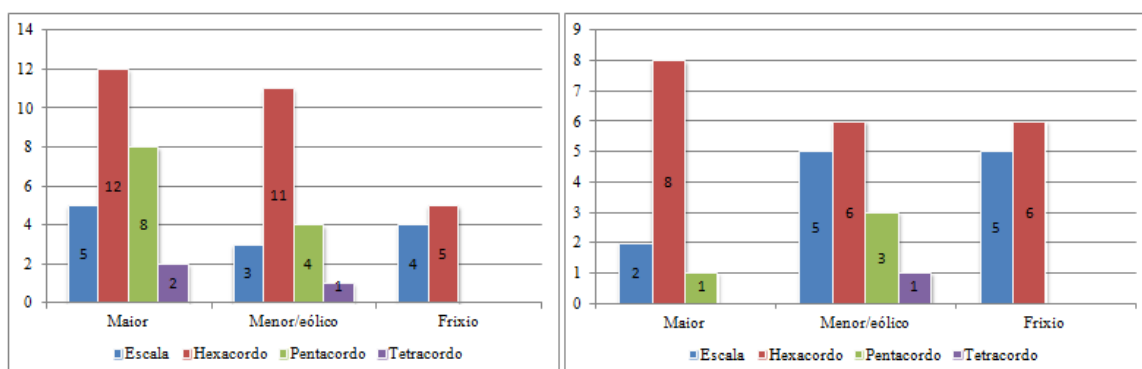


Pasando ao apartado da escala empregada, en ambos arquivos nos atopamos coa presenza de ámbitos maiores, menores e frixios nesta orde de predominancia onde, ademais, destacan os hexacordos (imaxe 171).

A predominancia de sonoridades maiores (gráfica 34) danos razón dunha maior presenza de melodías vinculadas coa tonalidade que coa modalidade, probablemente en relación a influencias relacionadas cos medios de comunicación, movementos migratorios, etc. que foron penetrando no repertorio co paso do tempo. Deste xeito, se atendemos ás pezas que só aparecen no arquivo propio, predominan ás que se relacionan con ámbitos maiores ou menores con presenza de sensible.

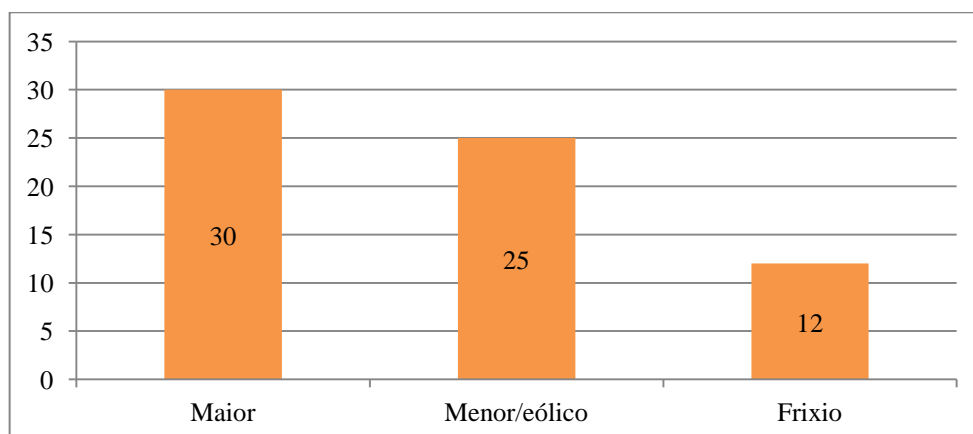
### Imaxe 171

*Gráficas sobre as escalas empregadas en ambos arquivos*



### Gráfica 34

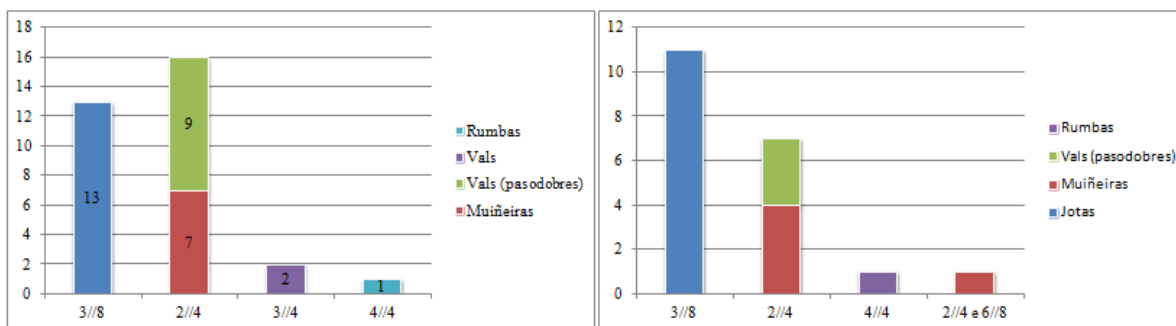
*Tipos de escala no total do repertorio*



Todas as pezas transcritas excepto dúas presentan isometría (recordemos que nun dos casos esta heterometría apenas presenta relevancia), establecéndose un tipo de compás por tipo de ritmo (imaxe 172 e gráfica 35). Como puidemos referenciar no capítulo anterior, é interesante o caso da muiñeira 8 que combina a cantiga en 2/4 e o refrán en 6/8, o que nos da mostra dunha mestura entre muiñeira vella e muiñeira nova, atendendo ás definicións de Schubarth (1984).

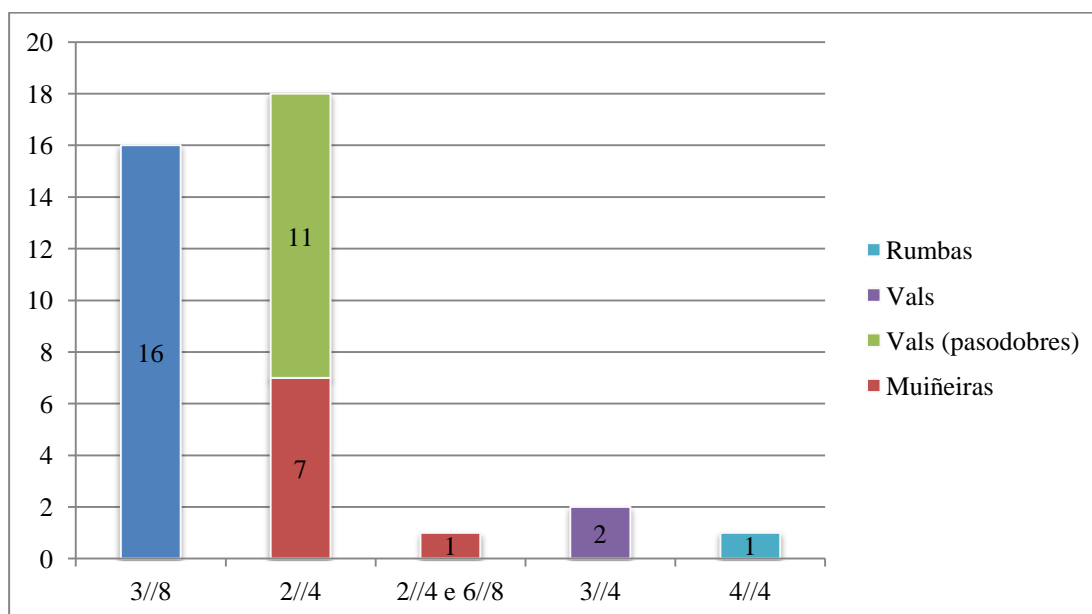
### Imaxe 172

*Gráficas sobre os compases empregados en ambos arquivos*



### Gráfica 35

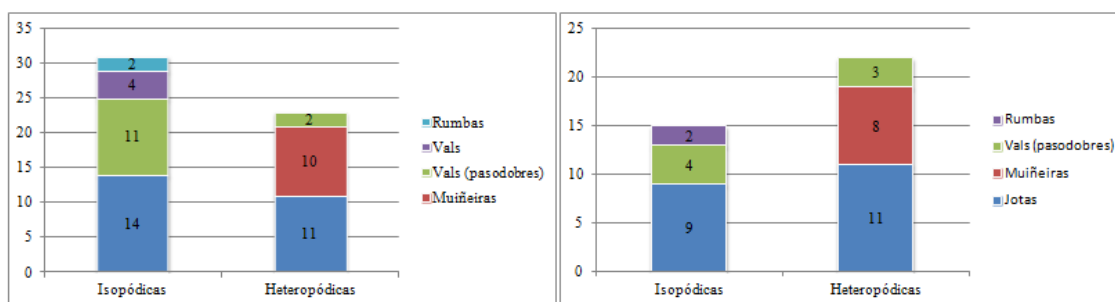
*Compases no total do repertorio*



No caso da podia, é onde máis diferenzas atopamos entre os dous arquivos, tendo unha predominancia de casos isopódicos no arquivo de Xisco Feijóo e heteropódicos no arquivo propio (imaxe 173). De todos xeitos, atendendo ao cómputo global vemos como prevalecen as pezas isopódicas (gráfica 36).

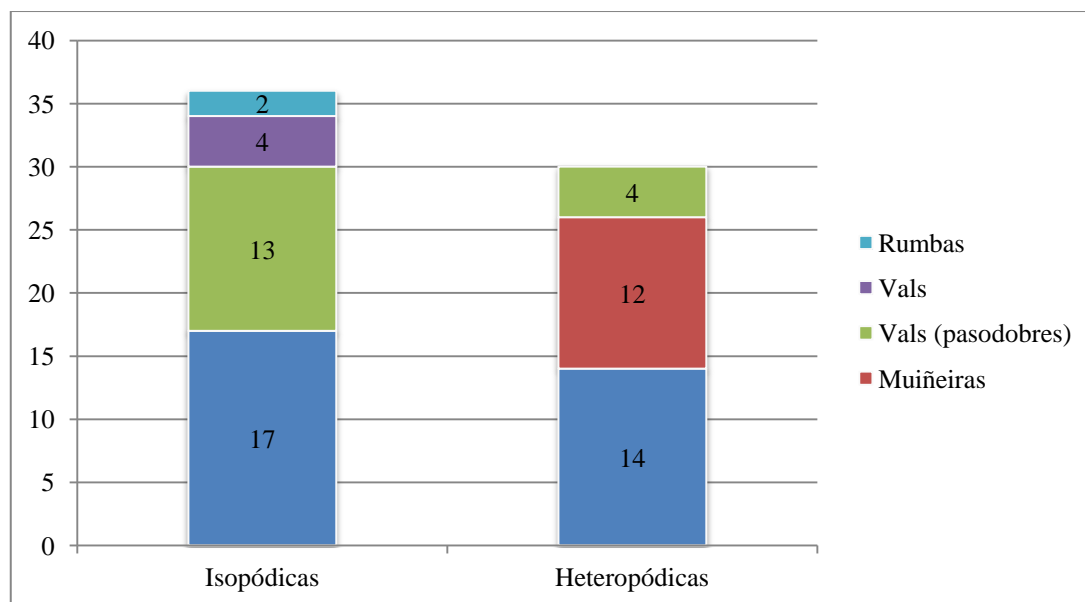
### Imaxe 173

*Gráficas sobre os tipos de podia en ambos arquivos*



### Gráfica 36

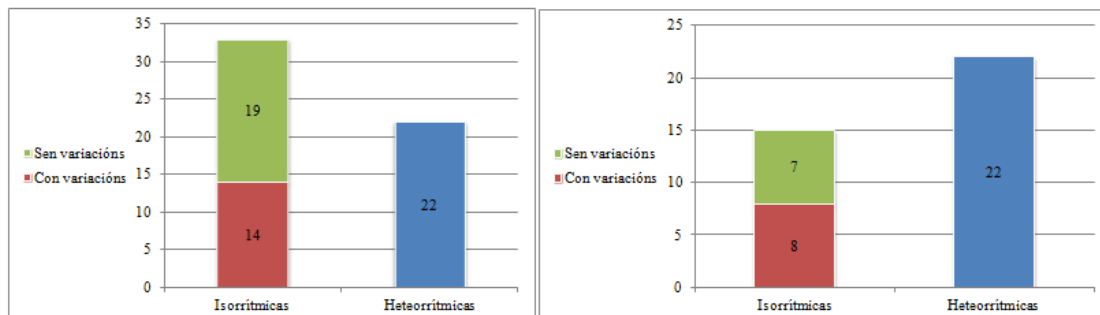
*Tipo de podia no total do repertorio*



No apartado rítmico tamén temos datos pouco parellos entre ambos arquivos (imaxe 174), vendo como no cómputo total destacan as isorrítmica e, entre elas, as que conteñen variacións (gráfica 37).

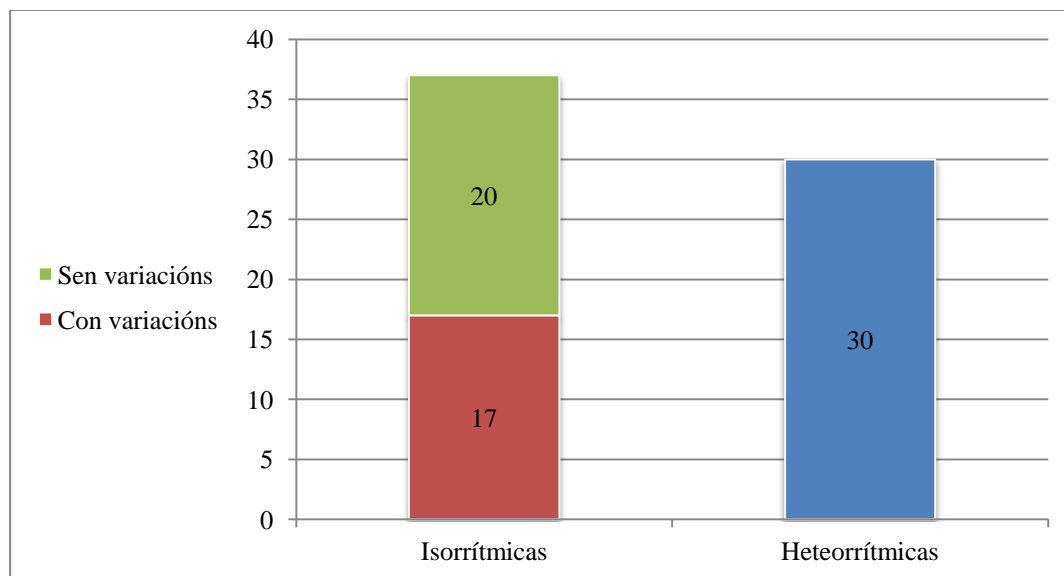
### Imaxe 174

Gráficas sobre o ritmo en ambos arquivos



### Gráfica 37

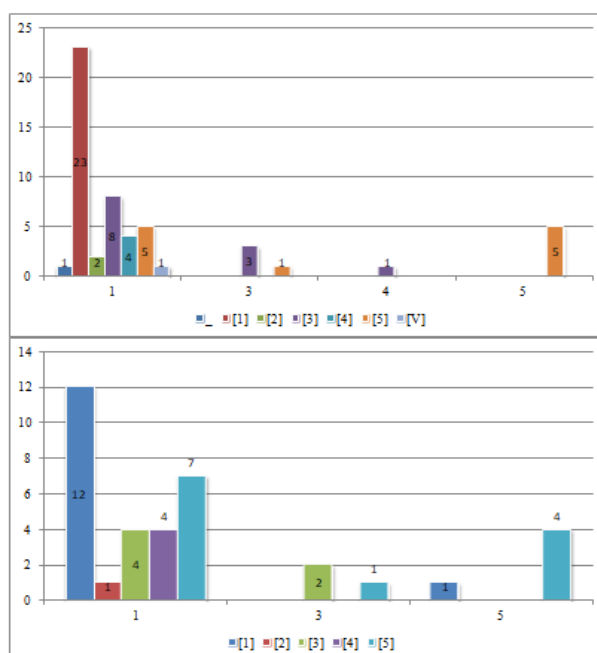
Ritmo no total do repertorio



As cadencias son outro dos ítems que presentan máis variables en ambos arquivos (imaxe 175) pero, o dato máis salientable na comparación dos datos, é a gran vantaxe do caso (1) 1.

### Imaxe 175

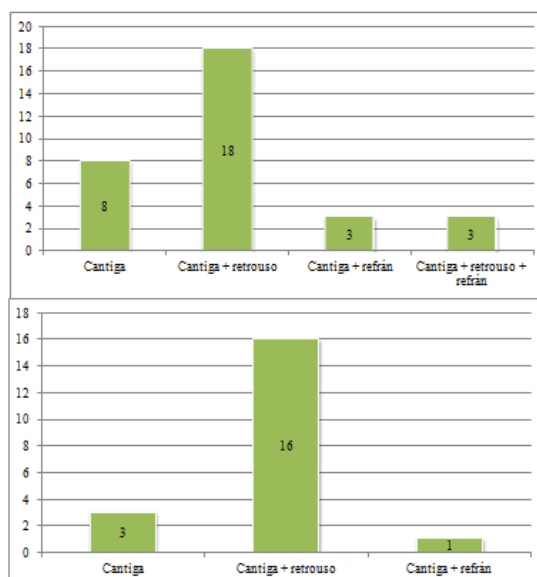
Gráficas sobre as cadencias en ambos arquivos



No apartado dedicado á forma, vemos como as pezas conformadas por cantiga e retrouso son, sen dúbidas os elementos máis destacados no repertorio (imaxe 176 e gráfica 38).

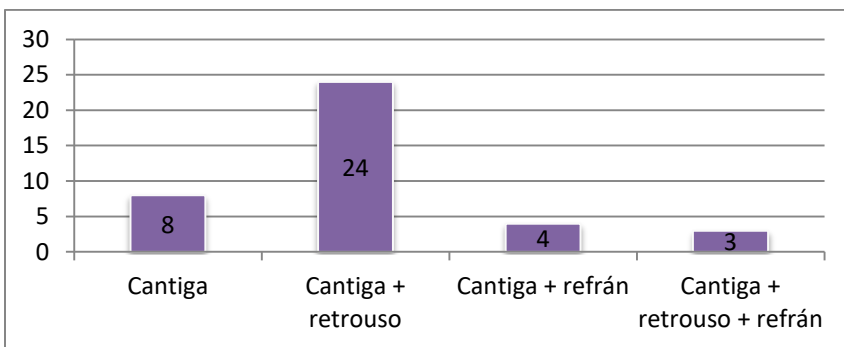
### Imaxe 176

Gráficas sobre as seccións das pezas en ambos arquivos



**Gráfica 38**

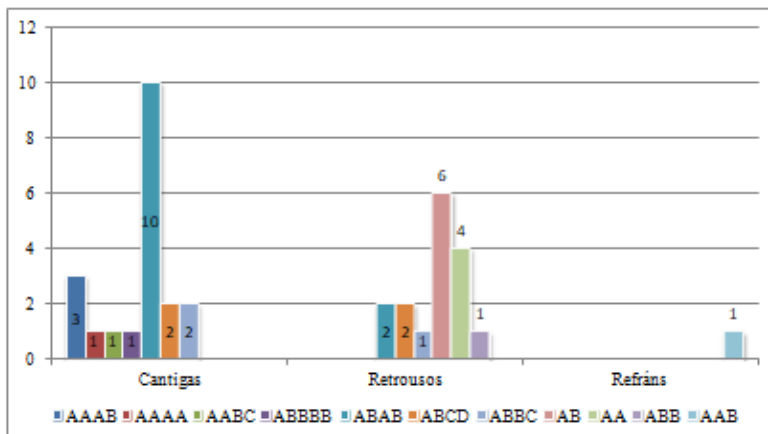
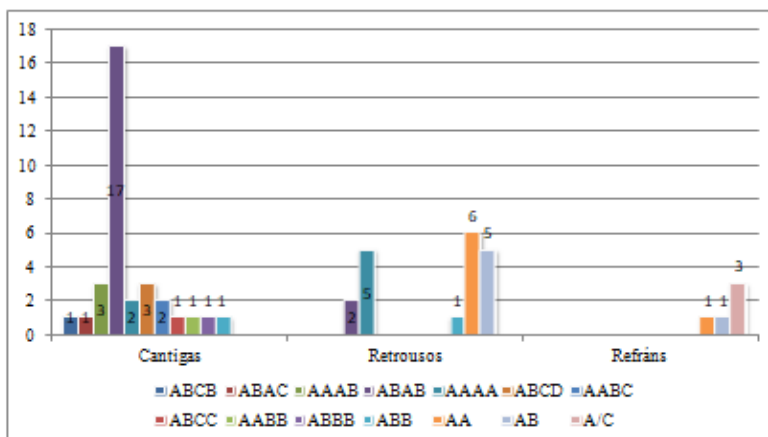
*Forma: seccións no total do repertorio*



Novamente nos atopamos cun ítem cargado de variabilidade, motivo polo cal non presentaremos unha gráfica conxunta, xa que a conclusión é, precisamente, a nula homoxeneidade e a única predominancia do caso ABAB (imaxe 177).

**Imaxe 177**

*Gráficas sobre a estrutura musical en ambos arquivos*

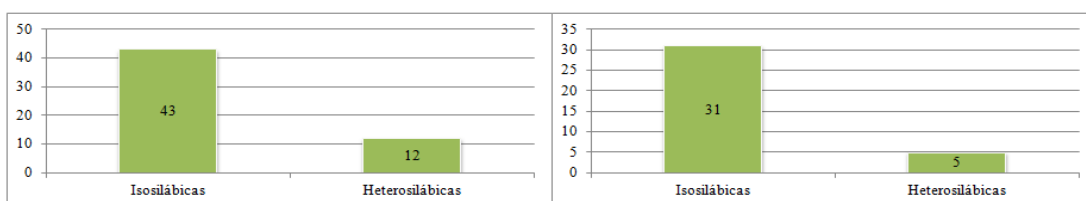




No apartado da métrica atopámonos con datos moi parellos onde sobresaen os datos isosilábicos (imaxe 178 e gráfica 39), sendo especialmente predominante o caso 8.8.8.8. correspondente á métrica do total das cantigas e dalgún caso de retrouso e estando marcado o resto de casos por unha gran variedade de opcións (imaxe 179).

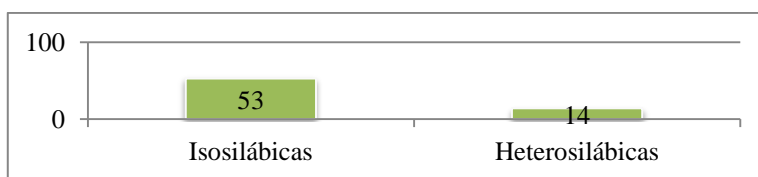
### Imaxe 178

Gráficas sobre a regularidade métrica en ambos arquivos



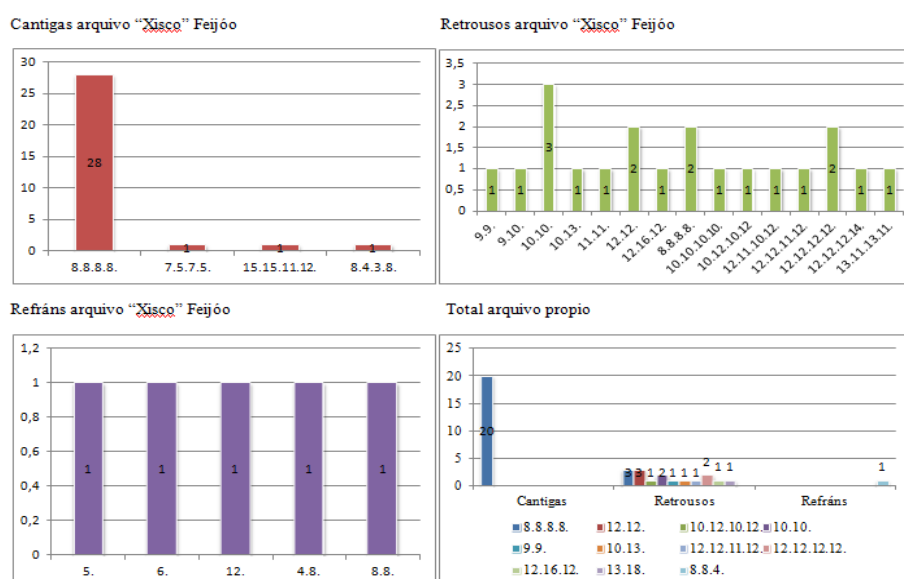
### Gráfica 39

Regularidade métrica no total do repertorio



### Imaxe 179

Gráficas sobre a métrica en ambos arquivos



### **7.1.2. Comparativa do estilo interpretativo**

Seguindo a mesma estrutura que tomamos ata o momento na análise por separado do repertorio dos diferentes arquivos, diferenciamos os apartados de canto e percusión para tratar de determinar aquelas características que presentan continuidade no tempo e aquelas outras que teñen mudado.

#### **7.1.2.1. Canto**

As análises iniciais sobre a emisión do son en ambos arquivos son coincidentes ao definir un timbre composto por voces femininas con interpretacións individuais moi semellantes entre si, de modo que se crea unha sonoridade caracterizada por un gran empaste.

No apartado dinámico tamén podemos concluír unha constante *forte*, asociada ao contexto de interpretación do repertorio, marcado pola festa e o baile, é dicir, un ambiente cargado doutros elementos sonoros. Ademais, a base sonora marcada pola percusión de man tamén fai necesaria unha execución de elevado volume para que a melodía vocal sobresaia sobre esta. Determinamos tamén unha moi leve redución do volume nos finais melódicos interpretados como unha nota longa de duración variable, onde se produce unha relaxación da execución, provocando unha pequena mingua da intensidade do son.

A tesitura é un dos puntos onde podemos apreciar cambios co paso do tempo, observando como as notas finais son máis graves nas últimas gravacións transcritas, de modo que, mentres que no arquivo de Xisco Feijóo as notas finais se distribuían arredor do mi, no arquivo propio estas fano sobre o si-do. Esta tendencia probablemente estea relacionada co propio desgaste físico e, do mesmo modo, co das cordas vocais, asociado precisamente ao avance do tempo.

Sen embargo, en ambos casos podemos apreciar unha clara diferenciación entre as melodías acompañadas ou non con percusión de man, sendo as primeiras interpretadas nunha tesitura máis aguda e viceversa, retomando a idea da influencia da base sonora da percusión no propio canto (tanto en volume como en rexistro).

Ademais, apreciamos unha estima por parte das informantes respecto da interpretación en tesituras agudas, xa que en gravacións de ambos arquivos aparecen momentos nos que as intérpretes concordan entre elas a necesidade de modificar a tesitura a outra máis aguda, aspecto ao que aluden baixo o nome de “altear”, aspecto tamén reflectido na propia lírica:

“Alteaia, alteaia,  
 menos do altar maior-e,  
 alteaia, alteaia  
 canto máis alto mellor-e”

*E eso que significa?*

Alteaia e cando iba moi apagada, que se cadra iba moi baixiño, entonces cantaban así. Alteiaia, alteaia pero menos do altar maior, porque o altar maior xa... (Paz, 2022, pp. 140-141)

Na técnica empregada tamén atopamos concordancia no uso de *belting* e *twang*, cunha predominancia do primeiro no arquivo propio, debido á redución na execución de notas agudas. Novamente, podemos asociar o emprego destas técnicas coas necesidades do repertorio, tendo como obxectivo a execución dunha expulsión vocal contundente.

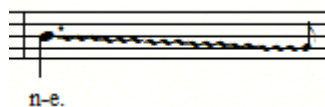
No referente ao apartado ornamental, primeiramente debemos facer referencia a unha clara redución de adornos nas interpretacións do 2021 respecto das anteriores, aínda que a tipoloxía destes segue a ser a mesma.

Deste modo, podemos mencionar a seguinte ornamentación como a máis característica do repertorio de Liñares:

- *Glisando*: en movementos descendentes en notas sucesivas ou en intervalos de terceira e, maioritariamente, en final de frase ou verso, e producíndose sempre a través dunha lixeira perda de presión (imaxe 180).

### Imaxe 180

*Glisando en Jota 4 (1995)*



- Apoiatura superior como división en partes iguais dunha nota de longa duración (imaxe 181).

### Imaxe 181

*Apoiatura superior en Jota 4 (1993)*



- Apoiaturas inferiores anteriores a unha nota real (imaxe 182).

### Imaxe 182

*Apoiatura inferior de chegada en Jota 4 (2021)*



A relación de texto e música é arbitraria sempre que falamos de cantigas como sección, dependente no caso dos retrousos e fixa en refráns. No referente aos retrousos, por exemplo, no caso da muiñeira 1 podemos atopar diferentes letras ao longo das diferentes interpretacións de ambos arquivos: “*Cásate Manolo...*”, “*Aires de la Habana...*” ou “*A tu puerta Lola*”. Aspecto que tamén comparte a *Jota 5* co emprego de diferentes letras: “*Non hai flor, non hai flor...*”, “*Una niña de tierra de moros...*” e “*Ai, Ricardo, Ricardo, Ricardo...*”.

Precisamente, é curioso o caso do texto “*Una niña de tierra de moros...*” o cal no arquivo de Xisco Feijóo se relaciona coa melodía da *Jota 1* (interpretación do 1993) mentres que no propio o fai coa da *Jota 5*.

No apartado métrico podemos falar

- Predominancia da rima asonante nos textos empregados (imaxe 183).

### **Imaxe 183**

*Rima asonante en Jota 1 (1993)*

Miña gargantiña rouca,  
miña gargantiña rouca,  
heite de levar a feira  
heite de cambear por outra.

- Construción de estrofas en retrousos: pareados simples, ou pareados que se transforman mediante a repetición en cuartetos (imaxe 184).

### **Imaxe 184**

*Pareado en Jota 6 (9/1996)*

*Que ben che queda, que ben che está,  
a saia branca e o delantal.*

- Construción de estrofas en cantigas: cuartetos asonantados (imaxe 185).

### **Imaxe 185**

*Cuarteto asonantado en Jota 11 (2001)*

Tiendo el pañuelo en el prado,  
las cintas sobre las flores,  
cuanto más habla la gente  
más le quiero a mis amores.

- Construción de estrofas en cantigas: cuartetos asonantados con orixe en tercetos (imaxe 186).

### **Imaxe 186**

*Cuarteto asonantado con orixe en terceto en Jota 7 (2021)*

Baila ben e bota fóra -ai ai-  
baila ben e bota fóra,  
que tamén queren bailar-e -ai ai-  
os mozos que están de roda.

Por outra banda, podemos sinalar como figuras retóricas máis recorrentes do texto do repertorio:

- Paralelismo (imaxe 187).

### **Imaxe 187**

*Paralelismo en Jota 7 (2021)*

Parece que bailan ben-e-*ai*ai-  
parece que bailan ben-e,  
unha volta polo aire -*ai*ai-  
e outra polo aire ven-e.

- Anáfora (imaxe 188).

### **Imaxe 188**

*Anáfora en Vals 6 (1995)*

Vai tirando deste punto,  
vai tirando de chaqueta.  
Tamén eu hei de tirar-e  
coa miña pandareta.

- Hipérbole (imaxe 189).

### **Imaxe 189**

*Hipérbole en Rumba 1 (9/1996)*

*Adiós morena adiós  
el barco va a salir  
yo me muero de amor  
si no me das el si  
si no me das el si  
si no me das el no  
adiós morena adiós  
mañana embarco yo.*

- Exclamación (imaxe 190).

### **Imaxe 190**

*Exclamación en Muiñeira 2 (1995)*

Ai! que punto delicado,  
ai! que punto delicado,  
e agora vai a vir outro  
que vai se-lo agarrado.

- Interrogación retórica (imaxe 191).

### **Imaxe 191**

*Interrogación retórica en Vals 4 (1993)*

*Que culpa tiene mi Pancho  
de haber nacido en el rancho?*

Como casos máis excepcionais, recordemos que tamén podemos atopar personificacións ou metáforas.

Por outro lado, nos textos tamén quedan patentes as variantes dialectais máis características da zona e a presenza dos idiomas galego e castelán. Neste caso non presentamos exemplos de cada unha destas características ao considerar que quedan xa suficientemente definidas:

- Gheada intervocálica.
- E paragóxico, especialmente a final de verso.
- Encontros intervocálicos.
- Combinación e mestura de linguas.

Por último, mencionamos as temáticas máis recorrentes nos textos do repertorio as que, ademais, podemos ver de xeito máis pormenorizado no Anexo IV.

- Festa: baile, ritmos, canto e instrumentos percusión (pandeireta, pandeiro, pandeira e lata).
- Amor: desamor, encontros amorosos, etc.
- Vangloria á aldea.
- Prendas de roupa.
- Despedidas.

#### **7.1.2.2. Percusión**

A percusión de man como sustento rítmico do canto destinado ao baile, caracterízase en Liñares polo emprego dun número variable de pandeiretas e unha única lata de pemento. Durante o capítulo 3 xa puidemos falar da evolución ao longo do tempo deste conxunto, sendo na mocidade das nosas informantes moito menor (dúas ou tres persoas) que o que puidemos apreciar nas gravacións de ambos arquivos, onde a

menor relevancia da festa, do baile e a idade das propias tocadoras avogaban por un conxunto de intérpretes moito maior.

Como determinamos nas análises de cadanseu arquivo, a proxección do son da percusión sempre busca unha sonoridade forte e moi presente, alcanzada a través dunha lata de pemento baleira sen tapa e do golpeo da pandeireta contra o puño, cunha execución en ambos instrumentos onde os golpes buscan a maior sonoridade posible. O resultado é unha dinámica *forte* que alcanza o *fortissimo* nos saltos de *jota* e muiñeira.

Os patróns rítmicos empregados por cada instrumentos asóciase a un ritmo en concreto, existindo polo tanto un patrón por xénero. Sen embargo, a pesares de que as rítmicas empregadas polas pandeiretas non presentan variacións ao longo do tempo, no caso da lata si se van sucedendo múltiples variantes.

Comezaremos por presentar estes patróns con exemplos de ambos instrumentos, sen ter en conta as variacións de execución na lata nas transcrisións do 2021, aspecto que comentaremos máis adiante, de modo que nos centraremos nos aspectos meramente rítmicos.

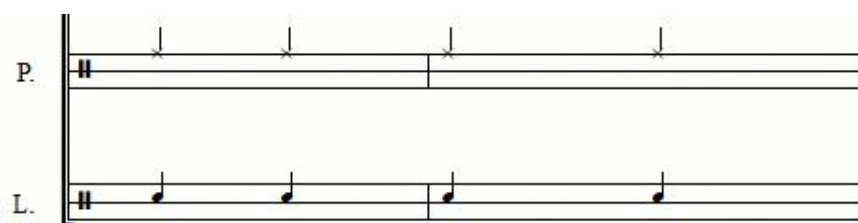
No caso de *jota*, *vals* e *vals* (pasodobre) os patróns son sempre idénticos en pandeireta e lata (imaxe 192, 193 e 194). Ademais, como xa temos comentado, o patrón de *jota* e *vals* comparte execución, aínda que escollemos compases diferentes na súa transcrisión debido tanto á velocidade de execución como a propia configuración rítmico-melódica das pezas.

### Imaxe 192

*Patrón rítmico empregado para jota*





**Imaxe 193***Patrón rítmico empregado para vals***Imaxe 194***Patrón rítmico empregado para vals (pasodobre)*

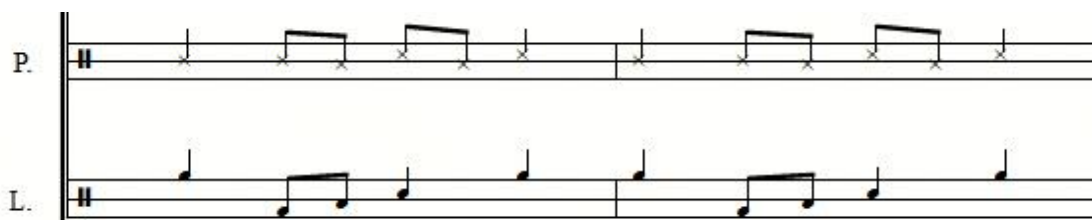
A muiñeira presenta diferenzas ao longo dos anos, establecéndose na práctica totalidade do arquivo de Xisco Feijóo con motivos claramente diferentes entre lata e pandeireta (imaxe 195) pero idénticos no caso das gravacións máis recentes do propio arquivo máis as do ano 1997 (imaxe 196).

**Imaxe 195***Patrón rítmico empregado para muiñeira***Imaxe 196***Patrón rítmico empregado para Muiñeira no 1997*

Por último, a rumba é o único caso no que atopamos variacións entre os toques da pandeireta na interpretación simultánea. Deste modo, o resultado predominante é a combinación de patróns diferentes entre lata e pandeireta (imaxe 197), pero tendo en conta que algunhas das pandeiretas si executan o patrón destinado á lata (imaxe 198).

### Imaxe 197

*Patróns rítmicos empregado para rumba*



### Imaxe 198

*Variación rítmica no patrón rítmico empregado pola pandeireta para rumba*

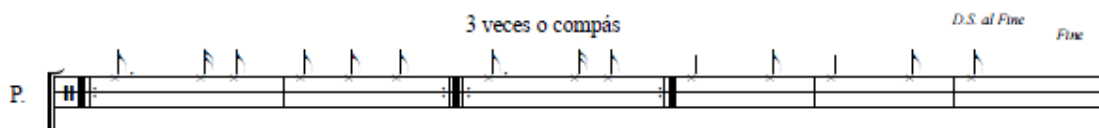
\* Variación do toque de pandeireta



Pero, sen dúbida, onde máis diferenzas atopamos nas diferentes gravacións e nos patróns rítmicos que configuran os saltos de jota e muiñeira. Mentres que as pandeiretas conservan as mesmas figuracións ao longo dos anos (imaxe 199 e 200), no caso da lata atopámonos con múltiples variantes.

### Imaxe 199

*Saltos de jota nas pandeiretas*



**Imaxe 200***Saltos de muiñeira nas pandeiretas*

Deste modo, a conclusión á que podemos chegar é que, mentres que nas transcricións correspondentes ao arquivo de Xisco Feijóo na meirande parte dos casos se conserva a estrutura formal dos saltos executados polas pandeiretas, no caso das realizadas sobre o arquivo propio esta estrutura esvaécese.

Recollemos a continuación nas imaxes 201, 202, 203, 204 e 205 os diferentes saltos realizados pola lata para as *jotas*. Podemos observar que, maioritariamente, co paso dos anos os patróns dos saltos perden entidade e van collendo máis semellanza co patrón básico do ritmo de *jota*, tal e como sucede nos saltos executados no 2021.

Ademais disto, no ano 1997 máis no 2021 son os únicos tramos de gravacións onde as tocadoras de latas son diferentes informantes (1997: Orestina Justo; 2021: Orestina Justo e Aurentina Estévez), sendo nos restantes casos Leonía Justo, aclamada lateira segundo nos relataron as veciñas de Liñares.

**Imaxe 201***Saltos de jotás na lata de pemento (1993)***Imaxe 202***Saltos de jotás na lata de pemento (1995, 6/1996 e 9/1996)*

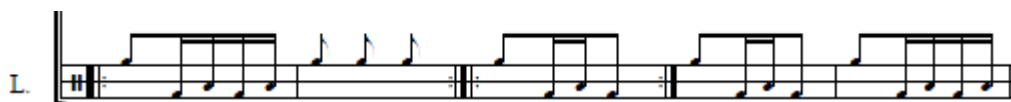
**Imaxe 203**

*Salto de jotas na lata de pemento (1997)*



**Imaxe 204**

*Salto de jotas na lata de pemento (2001)*



**Imaxe 205**

*Salto de jotas na lata de pemento (2021)*



O caso da muiñeira é bastante semellante ao exposto sobre as *jotas*, aínda que existen máis coincidencias (imaxe 206 e 207), as cales recalcan a diferenciación nas tocadoras, sendo coincidentes os saltos interpretados por Leontía Justo e diferentes nos dous casos restantes.

**Imaxe 206**

*Salto de muiñeiras na lata de (1993, 1995, 6/1996, 9/1996 e 2001)*



**Imaxe 207**

*Salto de jotas na lata de pemento (1997 e 2021)*



A maiores, tamén temos que facer referencia á menor presenza de saltos no 2021, aparecendo en moitas ocasións só ao remate das pezas, considerando que isto

pode ser marca tanto do espazo de tempo que tiñan estado sen tocar como pola pouca presenza do baile no momento das gravacións.

Atendendo agora á propia técnica implícita na interpretación dos diferentes instrumentos de percusión, podemos determinar que, ao igual que nos patróns rítmicos empregados, a pandeireta determínase pola constancia e coincidencia ao longo dos anos.

Deste xeito, con ánimo de non reiterar unha vez máis o exposto nos capítulos anteriores, deixamos as liñas básicas na interpretación da pandeireta, sen analizar os ritmos de xeito pormenorizado.

- Emprego dos movementos de antebrazo e pulso como elementos básicos.
- Emprego de movementos verticais do instrumento respecto do corpo da intérprete, o cal crea tres posicións fundamentais e, ao mesmo tempo tres zonas diferentes de golpeo no parche da pandeireta.
- Establecemento da posición media do instrumento para golpes fortes e da posición inferior para golpes débiles en todos os patróns rítmicos, excepto no de rumba, onde todos os golpes aparecen no nivel intermedio.
- Presenza dunha leve acentuación no segundo tempo de muiñeira e *jota* debido á propia técnica, marcada polo descenso do instrumento con movemento de antebrazo para acadar a posición inferior do instrumento. No caso da rumba aparece un feito semellante pero sen a modificación da posición respecto da intérprete, tan só conservando os movementos de antebrazo para o primeiro e segundo tempo.

Respecto da técnica empregada na lata de pemento, podemos ratificar o establecido sobre os saltos, onde atopamos diferenzas entre a interpretación de Leonía Justo e o resto de informantes. Deste modo, o exposto no capítulo 4 sobre a presenza de diferentes zonas de golpeo asimilables ao que ocorre coa pandeireta, asimíllase ao xeito interpretativo de L. Justo:

- Man hábil que viaxa verticalmente sobre a superficie da lata de modo que os golpes fortes se executan na parte superior e os débiles na inferior.
- Man non hábil inmóbil, funcionando como agarre e golpeando a lata mediante movemento rotativo de pulso.

Sen embargo, tanto no 1997 como no 2021 atopámonos con que a modificación en altura é apenas inexistente, conservando a man hábil unha única posición, que unicamente podería variar nos finais dos saltos.

Ademais disto, temos que ter en conta a propia información que as intérpretes nos deron sobre a lata, comunicándonos que no momento de realización das gravacións pertencentes ao arquivo propio (2021), elas xa non se sentían cómodas utilizándoa, tanto polo tempo que pasaran sen tocar como polo maior esforzo que require a súa interpretación fronte a pandeireta, motivo polo cal a gran parte das transcricións non contan coa interpretación da lata de pemento. Seguindo este mesmo camiño, nunha das visitas persoais a Sira Paz, ao preguntarlle pola forma de tocar da lata, esta referiuse ao patrón rítmico de muiñeira empregado por Leontía Justo como o patrón a empregar neste ritmo.

A conclusión á que podemos chegar, moi relacionada coa idea que nos fixeron chegar as informantes sobre a dificultade de tocar a lata e a boa consideración que tiñan as boas tocadoras, é que os patróns máis complexos rítmicamente, en especial tendo en conta a polirritmia creada coas pandeiretas, formaban parte dun virtuosismo que, co paso dos anos se foi perdendo e esquecendo á hora de interpretar, aínda que non así na memoria e no imaxinario colectivo.

## **7.2. Vínculos musicais do repertorio**

Neste apartado trataremos de delimitar certas conexións musicais do repertorio de Liñares con posibles influencias e conexións externas á aldea, ademais de sinalar algúns aspectos salientables entre as pezas dos arquivos.

Esta busca de comparativas non nace da idea de buscar posibles orixes remotos das pezas, pero si de deixar constancia da permanente variación e adaptación da música de tradición oral, a cal non ten barreiras á hora de crear e xestionar repertorios propios.

### 7.2.1. Vínculos entre o propio repertorio e con música do contorno próximo

Dentro do total do repertorio que temos analizado neste traballo, cabe destacar a relación entre un par de *vals* (pasodobres) que comparten a melodía da cantiga pero non a do retrouso.

No primeiro dos casos interveñen os *vals* 3 e 13 que, como podemos ver na imaxe 208, comparten a mesma melodía na súa cantiga.

#### Imaxe 208

##### Comparativa das cantigas dos Vals 3 e 13

Cantiga Vals 3 (1993) – Cantiga Vals 13 (2021)

De forma parella, atopamos o mesmo caso entre as cantigas dos *Vals* 7 e 12 (imaxe 209).

#### Imaxe 209

##### Comparativa das cantigas dos Vals 7 e 12

Cantiga Vals 7 (6/1996) – Cantiga Vals 12 (2021)

Esta realidade pode facernos pensar na composición ou aparición por separado das seccións das pezas, creándose coa suma de dous elementos de diferente procedencia, na meirande parte dos casos cantiga e retroso. Ademais, esta teoría

podería apoiarse nos casos onde non aparecen relacións rítmico-melódicas e, sobre todo, naquelas onde non se conserva a mesma tonalidade ou o mesmo modo entre diferentes seccións dunha mesma peza, como podería ser o caso da *Jota 6* (imaxe 210), por exemplo.

### Imaxe 210

*Exemplo de cambio de tonalidade en Jota 6 (1995)*

V. Vi - va quen can - ta co - mi - - gho, \_\_\_\_\_

V. vi - va quen mees - ta mi - ran - do, \_\_\_\_\_

V. vi - van los se - ño - - res to - - dos \_\_\_\_\_

V. que mees - tán a - com - - pa - ñan - do.

V. Que ben \_\_\_\_\_ che que - da, que ben \_\_\_\_\_ chees - tá

V. a sa - - - ia blan - ca eo de - - - lan - tal.

Por outra banda, quixeramos deixar constancia da interacción entre repertorios de zonas próximas a través da comparativa das pezas transcritas de Liñares coas de zonas tanto do concello de Avión como de Beariz recollidas no traballo da agrupación Castro Floxo *Cancioneiro Popular da Provincia de Ourense* (1997).

Atopámonos de novo coa cantiga presente nos *Vals 3 e 13* nun pasodobre de Espiñeiro (Avión) recollido no cancionero anteriormente citado (imaxe 211).



## Imaxe 211

*Pasodoble de Espiñeiro (Avión), transcrito no Cancioneiro Popular da Provincia de Ourense (p. 40)*

Es-te bato-ri-fo do mo-xo, es-te bato-ri-fo do mo-xo, a-xu-dá-mo a cri-  
 ar-e, as-flor San Bar-to-lo-me-u. Oí-uf-á-mo, oí-uf-á-mo,  
 no pán-sa-ma en que-rer-ma, en que-rer-ma, en que-rer-ma,  
 oí-uf-á-mo, oí-uf-á-mo, oí-uf-á-mo. Pe-ra que me pre-gun-tas se  
 son de Vi-go se a not-a pa-ra-da dor-mín con-ti-go, dor-mín con-ti-go na-ra, dor-  
 mín con-ti-go, pa-ra que me pre-gun-tas se son de Vi-go. D.C.

Tamén atopamos neste documento unha *jota* de Mangoeiro (Avión) que presenta a mesma base melódico-rítmica que a *Jota 3* do noso repertorio (imaxe 212).

**Imaxe 212**

*Jota de Mangoeiro (Avión), transcrito no Cancioneiro Popular da Provincia de Ourense (p. 65)*

A musical score for the Jota de Mangoeiro (Avión). It consists of four staves of music in a single system. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The lyrics are: "A - go-raí aí que súa mo - zar a - go-raí aí que os". The second staff continues with lyrics: "vén - e a - go-raí aí que súa mo - zar que me". The third staff has lyrics: "que - se - ron a máis - e". The fourth staff ends with a double bar line and the marking "D.C.", with lyrics: "Aí la la la la la la la aí la la la aí la la la".

O seguinte caso no que atopamos coincidencia co repertorio de Liñares é esta muíñeira de Oroso (imaxe 213), coincidente coa que nos denominamos como Muíñeira 3.

**Imaxe 213**

*Muíñeira de Oroso (Avión), transcrito no Cancioneiro Popular da Provincia de Ourense (p. 71)*

A musical score for the Muíñeira de Oroso (Avión). It consists of four staves of music in a single system. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The lyrics are: "Fai - mí po - la tí - a por - la por ter a tí - a lí -". The second staff continues with lyrics: "pe - za, a por - ca do tí - a mal co - mí - a sei - ci - ma da ter - za.". The third staff has lyrics: "Dí - le que no voy que no voy que no va - ye dí - le que no". The fourth staff ends with a double bar line and the marking "D.C.", with lyrics: "voy a la fuen - te por a - que".

Por último, recoñecemos nunha das muiñeiras de Xirazga (Beariz) o mesmo material melódico rítmico que compón a cantiga da muiñeira 4 do noso repertorio (imaxe 214).

### Imaxe 214

*Muiñeira de Xirazga (Beariz), transcrito no Cancioneiro Popular da Provincia de Ourense (p. 85)*

Sa - ir a bal-lar mo - cí - flos, sa - ir a bal-lar a -  
 go - ra, sa - ir a bal-lar mo - cí - flos que a fo - li - a - da vai  
 bo - a, at - tr. Al la la la la la, ai la la la  
 la la, ai la la la la la la la la la la la  
 la la D.C.

Por último tamén podemos facer mención novamente ao *Vals* 7 (imaxe 215), ao *Vals* 5 (imaxe 216) e a *Rumba* 1 (imaxe 217), todos eles con ampla difusión no territorio galego, podendo atopar versións moi parellas dos mesmos en diferentes puntos da xeografía galega. Do mesmo modo, a *Jota* 16, co retrouso “*A miña burriña cando vai pr’o muiño...*” (imaxe 218), unha melodía amplamente difundida nos repertorios galegos.

### Imaxe 215

*Fragmento do retrouso do Vals 7 (6/1996)*

V. *On - das d'ir a hier - ba que ch'ei d'ir aer - gher?*

V. *da - rei - cheu a - bra - zo mi - ña Ma - ru - xa do meu que - rer, \_\_\_\_\_*

### Imaxe 216

*Cantiga do Vals 5 (1995)*

V. *Con - - - cha del al - - - ma no llo - res,*

V. *no llo - res ni ten - gas pe - na, \_\_\_\_\_*

V. *cuan - - - do ter - mi - - - ne la gue - rra*

V. *con - ti - go ca - so mo - re - na, Con - cha del al - ma. \_\_\_\_\_*

### Imaxe 217

*Fragmento do retrouso da Rumba 1 (1993)*

V. *Pal - mi - ra la - rá Pal - mi - ra \_\_\_\_\_*  
*bai - lan - do co seu ra - pa: \_\_\_\_\_*

V. *Pal - mi - ra la - rá tras, tras, \_\_\_\_\_*  
*bai - lan - do co seu ra - pa: \_\_\_\_\_*

**Imaxe 218***Retrouso da Jota 16 (2021)*

V. *A mi - ña bu - rri - ña can - do vai pr'o mi - ño  
che - i - ña de fri - o e máis de xi - a - da.*

V. *to - daen - fa - ri - ña - da, che - i - ña de fri - o  
a mi - ña bu - rri - ña xa non va - le na - da.*

**7.2.2. Vínculos con música popular**

Neste apartado queremos deixar constancia da gran cantidade de influencias que se poden apreciar na música de tradición oral, o cal fala en moitos casos de datos históricos e de avances tecnolóxicos, como a represión franquista ou difusión da radio, por exemplo.

Tal e como quixemos deixar constancia ao longo desta investigación, a música de tradición oral e tradicional é un ente vivo que toma e modela os estímulos musicais do entorno, e é que, tal e como reflicte Feixóo (2021) ao definir a música do Canizo: “cada xeración [...] preocúpase de ir introducindo no repertorio músicas e bailes de moda. As últimas novidades adaptadas á linguaxe musical propia facían da pandeirada en ente orgánico e, sobor de todo, contemporaneo” (p. 63).

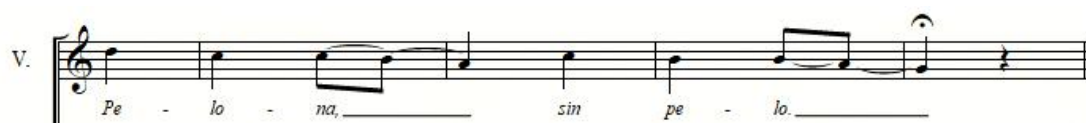
Probablemente existan moitas máis referencias das que aquí deixamos conta, de todos xeitos quixemos facer unha pequena referencia para deixar pegada do que consideramos que é unha característica fundamental desta música: a súa constante variación, permuta e adaptación.

**7.2.2.1. Música popular española e galega**

Comezamos dando mostra da marca da represión franquista e do vínculo coa música popular española a través do *Vals 6* (imaxe 219).

### Imaxe 219

#### *Refrán do Vals 6 (1995)*



Musicalmente, a melodía empregada correspóndese cunha canción popularizada en España de carácter xocoso, mentres que a letra fala dunha das actividades represivas levadas a cabo dende a ditadura franquista (López Fernández, 2018):

Como bien nos ha relatado Davide Salvado (2017), a comienzos de la dictadura se había ordenado cortar el pelo a toda mujer que tuviera relaciones con ámbitos republicanos, a modo de deshonra. De este modo, las cantareiras más afines al régimen comenzaron a cantar esta melodía con la letra de “pelona, sin pelo” para burlarse de las mujeres a las que habían rapado el pelo. Así, esta pieza fue bastante popular durante estos años y se cantaba en otras muchas zonas gallegas. (p. 38-39)

Outro vínculo co franquismo ou, cando menos asociado ao mundo militar, aparece no *Vals 10* (imaxe 220). Temos atopado diferentes versións desta melodía, conservando todas elas unha letra moi semellante, ademais de ter referencias de terse cantado nos campamentos da OJE durante a ditadura. Deste xeito, unha destas versións incrustadas na tradición galega atopámola no arquivo do APOI baixo o código ID#6.

### Imaxe 220

#### *Melodía do Vals 10 (1997)*

V. *Má - ra - me re - mi - ra - me rin chin - chin mi - rin tua mor,*

V. *que si te mi - roes por - quee - res muy be - lla*

V. *y quie - ro que ven - gas con - mi - goa la gue - rra.*

Como mostra da gran influencia que supuxo a difusión de medios de comunicación como a radio ou a televisión, temos a *Jota 2* (imaxe 221), unha clara adaptación do tema “Ay, Dolores” do cantante arxentino Alberto Castillo, quen chegou a interpretar esta canción na película “Ritmo, amor y Picardía” de Enrique Carreras do ano 1955 xunto a Amelita Vargas e Alfredi Barbiera. (ElCachafaz09, 12/03/2010; VintageMusicFm, 02/06/2014).

### Imaxe 221

*Retrouso da Jota 2 (1993)*

Two staves of musical notation in G minor. The first staff is labeled 'V.' and contains the melody with lyrics: "Ai, Do - lo - res, Do - lo - - - res mi - a". The second staff is also labeled 'V.' and contains the melody with lyrics: "por ti he so - ña - do to - da la vi - da".

Por último, podemos falar da conexión con melodías populares galegas no *Vals 9* (imaxe 222) e na *Jota 13* (imaxe 223), ambas con pequenas modificacións melódicas e de textos pero amplamente recoñecibles baixo os nomes de “Eu namorar, enamoreime” e “Vivir na Coruña”, respectivamente.

### Imaxe 222

*Retrouso do Vals 9 (9/1996)*

Two staves of musical notation in G major. The first staff is labeled 'V.' and contains the melody with lyrics: "E - na - mo - rar, e - na - mo - rar, e - na - mo - rei - me, E - na - mom - rar, e - na - mo - rar, e - na - mo - rei - me,". The second staff is also labeled 'V.' and contains the melody with lyrics: "e - na - mo - rei - me na bei - ra do mar: nun - ca me pu - den de - se - na - mom - rar." The piece ends with a double bar line and the marking 'D.C.'.

### Imaxe 223

*Fragmento do retrouso da Jota 13 (2001)*

V. Bai - lá - che - la jo - ta, bai - la - ches bai - lei,  
V. bai - lá - che - la jo - ta queen ben che mí - rei,

#### 7.2.2.2. Música relacionada coa emigración

A pegada que ten deixado o explosivo fenómeno migratorio na aldea de Liñares probablemente vaia moito máis alá do que poidamos analizar neste traballo, con influencias que se escapan ás análises musicais que aquí presentamos. De todos xeitos, cabe mencionar a mostra na lírica popular máis palpable, especialmente nun dos retrouso empregados para a muiñeira 1 (imaxe 224) e no texto do retrouso do *Vals 4* (imaxe 225).

### Imaxe 224

*Texto do retrouso da Muiñeira 1 (1993)*

*Aires de la Habana, aires del querer;  
aires de la Habana, que me vienen ver;  
Que me vienen ver, me vienen buscar;  
aires de la Habana, me quieren llevar:*

### Imaxe 225

*Texto do retrouso do Vals 4 (1993)*

*Que culpa tiene mi Pancho  
de haber nacido en el rancho?*



### 7.2.2.3. Outros

Un dos casos que máis nos ten chamado a atención é o da muiñeira 8 (imaxe 226), xa comentado pola mestura de muiñeira vella (subdivisión binaria da cantiga) e muiñeira nova (subdivisión ternaria do refrán). Pero, ademais disto, cabe destacar a cadencia final do refrán, no grao 5, aspecto completamente salientable dentro do repertorio de Liñares. Ademais, tendo en conta a composición melódica deste refrán, vemos que é un material melódico-rítmico moi diferente do resto de elementos que compoñen as muiñeiras do repertorio.

Creemos que pode establecerse unha relación deste refrán co repertorio popularizado polos denominados “coros históricos”, entidades onde se realizaron composicións corais baseadas en melodías de tradición oral, por ende máis achegadas á tonalidade e á música académica.

**Imaxe 226**

*Melodía da Muiñeira 8*

The image displays a musical score for a vocal piece. It consists of eight staves, each labeled 'V.' on the left. The music is written in a treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The lyrics are written below the notes. The text is in Galician and describes a scene where a woman sees a man from a distance. The lyrics are: 'O car - ba - llo da Por - te - - - la ten a fo - lla re - vi - ra - da que lla re - vi - - rou o ai - re que lla re - vi - - - rou o ai - re mu - nha noi - te de xe - a - - - da. Ai - la - ra la - la - ra - la - la ai - la - ra la - - la - ra - la - la'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and a triplet of eighth notes.

Tamén nos gustaría reflexionar sobre o texto do *Vals 1* (imaxe 227), no cal poderíamos chegar a determinar algunha relación cun romance ou relato cantado, ao aparecer unha cantiga e dous retrousos vinculados tematicamente, aspecto non moi habitual dentro do repertorio.

**Imaxe 227***Texto do Vals 1 (1993)*

Basalisa ta chorando  
 dunha tunda que levou,  
 no llores más Baselisa  
 túa nai non te matou.

*Ai a lalara, ai a lalara,  
 aia lala lala la  
 Baselisa ta na cama  
 yo no sé cuando vendrá.*

O lugar de Liñares  
 de lonxe parece vila,  
 ten un caravel na entrada  
 e unha rosa na saída

*Baselisa lisa lisa,  
 Baselisa lisa está,  
 Baselisa ta na cama  
 yo no sé cuando vendrá.*

Por último, quixeramos facer referencia ás notables mencións nalgúns dos textos empregados na música de Liñares a outros territorios da península e que poderían ter vínculos entre si. Exemplos disto temos o retrouso da *Jota 1* (imaxe 228), tamén empregado na versión do 2021 na *Jota 5*, o do *Vals 2* (imaxe 229) ou incluso poderíamos ver esta referencia no emprego do termo “morena” da *Jota 12* (imaxe 230). As razóns da presenza deste tipo de textos podería vir da man de movementos migratorios ou ben relacionarse con textos provenientes de romances, moi estendidos por toda a península debido á súa antigüidade.

**Imaxe 228***Retrouso da Jota 1*

*Una niña de tierra de moros  
 ha venido a España con cadenas de oro,  
 cada vez que la niña bailaba  
 las cadenas de oro se le voleaban.*

**Imaxe 229***Retrouso do Vals 2*

*Debajo del puente hay una morena.  
 Ábreme la puerta Lola  
 que vengo de Cartaghena  
 borracho, perdido por una morena.*

### Imaxe 230

#### *Retrouso da Jota 12*

*La mi morena, por la mañana  
se baja al río a lavar la cara,  
lavar la cara ramo de oliva,  
por eso tiene la piel tan fina.*

En definitiva poderíamos concluir que no repertorio de Liñares abundan as conexións con influencias externas á propia aldea, caracterizadas pola adaptación de diferentes estímulos, ben sexan textuais ou musicais, ás características da propia música, sendo os ritmos máis utilizados para isto os *vals* e as *jotas*.

#### 7.2.3. Vínculos modais e tonais

Outro tema interesante é a presenza de ambientes modais e tonais, relacionados os primeiros con melodías máis antigas e os segundos con ambientes académicos ou populares, polo tanto tamén ligadas ás influencias dos medios de comunicación.

Respecto ao uso da modalidade no repertorio destaca a presenza do modo frixio (imaxe 231) e o modo eólico (imaxe 232). Destacan sen dúbida as muiñeiras como ritmo predominantemente modal, aparecendo ademais numerosos casos de melodías con variabilidade nos graos (imaxe 233), característica moi asociado ao emprego da modalidade.

### Imaxe 231

#### *Exemplo de melodía en modo frixio – retrouso da Muiñeira 1 (1993)*

The image shows two staves of musical notation in F major (one flat). The first staff is labeled 'V.' and has the lyrics 'Cá - sa - te Má - no - lo, ra - mo de lou - rei - ro,'. The second staff is also labeled 'V.' and has the lyrics 'cá - sa - te Má - no - lo non que - des síl - tei - ro.' with a long horizontal line following the final note. The melody consists of eighth and quarter notes, with a final note in the second staff having a fermata.

**Imaxe 232**

*Exemplo de melodía en modo eólico – fragmento do retrouso da Jota 1 (1993)*

V. U - na ni - ña de tie - rra de mo - - - ros

V. ha ve - ni - do as - pa - ña con ca - de - nas deo - ro,

**Imaxe 233**

*Exemplo de melodía con variabilidade no terceiro grao dentro do modo frixio – fragmento da cantiga da Muiñeira 1 (1993)*

V. que me cus - ta - - - che - los car - tos

V. a - xú - - - da - mea de - ver - ti - re.

Respecto de ámbitos tonais, destacan o uso de modos maiores e menores, aínda que en moitas das ocasións resulta imposible distinguir un modo maior dun modo xónico, ou un menor dun eólico. Sen embargo, existen claros exemplos tonais como pode ser a *Jota 13* (imaxe 234) ou o retrouso da *Jota 7* (imaxe 235), determinada esta última polo uso da sensible.

### Imaxe 234

*Exemplo de melodía en modo maior – cantiga da Jota 13 (2001)*

V. To - ca mi - ña pan - da - - re - - - ta

V. que te ten - go de par - ti - r-e, \_\_\_\_\_

V. que me cus - - ta - che - los car - - - tos

V. a - xú - da - mea de - ver - ti - r-e. \_\_\_\_\_

### Imaxe 235

*Exemplo de melodía en modo menor con presenza de sensible – retrouso da Jota 7 (1995)*

V. Ai a - la la - ra ai - a - la - - - la

V. Ai a - la la - ra ai - a - la - - - la

Ao respecto da distribución da tonalidade e modalidade por ritmos, podemos establecer unha conexión coas influencias externas á aldea, de xeito que aqueles ritmos nos que foi máis habitual e doada a adaptación de melodías provenientes dos medios de comunicación ou movementos migratorios é onde maior presenza de tonalidade atopamos. Sen embargo, a muiñeira como xénero especificamente galego e, especialmente as muiñeiras vellas onde se produce unha conxunción rítmica entre melodía e acompañamento de percusión, eríxense como os referentes de probablemente máis antigüidade dentro do repertorio.

### **7.3. Proposta didáctica**

A continuación, damos mostra das posibilidades de aproveitamento didáctico do material presentado neste traballo coa presentación dunha proposta concreta apoiada nos documentos principais en relación ao ámbito da educación obrigatoria en Galicia e guiada a través de diferentes actividades vinculadas tanto co traballo de campo como coa interpretación.

#### **7.3.1. Xustificación**

Como determinamos ao inicio desta tese ao definir o termo “música de tradición oral”, actualmente este tipo de transmisión é practicamente inexistente, motivo polo cal se necesitan de novos métodos e canles que perpetúen o patrimonio inmaterial ao que pertence a música. Esta dificultade na permanencia da transmisión oral ven da man dunha serie de cambios sociais que veñen dándose de xeito exponencial durante as últimas décadas:

Hoy en día la mayoría vive en zonas urbanas, desarrollando tareas muy mecanizadas y especializadas... Además, y en gran medida a consecuencia de estos cambios, también han cambiado las formas de vida familiares y sociales, de modo que hoy en día no se dan esas condiciones de transmisión, que han posibilitado la continuidad de gran parte del patrimonio cultural. (Beltrán, 2002, p.137)

A pesares de que existen canles específicas relacionadas co mercado da música tradicional, tal e como expuxemos no primeiro capítulo, á hora de chegar á poboación en xeral entendemos que o papel da escolarización regrada é fundamental (Chao-Fernández, 2010; Pelegrín 2002).

Por desgracia, hoy día muchos de estos cantos y juegos únicamente se pueden aprender en las aulas. Bien porque la TV, la video-consola, o el ordenador los ha relegado, bien porque los principales transmisores (las generaciones precedentes) los han olvidado, no los han conocido, o tienen otras ocupaciones. Y en los casos en que se lleva a cabo, es debido al interés de los profesores, fundamentalmente de música. (Pelegrín, 2002, p.147)

Deste modo, moitas e moitos son os autores que defenden a necesidade de incluír nos programas educativos dos diferentes niveis existentes o uso da música e baile tradicionais propios de cada rexión, reiterando novamente esta acción como o modo de asegurar unha transmisión e conservación eficaz desta parte do patrimonio inmaterial, e como resultado necesario da xa mencionada perda de conexión da transmisión entre xeracións, especialmente dentro de espazos urbanos e urbanizados (Beltrán, 2002; Chao-Fernández, 2010; Pelegrín, 2002).

El concepto de Tradición en el sentido de transmisión oral de generación en generación necesita hoy por hoy de un sistema de educación que no se da en la familia y que puede ser impulsado en las escuelas, aunque presenta algunas contradicciones y modelos simultáneos y en ocasiones se da una confusión entre lo tradicional y popular. (Sánchez Ekiza citado por Díaz e Arriaga, 2013, p. 113)

E, efectivamente, esta preocupación non se cingue tan só a un ámbito concreto, senón que organismos internacionais da categoría da UNESCO fan finacapé no papel fundamental da educación para a conservación do Patrimonio Cultural Inmaterial:

La UNESCO desarrolla listas e inventarios de actualización regular, pero, además, los Estados miembro deben establecer otros sistemas de protección como el fortalecimiento de la educación formal y no formal (UNESCO, 2003, p. 3). Todo ello con la finalidad de garantizar el acceso de la ciudadanía al PCI. Por lo tanto, se ratifica la necesidad de la educación y sensibilización como dimensiones fundamentales para la salvaguarda, dentro de una tipología patrimonial que necesita la participación de la comunidad para su continuidad y desarrollo (UNESCO, 2003, pp. 6-7). (Martínez-Rodríguez, 2021, p. 28)

Ademais, aparecen relevantes exemplos sobre o traballo co patrimonio musical dentro do sistema educativo, como é o caso do método do pedagogo Zoltan Kodaly, o que toma como elemento básico a música de tradición oral húngara para a construción dun completo e complexo sistema pedagóxico-musical, o cal é a base do actual sistema de educación musical húngaro (Cartón e Gallardo, 1994). E aínda que poida que este autor sexa un dos máximos expoñentes no uso da tradición musical dentro do ámbito educativo formal, o certo é que atopamos outros referentes de peso como ben poden ser Bartók, Dalcroze ou Orff, os que tamén atopan no patrimonio musical un dos piares básicos dos seus respectivos métodos pedagóxico-musicais (Díaz e Arriaga, 2013).



Por outro lado, aínda que partimos desta necesidade de incluír o patrimonio musical dentro do sistema educativo como recurso habitual e recorrente, é certo que tamén é necesario o modo de traballar con el, especialmente tendo en conta aspectos limitantes como poden ser preconceitos ou ideas arraigadas que traian consigo, ademais dun tratamento superfluo do material musical, practicas pedagóxicas de escaso interese:

Costa Vázquez-Mariño (1997) advierte acerca de los peligros que puede acarrear una incorporación ingenua de la música tradicional en la práctica pedagógica escolar. Situado en el contexto español de la LOGSE, el autor desarrolla aquellas características que tradicionalmente justifican su inclusión (“sencillez”, “naturalidad”, “identidad grupal”) y las falacias ideológicas implícitas que ameritan una profunda reflexión para superar dialécticamente una postura artística conservadora. (Polo e Pozzo, 2011)

### ***7.3.2. Contextualización e relación cos elementos curriculares***

O aproveitamento didáctico presentado arredor do repertorio compilado e analizado nesta tese é realmente unha proposta pensada para adaptarse a calquera espazo galego, entendendo a posibilidade real de atopar informantes en activo de música ou baile de tradición oral con certa proximidade a calquera centro educativo de Galicia. Aínda así, nos traballaremos co material musical propiamente de Liñares, presentando así exemplos musicais concretos en relación ás actividades deseñadas.

Por outra banda, pensamos que a sucesión de actividades propostas poderían adaptarse a calquera etapa educativa de Educación Primaria, Educación Secundaria e Bacharelato, graduando para isto os niveis de dificultade e compromiso nos diferentes pasos da proposta didáctica. Incluso consideramos que podería ser factible a adaptación para o segundo ciclo de Educación Infantil, como decíamos, sempre graduando cada unha das actividades ás posibilidades e características evolutivas do alumnado. En definitiva, este amplo rango de actuación relaciónase coa necesidade de incluír no mundo musical do alumnado a música propia do seu contexto e apoiándonos nas posibilidades didácticas e musicais da mesma.

Deste xeito, o marco de área para esta proposta é, claramente a Educación Musical, pero as súas posibilidades de adaptación as diversas etapas educativas

poderían facer variar a súa aparición en diferentes materias. Ademais, esta conexión do traballo do patrimonio coa área de música parte dun vínculo relevante a nivel internacional coas ensinanzas artísticas, entre as que destaca o ámbito musical (Martínez-Rodríguez, 2021).

Así, baseándonos nos currículos vixentes en Galicia para as diferentes etapas educativas mencionadas no parágrafo anterior, recollemos na táboa 11 (segundo ciclo de Educación Infantil), táboa 12 (Educación Primaria) e táboa 13 (Educación Secundaria Obrigatoria e Bacharelato) todos aqueles elementos curriculares que fan mención directa ao traballo co patrimonio musical galego. Deste modo, aínda que a nosa proposta tamén se vincularía con outras cuestións relacionadas con, por exemplo, a interpretación musical, decidimos tan só recoller estes elementos concretos como xeito de fundamentar o noso deseño didáctico e a súa xustificación fundamental nas esixencias marcadas pola legalidade educativa vixente.

### Táboa 11

*Elementos curriculares relacionados directamente coa proposta didáctica no Decreto 330/2009 de Educación Infantil*

Elementos curriculares do segundo ciclo de Educación Infantil		
Obxectivos	Contidos	Criterios de avaliación
Apreciar e facer seus algúns elementos significativos propios da tradición e da cultura galega –expresións artísticas, costumes, festas populares, folclore, gastronomía, etc.-.	<i>Bloque 3. Cultura e vida en sociedade.</i>  Recoñecemento dalgúns signos de identidade cultural galega apreciando os cambios que se producen no modo de vida co paso do tempo. Sucesos e persoas relevantes da historia da súa comunidade, do seu país e do mundo.	Recoñecer algunhas manifestacións culturais próximas e doutras realidades, valorando a súa diversidade e riqueza.  Avaliarase con este criterio o coñecemento das principais manifestacións culturais propias e a comprensión dalgúns signos ou elementos que identifican outras culturas.

		Valorarase, así mesmo, o interese e o respecto pola diversidade cultural.
--	--	---

*Nota:* Decreto 330/2009/ Elaboración propia.

## Táboa 12

*Elementos curriculares relacionados directamente coa proposta didáctica no Decreto 105/2014 de Educación Primaria*

<b>Obxectivos xerais da E.P.</b>		
o) Coñecer, apreciar e valorar as singularidades culturais, lingüísticas e sociais de Galicia, poñendo de relevancia a mulleres e homes que realizaron achegas importantes á cultura e á sociedade galega.		
<b>Competencias Chave</b>		
Conciencia e expresións culturais (CCEC)		
<b>Elementos curriculares de E. Musical por cursos</b>		
Contidos	Criterios de avaliación	Estándares de aprendizaxe
<b>2º de EP</b>		
Bloque 1. escoita		
B1.9. Audición activa dalgunha peza do repertorio tradicional galego.		
Bloque 3. Música, movemento e danza		
B3.3. Práctica dalgunha danza tradicional galega.		
<b>3ª de EP</b>		
Bloque 1. escoita		
B1.3. Interese polo repertorio tradicional de Galicia e das zonas de procedencia dos compañeiros e	B1.1. Utilizar a escoita musical para indagar nas posibilidades do son e	EMB1.1.4. Identifica manifestacións artísticas propias de Galicia.

das compañeiras.	coñecer exemplos de obras variadas da nosa e doutras culturas.	
<b>Bloque 3. Música, movemento e danza</b>		
B3.4. Iniciación á interpretación de danzas tradicionais galegas e doutras culturas.		EMB3.2.2. Identifica, reproduce e goza interpretando danzas tradicionais galegas e doutras culturas.
<b>4º de EP</b>		
<b>Bloque 1. Escoita</b>		
B1.3. Interese polo repertorio tradicional de Galicia e das zonas de procedencia dos compañeiros e das compañeiras.	B1.1. Utilizar a escoita musical para indagar nas posibilidades do son e coñecer exemplos de obras variadas da nosa cultura e doutras culturas.	EMB1.1.4. Identifica e valora as manifestacións artísticas propias de Galicia.
B1.13. Instrumentos da cultura galega e doutras culturas.		
<b>Bloque 3. Música, movemento e danza</b>		
B3.4. Interpretación de danzas tradicionais galegas e doutras culturas.		EMB3.2.3. Reproduce e goza interpretando danzas tradicionais galegas e doutras culturas.
<b>5º de EP</b>		
<b>Bloque 1. Escoita</b>		
B1.14. Interese polo repertorio tradicional de Galicia e das zonas de procedencia dos compañeiros e das compañeiras.  B1.15. Investigación de campo sobre a música do seu concello en relación coa maneira de vivir dos seus devanceiros e das súas devanceirtas.	B1.7. Buscar, seleccionar e organizar informacións sobre manifestacións artísticas do patrimonio cultural propio e doutras culturas, de acontecementos, creadores e profesionais en relación coas artes plásticas e a música.	EMB1.7.1. Identifica as manifestacións artísticas propias de Galicia.

Bloque 3. Música, movemento e danza		
B3.4. Interpretación de danzas tradicionais galegas e doutras culturas.		EMB3.2.3. Reproduce e goza interpretando danzas tradicionais galegas e doutras culturas.
6º de EP		
Bloque 1. Escoita		
B1.5. Valoración e interese pola música de diferentes épocas e culturas, nomeadamente a galega.		
B1.6. Audición activa e comentada de música variada da nosa cultura e doutras culturas.	B1.3. Coñecer exemplos de obras variadas da nosa e doutras culturas, para valorar o patrimonio musical, valorando a importancia do seu mantemento e da súa difusión, e do respecto co que deben afrontar as audicións e as representacións.	
Bloque 3. Música, movemento e danza		
B3.2. Valoración e recoñecemento das danzas e a súa contribución ao noso patrimonio artístico e cultural.		EMB3.1.4. Reproduce e goza interpretando danzas tradicionais españolas, e entende a importancia da súa continuidade e o traslado ás xeracións futuras.

*Nota:* Decreto 105/2014 / Elaboración propia.

**Táboa 13**

*Elementos curriculares relacionados directamente coa proposta didáctica no Decreto Decreto 86/2015 de Educación Secundaria e Bacharelato*

Educación Secundaria Obrigatoria		
<b>Obxectivos xerais da ESO</b>		
<p>l) Coñecer, valorar e respectar os aspectos básicos da cultura e da historia propias e das outras persoas, así como o patrimonio artístico e cultural. Coñecer mulleres e homes que realizaran achegas importantes á cultura e á sociedade galega, ou a outras culturas do mundo.</p> <p>ñ) Coñecer e valorar os aspectos básicos do patrimonio lingüístico, cultural, histórico e artístico de Galicia, participar na súa conservación e na súa mellora, e respectar a diversidade lingüística e cultural como dereito dos pobos e das persoas, desenvolvendo actitudes de interese e respecto cara ao exercicio deste dereito.</p>		
<b>Competencias Chave</b>		
Conciencia e expresións culturais (CCEC)		
<b>Elementos curriculares da materia de Música por cursos</b>		
Contidos	Criterios de avaliación	Estándares de aprendizaxe
<b>2º de ESO</b>		
Bloque 1. Interpretación e creación		
		MUB1.6.2. Practica, interpreta e memoriza pezas vocais, instrumentais e danzas do patrimonio español e galego.
Bloque 2. escoita		
		MUB2.1.2. Diferencia as sonoridades dos instrumentos máis característicos da música popular moderna, do folclore e doutras agrupacións musicais.
Bloque 3. Contextos musicais e culturais		

<p>B3.5. Utilización de diversas fontes de información para indagar sobre instrumentos, compositores/as, concertos e producións musicais en vivo e gravadas, tanto do patrimonio galego como da música occidental en xeral e doutras culturas.</p>	<p>B3.3. Apreciar a importancia do patrimonio cultural musical español e galego, e comprender o valor de conservalo e transmitilo.</p>	<p>MUB3.3.1. Valora e respecta a importancia do patrimonio musical español e galego.</p> <p>MUB3.3.2. Practica, interpreta e memoriza pezas vocais, instrumentais e danzas do patrimonio español e galego.</p> <p>MUB3.3.3. Coñece e describe os instrumentos tradicionais españois e galegos.</p> <p>MUB3.3.4. Contribúe á conservación, a recuperación e a transmisión do patrimonio musical galego, colaborando na recollida, na gravación e na transcripción de pezas.</p>
<b>3ª de ESO</b>		
<b>Bloque 1. Interpretación e creación</b>		
		<p>MUB1.6.2. Practica, interpreta e memoriza pezas vocais, instrumentais e danzas do patrimonio español e galego.</p>
<b>Bloque 3. Contextos musicais e culturais</b>		
<p>B3.5. Utilización de diversas fontes de información para indagar sobre instrumentos, compositores e compositoras, concertos e producións musicais en vivo e gravadas, tanto do patrimonio galego como da música occidental en xeral e doutras culturas.</p>		
<p>B3.7. Recoñecemento e localización nas coordenadas</p>		

espazotemporais das manifestacións musicais máis significativas do patrimonio musical galego, occidental e doutras culturas.		
<b>4º de ESO</b>		
<b>Bloque 3. Contextos musicais e culturais</b>		
B3.1. Recoñecemento e localización nas coordenadas espazotemporais das manifestacións musicais máis significativas do patrimonio musical español e galego.	B3.1. Apreciar a importancia patrimonial da música española e galega, e comprender o valor de conserva e transmitila colaborando na recollida, na gravación e na transcripción de pezas.	MUB3.1.1. Amonsa interese por coñecer o patrimonio musical español e galego.  MUB3.1.2. Coñece as testemuñas máis importantes do patrimonio musical español e galego, e sitúaos no seu contexto histórico e social.
<b>Bacharelato</b>		
<b>Obxectivos</b>		
p) Valorar, respectar e afianzar o patrimonio material e inmaterial de Galicia, e contribuír á súa conservación e mellora no contexto dun mundo globalizado.		
<b>Competencias Chave</b>		
Conciencia e expresións culturais (CCEC)		
<b>Elementos curriculares de Historia da Música e da Danza de 2º de Bacharelato</b>		
Contidos	Criterios de avaliación	Estándares de aprendizaxe
<b>Bloque 8. Música e Danza na segunda metade do século XX</b>		
B8.8. Música e danza popular galega		
<b>Bloque 9. A música tradicional no mundo</b>		
B9.1. Danza e música exótica, étnica, folclórica e popular. Música e danza popular galega.		HMDB.9.1.1. Coñece e describe as principais características da música e da danza tradicional, distinguindo estilos de



		canto, melodías, escalas, texturas e ritmos.
<b>Elementos curriculares de Linguaxe e Práctica Musical de 1º de bacharelato</b>		
Bloque 2. A audición comprensiva		
B2.4. Identificación auditiva das características morfolóxicas básicas das obras musicais, tanto as que teñen como fundamento a linguaxe da música culta como as que teñen como fundamento as linguaxes musicais contemporáneas, o jazz, a música tradicional, o rock, o flamenco e as músicas do mundo.		

*Nota:* Decreto 86/2015 / Elaboración propia.

Por outro lado, no ámbito pedagóxico actual enténdese como unha necesidade fundamental a de esquecer o traballo fragmentado en áreas e materias, e favorecer un proceso interdisciplinar con elementos transversais e baseado no desenvolvemento integral a través do desempeño dunhas competencias chave.

Deste modo, facéndonos eco desta realidade educativa, propoñemos a continuación os beneficios e relacións desta proposta cos elementos mencionados: interdisciplinariedade, elementos transversais e aportacións ás competencias chave.

No referente á interdisciplinariedade, aspecto que vincula o traballo dunha materia concreta con outras, consideramos que, de xeito xeral, esta proposta se relacionaría directamente coas áreas/materias de Linguas - Lingua Galega, Coñecemento do Medio – Ciencias Sociais – Historia e Psicomotricidade – Educación Física.

No referente aos elementos transversais, aquelas cuestións que articulan a educación sen atender a vinculacións cunha única materia ou área, consideramos que para nesta proposta sobresaen o traballo da igualdade efectiva entre homes e mulleres a través da inclusión da perspectiva de xénero, o coñecemento do contexto próximo, o valor do patrimonio inmaterial, o fomento das relacións interxeracionais, a comunicación lingüística e o traballo cooperativo.

Por último, no referente ás competencias chave (tomando como referencia as propostas na Orde ECD/65/2015 xa que, a pesares de estar actualmente derogada, a orde que a reempraza só fai referencia aos estudos de bacharelato) as aportacións da proposta a cada unha delas podería ser as que seguen:

- Comunicación lingüística (CCL): potenciada a través da interacción lingüística creativa e en diversos contextos (realización de entrevistas, debates na aula sobre o traballo a realizar, análise de textos, etc.). Por outra banda, concretaríase aínda máis a través das do ritmo e das letras de cancións principalmente, ademais de establecerse un paralelismo entre as linguaxes musical e lingüística.

- Competencia matemática e competencias básicas en ciencia e tecnoloxía (CMCT): esta competencia relaciónase directamente coa linguaxe musical, especialmente a figuración e os compases, pero tamén a poderíamos integrar no proceso de análise formal ou harmónico, por exemplo.

- Competencia dixital (CD): neste caso traballaríamos con elementos tecnolóxicos como os soportes de gravación de audio e vídeo principalmente, pero tamén a través do emprego de elementos para a busca de información e medios de comunicación que faciliten o proceso do traballo de campo.

- Aprender a aprender (CAA): é a habilidade para iniciar e organizar o propio aprendizaxe e os seus tempos, individualmente ou en grupo, o cal se verá reflectido en todos os procesos do proxecto, tanto no vinculado co traballo de campo como na interpretación de música e danza de carácter grupal.

- Competencias sociais e cívicas (CSC): a maiores da necesidade de interacción do grupo aula en materia de resolución pacífica de conflitos e participación cívica, esta competencia sobresaíra a través do contacto interceracional con informantes.

- Sentido de iniciativa e espírito emprendedor (CSIEE): moi na liña das dúas competencias anteriores, entendemos este apartado en relación á implicación nos diferentes proxectos de xeito autónomo á par que colaborativo.

- Conciencia e expresións culturais (CCEC): esta é, sen dúbida algunha, a competencia máis específica en relación á proposta deseñada, vinculada en todas e cada unha das actividades a través do elementos musical e o coñecemento e valor do patrimonio inmaterial como marca de identidade:

El área de Educación Artística tiene como reto la transmisión de la cultura y la adquisición por parte del alumnado de la competencia Conciencia y expresiones culturales. En este modelo educativo basado en competencias se demanda un nuevo enfoque en la educación artística, que toma como punto de partida las manifestaciones artísticas en el entorno, con el propósito de “favorecer la percepción y expresión estética del alumnado y permitir el disfrute del patrimonio cultural y artístico, al valorar y respetar las aportaciones que se han ido añadiendo al mismo” (Real Decreto 126/2014, p. 46). La Educación Artística se divide en la Educación Plástica y la Educación Musical, y esta a su vez está conformada por tres bloques de contenidos: Escucha, La interpretación musical y La música, el movimiento y la danza, que integran transversalmente el patrimonio musical, lo que supone que el enfoque prag-mático adquiere gran relevancia en la enseñanza del patrimonio y se rechaza una perspectiva únicamente formalista (Cremades, 2008). (Martínez-Rodríguez, 2021, p. 29)

### ***7.3.3. Proposta de actividades***

A seguinte proposta mostra unha serie de actividades arredor do mesmo interese temático pero que, cada unha delas, se enfoca nun campo diferente dentro da Educación Musical. Tal e como recollíamos na xustificación da proposta, consideramos unha graduación posible para cada un destes puntos, de xeito que puideran ser reducidos ou ampliados dependendo das características do alumnado, especialmente a través da maior ou menor intervención da docente. Deste xeito, recollemos a esencia de cada unha das actividades propostas e creando unha liña de traballo sobre a cal poder realizar as modificacións e consideracións oportunas do contexto determinado nas que se puideran levar a cabo.

En termos xerais, podemos dicidir esta proposta en dous grandes bloques temáticos: introdución ao traballo de campo e interpretación musical. O primeiro apartado céntrase no coñecemento e realización de traballo de campo, revisando os diferentes pasos que o compoñen (planificación, entrada ao campo e análise de datos); mentres que o segundo presenta unha serie de adaptacións musicais para o contexto escolar, neste caso sobre o material obtido na investigación desta tese pero que, de igual xeito, poderían realizarse coas evidencias musicais recollidas polo propio alumnado.

Esta serie de propostas están deseñadas para realizar de xeito secuenciado, aínda que tamén poderían combinarse con outras actividades ou mesmo entre elas. Do mesmo modo, a duración de cada unha das actividades propostas viría marcada pola etapa educativa na que se realizara a cabo, pero podemos establecer unha temporalización orientativa na que presentar a correlación de actividades (táboa 14).

**Táboa 14**

*Temporalización das actividades*

<b>BLOQUE 1: Introducción ao traballo de campo</b>	
<b>1ª sección: coñecementos previos e planificación</b>	1ª fase do traballo de campo
<ul style="list-style-type: none"> <li>○ Avaliación inicial e coñecementos previos.</li> <li>○ Planificación do traballo de campo: selección de informante/s, temporalización, deseño das preguntas para a entrevista (coñecemento dos pasos necesarios para realizar unha entrevista), concreción dos elementos de recolla de información e reparto das funcións.</li> </ul>	
<b>2ª sección: entrada ao campo</b>	2ª fase do traballo de campo
<ul style="list-style-type: none"> <li>○ Visita ás informantes.</li> <li>○ Realización de entrevistas e gravación.</li> <li>○ Anotacións no diario de campo.</li> <li>○ Realización das fichas das informantes.</li> </ul>	
<b>3ª sección: análise dos datos</b>	3ª fase do traballo de campo
<ul style="list-style-type: none"> <li>○ Revisión da gravación e elaboración dun texto coas ideas máis relevantes.</li> <li>○ Triangulación dos datos obtidos na entrevista e a información recollida no diario de campo.</li> </ul>	

<ul style="list-style-type: none"> <li>○ Selección da información a nivel musical e de baile para realizar interpretacións na aula.</li> <li>○ Codificación das partituras necesarias.</li> </ul>	
<b>BLOQUE 2: Interpretación musical</b>	
<ul style="list-style-type: none"> <li>○ Canto.</li> <li>○ Interpretación instrumental: orquestra Orff.</li> <li>○ Interpretación instrumental: frauta doce.</li> <li>○ Baile.</li> </ul>	

*Nota:* elaboración propia

### **BLOQUE 1: Introducción ao traballo de campo**

Como dicíamos, o primeiro dos bloques consiste na realización de traballo de campo, de forma que se establezan os diversos pasos claves a nivel metodolóxico e organizativo: preparación, entrada ao campo e análise de datos.

O obxectivo xeral deste conxunto de actividades é, por unha banda, coñecer e practicar aspectos relacionados coa investigación etnomusicolóxica e, por outra, contextualizar o repertorio co que se traballará a interpretación musical posterior. Ademais, recollemos na táboa 15 os elementos básicos a nivel de organización didáctica que articulan este bloque de actividades, os cales se presentan sen concretar e sen conectar con ningún dos elementos curriculares dos decretos correspondentes aos diferentes niveis educativos para favorecer, precisamente, a conexión con calquera das etapas.

**Táboa 15**

*Elementos didácticos do bloque 1: introdución ao traballo de campo*

<b>Obxectivos</b>	<b>Criterios de avaliación</b>
<ul style="list-style-type: none"> <li>○ Coñecer, introducirse e vivenciar o proceso do traballo de campo no contexto etnomusicolóxico a través das súas diferentes fases.</li> <li>○ Realizar entrevistas.</li> <li>○ Valorar o patrimonio inmaterial a través do canto de tradición oral.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>○ Coñecer e programar os pasos básicos na realización de traballo de campo.</li> <li>○ Amosar interese e implicación na realización das tarefas.</li> <li>○ Valorar a transmisión oral e as informantes como fontes de coñecemento.</li> </ul>
<b>Contidos</b>	<b>Competencias chave</b>
<ul style="list-style-type: none"> <li>○ Traballo de campo: planificación, entrada ao campo e análise de datos.</li> <li>○ Entrevistas: planificación, realización e análise.</li> <li>○ A transmisión oral.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>○ CCL</li> <li>○ CD</li> <li>○ CAA</li> <li>○ CSC</li> <li>○ CSIEE</li> <li>○ CCEC</li> </ul>
<b>Elementos transversais</b>	<b>Interdisciplinariade</b>
<ul style="list-style-type: none"> <li>○ Igualdade efectiva entre home e mulleres.</li> <li>○ Comunicación verbal e escrita.</li> <li>○ Coñecemento e integración no contexto.</li> <li>○ Traballo interxeracional.</li> <li>○ TIC.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>○ Lingua Galega.</li> <li>○ Coñecementos do Medio / Ciencias Sociais / Historia.</li> </ul>
<b>Recursos</b>	<b>Escenarios/agrupamentos</b>
<ul style="list-style-type: none"> <li>○ Materiais: soportes dixitais e analóxicos.</li> <li>○ Transporte (viaxe entre o centro e</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>○ Centro escolar e Liñares (entrada ao campo).</li> <li>○ Grupo clase e pequenos grupos</li> </ul>

Liñares).	(planificación e análise).
-----------	----------------------------

*Nota:* elaboración propia

Seguindo as actividades presentadas no apartado de temporalización, concretamos a continuación cada unha delas, seguindo a distribución das tres fases para este bloque primeiro:

1ª sección: coñecementos previos e planificación

- Avaliación inicial e coñecementos previos.

O obxectivo destas actividades centrarase en establecer o punto de partida dende o cal parte o alumnado, para así poder adaptar as actividades ás necesidades específicas do grupo. A partires deste momento contextualizarase o proxecto, indicando as liñas xerais sobre as que se ha de elaborar o traballo planificado.

- Planificación do traballo de campo: selección de informante/s, temporalización, deseño das preguntas para a entrevista (coñecemento dos pasos necesarios para realizar unha entrevista), concreción dos elementos de recolla de información e reparto das funcións.

Este apartado da inicio as actividades vinculadas directamente co proceso de investigación etnomusicolóxica, planificando a entrada ao campo e a entrevista a realizar. Nun primeiro momento realizarase a selección da ou das informantes, para pasar a realizar unha serie de cuestión que articulen a entrevista (imaxe 236), ademais dunha ficha na que se recollan os datos da ou das persoas entrevistadas (imaxe 237). O idóneo sería que a elaboración das preguntas da entrevista partiran do propio alumnado, elaborando en todo caso unha serie de preguntas centrais, como as expostas na imaxe 236, sobre as que ir engadindo novos temas e subtemas.

### Imaxe 236

#### *Exemplos de guión para a entrevista*

1. Como eran as festas que recordas cando eras pequeno/a? Que instrumentos se tocaban? Que bailes se bailaban?
2. Recordas algunha canción, ou a súa letra, que cantabas ou escoitabas cando eras pequeno/a?
3. Recordas algún traballo do campo ou do fogar que se acompañara con cancións? Recordas esas cancións?
4. Que traballo de campo, do fogar ou relacionado co mar recordas que se fixeran antigamente e que agora non existan ou que cambiaran moito?

*Nota:* elaboración propia

### Imaxe 237

#### *Exemplo de ficha de informantes*

INFORMANTE		IDADE	
LUGAR DE RESIDENCIA DA/O INFORMANTE		LUGAR DE NACEMENTO DA/O INFORMANTE	
DATA DA ENTREVISTA		ENTREVISTADOR/A	

*Nota:* elaboración propia

Por último, organizarase a entrada ao campo, distribuíndo ao alumnado en grupos de traballo (gravación de audio, gravación de vídeo e audio, anotacións para o diario de campo, realización da entrevista, etc.), ademais de concertar e planificar a viaxe correspondente.



Cabe citar que neste apartado dedicada á organización previa da entrada ao campo tamén será necesario contactar coa ou coas informantes seleccionadas, de xeito que se poña no seu coñecemento os obxectivos plantexados máis o xeito de recoller a información, sendo beneficioso que exista un primeiro contacto por parte da docente e outro posterior co alumnado.

### 2ª sección: entrada ao campo

- Visita ás informantes.
- Realización de entrevistas e gravación.
- Anotacións no diario de campo.
- Realización das fichas das informantes.

A entrada o campo tratará de seguir todos as cuestións determinadas na fase de organización, sendo tamén un espazo para a autonomía e resolución de problemas, ao ser unha característica propia destas actividades a necesidade de adaptación controntándose planificación-realización, polo que pode ser un bo momento para fomentar aspectos como o espírito emprendedor ou a resolución pacífica de conflitos, por exemplo.

Baixo o noso parecer, o aspecto máis relevante nesta visita radicará na interacción do alumnado coas informantes, centrándonos nun proceso vivo e real no cal o alumnado sexa quen de comunicarse e adaptarse ao contexto no que se atopa.

### 3ª sección: análise dos datos

En termos moi xerais, distinguiremos dous apartados diferentes nos datos obtidos: información xeral e elementos de música e baile, sobre os cales distinguiremos as accións pertinentes:

- Revisión da gravación e elaboración dun texto coas ideas máis relevantes.
- Triangulación dos datos obtidos na entrevista e a información recollida no diario de campo.

Unha primeira fase da análise dos datos consistirá na elaboración das categorías máis importantes en relación á información obtida: contexto social, música e baile,

festas e seráns, o ciclo anual e de vida, etc. Sempre dependentes das cuestións que aparecerán na entrada ao campo e, como non, dos intereses do alumnado.

A través destas categorías irase seleccionando a información en referencia a cada unha delas, triangulando os datos a través dos diferentes instrumentos empregados (diario de campo, gravacións, anotación sobre a entrevista, etc.).

Como resultado final, tratarase de elaborar un documento de texto no que se articule un discurso coas conclusións e datos máis relevantes.

- Selección da información a nivel musical e de baile para realizar interpretacións na aula.
- Codificación das partituras necesarias.

O segundo grande apartado, en relación ao material musical e de baile, propónse unha catalogación (elaboración dun arquivo audiovisual cunha pequena ficha de cada unha das pezas) sobre a cal ser procederá a selección dunha serie de pezas que aporten a materia prima das actividades do bloque 2, referido á práctica instrumental.

## **BLOQUE 2: Interpretación musical**

Para este segundo bloque presentamos un exemplo de uso dos materiais obtidos a través da realización de traballo de campo, a concepción desta proposta parte da idea de empregar a información recollida no conxunto de accións desenvoltas no bloque anterior pero, como forma de exemplificar este proceso e demostrar a capacidade educativa do material propia desta investigación, tomaremos como referencia os elementos musicais propios desta tese. Ademais, tamén podemos apreciar a independencia de ambos bloques de actividades, podendo tomar este apartado dedicado a interpretación como proposta individual.

En liñas xerais, dentro deste apartado propoñemos un total de tres formas de abordar o repertorio de Liñares, cada un del enfocado a un ritmo e, ao mesmo tempo, a un ámbito diferente da interpretación dentro da Educación Musical, sumando como aspecto final o baile. Para a presentación curricular deste bloque presentamos na táboa 16 os elementos didácticos básicos sobre os que se articula este bloque e que, como xa

mencionamos no bloque anterior, pretenden dar conta dos puntos chave sobre os cales articular as diferentes actividades.

**Táboa 16**

*Elementos didácticos do bloque 2: interpretación musical*

<b>Obxectivos</b>	<b>Criterios de avaliación</b>
<ul style="list-style-type: none"> <li>○ Coñecer e interpretar diferentes ritmos da tradición galega.</li> <li>○ Apreciar a capacidade de adaptación da música de tradición oral e tradicional a diferentes contextos.</li> <li>○ Valorar o patrimonio inmaterial a través da interpretación musical.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>○ Interpretar diferentes obras segundo o nivel correspondente.</li> <li>○ Amosar respecto e interese no repertorio traballado e na interpretación grupal.</li> <li>○ Valorar o repertorio de tradición oral e tradicional como parte do patrimonio inmaterial galego.</li> </ul>
<b>Contidos</b>	<b>Competencias chave</b>
<ul style="list-style-type: none"> <li>○ Ritmos e modos na música de tradición e tradicional galega.</li> <li>○ Técnicas interpretativas dos instrumentos empregados.</li> <li>○ Interpretación en grupo.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>○ CCL</li> <li>○ CMCT</li> <li>○ CAA</li> <li>○ CSC</li> <li>○ CSIEE</li> <li>○ CCEC</li> </ul>
<b>Elementos transversais</b>	<b>Interdisciplinariade</b>
<ul style="list-style-type: none"> <li>○ Igualdade efectiva entre homes e mulleres.</li> <li>○ Comunicación verbal e escrita.</li> <li>○ Valor do patrimonio inmaterial.</li> <li>○ Traballo colaborativo e en grupo.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>○ Lingua Galega.</li> <li>○ Educación Física / Psicomotricidade.</li> </ul>
<b>Recursos</b>	<b>Escenarios/agrupamentos</b>
<ul style="list-style-type: none"> <li>○ Materiais: instrumentos, partituras.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>○ Centro escolar.</li> <li>○ Grupo clase.</li> </ul>

*Nota:* elaboración propia

Deste xeito, distinguindo as diferentes formas de abordar o repertorio vocal acompañado de percusión de Liñares compilado e analizado nesta investigación, mostramos a continuación un exemplo de interpretación escolar, sinalando algúns dos aspectos musicais, ao noso parecer, máis interesantes á hora de incluílos nunha aula.

#### *Interpretación vocal*

A primeira das actividades consiste na interpretación dunha das pezas do repertorio de xeito parello á orixinal, empregando tamén pandeiretas e lata de pemento. A nosa proposta parte do achegamento á música de Liñares dende unha visión o máis próxima posible a esta, tanto no apartado vocal como no da percusión.

Para isto propoñemos a interpretación do *Vals 3*, debido, especialmente, á sinxeleza do acompañamento rítmico, aínda que tamén á proximidade do ámbito tonal empregado, de sinxela abordaxe na aula de primaria. Ademais, un dos puntos fundamentais será o traballo da técnica vocal tratando de enfocala no uso de *belting* e *twang*, como achegamento a estas formas de impostación vocal.

#### *Interpretación instrumental: orquestra Orff*

O segundo tramo do apartado interpretativo consiste na adaptación dunha obra do repertorio para orquestra Orff. O tema escollido foi a *Jota 11* (ímaxe 238), onde se combinan o modo eólico e o fríxio e que, ademais, presenta interese rítmico coa introdución dos saltos. Por outra parte, é interesante o traballo do aspecto formal coa clara distinción das diferentes seccións, as melódicas marcadas polo cambio modal e a dos saltos polo seu carácter rítmico.

**Imaxe 238**

*Partitura do arranxo para orquestra Orff da Jota 11*

**Jota**

*Tenderé*

Repertorio de Liñares

Arranxo: Carme L.

The musical score is arranged in three systems, each with four staves. The instruments are: Carillón 1, X. Sop. 2, X. Al., X. Bai., C1, SX 2, AX, and BX. The music is in 3/8 time and consists of 17 measures. The first system covers measures 1-8, the second system covers measures 9-16, and the third system covers measures 17-17. The notation includes various rhythmic values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and dynamic markings.

©

2/5 Jota x3

C1

SX2

AX

BX

*Interpretación instrumental: frauta doce*

Neste caso traballamos a interpretación con frauta doce a través da única rumba do repertorio (ímaxe 239). Dentro dos aspectos técnico-musicais destacan a práctica dos tresillos e as síncopas do retrouso no aspecto rítmico.

### Imaxe 239

*Partitura para frauta doce da Rumba 1*

## Rumba

Palmira

Repertorio de Liñares  
Carne L.

Frauta

Fr.

Fr.

Fr.

## **Danza**

Por último, propoñemos como actividade complementaria ao repertorio o traballo da muiñeira dende o baile. Para isto tomaríamos como material o repertorio de Liñares, tomando como base musical unha das pezas do corpus e no apartado da danza practicando algúns dos pasos máis habituais en puntos, paseos e rodas. A maiores dos aspectos técnicos e físicos, é interesante o traballo formal, asociando cada un dos pasos ás seccións musicais correspondentes.





## **CONCLUSIÓN**



## **Sinopse**

No último apartado recolleemos as conclusións máis relevantes que podemos tirar despois do remate desta investigación. Abordaranse estas conclusións dende diferentes puntos, os cales se relacionaran cos obxectivos xerais e específicos plantexados ao inicio do estudo, ademais de presentar unhas liñas transversais de especial relevancia dentro da tese e reflexionar sobre as limitacións, proxeccións e futuros vinculados con este traballo.



A continuación damos conta das conclusións que obtivemos tras a realización desta investigación, organizándoas en diferentes bloques temáticos: primeiramente establecemos dous temas principais, os que se corresponden coa música tradicional en Galicia de forma xeral e coa propia música vocal acompañada de percusión de man en Liñares, un dedicado a unha serie de liñas transversais que consideramos de especial relevancia dentro do transcurso do estudo e, por último, unha mostra das limitacións, proxección e futuras previsións da investigación.

### **8.1. A música tradicional en Galicia**

A raíz do primeiro dos bloques dedicado á música tradicional galega, abordamos unha serie de cuestións que nos axudaron a definir a música tradicional galega dende diferentes perspectivas, ademais de ter en conta a propia concepción de música tradicional e o seu vínculo coa música de tradición oral, entendéndoas ambas como a adecuación a un contexto concreto dun mesmo elemento (López Fernández, 2021c).

Primeiramente, partimos dunha fonda escaseza en publicacións científico-académicas e de importantes eivas nos seus contidos, motivo polo cal a nosa aproximación á primeira parte do marco teórico supuxo unha combinación de técnicas e métodos que nos permitiron proporcionar unha descrición máis completa da música tradicional e as súas conexións con estudos, investigacións e actividades, o cal se vincula co obxectivo específico “incluír información e vivencias de profesionais da música tradicional no corpus académico”. Este aspecto, ademais de ter unha fonda pegada nesta investigación, é unha preocupación compartida por outras investigadoras coetáneas, que falan da inexistencia deste tipo de referencias (Feijóo, 2016).

Para falar do devir histórico da investigación neste campo, recordemos á propia concepción da música de tradición oral (a cal poderíamos nomear deste xeito ata mediados do s. XX), esta caracterízase pola transmisión oral como xeito de supervivencia, o vínculo con zonas rurais, a variación constante e a presenza de características musicais arcaicas, como o emprego de modos e afinacións afastadas dos patróns da música académica (Chao-Fernández, 2010; Randel, 1997).

Deste xeito, seguindo o obxectivo “establecer un marco teórico sobre o devir histórico e o estado actual da música tradicional en Galicia”, situamos a nivel histórico

o comezo do interese investigador sobre a música de tradición oral e tradicional entre finais do S. XIX e comezos do XX, arredor do movemento folclórico da clase burguesa das vilas galegas. Esta tendencia, caracterizada por un certo moldeamento do propio obxecto de estudo, foi o eixe fundamental sobre o cal se erixiron as publicacións relacionadas coa música tradicional galega ata, practicamente, finais do S. XX. Ademais, tamén influíu e se relacionou fundamente coa gran primeira estela de escolas de aprendizaxe de música e baile tradicionais, enmarcados nun inicio nos coros históricos, e pasando ao longo do tempo a través de elementos como a Sección Feminina e Asociacións Folclóricas, estas últimas aínda moi de voga na actualidade (Campos, 2008; Groba, 1998; Ortiz, 2012).

Recollendo a estela deste devir histórico, atopámonos cuns eventos especialmente relevantes a finais do S. XX: por unha banda a aparición do traballo de Dorothé Schubarth e Antón Santamarina (1984-85), obra cume da etnomusicoloxía galega ata o momento; máis, por outra, a expansión do fenómeno das recollidas, elemento chave para entender o cambio de paradigma da música de tradición oral, de obxecto de estudo a obxecto para ser usado e desfrutado, e verdadeiro xerme da situación actual da música tradicional en Galicia (López Fernández, 2021b).

Deste xeito, a nivel histórico, os cambios económico-sociais provocaron modificacións definitorias na propia música dentro do seu contexto natural e, ademais, levárona tamén a adquirir novos usos e funcións a través, especialmente, do cambio na súa transmisión e inclusión dentro do mercado, momento no que utilizamos claramente o termo de música tradicional.

Aínda así, a pesares dos profundos cambios tanto na propia entidade da música como do seu contexto, como dicíamos, a súa adaptación en Galicia supuxo a súa pervivencia e adaptación seguindo as necesidades propias das súas usuarias, podendo chegar a falar hoxe en día dun sector da música e baile tradicional galegos, os cales presentan unha interesante difusión dende diferentes perspectivas: ensinanza, interpretación ou investigación/divulgación, tal e como podemos comprobar a través das diferentes aproximacións a esta realidade.

Por último, a nivel máis concreto e en relación ao obxectivo “describir os elementos característicos e definitorios do canto tradicional galego dende diferentes perspectivas”, tratamos de delimitar o canto tradicional galego a través de diferentes

características, tanto vinculadas ao contexto e funcionalidade, como a propias características descritivas, especialmente musicais. Neste senso podemos salientar a conformación do canto como resultado das necesidades propias de zonas rurais e das vidas diarias das súas intérpretes, motivo polo cal aspectos como a técnica empregada, a propia creación de textos ou a influencia musical só se entenden dentro deste contexto.

Por último, a importancia da percusión de man no canto galego da, novamente, unha clara mostra da función que persegue, ao estar vinculado o seu uso co baile, elemento que necesita dunha marcaxe rítmica que facilite a realización de pasos en grupo. Deste xeito, abordamos con perspectiva organolóxica unha serie de elementos de percusión de man relevantes para o acompañamento do canto no territorio galego, centrándonos especialmente nos dous compoñentes fundamentais do acompañamento rítmico en Liñares: a pandeireta e a lata de pemento.

## **8.2. A música vocal acompañada de percusión de man en Liñares**

Neste apartado adquiren especial relevancia os obxectivos específicos: “compilar o repertorio vocal acompañado de percusión de man da aldea de Liñares”, “analizar o repertorio vocal acompañado de percusión de man da aldea de Liñares” e “visibilizar o repertorio vocal acompañado de percusión de man da aldea de Liñares como parte do patrimonio inmaterial galego”, os cales se asentán na especificidade do propio estudo de caso, mostramos a continuación as conclusións máis relevantes en relación a isto, vinculándoas ao mesmo tempo cos diversos obxectivos xerais que tamén fan fincapé nos diferentes apartados.

No tocando ao contexto e, por tanto ao obxectivo “definir o contexto da aldea de Liñares, relacionándoo especialmente coa súa música”, atopámonos cun marco xeográfico-social definido por profundos cambios sufridos durante o s. XX, pasando dunha sociedade rural baseada na gandaría, a labranza e nos desprazamentos reducidos, a unha poboación caracterizada pola perda de veciñanza a través da emigración, para finalizar, actualmente, cunha sociedade moi avellentada e influenciada polos retornos migratorios. Estas variacións tiveron influencia na propia música, primeiramente no cambio de usos, funcións e mesmo contextos, e tamén na inclusión de novas relacións puramente musicais.

Os usos e funcións principais das melodías vocais acompañadas con percusión de man na aldea de Liñares vinculábanse coa celebración de pandeiradas, e por tanto, o desfrute comunal de baile e música, dúas caras dunha mesma moeda. Aínda así, podemos ver como esta función social mudou co paso do tempo, sendo na mocidade das nosas informantes o gran obxectivo destas reunións o mocear para as participantes máis novas, o cal pasou a conformarse como unha celebración e goce da terra natal coa volta das persoas emigradas e, para finalizar, actualmente poderíamos chegar a definila como un goce propio enmarcado no recordo da xuventude e na relación con axentes externos, como puideron ser no seu momento as compiladoras partícipes do fenómeno das recollidas ou as propias visitas do equipo de investigación conformado para este estudo. Por outra banda, tamén apareceron funcións completamente novas como as vinculadas ao espectáculo, exemplificado nas visitas ao programa de televisión *Luar*.

Retomando o obxectivo específico “analizar o repertorio vocal acompañado de percusión de man da aldea de Liñares”, damos conta dunha serie de transcrición exhaustivas onde aparecen presentes os elementos que participan do noso obxecto de estudo: canto (melodía e texto) e percusión, ademais de ser respectuosas tanto coas informantes como co proceso metodolóxico levado a cabo.

A través das diversas análises realizadas, podemos establecer unha serie de características básicas e recorrentes, as cales establecen un estilo interpretativo definitorio e que, ademais, atendendo ao obxectivo “analizar a posible variación e/ou conservación do repertorio de Liñares ao longo do tempo”, podemos falar dunha permanencia do mesmo. Deste modo atopámonos cunhas características determinadas pola presenza duns ritmos (*jota*, *muñeira* e *vals*) arredor dos que se establecen uns acompañamentos rítmicos estables sobre os que se desenvolven aspectos melódico-rítmicos e líricos que comparten abundantes características, como poderían ser o emprego dunha ornamentación recorrente, o uso dunha métrica reducida ou unha técnica vocal parella no apartado interpretativo.

Por outra banda, podemos falar dunha serie de vínculos musicais que se relacionan, ao mesmo tempo, co propio contexto social, podendo atopar referencias a zonas lindeiras, ao movemento migratorio ou a existencia de medios de comunicación como a radio. Todo isto en conexión do obxectivo “relacionar o repertorio de Liñares con outros elementos musicais”.



### 8.3. Liñas transversais

Poderíamos chegar a identificar diversos temas transversais que aparecen e se conectan ao longo dos diferentes apartados deste estudo, destacando especialmente entre eles a perspectiva de xénero, recollida na planificación da propia investigación a través do obxectivo “achegar con perspectiva de xénero diferentes cuestións relacionadas cos roles de xénero tanto na tradición como na actualidade”.

Neste senso puidemos establecer a existencia dunha serie de roles de xénero marcados polo ente binario masculino-feminino e distribuídos segundo relacións de poder no marco da música e baile tradicionais. E, de igual xeito que ocorre coa propia música, estes roles enmarcados primeiramente na tradición foron adaptándose aos diferentes contextos e mudando as súas características e visibilidade.

Deste xeito, aspectos como a distribución de instrumentos por xénero, a concepción feminina en torno á colectividade e cotiá fronte a masculina e o recoñecemento individual e a profesionalización, son exemplos chave sobre esta administración baseada en relacións desiguais dos roles de xénero na música tradicional, os cales seguen a ter continuidade na actualidade, en maior ou menor medida (Busto, 2012; Hernando, 2012; Peón 2015).

A pesares disto, cabe citar o crecente interese dende o sector actual da música e do baile tradicional galegos por incluír a perspectiva de xénero en boa parte das súas actuacións, dende o apartado docente ata o relacionado co espectáculo, destacando as propostas de superación de roles de xénero (López Fernández, 2021).

Outra das liñas transversais que consideramos fundamental no desenvolvemento deste traballo parte da propia idiosincrasia da música e da investigación etnográfica, a cal se relaciona coa colectividade e as relacións humanas.

A música de tradición oral nace dunhas funcións e usos específicos, os que, especialmente tendo en conta o marco rural, destacan polo vínculo comunitario tanto na realización de labores como na organización de celebracións. Deste xeito, o noso obxecto de estudo parte dunha colectividade concreta, a cal lle infunde significados e significantes concretos.

Por outra banda, o desenvolvemento da investigación parte, dende a súa concepción, da necesidade de interacción con informantes e colaboradoras, aspecto

completamente fundamental para a consecución dos obxectivos establecidos. Ademais, esta constante presenza das relacións humanas, confire unha conexión emocional que vai moito máis alá do proxectado no texto deste estudo. Pode que o elemento máis palpable desta realidade sexan as conexións establecidas coas propias informantes de Liñares, coas cales adquirimos unha serie de vínculos que sobresaen con creces fronte á temporalización ou temáticas propias da investigación. Deste xeito, remitímonos ás palabras de Titon (2008), quen fala da amizade como o xeito máis propicio de alcanzar os obxectivos propostos para unha investigación a través do traballo de campo, cuestionando a distancia como sinónimo de obxectividade.

#### **8.4. Limitacións, proxección e futuro da investigación**

Esta investigación tivo nun claro primeiro plano un limitante moi concreto, a COVID e toda a situación socio-sanitaria que acompañou o desenvolvemento da pandemia. Deste modo, a primeira quenda de visitas a Liñares, programadas no calendario do plan de investigación para o verán do 2020 foi imposible de levar a cabo, debido ás restritivas normas sanitarias e a que consideramos pouca adecuación para a interacción social debido a sensibilidade xeral coa xestión do virus coa que se contaba no momento.

Así, comezamos co traballo de campo no verán do 2021, aínda tendo conta dunha situación complexa debido á persistencia da pandemia e ao seu dilatamento no tempo. Sendo conscientes desta realidade, establecemos un equipo de investigación reducido, o cal nos permitise achegarnos á aldea e aos lugares de reunión tentando de provocar a mínima sensación de incomodidade.

A pesares disto, a interacción foi tremendamente satisfactoria, aínda tendo en conta resultados e procesos de investigación que, claramente se viron influenciados por todo isto. O primeiro gran exemplo foi a incomodidade na interpretación vocal das nosas informantes ao empregar a máscara, aspecto que se trasladou ao exercicio da transcripción na conformación das transcripcións correspondentes. Outra das cuestións nas que nos atopamos coa distancia provocada pola COVID foi a dificultade de visitar individualmente as casas das informantes, aspecto que incide no número de entrevistas en profundidade realizadas.

Ademais disto, o falecemento dunha serie de veciños ao final do verán, a marcha de boa parte da veciñanza con residencia compartida en México dende finais de verán ata mediados de primavera, máis o xurdimento dun pequeno brote de coronavirus a comezos do ano 2022 tamén reduciron as interaccións e visitas planificadas para o desenvolvemento da investigación.

Aínda así, a pesares desta complexa situación socio-sanitaria, consideramos que os lazos establecidos poida que se tornaran, pola contra, máis próximos e relevantes, tendo en conta a menor interacción social que se está a dar en xeral, e máis no contexto rural galego, en moitas ocasións marcado polo illamento. Deste modo, cabe destacar o cada vez maior caluroso recibimento que o equipo de investigación recibimos ao achegarnos á aldea, formando xa parte das relacións sociais de Liñares.

Por outra banda, atendendo ao propio produto desta investigación, consideramos que a finalización deste proxecto supón a creación dun material novidoso ao sumar o campo científico-académico co da música tradicional, intentando dar unha visión rigorosa tanto do contido e como da metodoloxía. Especialmente interesante nos parece a inclusión de referencias non bibliográficas, o cal supón en certa medida unha innovación metodolóxica, especialmente necesaria neste tipo de campos escasamente explorados dende o ámbito científico. Por este motivo, cremos que este traballo pode aportar novas referencias, tanto no relacionado cos propios contidos como no xeito de organizar a investigación.

Por outra banda, enfocándonos ao propio campo da música tradicional, cremos que o material obtido, especialmente o vinculado coa compilación musical, pode ser facilmente aproveitable tanto para a docencia como para a interpretación, liñas que, como sabemos, están en plena expansión.

Deste modo, cremos que a presentación dunha compilación na que se recalque a exhaustividade e a concreción de aspectos musicais, fai fincapé na conservación deste patrimonio inmaterial, máis tendo en conta o contexto de ruptura de transmisión xeracional na que nos atopamos. Deste xeito, consideramos absolutamente necesaria a codificación deste tipo de elementos culturais que permitan cuestións tanto vinculadas a análise e ao aspecto máis académico como a propia reinterpretación ou reprodución do repertorio, onde a variación deste sexa unha decisión e non unha consecuencia da falta de información sobre o material. Neste eido, remitímonos ás palabras de Shelemay

(2008) cando fala da necesidade de incluír nas accións do traballo etnomusicolóxico a transmisión da tradición, aspecto que relacionamos coa achega de transcrisións susceptibles de ser empregadas en aulas ou espectáculos vinculados coa música tradicional e, como non, coas propostas do apartado didáctico.

Deste modo, centrándonos no propio aproveitamento didáctico, vinculado neste caso coa educación regrada, a breve proposta presentada no capítulo 7 serve como prototipo para a inclusión de elementos vinculados coa música de tradición oral na escola, idea que relacionamos co obxectivo “presentar un modelo de aproveitamento didáctico que teña como fío condutor o repertorio musical de Liñares”.

Deste modo, volvemos facer énfase na necesidade de materiais concretos que nos den pé a elaboración de novos recursos, neste caso vinculados ao campo educativo, contexto no que podemos entrever a escaseza e limitacións no emprego tanto de músicas como de bailes patrimoniais, cando menos no contexto galego, a pesares das referencias legais e curriculares (Chao-Fernández, 2010).

Xa para finalizar, quixeramos reivindicar e deixar constancia da persistencia desta investigación ao non existires unha detención nas visitas a Liñares o cal, con probabilidade, dea lugar a novas publicacións que complementen o exposto nesta tese pero, especialmente, destaca polos lazos sociais establecidos coas informantes, e dos que intentamos deixar constancia na redacción deste texto. Por outra parte, a propia organización desta investigación, especialmente en relación ao equipo conformado para o traballo de campo, supón un modelo de traballo que ha de ser aproveitado para a realización de novos e variados proxectos.

## **CONCLUSIONS**



## **Synopsis**

In this last section, we reflect the most relevant conclusions after finishing this investigation. These conclusions will be addressed from different points and linked to the specific and general objectives presented at the beginning of the paper. Also, we will raise some transversal lines of special relevance in the thesis and we will reflect on the limitations, projection and future linked to this work.





Now, we will give an account of the conclusions we obtained after doing this investigation. They will be organized in different thematic blocks. Firstly, we will establish two main topics: the ones that correspond with Galician traditional music in general terms and those about the vocal music accompanied by hand percussion in Liñares. Then, a second topic dedicated to a series of transversal lines considered to be very relevant during the course of the research. And lastly, a sample of the limitations, projection and future forecasts of the investigation.

### **8.1. Traditional music in Galicia**

As a result of the first block dedicated to Galician traditional music, we address a series of questions that has helped us to define it from different perspectives. Moreover, we take into account the own conception of traditional music and its link with oral traditional music, being both understood as an adaptation of the same element to a given context (López Fernández, 2021c).

Firstly, we start from a big shortage in scientific-academic publications and important flaws in their content. That is why our approach to the first part of the theoretical framework is a mixture of technics and methods which allows us to provide a more complete description of traditional music and its connections with studies, researches and activities. That is closely linked to the specific objective “To include information and experiences from traditional music professionals in the academic corpus.” This aspect, apart from being essential in this paper, is a shared concern among other contemporaries, who speak about the lack of this type of references (Feijóo, 2016).

To speak about the historical path of investigation in this field, the conception of music from oral tradition (used until mid twentieth century) must be remembered: traditional music is characterized by oral transmission as a way of survival, links with rural areas, a constant variation and the presence of archaic musical features such as modes and tunings distant from the academic music style (Chao-Fernández, 2010; Randel, 1997).

This way, following the objective “To establish a theoretical framework about the future and the current state of the traditional music in Galicia”, we historically place

the start of the research interest about music from oral tradition and traditional music between the end of the 19<sup>th</sup> century and the beginning of the 20<sup>th</sup>. That was in coincidence with the folkloric movement among bourgeois, who live in big Galician villages. This tendency, characterized by a certain molding of the own object of study, was the fundamental axis from which publications related to Galician traditional music arose until the end of the 20<sup>th</sup> century, basically. Also, it was influenced and deeply associated to the first big wave of traditional music and dancing academies. Initially, those were built around historic choirs and, over time, they have gone through elements such as *Sección Femenina* (Franco feminine section) and folkloric organizations. The latter are still completely in vogue nowadays (Campos, 2008; Groba, 1998; Ortiz, 2012).

Some years later, at the end of the 20<sup>th</sup> century, we find some very relevant events: on the one hand, Dorothé Schubart and Antón Santamarina's work, a Galician ethnomusicology masterpiece, comes into existence (1984-85). On the other hand, the field work expanded. That was the key element in understanding the paradigm shift in music from oral tradition, from object of study to object of use and enjoyment, and real germen of the current situation of the traditional music in Galicia (López Fernández, 2021b).

At a historical level, the socio-economic changes caused defining modifications in the music within its natural context and lead to new uses and functions, specially through changes in its transmission and through its market debut. From that moment, we can clearly use the term 'traditional music.'

However, despite the big changes both in the entity of the music itself and its context, as said before, its evolution in Galicia meant its survival and adaptation following the users' own necessities. We can now speak about a Galician traditional music and dance scene. Music, as well as dance, are interestingly spread from different perspectives: teaching, interpreting or investigation/disclosure, as we could have proved through different approaches to this reality.

Then, at a more concrete level and in relation to the objective "To describe the characteristic and defining features about Galician traditional chant from different perspectives", we tried to delimit Galician traditional chant through different characteristics, either linked to the context and the functionality or to descriptive

features themselves, specially musical. In that sense, we can stress the configuration of chant as a result of the rural necessities and their interpreters' daily life. The used technique, the creation of texts or the musical influence can only be understood within that context.

Finally, the importance of hand percussion in Galician chant shows, again, the function it seeks. It is linked to dance, an element that needs a rhythmical mark to facilitate the group dance steps. So we address, with a organologic perspective, a series of percussion elements that are relevant for accompanying chant in Galicia. We specially focus on the couple of fundamental components for a rhythmic accompaniment in Liñares: the tambourine and the can of paprika.

## **8.2. Vocal music accompanied by hand percussion in Liñares**

In this section, the specific objects “To compile the vocal repertoire accompanied by hand percussion from the village of Liñares”, “To analyze the vocal repertoire accompanied by hand percussion from the village of Liñares” and “To display the vocal repertoire accompanied by hand percussion from the village of Liñares as part of the Galician intangible heritage” become relevant. They are established in the specificities of the case study itself. Here below, we will show the most important conclusions in relation to this, linking them at the same time with various general objectives that also emphasize the different sections.

With reference to the context, as well as to the objective “To define the context of Liñares and to draw links with its music, specially”, we can find a socio-geographical framework defined by profound changes during the 20<sup>th</sup> century. From a rural society based on livestock, agriculture and few displacements, to a population characterized by the loss of locals due to emigration. And nowadays, lastly, a very aging society marked by a return of migrations. This variations have influenced music itself: firstly, by changing its usage, functions and even contexts; and by including new purely musical relations, too.

The usage and main functions of the vocal melodies accompanied by hand percussion in the village of Liñares used to be linked to the celebration of “pandeiradas” (a feast with tambourines) and, therefore, to the common enjoyment of chants and

dances, two sides of the same coin. In spite of this, it is significant that this social function has changed all over the years. In our informers' early years, the main objective of these "pandeiradas" was to flirt, specially for young people. Then, they became a celebration and enjoyment of homeland and returning migrants. We could say now these reunions are about self enjoyment, framed by youth memories and new relations with external agents such as compilers involved in fieldwork or the visits of the investigation team created for that work. On the other hand, some completely new functions have been born in the last decades, such as these associated with the Galician TV show Luar.

Taking up the specific objective "To analyze the vocal repertoire accompanied by hand percussion from the village of Liñares", we give an account of a series of exhaustive transcriptions where the elements of our object of study are registered: chant (both melody and lyrics) and percussion. Also, they are very respectful towards the informers and the methodological process implemented.

Through several analysis, a series of basic and recurring characteristics can be established. They set a defining interpreting style and, according to the objective "To analyze the possible variation and/or preservation of Liñares' repertoire over time", we can mention the continuity of this repertoire. Thus, we can find some particular characteristics because of the presence of some rhythms (*jota*, *muiñeira* and *vals*) around which a stable rhythmic accompaniment is established. On top of the rhythm, we can see some rhythmic, melodic and lyrics motives sharing many features, such as recurring ornamentation, the usage of limited metrics or a similar vocal technique in the interpreting section.

At the same time, we can speak about a series of musical links that are associated to the social context itself. References to bordering territories, to migratory movements or to the existence of means of communication (like the radio) can be found. All of this is connected with the objective "To relate Liñares' repertoire with other musical elements".

### 8.3. Transversal lines

It would be possible to identify several transversal subjects interconnected all over the different sections in this research. Among them, we could highlight gender perspective, mentioned in the planning of the investigation as “To address, with a gender perspective, various questions related to gender roles both in tradition and in the present.”

In this sense, we could check the existence of a series of gender roles marked by the binary entity male-female and distributed according to power relations in traditional music and dance framework. And in the same way as music itself these roles, primevally framed in tradition, have been adapting to different contexts and changing their characteristics and visibility.

Aspects such as distribution of instruments by gender, the female conception of community and daily life and the male individual recognition and professionalization are key examples of these unequal relations in traditional music. These disparities are still alive, to a greater or lesser extent (Busto, 2012; Hernando, 2012; Peón, 2015).

Despite this, it is importante to cite the increasing interest of the current music scene and the Galician traditional dance to include gender perspective in many of their actions. From teaching to performances, stressing the proposals of overcoming gender roles (López Fernández, 2021).

Another essential transversal line when developing this research is born from the music idiosyncrasy itself and from ethnographical investigation, which is related to community and human relations.

Music from oral tradition is born from a few specific functions and uses, which are characterized by their community bound both in doing labors and in organizing celebrations. This way, our object of study comes from a concrete community, which provides concrete meanings and significants.

On the other hand, the developing of the investigation comes from the necessity of interaction with informers and collaborators. This aspect is fundamental if we want the established objectives to be achieved. Furthermore, this constant presence of human relations confers an emotional connection that goes beyond what is projected in this research. The bounds established with Liñares' informers might be the most evident

element of this reality. These bounds stand out from the temporization or the topics of the investigation. Like that, we refer to Tiron's words (2008), who speaks about friendship as the best way to achieve the objectives suggested in fieldwork investigations and who questions distance as a synonym for objectivity.

#### **8.4. Limitations, projection and future of the investigation**

COVID and all the socio-sanitary situation during the pandemic has had a prominent position in this research. In the investigation planning, the first round of visits to Liñares were scheduled in summer 2020 and it was impossible to complete them because of the socio-sanitary rules. Also, we didn't consider the social interaction to be appropriate, since general sensitivity towards the management of the virus was very high at that moment.

Our fieldwork started in the summer of 2021, even though we were living complex times, with a never-ending pandemic situation. Being conscious about this reality, a reduced investigation team was created. That team helped us getting to the villages and meeting places, always trying to provoke as less discomfort as possible.

The interaction was tremendously satisfying, although some results and investigation processes were clearly influenced by the pandemic. The first big example was the informer's lack of comfort in vocal interpreting when using mask. Another time when we noticed the COVID distance was the difficulty to visit informers' houses. That aspect prejudiced the number of in-depth interviews.

Interactions and planned visits were also reduced because of some neighbours' death at the end of the summer, the departure of many people who live in Mexico from the end of summer until mid spring, and the appearance of a bout of Coronavirus at the beginning of 2022.

Despite this complex socio-sanitary situation, we consider our bounds might be closer and more relevant taking into consideration the few social interaction we are experiencing in general and specially in Galician rural contexts, marked by isolation. This way, the increasing welcoming the investigation team received when we went to the village is noticeable. We almost managed to be part of their social relations.

Considering the results of this investigation, we believe this research means the creation of a new material that joins the scientific-academic field with traditional music, trying to give a rigorous view of both content and methodology. We find the inclusion of non-bibliographical references specially interesting. To a certain degree, it means a methodological innovation, truly necessary in this type of fields that are so poorly explored by scientists. Because of that, we consider this paper can contribute new references with regard to content itself but also to the way the investigation is organized.

Concerning traditional music scene, we perceive the material obtained (specially that linked to music compilation) can be easily exploitable for teaching and interpreting, areas in full expansion.

We think that introducing a compilation like ours, with an emphasis on exhaustivity and precision of musical aspects, insists on the conservation of this intangible heritage. Primarily, if the context of breakpoint in generational transmission is taken into account. The codification of this type of cultural elements is essential, since it allows questions regarding the analysis and the more academic aspects but also the reinterpretation or reproduction of repertoire, where variations are a decision and not a consequence of lacking information about the material. About this, we cite Shelemay (2008), who speaks about the necessity to include the transmission of tradition in the ethnomusicological work actions. This aspect is associated with transcriptions to be used in class or performances linked to traditional music and, of course, with the proposals in the didactic section.

Focusing on didactic exploitation, linked in this case to formal education, the brief proposal in chapter 7 can be used as a prototype for certain elements related to music from oral tradition in school. This idea is associated to the objective “To present a model for didactic exploitation with Liñares ’musical repertoire as a guiding thread.”

Once more, we emphasize the need of proper material to elaborate new resources, in this case linked to education. Therefore and despite legal and curricular references, we can glimpse the shortage and limitations in using hereditary music and dance, at least in the Galician context (Chao-Fernández, 2010.)

Overall, we would like to reclaim and record the persistence of this investigation. There hasn't been any stoppage in visiting the village of Liñares, which probably leads to new publications that fulfill what has been written in this thesis, and which also created some big social bounds with the informers. The organization of the investigation itself, specially what is related to the fieldwork team, means a working model that needs to be exploited for the achievement of new and varied projects.



## **REFERENCIAS**



## REFERENCIAS

- Abraham O. e Hornbostel, E.M. (1994). Suggested Methods for the Transcription of Exotic Music, *Ethnomusicology*, 38(3), 425-456.
- aCentralFolque (2021). *aCentralFolque – Escola de música*. <http://www.folque.com/01.140415wp/ensino/escola-musica-popular-avanzada/>
- Acuña, A. e Garrosa, J.L. (2017). Lírica oral en Galicia: concepto, clasificación, transformación y fosilización. *Boletín de Literatura Oral*, 1, 145-155.
- Adalid, M. (1887). *Cantares viejos y nuevos de Galicia*. Pablo Martín.
- Albán, C. (2003). *O saber do pobo*. Xerais.
- Ameneiro, X. (2009). *Agustín Lorenzo Loroño. O gaitero de Catoira*. Edicións do Cumio.
- Anguera, M<sup>a</sup> T. (1986). La investigación cualitativa. *Educar*, 10, 23-50.
- Arquivo Dixital do MPG (2021). <http://apoi.museodopobo.gal/contact.html>
- Arquivos Tradicionais (2021). <https://arquivostradicionais.wordpress.com/>
- Arredor da Tradición (2021). *Inicio* [páxina de Facebook]. [https://www.facebook.com/arredordatradicion/?ref=page\\_internal](https://www.facebook.com/arredordatradicion/?ref=page_internal)
- Asociación Cultural Petapouco e a Destempo (2021). *Inicio* [páxina de Facebook]. [https://www.facebook.com/Asociaci%C3%B3n-Cultural-Petapouco-e-a-Destempo-101752684692665/?ref=page\\_internal](https://www.facebook.com/Asociaci%C3%B3n-Cultural-Petapouco-e-a-Destempo-101752684692665/?ref=page_internal)
- Asociación de Gaiteros Galegos (2021). *Novas*. [http://gaiterosgalegos.gal/index.php?option=com\\_content&view=article&id=4154:2019-11-08-13-20-59&catid=25:agg&Itemid=18](http://gaiterosgalegos.gal/index.php?option=com_content&view=article&id=4154:2019-11-08-13-20-59&catid=25:agg&Itemid=18)
- Beltrán, J.M. (2002). Juguetes sonoros. En J.M. Beltrán, et al., *Folklore musical infantil* (pp. 61-141). Akal.
- Bohlman, P. (1992). Ethnomusicology's challenge to the canon; the canon's challenge to ethnomusicology. En Bergeron, K. E V. Bohlman, P. (Ed.). *Musicology and its canons*. (pp. 116 - 136). Disciplining music.

- Bonilla-García, M. Á. e López-Suárez, A. D. (2016). Ejemplificación del proceso metodológico de la teoría fundamentada. *Cinta de moebio*, 57, 305-315. [https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?pid=S0717-554X2016000300006&script=sci\\_arttext&tlng=p](https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?pid=S0717-554X2016000300006&script=sci_arttext&tlng=p)
- Burckhardt, R. (2010). Other musicologies: exploring issues and confronting practice in India. En N. Cook & M. Everist (ed.). *Rethinking Music*. (pp. 311-335). Oxford.
- Busto, B. (2012). El poder en el folklore: los cuerpos en NO-DO (1943-1948). En *TRANS – Revista Transcultural de Música*, 16. [http://www.sibetrans.com/trans/public/docs/trans\\_16\\_04.pdf](http://www.sibetrans.com/trans/public/docs/trans_16_04.pdf)
- Busto, B. (2021). *Pandereteiras de Mens*. aCentralFolque.
- Calle, J.L. (1993). *Aires da Terra: la poesía musical de Galicia*. J.L. Calle.
- Cámara de Landa, E. (2004). *Etnomusicología*. Ediciones del ICCMU.
- Cámara de Landa, E. (2016). *Etnomusicología*. Ediciones del ICCMU (3ª edición revisada e ampliada).
- Campos, J. (2007). *Fiesta, identidad y contracultura. Contribuciones al estudio de la gaita en Galicia*. Deputación de Pontevedra.
- Campos, J. (2008). *La música popular gallega en los años de la transición política (1975-1982): reificaciones expresivas del paradigma identitario*. [Memoria para optar ao grao de doutor, Universidad Complutense de Madrid]. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/8801/>
- Canalda, J.C. (2011). Los santos niños en España. Su culto en Avión. [https://www.jccanalda.es/jccanalda\\_doc/jccanalda\\_alcala/artic-alcala/artic-ssnn/avion.htm](https://www.jccanalda.es/jccanalda_doc/jccanalda_alcala/artic-alcala/artic-ssnn/avion.htm)
- Canales, M. (2006). *Metodologías de investigación social: introducción a los oficios*. LOM Ediciones.
- Carpintero, P. (2008). Gaitas e gaitas de fol galegas con cantores de tipo clarinete. *Etno-folk: revista galega de etnomusicoloxía*, 11, 46-58. Dos Acordes.

- Carpintero, P. (2010). *Os instrumentos musicais na tradición galega*. Consello da Cultura Galega. <http://www.consellodacultura.gal/asg/instrumentos/indice-de-instrumentos/>
- Carrasco, I. e Rodríguez, C. (1984). Glosario mínimo de figuras retóricas (I e II). *Revista Documentos Lingüísticos y Literarios UACH*, 10. <http://www.revistadll.cl/index.php/revistadll/article/view/209/278>
- Cartón, C. e Gallardo, C. (1994). *Ed. Musical, método Kodaly*. Castilla.
- Castelao, A. (1977). *Sempre en Galiza*. Akal Editor.
- Castelo-Branco, S. (2008). A categorización da música em Portugal: política, discursos, performance e investigación. *Etno-folk: revista galega de etnomusicoloxía*, 12, 13-30. Dos Acordes.
- Castelo-Branco, S. (2010). *Enciclopedia da música em Portugal no século XX*. Círculo de leitores.
- Ceballos, F. (2009). El informe de investigación con estudio de casos. *Magis. Revista Internacional de Investigación en Educación*, 1, (2), 413-423.
- Chao-Fernández, R. (2010). *La enseñanza del folklore gallego en los colegios de educación primaria de Galicia*. Conservatorio Profesional de Música.
- Ciafardo, M. (2015). *Glosario de figuras retóricas*. [http://blogs.fad.unam.mx/academicos/cuauhtemoc\\_garcia/wp-content/uploads/2018/10/Glosario-de-figuras-retoricas.pdf](http://blogs.fad.unam.mx/academicos/cuauhtemoc_garcia/wp-content/uploads/2018/10/Glosario-de-figuras-retoricas.pdf)
- Clémessy, N. (2004). Emilia Pardo Bazán y Perfecto Feijóo. Elogio y defensa del folklore musical gallego. *La Tribuna*, 2, 65-75. <http://revistalatribuna.gal/index.php/TRIBUNA/article/viewFile/22/35>
- Cobas, V. (1955). *La gaita gallega (esbozo de un estudio)*. Porto y cía. Editores.
- Cocho, F. (1998). *O Entroido galego*. A Nosa Terra.
- Concello de Avión (2020). *Concello de Avión*. Concellodeavion.org
- Conde, X. (2019). *Ritmos e xéneros 2*. [manuscrito non publicado]. Apuntamentos da materia “Ritmos e xéneros 2”. E-trad.
- Conde, X. (2021). Entrevista en *Anexo I*. (pp. 113 – 117).

- Consello da Cultura Galega (2021). *Álbum de mulleres*. <http://culturagalega.gal/album/ambitos.php?seleccion=119>
- Conservatorio de música tradicional e folque de Lalín (2004). <http://folque.com/01.040919/index.html>
- Contreras, M. M., Páramo, D. e Rojano, Y. N. (2019). La teoría fundamentada como metodología de construción teórica. *Pensamiento & Gestión*, 47. [http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1657-62762019000200283](http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1657-62762019000200283)
- Corbetta, P. (2010). *Metodología y técnicas de investigación social*. Mc Graw Hill.
- Corporación de Radio y Televisión Española (distribuidora). (2021). Los misterios de Levaino! según Xurxo Fernandes. F. Íñiguez (produtor). Tarataña. <https://www.rtve.es/play/audios/taratana/misterios-levaino-segun-xurxo-fernandes-19-09-21/6100291/>
- Corporación Radio e Televisión de Galicia (distribuidora). (2020). Recuncho da Palleta. E. Españadero (produtor). Lume na Palleira. <http://www.crtvg.es/rg/a-carta/lume-na-palleira-lume-na-palleira-do-d-a-29-03-2020-4356554?t=975>
- Cusick, S. (2010). Gender, musicology and feminism. En N. Cook & M. Everist (ed.). *Rethinking Music*. (pp. 471-498). Oxford.
- Costa, L. (2004). Las rumbas olvidadas. Transculturalidad y etnicización en la música popular gallega. *TRANS – Revista Transcultural de Música*, 8. <https://tinyurl.com/y925qkp9>
- Couto, G. e Cotilla, E. (2009). *Bailabén*. Edicións do Cumio.
- Crivillé i Bargalló, J. (1983). *Historia de la música española 7. El folklore musical*. Alianza editorial – alianza música.
- Cumio (2021). *Edicións do Cumio*. <https://www.cumio.com/>
- De Castro, R. e López, M. X. L. (1995). *Cantares gallegos* (Vol. 26). Editorial Galaxia. (Orixinal de 1863).
- De la Ossa, S. Iglesias, X. Fúgedi, J. e Parga, J. (2009). *Así fan os bailadores*. Dos Acordes.

- De la Ossa, S. (xuño de 2016). Curso de Introducción á análise de cancións tradicionais de 8 h. Santiago: aCentral Folque.
- De la Ossa, S. (2019). *A Basic Guide to Folksong Analysis*. Lizst Academic of Music.
- De la Ossa, Sergio. (s/d) Análise musical. Arredor da musica tradicional. <https://analisemusical.wordpress.com/>
- Decreto 330/2009, do 4 de xuño, polo que se establece o currículo da educación infantil na Comunidade Autónoma de Galicia. *Diario Oficial de Galicia*. Santiago de Compostela. 23 de xuño de 2009. No. 121, pp. 10773 – 10779.
- Decreto 105/2014, do 4 de setembro, polo que se establece o currículo da Educación Primaria na Comunidade Autónoma de Galicia. *Diario Oficial de Galicia*. Santiago de Compostela. 9 de setembro de 2014. No. 171, pp. 37406 – 37875.
- Decreto 86/2015, do 25 de xuño, polo que se establece o currículo da educación secundaria obrigatoria e do bacharelato na Comunidade Autónoma de Galicia. *Diario Oficial de Galicia*. Santiago de Compostela. 29 de xuño de 2015. No. 120, pp. 25434 – 27073.
- Díaz, M. e Arriaga, C. (2013). Canciones tradicionales en el aula de infantil: en busca del patrimonio heredado. *Espacio y tiempo. Revista de Ciencias Humanas*, 27, 107-122.
- Díaz, L. (2002). Los guardianes de la tradición: el problema de la «autenticidad» en la recopilación de cantos populares. *Trans – Revista Transcultural de Música*, 6. <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/227/los-guardianes-de-la-tradicion-el-problema-de-la-autenticidad-en-la-recopilacion-de-cantos-populares>
- Díaz-Fierros, F. (2015). Figueira Valverde no Seminario de Estudos Galegos. *Boletín da Real Academia Galega*, 376, 203-217. <https://publicacionsperiodicas.academia.gal/index.php/BRAG/article/view/469>
- Dirksen, R. (2012). Reconsidering Theory and Practice in Ethnomusicology: Applying, Advocating, and Engaging Beyond Academia. *Etnomusicology Review* 17, <http://ethnomusicologyreview.ucla.edu/journal/volume/17/piece/602>

- Dopico, P. (2007). O ensino da música tradicional: perspectivas de futuro. En Asociación de Gaiteiros Galegos (ed.). *I congreso de ensinantes de música tradicional galega –actas-* (pp. 105-113). Orzán.
- Dorothé na Vila (2021). *Inicio* [páxina de Facebook]. <https://www.facebook.com/dorothnavila>
- ElCachafaz09 (12/03/2010). [Arquivo de vídeo]. [https://www.youtube.com/watch?v=64rLPm\\_DftU](https://www.youtube.com/watch?v=64rLPm_DftU)
- Eriksen, T. H. (1993). *Ethnicity & Nationalism, Anthropological Perspectives*. Pluto Press.
- Escola Provincial de Danzas, agrupación Castro Floxo (1997). *Cancioneiro Popular da Provincia de Ourense. Volume I e II*. Deputación de Ourense.
- Estévez Vila, X. (2008). *As gravacións da música galega (1975-2000). 500 horas de música, 500 artistas e grupos. 10.000 temas*. Editorial TrisTRam S.L.
- Estévez Vila, X. (2012). *Son do Fol. Método infantil de iniciación á gaita galega*. AGG.
- Estévez, K. e Bernárdez, P. (2019). *O Ribeira de Louzarella. Brindador da dentro*. aCentral Folque.
- E-trad (2021). <https://www.etradvigo.org/>
- Feijóo, F. (2007). O ensino do canto tradicional. En Asociación de Gaiteiros Galegos (ed.). *I congreso de ensinantes de música tradicional galega –actas-* (pp. 71-78). Orzán.
- Feijóo, F. (2007b). Mesa redonda. En Asociación de Gaiteiros Galegos (ed.). *I congreso de ensinantes de música tradicional galega –actas-* (pp. 191-209). Orzán.
- Feijóo, J. (2016). “Este pandeiro que toco.” La entrevista etnográfica como herramienta para la reconstrucción del mapa histórico del repertorio acompañado de pandero cuadrado en Galicia. *III encuentro iberoamericano de jóvenes musicólogos*, (pp. 331-339). Tagus-Atlanticus Associação Cultural. <https://n9.cl/j5me>
- Feijóo, J. (2016b). *O repertorio acompañado de pandeiro cadrado na Galiza* [Trabalho Fin de Estudos]. Conservatorio Superior de Música de Vigo.



- Feixóo, X. (2021). Entrevista en *Anexo I* (pp. 5-31).
- Feixóo, X. (2021). *Biografía*. <https://xiscofeijoo.gal/bio.html>
- Feixóo, X. (2017). *Maruxa das Cortellas. Tocadora de pandeiro*. aCentralFolque.
- Feixóo, X. (2021). *Concha do Canizo. Este pandeiro que toco...* aCentralFolque.
- Feixóo, X. e Ignacio, G. (2017). *Mulleres de Gargamala! Cantares de tradición oral*. aCentral Folque.
- Fernández Botana, P. (2009). O día da muiñeira: trazos de folclorismo. *Etno-folk: revista galega de etnomusicoloxía*, 13, 29-47.
- Fernández López, D. (2018). Proposta dun modelo de representación gráfica do repertorio de tradición oral para gaita: o caso de Manuel López López. [Traballo Fin de Estudos]. Conservatorio Superior de Música de Vigo.
- Fernández, S. (2012). *El coro Aires da Terra como herramienta de creación del canon musical gallego* [Traballo Fin de Máster, Universidade de Oviedo]. <https://digibuo.uniovi.es/dspace/handle/10651/18152>
- Ferrer, I. (2011). Canto y cotidianidad: visibilidad y género durante el primer franquismo. En *TRANS – Revista Transcultural de Música*, 15. [http://www.sibetrans.com/trans/public/docs/trans\\_15\\_10\\_Ferrer.pdf](http://www.sibetrans.com/trans/public/docs/trans_15_10_Ferrer.pdf)
- Forneiro, J.L. e de la Ossa, S. (2019). *Romanceiro tradicional. Breve antoloxía das recolhas do Seminario Menéndez Pidal na Galiza (1977-1983)*. aCentral Folque.
- Gaiteiros galegos (2021). *Tradescola*. <http://www.gaiteiros galegos.gal/tradescola/>
- Galeano, M.E. (2020). *Diseño de proyectos en la investigación cualitativa*. Universidad Eafit.
- Galegas8m (2021). <http://galegas8m.gal/>
- García Pintos, A.L. (1998). As fontes do folk. Os cancioneros. A tradición oral. Recollidas actuais. En Grupo Milladoiro (coord.). *Galicia fai dous mil anos. O feito diferencial galego. Música v. I.* (pp. 225-237). A Editorial da Historia; Museo do Pobo Galego.
- García, F.J. e Navia, X.M. (2005). *Gaiteiros do Areal. O legado dos Areeiras de Catoira*. Edicións do Cumio.

- García-Oliva, A. (1989) La gaita en Cantabria. *Anuario de Gaita* 4, 16-18. Escola Provincial de Gaitas da Deputación de Ourense.
- Giacometti, M. (1981). *Cancioneiro Popular Português*. Circulo de Leitores.
- Ginesi, G. (2018). Seguir el discurso. La entrevista en profundidad en la investigación musical. SIBE, Sociedad de etnomusicología. SIBE Sociedad de Etnomusicología (sibetrans.com)
- Gómez López, N. (2002). *Los géneros de la literatura de tradición oral: algunas proyecciones didácticas*.  
[https://ruc.udc.es/dspace/bitstream/handle/2183/8159/LYT\\_18\\_2002\\_art\\_18.pdf](https://ruc.udc.es/dspace/bitstream/handle/2183/8159/LYT_18_2002_art_18.pdf)
- González López, E. (1980). *Historia de Galicia*. La Voz de Galicia.
- González, C. (1998). A música popular na sociedade rural. Home, espacio e terra. En Grupo Milladoiro (coord.). *Galicia fai dous mil anos. O feito diferencial galego. Música v. I*. (pp. 351-402). A Editorial da Historia – Museo do Pobo Galego.
- González, D. (1963). *Así canta Galicia*. La Región.
- González, F. (2021). Entrevista en *Anexo I* (pp. 57 – 71).
- Google. *Liñares*.  
<https://www.google.es/maps/place/32520+Li%C3%B1ares,+Ourense/@42.4415891,-8.2719125,14.75z/data=!4m5!3m4!1s0xd2f90542f3b6dcb:0x6b97d9fc88e92096!8m2!3d42.4460431!4d-8.2715559>
- Graña Varela, A. (2015). Xogo popular e Educación física: unha investigación etnográfica no concello de Malpica de Bergantiños. [Tese doutoral] Universidade da Coruña.
- Groba, X. (1998). A recompilación da música tradicional en Galicia. En C. Villanueva (coord.). *Galicia fai dous mil anos. O feito diferencial galego. Música v. II*. (pp. 351-402). A Editorial da Historia – Museo do Pobo Galego.
- Groba, X. (2012). *Casto Sampedro e a música do cantigueiro galego de tradición oral*. Concello de Redondela.

- Groba, X. e de la Ossa, S. (2017). *Gustav Henningsen. Gravacións musicais en Galiza 1964-1968*. aCentral Folque.
- Gustems Carnicer, J. (2007). *La respiración en el canto*. Diposit Digital: Universitat de Barcelon. <http://hdl.handle.net/2445/11533>
- Hernández, J. G., Herrera, L., Martínez, R., Páez, J. e Páez, M. A. (2011). Teoría fundamentada. *Seminario: Generación de Teoría. Facultad de Humanidades y Educación, Universidad del Zulia*. <https://acortar.link/nLYE8M>
- Hernández, R. (2014). La investigación cualitativa a través de entrevistas: su análisis mediante la teoría fundamentada. *Cuestiones Pedagógicas*, 23, 187-210. Secretariado de publicaciones universidad de Sevilla. <https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/36261/La%20investigacion%20cualitativa%20a%20traves%20de%20entrevistas.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Hernando, A. (2012). *La fantasía de la individualidad. Sobre la construcción sociohistórica del sujeto moderno*. Katz Editores.
- Hood, M. (1971). *The Ethnomusicologist*. Mc Graw-Hill.
- Iglesias Taboada, E. (2018). Heiche de tocar as cunchas ao son da miña gaitiña. A construción da imaxe feminina nas coplas da música tradicional galega. En *Arquivos Tradicionais*. <https://acortar.link/BaDlpT>
- Iglesias, U. (2018). Os roles de xénero no baile galego: superalos ou convivir con eles?. En *Arquivos Tradicionais*. <https://n9.cl/t6ooz>
- International Folk Music Council. (1952). *Notation of Folk Music: Recommendations of the Committee of Experts*. Geneva.
- Inzenga, J. (2005). *Cantos e bailes de Galiza*. Difusora de letras, artes e ideas (orixinal de 1888).
- Justo, O. (2022). Entrevista en *Anexo I* (pp. 127-129).
- Kirk, O. (2021). Entrevista en *Anexo I* (pp. 89 – 100).
- Latham, A. (coord.) (2009). *Diccionario enciclopédico de la música*. Fondo de cultura económica.
- Leilía (2011). *Nós*. <http://leilia.net/about/>

- Lisón, C. (1983). *Antropología cultural de Galicia*. Akal Editor.
- López Cobas, L. (2013). *Historia da música en Galicia*. Ouvirmos.
- López Fernández, C. (2017). *Pandeirada en Liñares. Repertorio vogal acompañado de percusión de man no ano 1993 na aldea de Liñares*. [Traballo Fin de Estudos] Conservatorio Superior de Música de Vigo.
- López Fernández, C. (2018). *Pandeirada en Liñares. Repertorio vocal acompañado de percusión de mano en el año 1995 en la aldea de Liñares*. [Traballo Fin de Máster] Universidad Internacional de Valencia.
- López Fernández, C. (2019). *Ritmos e xéneros da música de tradición oral. Repertorio instrumental e cantado*. [manuscrito non publicado]. Apuntamentos da materia “Ritmos e xéneros da música de tradición oral. Repertorio instrumental e cantado”. Tradescola.
- López Fernández, C. (2021). “Perspectiva de xénero na tradición galega: o rol feminino na música de tradición oral”. En *Actas del III Congreso de Música y Cultura para la Inclusión y la Innovación (A Coruña 27-29 de mayo de 2021)*, R. Chao-Fernández, F.C. Rosa Napal, A. Chao-Fernández, C. Guillanders, & R.M. Vicente Álvarez (Eds.), 40-44. Universidade da Coruña. <http://hdl.handle.net/2183/28162>
- López Fernández, C. (2021b). A recompilación de música e baile de tradición oral en Galicia: as recollidas. *DIGILEC: Revista Internacional de Linguas y Culturas*, 8, 36-52. <https://revistas.udc.es/index.php/DIGILEC/article/view/digilec.2021.8.0.8658>
- López Fernández, C. (2021c). “La música de tradición oral en Galicia: propuesta para su clasificación”. En *Gestión de la cultura: lo que nos hace humanos*, N. reyes, P. Díaz e L. Da Silva (Coords.), 271-281 .Tirant humanidades.
- López Silva, I. (2019). A importancia histórica dos coros no seu contexto político-cultural. En L. Costa e I. López (ed.). *Son de Galicia. Os coros Galegos*. Consello da Cultura Galega. [http://consellodacultura.gal/mediateca/extras/CCG\\_2019\\_Son-de-Galicia-Os-coros-galegos.pdf#](http://consellodacultura.gal/mediateca/extras/CCG_2019_Son-de-Galicia-Os-coros-galegos.pdf#)

- Lorenzo, J. (2011). ¿Dónde están las tocadoras? Las mujeres y la guitarra, una omisión sospechosa en los estudios sobre el Flamenco. En *TRANS – Revista Transcultural de Música*, 15. [http://www.sibetrans.com/trans/public/docs/trans\\_15\\_07\\_Lorenzo.pdf](http://www.sibetrans.com/trans/public/docs/trans_15_07_Lorenzo.pdf)
- Lundberg, D. (2010). Music as identity marker: individual vs. collective. Côrte-Real, M. S. J. (Ed.). *Music and Migration, Migrações* 7. Observatório da Imigração, 29-44.
- Manzano, M. (1995). *La Jota como género musical. Un estudio musicológico acerca del género más difundido en el repertorio tradicional español de la música popular*. Editorial Alpuerto, S.A.
- Martí, J. (1995). La idea de 'relevancia social' aplicada al estudio del fenómeno musical. *Trans – Revista transcultural de música*, 1. <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/301/la-idea-de-relevancia-social-aplicada-al-estudio-del-fenomeno-musical>
- Martí, J. (1998). A tradición vista a través do folklorismo. En C. Villanueva (coord.). *Galicia fai dous mil anos. O feito diferencial galego. Música v. II* (pp. 323-350). A Editorial da Historia – Museo do Pobo Galego.
- Martí, J. (1999). La tradición evocada: folklore y folklorismo. En Eloy Gómez Pellón et al. *Tradición oral*. (pp. 81-108). Aula de Etnografía, Universidad de Cantabria.
- Martínez, A. (1998). Historia e evolución da danza en Galicia. En Grupo Milladoiro (coord.). *Galicia fai dous mil anos. O feito diferencial galego. Música v. I*. (pp. 111-139). A Editorial da Historia; Museo do Pobo Galego.
- Martínez, C. (sen data). *Liñares y la Santa Isabel*. Edición propia.
- Martínez, S. (2011). El género de la música en la cultura global. En *TRANS – Revista Transcultural de Música*, 15. [http://www.sibetrans.com/trans/public/docs/trans\\_15\\_24\\_Martinez\\_Berriel.pdf](http://www.sibetrans.com/trans/public/docs/trans_15_24_Martinez_Berriel.pdf)
- Martínez-Rodríguez, M. (2021). El patrimonio a través de la Educación Musical: Tratamiento y enfoque en el currículo de Educación Primaria. *Revista Electrónica Complutense de Investigación en Educación Musical - RECIEM*, 18, 27-37. <https://doi.org/10.5209/reciem.68682>

- Martínez Torner, E. e Bal y Gay, J. (1933). Folk-lore musical de Melide. En *Seminario de Estudos Galegos. Terras de Melide* (pp. 539-566). Seminario de Estudos Galegos - Editorial NÓS.
- Martínez Torner, E. e Bal y Gay, J. (1973). *Cancionero gallego*. Fundación Pedro Barrié de la Maza.
- Merriam, A. (1964). *The Antropology of music*. Northwestern University Press.
- Morais, D. (2015). *O Canto de Mulheres em Portugal*. [PDF]
- Museo de Pontevedra. (2004-2017). <http://www.museo.depo.gal/>
- Murguía, M. (1865-1913). *Historia de Galicia*. Imprenta de Soto Freire.
- Museo do Pobo Galego: Arquivo do Patrimonio Oral da Identidade (APOI). Santiago de Compostela. <http://apoi.museodopobo.gal/>
- Músicas Galegas Ilustradas (2021). <https://musicasgalegasilustradas.com/>
- Nettl, B. (1985). *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales*. Alianza Editorial S.A.
- Nettl, B. (2006). *The Study of Ethnomusicology: Thirty-One Issues and Concepts*. Chesham: Combined Academic Distributor, University of Illinois Press.
- Nettl, B. (2010). The institutionalization of musicology: perspectives of a North American Ethnomusicologist. En N. Cook & M. Everist (ed.). *Rethinking Music*. (pp. 287-310). Oxford.
- Nogueiras, D. C. (2004). Xoaquín Lorenzo Fernández e o cantigueiro popular. *Raigame: revista de arte, cultura e tradicións populares*, (19), 75-91.
- Olarte, M. (2011). La mujer española de los años 20 como informante en los trabajos de campo pioneros españoles sobre el ciclo vital. En *TRANS – Revista Transcultural de Música*, 15. <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/355/la-mujer-espanola-de-los-anos-20-como-informante-en-los-trabajos-de-campo-pioneros-espanoles-sobre-el-ciclo-vital>
- Orde ECD/1753/2015, do 25 de agosto, pola que se aproban os temarios que han de rexir nos procedementos de ingreso, acceso e adquisición de novas especialidades no Corpo de Profesores de Música e Artes Escénicas nas

- especialidades vinculadas ás ensinanzas de música e de danza. *Boletín Oficial del Estado*. 28 de agosto de 2015. No. 206, pp. 76523-76605.
- Orde ECD/65/2015, do 21 de xaneiro, pola que se describen as relación entre as competencias, os contidos, e os criterios de avaliación da Ed. Primaria, a E.S.O. e o Bacharelato. *Boletín Oficial del Estado*. 29 de xaneiro de 2015. No. 25
- Ortiz, C. (2012). Folclore, tipismo y política. Los trajes regionales de la Sección Femenina de Falange. *Gaceta de Antropología*, 28(3).  
<https://digibug.ugr.es/handle/10481/22987>
- Outeiro, X. (2012). *Manüele de pandeireta e canto tradicional. Serán I*. S.l.: Ediciones intermitentes.
- Ouvirmos (2021). *Catálogo editorial*. <https://www.ouvirmos.com/web/catalogo-editorial/>
- Pardo Bazán, E. (1886). *El folk-lore gallego en 1884-85: sus actas y acuerdos, y discursos de Emilia Pardo Bazán. Y Memoria de Salvador Golpe*. A. Guichot y Compañía.
- Pascual, P. e Quintá, C. (2020). *De Botóns. Cancioneiro para acordeón diatónico*. Mialma producións.
- Paz Fernández, X. (1994). *Cancioneiro popular eumés*. Concello de Pontedeume.
- Paz Fernández, X. (1998). *Nas beiras do Eume*. Concello de Pontedeume.
- Paz Fernández, X. (2007). *Xebras eumesas*. Concello de Pontedeume.
- Paz, M. (2003). *Investigación cualitativa en educación. Fundamentos y tradiciones*. Editorial Mcgraw Hill.
- Paz, S. (2021). Entrevista en *Anexo I* (pp. 101 – 111).
- Paz, S. (2022). Entrevista en *Anexo I* (pp. 131-145).
- Pelegrín, A. (2002). Literatura de tradición oral. En J.M. Beltrán, et al., *Folklore musical infantil* (pp.17-59). Akal.
- Peón, M. (2015). Xénero e creación colectiva. En *Plétora*. <http://pletora.es/Xenero-e-creacion-colectiva>

- Peón, M. (2021). *Biografía*. <https://www.mercedespeon.gal/biografia>
- Pérez Ballesteros, J. (1885-1886). *Cancionero popular gallego: y en particular de la provincia de La Coruña*. Librería de Fernando Fe.
- Pérez Lorenzo, M. (2004). *Moxenas. A memoria do son*. Edicións do Cumio.
- Pérez Lorenzo, M.L. e Fernández, X. (2011). Os Morenos de Lavadores. Edicións do Cumio.
- Pérez Saburido, M. (2017). *O tamborileiro técnico. A píntega marela*.
- Pinheiro, R. (2005). As viagens das agrupações galegas de estética tradicional ao continente americano antes de 1936. *Etno-folk: revista galega de etnomusicoloxía*, 1, 47-60.
- Pinheiro, R. (2007). «Tambores de mao na Galiza: pandeiros, adufes e pandeiretas galegas» en *Etno-folk. Revista Galega de Etnomusicoloxía*, 8, 11-45.
- Polo, M.P. e Pozzo, M.I. (2011). La música popular tradicional en el curriculum escolar: ¿un aporte a la formación del “ser nacional” o a la educación para la democracia? En *Contextos educativos*, 14, 191-202.
- Prego, L. e Cobos, S. (2013). *Para cantar e bailar*. Edicións do Cumio.
- Proxecto Pesquedellas (2021). *Inicio* [páxina de Facebook]. <https://www.facebook.com/proxectopesquedellas/>
- Pujadas, J. (2000). El método biográfico y los géneros de la memoria. *Revista de antropología social*, 9, pp. 127-158.
- Punto e Volta (2021). *Inicio* [páxina de Facebook]. <https://www.facebook.com/puntoevolta/>
- Quilis, A. (1984). *Métrica española*. Ariel.
- Quintas, M. (2011). *Instrumentos galegos*. <https://instrumentosgalegos.gal/index.htm>
- Randel (2008). *Diccionario Harvard de música*. Alianza editorial.
- Ranita da Nazaré, J. (1979). *Música tradicional portuguesa – Cantares do Baixo Alentejo*. Biblioteca Breve. Instituto de Cultura Portuguesa.



- Ranita da Nazaré, J. (1984). *Prolegomenes a l'ethnosociologie de la musique*. Fondation Calouste Gulbenkian. Centre Culturel Portugais-París.
- Ranita da Nazaré, J. (1986). *Momentos vocais do Baixo Alentejo. Cancioneiro da Tradição Oral*. Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Real Academia Galega (sen d.). Canción. En *Diccionario da Real Academia Galega*. <https://n9.cl/0nmzi>
- Real Academia Galega (sen d.). Melodía. En *Diccionario da Real Academia Galega*. <https://n9.cl/0nmzi>
- Rey, C., Costa, I. e Cobos, S. (2017). *Manuel López. O gaiteiro de Poso*. aCentral Folque.
- Rey, C., Silveiro, H. e Nogueira, P. (2007). *Os Campaneiros de Vilagarcía*. Edicións do Cumio.
- Rice, T. (2008). Toward a Mediation of Field Methods and Field Experience in Ethnomusicology. Barz & Cooley (Eds.) *Shadows in the Field. New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. Oxford: OUP, 42-61.
- Rice, T. (2010). Ethnomusicological Theory. *Yearbook for Traditional Music* 42, 100-134.
- Rico Vereá, M. (1989). *Cancioneiro popular das Terras do Tamarela*. Galaxia.
- Roca, X. (2018). “Figuras retóricas o literarias”. *Espoesía*. <https://www.espoesia.com/figuras-literarias/>
- Romaní, R. (dir.) (2006). *Libro branco do ensino na música tradicional en Galicia*. Fundación SondeSeu.
- Sadie, S. (ed.) (2000). *Diccionario Akal/Grove de la música*. Ediciones Askal S.A.
- Sampedro, C. (2007). *Cancionero musical de Galicia*. Fundación Pedro Barrié de la Maza. (orixinal de 1942).
- Sandín, P. (s/f). *Investigación cualitativa en educación: fundamentos y tradiciones*. Universidad Nacional Abierta.

- Schubarth, D. (1999). Galicia. En E. Casares (dir. y coord.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. (pp. 327-336) Sociedad general de autores y editores.
- Schubarth, D. e Santamarina, A. (1984). *Cancioneiro Popular Galego. Volume I. Tomo I: melodías*. Fundación Pedro Barrié de la Maza.
- Schubarth, D. e Santamarina, A. (1984-85). *Cancioneiro Popular Galego*. Fundación Pedro Barrié de la Maza.
- Schubarth, D. e Santamarina, A. (1984b). *Cancioneiro popular galego, volume I tomo II*. Fundación Pedro Barrié de la Maza.
- Schubarth, D. e Santamarina, A. (1984c). *Cancioneiro popular galego, volume VI tomo II*. Fundación Pedro Barrié de la Maza
- Schubarth, D. Santamarina, A. Vavrinecz, A. e Pinheiro, R. (2015). *Florencio, cego dos Vilares*. aCentral Folque.
- Schubarth, D. y Santamarina A. (1982). *Cancioneiro galego de tradición oral*. Fundación Pedro Barrié de la Maza.
- Schubarth, D. y Santamarina A. (1991). *Escolma de cantigas do Cancioneiro Popular Galego*. Fundación Pedro Barrié de la Maza.
- Schubarth, D. y Santamarina, A. (1983). *Cantigas populares*. Galaxia.
- Segade, F. (2021). Entrevista en *Anexo I* (pp. 35 – 56).
- Shelemay, K. K. (2008). The Ethnomusicologist, Ethnographic Method, and the Transmission of Tradition. Barz & Cooley (Eds.) *Shadows in the Field. New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. Oxford: OUP, 141-156.
- Sologuren, N. (2009). Anatomía de la vía aérea. *Rev Chil Anest*, 38, 78-83.
- Somos pandeireteiras. (2021) <https://sospandeireteiras.gal/encontro.html>.
- Sondeseu (2021). <http://sondeseu.org/>
- Strauss A., Corbin J. (1998). *Basics of qualitative research: grounded theory procedures and techniques*. Sage.

- Suárez, C. (2021). ¿Que son las cuerdas vocales? *Como aprender a cantar*.  
<https://como-aprender-a-cantar.com/que-son-las-cuerdas-vocales/>
- Teixeiro, X. (2016). *Os Veiga e os Pacheco: dous cuartetos mindonienses*. [Traballo Fin de Estudos]. Conservatorio Superior de Música de Vigo.
- The Association for Cultural Equity (2021). *Cultural Equity*.  
<http://research.culturalequity.org/>
- Torres, B. (2007). Anatomía funcional de la voz. *Medicina del Canto*.  
<http://www.medicinadelcant.com/cast/1.pdf>
- Titon, J.T. (2008). Knowing Fieldwork. Barz & Cooley (Eds.) *Shadows in the Field. New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. Oxford: OUP, 25-41.
- Trinidad, A., Carrero, V. e Soriano, R. (2006). *Teoría fundamentada «Grounded Theory»*. *La construcción de la teoría a través del análisis interpretacional*. Centro de Investigaciones Sociológicas.
- Tuzo, G. (2010). La pandereta es de las mujeres: strumenti musicali ed identità di genere. En *TRANS – Revista Transcultural de Música*, 14.  
<http://www.sibetrans.com/trans/articulo/26/la-pandereta-es-de-las-mujeres-strumenti-musicali-ed-identita-di-genere>
- UJaén. (2021). *Teoría fundamentada (grounded theory)*.  
[www.ujaen.es/investiga/tics\\_tfg/teoria\\_fundamentada.html](http://www.ujaen.es/investiga/tics_tfg/teoria_fundamentada.html)
- Vaamonde, X. e Romero, X.L. (2008). *Pel & Madeira. Repertorio Básico para Gaita e Percusión Galegas. V. I. Dos Acordes*.
- Vaamonde, X. e Romero, X.L. (2011). *Pel & Madeira. Repertorio Básico para Gaita e Percusión Galegas. V. II. Dos Acordes*.
- Valladares, M. (1880). Maxina ou a filla espúrea. *La Ilustración Gallega y Asturiana*. N° 21 – 36.
- Valladares, M. (1970). *Cantigueiro Popular*. Fundación da Real Academia Galega.
- Varios Autores (1988). *Galicia fai dous mil anos. O feito diferencial galego. Volume I e II*. Museo do Pobo Galego; A editorial da historia.

- Varios Autores (2007). *I congreso de ensinantes de música tradicional galega –actas-*. Orzán; Asociación de Gaiteiros Galegos.
- Varios Autores (2008). *II congreso de ensinantes de música tradicional galega –actas-*. Orzán; Asociación de Gaiteiros Galegos.
- Vázquez, O. (2022). Entrevista en *Anexo I* (pp. 119-126).
- Veciñas de Liñares. (2021). Comunicación persoal.
- Veiga de Oliveira, E. (1982). *Instrumentos musicais populares portugueses*. Fundação Calouste Gulbenkian.
- Vidal, M. (2021) Entrevista en *Anexo I* (pp. 73 – 87).
- Vilán, A. (2017). *Método de tambor galego*. Edita o propio autor.
- Villamor (2010). *Temperando. Iniciación v. I. Dos Acordes*.
- Villamor (2010). *Temperando. Iniciación v. II. Dos Acordes*.
- Villamor (2010). *Temperando. Iniciación v. III. Dos Acordes*.
- Villamor (2010). *Temperando. Iniciación v. IV. Dos Acordes*.
- Villamor (2011). *Temperando. Intermedio v. I. Dos Acordes*.
- Villamor (2012). *Temperando. Intermedio v. II. Dos Acordes*.
- Villares, R. (1984). *A historia*. Editorial Galaxia
- VintageMusicFm (02/06/2014). [Arquivo de vídeo].  
<https://www.youtube.com/watch?v=Yv6yqfP2Cdg>
- Xenerais da Ulla. (2022). <https://xeneraisdaulla.gal/>
- Xesteira, X. (2007). *Método de gaita galega I e II*. Edicións do Cumio.
- Xesteira, X. (2007b). O ensino da percusión tradicional en Galicia. En Asociación de Gaiteiros Galegos (ed.). *I congreso de ensinantes de música tradicional galega –actas-* (pp. 105-113). Orzán.
- Xoan Arco da Vella (2014). *Liñares – Avión – Ourense*.  
<http://www.xoanarcodavella.com/>

## DISCOGRAFÍA

- A Requiñta de Xián*. (2002). Edicións do Cumio.
- Calle, J.L. (2004). *Aires da Terra. 1904* [Disco Libro]. Ouvirmos.
- Cirio, N.P. (2005). *Manuel Dopazo. Crónicas Porteñas* [Disco Libro]. Ouvirmos.
- Cirio, N.P. (2009). *Hermanos moira. Acordeón mariñeiro* [Disco Libro]. Ouvirmos.
- Clemente Díaz López “O Ferreira”*. (2008). Edicións do Cumio.
- Darío Díaz Rivas*. (2008). Edicións do Cumio.
- Davis, M. (1960). *Sketches of Spain* [CD]. New York: Columbia 30th Street Studio.
- García Matos, M. (1960). *Antología del Folklore Musical de España. Primera selección* [4 LPs]. Madrid: Hispavox.
- García Matos, M. (1971). *Antología del Folklore Musical de España. Segunda selección* [4 LPs]. Madrid: Hispavox.
- García Matos, M. (1992). *Magna antología del Folklore Musical de España* [17LPs]. Madrid: Hispavox.
- Ibáñez, O. (2006). *Os Montes de Lugo. Ensaíos e Concursos* [Disco Libro]. Ouvirmos.
- José Marentes*. (2004). Edicións do Cumio.
- Manuel Viqueira*. (2006). Edicións do Cumio.
- Peón, M. (coord.) (1997). *Raiceiras Vol. I* Disco Trompo. A Coruña.
- Peón, M. (coord.) (2002). *Raiceiras Vol. II*. [CD]. Disco Trompo. A Coruña
- Quintana, P. (1981). *Recolleita* [CD]. Santiago de Compostela: Clave Records.
- Tecnosaga. (1985). *Derradeira polavila*. [CD] Madrid: Tecnosaga.
- Tecnosaga. (1989). *O ciclo do ano*. [CD] Madrid: Tecnosaga.
- Tecnosaga. (1989). *Os ritmos bailables*. [CD] Madrid: Tecnosaga.

## MEDIOS AUDIOVISUAIS

- Gándara, A. e Tubío, O. (2020). *Dorothe na Vila* [documental].