

UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA
FACULTADE DE XEOGRAFÍA E HISTORIA
DEPARTAMENTO DE HISTORIA DA ARTE



A REQUINTA NA CULTURA DO VAL DO RIO ULLA

Traballo de Investigación Tutelado presentado polo Dr. D. Pablo Carpintero Arias e dirixido polos Drs. D. Carlos Villanueva Abelairas e D. Luis Costa Vázquez.

**Santiago de Compostela,
Setembro 2007.**



Este traballo de investigación foi subvencionado polo Proxecto RONSEL, dentro do plan para a recuperación do Patrimonio Cultural Inmaterial de Galiza.

Á MIÑA MULLER ROSA

AGRADECEMENTOS

En primeiro lugar teño unha enorme débeda de gratitude coa persoa que me acompañou durante todo traballo de campo, Santiago Otero, compañeiro da Requinta de Xián, gaiteiro e requinteiro, guioume por todo o val do río Ulla na procura de requintas e requinteiros. Grazas por tantos e tantos momentos agradables. Tamén ós outros integrantes da Requinta de Xián, que se deixaron dirixir e creron en min e na posibilidade de revivir un grupo de requinteiros co esforzo de aprendizaxe que iso requiriu.

Non podemos pasar sen agradecer a Joaquín Espiño, rexente do obradoiro de instrumentos musicais de García de Riobó as horas perdidas connosco e a información que tivo a ben ofrecernos e que foi crucial para este traballo. Tampouco debemos esquecer a gratitude que debemos a tódolos portadores da cultura tradicional da Ulla que nos axudaron facendo nosas as súas lembranzas e atendéndonos sempre con grande amabilidade.

Por último teño que agradecer ós Drs. Carlos Villanueva e Luis Costa a oportunidade de traballar baixo a súa dirección, eles fixeron trocar a miña perspectiva dende o folclorismo á etnomusicoloxía.

INDICE

1.	Introducción.....	5
2.	Metodoloxía.....	6
3.	Estado da cuestión.....	24
4.	Obxectivos.....	27
5.	O Espazo. O val do Río Ulla.....	29
5.1	Orografía diferencial da Ulla.....	29
5.2	Xeografía administrativa e demografía.....	32
5.3	Breves apuntes históricos.....	34
5.4	Sociedade.....	36
5.5	Economía.....	37
6.	A cultura da Ulla.....	39
6.1	Mitoloxía e lendas.....	39
6.2	A fala. Lingüística. Vocabulario relacionado coa música e a requinta.....	42
6.3	As festas populares.....	45
7.	Estudo organolóxico da requinta.....	54
7.1	Historia da frauta traveseira.....	54
7.2	Análise morfolóxica das requintas da Ulla.....	67
7.3	Escalas e afinacións das requintas.....	82
7.4	Proceso de construción. Talleres de fabricación.....	85
7.5	O nacemento das requintas.....	91
7.6	Técnica de interpretación.....	99
7.7	Aprendizaxe do instrumento.....	100
7.8	O repertorio da requinta.....	101
7.9	Outros instrumentos musicais na Ulla.....	105
8.	Estudo dos grupos de requinteiros e a súa evolución.....	109
8.1	Introducción. Clasificación das agrupacións.....	109
8.2	Os grupos de requinteiros tradicionais.....	110
8.3	As denominacións das agrupacións tradicionais.....	115
8.4	Composición das agrupacións tradicionais.....	117
8.5	Biografía de <i>A Requinta de Carcacia</i>	119
8.6	As agrupacións folclóricas.....	127
8.7	Vestuario das agrupacións.....	129
8.8	Xestión económica das agrupacións.....	130
8.9	Obxectivos dos grupos.....	131
8.10	Masculino/feminino.....	131
8.11	Posesión dos instrumentos.....	132
8.12	Actuacións.....	132
8.13	As idades dos integrantes.....	133
9.	A requinta na cultura da Ulla. Evolución no século XX.....	134
9.1	Consideración social.....	134
9.2	Os conceptos, conductas e sons.....	134
10.	Conclusións.....	139
11.	Informantes.....	141
12.	Bibliografía.....	143

1. INTRODUCCIÓN

O río Ulla, un dos máis longos e caudalosos de Galiza, recolle directamente e a través dos seus afluentes as augas dos concellos de Antas de Ulla (onde está seu nacemento), A Golada, Arzúa, Dozón, Lalín, Rodeiro, Melide, Monterroso, Palas de Rei, Toques e Santiso no seu percorrido inicial. Despois de recibir todas estas augas o Ulla medra e pasa a formar un amplo e profundo val que fende os concellos de Silleda, Boqueixón, Padrón, Teo, Touro, Vedra, Vila de Cruces e A Estrada. O Ulla segue despois o seu camiño cara ó mar recollendo augas dos concellos de Forcarei, Ames, Santiago de Compostela, Dodro, Rianxo, Valga e Catoira, para acabar desembocando na Ría de Arousa.

Os concellos intermedios, por onde o Val se fai máis pronunciado, forman unha unidade cultural á que xa se fai referencia na historia de Galicia escrita por Manuel Murguía¹ como *Terras da Ulla* ou simplemente *A Ulla*, pese a ter carecido sempre de entidade administrativa propia. Ó longo deste traballo veremos algunhas das razóns polas que este territorio ten sido visto como unha unidade cultural por diversos autores, pero por agora só adiantaremos unha delas: nestes concellos aparece un instrumento musical, unha frauta traveseira, cunhas características organolóxicas que lle son propias e únicas, unha frauta traveseira que non se atopa en ningún outro lugar de Galiza, a denominada **requinta** ou **requinta da Ulla**. Moitos dos habitantes destas terras, así como os seus tocadores, son conscientes deste feito diferencial.

Neste traballo atopará o lector unha pormenorizada descrición deste instrumento musical, dos seus usos e repertorio así como dos numerosísimos grupos musicais que o empregaron ó longo do século XX, pero tentaremos non ficar aí, na superficie, polo que tamén poderá votar unha ollada á cultura ullán descrita por requinteiros e dende a perspectiva dos requinteiros, unha ollada na que a requinta nos servirá de porta de entrada para abordar a cultura das Terras da Ulla, vendo como os seus conceptos se refractan neste instrumento en na súa música.

¹ **Murguía Manuel.** *Historia de Galicia*. Soto Freire, Lugo, 1865 (Vol. I) e 1866 (Vol.2).

2. METODOLOXÍA

A nosa intención inicial foi realizar unha análise puramente organolóxica da requinta da Ulla, este obxectivo impulsou unha labor de campo que conduciu ó traballo que agora presentamos. A metodoloxía que nos guiou nun principio apoiouse na propia definición de organoloxía:

“O estudo dos instrumentos musicais en termos da súa historia e función social, deseño, construción e relación coa interpretación”²

Tratándose a requinta da Ulla dun instrumento musical cun área de distribución perfectamente delimitada, procurámonos tamén traballos sobre instrumentos tradicionais que cumprisen esta característica para examinar a metodoloxía empregada e guiarnos na elaboración do noso traballo de investigación. Consultamos as publicacións do profesor García Matos sobre a *alboka vasca*³ e sobre o *reclam de xeremies*⁴, ambos instrumentos da tradición popular que, como a requinta, posúen áreas de distribución limitadas e coñecidas. Tamén consultamos o único traballo sobre a gaita de fol galega editado a ata a data, exceptuando os do propio autor^{5,6} elaborado por Cobas Pazos no 1955⁷ e a monografía sobre os instrumentos tradicionais galegos de F. Luengo⁸. Outros traballos semellantes que consultamos foron *The Bagpipe* de Francis Collison⁹ e *Bagpipes* de Anthony Baines¹⁰. Nestes traballos, puidemos achar unha metodoloxía puramente organolóxica como a arriba indicada: estudos onde se analiza a terminoloxía relacionada co instrumento en cuestión, abórdase a súa historia intentando afondar na súa orixe, infórmase do

² **Sadie, Stanley.** (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. Macmillan Publishers Limited. London, 1980.

³ **García Matos, Manuel.** *La alboka vasca*. Anuario Musical, 1956, pp. 122-139.

⁴ **García Matos, Manuel.** *Las xeremies de la isla de Ibiza*. Anuario Musical, 1954, pp. 162-178.

⁵ **Carpintero, Pablo.** *Gaitas e gaitas de fol galegas con cantores de tipo óboe*. Etno-folk. Revista galega de etnomusicoloxía. Ano II, 2:5, xuño 2006, pp 105-167.

⁶ **Carpintero, Pablo e Oliveira, Henrique.** *Análise comparativa das escalas de vinte e uma gaitas de fole de Portugal*. Revista de Educação Musical, nº125, Maio a Agosto 2006. pp.13-21.

⁷ **Cobas Pazos, V.** *La gaita gallega (Esbozo de un estudio)*. Ed. Porto y Cía. Santiago de Compostela, 1955.

⁸ **Luengo, Francisco.** *Os instrumentos tradicionais na música galega*. En: *Galicia fai dous mil anos. O Feito Diferencial Galego. II: Música*. Ed. Editorial da Historia. Vol I, pp. 167-182. Santiago, 1997.

⁹ **Collison, Francis.** *The Bagpipe. The History of a Musical Instrument*. Routledge & Kegan Paul, London, 1975. p. 16 e ss.

¹⁰ **Baines, Anthony.** *Bagpipes*. Occasional Papers on Technology, 9. Pitt Rivers Museum, University of Oxford. T.K. Penniman e B.M. Blackwood Eds. Oxford, 1960.

seu xeito de construción así como das técnicas empregadas para a interpretación, o estilo, os seus intérpretes e onde se expoñen finalmente algúns exemplos do seu repertorio. Traballos organolóxicos máis modernos sobre instrumentos populares semellantes á requinta abordan o seu estudo dun xeito moi semellante, caso do estudo sobre a gaita e o tamboril elaborado por Alberto Jambrina¹¹, anque neste caso a cantidade de información aportada é considerablemente máis ampla e vira xa cara a unha metodoloxía que permite entrever como este instrumento se insire na cultura do pobo.

A análise dos instrumentos musicais con estas ferramentas metodolóxicas aporta dende logo unha interesante información sobre os ítems estudados, polo que consideramos oportuno seguir estas guías e verter neste traballo o que puidemos coñecer sobre a terminoloxía, historia, construción, técnicas interpretativas, repertorio e estilo da requinta da Ulla, sen embargo, a realización do traballo de campo na zona do val do río Ulla, e o contacto directo e participativo con multitude de informantes ó longo varios anos, pronto puxo de manifesto que un instrumento musical é algo máis que un simple útil para facer música e que a requinta fundía as súas raíces moi profundamente na cultura desta zona. Deste xeito, segundo iamos coñecendo máis e máis sobre o instrumento musical, pronto nos decatamos de que era necesario abordar o seu estudo dende unha perspectiva máis ampla, empregando ferramentas de análise que nos permitisen determinar cal era a relación entre a requinta e a cultura ullán e de que xeito esta última expresaba os seus contidos máis profundos a través deste instrumento musical e os músicos que o empregaban. Pronto concluímos que unha metodoloxía puramente organolóxica ficaba escasa e era preciso abordar o estudo da requinta coas ferramentas de análise da etnomusicoloxía para comprender como a requinta forma parte substancial da cultura diferencial da Ulla.

A etnomusicoloxía especialízase na necesidade de entender o fenómeno musical dentro dunha sociedade determinada. Hai que entender a música como unha actividade do ser humano, con unha linguaxe determinada segundo a cultura na que se atope. Así, a etnomusicoloxía pretende estudar os

¹¹ **Jambrina, Alberto.** *La gaita y el tamboril. Panorama sobre la flauta de tres agujeros en la Península, las islas y en el mundo hispánico.* Centro de Cultura Tradicional de la Diputación de Salamanca. Salamanca, 1989.

diferentes xéneros musicais que converxen nunha sociedade: indíxena, popular, comercial, tradicional, académica, etc., e a función e o uso que cumpren estas músicas en cada cultura; é dicir, o estudio antropolóxico do fenómeno musical. Á etnomusicoloxía correspóndelle, pois, contestar unha serie de preguntas que a humanidade se ten prantexado ó longo da historia: quen crea la música?, como se crea?, para quen?, para que?, con que fin?, etc.

Podemos resumir os métodos e as teorías que a etnomusicoloxía ten empregado para abordar o fenómeno musical nunha sociedade determinada, intentando establecer a interrelación entre música, cultura e sociedade, en catro correntes fundamentais:

1) **O Método Comparativo Transcultural.** Esta teoría está representada polo método *cantométrico* de Alan Lomax, proposto no seu libro *Folk Song Style and Culture* de 1968¹². Nesta publicación Lomax prantexa que a través do canto, fenómeno musical que aparece en tódalas sociedades, se poden identificar outras partes da cultura como a relación entre os sexos, os niveis de comportamento, a posición da muller, etc. Para este autor a música simboliza e reflicte certos rasgos socio-culturais. Por medio de mapas e gráficas, Lomax divide e subdivide o mundo segundo os seus estilos musicais.

2) **Estudo Descritivo dunha Cultura.** Este enfoque metodolóxico indícanos que por una parte se atopa a orientación musicolóxica e por outra a antropolóxica; sen embargo tamén existen momentos nos que a música e a antropoloxía están xunguidas de xeito equilibrado. David McAllester na súa obra *Enemy Way Music*¹³ demostra a fonda relación entre a música e a antropoloxía sentando as bases dun modelo para futuros investigadores. Partindo desta metodoloxía de orientación antropolóxica traballarían, entre outros, Alan Merriam, Mieczyslaw Kolinski, Mantle Hood, Hugo Zemp, John Blacking e Bruno Nettl.

3) **Os Métodos Lingüísticos e a Semiótica Musical.** Partindo dos postulados da lingüística estrutural, téñense realizado traballos de etnomusicoloxía facendo unha analoxía entre linguaxe e música, aplicando os métodos da

¹² **Lomas, Alan.** *Folk Song Style and Culture*. American Association for the Advancement of Science. Washington D.C., 1968.

¹³ **McAllester, David P.** *Enemy Way Music*. Peabody Museum Papers, 41:3. Harvard University Peabody Museum. Cambridge, Mass. 1954

lingüística ó estudo da música. Un exemplo deste tipo de metodoloxías son as investigacións de Steven Feld: *Linguistic Models in Ethnomusicology*¹⁴ e de J.J. Nattiez: *Fondements d'une Sémiologie de la Musique*¹⁵.

4) **O Marco Conceptual Émico**. O marco conceptual émico da antropoloxía cognoscitiva foi tomado por algúns etnomusicólogos como guía metodolóxica para analizar a música e o facer musical dende a visión dos propios protagonistas da cultura, analizando como os propios axentes perciben seu mundo musical.

Destes catro marcos metodolóxicos xerais desbotamos inicialmente o cantométrico, pois non é a nosa intención analizar o canto no Ulla, mentres que o enfoque lingüístico tampouco nos resultaría proveitoso no estudo dun instrumento musical dentro dunha cultura, pois non pretendemos analizar a súa música en profundidade.

Deste xeito, para a realización deste traballo, un enfoque descritivo dende o marco conceptual émico pareceunos o máis adecuado, polo que achamos nos traballos de Alan Merriam, Mieczyslaw Kolinski, Mantle Hood, e Bruno Nettl as nosas principais guía metodolóxicas. Neste senso, a definición de etnomusicoloxía que propón Bruno Nettl¹⁶ é especialmente significativa e clarificadora das principais liñas a seguir. Este autor divide a definición desta ciencia en catro apartados:

1. **A etnomusicoloxía é o estudo da música na cultura.** A música debe ser comprendida como unha parte dunha cultura, como un produto dunha sociedade humana. Un interese central é, para este autor, como unha sociedade se define musicalmente a si mesma, coa súa taxonomía da música, as súas ideas do que é a música, como debe ser, e como a vai trocando, relacionándose, absorbendo e deixándose influenciar por outras culturas musicais. Débese pois facer fincapé en comprender o proceso de troco musical, non tanto en termos de eventos illados senón como un proceso.

¹⁴ **Feld, Steven.** *Linguistic Models in Ethnomusicology*. Ethnomusicology, 18:2, 197-217. Maio, 1974.

¹⁵ **Nattiez, Jean-Jacques.** *Fondements d'une sémiologie de la musique*. Union Generale d'editions. Paris, 1975.

¹⁶ **Nettl, Bruno.** *The study of Ethnomusicology. Thirty-one issues and concepts*. 2ª Ed. University of Illinois Press, 2005. [1ª Ed. 1983], p. 12.

2. **A etnomusicoloxía é o estudo das músicas do mundo dende unha perspectiva relativista e comparativista.** O autor opina que para abordar o estudo total dun sistema musical, para comprendelo, débese empregar unha abordaxe comparativa, pois este tipo de estudos producen importantes ideas e facilitan a adquisición do coñecemento. Puntualiza Bruno Nettl que se debe estudar cada música nos seus propios termos intentando aprender a entendela como a súa propia sociedade a comprende, aprender a vela como ela mesma se ve. Apunta tamén que o interese debe centrarse naquelo que é típico nesa cultura e non nos feitos persoais, idiosincráticos, ou excepcionais.
3. **A etnomusicoloxía é, principalmente, o estudo mediante o traballo de campo.** O autor pensa que é esencial o traballo de campo, a confrontación directa coa creación musical e as actuacións, co pobo que concibe, produce e consume a música. Bruno Nettl prefere un intenso traballo cuns poucos informante que visións xenerais de poboacións moi grandes.
4. **A etnomusicoloxía é o estudo de *tódalas* manifestacións musicais dunha sociedade,** prestando especial atención a aquelas manifestacións das clases sociais máis desfavorecidas, e non tendo en conta só o excepcional senón máis ben o ordinario, o común e incluso o case inaceptable.

Afondar un pouco máis nestes catro apartados que conforman a definición de etnomusicoloxía, permitíranos descubrir cales son as principais liñas metodolóxicas que a etnomusicoloxía moderna segue.

A etnomusicoloxía é o estudo da música na cultura.

En 1937 Robert H. Lowie¹⁷ propuña unha definición de cultura,

“By culture we understand the sum total of what an individual acquires from his society”

¹⁷ **Lowie, Robert H.** *The History of Ethnological Theory*. Rinehart Ed. New York, 1937.

A cultura humana abrangue tódalas formas que o ser humano desenvolve para comprender e relacionarse co seu entorno tales como os coñecementos, crenzas e artes, así como aquelas formas que expresan regras de conducta para relacionarse entre eles, tales como a moral, as leis e os costumes de cada sociedade. A cultura dun pobo é pois **un todo**, unha unidade complexa, e como tal non pode ser disgregada, pois cada un dos seus compoñentes áchase intimamente imbricado cos demais, evidenciándose fortes relacións de dependencia entre cada unha das formas nas que a cultura se materializa, expresa e representa.

Deste xeito, a cultura musical non é máis que un reflexo, un aspecto dun todo complexo, unha parte que non pode ser afastada do todo sen perder carta de natureza, sen perder senso. Sen embargo, e pese á súa indisolubilidade, sería imposible estudar un fenómeno como un todo, abranguendo todos os seus aspectos simultaneamente, de xeito que para abordar o estudo dunha cultura debemos necesariamente establecer algún tipo de división que nos permita abordar unha parte para camiñar cara ó coñecemento dese todo complexo.

Relacións música-cultura. O modelo tripartito de Merriam.

Ata os anos sesenta a ciencia etnomusicoloxía no seu enfoque descritivo empregou metodoloxías de estudo que intentaban unha abordaxe á totalidade da cultura musical dun pobo, caso do traballo de Alan Merriam "*Ethnomusicology of the Flathead Indians*"¹⁸ onde este autor aplicou os métodos expostos con anterioridade na súa xa clásica obra "*The Anthropology of Music*"¹⁹. Nestas obras abórdase o estudo da música dunha cultura dende unha perspectiva antropolóxica e empregando para elo as ferramentas desta ciencia. Merriam propón un modelo tripartito para os estudos etnomusicolóxicos, modelo que suxire que a música debe ser estudada en tres niveis analíticos diferentes: **conceptos** acerca da musica; **conductas** en relación con ela, e por último os **sons** desa música. Conformando este modelo tripartito de estudo da música Merriam argúe que a etnomusicoloxía é o estudo da "**música na cultura**". Poucos anos despois suxire xa que esta definición non vai o suficientemente lonxe, e concibe a etnomusicoloxía como o estudo da

¹⁸ Merriam, Alan. *Ethnomusicology of the Flathead Indians*. Aladine Press. Chicago, 1967.

¹⁹ Merriam, Alan. *The Antropology of music*. Northweestern University Press. Evanston, Illinois, 1964.

“**música como cultura**”²⁰, abordaxe lixeiramente diferente da proposta por Mantle Hood no *Harvard Dictionary of Music*²¹ onde se concibe o estudo da música “**non só en termos de si mesma se non tamén en relación co seu contexto cultural**”. Achamos así dentro desta corrente metodolóxica descritiva tres posibles aproximacións diferentes ó estudo da música en relación a unha cultura determinada: a música na cultura, a música como cultura e a música no seu contexto cultural. Vexámolas en máis detalle coas súas principais liñas metodolóxicas.

O estudo da **música no seu contexto cultural** foi a aproximación metodolóxica máis empregada no período ata 1975 e incluíría a aqueles etnomusicólogos que estudan a os instrumentos musicais consumindo a maior parte do seu tempo recibindo clases e practicando pero tamén aprendendo todo o que poden acerca da cultura, tentando aproximar dun xeito sensible seu traballo ós valores culturais. Podería tamén incluír aqueles traballos que recollen música tradicional rural, gravando no campo, tentando aprender de cada son onde se toca normalmente e por que, a opinión do intérprete sobre el, e máis cousas, pero nunca centrándose sobre o propio son. O estudio da música no seu contexto cultural pode producir a seguinte clase de información: onde se producen as actuacións musicais, status social dos intérpretes, quen son estes, onde viven, nomes de instrumentos, como se constrúen, a quen pertencen, características do repertorio (para bailar, para traballar, relixioso, etc.) e como aprenden a tocar ou cantar. Esta aproximación debe amosar a produción, interpretación e experiencia da música dunha sociedade.

Estudar a **música na cultura** implica unha visión holística da cultura como unha unidade orgánica, asignando descritivamente á música un rol unitario investigado a través do traballo de campo. Este tipo de aproximación metodolóxica podería ter diferentes énfases, entrando en maiores profundidades e cunha visión de sabor diferente; podería comparar, por exemplo, os sentimentos cara a música dos músicos tradicionais e daqueles máis occidentalizados ou globalizado se se quer, ou mesmo as técnicas de ensino da música mediante a aprendizaxe de outras habilidades. Outro xeito de

²⁰ Merriam, Alan. *Definitions of “Comparative Musicology” and “Ethnomusicology”: An Historical-Theoretical Perspective*. *Ethnomusicology*, 21:189-204, 1977.

²¹ Apel, Willi. *Harvard Dictionary of Music*. Cambridge University Press. Cambridge, Mass. 1969, 2ª edición, p.298.

observar as relacións música-cultura é preguntarse o que fan os músicos e como contribúen ó *todo complexo* da cultura. Varias aproximacións ó estudo da música na cultura derivan dunha perspectiva funcionalista ou estrutural-funcionalista seguidas por Malinowski e Radcliffe-Brown, nas que se intentar descubrir cal é a función da música dentro da cultura do mesmo xeito que se estuda a función dun determinado órgano dentro do organismo humano, esto implica descubrir se a música xoga, como fígado, o mesmo papel dentro de diferentes sociedades ou si, polo contrario, unha función particular non é compartida por outras sociedades. Unha segunda clase de aproximación funcionalista presupón a hipótese de que existe para cada cultura un núcleo, unha idea ou conxunto de ideas básicas, con unha natureza que determina o carácter dos outros dominios da cultura, incluíndo a música. Os modelos deste núcleo inclúen amplas caracterizacións como as propostas por Ruth Benedict²² e van dende o control da enerxía e a tecnoloxía á estrutura social e ó conxunto de valores e ideoloxía. Por exemplo, o control da enerxía pode condicionar o desenvolvemento tecnolóxico, e este o dos instrumentos musicais, pois a súa fabricación depende do tipo de ferramentas dispoñibles; a estrutura social determina así mesmo a división do traballo e esta inflúe sen dúbida na especialización musical. A organización social dun pobo pode falarnos moito acerca da clase de interrelacións entre músicos, dentro e fora das actuacións musicais. Bruno Nettl²³ opina que a extensión do núcleo da cultura a valores e ideoloxías proporciona unha boa oportunidade de estudar en grande detalle as relacións entre a natureza da cultura e a sociedade e a natureza do estilo musical (o son), os conceptos e as conductas. A este respecto Merriam¹⁹ propón que destes tres aspectos, o máis próximo ós principios nucleares ou centrais dunha cultura é o sector “concepto” da música. Deste xeito, as relacións moveríanse dende o núcleo ó concepto, dende este ás conductas e dende aquí ós sons.

Por último, a aproximación denominada **música como cultura** avanza e afonda aínda máis nesta dirección, suxerindo que os estudos deben propoñer unha teoría sobre a natureza da cultura e aplicala á música. Esta metodoloxía podería facer un intento de comprender a natureza xeral dunha cultura e

²² **Benedict, Ruth.** *Patterns of Culture*. Houghton Mifflin. Boston, 1934.

²³ **Nettl, Bruno.** Op. cit. p. 226.

amosar como a música acomoda a súa estrutura e carácter xeral a ela. Podería tratar de certos valores centrais nesa cultura como xerarquía ou individualismo, e tentar amosar como se reflicten na conceptualización, na conducta e no son da música, intentando aínda amosar como a actitude cara á música afecta ás cerimonias e á vida social.

Cada unha destas aproximacións apoiase nunha disciplina. Se **música no seu contexto cultural** é o estándar en musicoloxía, o estudo da **música na cultura** pode ser levado a cabo mediante os métodos convencionais da historia e a etnografía, mentres que o estudo da **música como cultura** é unha especialidade da antropoloxía, que podería requirir a integración da música, os seus conceptos e as súas conductas, e por suposto toda a vida musical, nun modelo dado de cultura. Estes tres diferentes enfoques non son exclusivos, senón que demostran claramente a progresión no afondamento que a ciencia etnomusicolóxica fai nas culturas estudadas, viaxando dende unha superficie aparente (un canto, un instrumento musical) ata un fondo, un núcleo de valores, que o condicionan dándolle o seu aspecto característico para cada cultura. Dende logo, non pretendemos aquí acadar tales profundidades e dentro dunha metodoloxía descritiva na que definitivamente encadramos este traballo, pretendemos achegarnos ó coñecemento da requinta na cultura da Ulla, polo que desenvolveremos este traballo empregando as ferramentas convencionais da historia e a etnografía.

Metodoloxías para o estudo da música na cultura.

Bruno Nettl²⁴ describe cinco tipos de metodoloxías que permiten o estudo da música na cultura e que nos son de utilidade no establecemento do método que empregaremos para abordar o estudo da requinta na cultura do val do río Ulla.

O primeiro sistema para realizar un inventario dunha cultura musical é empregar como material básico todos os conceptos e categorías que esa sociedade emprega na súa cultura musical, derivando conceptos e categorías da terminoloxía empregada por esa sociedade para describir a súa música e feitos musicais. Pódese empregar para elo un diccionario de termos musicais.

²⁴ Nettl, Bruno. *Op. cit.* pp. 234-237.

Un exemplo desta metodoloxía é o libro de Ames e King²⁵, un glosario de termos e expresións empregados polos Hausa do norte de Nixeria cando falan da súa música e cultura musical. As categorías citadas neste glosario son: instrumentos, músicos profesionais, patróns de música, ocasións nas que se fai música e música durante as actuacións. Neste tipo de abordaxe a linguaxe actúa como mediador para o estudo da música na cultura.

Unha segunda aproximación metodolóxica sería a elaboración de coleccións de cantigas adobiadas co seu contexto social e función, con comentarios sobre a súa xénese e uso. Este método foi empregado por Frances Densmore no seu libro sobre os cantos dos Sioux Teton²⁶ e en principio pouco diría sobre a música na cultura Sioux se non fose por que o autor escribe todo aquilo que os seus informantes lle contaron. Así pois, os cancioneros, coas cantigas contextualizadas e analizadas xunto con tódolos apuntes posibles sobre a vida musical é outra posibilidade metodolóxica que foi empregada a principios do século XX cando se escribiu sobre etnografía musical. Exemplos coñecidos que se aproximan a esta metodoloxía son os cancioneros que se recolleron en Galiza, como o de José Inzenga²⁷, o *Cancionero Musical de Galicia* de Casto Sampedro²⁸, o *Cancionero Gallego* de Torner e Bal y Gay²⁹ ou máis recentemente o enteiramente dedicado ó canto galego recollido por D. Schubarth e A. Santamarina³⁰, anque en todas estas publicacións a contextualización das cantigas pasa, en moitos casos, por unha sinxela indicación do intérprete, ou máis frecuentemente do lugar de recollida da mesma, ofrecendo unha información máis ben escasa sobre a vida musical do pobo. En todo caso, nestas obras apréciase claramente unha evolución da metodoloxía, de xeito que a contextualización cultural dos ítems gaña cada vez máis forza e penetra máis e máis na visión dos ítems como expresión dunha cultura, caso do estupendo tratado sobre os instrumentos musicais populares

²⁵ **Ames, David W. e King, Anthony V.** *Glossary of Hausa Music and Its Social Context*. Northwestern University Press. Evanston, 1971.

²⁶ **Densmore, Frances.** *Teton Sioux Music*. Bulletin 61 of the Bureau of American Ethnology. Smithsonian Institution. Washintong, D.C., 1910.

²⁷ **Inzenga, José.** *Cantos y bailes populares de España*. Unión Musical Española (Eds.). Madrid, 1888

²⁸ **Sampedro y Folgar, Casto.** *Cancionero musical de Galicia*. Pontevedra, 1952.

²⁹ **Martínez Torner, Eduartdo. e Bal y Gay, Jesús.** *Cancionero Gallego. Tomo I: "Música", Tomo II: "Textos Literarios y notas al Tomo I"*. A Coruña. Ed. Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa. A Coruña, 1973.

³⁰ **Schubarth Dorothe e Santamarina, Antón.** *Cancioneiro Popular Galego*. Ed. Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa. Vols. I-VII. A Coruña 1984-1995.

portugueses escrito por Ernesto Veiga de Oliveira³¹ ou máis recentemente a pequena obra *Catálogo de Músicos da Limia*³².

Un terceiro tipo de abordaxe metodolóxico, o primeiro que lidia explicitamente con valores musicais e culturais nunha sociedade non occidental, aparece no xa citado traballo de McAllester *Enemy Way Music*¹³ onde se examina o contido musical dunha cerimonia dos indios Navajos. Aquí os valores son divididos en estéticos, existenciais e normativos. De especial interese é a conclusión de McAllester segundo a que, mentres os valores culturais se reflicten na música, esta reflexión aparece na conducta musical e nas actitudes cara á música, e só de xeito secundario, se aparecen, na estrutura da música. A interpretación que Bruno Nettl³³ fai da conclusión de McAllester é que son o concepto e a conducta os que reflicten a cultura, e polo tanto os que pretendan estudar a música na cultura deberán fixarse neles e moito menos nos propios sons, nas pezas.

De moito interese para o estudo que pretendemos realizar é o traballo de William Malm³⁴ sobre a música xaponesa e os seus instrumentos musicais que conformaría un cuarto xeito de estudar a música nunha cultura. O autor deixa claro que o coñecemento dunha música debe repousar como mínimo nalgún coñecemento, pasado e presente, da cultura estudada. Neste caso, o estudo dos instrumentos musicais non se aborda dende o punto de vista puramente organolóxico, senón mencionando persoas, eventos e ocasións, sitios, fontes literarias, mitos, caracterizacións da historiografía, escolas de músicos, as bases nas que estes son formados, as relacións coas clases sociais, repertorios e outros instrumentos.

Por fin, unha quinta aproximación metodolóxica sería a empregada por Alan Merriam no seu estudo sobre dos indios Flathead¹⁸ na que o autor escribe sistematicamente sobre todos os aspectos da cultura musical desta comunidade e as súas interrelacións. Seguindo o modelo tripartito da música proposto por Merriam, fala primeiramente dos conceptos (as fontes e ideas da música), discute despois as conductas (instrumentos empregados na música

³¹ **Veiga de Oliveira, E.** *Instrumentos Musicais Populares Portugueses*. Ed. Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa, 2000 (3ª ed.).

³² **VVAA, coordinación: Cástor Castro.** *Catálogo de músicos da Limia*. Difusora de Letras, Artes e Ideas. Ourense, 2004.

³³ **Nettl, Bruno.** Op. cit. p.227.

³⁴ **Malm, William P.** *Japanese Music and Musical Instruments*. Tuttle Ed. Tokyo, 1959.

divididos segundo as categorías empregadas por estes indios), abordando finalmente as transcricións e análises dos sons.

Claramente o que unha persoa pode aprender dunha cultura aproxímase ó infinito, polo que é imposible dar conta total da cultura musical dun pobo, de xeito que unha alternativa metodolóxica é atopar unha pequena peza, sector ou aspecto dunha cultura musical que funcione como unha especie de punto de entrada no *gran todo*, e a partir do que sexa posible derivar ideas máis xenerais. Esta foi a idea fundamental que nos guiou na análise da requinta da Ulla, empregar este instrumento musical para achegarnos á comprensión das particularidades da cultura dos habitantes deste val.

O segundo punto da definición de etnomusicoloxía proposta por Bruno Nettl, **a etnomusicoloxía é o estudo das músicas do mundo dende unha perspectiva relativista e comparativista**, implica para nós a necesidade de estudar e definir inicialmente a cultura musical do val do río Ulla dende os seus propios termos e conceptos, dende a súa propia perspectiva, o que abunda na procura dun enfoque émico que achamos indispensable para achegarse á comprensión dun feito cultural. Unha vez analizada a cultura dende dentro, deberemos dende logo gañar distancia e ser quen de empregar unha abordaxe comparativa. Estableceremos a comparativa con feitos musicais semellantes que aparecen en Galicia, o que nos permitirá identificar que hai de exclusivo no uso da requinta dentro da cultura da Ulla e como esta determina dalgún xeito un aspecto diferencial desta cultura.

A etnomusicoloxía é, principalmente, o estudo mediante o traballo de campo, reza a terceira parte da definición de etnomusicoloxía que Bruno Nettl propón. O traballo de campo é sen dúbida unha das partes máis complicadas, senón a máis, dun traballo de investigación desta índole, pois do seu deseño inicial e metodoloxía depende totalmente o resultado da investigación. Segundo vimos planeando esta investigación, o traballo de campo debía atender tanto ós aspectos puramente organolóxicos como a aqueles outros que nos permitisen penetrar na cultura Ullán a través deste instrumento e a súa música.

Para o estudo do instrumento musical achamos unha guía metodolóxica importante no traballo de Reynaldo Fernández *Notas metodolóxicas para el*

*estudio de los instrumentos musicales populares*³⁵ onde se expón un extracto da conceptualización e criterios internacionais propostos polo Comité Internacional de Museos e Coleccións de Instrumentos Musicais, polo Consello Internacional de Museos e moi especialmente pola UNESCO a través do traballo sobre organoloxía de Geneviève Dournon³⁶. Foron estas dúas obras as que nos permitiron deseñar un modelo de enquisa que foi a nosa guía fundamental para o estudo da requinta da Ulla e dos outros instrumentos musicais que os seus habitantes empregan.

En todo caso, a metodoloxía da parte organolóxica do traballo de campo non deixaba moito marxe de manobra e para o seu desenvolvemento foi preciso achar toda a documentación histórica existente respecto da requinta, composta por uns poucos escritos, unha gravación histórica e sobre todo pola documentación fotográfica dos grupos de requinteiros diseminada por toda a zona. Localizar constructores e documentar o proceso de construción do instrumento, achar tódolos exemplares posibles de requintas antigas e documentalos fotograficamente, tomar as súas medidas e afinacións foi outra parte moi importante do traballo de campo organolóxico, que se complementou documentando tamén un gran número de exemplares doutros instrumentos musicais empregados na Ulla e relacionados coas requintas, como as gaitas de fol, pínfanos, frautas, bombos e caixas fundamentalmente. A outra parte do traballo de campo consistiu en entrevistar a tódolos requinteiros de que tivemos constancia, 15 en total; tamén falamos con outros músicos que formaron parte das agrupacións de requinteiros, 27 informantes entre gaiteiros, caixeiros e bombeiros, así como con informantes non músicos, 18 en total, que tiñan constancia das actividades ou composición dos grupos. Esta parte do traballo de campo viuse complementada formando parte, durante anos, dun grupo de requinteiros e tocando o instrumento no seu propio ambiente.

Respecto á metodoloxía empregada para desenvolver o traballo de campo cos portadores, tendo como obxectivo achegarnos á comprensión da súa cultura a través do estudo dun instrumento musical, tres cuestións metodolóxicas son de máxima relevancia: como se efectúa a observación,

³⁵ **Fernandez Manzano, Reynaldo.** *Notas metodológicas para el estudio de los instrumentos musicales populares, II Congreso de Folclore Andaluz: danza, música e indumentaria tradicional*, Granada, 1990, pp. 221-27.

³⁶ **Dournon, Geneviève.** *Guía para recolectar instrumentos musicales tradicionales*. UNESCO, 1981.

quen a realiza e cales son as dianas da investigación ou, noutras verbas, como escoller os informantes ou portadores.

No referente ó sistema para efectuar a observación durante a investigación sobre o terreo, Josep Crivillé no seu traballo *La encuesta etnomusicológica*³⁷, abundando nas opinións de autores como C. Stumpf, O. Abraham, E.M. Hornbostel e C. Sachs, e máis tarde J. Kunst, B. Bartok ou M. Schneider, insiste na necesidade do uso dunha enquisa etnomusicolóxica como única ferramenta metodolóxica para o coñecemento obxectivo dos documentos que haberán de ser tratados a posteriori. Este autor fai un repaso pola metodoloxía da enquisa subliñando que antes do traballo de campo e a realización da enquisa propiamente dita, e unha vez ben delimitado o obxecto de estudo e o seu marco espacial e temporal, existe a necesidade dun traballo previo dividido en dúas partes fundamentais: Por unha banda, a elaboración dun completo estado da cuestión onde se identifiquen con claridade as lagoas observadas e do que deberán xurdir os trazos fundamentais da futura enquisa, incluíndo a realización de entrevistas cos autores dos traballos previos sobre o tema en cuestión ou temas semellantes; e en segundo lugar, a consulta dunha documentación de base, de ampla visión, apoiada en achegas de tipo histórico, sociolóxico, lingüístico, etnográfico, demográfico e económico. Creemos que este tipo de aproximación é correcta, pois permite o coñecemento previo do tema e da área a estudar o que nos prepara para a comprensión e incluso interpretación dos feitos, relacións e procesos musicais que poidamos achar, conferíndonos un coñecemento mínimo do medio socio-cultural que nos facilitará operar como interlocutores válidos dos portadores, á vez que extraer deles a máxima información posible. No referente ó contido da enquisa etnomusicolóxica propiamente dita, Josep Crivillé fai, no artigo citado, varios apuntes interesantes. En primeiro lugar, considera importante preguntar sobre o concepto de música, os feitos musicais e o vocabulario aplicado ó musical tanto nos conceptos xenéricos como nas expresións técnicas. Aconsella o autor ordenar as preguntas da enquisa de acordo co ciclo anual. Sobre o individuo enquisado é importante documentar a idade, sexo, situación familiar, lugar de nacemento, procedencia de pais e cónxuxe, lugares onde residíu,

³⁷ **Crivillé i Bargalló, Josep.** La encuesta etnomusicológica. Reflexiones sobre su metodología. II Congreso de Folclore Andaluz: Danza, música e indumentaria tradicional. Granada, 1990. pp149-158

condición social e profesional, niveis de formación xeral e musical, grao técnico na interpretación, comportamento e reaccións psicolóxicas ante a propia interpretación, aptitudes, memoria, afinación, pertencia lingüística, valoración propia do feito musical e do que este significa no conxunto da súa vida, etc. Sobre os artefactos culturais indica Josep Crivillé a necesidade de relacionalos a priori co informante, anotar de quen foi aprendido de onde era orixinario, lugar onde se adquiriu o documento, orixe do mesmo, grao de difusión dentro da zona se o saben, se pertence ou non a grupos sociais determinados, material para a súa execución, acompañamento, e particularidades especiais de execución do mesmo, xénero musical e literario ó que pertence, etc. En canto ó estudo/definición da música dende a propia perspectiva da sociedade a estudar, unha pregunta interesante para os informantes é, que é a música?, pois permitiranos abordar a música dende a súa perspectiva. Outras cuestións importantes que cumprirá investigar son cal é o valor da música nesa sociedade, como están considerados os músicos, se poden ou non vivir dela e se vivir da música está considerado digno anque a actividade o estea. No referente os papeis sociais dos músicos e interrelacións entre eles haberá que documentar cómo escoitan os membros dunha sociedade a súa propia música e como falan e debaten sobre ela. Outro aspecto moi interesante durante a enquisa etnomusicolóxica será abordar a relación da música coa danza e o canto e por ende a función que xoga o feito musical na sociedade examinada.

En canto a quen realiza a observación durante o traballo de campo, Bela Bartók³⁸ nas súas recomendacións sobre as investigacións de música tradicional insistía na pertinencia de que fose o mesmo investigador a persoa que realiza a enquisa e o análise dos materiais. Bruno Nettl³⁹ afonda neste senso propoñendo a realización do que el denomina *observación participante*, consistente na convivencia e integración do etnomusicólogo dentro do grupo social a estudar, mentres que Mantle Hood afonda aínda máis nesta vía no seu artigo sobre a denominada “*bi-musicality*”⁴⁰, propoñendo a integración profunda do investigador como membro activo nas interpretacións tradicionais que logo serán investigadas. Esta aproximación metodolóxica permite ó investigador

³⁸ **Bartók, Béla.** *Escritos sobre música popular*. Ed. Siglo XXI. Madrid, 1979.

³⁹ **Nettl, Bruno.** op. cit pp.133-148.

⁴⁰ **Hood, Mantle.** *The Challenge of Bi-musicality*. *Ethnomusicology*. 1960, 4:55-59.

aprender música desde dentro ó mesmo tempo que experimenta a súa técnica, conceptos e estética. Tamén facilita a conexión social do investigador coa comunidade que está sendo estudada e permite o acceso ós rituais e actuacións. Deste xeito, a partir dos anos 80 parece terse volto unha norma metodolóxica o estudo das culturas musicais mediante unha aproximación de observador-participante, estudando a música como un insider e con insiders. A este respecto, Bruno Nettl⁴¹ opina que é o insider o único que pode proporcionar a visión que a cultura ten de si mesma, mentres que o outsider, operando cun método esencialmente universalista e comparativista, simplemente engade algunhas apreciacións menos significativas.

O traballo que presentamos foi realizado empregando esta metodoloxía, de xeito que o autor aprendeu o uso do instrumento con varios membros da comunidade, integrouse fondamente nela e forma parte dun grupo activo de intérpretes. De tódolos xeitos, anque postura metodolóxica émica parece ideal para a comprensión detallada dunha cultura musical, a integración profunda dentro dunha comunidade de músicos non deixa de ter problemas para o investigador, caso de celos por parte doutros músicos-portadores ou a visión do investigador como competencia, por poñer só un par de exemplos que poden dificultar a tarefa de campo nun grao bastante apreciable.

Botemos agora unha ollada ó sistema de escolla dos informantes ou portadores. Antropólogos, folcloristas e, quizais aínda máis, os etnomusicólogos téñense distinguido pola súa crenza de que unha cultura musical pode ser comprendida mellor mediante o traballo intensivo con un número relativamente baixo de informantes. No mundo das ciencias sociais este tipo de recolección de datos é denominado cualitativo⁴². Bruno Nettl⁴³ indica que entre os posible portadores dunha cultura existen uns poucos músicos sobresaíntes, uns cantos pouco adecuados e unha maioría simplemente bos, indicando que é xustamente con estes cos que el prefire traballar. No noso caso, tratándose dun área bastante restrinxida e dun número de tocadores bastante limitado, optamos por combinar un enfoque cuantitativo, intentando entrevistar á maior cantidade posible de informantes tocadores de

⁴¹ Nettl, Bruno. Op. cit. p.153.

⁴² Nettl, Bruno. Op. Cit. p. 149.

⁴³ Nettl, Bruno. Op. Cit. p. 145.

requinta, cunha visión cualitativa, traballando a fondo con dous portadores, concretamente un requinteiro e un constructor, sen deixar de lado entrevistas con outros membros da comunidade Ullán interesados pola música pero non tocadores do instrumento.

Para o desenvolvemento do método cualitativo, apunta Bruno Nettl⁴⁴, que as biografías son elementos de grande utilidade, xunto co repertorio e a práctica persoal. Despois de 1980 os estudos de músicos individuais comezan a xogar un papel significativo, sendo os exemplos máis prominentes a biografía de Umm Kulthum, probablemente a figura máis destacable na historia da música Árabe no século XX, escrita por Danielson⁴⁵, ou o estudo de Veit Erlmann⁴⁶ sobre a música Isicathamiya centrada na vida e obra de Joseph Shabalala. O emprego de biografías ten adquirido tamén en Galicia un desenvolvemento notable nos últimos anos; encetada esta vía no 1993 por José Luis Calle⁴⁷ co seu estudo sobre o gaiteiro pontevedrés de finais do XIX Perfecto Feijoo, onde se fai unha completa contextualización cultural do gaiteiro na sociedade, este camiño ten rendido numerosas publicacións entre as que destaca a de Pérez Lorenzo⁴⁸ sobre a vida e obra de Moxenas, outro gaiteiro pontevedrés, ou os traballos de José Presedo e Astrid Filgueira^{49,50} que inclúen as autobiografías e repertorios de 24 dos máis famosos gaiteiros galegos modernos. Por esta mesma senda camiñan as biografías de coñecidos grupos como Os Campaneiros de Vilagarcía⁵¹ ou Os Areeiras de Catoira⁵².

O proceso de cambio continuo.

Unha das eivas metodolóxicas máis frecuentes nos traballos de etnografía musical galega é a de comunicar unha imaxe estática da cultura. Con frecuencia esta carencia está estreitamente relacionada co punto de vista folclórico dende o que moitos autores abordaron o seu traballo, facendo unha

⁴⁴ Nettl, Bruno. Op. Cit. p. 173.

⁴⁵ Danielson, Virginia. *The Voice of Egypt: Umm Kulthum, Arabic Song and Egyptian Society in the Twentieth Century*. University of Chicago Press. Chicago, 1997.

⁴⁶ Erlmann, Veit. *African Stars*. University of Chicago Press. Chicago, 1991.

⁴⁷ Calle García, José Luis. *Aires da Terra. La poesía musical de Galicia*. Edita el autor. Madrid 1993.

⁴⁸ Pérez Lorenzo, Manuel. *Moxenas, a memoria do son. Vida e obra dun gaiteiro*. Ed. Edicións Do Cumio. Vigo, 2004.

⁴⁹ Presedo, José e Filgueira, Astrid. *Doce polainas enteiras*. Ed. Edicións Do Cumio. Vigo, 2007.

⁵⁰ Presedo, José e Filgueira, Astrid. *De Pano Sedán. Obras para gaita*. Ed. Edicións Do Cumio. Vigo, 2003 (2ª ed. 2005)

⁵¹ Rey, Carlos., Silveiro, H. e Nogueira, Paulo. *Os Campaneiros de Vilagarcía*. Ed. Edicións do Cumio. Vigo, 2006.

⁵² Manuel Navia, Xosé. e García, F.Xosé. *Os Areeiras*. Ed Edicións do Cumio. Vigo, 2006.

selección dos ítems investigados baseándose na súa pretendida antigüidade, entendendo que por iso son os de máis valor, e deixando de lado manifestacións máis contemporáneas. Con esta abordaxe tan frecuente, estes autores coartaron unha visión dinámica da cultura. Certamente un observador non pode percibir un fenómeno tan complexo como a cultura se non é a través dunha imaxe estática, e posto que a cultura está en troco constante, só podemos traballar con ela como unha abstracción. De aí que debamos traballar con imaxes conxeladas no tempo e poidamos reflectir o proceso de troco unicamente comparando estas imaxes. A este respecto Bruno Nettl⁵³ suxire que o feito e o proceso de cambio poden, en si mesmos, ser empregados como o principal foco de atención dos estudos, de xeito que engadir ó artefacto musical –o instrumento, a peza, a cantiga, ou a situación individual como obxectos de estudo- os camiños nos que estes trocan co paso dos anos, aporta unha visión moito máis próxima á realidade da evolución cultural que a descrición estática dos feitos culturais. Respecto do proceso de cambio, este mesmo autor opina que hai razóns para crer que dos varios compoñentes dunha cultura musical, empregando o modelo tripartito de Merriam, o son musical troca a modiño, a conducta troca máis rápido, sendo, por fin, o concepto de música o que cambia a maior velocidade. Neste traballo tentaremos evitar a imaxe estática da cultura e documentar o proceso de cambio continuo que esta sofre, aproximándonos á cultura musical da Ulla dende o punto de vista da evolución que os grupos de requinteiros sufriron ó longo do século XX como resultado dos propios trocos socio-culturais operados neste período.

Por fin, o cuarto punto da definición de etnomusicoloxía proposta por Bruno Nettl, **a etnomusicoloxía é o estudo de tódalas manifestacións musicais dunha sociedade**, deixounos claro que non podíamos illar un feito musical do resto da cultura e, posto que non podemos dar conta de tódalas manifestacións musicais da sociedade Ullán neste corto traballo, simplemente tentaremos achegarnos a entender como a requinta media na integración da música na vida cotián da Ulla e como é instrumento mediador na expresión musical e identitaria desta comunidade,.

⁵³ Nettl, Bruno. Op. cit. p. 171.

3. ESTADO DA CUESTIÓN

A requinta non aparece mencionada en ningún dos cancioneros musicais publicados en Galiza que puidemos consultar, falta na obra de Inzenga⁵⁴, e nas moi posteriores dedicadas ó canto escritas por Torner e Bal y Gay⁵⁵ pese a mencionar estes escritos algúns instrumentos musicais; tamén falta mención algunha dela no cancionero de Casto Sampedro⁵⁶. Deste xeito, a primeira nova escrita que achamos sobre a requinta da Ulla é o estudo elaborado en 1993 por Enrique Montero⁵⁷. Trátase dun sucinto escrito baseado na consulta de oito informantes e carente por completo de bibliografía, no que se describe superficialmente o instrumento e o seu xeito de interpretación. Nas primeiras páxinas deste escrito aténdese á orixe da frauta traveseira en xeral que é ventilada en cinco parágrafos coa seguinte conclusión:

“As nosas investigacións e as informacións que recollemos, lévannos á conclusión de que a requinta é unha frauta traveseira de calibre cilíndrico e cunha chave na súa parte final, de catro ou cinco pezas, que se tocaba en toda Europa a partires de 1870. É por iso que a orixe da requinta, que ten as mesmas características que a frauta, está no traveso barroco”⁵⁸

Segue o estudo vertendo outra hipótese, tamén sen contrastar, sobre a chegada das frautas á Ulla. O autor indica que é probable que o desenvolvemento da requinta na Ulla estea relacionado coa incorporación das frautas travesadeiras ás orquestras sinfónicas, bandas militares e grupos de cámara, como foi a orquestra da Catedral de Santiago. A partir de aí as frautas chegarían ó taller de Riobó para ser reparadas, momento no que o artesán Antonio García Oca (1820-1872) decidiría comezar a súa fabricación despois de ver “*as posibilidades armónicas (sic) e cromáticas do instrumento para poder ser tocado xuntamente cunha gaita; así, aquí e agora naceu a requinta*”⁵⁹

⁵⁴ **Inzenga, José.** *Cantos y bailes populares de España*. Unión Musical Española (Eds.). Madrid, 1888.

⁵⁵ **Martínez Torner, Eduardo e Bal y Gay, Jesús.** *Cancionero Gallego. Tomo I: “Música”, Tomo II: “Textos Literarios y notas al Tomo I”*. A Coruña. Ed. Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa. A Coruña, 1973.

⁵⁶ **Sampedro y Folgar, Casto.** *Cancionero musical de Galicia*. Introducción e notas bibliográficas por José Filgueira Valverde. Fundación “Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa”. Pontevedra, 1952.

⁵⁷ **Montero Torreiro, Enrique.** *A Requinta na Ulla*. Coleccións monográficas 7. Servicio de Publicacións da Deputación Provincial de Lugo.

⁵⁸ **Montero Torreiro, Enrique.** Op. Cit., p. 19.

⁵⁹ **Montero Torreiro, Enrique.** Op. cit., p. 23.

Segue este estudo facendo unha pequena descrición morfolóxica de tres aerófonos de bisel empregados na Ulla (as frautas, os frautíns, ou pínfanos, e as requintas) que se acompañan dunhas medidas estándar das diferentes partes de cada un. Nos capítulos seguintes, ocúpase o autor de explorar a posición e o xeito de tocar a requinta así como da súa afinación, momento no que amosa unha notoria confusión de termos ó denominar ó frautín como “*requinta en Re*”⁶⁰ cando dentro da terminoloxía tradicional Ullán o frautín ou pínfano é claramente diferenciado das requintas como tiremos a oportunidade de ver.

O resto deste opúsculo aporta unha pobre información sobre sete grupos de requinteiros que existiron no Ulla indicando pouco máis que algúns dos seus compoñentes, a súa formación e os anos de actividade. A publicación complétase cunha ducia de transcricións do repertorio tradicional da Ulla.

Trátase logo dunha pequena obra de orientación puramente organolóxica e de raíz eminentemente folclorista, baseada nun traballo de campo moi limitado e na que a requinta é tratada simplemente como un feito estático, unha testemuña dun tempo pasado que se intenta reconstruír. Contén numerosos erros, como iremos vendo, e faltan case por completo a súa historia, función social así como o seu proceso constructivo e a súa relación coa interpretación.

Unha pequena referencia á requinta, que reproducimos na súa totalidade pola súa brevidade, aparece no artigo de Francisco Luengo *Os instrumentos tradicionais na música galega*⁶¹ onde podemos ler:

“Este instrumento é unha das incorporacións máis recentes ó corpus instrumental galego. Tivo unha presenza breve, pero importante nos grupos de gaitas de finais do século pasado e principios deste.

Ós grupos de gaitas comezan a se incorporar frautas travesseiras de madeira, de tipo barroco, probablemente a partir da súa utilización en bandas ou orquestras nunha época e nunha zona concretas: a finais do século pasado, arredor da Estrada.

Estes traversos barrocos seguíronse utilizando ó longo do século XIX a pesar da aparición do sistema Boehm a mediados de século. O instrumento que contou co favor dos músicos tradicionais galegos foi a versión contralto

⁶⁰ Montero Torreiro, Enrique. Op. cit., p. 40.

⁶¹ Luengo, Francisco. *Os Instrumentos Tradicionais na Música Galega*. En: AAVV. Coord. Carlos Villanueva. *Galicia fai dous mil anos. O feito diferencial galego*. Tomo II: Música. pp.167-182.

deste tipo de frauta, curiosamente pouco utilizada na orquestra, e case inexistente como instrumento solista. Sen embargo, axeitábase á tesitura da gaita, especialmente tocándoa no seu rexistro agudo, que permitía igualar o forte volume desta.

O tenor e o soprano deste tipo de frauta tamén se tocaron en Galicia, sobre todo o soprano, o pínfano ou frautín, especialmente coas gaitas en Re, pero nunca tiveron tanta difusión como a requinta.

Dos instrumentos importados pasouse á súa construción polos artesáns galegos, que procederon a facer adaptacións menores.

Tras a súa desaparición dos grupos de gaitas a partir da guerra civil española, foi obxecto dunha “reinvenção” nos anos oitenta, con adaptacións de diverso tipo, manipulando á súa afinación para achegala á da gaita, cun notable descoñecemento da súa función e técnica interpretativa.

É, con todo, un dos instrumentos mellor estudados, gracias ó magnífico estudio de Enrique Montero Torreiro”

Como se pode apreciar, Francisco Luengo faise eco das hipóteses sen demostrar de Enrique Montero sobre a orixe da requinta no traveso barroco traído a Galicia para as orquestras ou bandas. A parte disto, comete erros de vulto como o desuso deste instrumento despois da guerra, a menor difusión dos pínfanos respecto á requinta ou a súa “reinvenção” nos anos oitenta, erros que teremos a oportunidade de comentar ó longo deste traballo.

Un terceiro texto, *A frauta na Galiza*, de Cástor Castro⁶², cita á requinta dentro dos diversos tipos de frautas travesseiras empregadas en Galiza aportando a seguinte información:

“A “requinta”, frauta de buxo afinada aproximadamente en Fa₃, de cinco seccións, con barrilete (seccións intermedia telescópica que facilita a afinación do instrumento), e cunha chave no pé. Desenrolouse na Ulla, a partir tamén da frauta barroca, e é practicamente descoñecida fora desta comarca e da súa zona de influencia (Santiago, Pontevedra, Forcarei,...). Ten unha técnica de execución específica, que a diferencia radicalmente das demais frautas. Para máis información a redor dela, consultar o libro *A Requinta na Ulla*, de Enrique Montero Torreiro (1993)”

⁶² **Castro, Cástor.** *A frauta na Galiza. Referencias literarias e xornalísticas no s. XIX. O seu emprego en manifestacións musicais de carácter social: fiadeiros, ruadas, festas de canto e pandeireta...* Murguía, Revista Galega de Historia, nº4, 2004, pp. 113-140.

A descrición do instrumento é esencialmente correcta, anque a súa afinación en Fa é discutible, como logo veremos. Unha vez máis a hipótese da orixe barroca é aceptada sen discusión.

No ano 2003 édítase o primeiro traballo discográfico dun grupo de requinteiros: *A Requinta de Xián*⁶³ esta edición discográfica estivo dirixida por quen estas liñas escribe. Trátase dun traballo de enfoque folclorista no que se intenta “*recuperar esta fermosa formación e este instrumento único*” e que contén un sucinto análise dos tres principais aerófonos de bisel empregados na Ulla (fautas, pínfanos e requintas) exposto dende o punto de vista da clasificación que os propios informantes fan do seu instrumentario tradicional. O estudo está baseado na consulta dun gran número de informantes e no exame da maior parte dos instrumentos conservados por eles. Carece completamente de bibliografía e non aporta tampouco datos de interese sobre a historia ou significado que para a cultura da Ulla posúe este instrumento. En 2005 aparece un segundo traballo discográfico *A Gaita de Sarandón*⁶⁴, tamén de corte marcadamente folclorista, no que se aporta información biográfica interesante sobre dous requinteiros en activo e algunhas das formacións nas que participaron ó longo da súa vida. Polo demais adoece das mesmas eivas que os traballos anteriores dende o punto de vista da etnomusicoloxía.

4. OBXECTIVOS

Así o estado da cuestión, o que faltaba por facer en relación co estudo da requinta na cultura da Ulla era moito. Primeiramente cumpría cambiar a orientación metodolóxica dende o folclorismo a unha etnomusicoloxía moderna, pois xa non ten senso intentar poñer en valor este instrumento a través da súa pretendida antigüidade, senón que debemos dar conta de como a cultura do grupo social Ullán se manifesta a través da música interpretada con este e outros instrumentos relacionados, porque aí realmente radica o seu valor. Tamén cumpría definir o espazo de estudo, o propio instrumento en relación a outros semellantes, os intérpretes e a súa evolución ó longo do tempo, así

⁶³ *Os Nossos Gaiteiros. A Requinta de Xián*. Edicións do Cumio. Texto de Pablo Carpintero. Vigo, 2003.

⁶⁴ *Os Nossos Gaiteiros. A Gaita de Sarandón*. Edicións do Cumio. Vigo, 2005. Texto: Emilio Lois e Gerardo Albela.

como o estado actual desta tradición musical. Deste xeito podemos concretar o traballo nos seguintes obxectivos:

1. Describir o espazo físico onde se desenvolve o feito cultural baixo exame, neste caso a requinta, ítem e feito musical que nos servirá de porta de entrada á comprensión do *todo complexo* da cultura Ullán.
2. Analizar a terminoloxía relacionada co instrumento en cuestión e coa cultura musical da Ulla.
3. Realizar o estudo organolóxico da requinta. Este apartado incluírá a determinación da súa orixe e evolución; a descrición física dos instrumentos e do seu xeito de construción, así como do estilo e técnicas de interpretación. Outro apartado deste estudo organolóxico consistirá na análise dos seus intérpretes, aportando tamén algúns exemplos do seu repertorio. Completaremos o estudo organolóxico mencionando eventos e ocasións, fontes literarias, escolas de músicos, as bases nas que son formados, as relacións coas clases sociais, repertorios e outros instrumentos relacionados coa requinta.
4. Analizar a requinta na cultura da Ulla como proceso cultural suxeito a troco e dende unha perspectiva comparativista, vendo a evolución do fenómeno ó longo do século XX.
5. Investigar a requinta no seu contexto cultural dando conta de onde se producen as actuacións musicais, do status social dos intérpretes, quen son e onde viven, como se agrupan, que instrumentos usan, quen os constrúe, de quen son propiedade, como aprenden a tocar e cales son as características do repertorio interpretado, amosando a produción, interpretación e experiencia da música na sociedade da Ulla.
6. Intentar depurar os conceptos, conductas e sons que aparecen na cultura Ullán en relación coa requinta. Analizar o control da enerxía e a tecnoloxía desta sociedade, a súa estrutura social así como o seu conxunto de valores e ideoloxía. Intentar describir como os valores culturais nucleares se reflicten na conducta musical, nas actitudes cara á música e incluso na propia estrutura dos ítems musicais.

5. O ESPAZO. O VAL DO RIO ULLA.

É na *Historia de Galicia* de Manuel Murguía⁶⁵ onde atopamos por primeira vez, que saibamos, unha referencia clara a esta zona xeográfica de Galiza como “Pais de la Ulla”. Murguía inclúe nun apéndice, ó final deste tomo, constituíndo o primeiro cancionero musical de Galicia, dous a-la-lás (sic) co subtítulo “*del pais de la Ulla*” co que recoñece explicitamente unha entidade propia a esta zona, polo menos musicalmente falando. Sen embargo, como pronto veremos, en textos moi anteriores aparecen xa os tres elementos orográficos diferenciadores da Ulla (o río, as ribeiras que forman o val, e sobre todo o Pico Sacro), xuntos formando unha unidade.

No traballo de campo que realizamos neste val apreciamos que, sen dúbida, existe nos seus habitantes unha conciencia de “*sitio distinto*”, de identidade diferencial respecto a zonas veciñas, na que a música, e sobre todo a requinta, xogan un papel importante a carón doutros elementos culturais e orográficos.

Comecemos a aproximación á Ulla polo seu espazo físico, un espazo que ten características diferenciais que soportan a sensación de diferencialidade coa que viven as xentes da Ulla a súa cultura e o seu espazo. Iremos analizar estes feitos diferenciais dende varias perspectivas, e a primeira será a orográfica e comprobaremos como neste caso o espazo físico ten moito que ver coa modulación dunha cultura diferenciada.

5.1 A orografía diferencial da Ulla.

Xa adiantamos que tres accidentes xeográficos contribúen de xeito notorio a dar personalidade propia ás terras da Ulla: o propio río Ulla, o Val que este forma coas súas dilatadas ribeiras e, por suposto, O Pico Sacro. Os tres son citados xa formando un conxunto dentro da obra do licenciado Molina (ano 1500)⁶⁶, onde aparece o seguinte texto:

“Pues digo los rios que fon mas notables no es bien que a la ulla/deremos atras que todos los tiempos/pues corre a compas podemos ponello/con los memorables y fon sus riberas/

⁶⁵ **Murguía, Manuel.** *Historia de Galicia*. Vol II. Lugo, 1866.

⁶⁶ **Molina.** *Descripción del Reyno de Galicia*. Ed. Facsimil do orixinal de 1500: Ed. Maxtor. Valladolid, 2005, folio xxxiii.

ansi deleytables que al fil y vn al miño/ fon cafitamañas paffa por terras/ y tantas montañas que hace sus viſtas/ ser muy agradables.

Este rio que llaman la ulla: es delos buenos y grandes que ay en galizia: y delos que mas excelentes riberas tiene: nafce entre la ciudad de lugo y el pambre, va luego por tierra de ulloa: de la cual tomo el nombre: y va por tierra de monterrofo ala puente de arcediano: y ala nueua: y de allí ala puente ledefma:y luego ala daulla al pie del pico facro: por donde leua grandes y fermofas riberas de muchas y preciadas frutas: junto a eſta puente menos de vna milla: eſta un monefterio del poblado encima del mifmo rio entre vnas peñas: y dela vna parte y dela otra ds tierras muy altas: y el monefterio tan hondo y cubierto de arboles que pareſce una de las contemplatiuas cofas del mundo y para hombres amigos de ſoledad no fe puede pintar otra mayor: de aqui va eſte rio a la puente de farandon por tierra de tabeiros y de fantles y luego va a dar al padron do entra en la mar”

Vexamos algo máis de estes tres accidentes xeográficos.

-O río Ulla. É un dos ríos galegos que pertence á vertente atlántica. A *Gran Enciclopedia Galega*⁶⁷ indica que nace en Monterroso, estando as súas fontes en Ansar, no monte Picouzo, e entre San Estevo e Fondevila. Únese ó primitivo regueiro o Rial, no mesmo concello, e pouco despois ó Ribeiro. O Ulla recibe as augas do Arnego e xa na propia Ulla, as do río Pontillón, do rego de Valpedre, do regueiro de San Cristovo (que nace no propio Pico Sacro) e do río Deza dotándose así dun máis que importante caudal que inflúe de xeito determinante na doceficación do clima Ullán. De feito, a súa cunca de 2.764 km² é a segunda máis importante de Galicia despois do Miño.

O curso do río Ulla serve de límite ás provincias de A Coruña e Pontevedra desembocando na Ría de Arousa tras percorrer 132 km. Este é un dos ríos máis salmoneiros de Galiza e entre os seus recursos piscícolas hai que destacar tamén a troita, a anguía e a lamprea^{68,69}.

-O val do río Ulla. A Ulla está formada por unha serie de parroquias bañadas directamente polo curso medio do río Ulla, ou por afluentes directos deste río, que forma aquí un val que chega a ter unha diferenza de nivel respecto ás veciñas zonas altas duns 300m. Varios factores contribúen, neste espazo natural, á aparición do microclima característico da Ulla: por unha banda está a marcada diferenza de altura con obvias consecuencias climáticas, reforzada pola orientación este-oeste do val, que facilita a entrada dos ventos cálidos

⁶⁷ **Cañada, Silverio.** *Gran Enciclopedia Gallega*. Año 1974

⁶⁸ <http://es.wikipedia.org>

diferente das zonas veciñas, que acadando alturas duns 500m e temperaturas moito menos doces, sofren un clima considerablemente máis frío e continental que as ribeiras do Ulla.

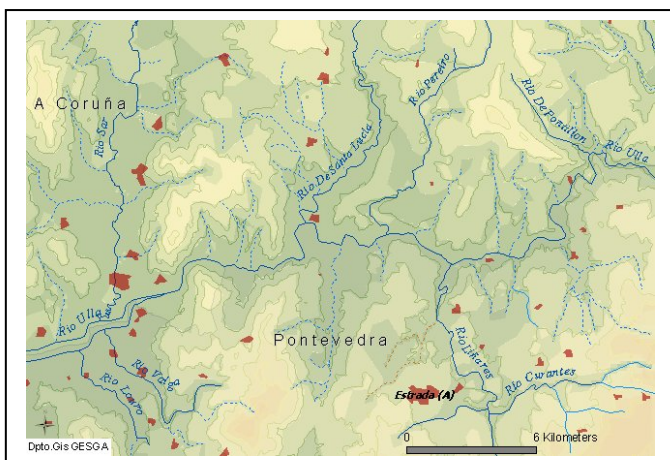


Fig.1: curvas de nivel do val do río Ulla.

Debemos apuntar

-O Pico Sacro. Trátase dunha aguzada montaña que se ergue maxestuosa no concello de Boqueixón (fig. 2). Esta composta de cuarzo e gneis, durísimos materiais que determinaron a súa erosión diferencial respecto ó resto do territorio, deixando este enorme pezón no medio dunha terra cha só escavada en parte por val do río Ulla.



Fig. 2: O Pico Sacro visto dende S...



Fig. 2: O Pico Sacro visto dende Santiago.

5.2 Xeografía administrativa e demografía.

Administrativamente a comarca natural da Ulla está repartida entre as comarcas de Santiago e Tabeirós-Terra de Montes. Como froito dun

sentimento diferenciador aparecen varias páxinas web⁶⁹ nas que se considera que a Ulla está formada por tódalas parroquias dos concellos de Boqueixón, A Estrada, Teo e Vedra, aínda que algunhas parroquias dos concellos de Padrón, Silleda, Vila de Cruces e Touro parece ser que poden ser consideradas tamén como integrantes desta comarca natural, de feito atopamos nelas grupos de requinteiros como logo veremos. Anque os autores da páxina web www.valdoulla.com en ningún momento deixan claro cal é o feito ou feitos diferenciais para establecer que parroquias pertencen e cales non á Ulla, faremos un repaso por aquelas que están consideradas dentro do entorno Ullán. Se ben en todas se documentan actuacións dos grupos de requintas, marcaremos con negriña as parroquias nas que temos documentados requinteiros ou grupos de requinteiros.

O Concello de Boqueixón.

A superficie total do concello de Boqueixón é duns 70,9 quilómetros cadrados e ten a súa capital en Lestedo. A poboación, segundo datos procedentes do censo é de 4.314 habitantes, dos cales 2.122 son homes e 2.192 mulleres. Esta poboación distribúese así entre as diferentes parroquias (datos de 2006 obtidos da páxina oficial do concello): Loureda (240), Lamas (192), Gastrar (126), Sergude (893), Vigo (202), Boqueixón (325), A Granxa (122), **Lestedo** (856), Codeso (333), Pousada (155), Donas (19), Sucira (96), Oural (548) e **Ledesma** (323).

O Concello de Teo

Está formado polas parroquias de: Santa María de Baamonde (241 habitantes), San Simón de Ons de Cacheiras (3513), San Xoán de Calo (3999), **Santa María de Lampai** (287), Santa Mariña de Lucí (569), Santa María de Luou (894) , Santa Eulalia de Oza (978) , San Miguel de Rarís (607), San Xoán de Recesende (520) , **San Cristovo de Reis** (763) , Santa María de Teo (427), San Francisco de Asís dos Tilos (285) e San Tomé de Vilariño (172). A capital do municipio áchase na Ramallosa.

A superficie deste concello é duns 79,6 quilómetros cadrados e a poboación, tamén segundo o mesmo censo, é de 13.915 habitantes, 6.786 homes e 7.129 mulleres.

⁶⁹ <http://www.valdoulla.com>; www.raiceiros.org; www.requintadexian.com

O concello de Vedra

Compóñeno as parroquias de: Santo André de Illobre, San Cristovo de Merín, **Santa María Madanela da Ponte Ulla**, **San Mamede de Ribadulla**, **Santa Cruz de Ribadulla**, San Fins de Sales, San Xián de Sales, **San Miguel de Sarandón**, San Pedro de Sarandón, Santo André de Trobe, **Santa Eulalia de Vedra** e **San Pedro de Vilanova**, áchándose a súa capital en Vedra.

A superficie total de Vedra é de aproximadamente 52,5 quilómetros cadrados. A poboación (censo de 1996) son 5.156 habitantes, 2.472 homes e 2.684 mulleres.

O Concello da Estrada

Aquí sucede xa unha diferenciación por parroquias que pertencen e non pertencen á Ulla. Manuel Reimóndez Portela, na súa obra *A Estrada*⁷⁰, sinala como parroquias ullás as comprendidas nas zonas que el denomina Ulla Baixa, Ulla Alta, Veia Baixa e Veia Alta. Na primeira úsase A Ulla para referirse á comarca natural onde están englobadas esas parroquias. Nas outras tres, o normal é chamarlle O Ulla, sen que isto implique referirse a comarcas distintas, senón sempre á mesma. En canto ás demais parroquias do concello (que posúe un total de 51) pertencen xa á comarca de Tabeirós-Terra de Montes.

A zona da Ulla Baixa estaría composta polas parroquias de: **San Xián de Arnois**, San Martiño de Barbude, **San Vicente de Berres**, San Miguel de Castro, San Miguel de Moreira, Santo Estevo de Oca, Santa María de Paradela, Santa María de Ribeira, **San Martiño de Riobó**. A parte denominada por este autor como Ulla Alta compoñeríana as parroquias de: San Pedro de Acorados, San Tomé de Acorados, Santa Mariña de Agar, **Santa María de Loimil**, **San Pedro de Orazo** e San Cristovo de Remesar. A Veia Baixa formaríana as parroquias de: San Salvador de Balóira, Santa Mariña de Barcala, San Miguel de Barcala, Santa María de Couso, San Miguel de Cora, **Santo André de Veia**, **Santa Cristina de Veia**, **San Xurxo de Veia**, **San Xián de Veia**; mentres que a última zona, a da Veia Alta estaría integrada polas parroquias de: Santa María de Aguións, **Santa María de Frades**, Santa Eulalia de Matalobos, **San Xoán de Santeles** e San Pedro de Toedo.

⁷⁰ Reimóndez Portela Manuel. *A Estrada*. Everest, 1987.

As parroquias do concello da Estrada que xa pertencen administrativamente á comarca de Tabeirós-Terra de Montes son: San Miguel de Arca, San Martiño de Callobre, San Xurxo de Cereixo, San Xurxo de Codeseda, San Miguel de Curantes, San Paio da Estrada, **San Xián de Guimarei**, Santo Estevo de Lagartóns, San Breixo de Lamas, San Xoán de Liripio, Santa María de Nigoi, Santa María de Olives, San Lourenzo de Ouzande, San Pedro de Parada, Santa Eulalia de Pardemarín, Santa Mariña de Ribela, Santa María de Rubín, San Lourenzo de Sabucedo, Santo André da Somoza, Santo André de Souto, Santiago de Tabeirós e Santa Cristina de Vinseiro.

A superficie total do concello da Estrada é duns 281,8 quilómetros cadrados e a súa poboación, segundo o censo do ano 1996 está composta por 22.492 habitantes, dos cales 10.622 son homes e 11.870 mulleres.

Nos concellos que non forman parte da Ulla atopamos tamén grupos de requinteiros. En Padrón aparecen na parroquia de Carcacía, en Silleda nas de Escuadro e Abades, en Vila de Cruces na de Camanzo e Fontao e no concello de Touro na parroquia de Foxás

5.3 Breves apuntes históricos da Ulla.

Vexamos algúns datos históricos de interese que nos axudarán a encadrar temporalmente o nicho onde habita a requinta.

En tódolos concellos das Terras da Ulla existen mámoas, do que facilmente podemos deducir unha poboación destas terras dende polo menos o Megalítico inicial (uns 3500 anos a.C.). Pertencentes a estes primeiros habitantes da Ulla, acháronse tamén petroglifos nalgunhas zonas.

A Cultura Castrexa tamén deixou a súa pegada na Ulla achándose varias ducias de castros nesta zona estimándose a súa orixe na etapa final da Idade do Bronce, cara ó ano 800 a.C. Nalgúns deste castros acháronse restos pertencentes á cultura romana, do que se podería inferir que aínda nesta época os castros estaban habitados. De época posterior consérvanse no Ulla restos das calzadas trazadas polos romanos: Na Gándara, no límite da parroquia de San Fins de Sales coa de San Breixo de Sergude, atopouse en 1866 un miliario romano da época do emperador Calígula, chamado tamén César Caio Augusto Xermánico, que se custodia hoxe na Catedral de Santiago. Outras pegadas de

época romana son estelas funerarias, restos de asentamentos, obxectos de uso cotiá ou incluso un pequeno tesouríño⁷¹.

Parece ser que na Ulla non se conservan restos de tempo visigóticos nin tampouco da dominación árabe. O acontecemento máis importante da Idade Media para o Val do Ulla foi, sen dúbida algunha, o descubrimento da suposta tumba do Apóstolo Santiago. Co nacemento deste culto medrou a cidade de Santiago de Compostela e xurdiu (ou tomou novo senso) a peregrinación cara ó occidente, cara ó cabo do mundo. A Santiago chégase a través de varios camiños, un deles atravesa o mesmo corazón da Ulla pasando por Boqueixón, Vedra e A Estrada.

No século XVI comeza o asentamento de varias familias nobres compostelás en terras da Ulla, sen que poidamos destacar ningún feito importante. Tras o século XVI, no que tenden a desaparecer as loitas feudais, a comarca vivirá no XVII unha auténtica revolución na alimentación e na agricultura, coa chegada do millo na década de 1630. No século XVIII, xorden en Vedra ou están relacionadas co concello, figuras como a de Pedro María Cisneros, conde de Ximonde; Juan Ignacio Armada, marqués de Santa Cruz de Ribadulla ou Luís Marcelino Pereira, cofundador en Madrid do periódico "El Censor" e considerado o primeiro xornalista galego. Os tres terán relación coa Real Sociedade Económica de Amigos do País, de Santiago, e na Guerra da Independencia, xa no século XIX, loitarán os dous primeiros contra os franceses e o último a favor deles⁷¹.

Coa chegada da idade contemporánea sucede un acontecemento de importancia na historia do Val: a Guerra da Independencia. Nela rexistráronse bastantes mortos entre os paisanos que combatían ou se resistían ós franceses, que por outra parte non tardaron en marchar de Galicia. Durante a Guerra, residiu durante case dous meses no Pazo de Ortigueira, en Santa Cruz de Ribadulla, o coñecido escritor e político asturiano Gaspar Melchor de Jovellanos. A Guerra de Independencia fica na memoria colectiva dos Ulláns, rememorándoa ano tras ano a través do seu Antroido, como logo veremos.

Poucas décadas despois, a partir de 1836, a comarca vese inmersa en varias das guerras carlistas, coa aparición de varias partidas que non acadaron

⁷¹Informacións obtidas de <http://www.valdoulla.com>

un dominio territorial firme. Xa fóra desa primeira guerra carlista, o pronunciamento de Solís no ano 1846 tivo nos catro concellos que estudiamos escenarios decisivos.

A finais do século XIX adquire grande importancia o agrarismo, coa creación de sociedades agrarias en diferentes parroquias, e dentro dun proceso que acabará coa redención dos foros de orixe medieval nas primeiras décadas do século XX. A chegada da II República e a Guerra Civil marcaron de xeito importante a vida no Val, que sufriu unha dura posguerra cun aumento moi grande da emigración.

Trala superación dos anos da fame, entre outros factores gracias ás remesas monetarias enviadas polos emigrantes, a comarca desenvólvese sobre todo a partir dos anos sesenta. Na actualidade o proceso continúa, incrementándose pouco a pouco o número de servicios dispoñibles na comarca e a calidade de vida das persoas que residen nela.

5.4 Sociedade.

Vimos de describir o espazo físico da Ulla, o espazo onde desenvolvemos o noso traballo de campo, sen embargo, non podemos pasar por alto que o obxecto dun traballo de campo pode ser tamén un grupo social, deste xeito, e anque a sociedade da Ulla se estrutura en tres clases fundamentalmente: nobreza, burguesía e proletariado, é só coa clase traballadora coa que nos entendemos neste estudo, pois é unicamente no seu seo onde aparecen as manifestacións musicais que son do noso interese, tanto é así que dos quince requinteiros entrevistados, todos pertencían a esta clase social e non temos novas de ningún que estivese fora dela. É pois a clase traballadora o contexto social no que se desenvolve a requinta.

O proletariado da Ulla está formado por traballadores que producen materia prima a través da agricultura, silvicultura e gandería fundamentalmente, e por transformadores destes produtos, artesáns do liño, do pan, da madeira, augardenteiros, viticultores, etc.

A estrutura desta sociedade ten como núcleo fundamental a familia que se denomina “casa”, as casas agrúpanse en aldeas. Os veciños da mesma aldea, ou aldeas próximas, desenvolvían moitos dos traballos de xeito comunal, anque este costume cada vez escasea máis debido á dispoñibilidade de maquinaria que fai os traballos máis levadeiros. As aldeas agrúpanse en

unidades funcionais e culturais máis grandes: as parroquias. Estas teñen peculiaridades culturais propias tales como cantos de Nadal diferentes, grupos de requinteiros, Comparsas de Antroido diferenciadas, festas patronais en días distintos, etc. A división administrativa en concellos non ten, dende logo, grande impacto dende o punto de vista cultural.

5.5 Economía

O microclima do val do Ulla permite o desenvolvemento dunha rica agricultura e gandería, bases do sector productivo primario desta zona. Nas parroquias máis próximas ó río, cobra especial importancia a viticultura e aparecen así dous produtos que identifican a este val: o viño e o augardente ou caña. Dende hai anos existen sendas festas populares especificamente dedicadas a eles: San Miguel de Sarandón acolle en primavera a Festa do Viño da Ulla, e Bolteiro, en San Mamede de Ribadulla, a Festa da Augardente da Ulla. Asociados ó sector primario, e tamén como consecuencia do benigno microclima da Ulla, teñen aparecido ultimamente empresas dedicadas á floricultura que exportan seus produtos cara a Santiago e Madrid.

Se o val e o río Ulla determinan parte do sector primario Ullán, sorprendentemente tamén o terceiro accidente orográfico, o Pico Sacro, o fai de xeito moi notorio: debido á súa composición silíceá áchase, nas súas saias, unha das mellores minas de cuarzo metalúrxico do mundo, coñecida como Serrabal, unha grande fonte de riqueza para a comarca da Ulla.

Xa vimos que o sector productivo primario é importante nesta zona e está baseado principalmente na agricultura e na gandería. Sen embargo, este clima potenciador das medras das árbores favoreceu a aparición doutra actividade de produción primaria de bastante importancia, tanto cultural como económica, e que entronca moi directamente co tema que aquí estamos a tratar: o traballo da madeira e, moi especialmente a torneiría. Anque presentes en gran parte da Ulla, serradoiros e torneiros abundan e abundaron sobremaneira no Concello da Estrada. Os torneiros aparecen asociados á industria do mobiliario e concéntranse de xeito especial na parroquia de Berres, moi preto de onde viron o seu nacemento as requintas, como logo veremos.

Nun informe previo para a comunicación inicial á Dirección Xeral de Desenvolvemento Sostible da iniciación da elaboración do PXOM do Concello da Estrada ⁷² pódese ler:

*“... que no eido da industria cómpre dicir que o termo municipal da Estrada posúe unha consolidada base industrial que, co tempo, foise especializando ata acadar unha afamada consideración a nivel provincial e incluso rexional. Trátase dunha **especialización no sector da madeira e do moble**. A actual estrutura empresarial de PEMES do concello ten o seu xerme tras a Guerra Civil coa fabricación masiva de camas torneadas para cubrir as necesidades derivadas do período bélico. O pulo definitivo experimentouno na década de 1970 co incremento de tamaño dos talleres artesáns.*

*As empresas teñen carácter familiar e son debedoras dunha forte tradición artesanal, e os empresarios e traballadores son locais. Todas estas características falan dun **proceso industrial de carácter endógeno**. Unha actividade tamén singular é a levada a cabo polos “torneiros” de Berres, que fabrican todo tipo de utensilios en madeira, pratos de polbo, culleres de pau e outros instrumentos domésticos. Son pequenos talleres que comercializan a súa produción a través de intermediarios, como Artema, que exporta parte dos produtos a mercados exteriores como EE UU, Francia ou Inglaterra.”*

Este texto pasa por riba un importante detalle: moitos foron os talleres de torneiría de Berres e arredores que se dedicaron, como actividade complementaria, á fabricación de instrumentos musicais, principalmente pequenas frautiñas travesseiras e pínfanos, de baixa calidade, que eran vendidas nas feiras ós máis cativos, anque tamén de algún taller saíu algunha gaita de fol. Sen embargo, existe na parroquia de Riobó, dende hai nada menos que cinco xeracións, un taller especializado na fabricación de instrumentos musicais. Trátase dun dos obradoiros de gaitas de fol máis antigos e potentes de toda Galicia: o taller de García de Riobó. Faremos un estudo deste obradoiro pero adiantaremos, por agora, que del saíron a maior parte das requintas que se tocaron na Ulla, polo que a súa historia está indisolublemente xunguida a estre instrumento musical, así como á tradición gaiteiril ullán, posto que tamén a maioría das gaitas de fol desta zona foron fabricadas neste obradoiro.

Como dato curioso apuntaremos que existe no concello da Estrada un regato denominado torneiros e un lugariño que leva o mesmo nome.

⁷² **VVAA**. Comunicación inicial á Dirección Xeral de Desenvolvemento Sostible da iniciación da elaboración do PXOM do Concello de a Estrada. Informe previo. Xunta de Galicia 2006.

6. A CULTURA DA ULLA

6.1 Mitoloxía e lendas.

Xa vimos que o Pico Sacro é un dos accidentes orográficos máis destacables da Ulla. Debido seguramente á súa elevación e composición, este promontorio atrae multitude de lóstregos, o que sen dúbida, e dende moi antigo debeu estimular o imaxinario popular. De aí que moitos sexan os contos que na Ulla falan do Pico Sacro, que, se ven teñen temáticas comúns coas do resto de Galiza, teñen tamén unha personalidade propia.

Segundo se conta no seminario Instructivo de Santiago, ano 1838, o Pico Sacro naceu da vontade e poder máximo dun gurú que o fixo nacer para que servise de túmulo do corpo dun seu discípulo galego, que quixera aprender con el ciencias ocultas⁷³. Non

estraña que semellante formación rochosa sexa diana de innumerábeis mitos e lendas e acadase sona en toda Galiza. Para achegarnos á mitoloxía deste pináculo debemos comprender que dende a antigüidade neste lugar situouse unha das entradas ó Outro Mundo,



Fig. 3: A cova do Pico Sacro. (Fotografía extraída de www.boqueixón.com)

unha cova (fig. 3), un furado duns dous metros de diámetro, practicado non se sabe cando nin por quén, case de xeito vertical e de grande profundidade, onde a xente levaba pedras que, segundo os autores dos *Diccionario dos Seres Míticos Galegos*⁷³ non son senón ánimas, como tamén o son os animais que habitan neste monte e que non poden ser cazados. O dragón e a serpe son os gardiáns desta boca do inferno.

Como xa dixemos, moitas das lendas asociadas ó Pico Sacro teñen unha temática común con moitas outras lendas galegas, falan de tesouros gardados por unha enorme serpe, encantos que son alimentados por veciños que logo se fan ricos e mouros que habitan no seu cumio e que levan a beber ós seus cabalos ó río Ulla polo túnel antes mencionado. Segundo a mitoloxía Ullán, nesta montaña viviu a Raíña Lupa e a ela viñeron dar os portadores dos

⁷³ Cuba, Xosé Ramón., Reigosa, Antón, e Miranda, Xosé. *Diccionario dos Seres Míticos Galegos*. Edicións Xerais de Galicia, 4ª Ed., 2004, pp. 200-201.

restos do Apóstolo Santiago buscando axuda. A Raíña mandoulles coller, para transportar o cadáver, uns touros que resultaron ser bravos, aínda que amansaron coa oración. Destes prodixios dá noticia unha inscrición na Fonte de Santiago de Outeiro⁷³ e tamén achamos o relato deste milagre na *Descrición del Reyno de Galicia* do Licenciado Molina de 1550⁷⁴.

Na obra *Supersticiones de Galicia*, Jesús Rodríguez López⁷⁵ apunta que o Pico Sacro é o monte sagrado máis notable de Galiza e que foi dedicado a Xúpiter e ó Sol, hipótese que recolle da obra *Galicia* de Manuel Murguía⁷⁶. Segundo este autor, ós poderes desta montaña recorreron ás xentes da Ulla cando o Fogo de Santo Antón (enfermidade debida á intoxicación por ergotina e ergotamina, ambos potentes alucinó xenos contidos no cornezuelo do centeo) se cebou neles. Para sandar de semellante mal acudían ó Pico Sacro e rezaban:

*Pico Sacro, Pico Sacro
líbrame do mal qu'eu trayo*

“y depositando sobre el césped el pedazo de pan que le ofrecen, se retiran seguros de la eficacia del dístico y del valor de la ofrenda”⁷⁶

Este Mons Sacer ou Mons Illicinus debeu xa ser, sen dúbida, santuario na Galicia precristiá, pois tan rechamante estrutura xeolóxica non debeu escapar á atención daqueles que profesaban unha relixión animista na que fontes, ríos e montes facían a función dos actuais santos. No devandito *Diccionario dos Seres Míticos Galegos*⁷³ apúntase que Strabón fala do Pico Sagro indicando a existencia dunhas pedras, os *moledros*, que a xente reviraba e, despois de ofrecerlle unha libación, volvían á súa posición orixinal. Polo visto, estas pedras son ánimas no camiño ó máis alá, ánimas que causan a chuvia e dan fertilidade.

⁷⁴ **Molina.** *Op. cit.*, folio xiii..

⁷⁵ **Rodríguez, Jesús.** *Supersticiones de Galicia*. Madrid 1910, pp.10-11. Ed. Facsimil do rixinal: Ed. Maxtor, Valladolid, 2001.

⁷⁶ **Murguía, Manuel.** *Galicia-España y sus monumentos*. Cortezo. Barcelona, 1888.

No traballo de Xavier Grova e Marcos Vaqueiro *En el interior de la compostelana Montaña de Cuarzo*⁷⁷, achamos unha completa información sobre as características físicas da sorprendente cova do Pico Sacro así como unha ampla recompilación das lendas asociadas a este silíceo promontorio. Tamén neste traballo achamos a que probablemente sexa a referencia máis antiga a esta singular montaña, que curiosamente menciona xa a abundancia dos lóstregos no Pico Sacro. Trátase dun breve pasaxe da obra do historiador latino Iuniano Iustino, tamén coñecido por Justino, situado polos autores na época dos Antoninos (96-192 d.C.) aunque polo visto outros autores o datan máis tardiamente, entre os séculos III e IV. A obra de Iustino é un resumo de 44 volumes doutra obra anterior titulada *Epitoma historiarum Philippicarum Pompei Trogi*, máis coñecida como *Historias Filípicas*. Seu autor, un galo chamado Trogo Pompeio, pouco di da Hispania e moito menos da Gallaecia. Como é común entre os historiadores do Imperio Romano, os datos que se barallan da afastada provincia occidental do imperio son herdanza de testemuñas escritas máis antigas. A cita en cuestión reza así:

“(§ 4) *Gallaeciae autem portio Amphiloichi dicuntur. Regio cum aeris ac plumbi uberrima, tum et minii quod etiam vicino flumini nomen dedit* (§ 5) *Auro quoque ditissima, adeo ut etiam aratro frequentes glebas aureas excidant* (§ 6) *In huius gentis finibus sacer mfonis est, quem ferro violare nefas habetur; sed qui quando fulgure terra proscita est, quod in his locis adsidua res est, detectum aurum velut dei munus colligere permittitur.*” IUSTINO, XLIV, 3, 4-6

Grova e Vaqueiro aportan esta transcripción para o punto sexto, feita por Casimiro Torres⁷⁸:

(§ 6) “*En los confines de Gallaeciae se levanta una montaña sagrada, en la que no puede recogerse oro, excepto en las ocasiones en que el rayo, accidente muy común en aquella tierra, abre el suelo. Permítese entonces recogerlo, como un regalo de dioses.*”

⁷⁷ **Grova Xavier, Vaqueiro Manuel.** A Cova do Pico. En el interior de la compostelana Montaña de Cuarzo. Ed. Concello de Boqueixón, 2004.

⁷⁸ **Torres Casimiro.** *La Galicia Romana*. Ed. Fundación «Pedro Barrié de la Maza», A Coruña, 1982.

A Igrexa tentou cristianizar o culto ó Pico Sacro e construíu capelas e mosteiros, poñéndolle a Santiago por patrón e difundindo novas de milagres. As capelas son as de San Sebastián e San Lourenzo, santos que viñeron a ocupar o lugar daquelas divinidades ás que anteriormente estivo dedicada esta montaña, que, por certo, chegou a ser considerada unha entidade persoal, idéntica a un santo. Seica o Pico Sagro e outros dous santos eran irmáns (como as tres mouras, as tres Marías,...), agora o Pico comparte tres santos: Lourenzo, Sebatían e Santiago.

Coa popularización das peregrinacións a Santiago de Compostela, a entrada ó máis alá trocou de Boqueixón a Santiago. Quen sabe se o camiño de Santiago non virá a ser a versión cristiá dunha megalítica peregrinación ó Pico Sacro...

O Pico Sacro forma parte da cultura diferencial da Ulla e calquera Ullán así o entende, existindo incluso o Centro de Interpretación do Pico Sacro.

6.2 A fala. Lingüística. Vocabulario relacionado coa música e a requinta.

Pese a non existir ningún estudo da lingüística ullán que a abranxa o territorio tal e como aquí o estamos a considerar, segundo consta no traballo de Francisco Fernández Rei *Dialectoloxía da lingua galega*⁷⁹, a comarca natural da Ulla pertence, lingüisticamente falando, ó denominado bloque Occidental, anque pola difícil delimitación desta zona e a súa extensión xeográfica, aparecen tamén trazos do bloque Central. Dentro do bloque occidental Fernández Rei sitúa á Ulla na área denominada *Pontevedresa* e na *subárea Ulla-Umia*, constituíndo o territorio Ullán o que finalmente o autor denomina como a *microsubárea da Ulla*. Cando alude á área Pontevedresa expresa que esta inclúe as falas pontevedresas do bloque Occidental e mailas da comarca da Ulla coruñesa, de onde inferimos que para este autor esta zona posúe, lingüisticamente falando, características diferenciais propias, entre as que sinala: Ausencia de cheísmo; aparición maioritaria das formas “cantabamos” e “cantaramos” con acentuación etimolóxica; verbo “caír” (maioritario) no canto de “caer”; ditongo “oi” en moito, troita, noite, etc.; paradigma A de deícticos (este, esta, esto); vocal temática “e” en colleu, parteu, etc.; “dou” no IP de dar, que é o que aparece maioritariamente no galego; pronome átono “lle”; primeira

⁷⁹ **Fernández Rei, Francisco.** *Dialectoloxía da lingua galega*. Ed Xerais de Galicia. Vigo, 1990

persoa do IP da primeira conjugación cantei (a forma máis abundante na xeografía galega); terminación "ches" na segunda persoa do IP (cantaches); radical "troux"- maioritario, aínda que tamén se usa "troug-", fronte a outras variantes que aparecen en Galicia como "tru(i)-" ou "trux"-; emprego do suxeito pronominal "ti" no canto de "tu". A opción que se usa na comarca do Ulla é característica, en xeral, do galego da Coruña e Pontevedra, fronte ó "tu" etimolóxico do resto do galego e falas do sur de Pontevedra. E xa falando do seseo e da gheada, características definitorias da nosa lingua, a comarca da Ulla presenta gheada en toda a súa xeografía; se nos referimos ó seseo só unha parte da comarca pertencente á provincia da Coruña presenta seseo explosivo (sapato, socos), mentres que na provincia de Pontevedra só se aprecia seseo implosivo (lus, des), o mesmo que nas restantes zonas ullás en terras coruñesas. Curiosamente aquí apreciamos como é o propio río Ulla o que funciona de fronteira para estas características lingüísticas.

Na obra que este mesmo autor publica xunto con Carme Hermida Gulías *A nosa fala. Bloques e áreas lingüísticas do Galego*⁸⁰, pódese atopar unha transcripción lingüística dun texto recollido nesta microárea que sustenta as características expostas.

Durante o noso traballo de campo puidemos recoller dos nosos informantes o seguinte vocabulario de termos e expresións especificamente relacionado coa cultura musical, a requinta e seu uso:

Adobar. Acción de mollar interiormente a requinta con viño ou augardente que se realiza sempre antes de comezara tocar co instrumento.

Bailador. 1. Persoa que baila. 2. Membro dalgúns grupos de requinteiros que animaba á xente a bailar.

Bailar o agarrado. Bailar agarrado á parella.

Bailar o solto. Bailar separado da parella facendo puntos e paseos.

Barrilete. Segunda sección da *requinta*, tamén denominado *segundo pecho*.

Bombeiro. Instrumentista que toca o bombo.

Burato do aire. Furado onde se sopra para producir o son da requinta.

Buxa. Asento co que os tubos das *gaitas de fol* se acolan ó *fol*.

Buxo. 1. Árbore da especie *Buxus sempervirens*. 2. Madeira extraída desta árbore e de elección para a fabricación de instrumentos musicais.

Caixa. Membráfono co marco e aros de metal, que tensa as peles mediante parafusos.

Cantarela de Nadal. Grupos de músicos e cantadores que se formaban para cantar os reises no Nadal.

⁸⁰ **Fernández Rei, Francisco e Hermida Gulías, Carme.** *A nosa fala. Bloques e áreas lingüísticas do Galego*. Edita: Consello da Cultura Galega. Santiago, 2003.

Charrasco. Idiófono percutido de gran tamaño que consta dun pao duns 170 cm atravesado na parte superior por varios traveseiros de madeira, duns 40 cm, nos que se insiren varias *ferreñas*.

Clave. Chave que leva a requinta. As claves das portas denomínanse, sen embargo, claves.

Cuarto pecho. Cuarta sección da *requinta* que contén os tres furados tonais distais.

Dar a alborada. Recorrer tocando as rúas dunha aldea.

Dar coa gaita. Afinar coa gaita de fol, “a *requinta da coa gaita*”.

Embocadura. Primeira sección da *requinta*, tamén denominada *primeiro pecho*.

Ferreñas. Pequenos círculos de metal que levan as pandeiretas e os charrascos e que lles confiren o seu son tintineante característico.

Frauta. Denomínase así calquera aerófono de bisel que non é nin un *pínfano* nin unha *requinta*. Poden ser mercadas nas tendas, de ébano ou buxo e con claves ou poden ser fabricadas polos artesáns, sendo neste caso de buxo, torneadas, con tres pechos. Tamén poden ser fabricadas polos nenos de canaveira ou codia de salgueiro na primavera.

Facer unha festa. Tocar un grupo de requinteiros nunha festa.

Facer voces. Tocar unha melodía por terceiras paralelas.

Foliada. Festa que se organizaba despois do traballo, polo serán, onde as mulleres cantaban e se bailaba o solto.

Fol. Depósito para o aire do que parten os tubos sonoros da gaita de fol.

Gaita. 1. Gaita de fol. 2. Agrupación musical que inclúe requintas e gaitas de fol. 3. Varios tipos de aerófonos sinxelos fabricados con pallas de centeo, codias de árbores, cornos, etc., en xeral refírese a calquera instrumento musical soprado que consta dun tubo delgado en comparación coa lonxitude do instrumento. 4. Por extensión o pene dos animais e do home.

Gaita de fol. Aerófono mixto que consta de dous tubos sonoros inseridos nun depósito para o ar denominado *fol*: un *punteiro* (aerófono de lingüeta sinxela) con oito furados tonais e dous ou tres non tonais equipado cunha lingüeta dobre ou *palleta*; un *roncón*, bordón de case 100 cm de lonxitude, afinado na tónica do *punteiro* e dividido en tres seccións que permiten a súa afinación, dotado dunha lingüeta sinxela, o *pallón*, e que repousa sobre o ombreiro do gaiteiro. O aire introdúcese no fol usando outro tubo denominado *soprete*. Cada tubo acólase ó fol mediante un asento denominado buxa. As gaitas de fol tumbais acostumaban a levar un terceiro tubo sonoro, denominado *ronquillo*, duns 20 cm de lonxitude, dividido en dúas seccións, equipado cunha lingüeta dobre e afinado na dominante do *punteiro*.

Gaita de punto redondo. Gaita de fol afinada en Do.

Gaita grilleira. Gaita de fol afinada en Re.

Gaita tumbal. Gaita de fol afinada en Si ou Sib.

Gaiteiro. 1. Persoa que toca a gaita. 2. Pode ter unha acepción pexorativa dependendo do contexto.

Macico. Baqueta para tocar o bombo.

Máscaras. Sinónimo de Antroido.

O da caixa. Instrumentista que toca a caixa.

Palleta. Lingüeta dobre fabricada de cana.

Pallón. Lingüeta sinxela fabricada dun tubiño de cana duns 10-12 cm.

Pateado. Variante dialectal da xota que se atopa na Ulla e seus arredores.

Paus. Baquetas para tocar a caixa.

Pecho. Cada unha das seccións en que se pode desmontar unha requinta.

Peza. Cantiga instrumental ou vocal.

Pínfano. Pequena frauta en dúas seccións que se empregaba para tocar coas gaitas *grilleiras*, están afinados en Re.

Punteiro. Parte da gaita de fol coa que se executan as melodías.

Punto. Figura que se executa cos pés, ó ritmo da música, no baile solto.

Quinto pecho. Quinta sección da requinta que contén a *clave* que manexa o meniño da man dereita e que obtura o sétimo furado tonal.

Redobrar. 1. Acción de trinar unha nota na *requinta*. 2. Acción de redobrar na caixa.

Requinta. Ten tres acepcións entre os requinteiros. 1. Con esta palabra refírense ó propio instrumento, que diferencian doutros tipos de frautas porque: está composta de cinco pechos, ten unha *clave*, e afina coas gaitas de fol. 2. Con este termo tamén se refíren á tesitura en que é tocada a requinta, os requinteiros diferencian entre un rexistro de frauta (“a *requinta pode tocar como unha frauta*”) que se corresponde coa primeira oitava, e un rexistro de requinta que é no que normalmente tocan para acompañar ás gaitas de fol e que se corresponde coa segunda e terceira oitava. 3. Requinta significa tamén un grupo de gaiteiros que inclúe entre os seus membros algún requinteiro, así aparecen nomes como “A Requinta de Reis” ou “A Requinta de Carcacia”. O termo requinta provén sen dúbida do vocabulario dos gaiteiros que denominan ó feito de pasar á segunda oitava do punteiro *requintear*.

Requinteiro. Persoa que toca a requinta.

Roncón. Bordón grande das gaitas de fol que repousa sobre o ombreiro do gaiteiro.

Ronquillo. Pequeno bordón de lingüeta dobre das gaitas de fol tumbais afinado na dominante do punteiro.

Segundo pecho. Segunda sección da requinta que facilita á súa afinación mediante un sistema de tubos deslizantes, sinónimo de barrilete.

Templar un instrumento. Afinalo ou poñelo en condicións de soar ben.

Terceiro pecho. Terceira sección da *requinta* que contén os tres furados tonais máis proximais.

Tocar por baixo. Entre dous músicos facendo terceiras paralelas, facer a voz máis grave.

Tocar por riba. Entre dous músicos facendo terceiras paralelas, facer a voz máis aguda.

Varrer as eiras. Acción de pasar un grupo de homes varrendo, con vasoiras de xesta, o lugar por onde pasan as Cantarelas de Nadal.

6.3 As festas populares.

A Ulla é terra de xente festeira e non é esta unha afirmación gratuíta. Existen parroquias nas que se celebran ata catro e cinco festas patronais anualmente o que é un caso estraño no resto de Galiza, onde adoita a celebrarse unha ou como moito dúas destas festas. De entre tódalas manifestacións do ciclo anual Ullán imos repasar catro tipos de festas populares para ver que elementos diferenciais conteñen respecto ás do resto de Galiza e como a requinta se integra nelas: as reunións cotiáns celebradas despois do traballo, denominadas no Ulla *foliadas*, as festas patronais, O Nadal e O Antroido. Se xa situamos a requinta no seu contexto físico e social, agora faremos o propio co seu contexto cultural.

Foliadas. Estas reunións celebrábanse despois do traballo, pola tardiña e non entrando moito na noite, normalmente un día de semana. Consistían fundamentalmente na reunión dun grupo de veciños de diferentes idades, dende nenos a vellos, entre os que algunhas mulleres tocando a pandeireta e cantando animaban un baile que adoitaba a ser solto. Se había sorte, o serán podía ser adobiado cun requinteiro ou un gaitero, a presenza de grupos enteiros de músicos era moi estraña, pois estes actuaban sempre baixo contrato remunerado, igual que os gaiteros.

Anque estas reunións se podían facer despois do traballo, tamén se realizaban co motivo de facer máis levadeiras algunhas tarefas do campo como as tascas ou fiadas do liño, a esfolada do millo, etc. Mentres unhas mulleres traballaban, outras cantaban e os mozos bailaban ou contaban contos, divertíndose uns a outros.

As foliadas tradicionais celebráronse ata a guerra civil. O desanimo xeral despois da contenda, a mala situación económica, o loito e pesar polos mortos habidos, o enfrontamento ideolóxico, o temor xeneralizado da posguerra e as persecución das reunións non autorizadas deron ó traste con esta actividade, que parece comeza a renacer agora, despois de 70 anos, animados e organizados polos grupos folclóricos da Ulla.

Festas patronais. As festas do patrón ou patroa da parroquia non se obviaron despois da guerra e seguiron a celebrarse como sempre. Para esta festa a parroquia escolle, aínda hoxe, ós funcionistas ou mordomos que son os encargados de patrocinala e organizala. Por tradición esta tarefa correspóndelle, primeiro, ó matrimonio máis antigo da parroquia e vai pasando cada ano ó seguinte máis antigo e así, sucesivamente, ano tras ano, ata chegar ó máis novo, momento no que se volve a comezar polo máis vello.

A festa pode consistir nun ou varios días de celebracións, anque só un é o día grande, o do patrón ou patroa. Este día os mordomos conducen o ramo á igrexa e celébrase a misa maior. O ramo consiste nunha figura da santa ou santo patrón da parroquia cuberto cun mantón de manila adornado con caramelos, flores e papeliños de cores, do que ás veces se van pendurando billetes. A figura é sostida sobre unha pequena plataforma que os mordomos (un matrimonio) suxeitan e transportan dende a súa casa ata a igrexa, seguidos por un grupo de requinteiros e polos veciños da aldea, que previamente foron

convocados na casa dos mordomos para ser convidados a uns pinchos. Unha vez chegado o ramo á igrexa, a iso das 12 da mañá, celébrase a misa maior e despois, a iso da unha do mediodía, o baile animado polo grupo de requinteiros que dura ata a hora de comer, para seguir pola tarde ata entrada a noite.

Nestas festas non só participaban os grupos de requinteiros senón que, dependendo do poderío dos mordomos, podíase contratar unha banda de música e máis recentemente unha orquestra. A presenza dos grupos de requintas foi moi apreciada ata os anos 60, nos que as orquestras comezaron a desprazalos ata practicamente extinguilos, como logo veremos.

Estas festas celebrábanse fundamentalmente durante o verán anque non faltaban durante o inverno debido á súa abundancia na Ulla.

O Nadal. Outra festividade do ciclo do ano na que a requinta participa activamente. Ata ben entrado o século XX na Ulla, como en toda Galiza, existía o costume, hoxe extinto pero perfectamente lembrado, de saír a cantar os reises e os nadais. Para elo, a noite de reis ou a de noiteboa podíase xuntar na parroquia un grupo de mozos (as mozas non podían formar parte destes grupos) integrado por varios cantadores, un grupo de requinteiros, un mozo que portaba un saco para recoller os aguinaldos (por iso denominado “*o do saco*”) e varios mozos portando charrascos e grandes vasoiras feitas de xestas. Este grupo, denominado “*Cantarela de Nadal*”, percorría a parroquia pedindo, casa por casa, permiso para cantar. A aproximación a unha casa consistía na interpretación dun pasarrúas para facerse notar. A comparsa interpretaba este pasarrúas ó son do grupo de requinteiros que era acompañado polos charrascos, mentres os das vasoiras (que ían disfrazados de vellos) varrían o lugar por onde a comparsa se aproximaba. Unha vez os veciños saían á porta, solicitábaselles permiso para cantar e, se o daban, os cantadores, apoiados polos músicos pero sen percusión, interpretaban uns cantos. Estes teñen a letra sempre en castelán, existindo uns propios para a Noiteboa e outros para os Reis e tendo cada parroquia os seus característicos. Unha vez rematados os cantos, os requinteiros interpretaban unha ou dúas pezas e saían da casa para dirixirse á seguinte, non sen antes recibir un aguinaldo en forma normalmente de comida, ou máis raramente algúns cartos, que “*o do saco*” ía almacenando para despois repartir cos integrantes da Cantarela de Nadal ou facer unha festa todos xuntos.



Fig. 4: Os Xenerais entrando nunha casa. Santeles, A Estrada, c1960.

O Antroido. De entre tódalas festas populares que se celebran na Ulla, quizais a máis características da zona é o Antroido denominado os “Xenerais da Ulla” (Fig. 4) un dos Antroidos máis célebres e arraigados de Galiza, xunto cos de Laza, Verín, Xinzo de Limia e A Ribeira Sacra.

Segundo apunta Mariño Ferro na súa obra *O entroido ou os praceres da carne*⁸¹, como no resto de Galiza o Antroido “*aprovéitase para facer a representación dun mundo contrario á Coresma: un mundo ó revés, un mundo carnal e libertino no que as persoas quedan reducidas ó seu corpo, á súa carnalidade, a animais.*”

Parece ser estes encontros teñen a súa orixe na Guerra de Independencia que, como veremos deixou unha fortísima pegada na Ulla. Os Xenerais da Ulla remedan as loitas pola defensa de cada aldea, trátase de disputas verbais entre dous exércitos, un invasor e outro defensor. Cada exército está composto polos seguintes militares: un abandeirado, un sentinela, dous correos e tres xenerais. Os correos marchan á cabeza da mascarada e visten unha chaqueta moi adornada. A diferenza fundamental cos xenerais está no sombreiro que no caso dos correos é baixo, circular e sen plumas, sendo nos xenerais un bicornio de estilo napoleónico profusamente ornamentado. Os cabalos dos correos portan campaiñas e axóuxeres pois así a súa misión de comunicar a nova da chegada do exército é mellor cumprida.

⁸¹ **Mariño Ferro, Xosé Ramón.** *O entroido ou os praceres da carne.* Cadernos do seminario de Sargadelos. Edicións do Castro. A Coruña, 2000. pp. 193-202.



Fig. 5: o coro mozos nunha comparsa de Antroido da Ulla, c1950.

militares, anque o que máis destaca é o seu bi ou tricornio con longuísimas plumas de pavo real. Complementábase este vestiario cun pantalón con galóns laterais e unha espada. Os cabalos dos xenerais son tamén ricamente ataviados para a ocasión. Chapeus e chaquetas son elaborados ó longo de semanas de traballo vindo a custar entre 300 e 1.000€.

Fora de correos, abandeirados e xenerais, cada exército ullán integra, ademais, persoal civil en dúas formacións ben diferentes: un **coro de mozos e mozas** (fig. 5), normalmente vestidos con traxes tradicionais galegos do XVIII que cantan coplas exaltando as virtudes da súa parroquia, anque tamén recitan críticas; e un **coro de vellos**, formado por homes adultos que entoan coplas picantes e obscenas. Neste coro de vellos é onde a tradición do Antroido Ullán, como noutros moitos lugares de Galicia, está intimamente ligada a manifestacións musicais. Os coros incluían entre os seus números varios músicos, normalmente un gaiteiro, acompañado por caixa e bombo, e un ou dous requinteiros (fig. 6) que acompañaban ó exército da parroquia para animar o encontro entre os exércitos e para demostrar qué parroquia era a

Os xenerais son as personaxes máis importantes do exército pois son os que finalmente pelexarán e resolverán o enfrontamento. Seu número varía entre tres e seis dependendo dos anos e as parroquias. Visten unha vistosa chaqueta chea de galóns, medallas e outros ornamentos



Fig. 6: Acompañamento musical do *coro dos vellos* tocando diante dunha casa. Antroido en Santeles, A Estrada, c1950.



Fig. 7: comparsa de charrascos do coro dos vellos. Antroido en Lestedo, Boqueixón, c1960.

mellor, pois a máis e mellores músicos mellor exército. Coma no caso das Cantarelas de Nadal, formando parte do séquito musical tamén ían os charrascos (fig. 7), enormes idiófonos da familia dos sistros que son, por

outra banda, absolutamente característicos da Ulla como veremos cando deles falemos

como instrumentos musicais relacionados coa requinta.

Xa dixemos que canto mellor era o acompañamento musical do exército máis era a súa calidade e oportunidades de vencer ós contrarios, non debemos esquecer que nestes enfrontamentos ficticios afloraban de cote as rivalidades entre parroquias veciñas, de xeito que non poucas veces a ficción convertíase en realidade e os atranques en verdadeiras batallas campais.

A confrontación entre os exércitos parroquiais comeza cando o correo do exército atacante solicita a entrada nos dominios da parroquia comunicándolle a súa intención ó sentinela defensor, a isto responde o correo do exército defensor que acude inmediatamente a comunicarlle o seu xeneral a situación de *atranque* (¿ataque?) É entón cando os xenerais entran en liza a través dunha disputa verbal cargada de sátira e ironía que constitúe unha crítica política, social e cultural de acontecementos destacados da actualidade nacional ou local.

Esta crítica faise baixo a forma de coplas recitadas polos correos e xenerais a cabalo e constitúen o verdadeiro centro de atención desta celebración. Trátase normalmente de cuartetos octosilábicos de rima asonante que con moita frecuencia son artelladas nunha burlona mestura de castelán e galego (o denominado castrapo). Vexamos un exemplo:

*General, general,
non vengha con valentías,
generales coma este,
los como todos los días.*

*Avanza caballo mío
por riba de esa muralla
y atropalla al enemigo
que siempre nos asoballa.*

Antigamente existía un tipo de *atranco* denominado “a cara de can” na que os contendentes improvisan as súas desafiantes coplas intentando vencer ó outro, o que ocorría cando un deles xa non era quen de improvisar máis coplas.

O encontro entre os exércitos acaba con unha serie de *Vivas* a determinadas personalidades de entre o público ou como agradecemento ó público pola colaboración económica para esta festa.

Veciños de Boqueixón relatáronnos un caso sucedido durante a posguerra. Os veciños de Lestedo, sabedores da proximidade dun belicoso exército inimigo da parroquia veciña, dispuxeron un xeneral enriba dun burro fabricado cun enorme tronco de árbore espetado no chan e cuberto con telas e pallas. A parroquia rival enviou ó seu xeneral montado no capó dun fermoso coche da época pertencente ó farmacéutico. Unha vez cara a cara, o combate verbal foi de tal virulencia que o exército da parroquia veciña decidiu cargar co coche, a toda velocidade, contra o xeneral de Lestedo, esnaquizando este contra o tronco agachado debaixo dos farrapos e producíndose a continuación unha forte pelexa entre ambos bandos...

Segundo Mariño Ferro⁸² o Antroido Ullán serve á función de simbolizar, e polo tanto fortalecer, toda a estrutura social, deixando ó descuberto a rivalidade entre parroquias e subliñando a importancia da casa como elemento estrutural da sociedade Ullán. Certamente moitas das coplas vertidas polos coros destacan os méritos da propia parroquia en detrimento das súas veciñas. Opina o autor que nestas mascaradas áchase un reflexo de toda a estrutura social da Ulla:

A comparsa dos Xenerais da Ulla é expresión da casa porque vai casa por casa. Nalgunhas parroquias a personalidade e individualidade da casa medra coa obriga que teñen os correos de solicitar permiso para que entre a

⁸² **Mariño Ferro, Xosé Ramón.** Op cit., pp. 193-202.

maskarada. Ademais, en cada casa os Xenerais dan os “vivas” ó cabeza de familia e ós seus achegados. Ó chegar a unha casa, un dos Xenerais, que sempre falan en castelán, ordénalles ós demais compoñentes da comparsa: “*¡cinco minutos de término para que cada uno trabaje en su oficio!*”. Esa orde significa que cada grupo de personaxes debe desempeña-lo papel que lle corresponde: os coros cantan e os Xenerais dan os vivas...

Os vivas expresan un desexo de vida, sorte e prosperidade para a casa e os seus moradores. Ás veces un Xeneral introduce o viva cunha chamada de atención ós presentes, que soe ser: *¡atención señores! ¡digan todos a mi voz!* E logo solta o viva:

-¡Viva don fulano de tal en compañía de su esposa y de toda su familia como natural y vecino de esta parroquia!

-¡Viva! Contestan tódolos presentes

-¡Viva la gente de su mayor aprecio! –segue o Xeneral

-¡Viva!

Unha vez rematada a actuación de cada grupo de personaxes, un dos Xenerais berra: “*¡Toque la música y siga!*”, entón os músicos tocan unha marcha e a comparsa segue o seu camiño cara a outra das casas da parroquia

A aldea mostra neste Antroido a súa condición de unidade social con personalidade propia no dereito que lle asiste de evitar a entrada da columna militar no seu territorio. Pode darlle un “alto” ou poñerlle un “atranque”. Chámase así a un enfrontamento verbal, habitualmente en verso, entre alguén da aldea e un compoñente da maskarada. Tras unha discusión máis ou menos longa terminan facendo as paces e deixando o paso franco. Deste xeito -opina Mariño Ferro⁸³- recoñécese a personalidade da aldea e ó mesmo tempo exprésase que esa individualidade non debe de supoñer total ruptura de relacións coas outras aldeas da mesma parroquia.

Os altos ou atranques tamén se dan nos límites entre parroquias, cada parroquia ten o dereito de prohibir a entrada no seu territorio ás comparsas das parroquias veciñas. Sentinelas da parroquia invadida agardan a maskarada da parroquia veciña e inician un diálogo cos correos, para logo deixar paso ós xenerais de ambas partes. Estes enfróntanse nunha loita de versos,

⁸³ **Mariño Ferro, Xosé Ramón.** Op cit., pp. 193-202.

normalmente a cara de can, improvisados no momento, pero seguindo sempre esquemas moi ben traballados. Salvo incidentes os xenerais de ambos bandos acaban chegando a un acordo, tocando as súas espadas e bandeiras respectivas e dándose “vivas” mutuos. Logo, xunguidas ambas mascaradas visitan ambas parroquias.

Segundo comenta un informante de Santeles a Mariño Ferro “os *atranques entre parroquias son como se fosen entre dúas nazóns*”. Cada parroquia considérase unha entidade, unha unidade independente, unha nazón soberana que tenta invadir a outra e non deixarse invadir. De aí que teña seu exército. Para reforzar a sensación de enfrontamento, e posto que as parroquias veciñas se consideran nazóns independentes, o tema dos atranques inspírase en enfrontamentos reais entre países: rusos americanos, arxentinos-ingleses, franceses-españóis, etc.

Deste xeito casa-aldea e parroquia fican representados perfectamente no Antroido Ullán ó mesmo tempo que se amosan as relacións que deben existir entre as aldeas da mesma parroquia e entre parroquias distintas: deben ser unidades independentes que reforzan a súa cohesión mediante o enfrontamento coas demais aldeas ou parroquias, pero evitando sempre que ese enfrontamento dexe en loita aberta, de ahí que, normalmente os atranques rematen coa firma da paz entre os xenerais:

Hoy se firmará la paz
Por todos los generales
Porque Teo te ha ofrecido
Sus típicos carnavales
La paz llegará a Lestedo
En un tiempo no lejano
Porque la veo venir
Al alcance de la mano
Trabajemos por la paz
Y vivamos siempre unidos
Porque en Lestedo no hubo
Vencedores ni vencidos

Os encontros de Xenerais pódense ollar nos concellos da Estrada, Boqueixón, Teo, Vedra, Padrón, Silleda, Touro e Vila de Cruces, por canto é unha das manifestacións que da personalidade propia e diferencial á denominada comarca natural da Ulla. Dentro do Antroido atopamos tres manifestacións culturais que son únicas: os xenerais, as requintas e os charrascos

A estrutura social da Ulla reflíctense perfectamente en toda a súa cultura musical, de xeito que casas e parroquias están perfectamente representadas na foliadas, nas Cantarelas de Nadal, nas festas patronais e, por suposto, no Antroido. En todas estas manifestacións da cultura musical Ullán, a requinta xoga un papel certamente importante.

7. ESTUDO ORGANOLÓXICO DA REQUINTA

7.1 Historia da frauta traveseira.

O instrumento que se denomina simplemente *frauta* pertence a unha grande, diversa e amplamente distribuída familia de instrumentos musicais que inclúe calquera obxecto perforado que produce son cando o tocador sopra aire a través dun furado na súa superficie, ou sobre un furado interno como os das frautas de pico. Os músicos de todo o mundo empregan diferentes tipos de frautas: frautas globulares como as ocarinas ou as caramelas, frautas de pico e frautas sopradas polo extremo como as *kenas* sudamericanas ou os *nais* do oriente, así como frautas travesseiras como a *bansuri* da India ou o *di-zi* de China. Pese á variedade de frautas que se acha a escala mundial, en Europa e o novo Mundo un tipo particular de frauta dominou na era moderna: un tubo longo, sostido de xeito transversal, cun furado na embocadura no que se produce o son, e dotado de varios furados para o control do ton. É o que denominamos a *frauta traveseira*.

Achados paleolíticos, neolíticos, da idade do bronce e da idade do ferro en España, Francia e Inglaterra indican que os seus poboadores primitivos



Fig. 8: Fautistas representados nas Cantigas de Santa María, s. XIII

fabricaban aerófonos de varios tipos empregando óso, sen embargo ata a data demostra que algún destes artefactos sonoros se correspondese cunha frauta traveseira⁸⁴; deste xeito, ningún descubrimento arqueolóxico ata a data ten podido demostrar que a orixe da frauta traveseira se atope na prehistoria. Se ben é común entre os autores modernos situar a orixe da moderna frauta traveseira cara ó 1700, as primeiras representacións iconográficas claras deste instrumento datan do século XII, anque pouco ou nada se coñece do repertorio, construción ou técnica interpretativa

neste período; todo o que coñecemos da frauta medieval son unhas poucas imaxes e uns poucos fragmentos literarios. Parece que os principais

instrumentos para facer música na idade media foron os cordófonos como as arpas, salterios, rabeis, etc.; as frautas travesseiras aparecen só ocasionalmente entre outros instrumentos como os órganos portátiles ou as zanfonas, e ata o séculos XIII e XIV, que comeza a aparecer con certa frecuencia en Francia e España, semella que só era coñecida en Alemaña, quizais de aí a denominación de *frauta alemana* para a frauta traveseira⁸⁵.

Ningunha das representacións de fautistas anteriores ó século XIII conteñen información sobre a música que se interpretaba con elas, unicamente unha representación de fautistas que aparece nas iluminacións das Cantigas de Santa María, realizadas baixo a dirección do rei Afonso X o Sabio (1221-84), relacionan este instrumento cun repertorio vocal trobadoresco. As frautas representadas nesta iluminación (Fig. 8) parecen amosar instrumentos fabricados en dúas seccións, anque nada podemos coñecer da súa estrutura interna pois ningún instrumento medieval ten chegado ata nós. Varias representacións e escritos indican que no século XIV existía xa unha forma

⁸⁴ Powel, Ardal. *The flute*. Yale Musical Instruments Series. Yale University Press, 2002. p.2.

⁸⁵ Powel, Ardal. Op. cit. p.13.

militar, ou polo menos un uso militar da mesma tanto en Alemaña como en Francia⁸⁶. Eustache Deschamps (c1346-1406) proporciónanos, nun escrito de 1377, unha lista de instrumentos musicais que entre os que atopamos *flaustes* e *traversaines*, mentres que noutra balada, onde enumera os instrumentos que caeron en desuso mentres a trompeta florecía, aparece a *vielle fleuthe traversaine* agrupada xunto con instrumentos de son suave como o rabel, a arpa ou o salterio. Quince anos máis tarde, Deschamps clasifica xa as frautas cos instrumentos de son forte⁸⁷, así semella claro que na parte final do século XIV en Francia coñecía a frauta traveseira como instrumento militar e como instrumento para tocar de portas a dentro, cun carácter máis tranquilo.

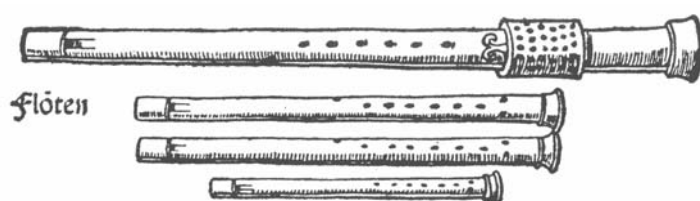


Fig. 9: Frauta traveseira amosada por Sebastián Virdung.

as frautas eran sostidas de xeito transversal, comunmente cara a esquerda do tocador, e debían posuír un amplo furado interior e paredes finas. Este tipo de frauta debeu ser tocado no seu rexistro alto cando seu uso foi militar, mentres que os rexistros baixos deberon ser empregados para a música artística, tanto en casas como en pazos⁸⁸.

No seu tratado sobre instrumentos musicais, *Musica getutscht*⁸⁹, Sebastian Virdung (c1465-1511) refírese co termo *Flöten* ás frautas de pico reservando a palabra *Zwerchpfeiff* para a frauta militar, non facendo ningunha mención específica da participación da frauta traveseira nos consortes nin noutro uso non militar. Amosa unha frauta traveseira sinxela agrupada con outros aerófonos como dulzainas, frauta de tambor e frautas de pico (Fig. 9 p. 34) describindo seu uso durante a discusión dos tambores.

⁸⁶ Powel, Ardal. Op. cit. p.20.

⁸⁷ Deschamps, Eustache. *L'Art de Dictier et de Fere Chançons* (1392), En: Page, Christopher. *Machaut's Pupil Deschamps on the Performance of Music*. Early Music 5, 1977, pp.484-91.

⁸⁸ Powel, Ardal. Op. cit. p.24.

⁸⁹ Virdung, Sebastian. *Musica getutscht*. Basel: Michael Furter, 1511. Ed. Facsimil por Klaus Wolfgang Niemöller. Documenta musicologica 1ª serie, 31. Bärenreiter, 1970.

Nun segundo e máis revelador tratado sobre música instrumental, *Musica instrumentalis deudsch*⁹⁰, en 1529 por Martin Agricola (c1486-1556), o autor refírese ás *Schweitzerpfeiffen* (fautas suizas) así como ás *Querfeiffen* ou *Querpfeiffen* (fautas travesseiras) non describindo instrumentos militares senón instrumentos para tocar en consortes de catro partes, amosando un conxunto de catro fautas travesseiras de diferentes lonxitudes. Ardal Powel⁹¹ apunta que das táboas de ditiación aportadas por Agricola dedúcese unha extensión de tres oitavas completas para as fautas amosadas.



Fig. 10: Unha muller c1600 tocando a flauta. Dirk de Quade van Revesteyn.

En canto ó xeito de tocar estas fautas, Agricola refírese ó xeito Suízo sen aportar máis explicacións. Nancy Hadden⁹² referíndose a outras testemuñas coetáneas apunta que o vibrato realizado coa respiración e os dedos foi considerado na época, e non só por flautistas senón tamén por outros instrumentistas, como elemento fundamental do

son e da expresión. Agricola fai interesantes apuntes sobre o xeito de realizar os picados na flauta travesseira indicando que o xeito de articulación empregado para as gaitas de fol non é en absoluto apropiado para tocar as fautas travesseiras, nas que estes deben realizarse empregando a lingua, pronunciando a sílaba *de* para as notas máis longas, ou conxuntos como *di ri di ri de* para articular valores máis curtos. A mediados do século XVI Jambe de

⁹⁰ **Agricola, Martin.** *Musica instrumentalis deudsch*. Wittemberg: Georg Rhau, 1529 e 1545. Ed. Facsimile Hildesheim: Georg Olms Verlag, 1969.

⁹¹ **Powel, Ardal.** Op. cit. p.36.

⁹² **Hadden, Nancy Fenholt.** *The Transverse Flute in the Middle Ages and Renaissance*. En: Cambridge Companion to the Flute. Cambridge University Press. Cambridge.

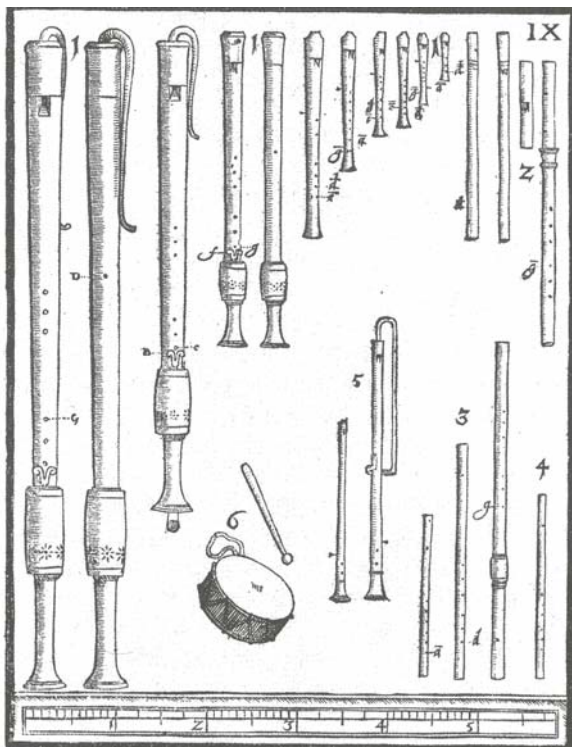


Fig. 11: Frautas travesseiras representadas no *Syntagma Musicum*. S. XVII.

Fer⁹³, músico e xogador profesional de Burgundian, fai apuntes semellantes e, como Agricola, insta ós tocadores de frauta a articular coa lingua cada nota.

Do século XVI ou principios do XVII datan precisamente as primeiras frautas travesseiras que se conservan, un total de vinte exemplares. As características constructivas máis salientables destes instrumentos é a súa construción nunha soa peza de madeira e o seu furado interior case cilíndrico, características que se poden apreciar con facilidade en multitude de representacións iconográficas da época (Fig. 10 p. 50).

Michael Praetorius (1571-1621) na súa enciclopedia musical *Syntagma Musicum*⁹⁴, amosa tanto frautas travesseiras dunha peza e aspecto exterior cilíndrico como frautas construídas en dúas pezas, unha contendo a embocadura e outra os furados tonais (Fig. 11 p. 51). Praetorius diferencia entre frautas de consorte e frautas militares, aportando información sobre un terceiro tipo de frauta travesseira, a *Doltzflöt*, relacionada coas frautas de pico.

No tratado de Marin Mersenne, *Harmonie Universelle*⁹⁵, aparece unha táboa de dixitación para unha frauta travesseira en Sol, denominada *frauta alemana*. Estas frautas aparecen representadas na ilustración da Fig. 12 (p. 59) e pódese recoñecer nelas un modelo aínda claramente renacentista dunha peza e furado interior probablemente cilíndrico segundo Mersenne asegura.

⁹³ **Jambe de Fer, Philibert.** *L'Épitome musicale de Tons, Sons et Accords, des Voix humaines, Fleustes d'Alleman, Fleustes a Neuf trous, Violes, et Violons* (Lyons: Michael du Bois, 1556); facs. ed. François Lesure, 'L'Épitome Musical' de Philibert Jambe de Fer (1556)', *Annales musicologiques, Moyen-âge et renaissance* 6 (1958-63), pp.341-86.

⁹⁴ **Praetorius, Michael.** *Syntagma musicum*. Wolfenbüttel: Elias Holwein, 1614-19. Ed. Facsimil Kassel: Bärenreiter, 1958. Vol. 2, *De Organographia*: traducción editada por Harold Blumenfeld, Kassel: Bärenreiter, 1962 e New York, 1986.

⁹⁵ **Mersenne, Marin.** *Harmonie universelle*. Paris: Sebastien Cramoisy, 1636. Edición facsimil: François Lesure. Centre National de la Recherche Scientifique. Paris, 1965.

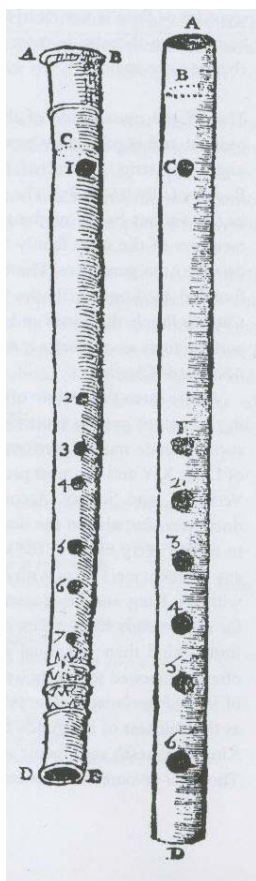


Fig.12: frautas
traveseiras
representadas na
*Harmonie
Universelle*, s. XVII.

Os exemplares máis antigos conservados de frautas con furados interiores cónicos son unha frauta anónima en Re (La=395) e unha en Do (La=410) ou quizais en Re (La=360) construída por Richard Haka (Amsterdam 1646-1705)⁹⁶. Estes dous instrumentos, de furado interior cónico, construídos en tres seccións e cunha chave para a emisión do Re#/Mib, amosan obvias diferencias respecto ós modelos renacentistas e adiantan xa trocos substanciais que conducirán á frauta barroca. O cono interno da frauta de Haka, expresado como a porcentaxe do máximo diámetro interior que representa a diferenza entre o diámetro máis estreito e o máis amplo, é algo menos do 10%, mentres que na frauta anónima achégase ó 18%. Sen embargo, estes furados interiores son significativamente menos cónicos que aqueles das tres frautas que Ardan Powel considera primeiros exemplos das frautas barrocas propiamente ditas, as fabricadas por Bressan, cunha conicidade do 21%, Hotteterre 26% e Naust 29%, polo que as frautas anteriormente citadas representarían un estadio intermedio no paso da frauta renacentista á barroca⁹⁷.

Cando comparamos as frautas construídas cara ó 1600 con outras fabricadas cen anos despois, tódolos mecanismos implicados na produción do son teñen trocado. O furado interior cilíndrico vólvese cónico, o instrumento constrúese en varias seccións en lugar dunha soa peza, a súa embocadura e furados tonais ven alteradas as súas formas e tamaños e son fabricados en tubos de parede cada vez máis grosa. As novas frautas posúen, ademais, unha chave para o meniño da man dereita do tocador que controla un sétimo furado tonal que se engade ós seis das frautas renacentistas. Todas estas alteracións no deseño responden a un novo concepto na música, si no renacemento a frauta estaba pensada para formar parte dun conxunto de iguais, agora fábricase para tocar unha música máis individualista. Nos séculos barrocos a

⁹⁶ Powel, Ardal. Op. cit. p.63.

⁹⁷ Powel, Ardal. Op. cit. p.63.

frauta adquire o status de instrumento melódico favorito acadando un desenvolvemento e sona descoñecidos ata a data.

Se ben aínda nas derradeiras décadas do século XVII a frauta non é un instrumento común en Francia, a frauta barroca desenvolverase principalmente neste país a través de varias escolas de famosos constructores. Un directorio de París para o ano 1692 aporta unha lista de algúns “mestres na fabricación e execución de instrumentos de vento, frautas, flageolets, óboes, bajones, musettes, etc.: Colin Hotteterre, Jean Hotteterre, Fillebert, DesCosteaux, Filidor, Du Mont, Rousselet, Dupuis, le Breton et Froment, Héron, Du Buc e Roset”⁹⁸. Varios constructores parecen os responsables dos desenvolvementos iniciais que conduciron á aparición da frauta barroca: Pierre Jaillard Bressan (1663-1731) orixinario de Lyon, oboísta e fabricante de instrumentos aerófonos que traballou en Inglaterra dende 1688; Pierre Naust (c1660-1709) herdeiro do taller de Etienne Fremont seu mestre morto en 1692; e Jean Jacques Rippet (1696-1716) que xunto con Jean Hotteterre “o xoven” eran nomeados en 1701 os mellores constructores de frautas do país. A familia Hotteterre tivo unha longa tradición e influencia na construción das frautas barrocas, e aquelas construídas por Graz Hotteterre considéranse o tipo clásico da frauta Francesa barroca temperá, cunha conicidade moderada (26%) que as sitúa a medio camiño entre os instrumentos de Haka e as máis cónicas típicas da seguinte centuria⁹⁹.

Numerosos membros da familia Hotteterre ostentaron sucesivamente postos como músicos da corte francesa durante varias xeracións, rexentando simultaneamente negocios de construción de frautas en París. Martin Hotteterre (1678-1712) herdou a posición do seu pai Jean na corte e traballou con el e con seu irmán Jean “ *fils aîné* ” na construción de frautas. Parece ser que Martin estivo especializado na construción dun tipo de instrumento agora coñecido como “*frauta de Hotteterre*”¹⁰⁰ (Fig. 13). En 1707 Martin Hotteterre publica o seu método para este novo instrumento¹⁰¹ aportando táboas de

⁹⁸ **Constant Victor Désiré, Pierre.** *Les facteurs d'Instruments de Musique, les luthiers et la facture instrumentale.* E. Sagot. Paris, 1893, pp. 72-4. Citado en **Powel, Ardal.** Op. cit. p.67.

⁹⁹ **Powel, Ardal.** Op. cit. p.67.

¹⁰⁰ **Giannini, Tula.** *Jacques Hotteterre and his Father, Martin: A Re-examination based on Recently Found Documents.* Early Music 21, pp.377-95. Londres, 1993.

¹⁰¹ **Hotteterre, Jacques Martin.** *Principes de la flûte traversière ou flute d'Allemagne, de la flute a bec, ou flute douce, et du haut-bois.* Ballard, Paris, 1707. Citado en **Powel, Ardal.** Op. cit. p.72.

dixitación e indicacións das súas prioridades como intérprete tais como a realización dos picados empregando as sílabas *Tu* e *Ru*, ou os xeitos de executar ornamentacións como trinos, *ports-de voix*, *accents*, *flattements* (vibrato executado cos dedos) e *battements*.

Os instrumentos fabricados en Francia no período de esplendor da



Fig. 13: Frauta barroca francesa, c1700. Fotografía obtida de <http://www.oldflutes.com>.

frauta barroca construíanse principalmente en buxo, ébano ou marfil, en tres seccións, cunha conicidade máis ou menos pronunciada que varía, dependendo dos artesáns, entre o 21% e o 29%, mentres os diámetros máximos non difiren en máis de 1,5mm duns a outros. Estas frautas están sempre provistas dunha chave para a emisión do Re#/Mib manexada polo meniño da man dereita do tocador, como xa deixamos dito. En canto ó ton das frautas francesas do século XVIII, varía dende aproximadamente La=395 ata La=408, parece ser que se teñen identificado dous niveis de ton en Francia para esta época, o *ton de l'Opera* (La=c390) co que se interpretaba a música para o teatro e a ópera, e o *ton de Chambre* ou *ton de Chapelle* (La=c400-405) empregado na corte de Versailles e para o órgano na capela do rei¹⁰². Anque as frautas barrocas se construíron eventualmente en varios tamaños, o máis frecuente con moito é aquel que conduce á emisión dun Re cando os seis dedos obturan os furados, de xeito que, cando son abertos secuencialmente, obtense unha escala de Re maior. As notas fora desta escala obtíñanse empregando dixitacións de forquita.

¹⁰² Powel, Ardal. Op. cit. p.75.

Aproximadamente cara ó 1720, comézanse a construír as frautas en catro seccións dividindo seu corpo entre as dúas mans, contendo así cada



Fig. 14: Frauta barroca francesa, c1750.
Fotografía obtida de <http://www.oldflutes.com>.

unha destas pezas tres furados tonais (Fig.14). Destas dúas seccións, a superior era fabricada en varias lonxitudes para poder tocar coa frauta en varias alturas tonais diferentes (un exemplar fabricado por Denner permite acadar por este procedemento tons de La=392, 402, 410, 415 e 422). A primeira mención escrita

desta alternativa denominada *corps de rechange* aparece nun documento do 30 de nadal de 1721 pertencente ó taller de Naust en París¹⁰³. A división do corpo da frauta en dúas seccións facilita tamén a construción das frautas, pois é máis doado obter fragmentos curtos de madeira sen defectos, e o labrado do cono interior faise tamén con maior facilidade nestas pezas pequenas.

As frautas do XVIII están frecuentemente adornadas con aneis de marfil ou algunhas veces de corno. Cando se remove a tapa da embocadura a cortiza que sella a parte esquerda da frauta fica visible (Fig. 15), a distancia que



Fig. 15: Tapón da embocadura dunha frauta barroca amosando a cortiza que limita o tubo sonoro. Fotografía obtida de <http://www.oldflutes.com>.

separa este anaco de cortiza do furado da embocadura é de moita importancia, sendo tipicamente 19mm, aunque pode variar, dependendo da frauta e do corpo de recambio empregado,

dende 15 ata 25 mm.

¹⁰³ Powel, Ardal. Op. cit. p.80.

Para axustar a posición da cortiza empregábase inicialmente un pauciño ou un pasador, sen embargo as frautas construídas a partir de mediados do XVIII ían xa



Fig. 16: sistema de axuste da cortiza nas frautas barrocas a partir de mediados do XVIII. Fotografía obtida de <http://www.oldflutes.com>.

dotadas dun mecanismo de rosca para facilitar o desprazamento da cortiza. Este sistema consiste nun pasador roscado de madeira ou marfil que se pega á cortiza nun dos seus extremos (Fig. 16). O outro extremo deste pasador atravesa a tapa da embocadura por un furado, tamén roscado, de xeito que xirando o tapón da embocadura a cortiza pódese achegar ou separar do furado con facilidade e precisión.

A colocación da chave nas frautas barrocas realizábase empregando un craviño que atravesa tanto o corpo da chave como un anel de madeira tallado na propia fruta (Fig. 17).

A afinación precisa das frautas barrocas acadábase inicialmente separando a embocadura do corpo que contén os furados tonais, sen embargo a marxe de afinación era escasa pois esta xunta dispoñía dun espigo que non ía máis alá dos 20-30mm.



Fig. 17: Sistema de colocación da chave nas frautas barrocas. Fotografía obtida de <http://www.oldflutes.com>.

O primeiro artesán que tentou solucionar este problema foi Joham Joachim Quantz (1697-1773), famoso constructor, tocador e compositor, que desenvolveu un tipo particular de fruta. Quantz fabricou a embocadura de algunhas das súas frautas en dúas pezas, unha máis longa que contiña o furado e outra pequena cun longo espigo de madeira que se introducía naquela e permitía alongar a embocadura dun xeito substancialmente maior que en frautas precedentes (Fig. 18).



Fig. 18: Sistema de afinación ideado por Joachim Quantz. Fotografía obtida de <http://www.oldflutes.com>

En 1785, o fabricante londinense Richard Potter pantenta algunhas innovacións para as frautas. A máis importante foi o denominado *barrilete*. Mentres no sistema ideado por Quantz a xunta para afinar estaba fabricada enteiramente de madeira (Fig. 18), Potter engade á parte principal da embocadura un tubo interior de metal que se desliza polo interior da segunda peza de madeira que conforma a embocadura (Fig. 19), o barrilete, interiormente forrado tamén de metal, e que posúe un espigo de madeira que se introduce na peza principal da embocadura para reforzar esta xunta deslizante.



Fig. 19: Sistema ideado por Potter para a afinación das frautas, denominado barrilete. Fotografía obtida de <http://www.oldflutes.com>

As frautas da segunda metade do XVIII e primeiros anos do XIX posúen normalmente furados internos máis estreitos que as frautas barrocas. Moitos fabricantes introducen nesta época numerosos trocos sempre buscando mellorar os modelos precedentes para adaptalos ás preferencias e gustos propios da época. O resultado das modificacións no furado interno e no deseño xeral, conduciu a unha frauta clásica na que as notas altas son máis fáciles de emitir e posúen un son máis brillante.

As frautas de finais do século XVIII son usualmente menos ornamentadas que aquelas de principios deste século, pero o modelo dominante, tanto no período preclásico como no clásico (1750-1820), segue a ser a frauta dunha soa chave, pese a que a partir dos anos 1750 uns poucos constructores ingleses comezan xa a construír algúns instrumentos con chaves para a emisión do Fa, Sib Sol#, e dotados cunha extensión inferior do corpo do instrumento para acadar o Do. Este tipo de frautas xeneralizaranse ó longo do século XIX. Esta centuria foi un tempo de grandes diverxencias entre os diferentes países, as diferenzas nacionais afectaron tanto ó deseño das frautas como ó estilo e gusto, diferenzas que se manteñen aínda hoxe en día.

Para o obxectivo que perseguimos neste traballo, dilucidar dalgún xeito cal é a orixe da requinta ou, dito de outro xeito, en que modelo de frauta se

basearon os artesáns ulláns para desenvolver este modelo de frauta traveseira, dous aspectos constructivos son de especial importancia: o tamaño dos furados tonais e o sistema de montaxe da chave.

No modelo común de frauta inglesa do XIX as chaves continuáronse montando sobre saíntes de madeira incluídos no propio corpo do instrumento, como se pode apreciar na Fig.20, gardando así lembranza do sistema empregado ó longo de todo o século XVIII para instalar a chave manexada polo meniño da man dereita. Os furados tonais das frautas inglesas son tipicamente amplos, como tamén se pode apreciar nesta figura.



Fig. 20: Cuarta sección dunha frauta inglesa de finais do s. XVIII, onde se aprecian o grande tamaño dos furados e o sistema inglés de montaxe das chaves. Fotografía obtida de <http://www.oldflutes.com>

En Francia os desenvolvementos percorreron camiños diferentes. Os furados son máis pequenos e, a principios do século XIX, os franceses comezan a colocar as chaves mediante un sistema distinto ó barroco, patentado en 1806 por Claude Laurent, que consiste en montar as chaves sobre pequenos postes de metal atravesados por un pasador que sostén a chave. Estes pequenos postiños soldábanse a unha base de metal que se xunguía ó corpo do instrumento mediante dous pequenos parafusos (fig. 21).



Fig. 21: Xeito francés de colocar as chaves desenvolvido a partir de 1806. Fotografía obtida de <http://www.oldflutes.com>

Con posterioridade os postes que sostiñan a chave foron dotados de pequenas roscas para incluílos directamente no corpo do instrumento, sen necesidade da mencionada placa de metal que lles servía como base. Se na primeira parte do século XIX a frauta francesa máis común estaba dotada dunha soa chave, na segunda metade deste século xeneralízanse xa modelos de 5 e oito chaves.

No referente ó tamaño dos furados tonais, os das frautas francesas do XIX (Fig. 22) son considerablemente máis pequenos que os das inglesas e as súas paredes máis finas, co que os instrumentos son en xeral máis lixeiros. O ton destas frautas foi normalmente o mesmo que as frautas barrocas, o Re maior, e o seu son moito máis doce e fácil de obter que o das frautas inglesas da mesma época.



Fig. 22: Frautas francesas do período clásico. Fotografía obtida de <http://www.oldflutes.com>

Antes de mediados do XIX moitas frautas francesas foron construídas con asentos recubertos interiormente de metal mentres que os correspondentes espigos ían tamén parcialmente recubertos de metal, empregándose a cortiza para recubrilos e facilitar seu axuste. Se non presentan o barrilete desenvolvido por Potter, a xunta da embocadura posúe un espigo interior secundario formado por un pequeno tubo de metal que facilita a estabilidade desta xunta que permite a afinación da frauta, permitindo a extracción da embocadura sen crear un baleiro no furado interior.

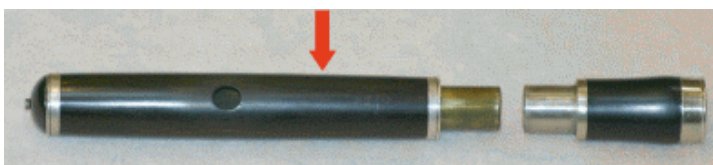


Fig. 23: Embocadura de frauta francesa clásica con barrilete amosando ata onde penetra o tubo de metal. Fotografía obtida de <http://www.oldflutes.com>

Cando nos modelos franceses aparece o barrilete, as embocaduras aparecen só parcialmente cubertas interiormente polo tubo de metal (Fig. 23)

pois pensábase que unha embocadura totalmente cuberta interiormente de metal mancaría o ton do instrumento.

A adopción da frauta de prata co sistema Boehm no Conservatorio de París no 1860 sinala o fin do uso do sistema simple en Francia, dende logo

mantense seu uso dun xeito menos serio ata ben entrado o século XX, pero os compositores franceses xa non escriben tendo en conta este modelo de frauta.

7.2 Análise morfolóxica das requintas da Ulla.

Despois de percorrer toda esta comarca natural fomos quen de documentar 23 requintas, que se ben e con toda seguridade non son a totalidade das que se achan nesta zona, si podemos dicir forman unha mostra máis que representativa delas¹⁰⁴. Faremos a continuación unha descrición pormenorizada da requinta a través dun estudo comparativo destes 23 instrumentos, dos que 22 saíron do taller de García de Riobó na Estrada e só un foi fabricado por un artesán distinto.

De moito interese para nós foi intentar achegarnos á evolución na construción que estes instrumentos sufriron ó longo do século XX, sen embargo, non puidemos documentar a data exacta de fabricación de cada requinta, pois aqueles que as encomendaran a García de Riobó en moitos casos xa finaran e os actuais donos non lembraban este dato máis que de xeito difuso ou moi aproximado pois moitas delas pasaron de man en man ó longo do século XX. Sen embargo, unha característica da madeira de buxo, con que todos instrumentos están fabricados, ven a botarnos unha man neste senso: cantos máis anos pasan por esta madeira, por efecto da oxidación dos seus pigmentos, máis escurece a súa cor. A nosa experiencia dinos que dun buxo recién traballado, de cor branco amarelento, pásase a unha cor marrón ou case negra aproximadamente nuns cen anos. Deste xeito, puidemos ordenar as requintas en función da cor do seu buxo, o que nos da unha secuencia temporal da súa fabricación que seguramente se aproxima bastante á realidade. Debemos indicar que a progresión do escurecemento pode verse alterada por factores como a humidade ou a cantidade de luz a que o instrumento está exposto, polo tanto esta ordenación é simplemente aproximada. No cadro que segue aparecen os instrumentos que puidemos estudar, o lugar onde foron achados, o nome do seu dono e o grupo no que

¹⁰⁴ Debemos facer notar que puidemos documentar un total de 25 grupos de requinteiros ó longo do século XX na Ulla. Deles, na época de máximo auxo da requinta (entre os anos 40 e 50), só 15 grupos estiveron en activo simultaneamente o que nos da unha cifra aproximada duns 30 requinteiros. Tendo en conta que algúns grupos só tiñan un requinteiro, que había músicos que participaban en varios grupos e que con moita frecuencia as requintas pasaban dun requinteiro a outro debido ás penurias económicas da época, achamos que a nosa mostra de 23 requintas é máis que significativa, achegándose bastante, con probabilidade, ó número total que destes instrumentos existiron na Ulla.

tocaron (en negriña). Están ordenados segundo a cor da madeira, asignando os números máis baixos a aquelas que amosan unha máis escura, e que consideramos, polo tanto, máis antigas. Só fomos quen de documentar as datas aproximadas de fabricación de dúas requintas, a nº6 , c1906, e a nº14 c1922.

Requinta nº1	Requinta nº 2	Requinta nº 3	Requinta nº 4
A Requinta de Reis San Cristovo de Reis (Teo)	Os Cajaraville de Roelle Manuel Barros Lestedo (Boqueixón)	Os Barreiros de Albín En poder de Enrique Montero	A Requinta de Reis Manuel Carrillo Xermeade, A Pontevea (Teo)
Requinta nº 5:	Requinta nº 6	Requinta nº 7	Requinta nº 8
A Requinta de Carcacia Gerardo Noia Otero Rumille, Carcacia (Padrón)	A Requinta de Carcacia José Mª Romero Xuane, Carcacia (Padrón) Fabricada c1906	A Gaita de Vilanova Fernando Vilas Pena Porrín (A Estrada)	José Rey Lobato S. Pedro de Vilanova (Vedra)
Requinta nº 9	Requinta nº 10	Requinta nº 11	Requinta nº 12
A Gaita de Vedra José María Pereiro Lagartóns (A Estrada)	Evaristo Caramés Neira San Mamede de Ribadulla (Vedra)	Os Gaiteiros de Camanzo Manuel Varela Loureiro Piñeiro (Silleda)	A Unión de Loimil Julio Salgado Rei Curantes (A Estrada)
Requinta nº 13	Requinta nº 14	Requinta nº 15	Requinta nº 16
A Requinta de Lampai Manuel Álvarez Furelos Lampai (Teo)	Os Requentiños José Carneiro Carcacia (Padrón) Fabricada c1922	A Gaita de Vedra Jose Mosquera Bouzón Fufin (Vedra) Feita por un ferreiro	O Coro de Vea Antonio Duarte Vea (A Estrada)
Requinta nº 17	Requinta nº 18	Requinta nº 19	Requinta nº 20
O Manco de Portocelo Joaquín Baltar Balloira Riobó (A Estrada)	Os Airiños da Ulla José Gestoso López Vilar (A Estrada)	Terribles de Tras-Deza José Iglesias A Bandeira (Silleda)	A Gaita de Vilanova José Campelo Picón San Pedro de Vilanova (Vedra)
Requinta nº 21	Requinta nº 22	Requinta nº 23	
A Gaita de Vilanova José Campelo Picón San Pedro de Vilanova (Vedra)	Cristobos de Arnois Cristóbal Fernández Arnois (A Estrada)	A Gaita de Vilanova Javier Vila San Pedro de Vilanova (Vedra)	

Como xa dixemos, a requinta é unha frauta traveseira de cinco pezas fabricada sempre en madeira de buxo (*Buxus sempervirens*). Estas cinco pezas reciben na Ulla o nome de *pechos*: *primeiro peito*, *pecho dos beizos*, ou *embocadura*, *segundo peito* ou *barrilete*, *terceiro peito* (contén os tres

furados tonais proximais), *cuarto pecho* (contén os tres furados tonais distais) e *quinto pecho* ou *pecho da clave*, no que se dispón a chave, denominada polos requinteiros como *clave*, que manexa o sétimo e máis distal furado tonal (Fig



X).

Tódalas requintas achadas son moi semellantes (Fig 24) e foron fabricadas para tocar xunto con *gaitas tumbais* (en si ou Sib), anque atopamos dúas, as nº 6 e 13, que foron pensadas para tocar con *gaitas de punto redondo* (afinadas Do).



Fig. 25: Embocadura dunha requinta.

**Primeiro pecho,
pecho dos beizos,
boquilla ou
embocadura.**

A embocadura
(Fig. 25) é un tubo de

Fig. 24: Catro das 23 requintas documentadas na Ulla.

posuindo, en todas as requintas analizadas excepto nunha, **un calibre constante de 16mm**. Exteriormente a embocadura é tamén practicamente

cilíndrica, pero adelgázase lixeiramente cara ós dous extremos para embelecer a peza, situándose o máximo grosor do tubo xustamente onde se practica o furado.

O *primeiro pecho* é a peza que contén o furado onde, con axuda dos beizos, o tocador produce o son, soprando unha fita de aire que se espeta contra a súa beira. Este furado sitúase aproximadamente na metade da embocadura, tirando un pouco cara á súa parte proximal, logo veremos a súa situación exacta nas diferentes requintas pois dela depende en gran medida a afinación do instrumento. Este furado é lixeiramente ovalado e cun diámetro aproximado de 10mm (Enrique Montero¹⁰⁵ indica para este furado un diámetro de 1,9 cm que non achamos en ningunha das requintas analizadas). Interiormente as paredes deste furado aparecen sempre avelanadas, é dicir, as súas paredes non son verticais senón que posúen un ángulo duns 45° respecto á vertical.

TÁBOA 1: medidas da embocadura das requintas documentadas.

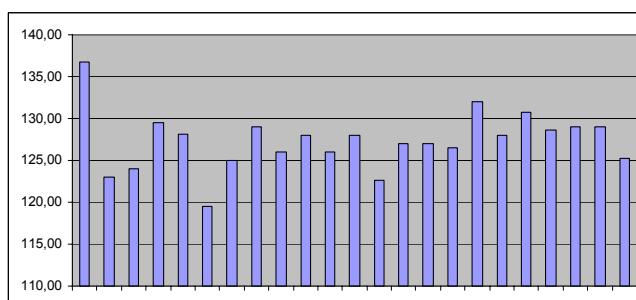
REQUINTA	LTS1	Diámetro furado	D1	Grosor A	Grosor B	Grosor C	Grosor D	Grosor E	Calibre Interno
1	136.7	10.8 x 9.5	60.7	24.2	25.1	25.7	25.5	24.8	16.0
2	123.0	10.0 x 9.9	48.7	25.5	26.4	27.4	27.0	25.5	16.0
3	124.0	10.8 x 9.7	50.3	26.0	27.8	28.9	28.7	28.6	16.3
4	129.5	10.0 x 9.4	53.8	25.0	26.0	27.3	27.8	26.8	16.0
5	128.1	10.0 x 9.0	51.4	25.0	25.8	26.5	25.9	25.0	16.0
6**	119.5	10.0 x 8.8	52.0	23.5		25.5		25.5	16.0
7	125.0	11.4 x 9.55	52.7	25	25.8	26.8	27.9	25.7	16.0
8	129.0	10.0 x 9.5	60	24.5	26.8	27.5	27.3	25.7	16.0
9	126.0	10.0 x 9.4	52.8	24.4	25.3	26.3	26.4	25.7	16.0
10	128.0	9.3 x 8.3	53.7	24.2	25.5	26.6	26.3	25.5	16.0
11	126.0	10.1 x 9.5	54.0	24.8	24.4	24.7	24.7	25.0	16.0
12	128.0	10.0 x 9.2		26.0	26.3	26.6	26.7	26.0	16.0
13**	122.6	10.3 x 9.6	55.6	25.0	26.1	26.6	26.9	25.6	16.0
14	127.0	9.2 x 8.7	51.7						15.9
15	127.0	10.0 x 8.5	56.5	24.0	25.6	25.8	25.0	23.0	16.0
16	126.5	10.3 x 9.5	54.1	24.7	25.5	26.0	26.5	25.5	16.0
17	132.0	9.6 x 8.5	57.1						16.0
18	128.0	10.8 x 9.9	52.7	24.0	25.7	27.3	28.0	27.0	16.0
19	130.7	10.1 x 9.2	55.8	24.7	25.8	26.0	26.1	25.4	16.0
20	128.6	11.3 x 9.6	53.7	24.8	25.6	26.6	26.7	25.0	16.0
21	129.0	10.0 x 9.0	52.4	24.4	24.8	25.7	25.8	25.0	16.0
22	129.0	11.3 x 9.6	52.6	25.8	26.5	27.4	27.6	26.0	16.0

¹⁰⁵ Montero, Enrique. Op. cit. p.28.

23	125.3	10.0 x 8.6	57.0	24.5	25.1	26.0	25.7	24.5	16.0
----	-------	------------	------	------	------	------	------	------	------

A táboa 1 recolle as medidas en milímetros das embocaduras das 23 requintas documentadas do seguinte xeito: **LTS1** refírese á lonxitude total da embocadura, sen ter en conta o tubo de metal que se introduce no barrilete; en **diámetro do furado** apórtanse as medidas diametrais (lonxitude x anchura respecto ó eixo maior do instrumento) dos furados para os beizos. **D1** correspóndese coa distancia entre a beira proximal deste furado e a parte inicial da embocadura. As cinco medidas restantes recollen os grososres da embocadura sendo **A** o grosor na parte inicial na parte máis próxima ó anel que sempre é algo máis grosso, **B** o achado na parte media da distancia D1, **C** o grosor onde vai situado o furado, **D** o grosor no punto medio da distancia entre o furado e o fin da embocadura e, por fin, **E** o grosor da embocadura na súa parte final ou distal tamén na parte máis próxima ó anel que tamén é sempre algo máis grosso.

Na táboa 1 apréciase con claridade a homoxeneidade constructiva destes instrumentos. O diámetro interno é de 16 mm en tódolos instrumentos, excepto na requinta nº 3, que é só lixeiramente superior.



Gráfica 1: Comparación das lonxitudes das embocaduras das requintas documentadas.

Exceptuando as requintas nº6 e 13, afinadas en Sol con embocaduras case 10 mm máis curtas que as demais (119 e 122 mm respectivamente), tódalas embocaduras das requintas pensadas para tocar con gaitas tumbais teñen unha lonxitude aproximada de 130 mm, e a maior parte delas difiren menos de 2 mm deste valor. En todo caso a lonxitude da embocadura pode ser compensada coa do barrilete, caso da requinta nº2 que, si ben amosa unha embocadura cunha lonxitude próxima a aquelas pensadas para tocar con gaitas en Do, posúe un barrilete máis grande do normal. Se da gráfica 1 eliminamos as requintas nº 6 e 13, apreciaremos como á variabilidade na lonxitude da embocadura é máis grande entre as requintas máis antigas, atenuándose a partir da requinta nº4 e aproximándose tódolos valores ós 130 mm. Esta variabilidade das primeiras

requintas podería ser debida ás probas iniciais que o artesán fixo para ir achando un modelo que se adecuara ás gaitas de fol.

Das medidas aportadas na táboa 1 podemos deducir outro dato importante: sendo o diámetro interior de 16 mm, os grosos das paredes da embocadura mantéñense todos moi preto dos 5 mm en tódalas requintas estudadas, o que reforza a súa homoxeneidade.



Fig. 26: Comparación entre a requinta nº 4 (esquerda), unha das máis antigas, e a nº 21 (dereita), unha das máis modernas. Apréciense a cor máis escura da primeira e os aneis de metal máis longos da máis moderna. Barra = 18 cm.

Na súa parte máis proximal a embocadura posúe un tapón que como xa vimos aparecía nas frautas barrocas e clásicas. Este é de madeira nas requintas máis antigas, anque achamos algún exemplar moderno con tapón de metal (requinta nº 19). Sexa como fose, este tapón está atravesado por un pasador roscado (normalmente de madeira, anque nas requintas máis modernas atopámoslos tamén de metal) que ten acolada a cortiza que delimita a extensión do tubo sonoro; deste xeito, xirando o tapón pódese variar esta, axustando así a afinación da requinta, pois a distancia da cortiza ó furado da embocadura é moi importante para o equilibrio de afinación entre as diferentes notas. Na táboa 2 indicamos a distancia entre a cortiza e o extremo proximal do furado (*DoF*) así como a contribución que á lonxitude total do tubo sonoro (*LTS1**) fai a embocadura en cada unha das requintas analizadas tendo en conta a situación da cortiza. Debemos subliñar que todos estes instrumentos, excepto a requinta nº4, levaban anos sen tocar cando os documentamos, e que en moitos casos a cortiza desaparecera, ademais hai que ter en conta que esta puido ser movida por os donos da requinta sen motivación musical.

TÁBOA 2: Distancias entre as cortiza se o furado da embocadura

Requinta	DoF	LTS1*	Requinta	DoF	LTS1*	Requinta	DoF	LTS1*	Requinta	DoF	LTS1*
1	26.6	102.6	7	9.7	82.0	13	11.6	78.3	19	11.1	86
2	7.7	82.0	8	8.0	77.0	14			20	8.9	83.8
3	6.3	80.0	9			15			21	8.4	85
4	13.8	89.5	10	13.7	88.0	16	12.1	84.5	22	24.1	100
5	8.9	85.6	11	11.0	83	17	8.1	83.0	23	28.5	96.8
6	10.5	78	12		76	18	6.2	81.5			

Sabendo que nas frautas francesas clásicas a distancia entre o furado e o tapón de cortiza é tipicamente de 19 mm, chama a atención a escasa distancia á que normalmente se acha colocada a cortiza respecto ó furado. Esta distancia tan curta é probablemente a que causa o desequilibrio entre as tónicas da primeira oitava (normalmente preto do Fa natural) e da segunda (Fa# moi grave) e terceira oitavas (Fa#) (Táboa 8).

A embocadura das requintas contén, no seu extremo distal, un tubo de metal que se estende fora dela para introducirse dentro do barrilete e facilitar así a afinación do instrumento. Este tubo non penetra totalmente dentro da embocadura, seguindo así modelo das frautas francesas do período clásico (Fig. 25). Nunha das requintas examinadas, a nº 16, puidemos extraer este tubo e vimos que se introducía 45 mm na madeira deste primeiro pecho, tamén puidemos apreciar como o artesán labrou unhas pequenas amosegas no seu exterior para facilitar o encolado e fixación do tubo de metal á madeira da embocadura. Só a requinta nº 19 posúe toda a embocadura recuberta interiormente por este tubo de metal. Así pois, a embocadura das requintas é de madeira na súa primeira metade aproximadamente, estando a súa metade distal recuberta por este tubo de metal.

O tubo de metal fábricase normalmente de latón e ten un diámetro interior de 16.0 mm en tódalas requintas examinadas, excepto unicamente na nº3 que amosa un diámetro interior de 16.3 mm. O diámetro exterior deste cilindro de metal é duns 17mm aproximadamente e sobresa da embocadura, para introducirse no barrilete, entre 27 e 40 mm, estando os valores máis frecuentes desta lonxitude entono ós 32-35 mm. Só a requinta nº8 posuía este tubo dunha lonxitude de 12 mm.

En canto á ornamentación desta peza da requinta, consiste normalmente en aneis de latón ou metal branco, un na parte máis proximal e outro na máis

distal. En tódalas requintas achadas estes aneis son estreitos, duns 5-6 mm (Figs. 24 e 26), anque atopamos aneis moi anchos nalgúnhas das requintas máis modernas (requintas, nº19, 21, 22 e 23), detalle que indica, segundo o actual rexente do taller de Riobó, que foron construídas polo seu pai, Joaquín Espiño García, nunha data difícil de precisar, pero en todo caso comprendida entre o final da guerra civil e o 1976.

O barrilete ou segundo pecho.



Fig. 27: Barrilete dunha requinta.

Como xa deixamos dito trátase dunha peza que forma parte da embocadura e que o artesán inglés Potter integrou no 1785 nas frautas para facilitar a súa afinación. É unha pequena peza que posúe normalmente un espigo de metal na súa parte proximal,

normalmente latón ou metal branco segundo sexa o material en que vai ornamentada a requinta, que se introduce dentro da embocadura rodeando o tubo que desta sobresa (Fig. 27). Só unha das requintas achadas carecen deste espigo de metal, a número 15, que non foi fabricada no taller de Riobó, senón por un ferreiro da Ulla.

Internamente o barrilete é un tubo de metal cilíndrico, cun diámetro que permite a entrada do tubo que sobresa da embocadura e que está tipicamente en torno ós 17-17.5 mm. Na parte distal o barrilete amplía seu diámetro ata 21-22 mm para dar cabida ó espigo do segundo pecho, duns 22 mm de lonxitude.

Na táboa 3 indicamos a presenza deste espigo (**Es.**) no barrilete así como a lonxitude con que este contribúe ó tamaño do tubo sonoro (**LTS2**).

TÁBOA 3. Medidas dos barriletes.

Req.	Es.	D	LTS2	Req.	Es.	D	LTS2	Req.	Es.	D	LTS2	Req.	Es.	D	LTS2
1	Si	17	54.4	7	Si	17.4	56.7	13**	Si	17.0	49.0	19	Si	17.2	59.0
2	Si	17.3	62.3	8	Si	18.2	57.3	14	Si	17.0	57.0	20	Si		57.0
3	Si	17.7	54.2	9	Si	17.3	56.0	15	Non	17.0	59.5	21	Si	17.0	51.0
4	Si	17.2	58.6	10	Si	17.3	55.1	16	Si	17.0	57.8	22	Si	17.2	55.3
5	Si	17.0	55.3	11	Si	17.3	60.4	17	Si	17.3	52.0	23	Si	17.2	53.9
6**	Si	17.0	52.5	12	Si	17.3	56.0	18	Si	18.0	57.5				

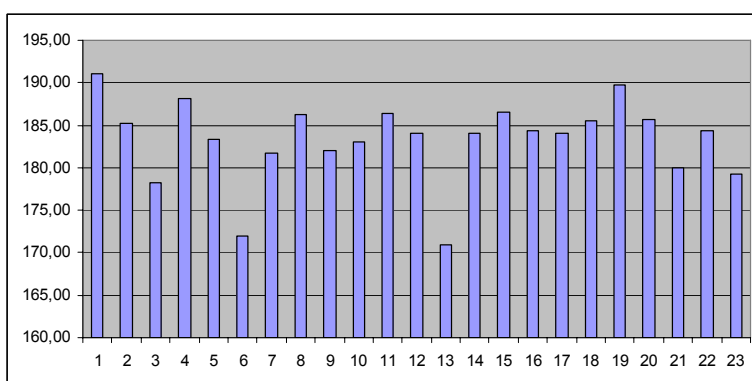
Posto que xuntos, barrilete e embocadura, forman a única peza de diámetro interior cilíndrico e posto que ambas forman realmente a embocadura da fruta, na táboa 4 sumamos as lonxitudes dos barriletes coas das embocaduras para ver como varían en conxunto (TE).

TÁBOA 4: Medidas conxuntas das embocadura e barriletes.

Requinta	LTS1	LTS2	TE	Requinta	LTS1	LTS2	TE
1	136.7	54.4	191.1	13**	122.6	49.0	171.0
2	123.0	62.3	185.3	14	127.0	57.0	184.0
3	124.0	54.2	178.2	15	127.0	59.5	186.5
4	129.5	58.6	188.1	16	126.5	57.8	184.3
5	128.1	55.3	183.4	17	132.0	52.0	184.0
6**	119.5	52.5	172.0	18	128.0	57.5	185.5
7	125.0	56.7	181.7	19	130.7	59.0	189.7
8	129.0	57.3	186.3	20	128.6	57.0	185.6
9	126.0	56.0	182.0	21	129.0	51.0	180.0
10	128.0	55.1	183.1	22	129.0	55.3	184.3
11	126.0	60.4	186.4	23	125.3	53.9	179.2
12	128.0	56.0	184.0				

Os resultados da táboa 4 resúmense na gráfica 2, na que podemos apreciar claramente como as requintas 6 e 13 pertencen a un tipo diferente, mentres que a homoxeneidade da embocadura é agora patente estando moi próxima na maior partes dos casos ós 185 mm.

É posible que o barrilete recibise este nome porque externamente ten forma de barril, engrosándose lixeiramente cara á parte distal, e sufrindo un ancheamento no tercio distal. Isto é así por razóns constructivas xa que da parte proximal debe dar cabida ó tubo



Gráfica 2: lonxitudes en mm da embocadura das requintas, considerando esta como a suma de embocadura e barrilete.

que sae da embocadura e o diámetro é suficiente para elo, sen embargo, na parte proximal debe acoller a un espigo do terceiro pecho, bastante grande, de case 20 mm de diámetro, polo que o diámetro da madeira do barrilete debe ser aquí cumprido. De feito, é frecuente un diámetro sobre 26 mm na parte

proximal que incrementa ata 27 na distal, pasando por un engrosamento de case 28 mm.

A ornamentación do barrilete inclúe normalmente dous aneis, un na parte proximal, que fai xogo e complementa ó da parte distal da embocadura, e outro na parte distal. Estes aneis son normalmente estreitos (5-6 mm), como os do resto da requinta, anque nos instrumentos máis modernos (requintas nº 18, 19, 20, 21, 22 e 23) achamos aneis pesados e de bastante lonxitude.

O terceiro pecho.



Fig. 28: Terceiro pecho dunha requinta. A parte proximal sitúase á esquerda.

Trátase dunha peza enteiramente de madeira, cónica recta tanto exterior como interiormente, que contén os tres primeiros furados tonais (Fig. 28).

Na parte proximal, o terceiro pecho ten un espigo duns 18-20 mm de lonxitude que se insire no barrilete, mentres que no extremo distal posúe outro para acolarse co cuarto pecho, cunha lonxitude duns 15-16 mm. Exteriormente diminúe progresivamente seu diámetro dende uns 25-26 mm a uns 22-23 mm o que produce un grosor nas paredes deste tubo duns 5 mm idéntica á achada nas embocaduras.

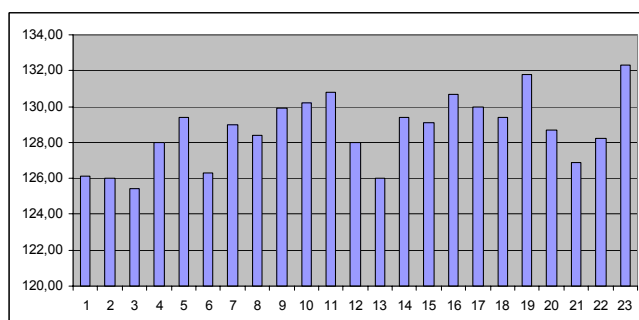
Vexamos na táboa 5 a lonxitude, en mm, que este pecho aporta ó total do tubo sonoro (**LTS3**), a distancia de cada un dos furados tonais ó furado da embocadura (**DF1**, **DF2** e **DF3**), medida dende o borde proximal do furado da embocadura ó borde proximal de cada un dos furados tonais, e sendo **DF1** a distancia ó furado máis proximal e **DF3** a do máis distal. Tamén apuntamos os diámetros destes furados (**Ø1**, **Ø2** e **Ø3**), así como os diámetros interiores desta peza na parte proximal (**ØP**) e distal (**ØD**). Indicamos tamén en **Cono** se a conicidade é recta ou aparece algún tipo de curvatura interior.

TÁBOA 5: Medidas do terceiro pecho.

REQUINTA	LTS3	DF1	DF2	DF3	Ø1	Ø2	Ø3	ØP	ØD	Cono
1	126.1	181.9	211.9	241.7	6.1 x 6.5	5.8 x 6.2	5.6 x 5.7	16.7	13.0	recto
2	126.0	178.8	208.1	238.0	5.8	5.6	5.5	16.0	15.0	recto
3	125.4	179.5	208.2	237.6	5.5	5.5	5.3	16.0	12.0	curvo
4	128.0	189.8	218.6	248.0	6.0	5.8	5.5	17.2	13.0	recto
5	129.4	181.5	215.5	244.8	6.3	6.1	6.4	16.0	12.5	recto
6**	126.3	174.5	203.2	232.2	6.0	5.7	5.5	15.0	11.8	recto
7	129.0	182.0	211.3	241.0	6.2	6.0	5.8	15.4	13.0	recto
8	128.4	192.0	221.5	251.0	5.7	5.6	5.6 x 5.1	16.0	11.2	recto
9	129.9	186.5	215.4	244.3	5.7 x 6.3	5.3 x 5.9	5.0 x 5.5	16.0	12.6	recto
10	130.2	181.9	212.1	242.7	6.1	5.9	5.25	15.6	13.1	recto
11	130.8	187.7	217.5	246.9	6.4 x 6.7	6.1 x 6.3	5.7 x 6.0	16.3	12.8	recto
12	128.0				6.1	5.9	5.8	16.0	12.6	recto
13**	126.0	167.3	196.8	226.2	6.5	6.2	5.9	14.7	13.0	recto
14	129.4	186.8	216.5	246.2	6.2	6.0	5.7	16.0	12.7	recto
15	129.1	187.0	218.0	246.0	6.0	6.0	7.0 x 5.0	16.0	12.0	recto
16	130.7	187.7	216.4	245.5	6.1 x 6.2	5.8	5.45	15.7	13.1	recto
17	130.0	181.9	210.9	240.2	6.0	5.9	5.5	15.7	12.0	recto
18	129.4	188.3	217.8	246.2	6.2 x 6.9	6.0 x 6.7	5.7 x 6.5	15.3	12.0	recto
19	131.8	192.4	221.2	250.6	6.25	5.85	5.35	16.1	12.8	recto
20	128.7	187.6	216.6	245.2	5.9	5.8	5.7	16.0	12.4	recto
21	126.9	180.5	209.0	237.6	5.9	5.4	5.5	16.0	12.5	recto
22	128.2	188.0	217.1	245.7	6.1	5.7	5.4	16.0	12.4	recto
23	132.3	182.4	211.6	238.7	5.8	5.4	4.8	16.0	11.8	recto

As lonxitudes deste pecho, comparadas na gráfica 3, amosan que, fora das primeiras requintas fabricadas, e exceptuando as nº 6 e 13, o resto das lonxitudes áchanse moi preto dos 130 mm, variando moi poucos milímetros desta lonxitude, o que redunda na homoxeneidade constructiva xa recalcada.

Como as frautas francesas de principios do século XIX, o diámetro dos furados é pequeno e moi semellante, diminuindo dende os aproximadamente 6 mm do máis proximal ós 5.5 mm do máis distal. As paredes destes furados



Gráfica 3: lonxitude en mm do terceiro pecho.

están normalmente avelanadas e aparecen algúns furados lixeiramente ovalados que proban como o constructor foi facendo probas para mellorar o son destes instrumentos.

En canto á conicidade interior desta peza, vemos que é

normalmente recta e parte, na maioría dos casos, dos 16 mm da embocadura, para rematar nuns 12-13 mm. Máis tarde analizaremos a conicidade total do instrumento que é o importante.

Cuarto pecho.



Fig. 29: Cuarto pecho dunha requinta. A parte proximal está á esquerda.

Esta peza comeza por un asiento interior duns 17-18 mm de profundidade e 18-19 mm de

diámetro, que recibe o espigo distal do terceiro pecho, o que obriga a un alargamento do calibre exterior que se achega ós 23-24 mm (Fig. 29), continúa cun adelgazamento progresivo ata acadar o diámetro do quinto pecho, uns 20-21 mm. Na súa parte distal contén un espigo duns 12-13 mm de lonxitude e 14-15 mm de diámetro externo que encaixa nun asiento no quinto pecho.

Contén os outros tres furados tonais para os dedos da man dereita, furados de características moi semellantes ós do terceiro pecho con diámetros que diminúen dende uns 6 mm no furado máis proximal, ata uns 5.5 mm no último e máis distal (táboa 6). As paredes destes furados tampouco son normalmente verticais e amosan un avelanamento.

Na táboa 6 amosamos as medidas deste pecho nas 23 requintas examinadas, seguindo a mesma nomenclatura que na táboa 5.

A homoxeneidade na construción deste pecho non deixa lugar a dúbidas, sendo a medida máis frecuente 104 mm, as variacións que se observan non van máis alá dos 3 mm. A conicidade interna é sempre recta e parte do valor final do terceiro pecho, 12.5-13 mm, baixando ata un valor de 10.5-11 mm que representa o menor diámetro do cono da requinta. Tamén se aprecia bastante homoxeneidade nestas medidas.

O diámetro externo deste pecho varía entre os 22 e 24 mm, dependendo daquel en que remate o terceiro pecho, e finaliza cun diámetro entre 19 e 22 mm, o que provoca un grosor das paredes deste tubo moi semellantes ás do pecho anterior, é dicir duns 5 mm. Deste xeito, os grosos dos tubos das

requintas mantéñense aproximadamente constantes ó longo de todo o tubo sonoro e adoitan un valor estándar duns 5 mm.

TÁBOA 6: medidas do cuarto pecho.

REQUINTA	LTS4	DF4	DF5	DF6	Ø4	Ø5	Ø6	ØP	ØD	Cono
1	105.2	279.0	308.6	338.6	6.3	6.2	6.0	14.3	12.0	recto
2	103.0	285.6	315.6	345.6	5.8	5.6	5.3	12.5	10.6	recto
3	104.6	276.3	304.8	334.8	6.0	5.6	5.3	12.5	10.5	recto
4	105.4	283.8	314.3	344.4	6.0	5.6	5.5	13.4	11.0	recto
5	104.3	283.7	283.7	342.8	6.0	6.0	5.5	13.3	11.0	recto
6**	104.0	268.2	297.7	331.2	5.8	5.7	5.5	13.4	9.8	recto
7	104.5	277.6	308.0	337.5	5.9	6.0	6.0	13.2	10.8	recto
8	98.0	277.6	305.4	328.5	5.8	5.9	5.3	12.0	10.4	recto
9	107.4	280.6	309.1	335.7	6.0 x 7.0	6.2 x 6.9	7.8	13.2	10.6	recto
10	104.0	280.8	311.2	341.5	6.0	5.7	5.5	12.6	10.7	recto
11	102.3	285.4	315.7	346.2	6.0	5.8	5.3	12.8	10.5	recto
12	104.2				6.4	6.3	5.5	13.5	10.8	recto
13**	103.4	262.7	292.6	322.4	7.0 x 6.4	6.3 x 6.6	6.0	13.7	11.0	recto
14	104.4	283.4	313.4	343.8	6.2	6.0	5.7	13.0	11.0	recto
15	104.0	284.8	315.1	345.8	6.0	6.0	6.0	12.4	11.0	recto
16	106.7	283.1	313.3	343.5	6.1	5.9	5.4	13.0	10.7	recto
17	106.4	278.6	308.8	339.2	6.0	5.9	5.4	13.0	10.5	recto
18	101.5	285.5	316.5	346.1	6.0	6.0	5.5	12.8	11.6	recto
19	105.4	287.7	317.9	348.7	6.2	6.0	5.7	13.3	11.0	recto
20	104.1	282.6	312.6	341.4				12.8	10.6	recto
21	102.2	276.6	307.0	338.0	6.0	5.9	5.4	13.2	10.9	recto
22	106.4	281.9	310.7	339.5	5.8	5.8	5.4	13.2	10.8	recto
23	104.4							13.2	10.4	recto

Quinto pecho ou pecho da clave.



Fig. 30: Pecho da clave ou quinto pecho, amosando o sistema de anclaxe da clave mediante dous postíños de metal.

Esta é a última sección da requinta e contén unha chave asentada sobre dous postíños de metal

directamente inseridos na madeira (Fig. 30), excepto nunha requinta, onde

achamos os postíños soldados a unha plaquiña de metal, suxeita á madeira cuns pequenos parafusos, exactamente do mesmo xeito que nas frautas

francesas de principios do XIX. A chave, ou *clave* na terminoloxía propia da zona, fabrícase de latón ou metal branco e obtura un sétimo furado tonal que axuda na emisión das notas do rexistro agudo. Este furado practícase aproximadamente a uns 26-27.5 mm da parte proximal do quinto pecho. A chave posúe un eixo furado por onde atravesa un pasador, lixeiramente cónico, que a suxeita ós postiños atravesando tamén a cabeza destes e permitindo á chave facer o seu xogo característico. Unha pequena tira de aceiro temperado mantén a chave apertada contra o furado, obturándoo mentres o meniño non a accione. A chave está dotada dunha zapata que permite obturar o furado tonal. Para facilitar o bo axuste da zapata ás beiras do furado, estas están resaltadas mediante un rebaixe que rodea todo o furado.

Exteriormente o quinto pecho é unha peza case cilíndrica de aproximadamente 20 mm de diámetro que porta na súa parte proximal un anel fino de latón, ou metal branco, que combina coa ornamentación do resto da requinta. Na parte final colócase outro anel para ornamentar o final do tubo sonoro do instrumento, nas requintas antigas ten entre 9 e 10 mm, mentres que nas máis modernas acada os 15-18 mm.

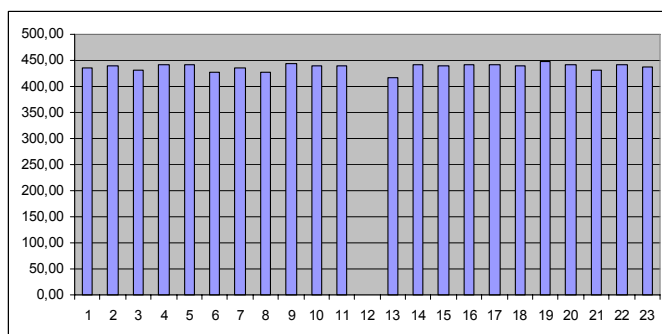
Se no terceiro e cuarto pechos a conicidade interna diminuía cara á parte distal do instrumento, no quinto pecho esta conicidade troca de senso, de xeito que o seu diámetro interior aumenta cara á parte distal.

Na táboa 7 indicamos a lonxitude que este derradeiro pecho aporta ó tubo sonoro (**LTS5**), e , nos casos en que foi posible desmontar a chave para examinar o furado, a distancia a que se acha o este respecto á parte proximal do furado da embocadura (**DF7**) e o seu diámetro (**Ø7**). Tamén indicamos a conicidade desta peza apuntando o seus diámetros proximal (**ØP**) e distal (**ØD**).

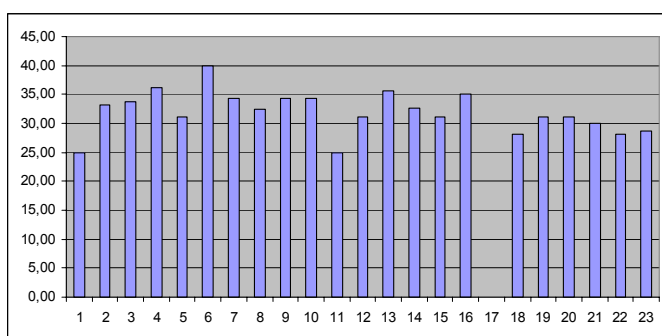
Para completar a análise da estrutura interna das requintas, na parte dereita da táboa 7 tamén indicamos o diámetro máximo do tubo sonoro (**DMax**), o diámetro mínimo (**Dmin**) e a conicidade total (**Con**) expresada en % calculada segundo xa vimos no epígrafe dedicado á historia das frautas.

TÁBOA 7: Medidas do quinto pecho e conicidades totais das requintas

REQUINTA	LTS5	DF7	Ø7	ØP	ØD	LTTS	DMax	Dmin	Conicidade
1	73	387.4	6.0	12.0	12.2	434.7	16.0	12.0	25.0%
2	74.5	392.1	6.8	10.7	13.0	440.1	16.0	10.7	33.1%
3	73.5	383.4	6.3 x 7.1	10.8	12.2	431.4	16.3	10.8	33.7%
4	75.0	395.1	7.0	10.2	12.4	442.7	16.0	10.2	36.2%
5	75.7	393.6	≈6	11.0	13.0	442.3	16.0	11.0	31.2%
6**	76.0	374.2	≈6	9.6	12.3	426.2	16.0	9.6	40.0%
7	75.0	387.5	6.2	10.5	12.3	435.5	16.0	10.5	34.4%
8	72.0	377.8	5.6	10.8	11.9	427.0	16.0	10.8	32.5%
9	77.7	394.5	6.8	10.5	12.5	444.2	16.0	10.5	34.4%
10	76.0	390.5	≈6	10.5	13.0	439.2	16.0	10.5	34.4%
11	75.0	394.2	6.3	12.0	13.0	440.5	16.0	12.0	25.0%
12			6.8	11.0	13.0		16.0	11.0	31.2%
13**	72.0	371.2	7.0	11.3	12.0	417.5	16.0	11.3	35.6%
14	75.5	393.2	6.6	10.7	12.8	441.7	15.9	10.7	32.7%
15	75.5	392.3	9.0	11.0	11.0	440.0	16.0	11.0	31.2%
16	75.0	395.0	6.7	10.4	13.0	442.6	16.0	10.4	35.0%
17	78.0	390.7	≈7	10.5	12.5	441.2	---	10.5	---
18	77.0	389.6	≈6.5	11.5	11.5	440.6	16.0	11.5	28.1%
19	77.0	398.3	6.7	11.0	12.0	448.1	16.0	11.0	31.2%
20	76.6	390.7		11.0	12.0	441.4	16.0	11.0	31.2%
21	74.8	385.9	≈7	11.2	12.3	431.5	16.0	11.2	30.0%
22	74.5	393.8	6.5	11.5	12.0	440.8	16.0	11.5	28.1%
23	77.7	386.1	5.6	11.4	12.6	436.6	16.0	11.4	28.7%



Gráfica 4: longitudes totais dos tubos sonoros das requintas documentadas



Gráfica 5: conicidades internas en % das requintas documentadas.

A lonxitude desta última sección das requintas varía tamén moi pouco, entre 78 e 72 mm. A lonxitude total do tubo sonoro das requintas achadas resúmese na gráfica 4, onde podemos observar como estes instrumentos posúen unha lonxitude moi semellante, excepto as nº6 e 13 que se aproximan ós 420 mm, o resto, roldan en xeneral os 440 mm. Se temos en conta que o barrilete permite agrandar o tubo en case 30 mm, podemos concluír que a

homoxeneidade constructiva das requintas é moi grande.

En canto ás conicidades totais das requintas, amosadas na gráfica 5, moi poucas se achegan ós valores das frautas barrocas francesas. Así, só as nº 1 e 11 teñen valores de 25%, mentres que as demais amosan valores que se achegan moito ou sobrepasan o 30%, chegando en moitos casos case ó 35%. É curioso observar como nas requintas consideradas como máis modernas (nºs 19-23) a conicidade diminúe cara a valores próximos ó 30% despois dun período no que se achegaban bastante ó 35%.

7.3 As escalas e afinacións das requintas.

Na táboa 8 indicamos de novo as lonxitudes totais (co tubo da embocadura inserido totalmente no barrilete) dos tubos sonoros (**LTTS**) das requintas que puidemos documentar e, no caso en que estas requintas estiveron en condicións de ser tocadas (15 en total), indicamos as tónicas producidas por estas frautas na súas segunda e terceira oitavas, obtidas coa embocadura completamente inserida no barrilete e coa dixelación empregada polos informantes, que logo veremos. Valorouse esta altura sonora empregando un afinador electrónico calibrado a La=440. As desviacións indícanse en cents aparecendo como positivas se son cara ó agudo e como negativas se son cara ó grave.

TÁBOA 8: Lonxitudes dos tubos sonoros e afinacións das tónicas das requintas documentadas.

REQUINTA	LTTS	Tónica 2ª oitava	Tónica 3ª oitava	REQUINTA	LTTS	Tónica 2ª oitava	Tónica 3ª oitava
1	434.7	Fa# -100	Fa# -40	13**	417.5	Sol	Sol +30
2	440.1	---	---	14	441.7	---	---
3	431.4	Fa# -80	Fa#	15	440.0	Fa# -60	Fa# -10
4	442.7	Fa# -20	Fa# -20	16	442.6	---	---
5	442.3	---	---	17	441.2	---	---
6**	426.2	Sol -20	Sol	18	440.6	---	---
7	435.5	---	---	19	448.1	Fa# -90	Fa# -10
8	427.0	---	---	20	441.4	Fa# -50	Fa#
9	444.2	---	---	21	431.5	Fa# -40	Fa#
10	439.2	Fa# -50	Fa# +10	22	440.8	Fa# +60	Fa# -40
11	440.5	Fa# +60	Fa#	23	436.6	Fa#	Fa#
12		Fa# +20	Fa#			Fa#	Fa#

Nesta táboa apréciase o fenómeno xa resaltado do desequilibrio entre as oitavas que amosan as requintas: a tónica da segunda oitava está, en xeneral moi baixa respecto á da terceira que se aproxima bastante ó Fa#.

Como xa dixemos a requinta acompaña normalmente as gaitas de fol en grupos onde unha ou dúas requintas tocan ó pe dunha ou dúas gaitas de fol normalmente afinadas en Si natural, ou, a partires de mediados do século XX, afinadas en Sib. A extensión empregada para isto abarca dende o terceiro grao da segunda oitava da requinta (que se corresponde coa subtónica da gaita de fol) ata o cuarto grao da terceira oitava da requinta, que se correspondería coa oitava da tónica da gaita de fol. Nalgunhas pezas empréganse tamén, para facer contrapuntos á melodía da gaita de fol, as primeiras notas da segunda oitava, así como o quinto e sexto graos da terceira.

Na Fig. 31 expoñemos a dixitación máis frecuentemente empregada polos requinteiros, xunto coa súa correspondencia coa dixitación na gaita.

REQUINTA													
re	mi	fa#	sol	la	si	do#	re	mi	fa#	sol	la	si	
●	●	●	●	●	○	○	●	●	●	○	○		
●	●	●	●	○	○	●	●	○	○	●	●		Man esquerda
●	●	●	○	○	○	●	○	●	○	●	●		
●	●	○	○	○	○	●	○	○	○	○	○		Man dereita
●	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○		
ch	ch	ch	ch	ch	ch	ch	ch	ch					Clave pulsada: ch
GAITA DE FOL													
ST	1º	2º	3º	4º	5º	6º	7º	8º					
●	●	●	●	●	●	●	○	○					
●	●	●	●	●	●	○	○	●					Man esquerda
●	●	●	●	●	○	○	○	●					
●	●	●	●	○	○	○	○	○					
●	●	○	○	○	○	○	○	○					Man dereita
●	○	○	○	○	○	○	○	○					

Fig. 31: dixitacións da requinta e da gaita de fol.

Na táboa 9 analizamos a afinación das escalas de aquelas requintas que achamos en condicións para ser tocadas. Empregamos para este análise a dixelación máis empregada polos informantes e só fixemos a análise dentro da tesitura que se emprega para acompañar ás gaitas de fol, é dicir a partires da tónica da segunda oitava, pois é aí, e só aí, onde este instrumento se toca. Téñase en conta que esta análise foi levada a cabo no momento de documentar o instrumento, pois ningún informante aceptou prestar a súa requinta para levar a cabo unha análise da escala despois de tocar o instrumento varios días, que sería o correcto, pois a afinación vai trocando segundo o instrumento colle son, e segundo se vai quentando.

Debido á limitación de espazo para a presentación deste traballo, non podemos presentar as afinacións das escalas de tódalas requintas analizadas, sen embargo, e a modo de exemplo, comparamos aquelas da requinta nº 1 e 3, unhas das máis antigas, as das requintas nº19 e 22, unhas das máis modernas, e aquela da requinta nº 6, unha das poucas coa tónica en Sol. Tamén engadimos a afinación da requinta coa que toca o autor deste traballo dende hai seis anos, a requinta nº4, que pertenceu á agrupación A Requinta de Reis. As desviacións respecto da escala temperada indícanse en cents como na táboa anterior.

TÁBOA 9: Afinación da escala das requintas.

Nome do grao na escala de Re maior	Req. nº 1	Req. nº 3	Req. nº4	Req. nº 19	Req. nº 22	Req. nº 6
Re'	Fa# -90	Fa# -80	Fa#	Fa# -90	Fa# +60	---
Mi '	Sol# +20	Sol#	Sol# +10	Sol# -10	Sol# +40	---
Fa#'	La# -70	La# -40	La# -30	La# -40	La# -20	Si
Sol'	Si	Si	Si	Si	Si	Do -10
La'	Do# -20	Do# -10	Do#	Do# -60	Do# -20	Re -20
Si'	Re# -80	Re# -20	Re# -40	Re# -80	Re# -80	Mi -30
Do'	Mi -10	Mi +40	Mi	Mi -20	Mi -30	Fa +40
Do'*	Mi -10	Mi +40	Mi	Mi -10	Mi -20	Fa +20
Re''	Fa# -40	Fa#	Fa# -10	Fa# -10	Fa# -40	Sol
Mi''	Sol# -30	Sol# +10	Sol#	Sol# -30	Sol -60	La +10
Fa#''	La# -70	La# -10	La#	La# -70	La# -100	Si -10
Sol''	Si -70	Si -30	Si -20	Si -10	Si -30	Do -30
Sol''*	Si -20	Si	Si	Si	Si -10	Do -10
La''	Do# -90	Do# -30	Do# -30	---	---	---
Si''	Re# -190	Re# -140	Re# -20	---	---	---

Como se pode observar na táboa 9, a afinación da requinta tocada polo autor axústase perfectamente ó esperado (unha escala de Si maior), mentres que nas outras requintas as variacións respecto a esta escala son moi grandes, seguramente debido a que levaban moito tempo sen ser tocadas e carecían do son adecuado, ademais de que o coñecemento da resposta do instrumento é tamén moi importante para acadar a afinación desexada. Sen embargo, debemos destacar un dato curioso: os terceiros e sextos graos das escalas das requintas aparecen considerablemente rebaixados. Que o terceiro grao estea rebaixado non sorprende pois esta é unha característica propia de tódolos aerófonos antigos, incluída a gaita de fol galega; pero que o sexto grao da requinta apareza rebaixado indica con toda claridade que estes instrumentos foron construídos a propósito para ser tocados coas gaitas de fol, pois tendo estas o terceiro grao rebaixado é o sexto grao da requinta o que debe conxuntar con el.

Vexamos agora como e onde se construíron estas requintas.

7.4 Proceso de construción da requinta. Talleres de fabricación.

O proceso de construción dunha requinta comeza coa obtención da madeira. A elixida é sempre o buxo. As árbores da especie *Buxus sempervirens* empregadas para tal efecto medran lentamente de xeito que teñen que pasar uns 70-80 anos antes de poder cortalas. Estas árbores empregábanse con frecuencia para facer peches vexetais que protexen as casas do *aire darriba* (aire do norte) ou tamén como especies simplemente ornamentais. Os buxos sitúanse moitas veces por baixo dos loureiros de xeito que estes, coa súa maior envergadura, protexen a parte alta mentres os buxos fan o propio a rente do chan.

O tempo de talar os buxos é no cuarto mingunte do mes de Xaneiro, anque tamén se pode facer no mingunte de Agosto. Unha vez derribadas as árbores, déixanse uns días no chan para que as follas tiren polo pouco zume que quede. Despois decótanse eliminando as polas pequenas e os troncos son almacenados enteiros á sombra, nun sitio ventilado e o menos húmido posible, normalmente en pendellos e, ás veces, entre a palla. Os artesáns da Ulla non parten estes troncos á metade (o que si se fai noutros lugares de Galicia) e deixan que fendan de xeito natural, o que acontece na maior parte dos casos por ser o buxo unha madeira moi *apertada*. Despois de 15-20 anos de secado,

pois ó ser unha madeira tan densa sécase con moita lentitude, o buxo pode ser empregado para fabricar instrumentos musicais.

Os artesáns consultados coinciden en apreciar que o buxo ten moitísimo desperdicio debido á aparición destas fendas, á tendencia que ten a non producir tocos dereitos, á grande cantidade de nós, ó número elevado de manchas escuras e incluso tamén pola aparición, dentro da madeira, de cravos ou teas metálicas coas que se facían os peches das casas. En todo caso, o buxo é a súa madeira preferida para traballar pois á vez que dura e densa, déixase labrar como a manteiga. Unha vez secos, os troncos pártense cunha serra seguindo as fendas producidas de xeito natural, intentando aproveitar o mellor posible a madeira e extraendo pezas lonxitudinais de madeira dun tamaño adecuado para a fabricación das diferentes seccións da requinta. Antes de metelas ó torno, estas pezas de madeira redondéanse toscamente cunha machada para evitar as grandes vibracións no torno. Unha vez redondeados de xeito aproximado, calcúlase o centro da peza, sitúase entre as garras do prato do torno e o contrapunto e dáselle forma cilíndrica. Para isto emprégase unha gubia de cabeza curva en posición de corte, é dicir formando o corte un ángulo moi agudo coa madeira. Cando xa se obtivo un cilindro a madeira, déixase repousar unha tempada para que torza o que ten que torcer, pois o buxo ten moita tendencia a dobrarse seguindo a súa veta, que poucas veces é completamente recta. Na fabricación das requintas obter anacos de veta recta é doado pola pouca lonxitude das pezas, pero isto representa un serio problema nas gaitas de fol, que precisan de pezas de ata 35 cm de lonxitude.



Fig. 32: Coitela para o labrado interior do cono das requintas. Pertenceu a Joaquín García García (1856-1934). Barra=18 cm.

Unha vez o cilindro de buxo ten repousado unhas semanas, fúrase interiormente empregando unha barrena cilíndrica dun diámetro algo

inferior á coitela con que se dará a forma definitiva ó furado interior. A barrena pódese introducir a man ou ven suxeitando a peza nas garras do torno. Neste

caso, empregando unha luneta para evitar que o outro extremo vibre, introdúcese a barrena, suxeita nun portabrocas do contrapunto, facendo avanzar este con lentitude contra a peza. Cando xa se conseguiu este furado inicial, a madeira repousa de novo unhas semanas. Para o acabado interior das embocaduras e barriletes empréganse barrenas cilíndricas, mentres que para os dos tres pechos restantes, emprégase unha coitela cónica especialmente deseñada polo artesán para producir a conicidade interna desexada (Fig. 32). Estes dous tipos de barrenas empregados para furar interiormente as requintas eran fabricados polos propios artesáns. O obradoiro de Riobó, do que pronto falaremos, tiña a este efecto unha pequena forxa onde se fabricaban as ferramentas de metal empregadas para a construción dos instrumentos musicais. As barrenas cilíndricas pódense empregar mentres a peza xira no torno, pero as barrenas cónicas aplícanse sempre a man, suxeitando a peza nunha morsa. As barrenas ben afiadas producen interiores completamente lisos, polo que o afiado da ferramenta é unha parte importantísima do proceso de fabricación das requintas, xa que o acabado interior ten que ser perfecto.

Unha vez as pezas están furadas interiormente, acábanse exteriormente montándoas no torno e dándolles o acabado desexado. Para isto pódense empregar diferentes tipos de gubias, pero un bo artesán é quen de realizar todo o proceso cunha soa gubia plana. Coas gubias planas tampouco se tornea por raspado, senón por corte, polo que, se o torneiro é bo e a ferramenta corta ben, non se precisa lixa para o acabado exterior dos instrumentos.

Os tubos interiores da embocadura e do barrilete fabricábanse tamén no torno empregando tubo de latón ou de metal branco de diámetros adecuados e acabándoos con ferramentas especialmente temperadas para cortaren o metal, agora estas ferramentas son de aceiro rápido (HSS) mentres que antes había que temperar pezas ata conseguir a dureza adecuada.

As anelas que ornamentan as requintas eran fabricadas a partir de tubos de metal, ou soldando plaquiñas dándolles forma redondeada. Unha vez montados nos rebaixes realizados na madeira a tal efecto, as pezas móntanse no torno, dáselles a forma requirida e púlsenos ata darlles o acabado final.

As claves fábrícanse a man, recortándoas de placas de latón ou metal branco e traballándoas con limas. Os postiños torneábanse a partir de

cilindriños de metal nos que se tornea unha rosca pequena para poder inserilos na madeira.

Os furados das requintas practícanse con barrenas de diámetro adecuado e acábanse con limas para avelanalos.

Por último as pezas da requinta podíanse vernizar empregando para elo goma-laca aplicada cun trapiño lixeiramente mollado en aceite.

O taller de García de Riobó.

Como xa apuntamos ó falar da economía da Ulla o taller de Riobó está situado na zona dos torneiros, na aldea de Riobó e no concello da Estrada (provincia de Pontevedra). Como xa dixemos é unha zona na que existen moitos talleres dedicados á produción de pequenas pezas de madeira torneadas como utensilios para as cociñas, pratos, vasos, billas, etc., o que eles mesmos denominan “a industria do garabullo”.

O obradoiro de Riobó esta actualmente rexentado por Joaquín Espiño Martínez (1958) quen nos relatou a historia do seu taller. As primeiras novas datan de finais do XVIII cando nel traballaba, xa na produción de instrumentos musicais, fundamentalmente gaitas de fol, Joaquín García Rei (1790-1866), que ven sendo o pai do tataravó do actual dono. Deste home aprendeu seu fillo Domingo Antonio García de Oca (1811-1872) que gañou un recoñecemento da Reina Isabel II por unha gaita de ébano que amosou na “Exposición de productos agrícolas” celebrada en Madrid no ano 1837. Non se conservan instrumentos feitos por este home, pero sábese que el e seu pai traballaron co torno de vara que se conserva no taller. Domingo e Joaquín identificaban os seus instrumentos estampando o carimbo da Fig 33. O herdeiro de Domingo no obradoiro foi Joaquín García García (1856-1934), bisavó do actual rexente. Este home non tivo descendencia masculina, de xeito que o obradoiro pasou directamente a Joaquín Espiño García (1921-1976), pai do actual artesán.



Fig. 33: carimbo antigo do taller de Riobó. S. XIX.

O taller de García de Riobó está situado dentro dunha pequena habitación, duns 25 m², na que se pode ver unha pequena forxa e o torno onde traballou esta familia (Fig. 34). É moi curioso observar como neste obradoiro se conserva toda a historia do torno en Galicia. Conservan un *torno de vara*, co

que traballaran o seu tataravó e o pai del. Consiste nunha bancada onde a peza de madeira se sitúa entre dous puntos móbiles, a peza xira porque arredor dela se enrosca unha corda que se desliza. Esta corda vai suxeita, por un dos seus extremos, a unha vara flexible amarrada no teito do taller, e polo outro a un pedal, que ó subir e baixar por efecto do pé, tira da corda que, como está enroscada na peza, faina xirar (fig. X). Ó soltar o pedal, a vara tira da corda cara arriba e a peza xira outra vez, pero no senso contrario. Deste xeito só se pode torneear cando a peza xira cara a un, é dicir cando se acciona o pedal cara abaixo.

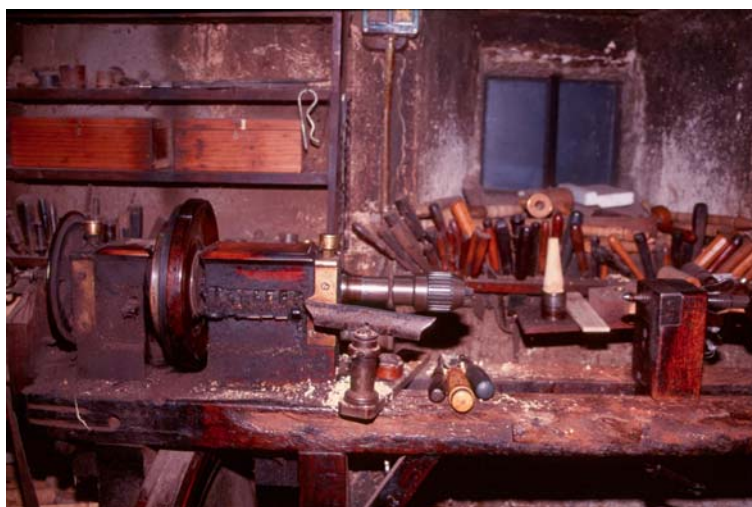


Fig. 34: Torno do taller de García de Riobó.

Entre finais do XIX e principios do XX traballou no taller o bisavó de Joaquín, Joaquín García García (1856-1934), quen engadiu a este torno de vara un sistema para convertelo no denominado *torno de*

volante (Fig 34). Este tipo de torno consegue xa un movemento continuo da peza cara adiante. Vai dotado dun gran e pesado volante duns 80 cm de diámetro e 15 cm de grosor que da voltas ó accionar co pé un pedal. Por este volante pasa unha correa que tamén rodea ó eixo do torno que deste xeito xira continuamente cara a quen o manexa permitindo así un torneado continuo e non alternativo como no caso do trono de vara. O torno de volante xa non contén dous puntos ceibes, senón un prato con garras á esquerda, denominado punto vivo porque que xira mercé ó movemento do volante (e que permite suxeitar as pezas de madeira), e un contrapunto á dereita (denominado punto morto porque non ten movemento propio), que actúa simplemente de soporte para as pezas que se están a torneear. Con este torno parece ser que se fabricaron a maior parte das requintas.

Un terceiro desenvolvemento do torno consistiu en substituír o volante accionado por un pedal por un pequeno motor eléctrico do que se obtiña o

movemento xiratorio do eixo do torno. Este motor foi engadido polo pai de Joaquín.

Na opinión do actual rexente deste obradoiro, a maior parte das requintas que se conservan foron fabricadas polo seu bisavó, xa que seu pai fabricou só unhas poucas e el nunca as fabricou pois seica dan moito traballo. Isto cadra moi ben cos datos constructivos das requintas que puidemos analizar, pois xa vimos que as cinco últimas (nº19, 20, 21, 22 e 23) amosan unha ornamentación moito máis pesada que as restantes, e segundo nos confirma Joaquín, saíron da man de seu pai. Deste xeito, o artesán que desenvolveu a requinta foi sen dúbida Joaquín García García no período comprendido entre 1856 e 1934.

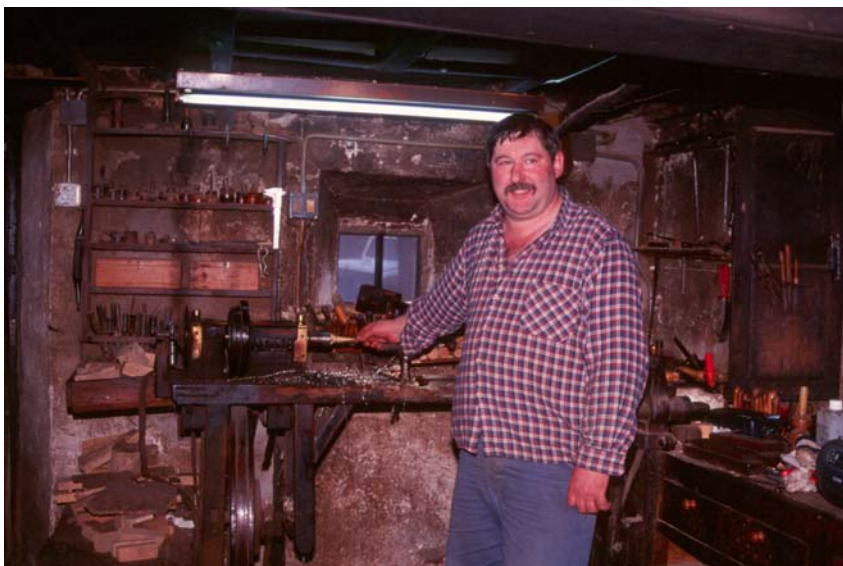


Fig. 35: Joaquín Espiño no seu taller de Riobó a carón do torno de volante de seu bisavó.

Durante o século XX non existiu ningún outro taller na Ulla do que saísen requintas. Só a partires do ano 2002 comeza de novo a súa construción no obradoiro rexentado por Olimpio Xiráldez (en Raíces, Balcaide, Teo, Pontevedra) facendo reproducións exactas de requintas do taller de Riobó destinadas ó uso nos grupos de nova formación “A Requinta de Xián” e “A Requinta da Laxeira”. O proceso constructivo non trocou en absoluto, como tampouco o fixeron as medidas dos instrumentos ou a súa afinación. A día de hoxe Olimpio ten fabricado un total de seis reproducións da requinta nº4 (polo tanto afinadas en Fa#) e dúas requintas en Sol, que firma tallando no segundo pecho a palabra Oli.

7.5 O nacemento das requintas.

Por todo o que acabamos de ver en canto á morfoloxía das requintas da Ulla achamos que a hipótese da súa orixe na frauta barroca proposta por Enrique Montero¹⁰⁶ pode ser totalmente descartada. Vexamos cales son as razóns que soportan esta afirmación.

A presenza do barrilete, que como xa vimos foi patentado polo inglés Potter no 1785, por forza coloca á requinta nunha data posterior, incluíndoa directamente dentro do período clásico (1750-1820) e non no barroco.

En segundo lugar, nas frautas barrocas a chave inseríase nun anel de madeira (fig. 17) e non sobre postes de metal, como é o caso da requinta. Xa vimos que este xeito de ancoraxe da chave foi patentado en 1806 por Claude Laurent e polo tanto a requinta debe estar baseada nun modelo de frauta posterior a esta época, é dicir, nunha frauta francesa do período clásico (1750-1820), pois as inglesas seguiron a manter o sistema barroco de ancoraxe da chave, como xa vimos. Os tamaños dos furados, sempre menores de 6 mm, indican tamén que a requinta está baseada nun modelo francés clásico, pois as frautas clásicas inglesas posuían furados máis amplos, como se pode apreciar na fig. 20.

Os valores de conicidade máis frecuentemente achados nas requintas, en torno ó 30% como xa vimos, non son típicos das frautas barrocas, senón de frautas do período clásico, o que soporta a nosa hipótese de que a requinta é un desenvolvemento feito a partir dunha frauta francesa clásica de principios ou mediados do XIX.

Deste xeito, podemos concluír que a morfoloxía da requinta corresponde exactamente, e sen dúbida algunha, á dunha frauta francesa da primeira metade do XIX, na que aínda eran frecuentes as frautas cunha soa chave. A semellanza morfolóxica compróbase facilmente comparando as requintas da fig. 24 coas frautas francesas clásicas da fig. 22, mentres que as diferenzas coas frautas barrocas son patentes se as comparamos coas frautas barrocas amosadas nas figuras 13 e 14.

Só un detalle aparta ás requintas das frautas francesas do período clásico: a súa afinación. A requinta é unha frauta afinada en Fa#, mentres que,

¹⁰⁶ Montero, Enrique. Op. cit. p. 19.

as do período clásico francés (e tamén as barrocas), estaban afinadas fundamentalmente en Re, sendo moi raras as afinadas noutras tonalidades, como ben apunta Francisco Luengo¹⁰⁷. Sendo a requinta unha frauta que se empregou fundamentalmente para acompañar ás gaitas de fol, normalmente afinadas en Si natural, cremos moi posible que esta rara afinación sexa debida simplemente á adaptación dun modelo de frauta clásico ás gaitas de fol propias da Ulla. Deste xeito, a orixe da requinta puidera estar nalgunha frauta francesa do século XIX, afinada en Re, que chegara a Ulla e fose copiada polos artesáns modificando as súas medidas para adaptala á afinación das gaitas de fol. Este tipo de frautas afinadas en Re están documentadas por toda Galiza e foron empregadas de cote polos frauteiros galegos, anque moi poucas veces para acompañar ás gaitas de fol, debido a que tocadas na súa primeira ou segunda oitavas producen un son demasiado feble para destacar a carón dunha gaita de fol¹⁰⁸.



Fig. 36: Frauta clásica francesa de catro seccións que pertenceu a Manuel Carrillo, frauteiro do Rubio de Argunte. Fabricada por Dubreuil Ivry-la-Bataille c1850. Barra=18 cm.

Non puidemos achar na Ulla restos de ningunha frauta francesa afinada en Fa ou Fa# que puidese servir de modelo a García de Riobó para desenvolver a requinta, sen embargo, curiosamente, si que achamos unha frauta francesa de catro seccións afinada en Re, fabricada en madeira de buxo (Fig 36) firmada Dubreuil Ivry-la-Bataille e fabricada c1850. Esta frauta pertenceu a Manuel Carrillo Abrales (Santa Cruz de Ribadulla, Vedra) quen a tocou xunto co gaiteiro Juan Fernández Cobas (Argunte, San Mamede de Ribadulla, Vedra), coñecido como *O Rubio de Argunte*, formando a primeira agrupación, que puidésemos documentar, na que se integrou a frauta tocando ó pe da gaita de fol na Ulla, e que data de aproximadamente do 1900. Esta

¹⁰⁷ Luengo, Francisco. Op. cit., pp.167-182.

¹⁰⁸ Castro, Cástor. Op. cit., pp. 113-140

frauta está en poder de Fernando Sada (Santa Cruz de Ribadulla, Vedra) que ven sendo o neto do *Rubio de Argunte*. Sabe Fernando que esta frauta era tocada coa gaita de fol porque así llo informou a súa avoa, muller de Juan Fernández. Curiosamente, esta muller resaltaba que Manuel Carrillo tocaba acompañando a seu home cunha frauta máis cumprida que as requintas que fabricada Riobó, pero empregando a mesma dixitación que os requinteiros. Así, é posible que Manuel Carrillo tocase esta frauta na terceira oitava, o que produciría unha escala de Re maior, que ben podería ter acompañado a unha gaita grilleira (en Re) das que aparecen documentadas por toda a Ulla, incluso formando agrupacións como *O Gaiteiro de Rianxo*, anque neste caso as gaitas grilleiras non eran acompañadas por frautas senón pínfanos (fautíns) afinados en Re, tocados na segunda oitava.

Con estes datos podemos propoñer que o proceso de nacemento das requintas puido ser o seguinte: Manuel Carrillo comezou, cara ó 1900, a tocar unha frauta en Re, xunto co Rubio de Argunte, e empregando a terceira oitava para facelo. Outros gaiteiros da zona puideron gusta de semellante innovación e acudiron ó taller de Riobó para que Joaquín García García (1856-1934) lles fabricase frautas para acompañar ás súas gaitas de fol, que maioritariamente estaban afinadas en Si natural. Este artesanía tivo que desenvolver unha frauta que tocada no seu rexistro agudo afinase coas gaitas tumbais.

Varios datos soportan a hipótese de que no taller de Riobó se realizasen adaptacións de instrumentos foráneos para acompañar ás gaitas de fol. No Ulla existiron, ademais das gaitas de fol afinadas en Si natural (que foron a maioría) e as grilleiras (afinadas en Re), outras denominadas *de punto redondo*, afinadas en Do. Sorprendentemente, entre as 23 requintas que puidemos documentar, tres están afinadas en Sol e non en Fa#, por canto deducimos que foron fabricadas expresamente para tocar con gaitas *de punto redondo*. Partindo dun modelo de fautín francés clásico do XIX, como o amosado na fig. 37, e dos que puidemos documentar varios exemplares na Ulla, fabricáronse no taller de Riobó tres modelos de fautíns con tonalidades que coinciden coas das gaitas que existiron na Ulla. Así, deste taller saíron pínfanos en Re (Fig. 38), en Do (Fig. 39) e en Si (Fig. 40), anque en moitos casos eliminábanse as chaves e se fabricaban con unha ou sen ningunha. As tonalidades de Do e Si para os fautíns son moi raras, como ocorre coa de Fa# para as frautas.

Así, cremos demostrado que no obradoiro de García de Riobó se fabricaron instrumentos especialmente pensados para acompañar ás gaitas de fol, e que estes instrumentos se desenvolvían modificando os patróns de afinación de instrumentos foráneos, como foron os frautíns ou as frautas clásicas en Re. Deste xeito, non sería de estrañar que baseándose na frauta de Manuel Carrillo, ou noutras semellantes que tamén temos documentadas na Ulla, Joaquín García comezase a fabricar requintas.



Fig. 37: Pínfano estranxeiro de finais do XIX conservado no taller de Riobó



Fig. 38: Pínfano en Re fabricado no taller de Riobó.



Fig. 39: Pínfano en Do fabricado no taller de Riobó.



Fig. 40: Pínfano en Si fabricado no taller de Riobó.

Por outra banda, a propia denominación do instrumento, seguramente extraída do vocabulario dos gaiteiros que denominan *requintear* a superar a extensión natural de nove notas do punteiro da gaita de fol, parece indicar que a requinta foi especificamente deseñada para ser executada en parte da terceira oitava, *requinteando* para sobrepoñerse ó elevado volume das gaitas de fol ás que debía acompañar.

Se xa temos unha idea de como puido ser o proceso de nacemento das requintas, podemos agora preguntarnos sobre a data en que sucedeu. Varias evidencias sitúan o seu nacemento na primeira década do século XX.

En primeiro lugar, como veremos na análise dos grupos de requinteiros tradicionais, estes comezan a aparecer a partir dos anos 10, de xeito que, si no 1900 só puidemos documentar unha agrupación na que se tocaba a gaita cunha frauta, *O Rubio de Argunte*. Na década do 1910 xa existen cinco agrupacións que inclúen requintas tocando coas gaitas de fol. Este número

irase incrementando paulatinamente ata acadar un máximo de 15 agrupacións nos anos 50 (ver gráficas 6 e 7).

En segundo lugar, achamos que a ausencia da requinta no cancioneiro de Casto Sampedro¹⁰⁹ evidencia que este instrumento estaba nacente a principios de século. Esta ausencia rechama por dúas razóns: primeiro, porque neste cancioneiro faise unha ampla referencia á gaita de fol en Galiza como instrumento representativo da cultura galega (lembramos que a requinta acompaña sempre á gaita de fol na Ulla), e non faltan numerosos comentarios sobre outros instrumentos como a zanfona, as cornetas, pitos e tambores ou asubíos de castradores, adobiados incluso con repertorios interpretados con eles. E segundo, porque o traballo de Casto Sampedro realizouse fundamentalmente con materiais recollidos na provincia de Pontevedra, e pertencendo a Ulla en parte a esta provincia, e achándose no cancioneiro numerosísimas cantigas adscritas especificamente a esta zona, a ausencia da requinta chama poderosamente a atención, canto máis sabendo que os materiais que forman parte do cancioneiro de Casto Sampedro foron recollidos, segundo nos informa José Filgueira Valverde na súa introducción e notas bibliográficas¹¹⁰, entre 1884 e 1924, época esta última na que xa existían dez grupos de requinteiros en activo na Ulla. Así, polas datas que estamos a manexar, Casto Sampedro seguramente tivo algunha nova da requinta, pero seguramente non a mencionou na súa obra por considerala algo moderno e, polo tanto, non digno de formar parte dun cancioneiro que probablemente foi seleccionado coa intención de conservar as manifestacións culturais máis antigas e consideradas de longa tradición. Proba desta tendencia selectiva, propia da metodoloxía da época, é que neste cancioneiro falta calquera referencia a varios xéneros musicais que nos anos 20 estaban xa plenamente arraigados, tal é o caso dos valeses, mazurcas e polcas; faltando tamén calquera mención do clarinete e o saxofón que xa daquela acompañaban de cote ás gaitas de fol nas denominadas murgas ou charangas, por certo moi abundantes na provincia de Pontevedra.

¹⁰⁹ Sampedro y Folgar, Casto. Op. cit.

¹¹⁰ Sampedro y Folgar, Casto. Op. cit. p. 7.

	<u>cento</u>	<u>med</u>
Espigo mayor	6	1
Iden menor	1	7
Requintos de bombilla que afinan con las gaitas		
La pieza de arriba tiene	12	9
la pequeña de incrustar	5	7
El espigo de metal	2	
Pieza 2ª	16	6
Espiga mayor	2	1
Id. menor	1	7
Pieza 3ª	11	8 o 6
Espiga	1	4
Andrés. Franguirio Sanchez Barteria de Cachirias		

Requintas de bombilla que afinan con las gaitas:

La pieza de arriba tiene	12 cm 9 mm
La pequeña de incrustar	5 cm 7 mm
El espigo de metal	2 cm
Pieza 2ª	16 cm 6 mm
Espiga mayor	2 cm 1 mm
Id. menor	1 cm 7 mm
Pieza 3ª	11 cm 8 o 6 mm
Espiga	1 cm 4 mm

Fig. 41: Apunte do libro de encomendas de Joaquín García García (1856-1934) onde aparecen algunhas das medidas para fabricar requintas que afinan coas gaitas de fol.

Por último, un documento escrito vennos a botar unha man para aproximarnos os motivos que levaron ó nacemento das requintas. No taller de Riobó consérvase o libro de encomendas de Joaquín García García, quen, como xa vimos, foi o que fabricou a maior parte das requintas da Ulla. Trátase dun libríño de 197 páxinas onde este home anotaba a pluma tódolos encargos de instrumentos musicais que se lle realizaban. As anotacións consisten normalmente no nome e dirección do encomendador, carecendo, en moitos casos, do nome daquelo que era encomendado. Sen embargo, na páxina 28 atopamos un sorprendente apunte que reproducimos na Fig 41.

Nesta anotación pódese ler: “*Requintas de bombilla que afinan coas gaitas*” seguido dunha serie de medidas das pezas dunha requinta. Isto confirma claramente que as requintas foron deseñadas para tocar coas gaitas de fol. Con *bombilla* referíase este artesán ó barrilete, segundo nos indica Joaquín.

En todo este libro aparecen moi poucas anotacións deste tipo, con medidas de pezas, que presumiblemente, e tamén en opinión de Joaquín, corresponden a apuntes que se facían cando se **comezaba** a construír algún elemento ou algún instrumento novo. Por exemplo, non aparecen as medidas das gaitas de fol, pero si a da ronqueta, que foi un bordón que se comezou a incorporar as gaitas de fol da Ulla a principios do século XX, mesmo caso que a requinta.

É probable que as requintas para tocar coas gaitas de fol se comezaran a fabricar pouco antes da época en que foi feito este apunte, que ben puido servir para estandarizar ás súas medidas para que estas frautas afinasen coas gaitas de fol. Desgraciadamente, non hai en todo o libro ningunha anotación nos permita datar este apunte, so podemos asegurar que foi escrito entre a morte do pai de Joaquín García, Domingo Antonio García de Oca finado en 1872, e a do propio artesán en 1934. Sen embargo podemos facer un intento de datación aproximado. Joaquín herdou o taller con 16 anos, e sen ter tido aínda tempo para aprender o oficio por completo. Segundo nos relata o actual dono, o seu bisavó Joaquín foi autodidacta e necesariamente tivo unha longa etapa de aprendizaxe, polo que poderíamos deixarlle uns 15 anos ata desenvolver o seu oficio completamente, e pensar que comezou a producir e a anotar máis ou menos ós 30 anos, é dicir cara ó 1900 aproximadamente.

Sendo así, este home puido anotar durante uns 40 anos neste libro, e tendo en conta que o libro ten 197 páxinas, poderíamos deducir que se anotaron unhas 5 páxinas por ano. Xa que a anotación da requinta aparece na páxina 28, puido ser feita arredor do 1906. Este cálculo é, dende logo, moi aventurado e seguramente pouco correcto, pero curiosamente sitúanos na mesma época que temos documentada para a fabricación da requinta nº6, é dicir c1906.

Por outra banda, das requintas que puidemos documentar, a primeira que se axusta ás medidas apuntadas no libro de anotacións é a nº4, que pertenceu ó primeiro grupo de requinteiros que temos documentado, A *Requinta de Reis*, fundado no 1908, o que de novo sitúa esta anotación, e polo tanto a fixación das medidas da requinta, sobre os anos 1910.

Na táboa 10 expoñemos a comparación das medidas da requinta nº4 coas do apunte do libro de encomendas, e pódese apreciar como o axuste é sorprendente. As medidas da requinta nº 14 tamén se axustan bastante ben ás da anotación, deste instrumento sabemos que foi fabricado en torno ó 1922.

TÁBOA 10: Comparación das medidas da anotación do libro de encomendas coas das requintas nº4 e 14.

Sección da requinta	Anotación	Requinta nº 4	Requinta Nº 14
Pieza de arriba (Embocadura)	129 mm	129,5	127
Pequeña de incrustar ou Bombilla	57 mm	58,6	57
Espigo de metal (do barrilete)	20 mm	19	20
Pieza 2ª (Terceiro pecho)	166 mm	166	165
Espiga mayor 2ª pieza	21 mm	21,2	20
Espiga menor 2ª pieza	17 mm	16,3	15,3
Pieza 3ª (Cuarto pecho)	116-118 mm	118	116,6
Espiga pieza 3ª	14 mm	12,6	12,2
Quinto pecho (falta na anotación)	----	75	75,5

Xa vimos que as requintas nº 1, 2 e 3 amosan moita variabilidade, despois da requinta nº4 as medidas tenden a estabilizarse en torno tamaños semellantes ós apuntados no libro de anotacións (sen ter en conta as nº 6 e 13 pensadas para tocar en Do), e é xustamente esta requinta a que mellor se axusta ás medidas do apunte. Deste xeito, cremos moi probable que antes de realizar este apunte xa se tiveran construído algunhas requintas, anque a súa afinación coas gaitas aínda estaba por desenvolver completamente.

Outro indicio de que este apunte puido ser feito para fixar as proporcións das requintas que afinaban coas gaitas de fol é que nel faltan moitas das medidas esenciais para fabricar o instrumento, como a conicidade, as distancias e diámetros dos furados, os grosores ou a medida do peito da clave, o que indicaría claramente que estas eran xa coñecidas. Que xa apareza a denominación de requinta tamén apunta a que estes instrumentos eran coñecidos e que o apunte foi pensado para lembrar e fixar unhas proporcións determinadas.

Por todo o exposto, pensamos que é acertado concluír que a requinta é un desenvolvemento propio da Ulla, concretamente do taller de García de Riobó, que xurde pola modificación dun modelo de frauta clásica francesa para adaptalo ás gaitas de fol tumbais propias da Ulla, arredor dos anos 10 do século pasado.

7.6 Técnica de interpretación.

Tódolos requinteiros consultados coinciden en que antes de comezar a tocar a requinta compre *adobala*, o que significa mollar a requinta interiormente con viño ou augardente, de aí que digan que a requinta é borracha, porque para soar con brillo precisa destes líquidos. Isto demostra, unha vez máis canto a requinta funde as súas raíces na cultura da Ulla, pois viño e augardente son produtos polos que a Ulla é coñecida dende hai séculos no resto de Galicia.

A requinta tócase como calquera frauta traveseira e, anque existiron requinteiros manexos, o normal é soste-la frauta cara á dereita, coa cabeza e

frauta lixeiramente inclinadas. A embocadura do instrumento realízase dun xeito moi semellante ó que Hotteterre describe no seu tratado¹¹¹:

“A través de esta explicación se aprenderá la manera de disponer los Labios. Tienen que estar juntos el uno contra el otro, exceptuado en el medio, donde hay que formar una pequeña abertura par el paso del aire. No se les adelantará, al revés, habrá que estirarlos desde las esquinas de la Boca, para que estén unidos y aplanados. Hay que colocar la embocadura en frente de esta pequeña abertura, soplar moderadamente, apoyar la Flauta contra los Labios y girarla sin parar hacia dentro y hacia fuera hasta que se haya encontrado el punto verdadero.”

Deste xeito, os requinteiros manteñen os beizos estirados e en tensión. Os picados realízanse emitindo a sílaba *Tu* tocando coa punta da lingua entre os beizos. Din os requinteiros que para tocar ben a requinta é necesario picar tódalas notas. Empregando a dicitación xa exposta, os requinteiros seguen a melodía da gaita de fol, executándoa, sempre que esto é posible, por terceiras paralelas.

A ornamentación que empregan os requinteiros correspóndese exactamente coa da gaita de fol, se ven os falsos silencios desta substitúense agora por verdadeiros picados. Esta ornamentación consiste fundamentalmente en trinos, apoiaturas e mordentes. Pódense consultar os seus pormenores no artigo de Juanjo Fernández *Recursos de interpretación da gaita do fol*¹¹². Os requinteiros non executan vibrato algún, nin co diafragma nin cos dedos.

Pola nosa experiencia como requinteiros podemos dicir que é un instrumento áxil, cunha potencia sonora inesperada e que destaca con facilidade sobre as gaitas de fol. En comparación coa da gaita de fol, a dicitación da requinta resulta bastante complica e dificulta a execución das melodías tradicionais e a súa ornamentación, sobre todo cando hai que interpretar a voz superior; sen embargo, o grao de virtuosismo acadado por dalgúns dos requinteiros foi moi notable.

7.7 Aprendizaxe do instrumento.

O requinteiros son, como os gaiteiros, fundamentalmente autodidactas e seguen en xeral as normas de aprendizaxe dos músicos tradicionais galegos,

¹¹¹ Hotteterre, Jacques Martin. Op. cit.

¹¹² Fernández, Juanjo. *Recursos de interpretación da gaita do fol*. Etno-folk. Revista Galega de Etnomusicoloxía, nº5, maio 2006, pp. 51-86.

en canto a idade de comezo e desenvolvemento das súas habilidades musicais¹¹³. Os rapaces interesados na música, comezan entre os 7-8 a tocar empregando sinxelos clarinetes idioglotos fabricados con pallas de centeo ou avea, denominados *gaitas de alcacén*, que fabrican valéndose dunha navalliña coa que labran a lingüeta e seis furadiños. Pouco despois comezan a fabricar xa frautas de canaveira ou sabugueiro, pois estes elementos conteñen de xeito natural un furado interior. Nos anacos de cana ou sabugueiro practican, valéndose dun ferro quente, un furado para a embocadura e seis furados tonais a unha distancia que se calcula por aquela que é cómoda para os dedos. Deste xeito tan sinxelo, xurde xa unha escala diatónica que é afinada abrindo pouco a pouco os furados ata conseguir o son desexado, baseándose par elo na súa propia experiencia musical, é dicir no que escoitaban cantar ou tocar.

Unha vez adquirida práctica con estes instrumentos sinxelos, os rapaces adoitaban a mercar unha requinta, o que sucede sobre os 12-13 anos aproximadamente. Unha vez obtida a súa dixitación doutro requinteiro, comezaban a practicar co instrumento. Non temos documentado ningún caso no que un requinteiro ensinase a outro a tocar o instrumento, incluso sendo membros da mesma familia, simplemente limitábanse a explicar a súa dixitación.

7.8 O repertorio da requinta.

A música da requinta, no concepto Ullán, aparece como algo relacionado moi intimamente co lecer, coa diversión e co baile. Deste xeito, o repertorio interpretado polos requinteiros está especificamente deseñado para satisfacer esta expectativa, e componse principalmente de pezas bailables. É máis, temos documentada a presenza, nalgúns grupos de requinteiros, da figura dun *bailador* que mentres a requinta tocaba, animaba á xente a bailar, pois un grupo que non anime á xente a bailar, non é nesta comarca, considerado como bo. Posto que a xente na Ulla bailaba o que está de moda, os grupos de requinteiros foron incorporando, a un repertorio herdado do XIX propio da gaita de fol, toda unha serie de ritmos e melodías que foron aparecendo ó longo do século XIX. Xa que estudamos o instrumento e falamos del dende a propia visión dos requinteiros e a xente da Ulla, o máis oportuno é clasificar o

¹¹³ **Carpintero, Pablo.** *A aprendizaxe tradicional da gaita de fol*. En: Actas do Primeiro congreso de ensinantes de música tradicional galega. Santiago de Compostela, novembro 2006. En prensa.

repertorio baseándonos no que os propios Ulláns opinan sobre a súa pertenza á súa cultura musical de tradición. Muiñeiras, xotas e algúns pasarrúas tamén, son consideradas como absolutamente propios da súa cultura galega, cousas antigas, de sempre. Os Ulláns diferencian estes tipos de pezas doutras incorporacións posteriores que, si ben din que tamén son galegas, dalgún xeito deixan sentir que non o son tanto como as outras. Referímonos ós ritmos incorporados no primeiro tercio do século XX: os valeses, mazurcas, rumbas e pasodobres. Unha terceira categoría son “as *cousas máis modernas*”, as que xa non se consideran propiamente galegas e que inclúen todo o repertorio de moda a partires dos anos 50, pezas que os grupos de requinteiros tiñan que tocar pois constituían a moda. Así penetraron nos repertorios dos requinteiros todo tipo de cancións como “Tengo una vaca lechera” “Tenía una casita pequeñita en Canadá” “Que viva España”, etc. etc. Curiosamente, cada un destes tipos de repertorio ten unha fonte característica e identificable.

O primeiro grupo, que podemos denominar como **repertorio antigo** estaría integrado por muiñeiras, xotas, pateados e pasarrúas herdados do XIX a través dos gaiteiros. Estes aportaron un estrato de fondo que condicionou tanto o estilo, gusto, tipo de interpretación como outras características coas que se reelaborarán e (re) interpretarán as incorporacións posteriores ó repertorio adquirindo eso que chamamos “*sabor galego*”. Este repertorio, excepto os pasarrúas que se empregaron para facer as entradas nas casas durante as Cantarelas e o Antroido, tócase para o *baile solto*, o baile antigo, é dicir para bailar varias parellas separadas que, formando parte dun grupo de parellas máis ou menos grande, executa unha coreografía (rodas e filas normalmente) nas que se realizan os *puntos* (figuras co corpo e cos pés ó ritmo da música) e os paseos e descansos.

O repertorio antigo esta composto por composicións normalmente de dúas ou tres ou partes curtas (non máis de 10-12 compases), de melodía diferente, que se repiten secuencialmente e na mesma orde as veces que se desexe, ou o tempo que dure un baile determinado. A **muiñeira** é de pulso rápido e binario, incluíndo cada pulso normalmente tres corcheas ou unha negra e unha corchea, acentuándose as primeiras. As **xotas** son de pulso ternario e tamén apurado, se cadra máis que as muiñeiras; tipicamente conteñen, en cada pulso, unha parella de corcheas ou unha negra. Os

pateados son unha variante da xota que só aparece na Ulla e zonas limítrofes, e que se diferencia da xota normal tanto no propio xeito de bailala como na presenza na melodía dunha fragmento que aparece en tódolos pateados. Por fin, os **pasarrúas** son tamén binarios, rápidos e os pulsos conteñen tipicamente dúas negras ou catro corcheas en calquera combinación.

O segundo grupo de repertorio que os Ulláns aprecian como diferente, formado por valeses, mazurcas, rumbas e pasodobres, ten como fontes principais: a difusión da música mediante a propia xente (tipicamente emigrados que regresaban), as gravacións discográficas que chegaban dende o estranxeiro e, sobre todo, as bandas de música que sempre estiveron presentes na Ulla e gozaron de moito aprecio por parte das súas xentes. Poderíamos denominar a este grupo **repertorio de época**, e correspóndese no tempo coa introducción do baile agarrado, no que home e muller bailan achegados pero as parellas móvense con independencia unhas doutras, sen formar ningún grupo nin executar coreografía algunha.

Os requinteiros e gaiteiros compuxeron moitas pezas para integralas neste tipo de repertorio, polo tanto nin tódalas muiñeiras xotas e pasarrúas veñen do XVIII e XIX, nin tódolos valeses, mazurcas, rumbas e pasodobres foron reelaboracións de temas foráneos.

Por último o **repertorio moderno** estaría composto por toda unha serie de cantigas obtidas a través das gravacións discográficas, as fitas de cassette, as bandas de música e sobre todo da radio, anque tamén, nunha última etapa, da televisión. As cantigas son, sen embargo, reelaboradas de tal forma que adquiren un sabor propio, un xeito característico reforzado pola instrumentación con que se interpretan, e que é froito dos condicionantes que a tradición impón durante a transmisión aural das melodías.

Posto que a extensión limitada deste traballo non aconsella facer unha análise musical das pezas que puidemos recoller, e por tanto as súas transcripcións non veñen a conto, e posto que anunciamos na metodoloxía que un traballo de etnomusicoloxía ou mesmo de organoloxía debería incluír o repertorio interpretado co instrumento en cuestión, ou polo menos parte del, decidimos achegar con este traballo a única gravación dun grupo de requinteiros tradicional que se conserva, realizada na romaría do Santiaguíño do Monte (Padrón, Pontevedra) no ano 1975 por Marcos Fernández Puentes ó

grupo *Airiños da Ulla*. Por outra banda, pretendemos dar unha imaxe dinámica do proceso da requinta ó longo do século XX, así que achegamos tamén a primeira edición discográfica realizada, en 2003, polo grupo de requinteiros *A Requinta de Xián*, agardando poñer de manifesto a evolución do son dos grupos de requinteiros neste século sen necesidade de botar man das palabras xa que este disco contén a interpretación, por este grupo de requinteiros moderno, dunha gran parte do repertorio que aparece na gravación de campo.

A gravación dos *Airiños da Ulla* (CD1) contén as seguintes pezas:

Pista 1: 0-1'56" Pateado, 1'56"-3'28" Muiñeira, 3'28"-6'59" "Muiñeira de Chantada" dos gaiteros de Soutelo de Montes, 7'00"- 9'05" Xota, 9'07"- 12'07" Muiñeira, 12'08"-13'43" Pateado, 13'44"-16'06' Muiñeira, 16'07"-17'45" Muiñeira con partes solistas para a requinta, 17'50"-21'33" Muiñeira, 21'34"-24'31" Xota "Eicho de dar queridiña" dos gaiteros de Soutelo de Montes, 24'41"-27'27" Muiñeira, 27'28" Mestura de xotas

Pista 2: 0-4'40 Pasodoble e muiñeira enlazados, 4'41"-6'30" Xota, 6'31"-9'00 Muiñeira, 9'01"-11'54" Xota "Eicho de dar queridiña" dos gaiteros de Soutelo de Montes, 11'55"-13'40" Muiñeira, 13'41"-15'37" Pateado, 15'38"-18'09" Muiñeira, 18'17"-20'44" Pasodoble "Que viva España", 20'45"-22'35" Muiñeira, 22'36"-25'54" Pateado, 25'55"-27'57" Muiñeira, 27'58" Muiñeira.

A gravación de *A Requinta de Xián* (CD2) contén:

1. Entrada con charrascos. Pasodobre e muiñeira. Do repertorio de *Os Airiños da Ulla*. 2. Valse e polca. Do repertorio de *A requinta de Carcacía*, transmitido por Manuel Dios Romero 3. Xota coreada. Aprendida de Estrella Barral, veciña da Noente (Ledesma, Boqueixón). 4. Muiñeira. Do repertorio de *A gaita de Vedra*, aprendida de José Pereiro (Lagartóns, A Estrada). 5. Pateado e muiñeira. Do repertorio de *Os Airiños da Ulla*. 6. Marcha procesional. Aprendida de Benigno Duarte (Vea, A Estrada). 7. Muiñeira. Do repertorio de *Os Airiños da Ulla*. 8. Marcha e muiñeira. Do repertorio de *Os Airiños da Ulla*. 9. Mazurca e rumba. Mazurca aprendidas de José Bouzón (Vedra, Vedra). Rumba do repertorio de *A requinta de Carcacía*. 10. Muiñeira coreada. Aprendida de Jose Bouzón José Bouzón (Vedra, Vedra).

Por último, debemos apuntar que só coñecemos tres usos rituais para a requinta. Un é a interpretación das marchas empregadas para dirixir as procesións que saían da igrexa o día da festa do patrón da parroquia,

desfilando o grupo de requinteiros diante do cura e marchando a xente ó ritmo da marcha de procesión. O segundo é a participación dos requinteiros no acompañamento do ramo que os mordomos ou funcionistas conducen dende a súa casa á igrexa o día da festa, e o terceiro e último, é o uso das requintas nas Cantarelas de Nadal para acompañar os cantos de Noiteboa e Reis.

Non fomos quen de atopar ningún outro tipo de repertorio relixioso para requinta, nin tampouco puidemos documentar rastro algún da súa participación na liturxia, como si é frecuente para a gaita de fol noutras zonas de Galiza.

7.9 Outros instrumentos musicais da Ulla.

En maior ou menor grao, como veremos, tódolos instrumentos musicais empregados na música tradicional da Ulla están relacionados coa requinta. Iremos facer un repaso do instrumentario Ullán empregando a súa propia clasificación: instrumentos de nenos e instrumentos de adultos, e entre estes últimos, instrumentos propios da mulleres e outros exclusivos dos homes.

Os **instrumentos de nenos** están compostos principalmente por sinxelos aerófonos que os rapaces (homes) constrúan empregando pallas, cortiza de salgueiro, sabugueiro e cana, é dicir, materiais que xa de por si conteñen un furado interior. Así documéntase na Ulla o uso das *gaitas de alcacén* (fig 42), así como frautas travesseiras rudimentarias que xa describimos no aprendizaxe dos requinteiros (fig. 43).



Fig. 42: Gaitas de almacén.

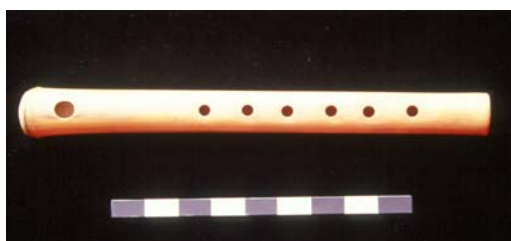


Fig. 43: frauta de canaveira.
Barra=18 cm.

Os **instrumentos femininos** están representados pola pandeireta e as cunchas fundamentalmente. Ambos podían ser tocados tamén polos homes. A pandeireta é un membráfono de marco, duns 25-30 cm de diámetro, dotado

normalmente de nove pares de ferreñas incluídas no marco. O instrumento móvese coa man dereita e bátese contra a esquerda. Serve para acompañar os cantos que normalmente se interpretaban nas foliadas para realizar os bailes. A pandeireta integrábase moi poucas veces, e sempre como espontánea, nos grupos de requinteiros, e se isto sucedía, normalmente era tocada por un home.

Seguindo a terminoloxía da Ulla, entre os **instrumentos masculinos** atopamos: a gaita de fol, as frautas, as requintas, os pínfanos, a caixa e o bombo e, por último, o charrasco. As gaitas de fol corresponden á tipoloxía propia das provincias de Pontevedra e a Coruña¹¹⁴ e preséntase nesta zona en tres afinacións: a máis abundante, denominada *gaita tumbal*, posúe a tónica en Si (ou Sib máis recentemente). Tódalas gaitas de fol posúen un bordón grave de lingüeta sinxela afinado dúas oitavas por baixo da tónica do punteiro denominado *roncón*, pero nas gaitas tumbais tamén aparece un segundo bordón agudo, de lingüeta dobre, afinado na dominante do punteiro, denominado *ronquillo*. Este é o tipo de gaita de fol empregado na maioría dos grupos de requinteiros documentados. Moito menos abundante foi un segundo tipo de gaita de fol, afinada en Do, que recibe o nome de *gaita de punto redondo*. Carecen estas normalmente de ronquillo e só temos documentadas dúas agrupacións que as empregaran xunto con requintas afinadas en Sol. Por último, aparece un terceiro tipo de gaita de fol, afinada en Re, e denominada por iso *gaita grilleira*, un tipo de gaita que sempre carece de *ronquillo* e que aparece documentada nunha única formación que as usou para tocar xunto con pínfanos afinados en Re.

Coa denominación **pínfano** refírense na Ulla a unha pequena frauta traveseira de madeira, xeralmente de buxo, fabricada en dous ou tres *pechos* (Figs. 37-40) A característica diferencial



Fig. 44: pínfano de buxo.

dos pínfanos respecto ás *frautas* e *requintas* é que súa afinación é aguda, normalmente en Re, anque como xa dixemos, do taller de Riobó saíron tamén pínfanos en Do e Si. Aínda que non eran en absoluto descoñecidos noutros

¹¹⁴ **Carpintero, Pablo.** *Gaitas e gaitas de fol galegas con cantores tipo óboe*. Etnofolk. Revista Galega de Etnomusicoloxía. Nº5, maio 2006, pp.105-166.

concellos, os *pínfanos* tocábanse principalmente nas zonas altas do Ulla (concellos de Touro e Vila de Cruces) supoñemos que polo contacto coas comarcas de Arzúa e Terra de Melide onde predominaban fortemente as gaitas afinadas en Re ou máis agudas. Houbo no Ulla *pínfanos* de dúas categorías: aqueles que se vendían nas feiras como entretemento para os rapaces e mozos (*fig. 44*), normalmente feitos en dous *pechos* e sen *claves*; e aqueles outros empregados nos grupos de gaiteiros, de fabricación máis meticulosa, que podían ser feitos polos artesáns da zona e dotados dunha *clave* (Figs. 39 e 40), ou ben mercados nas tendas de instrumentos musicais, caso no que adoitaban a posuír varias *claves* (Figs. 37 e 38). Os *pínfanos* acompañan ás gaitas de fol desenvolvéndose sempre na segunda oitava do instrumento para que a súa aguda voz se poida sobrepoñer á da gaita de fol.

Os paisanos da Ulla clasifican na categoría das *frautas* todos aqueles instrumentos non son nin *requintas* nin *pínfanos*. Son *frautas* aquelas que fabricaban os rapaces de cana ou sabugueiro e había outras feitas xa por artesáns especializados da zona. Dentro diste segundo tipo atopamos instrumentos de dous, tres e ata catro *pechos*, feitas de cote con bastante descoido, mal afinadas, sen aneis, ou con eles de chumbo, e usando incluso madeiras de mala calidade que se chegaban a pintar para que semellasen ser de buxo. Estas *frautas* eran fabricadas para a súa venta nas feiras para que os rapaces e cativos xogaran (aprenderan) con elas. No grupo das *frautas* feitas por artesáns da zona achamos tamén instrumentos de boa manufactura, de buxo, con ou sen aneis, mais sempre ben afinados (de cote en Fa# ou Sol). Estas *frautas* tamén se podían adquirir nas feiras anque normalmente eran



Fig. 45: frauta de tres pechos fabricada en buxo.

feitas de encarga como as requintas (Fig. 45).

Os homes empregaban estas *frautas* para tocar

soias, nunca ó pe da gaita de fol, debido a unha sinxela razón: a carencia de *clave* raramente permite a estas *frautas* acceder máis que a unha ou dúas notas da terceira oitava, polo que se tocaban fundamentalmente na primeira e, sobre todo, na segunda oitava, e polo tanto o seu son non era o



Fig. 46: charrasco e tocador do instrumento.



suficientemente forte como para escoitarse en compañía da gaita de fol; se este era o fin perseguido, sinxelamente desbotábase a *frauta* e mercábase unha *requinta*.

Tamén entran dentro da categoría das *frautas* aquelas outras frautas travesseiras que os paisanos mercaban nas tendas de música e que xeralmente chegaban á Ulla en mans de emigrantes. Tódalas frautas deste estilo que puidemos documentar son de modelo francés clásico, afinadas en Re, de ébano ou granadillo e con tres, cinco, oito e ata doce chaves. So atopamos unha frauta clásica de buxo, tamén afinada en Re, pero cunha soa chave que pertenceu a Manuel Carrillo, o frauteiro que acompañaba ó *Rubio de Argunte*.

Pese á súa capacidade para producir as tres oitavas con facilidade, non temos novas de que ningunha destas frautas fose empregada para acompañar ás gaitas de fol, salvo no caso da de Manuel Carrillo, no que quizais se poida ver a orixe do posterior desenvolvemento da requinta.

A caixa e o bombo son os instrumentos que se empregaron en tódalas agrupación de requinteiros para aportar o soporte rítmico. As caixas (figs. xxxxX) son do modelo empregado nas bandas de música e obtíñanse mercándoas nas tendas, anque tamén puidemos documentar algunhas construídas polos ferreiros da zona. Nelas os parches de pel son tensados mediante parafusos, idéntico sistema o que aparece nos bombos. Non se documenta na Ulla o uso dos tambores e bombos de madeira tensados con cordas que formaron parte da tradición musical galega ata finais do XIX ou principios do XX dependendo das zonas.

Por último falaremos doutro instrumento que, como a requinta, só aparece documentado na Ulla: o *charrasco* (Fig. 46). Trátase dun idiófono percutido e raspado, da categoría dos sistros, formado por un pao duns 170-180 cm de lonxitude atravesado na cima por varios travesseiros de madeira, a xeito de cruz, onde se insiren un gran número de ferreñas semellantes ás das pandeiretas. O instrumento suxéitase, e bátese no chan, coa man esquerda,

mentres que a dereita, equipada cun serrón de madeira, raspa nun arame que vai dende a parte superior do instrumento ata a inferior pasando por riba dunha ponte, a xeito de corda de violonchelo. O uso deste instrumento está moi relacionado, como xa vimos, co Antroido e coas Cantarelas de Nadal.

8. ESTUDO DOS GRUPOS DE REQUINTEIROS E A SÚA EVOLUCIÓN NO SÉCULO XX.

8.1 Introducción. Clasificación das agrupacións.

O traballo de campo realizado conduciunos á identificación de 25 agrupacións que incluíron entre os seus membros un ou dous requinteiros que tocaban acompañando a un ou dous gaiteiros. A percusión estivo sempre composta por un home que tocaba a caixa e outro que facía o propio cun bombo. Despois de consultar un gran número de informantes directos (requinteiros, gaiteiros e percusionistas) ou indirectos (familiares dos músicos principalmente, puidemos documentar, con maior ou menor extensión, a biografía de todos estes grupos. Por cuestións de espazo non as aportaremos todas, tan só as exemplificaremos a través da dunha das agrupacións que máis sona acadou e que máis tempo tocou: A Requinta de Carcacía. Seguidamente faremos unha análise conxunta de varios aspectos destes grupos, tales como o tipo de formación e a súa evolución, o vestiario empregado, a xestión económica, os seus obxectivos, a propiedade dos instrumentos, a realización das actuacións, etc., o que nos permitirá, por unha parte comprender mellor estes grupos e, por outra, ver cal foi a súa evolución ó longo do século XX.

Podemos clasificar as agrupacións seguindo un criterio baseado na visión que delas ten a xente da Ulla: por unha banda diferencian perfectamente entre os grupos estables e aqueles que se xuntaban para unha ocasión determinada, e por outra tamén distinguen entre os grupos “*de antes*” e “*os de agora*”. Estes criterios fálannos da estabilidade da agrupación (estables/ocasionais) e da súa integración na corrente tradicional ou na folclórica.

As *Agrupacións estables* son conxuntos nos que poden variar tanto os seus instrumentos compoñentes (unha ou dúas gaitas acompañadas de unha ou dúas requintas), como os seus instrumentistas, pois non sempre as gaitas de fol, requintas e percusión foron tocados polas mesmas persoas ó longo do

tempo. Sen embargo, estas agrupacións foron recoñecidos como entidades musicais por parte dos seus veciños, é dicir, sabíase positivamente que en tal ou cal lugar existía un grupo musical que podía ser contratado para facer unha festa, pois a súa actividade musical fora continuada durante anos. Debido á excepcional cantidade de músicos que houbo na Ulla (estamos a falar dun total de 25 agrupacións estables de requinteiros en oito concellos ó longo dun século) existiron tamén moitas agrupacións esporádicas, formadas tanto por músicos ocasionais (sobre todo na caixa e no bombo, anque tamén gaiteros e requinteiros), como por integrantes das agrupacións estables, que se reunían nun destes conxuntos ocasionais por motivos como: unha festa en particular, o acompañamento dun ramo, unhas Cantarelas de Nadal ou, máis frecuentemente, o Antroido, tempo este último no que os *coros dos vellos* botaban man de tódolos músicos dispoñibles da parroquia que quixeran participar en tal evento. Non faremos neste traballo un estudo destas agrupacións ocasionais, pois non aportarían máis información que a extraída dos grupos estables e alargarían demasiado o traballo.

En canto á división entre grupos “*de antes*” e “*os de agora*” que a xente da Ulla fai, e que baixo o noso punto de vista claramente se corresponde con grupos tradicionais e grupos folclóricos, denota que os habitantes da Ulla aprecian unha ruptura no tempo que de feito existiu. Como pronto veremos, dende os anos 60 a tradición dos requinteiros esmoreceu ata extinguirse nos anos 80. Esta tradición sufriu un *revival* a partir dos anos 90, pero esta vez cunha orientación folclórica, moi diferente en canto a vestiario, tipo de actuacións, obxectivos económicos, etc. que iremos analizando nos seguintes apartados e que os paisanos, dende logo, non deixan de apreciar e reflicten na súa propia clasificación dos grupos .

8.2 Os grupos de requinteiros tradicionais.

Nos concellos que forman parte do espazo cultural e natural que vimos denominando como “*comarca natural da Ulla*” fomos quen de documentar, no período 1900-1980 (data en que deixaron de tocar os *Airiños da Ulla*, o derradeiro grupo de requinteiros tradicional) a presenza dun total de 25 grupos musicais tradicionais estables que incluíron na súa formación algún tipo de aerófono de bisel (requintas a maioría ou pínfanos no caso do *Gaitero de*

Rianxo). Na táboa 11 aparece o listado das agrupacións tradicionais que puidemos documentar, xunto co concello e parroquia a que pertencen.

TÁBOA 11: As agrupacións tradicionais de requinteiros.

Concello	Agrupación	Parroquia
Boqueixón	-	
A Estrada	O Coro de Vea A Requinta de Santeles Os do Manco de Portecelo Airiños da Ulla A Unión de Loimil Os Gaiteiros de Orazo Os Gaiteiros de Callobre Os Cristovos de Arnois Os do Miguelo	San Xorxe Santeles Riobó Berres Loimil Orazo Callobre Arnois Guimarei
Teo	A Requinta de Reis A Requinta de Lampai Os Retanquiños	Reis Lampai Carcacía
Vedra	A Gaita de San Miguel A Gaita de Vedra A Gaita de Neiriña A Gaita de Vilanova Os Cajaraville de Roelle	Sarandón Vedra San Mamede Vilanova Roelle
Vila de Cruces	A Requinta da Brea O Gaiteiro de Rianxo Os Gaiteiros de Camanzo Os Barreiros de Albín	Fontao Piloño Camanzo Camanzo
Padrón	A Requinta de Carcacía Os Requentiños	Carcacía Carcacía
Silleda	Os Terribles de Tras-Deza	Escuadro
Touro	O Gaiteiro de Marcial	Foxás

O primeiro que resalta na táboa 11, polo menos a ollos de quen leva anos facendo traballo de campo por toda Galiza, é a grande cantidade de agrupacións musicais existentes na Ulla; pensemos ademais que non estamos a falar máis que dunha parte dos músicos desta área, pois excluímos as bandas populares, como a de Brandomés ou a tan sonada de Santa Cruz de Ribadulla, as agrupacións corais, os músicos que non formaron parte de agrupacións estables e todo o folclore feminino. A comparativa con outras zonas de Galicia deixa clara esta abundancia. Na maioría dos concellos de Galiza é frecuente a carencia de agrupacións estables deste estilo, de feito é

frecuente que se denominen co nome do concello, deixando patente que son eles os únicos, caso dos Barrios de Chantada (Chantada) os Alegres de Lugo, os Areeiras de Catoira, Os Campaneiros de Vilagarcía, Os Gaiteiros de Soutelo, etc. Nunha zona semellante á Ulla, con entidade cultural forte e con abundancia de músicos, caso da comarca da Limia (formada por 10 concellos) só están documentados 10 agrupacións estables ó longo do século XX¹¹⁵, polo que definitivamente podemos dicir que a abundancia relativa de músicos tradicionais e agrupacións estables é moi grande na Ulla respecto a outras zonas de Galicia.

Outro dato que rechama nesta táboa é a ausencia de grupos de requinteiros no concello de Boqueixón, ausencia que non podemos explicar de ningún xeito, anque si debemos apuntar que existiron numerosos músicos neste concello que formaron parte de agrupación ocasionais, anque dende logo esta carencia de agrupacións estables non deixa de rechamar tratándose dun dos concellos centrais da Ulla.

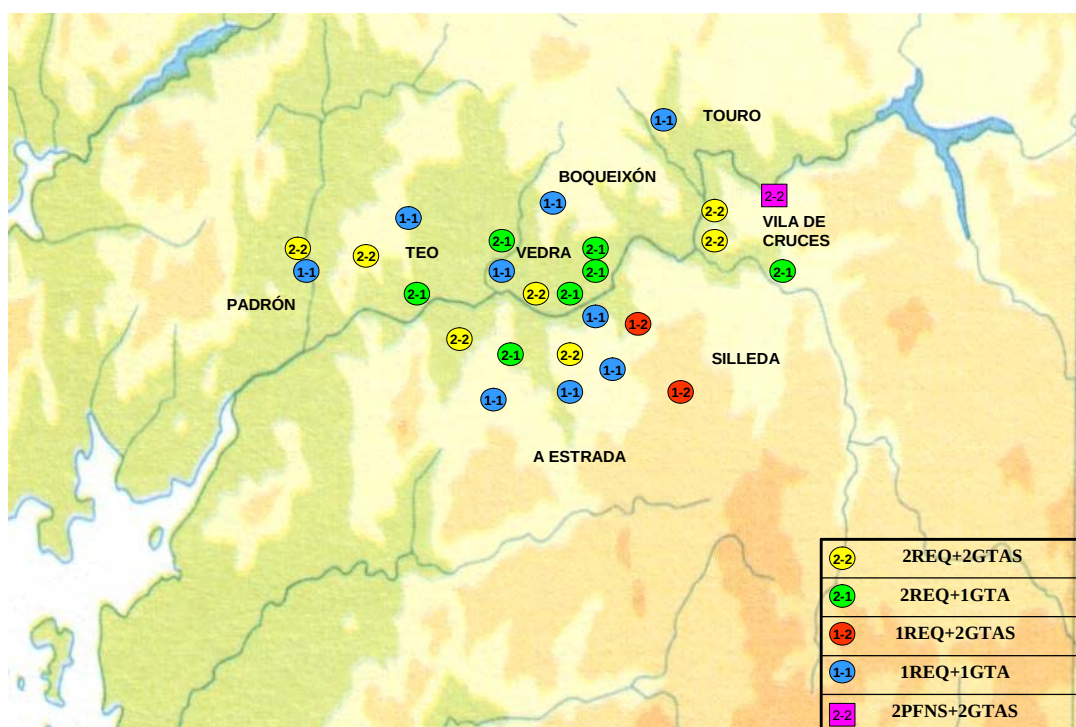


Fig. 47: localización das formacións de requinteiros respecto ó río Ulla indicando a súa formación. REQ: requinta, GTA: gaita de fol, PFN: pínfano.

¹¹⁵ VVAA. **Coor. Castro, Cástor.** *Catálogo de Músicos Tradicionais da Limia*. Ed. Difusora de Letras, Artes e Ideas. Ourense, 2004.



Fig. 48: O Gaiteiro de Rianxo c1950.



Fig. 49: A Uniónm de Loimil. A Estrada. C1950.



Fig. 50: Os Airiños da Ulla. A Estrada. C1950.



Fig. 51: Os Airitos da Ulla. A Estrada. C1950.



Fig. 52: Os do Manco de Portecelo. A Estrada. C1930.



Fig. 53: A Requinta de Carcacía. Padrón. C1950.

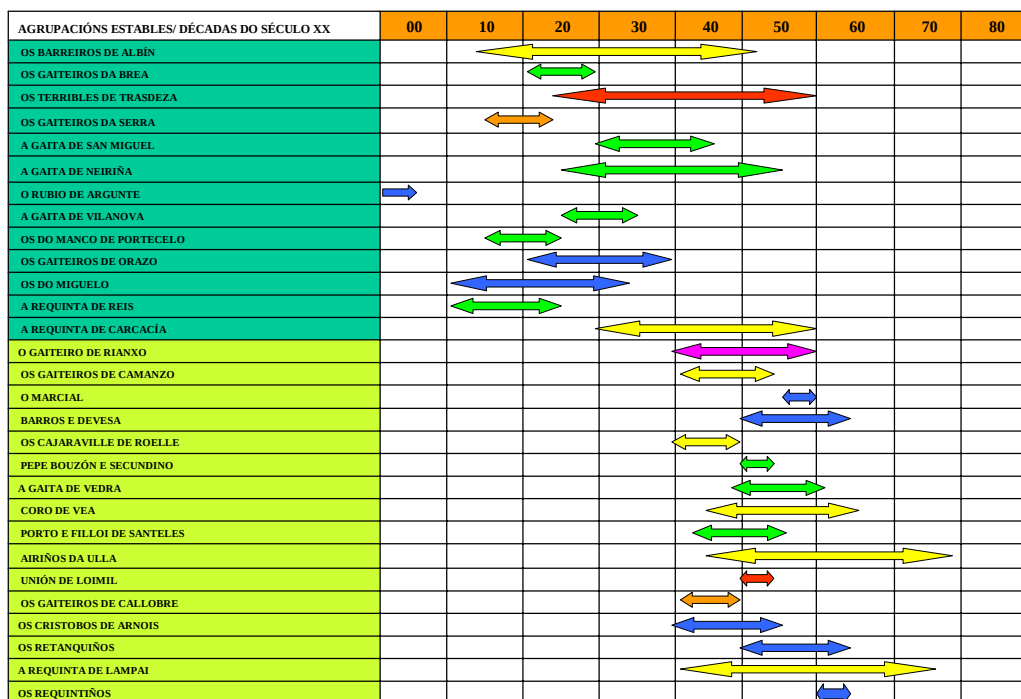


Fig. 54: Os Cristobos de Arnois. A Estrada. C1940.



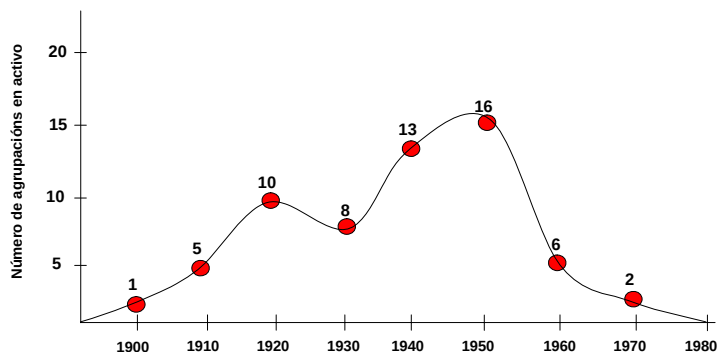
Fig. 55: O Coro de Vea. A Estrada. C1940.

Na Fig. 47 podemos apreciar a distribución dos grupos de requinteiros no val do río Ulla. Con moi poucas excepcións tódolos grupos aparecen dentro da curva de nivel correspondente ós 200 m, o que indica claramente que este tipo de agrupacións son características do val.



Gráfica 6: agrupacións tradicionais estables na Ulla cos seus períodos de actuación. Fondo verde escuro: antes da guerra civil; fondo verde claro: despois da guerra civil.

Na gráfica 6 vemos os períodos de actuación dos grupos que puidemos documentar. Esta gráfica reforza o xa exposto na análise do instrumento, a requinta xurde a principios do século XX no val do río Ulla. Xa vimos os datos que puidemos recoller sobre o grupo coñecido como *O Rubio de Argunte* e que indican que foi o primeiro grupo onde unha frauta tocou cunha gaita de fol, anque esta non fose unha requinta, senón unha frauta en Re francesa. Como vemos na gráfica 7, os grupos de requinteiros comezaron a facerse abundantes a partir dos anos 10. Apreciándose claramente como ó longo das primeiras décadas do século XX o número de grupos vai en aumento, experimenta un baixón debido a guerra civil e retoma forza nos anos 40 acadando un número máximo de agrupacións en activo na década dos 50. A finais desta década extingúense dez formacións, pasándose de 16 a 6 e non xurdindo ningunha



Gráfica 7: evolución ó longo do século XX do número de agrupacións tradicionais de requinteiros en activo na Ulla.

nova, de xeito que as seis que quedaron en activo foron aguantando ata a súa extinción nos anos 80 cando os *Airiños da Ulla* deixaron por fin de actuar.

Sospeitamos que o auxe dos grupos nos anos 40 e 50 puido ser debido a que era máis barato contratar unha destas

agrupacións para facer as festas que a unha banda ou unha orquestra. Unha vez superados os anos da fame da posguerra, entre outros factores gracias ás remesas monetarias enviadas por aqueles que emigraron fora da Ulla, a comarca foise desenvolvendo, sobre todo a partir dos anos sesenta¹¹⁶. A mellora nas condicións económicas, xunto coa evolución da moda e do concepto de música, fixo que os grupos de requinteiros foran desbancados polas orquestras que agora podían ser máis facilmente contratadas e estaban xa de moda.

8.3 As denominacións das agrupacións tradicionais.

Unha característica común a todos os grupos estables da Ulla (e tamén ós do resto de Galicia) é que posúen un nome que os diferencia doutros grupos e os identifica (o que non sucede coas agrupacións ocasionais), un nome polo que son coñecidos polos seus veciños e normalmente en toda a comarca. Cada agrupación dotábase dun nome de dous xeitos posibles: 1) facendo seu o nome polo que comezaran a ser coñecidos polos seus veciños cando comezaban a tocar e 2) escollendo o seu propio nome.

No primeiro dos casos, os nomes adoitaban a ser do estilo de *O gaitero* (-s) *de...* seguido, ben do topónimo correspondente ó lugar de orixe dos fundadores do grupo (*O Gaitero de Rianxo*, *Os Gaiteros de Camanzo*, *Os Gaiteros de Orazo* ou *Os Gaiteros de Callobre*), ben seguido do alcume da

¹¹⁶ Información obtida de <http://www.valdoulla.com>

casa do fundador (*O Gaiteiro de Marcial*). Os veciños tamén puxeron nomes empregando os alcumes das casas dos fundadores seguidos do nome da parroquia onde estaba a casa matriz dos mesmos, caso de *Os Barreiros de Albín*, *Os Cajaraville de Roelle*, *Os do Miguelo*, *Os do Manco de Portecelo* ou *Os Cristovos de Arnois*. Estes xeitos de nomear ós grupos témolo documentado por toda Galiza, sen embargo, o que resulta ser un fenómeno totalmente característico da Ulla é a formación de nomes empregando a denominación dun instrumento musical seguido dun topónimo. Este tipo de denominacións, que comezan por *A gaita de...* ou *A requinta de...*, podían ser elixidos polos propios integrantes dos grupos (normalmente polos fundadores), ou ben polos veciños, xa que os poboadores da Ulla entenden por Gaita ou Requinta, a parte do instrumento musical, tamén unha formación na que requintas e gaitas tocan xuntas, o que resulta ser tamén propio desta zona. Deste xeito, aparecen repartidos por toda a comarca natural nomes como *A Requinta da Brea*, *A Requinta de Reis*, *A Requinta de Carcacía* ou *A Requinta de Santeles*. Resulta curioso que este tipo de denominacións non aparezan no concello de Vedra e que sexa aquí onde se documentan tódolos nomes que comezan por *A Gaita de...* tales como *A Gaita de San Miguel*, *A Gaita de Vedra*, *A Gaita de Neiriña* ou *A Gaita de Vilanova*, o que nos permite concluír que este último tipo de denominación é característico do concello de Vedra.

Só nos restan, por fin, uns poucos nomes por comentar. *Os Requiñtiños* elixiron seu nome baseándose na palabra *requinta*, producíndose así unha curiosa mestura entre nome elixido baixo o patrón tradicional galego de nomes comezados por *Os...* e o patrón propiamente Ullán de empregar a denominación do seu instrumento musical máis representativo. *Airiños da Ulla*, un dos máis emblemáticos grupos de requinteiros da Ulla, escolleron o seu nome dentro da moda imposta polos grupos folclóricos de fora da Ulla. Por toda Galiza se documentan grupos folclóricos co nome comezando por *Airiños* e continuado por un topónimo, tales como *Airiños do Parque de Castrelos* (Vigo). Seguramente este tipo de denominacións, na que a palabra *aire* ou *airiños* emprégase como sinónimo de *melodías*, arrinca directamente da primeira agrupación folclórica xurdida en Galiza en 1883: *Aires da Terra*, coro pontevedrés dirixido por Perfecto Feijoo. Outro nome frecuentemente empregado por grupos tradicionais en toda Galiza, fundamentalmente polas

murgas¹¹⁷, foi *Os terribles de...* seguido do correspondente topónimo, caso de *Os Terribles de Tras-Deza*. *O Coro de Vea* fai referencia a unha agrupación de varias persoas que se dedican á música (o fenómeno das corais galegas comezado por Aires da Terra deu lugar ó nacemento de multitude de corais por toda Galiza), e, por fin, o nome *A Unión de Loimil* escolleuse por mor da necesidade de xunguir compoñentes de diversos grupos anteriores para o seu establecemento.

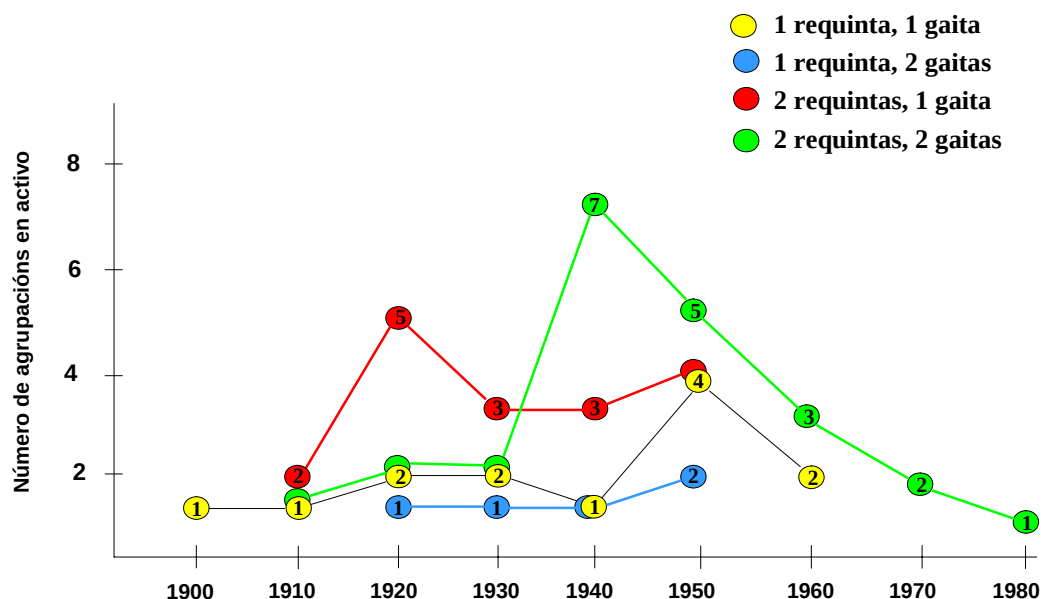
É moi curioso observar como os nomes das agrupacións reflicten a estrutura social da Ulla pois tanto os alcumes das casas, como os nomes das parroquias como o da propia Ulla, son empregados para compoñer estes nomes, que tamén reflicten a estrutura da propia cultura musical, pois os nomes dos seus dous instrumentos máis representativos, a requinta e a gaita de fol, inclúense tamén nas denominacións.

8.4 A composición das agrupacións tradicionais.

Existiron varios tipos de agrupacións en canto á súa composición en músicos. Se ben todos tocaron con caixa e bombo como acompañamento, a melodía podía correr a cargo de unha gaita de fol ou dúas, e dunha requinta ou dúas. Debemos repetir que estas formacións estaban sempre compostas por homes, as mulleres nunca formaron parte delas e, por suposto, as nosas informantes apuntan que unha muller tocando a gaita de fol ou a requinta non estaba ben vista.

As agrupacións tradicionais máis frecuentes incluíron as combinacións que se amosan na gráfica 8 xunto coa evolución no seu número ó longo do século XX. Aquí apréciase claramente como os grupos de requinteiros nacen como a asociación dun requinteiro a un gaiteiro solista, sendo *O Rubio de Argunte* a primeira formación deste estilo que puidemos documentar. Este tipo de formacións aparecen ata o declive dos grupos de requinteiros nos anos 60 en que desaparecen, pero foron sempre superadas en número por outros tipos de formacións que incluían dúas requintas con un ou dous gaiteiros.

¹¹⁷ A denominación *murgas* recíbena tradicionalmente aqueles grupos integrados, normalmente, por un gaiteiro acompañado de caixa e bombo ó que se achegan instrumentistas como requinto, clarinete, saxofón (normalmente alto, anque tamén soprano e tenor) e incluso trompetas, trombóns e bombardinos, anque estes últimos máis raramente. Tamén foi frecuente a denominación de *charangas* para este tipo de grupos.



Gráfica 8: os diferentes tipos de agrupacións da Ulla amosando a evolución do seu número ó longo do século XX.

A este respecto, a opinión de tódolos informantes consultados é que, anque a requinta pode tocar soia, o preferido é a combinación de dúas requintas tocando a voces, é dicir, interpretando a melodía por terceiras paralelas. Deste xeito, xa a partir do 1910 comezan a aparecer as formación en que dous requinteiros se xonguen ó gaiteiro solista (Figs. 52 e 54). Este tipo de formación acadou o seu máximo número nos anos 20, e o seu declive, que remata coa súa extinción nos anos 50, coincide no tempo co auxe das formacións de dúas gaitas e dúas requintas (Figs. 49, 50 e 53). Estas experimentan o seu máximo nos anos 40 con sete formacións en activo. Este fenómeno ten unha explicación moi clara: a partir dos anos 20 popularízase en toda Galiza, grazas ós *Gaiteiros de Soutelo de Montes* (da veciña comarca de Tabeirós-Terra de Montes) unha formación denominada Cuarteto Tradicional, composta por dúas gaitas, tambor e bombo. É moi posible que a sona acadada por estas formacións influíse nas agrupacións da Ulla, que pasaron así a incorporar un segundo gaiteiro nas súas filas. Anque esta explicación podería ser acertada, podémoslle dar unha volta máis. Polo que sabemos, *Os Gaiteiros de Soutelo* tocaron con dúas gaitas interpretando as melodías a dúas voces entre 1919 e 1936 e son considerados os primeiros que artellaron este tipo de formación que, por suposto, non estivo exenta de polémica, pois o máis propio

ata entón era o gaiteiro solista, e dúas gaitas tocando en conxunto foi visto polos puristas como un ataque á tradición musical galega. Como tamén sabemos que antes do 1919 Avelino Cachafeiro (nado en 1899 e fundador do grupo) xa tocaba a gaita como solista¹¹⁸, e antes desta data xa temos documentados un grupo na Ulla que incluía dúas requintas (*A Requinta de Reis*, 1913-1926) e un que, ademais, xa tiña dúas gaitas (*Os Barreiros de Albín*, 1914-1950), podémonos preguntar: é posible que os Gaiteiros de Soutelo de Montes, xurdidos na veciña comarca de Tabeirós-Terra de Montes e que en varias e documentadas ocasións visitaron a Ulla¹¹⁹, obtiveran a idea de tocar con dúas gaitas a dúo despois de escoitar a algún grupo de requinteiros facendo terceiras paralelas coas súas requintas ou coas súas gaitas? Debemos lembrar tamén que nunha das máis famosas fotografías de Avelino Cachafeiro, aparece este acompañado cun pínfano, do mesmo xeito que se facía na Ulla. En fin, podería ser que a idea das terceiras paralelas xurdise na Ulla para as requintas e despois se estendese ás gaitas, pero en definitiva foron os *Gaiteiros de Soutelo de Montes* quen a espallaron por toda Galiza.

O tipo de agrupación de menos abundancia na Ulla foi sen dúbida a de dúas gaitas acompañadas por unha requinta (Fig. 55), da que só temos dúas formacións en activo nos anos 50 que logo desaparecen. Como vemos tamén na gráfica 8, son as agrupación de dúas gaitas e dúas requintas as únicas que sobreviven ata a extinción dos grupos tradicionais na Ulla.

8. 5. Biografía de *A Requinta de Carcacía* (1931-1962).

Exporemos agora, como exemplo, a biografía dun dos grupos máis antigos da Ulla e un dos que máis sona acadou. Percorreron este val durante nada menos que 30 anos, levando seus sons tamén fora da Ulla.

Parte das informacións que puidemos obter sobre este grupo viñeron das entrevistas mantidas con dous dos seus percusionistas, Daniel Rivas Pérez (Pousada, Carcacía, Padrón) que foi o caixeiro, e José Bello Bello (Carcacía, Padrón) que tocou o bombo. Pero a parte máis substancial da información obtívemola de Manuel e Carmen Dios Romero (Xuane, Carcacía, Padrón)

¹¹⁸ <http://terrademontes.com/persoeiros/gaiteiro.htm>

¹¹⁹ Información obtida de Alfonso Landeira, gaiteiro de Pedrouso, Cacheiras, Teo.

ambos netos do principal requinteiro e fundador do grupo José María Romero Pérez (1893-1975).

José María Romero Pérez (1893-1975).

Segundo nos contan os seus netos, José María Romero Pérez, “O Sr. Romero”, “Romerito” ou “Romeriño”, naceu en Carcacía, no concello de Padrón, no 1893. Dende moi neno mostrou gran interese pola música. Comezou tocando pitos de sabugueiro que el mesmo facía cando contaba tan só con dez anos. Ós 13 anos conseguiu que lle mercaran unha requinta no taller de Riobó e xa se puxo a tocar este instrumento cos gaiteiros que o precisaran. Polo visto, foi así como colleu práctica, prestixio e comezou a destacar como requinteiro. A súa formación musical foina adquirindo grazas a unha forte vocación xunto con moitas horas dedicadas ó instrumento. Dous anos despois de mercada a requinta, cando José xa sabía catro cousas sobre o instrumento, fundou en Reis *A requinta de Reis*, corría polo visto o ano 1908.

Foi gracias á requinta como José Romero coñeceu a Rosalía Noia Gómez, unha rapaza que tempo despois sería a súa muller. Aconteceu cando José Romero foi convidado pola súa familia a xantar en Lampai con motivo das festas patronais, no convite coincidiu con Rosalía que tamén fora invitada á festa na mesma casa. Ó rematar o xantar el comezou a tocar a requinta e foi cando Rosalía se fixou nel. Segundo nos comenta Carme, Rosalía pensou “*aquel mocinho tan juapo ¿como non me ha de tocar a min?*”. Logo da festa Romero marchou para tocar en Herbón, pero o encontro rematou finalmente en casamento no ano 1915. Por estas datas é posible que *A Requinta de Reis* cambiara a súa sede de Reis a Carcacía. No ano 1919, con 27 anos, José Romero decidiu emigrar a Cuba para xuntar cartos debido ás necesidades que pasaba a súa familia. A súa marcha da Ulla coincidiu coa última etapa da *Requinta de Reis*, da que xa formaba parte como deixamos dito. Elixiu Cuba como destino porque José tiña un tío ben asentado en Cuba, o cal desempeñaba funcións nun banco. Unha vez en Cuba traballou de cantineiro no barrio de Marianau durante catro anos, para volver a Galiza no 1923. Sábese que durante a súa estancia alí foi socio do centro Galego da Habana, pero descoñécese se desempeñou algunha actividade musical. Seu neto Manuel lembra que dicía: “*En Cuba a cervexa caía coma dunha fonte*”, el nunca vira tal cousa. Cando xa estaba de novo en Carcacía encargouse de

fundar *A requinta de Carcacía*, aínda que esta xa puido estar formada cando cambiou Reis por Carcacía.

José dedicou o resto da súa vida a traballar as terras e coidar dos animais da casa, polo visto era bo escritor e moi áxil coas contas. Era o encargado de levar as contas que incumbían a varias aldeas de Carcacía, por exemplo, para arranxar os muíños: segundo as horas que pasara cada persoa moendo, correspondíalle pagar a parte proporcional. Tamén había un seguro para os porcos, cada mes facíase unha tasa, casa por casa, de ditos animais e se morría algún, este estaba asegurado polo capital de tódolos veciños.

Segundo contan os seus netos, José era tolo por tocar, había ocasións nas que ía tocar pola mañá, volvía a medio día para buscar un carro de mulime, e volvía para tocar pola noite. Tanto é así, que despois de desfeita a Requinta de Carcacía no ano 1962, Romero continuou tocando para as foliadas que se celebraban en Pousada para o Antroido, así como noutros eventos ocasionais que se celebraban na parroquia ou nas proximidades. Aínda lembran na súa casa como, despois de desfeito o grupo, seguían acudindo membros das comisións de festas para contratar o grupo. O avó, como o recordan cariñosamente na casa, mantivo sempre todo o humor para tocar a requinta, tocaba asiduamente en calquera ocasión, cando se cocía o pan, na matanza do porco ou sen ningún motivo aparente máis que o bo humor.

Romero foi unha persoa con moito nervio e xenio, e tiña outro gran vicio a parte da requinta: o café. Dicía que se non o tomaba tocaba malhumorado, os seus compañeiros sabían e procuraban que non lle faltara. Adoitaba tomar varios cafés o día. Isto doulle nome á “*casa do cafesiño*” porque fose cal fose a hora, sempre había café de pucheiro de boa calidade. Hoxe en día séguese esa boa tradición na casa dos Romeros. Respecto a esta curiosidade Daniel lembra unha anécdota: “*Fomos tocar unhas alboradas ala polo inverno, facía mal tempo e moito frío. Chegamos co tempo xusto para tocar e non dou tempo a tomar o café, o que puxo de moi mal humor a Romeriño quen, a medida que pasaba a mañá empeoraba o enfado ata tal punto, que estaba insoportable. Entón collín, mandei parar a música e fun buscar un pucheiro de café a unha casa que estaba alí cerca; santo remedio, tomou o café e xa parecía que soaba mellor a requinta e todo. Dende aquela nunca empezabamos a tocar sen antes tomarlle algo*”.

José era un home moi coidadoso e curioso. Tiña un traxe apartado para ir tocar coa requinta, era de cor marrón escuro, con garabata negra, camisa branca de colo e boina. Era de uso exclusivo para tocar, coma se fose un uniforme. Tamén tiña unha cartucheira con diferentes espazos para gardar a requinta desmontada. O Sr. Romero coidou sempre a súa requinta como un ben valiosísimo, sempre a mantiña alonxada dos rapaces e das mans alleas. Os seus netos lembran que o avó tiña a requinta gardada nunha arca de madeira como se fose un tesouro. Tras o seu pasamento, a requinta seguiu gardada e esquecida dentro da arca, ata que un bo día o seu neto, xa cunha idade madura e formado musicalmente, decidiu volvela a tocar, pois xa se sentía preparado para usala correctamente. Esta requinta, fabricada en Riobó, leva tres xeracións completas coa familia Romero.

O grupo

No 1923 Romero regresa das colonias e funda un grupo requintas en Carcacía no 1931. A última formación da *Requinta de Carcacía* foi a seguinte:

José Roca Carneiro (gaita de fol).

Joseíño de Verxaus ou Antonio Díaz Bermudez (gaita de fol).

José M^a Romero Pérez (requinta).

José M^a Sánchez Pérez (requinta).

Daniel Rivas Pérez (Pousada, Carcacía, Padrón) (caixa).

José Bello Bello (Carcacía, Padrón) (bombo con pratiños).

Estes foron os compoñentes máis destacados do grupo e os que con máis asiduidade formaron parte del, pois as baixas temporais dalgúns deles cubríanse con músicos da zona ou de outras requintas. Así, polo grupo pasaron bastantes compoñentes, anque o que levou sempre a batuta foi José. Antes de comezar unha peza, el botaba catro notas o que orientaban ó resto dos compoñentes do grupo para empezar, pois raramente as pezas tiñan un nome establecido.

O grupo fundado por Romero actuou durante 30 anos ininterrompidos en toda a comarca do Ulla, percorreron os concellos de Teo, Padrón, Rois, Ames, Brión, A Estrada, así como as grandes festas de varias vilas galegas como o Santiago Apóstol, o Cristo de Ribeira, O Santísimo de Vilagarcía, O Corpus en Vigo, ou as festas de María Pita en A Coruña.

José Bello lembra que cando viaxaron por primeira vez no tren para ir a tocar a Vigo fora unha aventura sonada en todo Padrón. A xente dicía: “os *da requinta foron no tren a tocar a Vigo*”, foi a viaxe máis longa que fixeran para ir tocar, pasárono moi ben, colleron o tren no apeadeiro de Padrón e baixaron en Vigo, Romero xa o tiña todo organizado. Ás outras festas ían normalmente a pé ou, como moito, en autobús.

Cada grupo tiña definida un área de traballo bastante regular, normalmente os concellos limítrofes ó seu lugar de asentamento, e non se solapaban con outros. Temos incluso novas de pactos entre requintas para non pisarse as contratacións mediante a fixación de territorios propios. Nalgunhas ocasións varias requintas coincidían na mesma festa. Os nosos informantes lembran encontros coa *Requinta da Portela* ou cos *Airiños do Ulla*, que foron uns dos seus competidores máis directos e cos que mantiñan unha forte rivalidade musical. Estes encontros ocorrían só en romarías de grande sona, onde adoitaban a contratar a máis dun grupo, como O Santiaguiño do Monte de Padrón ou A Santa Minia de Brión, e daban lugar a “*piques*” entre os grupos, chegando o extremo de que uns repetían as pezas dos outros para que a xente vise quen o facía mellor.

A *Requinta de Carcacía*, ó igual que outros moitos grupos, participou no concurso de música e baile que se organizaba na romaría do Santiaguiño do Monte, acadando dous primeiros premios.

O repertorio desta agrupación constaba de máis de 50 pezas, das que só se conservan un total de 30, gracias a labor da súa familia, en especial do seu neto Manuel Dios Romero, tamén requinteiro. Entre elas abundan diferentes ritmos como muiñeiras, jotas, pateados, valse, rumbas, corridos, pasodobles, marchas e pasarrúas. Algunhas delas foron moi coñecidas na Ulla e versionadas por outros grupos, caso da denominada Rumba de Carcacía (CD2, pista 9) que foi, polo visto, a peza insignia deste grupo. Tamén hai que mencionar que o seu repertorio só aparece unha peza cantada, unha rumba que a Requinta de Carcacía obtivo da radio e que cantaban os percusionistas Daniel e Bello, levaba por título “*Me gustan todas*”. Esta peza gozou de gran difusión e aceptación en todo Padrón, sendo moi solicitada pola mocidade que a bailaba e tamén axudaba a cantala. O resto do seu repertorio non incluía ningunha outra peza cantada.

A *Requinta de Carcacía* soubo adaptarse moi ben ós novos ritmos bailables, ós “agarrados” que puxeron de moda e difundiron as bandas de música, de onde eles beberon gran parte do seu repertorio o que os levou a colleitar un grande recoñecemento no val do Ulla. Como apunta Daniel, o da caixa: *“nunca nos perdemos unha festa onde tocara unha municipal, íamos a escoitar as novas músicas que tocaban e logo camiño de volta para a casa xa as viñamos practicando. O “abuelo” Romeriño era o número un, collíaas á primeira, tiña un bon oído para a música e logo asubiaba perfecto, tal cual era”*.

Daniel comenta tamén que as bandas non querían estrear os novos temas polo temor a que llos copiaran, xa que estes grupos facían bo uso deles e eran a súa maior competencia. Nunha certa ocasión, os de Carcacía tocaron unha peza que acababa de interpretar a banda municipal de Padrón titulada *“Platano verde”*. Despois de rematar a actuación, acercouse o director da banda municipal, por aquel entón Sr. Beteta, para felicitalos pola súa boa interpretación, seica lle gustara moito a adaptación que daquel tema fixeran ás gaitas e requintas.

Os compoñentes desta agrupación vivían a música moi fondamente, as gañas de tocar eran sempre grandes, en ocasións ata lles ocasionaban serios problemas. Este foi o caso de J. Bello, o bombeiro, que a piques estivo de perder o traballo nunha ocasión: *“acórdome ben, marchamos un sábado de madrugada ben cedo para tocar todo o fin de semana nunhas festas nas que nos contrataran. Chegado o Domingo estivemos tocando ata a madrugada do luns, era ben tarde cando rematamos, logo acordamos de pasar alí a noite. Cando espertamos serían as once da mañá do luns e a xente xa estaba esperando a que comenzáramos a tocar outra vez. Así foi, e cando acordamos xa era case noite outra vez, voltamos a andar para a casa sen máis. Ata o outro día non me lembrou o traballo do aserradero, cheguei pola mañá, e o meu posto xa estaba ocupado. E así coma non quere a cousa púxenme a facer outro traballo. A cousa morreu alí, pero levei un bo susto, salveime porque ó patrón gustáballe o noso grupo. Con todas, nunca me atrevín a repetilo. A Requinta de Carcacía nunca tivo falta de actuacións: sábados, domingos, pola semana,... chamábannos calquera día, pero non hai como traballar asegurado sobre todo cando tes unha familia que manter”*.

Daniel lembra: *“moito aprendín coa Requinta. A primeira pel que merquei para arranxar a caixa cobráronma ben. O segundo parche que estraguei, fun e merquei un cabrito pola festa, saqueille a pel, comínlle a carne e saleume máis barato que o primeiro, manda truco!. Eu enseñei a tocar a Bello o bombo, o mellor amigo que tiven. Cando Romerito montou a requinta eu era un rapaz que xa tocaba a caixa, e eles xa tiñan un bombeiro que a mín no me gustaba nada, estiveron a “jodelo” para que marchara, cambiáballes o ritmo, cortes redobles ata perdelo da peza, así é que tivo que marchar. Marchou o día anterior de saír a tocar para unha actuación, o que puxo de mal humor a Romerío, xa que quedáramos sen bombo para ir tocar. El estaba todo preocupado por onde atopar un chaval que tocara o bombo con pratiño, e eu todo tranquilo díxenlle: tranquilo teño eu un bombeiro preparado para tocar. Así foi, o día da festa aparecín con Bello e todo saíu bastante ben. Díxome Romerío: “xa mo daba a min” e díxenlle eu: “valeu ou non valeu o bombeiro”, así quedou a cousa.”*

A *Requinta de Carcacía* desapareceu como grupo no ano 1962, a última vez que tocou foi no Antroido de Carcacía dese mesmo ano, aínda que o grupo xa se estaba desfecendo dende dous anos antes. Preguntamos a Carmen e Manuel polos motivos que levaron á desaparición deste grupo e obtivemos a seguinte información:

Primeiro, a marcha de diferentes membros. Daniel marchou para tocar na banda de Vea como caixeiro, pois obtiña deste xeito uns ingresos máis regulares, do mesmo xeito, Antonio de Parga foise de gaiteiro para a banda Municipal de Padrón. Así, en pouco tempo esmoreceu o que en anos anteriores fora o mellor grupo do Concello de Padrón e un dos grupos máis destacados da Ulla. Tamén comentan que a avanzada idade do Sr. Romero mermou as súas gañas de seguir tirando do grupo, pois doutro xeito, a marcha de compoñentes tería sido suplida por outros que el mesmo buscaba, como xa sucedera noutras ocasións. Outra consideración que Manuel e Carmen fan sobre o declive xeneralizado dos grupos de requinteiros despois dos anos 60 é que nesta década comezan a aparecer as “orquestas”. Estas desprazaron a un segundo plano tanto ás bandas de música, como as formacións de requinteiros, que tan só quedaron para cubrir os espazos baleiros das festas como os acompañamentos dos ramos, os pasarrúas e as procesións. Os novos

e atractivos ritmos agarrados conseguiron desprazar ós bailes soltos, comezando así unha grande decadencia para nosa cultura tradicional, en opinión destes dous informantes. Por último, os netos de Romerito salientan que o grande desinterese das institucións cara a estes grupos axudou á súa desaparición. A falta de axudas e de interese viuse reflectido na sociedade que pronto rexeitou estas formacións, criándose un desprestixio cara á xente que neles militaba. Carmen e Manuel comentan que este proceso chegou ata tal extremo que moitos dos músicos tradicionais chegaron, en anos posteriores, mesmo a sentir vergoña da súa propia música e costumes. Todas estas circunstancias pódense aplicar, punto por punto, a case tódalas formacións que puidemos documentar.

Queremos facer tamén uns apuntes biográficos sobre Manuel, o neto de Romero, para deixar claro un fenómeno moi frecuente na Ulla: raramente un requinteiro ensinaba a outro a tocar, como moito indicáballe as posturas para emitir as diferentes notas. Non fomos quen de documentar uns ó caso de aprendizaxe a través dun mestre, tódolos requinteiros cos que puidemos falar apuntan que aprenderon de xeito autodidacta. Manuel Dios non foi unha excepción pese a que seu avó foi un dos grandes requinteiros da Ulla.

Manuel Dios Romero (1946):

Neto de Romerito, lembra que cando era neno xa lle atraeu fortemente a música, era admirador das bandas que viñan tocar a Carcacía, coma a de Vea (A Estrada), e a de Vilariño (Teo), sempre subía o palco para escoitalas. Na casa tiña o vicio de petar o ritmo de muiñeiras e pasodobres coas mans nos bancos e mesas. Comezou a súa vida laboral nun aserradeiro da zona ós 14 anos, desempeñando funcións de mecánico aprendiz durante dous anos polos cales non lle pagaron nada, nin sequera lle deron unha funda. Ós 20 anos emigrou para Alemaña. O seu avó parara de tocar na *Requinta de Carcacía* no 1962, cando el contaba con 17 anos, e pese a que seguía a tocar o instrumento, nunca quixo ensinalle como se tocaba, opina Manuel que quizais porque para seu avó posuía grande valor e tiña medo que lla estragara, anque nós supoñemos que quizais tivese medo de que seu neto seguise polo camiño, xa desprestixiado, dos requinteiros e non adquirise un oficio “máis digno”.

Unha vez en Alemaña lembra que o primeiro ano foi moi duro, xa que non coñecía a ninguén e o idioma era complicado. Comezou traballando nunha

fábrica de gaseosas reparando os camiões do reparto. Ó cabo de catro anos cambiou para unha fábrica de productos derivados da pataca, onde desenvolveu tarefas de mantemento nas liñas de produción. Anos máis tarde presentóuselle a oportunidade de estudar, e compaxinou co traballo ata que o seu nivel de coñecementos foi tal, que xa pasou a depender dun enxeñeiro dentro da súa propia oficina, esto foi no ano 1977.

No ano 1978 fundou en Alemaña, xunto cuns amigos, “*A Peña Gallega*”, nome que a el non lle gustaba moito. Dous anos máis tarde entrou nesta peña un home de Ourense de 62 anos que tocaba a gaita de fol e formouse o grupo folclórico no que, despois dunha pequena proba, Manuel comezou a tocar o tambor. Máis tarde Manuel formou parte dun coro dirixido por un catalán. Cando Manuel tivo 35 anos, o gaiteiro ourensán, xa xubilado, volveu para Galiza, o cal levou Manuel a interesarse pola gaita. Ensaíaba no soto e fixébase nos gaiteiros cando viña de vacacións polos veráns, ata que chegou a ter o nivel adecuado para levar el o grupo folclórico. Formou un grupo de dous galegos e cinco alemáns, composto por acordeón, arpa, guitarra, violín, gaita, buzuki e clarinete. As gaitas que utilizaban fixéraas un tal Regueiro de Carballo.

No ano 1982 buscou a requinta do seu avó e restaurouna, pediulle as notas o Sr. Rafael de Carcacía, que tocara na Requinta de Carcacía co seu avó, e contrastounas consultando un libro que recollía o método de Quantz para frautas travesseiras dunha chave. Aprendeu deste xeito a tocar o instrumento e foi recuperando as pezas do grupo de seu avó ata completar un total de 30 melodías orixinais, esto conseguíuno coa axuda de Antonio de Parga, o último gaiteiro que acompañara ó seu avó.

8.6 As agrupacións folclóricas.

Josep Martí¹²⁰ define o folclorismo dicindo:

“El folklore es vivencia y el folklorismo es vivencia de una vivencia”.

Os grupos tradicionais que existiron na Ulla ata o ano 1980 nunca precisaron exaltar, repensar ou recrear a súa identidade cultural, non vivían rescatando un repertorio e uns modismos particulares e interpretaban ceibes as

¹²⁰ **Martí, Josep.** *El folklorismo. Uso y abuso de la tradición.* Ed. Barcelona, 1996, p. 23.

cantigas de moda, é dicir, vivían o día a día da tradición sen intención de rescatala e moito menos de seleccionala.

Pola súa banda, os grupos folclóricos que xorden na Ulla a partir dos anos 90, recrean unha música dun pasado recente baseándose en criterios de fidelidade a ese pasado (que sempre é mellor e non debe ser nin lixeiramente variado) e antigüidade (as pezas e instrumentos antigos teñen “máis valor” simplemente por esa calidade e non por outras). Estas agrupacións precisan, ademais, facer e explícita a súa condición de folclóricas deixando ben patentes os seus principais obxectivos: a recuperación da requinta e dos grupos de requinteiros, así como a difusión e posta en valor do folclore musical Ullán. A actitude de reacción fronte á uniformización que ven sucedendo na música tradicional galega nos derradeiros 30 anos fai perfectamente comprensible a necesidade dos novos músicos Ulláns de potenciar as súas diferenzas, principalmente reflectidas no repertorio e nos instrumentos musicais, e buscar así unha identidade diferencial.

Por estas razóns, nos anos 90 arrinca na Ulla unha corrente folclórica coa formación do grupo *A Requinta da Ulla* en San Miguel de Sarandón baixo a dirección de Enrique Montero, que se complementou coa publicación do xa citado traballo *A Requinta na Ulla*¹²¹. Este grupo, que fixo actuacións ata o ano 1998, estaba composto de dous gaiteiros, dous requinteiros (que foran membros do grupo tradicional *A Gaita de Vedra*) un bombeiro, un caixeiro e a muller do fundador que por veces os acompañaba tocando a pandeireta.

A corrente así iniciada continuará, despois de extinta *A Requinta da Ulla*, coa fundación, no ano 2000, do grupo *A Requinta de Xián* (Lestedo, Boqueixón) e coa publicación dun traballo discográfico co mesmo nome (2003). Esta formación estivo composta dende un principio por dous requinteiros, dous gaiteiros, unha rapaza que tocaba a caixa e un bombeiro, formación que se mantén estable ata a actualidade.

Un pouco máis tarde aparecerá en San Miguel de Sarandón (Vedra) a agrupación *A Gaita de Sarandón*. Fundada en 2003, recupera de novo ós requinteiros que formaran parte da *Requinta da Ulla* e gravan en 2005 un disco

¹²¹ Montero Torreiro, Enrique. Op. cit.

co mesmo nome do grupo. Esta agrupación componse tamén de dúas requintas e dúas gaitas acompañadas por unha tamborileira e un bombeiro.

Por último, en 2005 xurde tamén en San Miguel de Sarandón (Vedra) un terceiro grupo, *A Requinta da Laxeira*, con idéntica formación ás xa mencionadas, polo que na actualidade operan na Ulla un total de tres grupos de requinteiros, cunhas características que iremos analizando nos seguintes apartados, comparando os grupos tradicionais cos folclóricos para dar conta das súas diferenzas e similitudes.

Como podemos ver, todas estas agrupacións seguen o patrón tradicional, tanto na elección do seu nome como na súa composición en instrumentos. Sen embargo, a muller xa se incorpora como instrumentista, anque por agora non a cargo da requinta ou da gaita de fol. Nas escolas de requinteiros que van aparecendo na Ulla hai xa rapazas que comezan a aprender o uso destes instrumentos, así que pronto as veremos formando parte deste tipo de agrupacións.

En canto ás requintas empregadas nestas agrupacións folclóricas, saen todas do taller de Olimpio Xiráldez, quen as constrúe baseándose nos modelos antigos do taller de García de Riobó, traballándoas tanto en madeira de buxo como en granadillo e ébano. As gaitas de fol, pola contra, proveñen maioritariamente do taller de José Seivane en Cambre (A Coruña) e, anque seguen aproximadamente o patrón tradicional en canto ó tipo de escala, a subtónica xa aparece temperada, como tamén o resto dos graos exceptuando o terceiro que segue aparecendo lixeiramente rebaixado.

Vexamos agora a evolución doutros aspectos das agrupacións de requinteiros da Ulla.

8.7 Vestiario das agrupacións.

O traxe tradicional galego do XVIII (calzón longo de liño cuberto por calzón curto e polainas de pano, camisa de liño sen colo, chaleco curto de pano liño ou veludo, faixa, zapatos e monteira) permaneceu en uso en Galiza ata finais do XIX ou principios do XX dependendo das zonas. Na Ulla anque se conservaban grande cantidade de pezas destes traxes non se usaban e estaban reservadas para seu uso no Antroido. Xa dende finais do XIX os Ulláns vestiron a roupa de moda, pantalóns longos, camisas de colo, chalecos e

chaquetas mercadas nas feiras e nas tendas das cidades. Este foi o vestiario que empregaron tódolos grupos de requinteiros tradicionais ó longo do século XX, como e pode apreciar nas fotografías que achegamos. Só unha excepción confirma esta regra, *Os Airiños da Ulla* decidiron, nalgún momento cara ó final da súa vida musical, facer un uniforme e encargaron uns chalecos e unha monteiras que vestían xunto cun pantalón longo. A feitura destas pezas foi sen dúbida provocada pola imitación de grupos folclóricos que naquela época eran xa abundantes en zonas veciñas. Deste xeito, vemos que os grupos tradicionais usan o vestiario normal, o mesmo que usarían para saír á rúa.

Pola contra os grupos folclóricos que xorden na Ulla a partir do 1990 visten traxes inspirados en épocas pasadas, ben no traxe do XVIII (caso da Requinta de Xián), ben no traxe dos anos 20 con chaleco, chaqueta e boina. Nos últimos anos, sen embargo, ven sucedendo un fenómeno curioso, os grupos folclóricos da Ulla van abandonando progresivamente este traxe do pasado e comezan a facer as súas actuacións cos seus traxes de cotío, revertindo así a orientación folclórica, polo menos neste aspecto.

8.8 Xestión económica das agrupacións.

Tódalas agrupacións tradicionais da Ulla tiñan como principal obxectivo, ademais da satisfacción da ansia musical dos seus integrantes, sempre presente, a obtención duns ingresos complementarios para os músicos. Os cartos obtidos pola realización das actuacións repartíanse normalmente a partes iguais entre os membros do grupo. Segundo comentan os informantes, en tempos estivais estes ingresos podían chegar a ser máis que respetables, contribuindo de xeito notorio á economía familiar. Os meses máis fortes en actuacións eran aqueles que correspondía coa maior abundancia de festas patronais, é dicir de Maio a Setembro, ambos inclusive, anque os máis fortes fosen Xullo e Agosto, nos que os músicos podían pasar días fora da casa, de actuación en actuación. Polo que respecta ós grupos folclóricos, a obtención de ingresos económicos non é un obxectivo fundamental, anque si complementario. Se ben ambos tipos de agrupacións cobraron pola prestación dos seus servizos musicais, nos grupos folclóricos da Ulla os cartos obtidos non se reparten entre os músicos, senón que se acumulan nun fondo común e son empregados para diversos fins, entre os que os principais son: compra e

mantemento dos instrumentos musicais (que moitas veces pertencen ó grupo e non ós músicos), mantemento da asociación cultural no seo da que xorden normalmente estes grupos, e por fin a realización de actividades lúdicas por parte dos músicos (como viaxes, comidas, celebracións, etc.). Quizais unha das razóns fundamentais para este troco fose a elevación da renda percápita dos integrantes dos grupos de requinteiros.

8.9 Obxectivos dos grupos.

Nos grupos tradicionais non aparece unha clara conciencia de ser posuídores nin transmisores da tradición musical Ullán, anque si son conscientes do seu feito diferencial en canto á utilización da requinta. Os grupos folclóricos nacen normalmente no seo dunha asociación cuns estatutos onde queda xa reflectida a intención de velar pola recuperación e transmisión do feito musical diferencial Ullán; deste xeito, tódolos grupos de requinteiros nados despois dos anos 80 expresan en público os seus principais obxectivos: a) recuperación dos repertorios dos extintos grupos tradicionais de requinteiros a través da indagación e recolleita do seu repertorio; b) recuperación e difusión do uso da requinta, instrumento xustamente considerado como propio e exclusivo desta zona e c) divulgación e posta en valor do folclore Ullán. Unha das realizacións máis evidentes destes tres obxectivos é a publicación de traballos discográficos por parte dos modernos grupos de requinteiros, o que, por outra banda, constitúe outra das diferenzas fundamentais cos grupos tradicionais, que nunca produciron traballo discográfico algún. As intencións de recuperación de repertorio e de instrumentos musicais propios da Ulla quedan claramente reflectidas nos discursos expresados nos discos producidos por *A Requinta de Xián* e *A Gaita de Sarandón* dentro da colección da editorial Edición do Cumio denominada “*Os nosos gaiteiros*” e que pretende a recuperación do patrimonio musical galego asociado ós grupos de gaiteiros.

8.10 Masculino/feminino.

En ningún dos grupos tradicionais que puidemos documentar participou xamais unha muller. No folclore Ullán gaitas de fol, caixas, bombos, requintas e pínfanos son instrumentos unicamente masculinos, mentres que as mulleres

tocaban só as pandeiretas anque nunca integradas nun destes grupos. Nos grupos folclóricos permítese o acceso das mulleres a tódolos instrumentos anque por agora só se documentan instrumentistas femininas nos instrumentos de percusión.

8.11 Posesión dos instrumentos.

Nos grupos tradicionais os músicos eran sempre donos dos instrumentos que tocaban, só no caso do Gaiteiro de Marcial, o seu fundador e director era dono da súa gaita e da caixa do grupo. Tamén foron frecuentes os préstamos de instrumentos (sobre todo requintas) entre músicos, pois foi frecuente que un requinteiro fose dono de máis dunha requinta e que tivese unha delas prestada a algún veciño. Pola contra nos grupos folclóricos é moi frecuente que os instrumentos musicais, sobre todo as caixas, tambores e bombos, anque tamén as gaitas, requintas e pínfanos, así como os traxes, sexan patrimonio do grupo ou da asociación cultural á que pertence o grupo.

8.12 Actuacións

A requinta podía tocarse en calquera ocasión, como xa vimos facía José Romero. A xente comenta, ó falar da requinta, que “*antes*” escoitábase tocar o instrumento aquí e alá, pero que “*despois*” xa non se volveu a escoitar máis. Con isto queren dicir que a xente a tocaba nas casas, cando ían co gando, nunha matanza, cando andaban polos camiños,..., en xeneral calquera ocasión que o permitise, pois os que a tocaban evidentemente gustaban de facelo e facíano en canto podían. Con *despois* evidentemente refírense ó período de declive do instrumento e da música tradicional. Sen embargo, este tipo de execucións espontáneas non son consideradas polos veciños como unha actuación, pois esta debe ser algo organizado, premeditado, e para os grupos de requinteiros, normalmente remunerado. Unha actuación realízase en público e para un público. Así, facer unha actuación significa tocar nunha festa, no vocabulario Ullán dise: *facer unha festa*. Nas festas os grupos tradicionais, dende a mañá ata a noite, cumprían normalmente varias funcións. Pola mañá adoitaban a realizar un pasarrúas, casa por casa, por toda a aldea ou incluso pola parroquia, ó que chamaban “*dar a alborada*”; conducían o ramo e tocaban na procesión. Despois da misa e pola tarde, tocaban para facer o baile. Nas

festas da Ulla foi moi frecuente a presenza de bandas de música populares que se alternaban con estes grupos. As actuacións desenvolvíanse maioritariamente durante o período estival, anque tamén se facían nas outras épocas do ano.

As actuacións dos grupos folclóricos son ben diferentes e responden claramente a unha evolución na concepción da música que pasa pouco a pouco, durante todo o século XX, de cumprir a función de ser bailada a converterse nun espectáculo para ser visto e escoitado; deste xeito, os grupos folclóricos actúan normalmente subidos en escenarios ou dentro de locais, realizando actuacións de non máis dunha hora de duración, nas que a xente normalmente non baila.

8. 13 Idades dos integrantes.

Se ben nos grupos tradicionais podían aparecer rapaces bastante novos, o máis frecuente é que estivesen integrados por músicos xa mozos ou adultos, incluso de avanzada idade, fenómeno totalmente contrario ó que sucede cos grupos folclóricos actuais nos que os compoñentes non superan os 40 anos de idade (excepción feita dos dous únicos requinteiros que pertenceron a un grupo tradicional e que están en activo en A Gaita de Sarandón) As razóns para esta diferenza en idades tan marcada podería ser a propia xestión económica dos grupos. Para entender isto debemos ter en conta catro factores: 1) que os ingresos obtidos polos grupos tradicionais eran proporcionalmente máis elevados que os obtidos polos grupos actuais, polo que os músicos obtiñan da súa actividade musical un pingüe complemento ó seu salario; 2) que a época na que os grupos tradicionais desenvolvían a súa actividade era dunha precariedade económica moi superior á que se vive en Galicia a partires dos anos 60; 3) porque nos grupos folclóricos os músicos non reciben estipendios pola súa actividade e 4) o tipo de traballo actual non permite ós integrantes das agrupacións realizar actuacións dentro do horario de traballo e, moitas veces, mesmo impiden a pertenza a un grupo, por canto no momento en que un músico atopa un traballo é frecuente que abandone a agrupación.

Resumindo podemos dicir que *os integrantes dos grupos tradicionais eran semiprofesionais mentres que os actuais son maioritariamente afeccionados*, excepción feita dos directores musicais destes grupos que

normalmente cobran un pequeno salario polos seus servizos (ensinar o manexo dos instrumentos e montar repertorio).

9. A REQUINTA NA CULTURA DA ULLA E A SÚA EVOLUCIÓN NO SÉCULO XX.

9.1 Consideración social.

A requinta é, para os Ulláns, un instrumento musical ó que asignan grande valor, tanto estético, como económico, sentimental e social. Tanto é así que incluso nos atreveríamos a dicir que este valor e consideración supera, ou polo menos iguala, ó da gaita de fol. Proba desto é que, nalgúns zonas da Ulla, estes grupos musicais pasan a ser denominados co nome do instrumento. Un fenómeno semellante aconteceu co clarinete: no século XIX pasou a acompañar ós gaiteiros solistas, formando así os denominados cuartetos ou gaiteiros. Sen embargo, esta introducción non deu como resultado a denominación dos conxuntos en base á incorporación do novo instrumento, pois este é moito menos valorado que a gaita de fol. Temos escoitado dos beizos dos propios clarinetistas que “*o clarinete só non fai música*”; pola contra, as requintas teñen incluso algún repertorio para interpretar como solistas.

Esta elevada consideración social transfírese do instrumento ó instrumentista e os requinteiros aparecen como figuras notables dentro da sociedade Ullán, de xeito que a xente os tiña en grande estima e apreciaba o seu arte, pois eran os encargados de poñer a música os días das festas, no Antroido, na procesión e no ramo, nos reis e na noiteboa e, en xeneral, en calquera baile que se organizase.

Cando xa bandas de música e orquestras pasaron a ocupar o lugar de gaiteiros e requinteiros, o que como vimos aconteceu a partires dos anos 60, a consideración social dos gaiteiros e requinteiros decaeu, como apuntaban Carmen e Manuel Dios, así como outros informantes consultados.

9.2 Os conceptos, conductas e sons na sociedade da Ulla.

Que lle parece que é a música?

-A música e algo moi bonito, alégralle a vida a un, é divertida...

Pero, que é a música?

-Bueno...é iso que tocan as orquestas, as bandas, os gaiteiros...

E o que cantaban as mulleres coas pandeiretas era música?

-Bueno, si, iso tamén.

E para que vale a música?

-Pois para bailar, para escoitar, para pasar o rato, antes a xente bailaba moito, agora a xunventude xa non baila.

Esta é unha conversación típica que se repetiu entre os nosos informantes con moita frecuencia e que deixa entrever o concepto da música nesta sociedade e a súa evolución. Todos definen a música pola súa función: é algo para bailar e divertirse. Este concepto foi evolucionando durante o século XX e a música pasou de tocarse para bailar a tocarse para escoitar, o concepto mudou pouco e pouco e con el as conductas. Ata ben pasados os anos 50 a xente ía as festas a bailar, a principios de século o solto, o baile antigo, despois o agarrado. Agora, nunha festa da Ulla, a pouca xente que baila son normalmente maiores e poucas veces se ve unha parella de mozos bailando o agarrado. A música é considerada, neste momento, fundamentalmente como un espectáculo para ser escoitado.

A consideración da música como algo destinado ó lecer e á diversión ten outra consecuencia. Se ben os requinteiros, e músicos tradicionais en xeral, eran ben considerados dentro da súa clase social, como vimos de ver, o oficio de músico, pola súa asociación coa diversión, non é considerado como tal, non é un xeito adecuado de vida, senón unha forma de diversión e de obter un complemento económico a outras actividades.

Vexamos máis conceptos nesta sociedade e a súa evolución ó longo do século XX.

Na sociedade rural galega, e tamén na Ullán, o concepto de vida é cíclico, dende o nacemento, a vida dunha persoa está composta por unha serie de ciclos, representados polo ciclo anual, que se repiten ata a chegada da morte. Este concepto reflíctese nunha serie de conductas, tamén cíclicas, relacionadas cos ciclos estacionais da natureza. Preparar o campo, sementalo, recoller, almacenar e repousar no inverno máis cru. Nós achamos que esta concepción da vida tamén se reflicte nos sons desta sociedade: o repertorio musical está composto por melodías que se repiten sen variacións ata acadar un final, tal cal a vida. Durante o século XX o concepto cíclico da vida foi

mudando lentamente cara a unha concepción máis lineal, a vida é vista pola xuventude como un camiño recto, cun principio e un final. Mentres a vida descorría antes máis de vagar, agora a competitividade e as esixencias da sociedade moderna imprimen un ritmo desenfreado á nosa vida. As conductas, sen lugar a dúbidas, mudaron e isto afectou tamén ós sons. Cando Manuel Dios escoita ós modernos grupos de requinteiros interpretar as pezas de seu avó, opina que o ritmo incrementouse moi considerablemente, que antes non se tocaba tan rápido, a xente demanda agora ritmos máis vivos, diso non hai dúbida.

Outro concepto relacionado cun entorno cíclico que se repite ano tras ano é a estabilidade. Os habitantes da Galiza rural gústalles e procuran a estabilidade nas súas vidas, a estabilidade económica, a da familia. Agardan e desexan que ano tras ano se repitan as mesmas condicións que fixeron boa unha colleita, un Antroido, unha festa, etc. As conductas operan neste senso, suponse que repetindo os mesmos actos os resultados serán, senón idénticos, polo menos semellantes, polo que a xente se move adaptada a unha serie de costumes máis ou menos estables. Nos grupos de requinteiros búscase tamén a estabilidade, inténtase que a formación non varíe mantendo un conxunto fixo de músicos. Tampouco hai innovacións nos tipos de formacións, gaitas e requintas, caixa e bombo, non hai introducción de novos instrumentos durante todo o século XX. O repertorio é tamén estable e, anque se vai enriquecendo e ampliando, ano tras ano interprétanse as mesmas pezas, incluso determinadas melodías estaban asociadas indisolublemente con un conxunto en particular. As actuacións eran moitas veces tamén estables, dun ano para o outro os grupos quedaban xa apalabrados para facer tal ou cal festa na que eran habituais e agardados. Pero sen dúbida, o máis estable de todo son os sons, téntase repetir as melodías exactamente como eran. Estabilidade e fidelidade son conceptos que se entrelazan. A fidelidade é un valor que toda a sociedade destaca; fidelidade á familia, ó home ou á muller, ós amigos. Deste concepto derívanse tamén conductas relacionadas coa música, os integrantes dun grupo deben ser fieis, un músico non debía nin debe abandonar a seu grupo para ir a tocar con outros, iso estaba e está moi mal visto, os empréstamos de músicos facíanse e fanse sempre por acordo de todo o grupo, outra cousa era, e é, considerada unha traición ó conxunto, sendo incluso motivo de expulsión do

compoñente. Por suposto a fidelidade reflíctese tamén nos sons, cando se introducía unha peza dende o repertorio dunha banda, da radio ou da televisión, procurábase ser o máis fiel posible ó orixinal, pois iso era tamén o demandado polo público. Xa vimos como os grupos competían ás veces nas festas para ver quen executaba mellor unha determinada peza, mellor significaba, a parte dunha boa interpretación musical, afinada e con bo ritmo, sobre todo repetir a melodía orixinal do xeito máis idéntico posible. Quizais fose o concepto de fidelidade un dos que menos ten trocado ó longo do século XX. Os grupos de requinteiros modernos seguen a intentar repetir con fidelidade as melodías herdadas por tradición, contribuíndo así tanto á estabilidade do repertorio como á dos sons.

O concepto da sociedade cunha estrutura que parte da familia (a casa), integrada nunha aldea que forma parte dunha parroquia transmítese, como xa vimos, ás conductas relacionadas coa música. Como apuntaba Mariño Ferro¹²² o Antroido simboliza e reforza esta estrutura social. Os grupos de requinteiros tamén o fan, pertencen a unha aldea ou a unha parroquia, incluso se denominan frecuentemente co alcume dunha casa ou co nome dunha aldea ou dunha parroquia. Moitas veces estes grupos nacen no seo dunha casa, están formados por varios irmáns ou parentes. No Antroido forman parte do “exército” que “ataca” á unha parroquia veciña, nas Cantarelas de Nadal percorren casa por casa unha parroquia. As festas son parroquiais e organízanas os mordomos, unha familia, unha casa, e se na parroquia había un grupo de requinteiros, eran indefectiblemente eles quen facían a festa, outra cousa estaría mal vista. Tamén en determinados sons se reflicte a estrutura social, sobre todo naqueles con carácter ritual, caso das marchas para facer a entrada nas casas durante as Cantarelas de Nadal, que eran propias de cada parroquia, ou de xeito máis destacable, nas melodías dos cantos de Noiteboa e Reis.

Anque a estrutura casa-aldea-parroquia se vai disolvendo co paso dos anos, seguramente como consecuencia da maior mobilidade das persoas, os grupos modernos séguena reflectindo dalgún xeito. Anque xa non están adscritos a unha parroquia en concreto, si que pertencen a unha zona da Ulla,

¹²² **Mariño Ferro, Xosé Ramón.** *Op. cit.*, pp. 193-202.

os da *Requinta de Xián* pertencen a Lestedo, e os da *Gaita de Sarandón* a San Miguel. Xa non percorren as parroquias casa por casa, son os veciños os que os van a ver, pero cando actúan na Ulla, fano principalmente na súa zona. A rivalidade entre parroquias segue a deixarse sentir, poucas veces unha requinta actúa “no territorio” da outra. Cando estes grupos tocan fora da Ulla, actúan como portadores da súa identidade diferencial, preséntanse como depositarios dunha cultura propia, simbolizando e reforzando así a división de Galicia en zonas culturalmente diferentes.

O concepto machista da sociedade, desenvolto tanto a través de mulleres como de homes, condiciona as conductas de xeito poderoso. Na música as conductas machistas son absolutamente aparentes. A muller é labradora, mantén a casa, toca a pandeireta e canta, nunca se integra nunha formación musical. O home gaña os cartos, o sustento para a casa, toca a requinta, a gaita de fol, a caixa e o bombo, vai de festa en festa tocando aquí e alá formando parte de agrupacións. Ambos mundos musicais non se solapan, son conxuntos disxuntos. Os sons tamén son diferentes, as mulleres interpretan un repertorio totalmente vocal, melodías cantadas con coplas octosilábicas, muiñeiras e xotas fundamentalmente, aunque tamén algún valse ou pasodobre, e sempre acompañándose pola pandeireta ou as cunchas. Pola súa banda os homes interpretan un repertorio fundamentalmente instrumental, salvo nas Cantarelas de Nadal.

A concepción machista da sociedade ten evolucionado ó logo do século XX cara a un reparto máis igualitario dos papeis de homes e mulleres, pero o machismo segue a estar presente na música tradicional da Ulla. Anque as mulleres xa se integran nos grupos de requinteiros modernos, por agora tocan a pandeireta ou a caixa, ata o momento non hai requinteiras nin gaiteiras en activo nos grupos folclóricos.

Outro concepto que operou, e opera, con forza na sociedade Ullán é o da propiedade: a posesión é particular. Este reflíctese nas conductas musicais, xa vimos que os instrumentos eran propiedade particular dos músicos, son obxectos que se teñen en grande estima, sobre todo as requintas e gaitas de fol. Pero o concepto da propiedade como algo persoal non remata aí, e transfírese ós propios sons. As pezas do repertorio, sobre todo daquel de tradición antiga, son propiedade do grupo, con frecuencia escoitamos de boca

dos nosos informantes frases como: “*esta peza era nosa*”, “*esta peza era de tal ou cal grupo*” ou “*esta peza déronnola os de tal grupo*”. Quizais esta concepción estea na base do autodidactismo que atopamos na aprendizaxe da requinta e da gaita de fol. Non hai xeito de ensinar a tocar senón é a través da transmisión de melodías, melodías propias que non se ceden. Xa apuntamos que a transmisión xeracional dos coñecementos musicais comeza e remata na comunicación da dixitación da requinta. Este concepto de propiedade musical segue a operar nos grupos actuais, está mal visto, e é motivo de enfrontamento entre grupos, que un lle “copie” unha peza a outro.

Dentro dos grupos de requinteiros é curioso observar como se confirma o que Bruno Nettl apunta respecto o modelo tripartito de Merriam: os conceptos trocan con máis rapidez, as conductas tamén o fan, anque máis lentamente, e son os sons os máis estables. Se o concepto de música trocou e as conductas respecto a ela tamén, os sons que interpretan os modernos grupos de requinteiros seguen a ser os mesmos que hai practicamente un século, baseándose fundamentalmente no que denominamos repertorio antigo.

Tódolos conceptos da cultura Ullán emanan, e están condicionados, por un núcleo central de valores. A sociedade tradicional Ullán é cristiá. Foi a igrexa quen, ó través dos séculos, foi impoñendo un conxunto de valores que condicionaron moi profundamente esta cultura. Valores positivos tales como a solidariedade, a responsabilidade, a xusticia, a fidelidade, o perdón, a sinceridade, a prudencia, a sobriedade, a xenerosidade, a gratitude, o respecto, a compaixón, a sinxeleza ou a honestidade, foron impresos xunto con outros non tan positivos como o machismo.

10. CONCLUSIÓNS

A Requinta como instrumento musical.

A requinta é unha frauta traveseira con peculiaridades especiais que se desenvolve, a partir da primeira década do século XX no taller de García de Riobó, baseándose nun modelo de frauta francesa clásica de mediados do XIX. Cremos, pois, demostrado que a hipótese da súa orixe barroca é absolutamente incorrecta. Os requinteiros diferencian perfectamente unha requinta de calquera outro tipo de frauta traveseira pola súa afinación, xeito de interpretación e relación coas gaitas de fol.

O proceso de *revival* iniciado nos anos 1990 baséase na reprodución de instrumentos antigos mantendo exactamente a súa tipoloxía, afinación e xeito de construción. Este instrumento comeza a superar o seu ámbito xeográfico e aparece xa en diversas formacións de música tradicional e folc fora da Ulla.

Os grupos de requinteiros.

O auxo e declive dos grupos de requinteiros tradicionais tivo moito que ver co desenvolvemento socio-económico da zona, sendo o declive ocasionado pola penetración das orquestras a partir dos anos 60. Despois dun período sen formacións tradicionais, os grupos de requinteiros volven a estar presentes na zona, anque as súas características son ben diferentes en canto a obxectivos, tipos de repertorios, actuacións, etc. Cada vez é máis o interese que esperta este tipo de formacións, e seu número non para de medrar na Ulla. Tamén se observa unha tendencia ó troco nas guías destas agrupacións que ultimamente viran dende o folclorismo a unha vivencia real dun feito cultural.

Os intérpretes.

Os intérpretes pertenceron á clase social dos traballadores do campo e foron sempre homes. Operaban de xeito semiprofesional empregando a súa actividade musical como complemento ós ingresos económicos obtidos doutras actividades. O xeito de aprendizaxe do instrumento era fundamentalmente autodidacta. Os actuais requinteiros, que seguen a pertencer á clase traballadora, posúen un nivel cultural maior que os requinteiros tradicionais, traballando na maioría dos casos nas cidades. A aprendizaxe destes novos requinteiros xa non é autodidacta e realízase en escolas non regradas. Probablemente en breve sucederá a incorporación da muller ó uso deste instrumento.

A requinta na cultura da Ulla.

A requinta é unha fruta traveseira propia do Val do Río Ulla, forma parte da súa identidade cultural diferencial participando en tódalas actividades festivas, algunhas das cales forman tamén parte da identidade da zona, caso do Antroido ou das Cantarelas de Nadal.

A través das súas expresións, este instrumento transmite conceptos e conductas propias da sociedade Ullán, actúa como símbolo dunha identidade diferencial e reforza a estrutura social da clase onde se desenvolve.

A evolución, durante o século XX, do concepto de música dende *música para bailar a música para escoitar*, foi outros dos condicionantes para a desaparición dos grupos de requinteiros tradicionais, pois perderon a súa función dentro das festas patronais. Os actuais grupos folclóricos desenvolven un rol axustado a este troco e, polo tanto, diferente ó dos grupos tradicionais.

11. INFORMANTES

Requinteiros.

José Rey Lobato (Sobrado, San Pedro de Vilanova, Vedra, 1944)

José Casal Caldelas (Galegos, Sta. Cruz de Ribadulla, Vedra, 1932)

Manuel Carrillo Barros (Eiravedra, Sta. Cruz de Ribadulla, Vedra, 1922)

Secundino Álvarez (Bazar, Trobe, Vedra, 1932)

Antonio Duarte Torres (San Xorxe de Veá, A Estrada, 1934)

José M^a Carnoto (Correlo, Orazo, A Estrada, 1912)

Manuel Dios Romero (Xuane, Carcacía, Padrón, 1946)

Manuel Varela Loureiro (Vilanova, Camanzo, Vila de Cruces, 1934)

José Bascoy (San Miguel de Sarandón, Vedra)

Ramón Iglesias (Moalde, Bandeira, Silleda).

Fidel Costoyas Moreira (Barravaite-San Miguel de Lamela, Silleda, 1916)

Marcelino Brei (San Miguel de Sarandón, Vedra)

Jesús Veiga “O Rianxeiro” (Rianxo, Brandariz, Vila de Cruces).

José García Becerra (Lourido, Piloño, Vila de Cruces)

Jesús Rosende Lazo (Touro, 1946)

Gaiteiros, caixeiros e bombeiros.

José Balo (Combarro, Piloño, Vila de Cruces), gaiteiro.

Perfecto “de Rosa” Lareo Parcerio (Pastoriza, Brandariz, Vila de Cruces), gaiteiro.

Rudesindo Veiga (Rianxo, Brandariz, Vila de Cruces), caixeiro.

Eduardo Carballeira (Pastoriza, Brandariz, Vila de Cruces), bombeiro.

Marcial Iglesias Vázquez (Foxás, Foxás, Touro, 1920), gaiteiro.

Ramón Rodríguez Arteaga (Vila de Cruces, 1914), gaiteiro.

Rudesindo Veiga (Rianxo, Brandariz, Vila de Cruces, 1924), caixeiro.
Luís Vázquez Mella (Candañedo, San Salvador de Camanzo, Vila de Cruces),
gaiteiro.
Manuel de Servando (A Bandeira, A Bandeira, Silleda, 1918), gaiteiro.
Gerardo Vidal (Cumbras, Escuadro, Silleda, 1918), caixeiro.
Alejandro Pereiro (Lagartóns, Lagartóns, A Estrada), gaiteiro.
Luis Ballesteros (Cumbras, San Pedro de Vilanova, Vedra, 1917), gaiteiro.
Arturo Cajaraville (Roelle, Vedra, 1929), caixeiro.
José Mosquera Bouzón (Fontao, Vedra, 1930), gaiteiro.
Gerardo Cao Carro (Xián, Trobe, Vedra, 1933), gaiteiro.
Benigno Duarte López (Cardelle, San Andrés de Veá, Vedra, 1936), gaiteiro.
José Porto Carbia (A Riveira, Santeles, A Estrada, 1919), gaiteiro.
José Brei (Riobó, A Estrada, 1917), gaiteiro.
Juan Iglesias Calviño (As Carballas, Loimil, A Estrada, 1921), bombeiro.
Carlos Cortizo (Friamonde, Callobre, A Estrada, 1927), caixeiro.
Regino Iglesias (Friamonde, Callobre, A Estrada, 1928), gaiteiro.
José María Cebeiro (Carcacía, Padrón, 1970), bombeiro.
Xosé Santiso (Trasellas, Luou, Teo, 1943), gaiteiro.
José Botana Carneiro (A Silva, Lampai, Teo, 1917), caixeiro.
José María Pousada Barreiro (Mosteiro, Lampai, Teo, 1927), gaiteiro.
Daniel Rivas Pérez (Pousada, Carcacía, Padrón), caixeiro.
Jose Bello Bello (Pousada, Carcacía, Padrón), bombeiro.

Outros informantes

Hermitas Iglesias (Moalde, A Bandeira, Silleda, 1940)
Ofelia Montouto Calvo (Barravaite, San Miguel de Lamela, Silleda, 1935)
Pilar Iglesias (Castrelo, San Pedro de Vilanova, Vedra, 1932)
Fernando Sada (Argunte, San Mamede, Vedra, 1936)
Beatriz Campelo (Picón, San Pedro de Vilanova, Vedra, 1936)
Pilar Iglesias (Castrelo, San Pedro de Vilanova, Vedra, 1932)
Amelia Rendo Lobato (Galegos, Sta. Cruz de Ribadulla, Vedra).
Manuel Mera Souto (Gatente, Trobe, Vedra).
Amparo López Buján (Moreira, A Estrada, 1924)
Manuel Senín (Correlo, Orazo, 1908)
Valentín Frey Canicoba (A Cacharela, Arnois, A Estrada)

Daniel Goldar (Campos, Guimarei, A Estrada)
Manuel Verdeal (Campos, Guimarei, A Estrada, 1918)
Alejandro Puente Rico (A Torre, Guimarei, A Estrada, 1918)
María Fernández (Freixeiro, Reis, Teo, 1928).
Francisco García Penedo (Rumille, Carcacía, Padrón, 1929)
Manuel Sande Boquete (Mosteiro-Lampai, Teo, 1935)
Carmen Dios Romero (Xuane, Carcacía, Padrón, 1943)

12. BIBLIOGRAFÍA

- Agrícola, Martin. *Musica instrumentalis deudsch*. Wittemberg: Georg Rhau, 1529 e 1545. Ed. Facsimile Hildesheim: Georg Olms Verlag, 1969.
- Ames, David W. e Anthony V. King. *Glossary of Hausa Music and Its Social Context*. Northwestern University Press. Evanston, 1971.
- Apel, Willi. *Harvard Dictionary of Music*. Cambrigde University Press. Cambrigde, Mass. 1969, 2ª edición.

- Baines, Anthony. *Bagpipes*. Occasional Papers on Technology, 9. Pitt Rivers Museum, University of Oxford. T.K. Penniman e B.M. Blackwood Eds. Oxford, 1960.
- Bartók, Béla. *Escritos sobre música popular*. Ed. Siglo XXI. Madrid, 1979.
- Benedict, Ruth. *Patterns of Culture*. Houghton Mifflin. Boston, 1934.

- Fernández, Juanjo. *Recursos de interpretación da gaita do fol*. Etno-folk. Revista Galega de Etnomusicoloxía, nº5, maio 2006, pp. 51-86.

- Cañada, Silverio. *Gran Enciclopedia Gallega*. Año 1974
- Calle García, José Luis. *Aires da Terra. La poesía musical de Galicia*. Edita el autor. Madrid 1993.
- Carpintero, Pablo. *A aprendizaxe tradicional da gaita de fol*. En: Actas do Primeiro congreso de ensinantes de música tradicional galega. Santiago de Compostela, novembro 2006. En prensa.

- Carpintero, Pablo. *Gaitas e gaitas de fol galegas con cantores de tipo óboe*. Etno-fock. Revista galega de etnomusicoloxía. Ano II, 2:5, xuño 2006, pp 105-167.
- Carpintero, Pablo e Oliveira, Henrique. *Análise comparativa das escalas de vinte e uma gaitas de fole de Portugal*. Revista de Educação Musical, nº125, Maio a Agosto 2006. pp.13-21.
- Castro, Cástor. *A frauta na Galiza. Referencias literarias e xornalísticas no s. XIX. O seu emprego en manifestacións musicais de carácter social: fiadeiros, ruadas, festas de canto e pandeireta...*Murguía, Revista Galega de Historia, nº4, 2004, pp. 113-140.
- Castro, Cástor et al. Coordinación: Cástor Castro. *Catálogo de músicos da Limia*. Difusora de Letras, Artes e Ideas. Ourense, 2004.
- Cobas Pazos, V. *La gaita gallega (Esbozo de un estudio)*. Ed. Porto y Cía. Santiago de Compostela, 1955.
- Constant Victor Désiré, Pierre. *Les facteurs d'Instruments de Musique, les luthiers et la facture instrumentale*. E. Sagot. Paris, 1893.
- Crivillé i Bargalló, Josep. La encuesta etnomusicológica. Reflexiones sobre su metodología. II Congreso de Folclore Andaluz: Danza, música e indumentaria tradicional. Granada, 1990. pp. 149-158
- Cuba, Xosé Ramón, Reigosa, Antonio e Miranda, Xosé. *Diccionario dos Seres Míticos Galegos*. Edicións Xerais de Galicia, 4ª Ed., 2004.

- Danielson, Virginia. *The Voice of Egypt: Umm Kulthum, Arabic Song and Egyptian Society in the Twentieth Century*. University of Chicago Press. Chicago, 1997.
- Densmore, Frances. *Teton Sioux Music*. Bulletin 61 of the Bureau of American Ethnology. Smithsonian Institution. Washintong, D.C., 1910.
- Deschamps, Eustache. *L'Art de Dictier et de Fere Chançons* (1392), En: Page, Christopher. *Machaut's Pupil Deschamps on the Performance of Music*. Early Music 5, 1977, pp.484-91.
- Dournon, Geneviève. *Guía para recolectar instrumentos musicales tradicionales*. UNESCO, 1981.

- Erlmann, Veit. *African Stars*. University of Chicago Press. Chicago, 1991.

- Feld, Steven. *Linguistic Models in Ethnomusicology*. Ethnomusicology, 18:2, Maio 1974, pp. 197-217.
- Fernández Manzano, Reynaldo. *Notas metodológicas para el estudio de los instrumentos musicales populares, II Congreso de Folclore Andalúz: danza, música e indumentaria tradicional*, Granada, 1990, pp. 221-27.
- Fernández Rei, Fernando. *Dialectoloxía da lingua galega*. Ed Xerais de Galicia. Vigo, 1990
- Fernández Rei, Fernando. e Hermida Gullás, Carmen. *A nosa fala. Bloques e áreas lingüísticas do Galego*. Edita: Consello da Cultura Galega. Santiago, 2003.
- Francis Collison. *The Bagpipe. The History of a Musical Instrument*. Routledge & Kegan Paul, London, 1975.
- García Matos, Manuel. *La alboka vasca*. Anuario Musical, 1956, pp. 122-139.
- García Matos, Manuel. *Las xeremies de la isla de Ibiza*. Anuario Musical, 1954, pp. 162-178.
- Giannini, Tula. *Jacques Hotteterre and his Father, Martin: A Re-examination based on Recently Found Documents*. Early Music 21, 1993, pp.377-95.
- Grova Xavier, Vaqueiro Manuel. *A Cova do Pico*. En el interior de la compostelana Montaña de Cuarzo. Ed. Concello de Boqueixón, 2004.
- Hadden, Nancy Fenholt. *The Transverse Flute in the Middle Ages and Renaissance*. En: Cambridge Companion to the Flute. Cambridge University Press. Cambrigde.
- Hotteterre, Jacques Martin. *Principes de la flûte traversière ou flute d'Allemagne, de la flute a bec, ou flute douce, et du haut-bois*. Ballard, Paris, 1707.
- Hood, Mantle. *The Challenge of Bi-musicality*. Ethnomusicology, 4, 1960, pp. 55-59.
- Inzenga, J. *Cantos y bailes populares de España*. Unión Musical Española (Eds.). Madrid, 1888

- Jambe de Fer, Philibert. *L'Épitome musicale de Tons, Sons et Accords, des Voix humaines, Fleustes d'Alleman, Fleustes a Neuf trous, Violes, et Violons* (Lyons: Michael du Bois, 1556); facs. ed. François Lesure, "L'Épitome Musical' de Philibert Jambe de Fer (1556)", *Annales musicologiques, Moyen-âge et renaissance* 6 (1958-63), pp.341-86.
- Jambrina, Alberto. *La gaita y el tamboril. Panorama sobre la flauta de tres agujeros en la Península, las islas y en el mundo hispánico*. Centro de Cultura Tradicional de la Diputación de Salamanca. Salamanca, 1989.
- Lomas, Alan. *Folk Song Style and Culture*. American Association for the Advancement of Science. Washington D.C., 1968.
- Lowie, Robert H. *The History of Ethnological Theory*. Rinehart Ed. New York, 1937.
- Luengo, Francisco. *Os instrumentos tradicionais na música galega*. En: AAVV. Coor. Carlos Villanueva. *Galicia fai dous mil anos. O Feito Diferencial Galego. II: Música*. Ed. Editorial da Historia. Vol I, pp. 167-182. Santiago, 1997.
- Malm, William P. *Japanese Music and Musical Instruments*. Tuttle Ed. Tokyo, 1959.
- Mariño Ferro, Xosé Ramón. *O entroido ou os praceres da carne*. Cadernos do seminario de Sargadelos. Edicións do Castro. A Coruña, 2000.
- Martí, Josep. *El folclorismo. Uso y abuso de la tradición*. Ed. Barcelona, 1996.
- Martínez Torner, Eduardo. e Bal y Gay, Jesús. *Cancionero Gallego. Tomo I: "Música", Tomo II: "Textos Literarios y notas al Tomo I"*. A Coruña. Ed. Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa. A Coruña, 1973.
- McAllester, David P. *Enemy Way Music*. Peabody Museum Papers, 41:3. Harvard University Peabody Museum. Cambridge, Mass. 1954
- Merriam, Alan. *Ethnomusicology of the Flathead Indians*. Aladine Press. Chicago, 1967.
- Merriam, Alan. *Definitions of "Comparative Musicology" and "Ethnomusicology": An Historical-Theoretical Perspective*. *Ethnomusicology*, 21:189-204, 1977.
- Merriam, Alan. *The Antropology of music*. Northwestern University Press. Evanston, Illinois, 1964.

- Mersenne, Marin. *Harmonie universelle*. Paris: Sebastien Cramoisy, 1636. Edición facsimil: François Lesure. Centre National de la Recherche Scientifique. Paris, 1965.
- Molina. *Descripción del Reyno de Galicia*. Ed. Facsimil do orixinal de 1500: Ed. Maxtor. Valladolid, 2005.
- Montero Torreiro, Enrique. *A Requinta na Ulla*. Coleccións monográficas 7. Servicio de Publicacións da Deputación Provincial de Lugo. Lugo, 1993.
- Murguía, Manuel. *Galicia-España y sus monumentos*. Cortezo. Barcelona, 1888.
- Murguía Manuel. *Historia de Galicia*. Soto Freire. Lugo, 1865 (Vol. I) e 1866 (Vol.2).

- Nattiez, Jean-Jacques. *Fondements d'une semiologie de la musique*. Union Generale d'editions. Paris, 1975.
- Navia, Xosé Manuel e García, Francisco Xabier. *Os Areeiras*. Ed Edicións do Cumio. Vigo, 2006.
- Nettl, Bruno. *The study of Ethnomusicology. Thirty-one issues and concepts*. 2ª Ed. University of Illinois Press, 2005. [1ª Ed. 1983].
- Niemöller. Documenta musicologica 1ª serie, 31. Bärenreiter, 1970.

- Pérez Lorenzo, Manuel. *Moxenas, a memoria do son. Vida e obra dun gaiteiro*. Ed. Edicións do Cumio. Vigo, 2004.
- Powel, Ardal. *The flute*. Yale Musical Instruments Series. Yale University Press, 2002.
- Praetorius, Michael. *Syntagma musicum*. Wolfenbüttel: Elias Holwein, 1614-19. Ed. Facsimil Kassel: Bärenreiter, 1958. Vol. 2, De Organographia: traducción editada por Harold Blumenfeld, Kassel: Bärenreiter, 1962 e New York, 1986.
- Presedo, José e Filgueira, Astrid. *Doce polainas enteiras*. Ed. Edicións Do Cumio. Vigo, 200?
- Presedo, José e Filgueira, Astrid. *De Pano Sedán. Obras para gaita*. Ed. Edicións Do Cumio. Vigo, 2003 (2ª ed. 2005).

- Reimóndez Portela, Manuel. *A Estrada*. Everest, 1987.

-Rey, Carlos., Silveiro, H. e Nogueira, Paulo. *Os Campaneiros de Vilagarcía*. Ed. Edicións do Cumio. Vigo, 2006.

-Rodríguez, José. *Supersticiones de Galicia*". Madrid 1910, pp.10-11. Ed. Facsimil do rixinal: Ed. Maxtor, Valladolid, 2001.

-Sampedro y Folgar, Casto. *Cancionero musical de Galicia*. Introducción e notas bibliográficas por José Filgueira Valverde. Fundación "Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa". Pontevedra, 1952.

-Sadie, Stanley. (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. Macmillan Publishers Limited. London, 1980.

-Schubarth,Dorothe e Santamarina, Antón. *Cancioneiro Popular Galego*. Ed. Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa. Vols. I-VII. A Coruña 1984-1995.

-Torres, Casimiro. *La Galicia Romana*. Ed. Fundación «Pedro Barrié de la Maza», A Coruña, 1982.

-Veiga de Oliveira, Ernesto. *Instrumentos Musicais Populares Portugueses*. Ed. Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa, 2000 (3ª ed.).

-Virdung, Sebastian. *Musica getutscht*. Basel: Michael Furter, 1511. Ed. Facsimil por Klaus Wolfgang.

-VVAA. Comunicación inicial á Dirección Xeral de Desenvolvemento Sostible da iniciación da elaboración do PXOM do Concello de a Estrada. Informe previo. Xunta de Galicia 2006.

DISCOGRAFÍA

Os Nossos Gaiteiros. A Requinta de Xián. Edicións do Cumio. Texto de Pablo Carpintero.Vigo, 2003.

Os Nossos Gaiteiros. A Gaita de Sarandón. Edicións do Cumio. Texto: Emilio Lois e Xerardo Albela.Vigo, 2005.