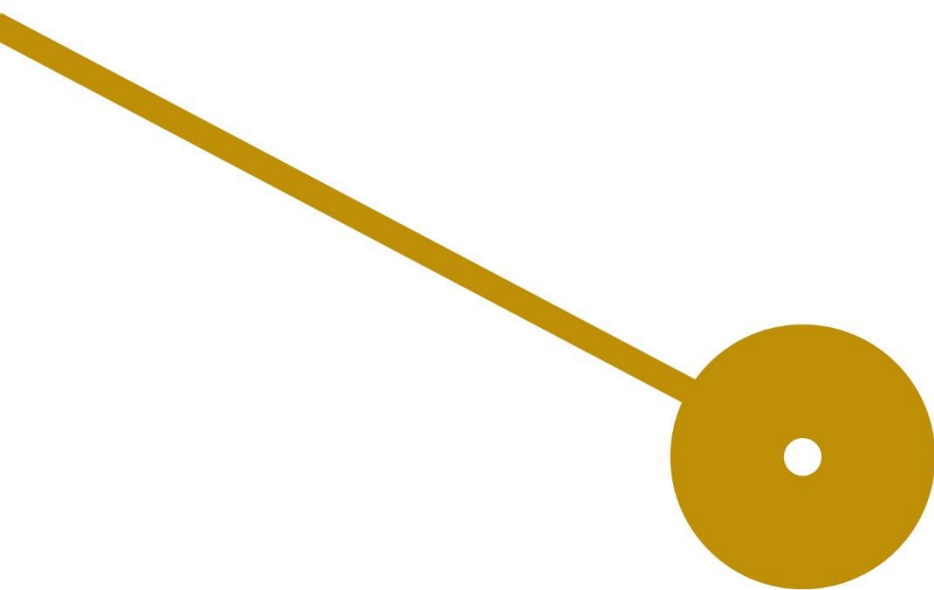




Desarrollo de un repertorio a partir de la fusión del jazz y la música tradicional gallega.

Juan Enrique Guerrero Landín

06/2026





MESTRADO
MÚSICA – INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA
ESPECIALIZAÇÃO BATERIA JAZZ

Desarrollo de un repertorio a partir de la fusión del jazz y la música tradicional gallega.

Juan Enrique Guerrero Landín

Projeto apresentado à Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Música – Interpretação Artística, especialização Jazz, Bateria.

Professores Orientadores:
Paulo Perfeito
Marcos Cavaleiro

06/2026

Agradecimientos

En primer lugar, me gustaría agradecer a la Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo (ESMAE) por darme la oportunidad de realizar este trabajo. Agradezco también a mis profesores Marcos Cavaleiro y Paulo Perfeito, por creer en mi investigación desde el primer momento, por guiarme en este largo proceso y por ayudarme a cumplir mis metas. Quiero agradecer también a todos los entrevistados que compartieron su tiempo de forma desinteresada para colaborar en esta investigación. Gracias a Leni Pérez, gracias a Xosé Lois Romero, gracias a Xosé Miguélez, gracias a Iago Fernández y gracias a Xan Campos. Sin su aportación el resultado de este trabajo no sería el mismo, tanto a nivel personal como profesional. También me gustaría agradecer a Roi Adrio, a Emilio Justo, a Xulia Feixoo y de nuevo a Leni Pérez, por su contribución en mi primer proyecto de investigación, que fue la antesala del presente trabajo. Mi más sincero agradecimiento a Xurxo Yarza, Juan Alonso, María Reirís, Pedro Villanueva, Raquel Faro, Guillermo Guerrero y Hannah Siebert, los músicos que forman el grupo y que desde Galicia no dudaron en apuntarse tan valientemente a participar en el proyecto y aportar su granito de arena a un repertorio que ya siento que es parte de todos. Agradezco de todo corazón a mis padres, Chéncho y Puri, por siempre apoyarme, por brindarme la educación y valores necesarios para llevar a cabo esta investigación, y por permitir que pueda dedicarme a algo tan bonito como es la música. Por último, muchas gracias a Hannah, por conseguir siempre que siga adelante, por su paciencia este año tan largo, por sus ayudas y disposición constante y por ser mi mayor apoyo.

Gracias a todos, cada nota, cada emoción y cada palabra también os pertenecen.

Resumen

Esta investigación artística basada en la práctica explora las posibilidades de fusión entre el jazz y la música tradicional gallega mediante la creación de un repertorio original de siete composiciones. El estudio combina una revisión bibliográfica y discográfica, entrevistas semiestructuradas a músicos vinculados a ambos estilos y un proceso creativo documentado y analizado de forma crítica.

A través de la composición y la interpretación, se investigan las relaciones entre elementos característicos de la tradición musical gallega, como sus ritmos, formas, timbres y recursos expresivos, y procedimientos propios del jazz, especialmente la improvisación y la interacción colectiva. Los resultados muestran que la convergencia entre ambos lenguajes permite desarrollar una estética híbrida con identidad propia, capaz de preservar rasgos fundamentales de la tradición gallega al tiempo que incorpora nuevas posibilidades creativas.

Este trabajo contribuye al estudio de los procesos de hibridación musical en Galicia y aporta un modelo de creación artística para futuras investigaciones en este ámbito.

Palabras clave

Jazz; Música tradicional gallega; Fusión; Batería; Proceso creativo; Galicia.

Abstract

This practice-based artistic research explores the possibilities of combining jazz and Galician traditional music through the creation of an original repertoire of seven compositions. The study combines a bibliographic and discographic review, semi-structured interviews with musicians connected to both musical traditions, and a creative process that was documented and critically reflected upon.

Through composition and performance, the research investigates the relationships between characteristic elements of Galician traditional music—such as its rhythms, forms, timbres, and expressive resources—and key features of jazz, particularly improvisation and collective interaction. The results suggest that the convergence of these two musical languages can generate a hybrid aesthetic with its own identity, capable of preserving essential aspects of Galician tradition while incorporating new creative possibilities.

This work contributes to the study of musical hybridization processes in Galicia and provides a creative framework for future artistic research in this field.

Keywords

Jazz; Galician Traditional Music; Musical Fusion; Drums; Creative Process; Galicia.

Índice

Introducción	1
Objetivos	1
Descripción del objeto de estudio.....	2
Metodologías	2
Marco teórico.....	3
Repertorio	5
Instrumentación	7
Globalización	11
La improvisación.....	11
La hibridación cultural.....	12
Estado del arte	12
Análisis crítico de las entrevistas.....	14
Proceso Creativo	15
Marco conceptual y estético del repertorio	15
Instrumentación	16
Abordaje de la batería.....	17
Repertorio	20
Composición nº 1 - Alalá das Mans Atadas.....	20
Composición nº 2 - Historia dunha Memoria.....	22
Composición nº3 - Ripar o Liño	25
Composición nº4 - Marea Baixa	29
Composición nº5 - Rumba de Carcacía	32
Composición nº 6 - Vals da Lúa	35
Composición nº7 – De Leira en Leira	37
Conclusiones.....	40
Bibliografía	43
Discografía	44
Webgrafía	45
Anexo 1 – Entrevista a Leni Pérez.....	46
Anexo 2 - Entrevista a Xan Campos	59
Anexo 3 - Entrevista a Iago Fernández	74
Anexo 4 - Entrevista a Xosé Miguélez	85
Anexo 5 - Entrevista a Xosé Lois Romero	94

Índice de figuras

Figura 1	6
<i>Patrón de muiñeira.</i>	6
Figura 2	6
<i>Patrón de xota.</i>	6
Figura 3	6
<i>Patrón de rumba.</i>	6
Figura 4	7
<i>Patrón de pasodoble.</i>	7
Figura 5	7
<i>Patrón de vals.</i>	7
Figura 6	7
<i>Patrón de mazurca.</i>	7
Figura 7	7
<i>Patrón de Alborada y polca.</i>	7
Figura 8	8
<i>Culleres de metal e buxo.</i>	8
Figura 9	8
<i>Cunchas de vieira.</i>	8
Figura 10	9
<i>Tixola con chave.</i>	9
Figura 11	9
<i>Tarrañolas.</i>	9
Figura 12	9
<i>Pandeireta.</i>	9
Figura 13	10
<i>Pandeiro cadrado.</i>	10
Figura 14	10
<i>Bombo de parafusos.</i>	10
Figura 15	10
<i>Tamboril.</i>	10
Figura 16	18
<i>Set de batería de lago Fernández.</i>	18

Figura 17	19
<i>Escritura del patrón de muiñeira.</i>	19
Figura 18	19
<i>Variación 1 del patrón rítmico de xota.</i>	19
Figura 19	19
<i>Variación del patrón rítmico de xota.</i>	19
Figura 20	20
<i>Variación del patrón rítmico de xota.</i>	20
Figura 21	20
<i>Notación rítmica para la batería y el set de percusión.</i>	20
Figura 22	21
<i>Partitura del Alalá das Mariñas.</i>	21
Figura 23	20
<i>Fragmento del tema Lonely Woman.</i>	20
Figura 24	20
<i>Fragmento 1 de Alalá das Mans Atadas.</i>	20
Figura 25	21
<i>Fragmento 2 de Alalá das Mans Atadas.</i>	21
Figura 26	21
<i>Fragmento 3 de Alalá das Mans Atadas.</i>	21
Figura 27	22
<i>Fragmento 4 de Alalá das Mans Atadas.</i>	22
Figura 28	24
<i>Fragmento 1 de Historia dunha Memoria.</i>	24
Figura 29	24
<i>Fragmento 2 de Historia dunha Memoria.</i>	24
Figura 30	25
<i>Fragmento 3 de Historia dunha Memoria.</i>	25
Figura 31	27
<i>Fragmento 1 de Ripar o Liño.</i>	27
Figura 32	27
<i>Fragmento 2 de Ripar o Liño.</i>	27
Figura 33	28

<i>Fragmento 3 de Ripar o Liño.</i>	28
Figura 34	28
<i>Clave Klein.</i>	28
Figura 35	29
<i>Fragmento 4 de Ripar o Liño.</i>	29
Figura 36	30
<i>Fragmento 1 de Marea Baixa.</i>	30
Figura 37	30
<i>Patrón rítmico de la chacarera</i>	30
Figura 38	31
<i>Fragmento 2 de Marea Baixa.</i>	31
Figura 39	31
<i>Fragmento 3 de Marea Baixa.</i>	31
Figura 40	31
<i>Fragmento 4 de Marea Baixa.</i>	31
Figura 41	32
<i>Fragmento 5 de Marea Baixa.</i>	32
Figura 42	33
<i>Partitura de Rumba de Carcacía.</i>	33
Figura 43	33
<i>Fragmento de Poinciana.</i>	33
Figura 44	34
<i>Patrón de rumba.</i>	34
Figura 45	34
<i>Fragmento 1 de Rumba de Carcacía.</i>	34
Figura 46	34
<i>Fragmento 2 de Rumba de Carcacía.</i>	34
Figura 47	36
<i>Patrones Vals da Lúa.</i>	36
Figura 48	36
<i>Fragmento 1 de Vals da Lúa.</i>	36
Figura 49	37
<i>Fragmento 2 de Vals da Lúa.</i>	37

Figura 50	38
<i>Fragmento 1 de Muiñeira de Ons.</i>	38
Figura 51	38
<i>Fragmento 2 de Muiñeira de Ons.</i>	38
Figura 52	39
<i>Fragmento 1 de De Leira en Leira.</i>	39
Figura 53	39
<i>Fragmento 2 de De Leira en Leira.</i>	39
Figura 54	40
<i>Fragmento 3 de De Leira en Leira.</i>	40

Introducción

La música tradicional de Galicia tiene origen en sus aldeas, entre canciones de cuna y de siembra, en fiestas y *seráns*¹, entre voces y percusión interpretadas de la forma más cotidiana. La transformación del medio rural a lo largo de los últimos siglos ha cambiado también la forma de interpretar la música tradicional. A lo largo de su historia no ha estado exenta de influencias externas, que han incidido de forma directa en su evolución y han dejado como resultado la cultura musical gallega actual.

Con la llegada de la globalización, cada vez son más las nuevas influencias musicales que llegan a Galicia. Multitud de estilos musicales mezclan sus timbres, texturas e ideologías con la cultura musical autóctona para dar lugar a un nuevo mundo de posibilidades con el que expresarse y entendernos. Uno de estos estilos musicales viajeros es el jazz, caracterizado por utilizar la improvisación como forma de expresión y por su facilidad para mezclarse con otras músicas. Teniendo en cuenta su juventud, la convergencia del jazz en la cultura musical de Galicia todavía es un campo nuevo en el que queda mucho por decir.

Como batería de jazz y como gallego amante de la cultura musical de mi tierra, me interesa explorar las relaciones que existen entre la música tradicional gallega y el jazz, sus posibilidades creativas y de qué manera pueden adaptarse mutuamente. La presente investigación siente la necesidad de explorar las nuevas posibilidades que ofrece la convergencia en una nueva estética musical, con la capacidad de expresar tanto como la música tradicional y con un grado de libertad comparable a del jazz.

Objetivos

La presente investigación se plantea como objetivo general desarrollar una propuesta artística original basada en la fusión entre la música tradicional gallega y el jazz, explorando las posibilidades creativas y estéticas que surgen de la interacción entre ambos lenguajes.

Entre los objetivos específicos de la investigación se propone componer un repertorio de siete obras originales en las que se integren elementos característicos de la música tradicional gallega y del jazz. También se pretende analizar de forma crítica y reflexiva el proceso creativo desarrollado durante la investigación, detallando las decisiones artísticas, exponiendo los retos encontrados y describiendo las estrategias empleadas para resolverlos. Por otro lado, se pretende investigar las posibilidades sonoras, rítmicas, tímbricas y organológicas que emergen de la convergencia entre ambos géneros musicales. También se plantea explorar la construcción de un lenguaje musical propio derivado de la interacción entre los recursos de la música tradicional gallega y del jazz. Y por último se busca identificar aquellos elementos característicos de la música tradicional gallega susceptibles de integrarse en el lenguaje jazzístico, así como aquellos recursos propios del jazz que puedan incorporarse de manera significativa a la música tradicional gallega.

¹ **Serán:** reunión festiva o baile comunal propio del medio rural gallego, equivalente en algunas zonas a términos como *foliada*, *fiadeiro* o *ruada*, en la que se cantaba, bailaba y tocaba música tradicional. Schubarth y Santamarina señalan que en zonas como Salvaterra y As Neves se utiliza el término *serán* con el significado de *foliada*, entendida como “festa aldeana” en la que se cantan distintos tipos de música tradicional (Santamarina, Schubarth, 1984).

A partir de estos objetivos la investigación trata de responder a la siguiente pregunta: ¿Cómo puede construirse una identidad musical propia a partir de la interacción entre el jazz y la música tradicional gallega? Ambas tradiciones comparten características musicales similares que pueden propiciar un diálogo creativo que no las desvirtúe. De esta forma, se espera que el desarrollo del repertorio y el análisis del proceso creativo permitan exponer recursos y procedimientos capaces de lograr una estética musical propia entre ambos estilos.

Descripción del objeto de estudio

El objeto de estudio de esta investigación artística es la fusión entre la música tradicional gallega y el jazz, entendida como un proceso de convergencia entre dos lenguajes musicales con características y contextos diferentes, pero que también comparten importantes puntos de encuentro. Este trabajo se desarrolla bajo una perspectiva de proyecto investigación artística basada en la práctica, en la que la creación musical constituye tanto el medio como el objeto principal de generación de conocimiento.

La motivación principal de esta investigación surge de la necesidad de explorar las posibilidades creativas que ofrece la interacción entre ambos géneros y de analizar cómo sus elementos característicos pueden integrarse en una nueva propuesta estética. En el caso de la música tradicional gallega, esta convergencia permite generar nuevas posibilidades expresivas que conservan la identidad de la música tradicional al tiempo que incorporan el grado de libertad creativa característico del jazz. De esta forma, la investigación pretende dilucidar de qué manera es posible preservar los rasgos identitarios de la música tradicional gallega como sus ritmos, melodías, timbres y formas, incorporando al mismo tiempo recursos propios del jazz, como la improvisación, sus estructuras armónicas o la interacción espontánea entre músicos.

La hibridación entre ambos lenguajes no supone una ruptura con la tradición, sino la continuación de procesos históricos de transformación y evolución presentes tanto en el jazz como en la propia música tradicional gallega. En este contexto surgen términos actuales como la globalización, la adaptación o la evolución cultural que enfatizan la necesidad de realizar una investigación de este tipo.

Metodologías

Para alcanzar estos objetivos, se consideró pertinente dividir el proceso de investigación en tres partes. La primera parte consistió en obtener el contexto y la información necesarias para el inicio y desarrollo del proceso creativo. Para ello se realizó primero una revisión de fuentes bibliográficas y discográficas con el fin de contextualizar la actual situación de la música tradicional gallega en torno a las influencias del jazz y los procesos de hibridación entre ambos géneros.

La segunda parte de la investigación consistió en la realización de entrevistas cualitativas, preferiblemente presenciales. A través de estas conversaciones semiestructuradas se obtuvieron perspectivas, experiencias e información procedente de algunos de los principales actores vinculados a la fusión del jazz y la música tradicional gallega. Siguiendo el formato, las preguntas de cada entrevista han sido elaboradas previamente de forma personalizada para cada entrevistado.

Los cinco entrevistados son perfiles complementarios entre sí que permiten abordar el objeto de estudio desde distintas perspectivas artísticas y profesionales. Leni Pérez, recopiladora, docente e intérprete de música tradicional gallega, aporta una visión profundamente vinculada a los procesos de transmisión de este patrimonio musical. Xosé Lois Romero, compositor, intérprete y creador de Aliboria, constituye una referencia clave en la renovación contemporánea de la música tradicional gallega a través del protagonismo de la percusión y la voz. Por otra parte, Xan Campos, Xosé Miguélez e Iago Fernández representan tres figuras destacadas del jazz gallego contemporáneo con una estrecha relación con la música tradicional gallega. Xan Campos ha desarrollado un relevante proyecto artístico sobre la incorporación de elementos de la tradición gallega al lenguaje del jazz. Xosé Miguélez aporta una perspectiva particular al haber iniciado su formación musical en la tradición gallega antes de especializarse en el jazz. Finalmente, Iago Fernández contribuye con la visión de un intérprete de batería de referencia en el jazz que ha participado en un proyecto de fusión entre ambos géneros, ofreciendo una perspectiva especialmente relevante como baterista sobre los aspectos interpretativos, tímbricos y creativos de este tipo de proyectos.

Para el diseño y realización de las entrevistas se consultó la obra de Ginesi (2018), centrada en la entrevista aplicada a la investigación musical, y el trabajo metodológico de Valles (2002) sobre las entrevistas cualitativas. Ambas referencias proporcionaron orientaciones para la obtención de información, perspectivas y experiencias de los actores implicados en el contexto de la investigación. Se adoptó el enfoque de la entrevista cualitativa por su capacidad para explorar en profundidad las percepciones, experiencias y conocimientos de los participantes.

La última parte de la investigación consistió en el desarrollo de un proceso creativo orientado a la composición de un repertorio de siete obras originales en las que confluyeran ambas vertientes musicales. De manera paralela al proceso creativo, las obras fueron sometidas a procesos de ensayo y experimentación interpretativa con el fin de evaluar su funcionamiento musical, explorar distintas posibilidades de ejecución y realizar los ajustes necesarios para su interpretación. Durante este proceso se exploraron diferentes posibilidades de instrumentación, concepto y estética con el objetivo de definir una propuesta artística propia.

Marco teórico

La música tradicional constituye una parte fundamental del patrimonio cultural gallego. Desde sus orígenes en las aldeas de Galicia, esta música ha servido para dar voz a la vida cotidiana de sus habitantes y se ha transmitido de forma oral generación tras generación. Este particular mecanismo de aprendizaje llamado transmisión oral ha permitido que esta música se transforme y perdure a través del tiempo. Para entender la imagen contemporánea de la música tradicional gallega es necesario considerar los cambios producidos por los procesos de industrialización, folclorización², franquismo y globalización.

² **Folclorización:** proceso mediante el cual determinadas prácticas de la cultura tradicional son seleccionadas, normalizadas y trasladadas a nuevos contextos de representación, adquiriendo nuevos valores formales, escénicos e identitarios. Costa, siguiendo a Josep Martí, explica este proceso a partir de tres niveles; formal, representativo e ideológico (Costa, 2004, pp. 16-17).

La cultura tradicional gallega se inició en este proceso de folclorización entre finales del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX. La fundación de la Sociedad del Folklore Gallego en 1883 marcó el inicio de diversas iniciativas orientadas a la recopilación, estudio y difusión del patrimonio cultural popular de Galicia. En este contexto, los movimientos *rexionalistas*³ desempeñaron un papel fundamental en la construcción de símbolos culturales asociados a la identidad gallega. Un ejemplo de ello es la forma musical *muiñeira*, que se consolidó como uno de los principales referentes musicales de la cultura gallega (Costa, 1997).

Costa (1997) reflexiona sobre las transformaciones que experimentan las manifestaciones de la cultura tradicional cuando son trasladadas a contextos escénicos:

É evidente que desde o momento en que colocamos calquera manifestación da cultura tradicional nun escenario, ante un público e sometido en maior ou menor medida ás convencións da representación artística da cultura oficial, o que temos diante por moi fiel que sexa ás súas raigames desde o punto de vista formal, é xa outra cousa abondo diferente (Costa, 1997, p. 226).

Es así como la música tradicional gallega comenzó a ocupar nuevos espacios de representación alejados de sus contextos originales de uso. La incorporación de repertorios tradicionales a escenarios y teatros permitió una mayor difusión de estas manifestaciones culturales, pero también implicó una pérdida de sus funciones originales. La música dejó de estar ligada a actividades como el trabajo, el baile o las fiestas para convertirse en objeto de representación artística y de representación identitaria (Costa, 1997).

Este proceso dio lugar a la descontextualización de la música tradicional y favoreció una progresiva estandarización de las formas musicales que, hasta entonces, habían sido transmitidas oralmente. Como consecuencia, determinadas expresiones musicales fueron seleccionadas como representativas de la identidad gallega, mientras que otras como la jota, el pasodoble o la rumba quedaron relegadas a un segundo plano (Costa, 2004).

“Paralelamente va conformándose un primer corpus de literatura etnográfica que toma como objeto la música de tradición oral, sometiéndola a un intenso proceso de folclorización” (Costa, 2004, p. 8).

La llegada de la industrialización a Galicia también acentuó la pérdida del contexto social de la música gallega en la vida cotidiana. La industrialización provocó un éxodo rural masivo a las ciudades que no fue acompañado de las costumbres de las aldeas. Por este motivo la continuidad de la tradición musical gallega comenzó una crisis que hasta día de hoy es reivindicada.

Además, el franquismo supuso una importante interrupción en el desarrollo de los estudios sobre la música tradicional gallega. Según señala Groba (1997):

La oscuridad durante la época franquista también fue larga en el estudio de las manifestaciones de carácter musical. El dirigismo estatal impidió que las corrientes musicológicas retrasaran su entrada,

³ **Rexionalismo:** corriente cultural y política gallega de finales del siglo XIX que promovió la recuperación y valorización de elementos considerados representativos de la identidad de Galicia, entre ellos la lengua, la literatura y la cultura tradicional (Costa, 1997, pp. 215-219).

favoreciendo el uso político de la música, del folclore, en visiones románticas y no en el estudio crítico (p. 338).

Repertorio

Tras este contexto queda claro que el estudio de la música tradicional gallega no puede limitarse al análisis de melodías o a repertorios aislados, sino que debe contemplar el ámbito cultural que le da sentido. Una estrecha relación entre música y contexto social puede observarse en los propios criterios de clasificación utilizados en el *Cancioneiro Popular Galego*. Los repertorios recopilados por Schubarth y Santamarina aparecen organizados en torno a ámbitos como los oficios, las labores agrícolas, las fiestas anuales o las celebraciones religiosas (Santamarina, Schubarth, 1984).

Durante siglos, el aprendizaje y la difusión del repertorio se realizaron principalmente mediante la escucha, la imitación y la práctica colectiva. Esta forma de transmisión favoreció la aparición de numerosas variantes de una misma pieza y una constante adaptación de los materiales musicales a distintos contextos sociales. Como afirman Schubarth y Santamarina (1984), “as melodías da tradición oral non son creacións fixas senón recreacións susceptibles de variación de persoa a persoa e de xeración a xeración” (p. IX). Esta característica explica tanto la riqueza como la diversidad del patrimonio musical gallego, así como la dificultad de establecer versiones únicas o definitivas del repertorio tradicional (Santamarina, Schubarth, 1984).

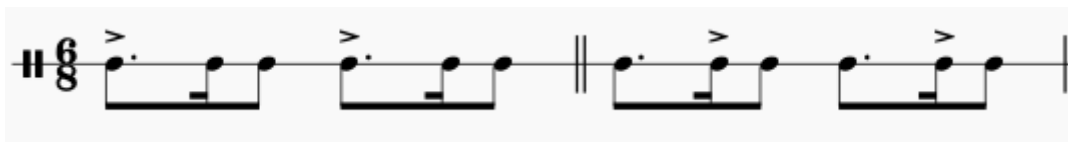
Hoy en día son muchos los investigadores que continúan realizando labores de recopilación acudiendo a las casas de informantes de toda Galicia. De esta forma permiten que el patrimonio musical de la región permanezca accesible para todos sus habitantes. Por ejemplo, en el libro *Maruxa das Cortellas. Tocadora de Pandeiro...* (Feixoo, 2017) se presenta una monografía de una de las últimas tocadoras de pandeiro de Galicia. Este libro incluye partituras y grabaciones que muestran su legado en la música tradicional gallega. En *Mulleres de Gargamala! Cantares de tradición oral* (Feixoo, Ignacio, 2017) se muestra la tradición musical de la parroquia de Gargamala, destacada en Galicia por su conservación de cantigas tradicionales. En el libro *Desiderio Sampayo Rico. Siderio de Vilarmide*. (Alsona, Carballo, Carpintero, Correa y Quintana, 2015) se recopila la vida, repertorio e interpretación de la destacada figura de la música tradicional gallega Siderio de Vilarmide. Este último libro también está sustentado por grabaciones sonoras de su legado musical.

Estas iniciativas de recopilación por parte de los investigadores se suman a trabajos divulgativos como *El estudio de la música tradicional gallega y el canto de tradición oral* (Groba, 1997), en el que se puede encontrar un análisis general de las principales características de la cultura musical gallega. En este artículo también se explican las formas musicales más típicas de la música tradicional. Por un lado, tenemos el Alalá. Esta es una forma musical vocal de ritmo libre, por lo tanto, su melodía no está dispuesta sobre un patrón rítmico cerrado. Groba (1997) añade, “hoy el género no existe, y lo común es confundir su prototipo, con letra vacía, con otras formas y géneros que incluyan algún verso Ai la la la..., normalmente a modo de coda.” (p. 346) De ritmo marcado explica la muiñeira y la xofa, dos formas vocales destinadas al baile y a las fiestas. La muiñeira consta de un patrón rítmico ternario que es ejecutado en una *pandeireta* por la propia *cantareira* que la interprete. De esta forma la misma intérprete realiza tanto el canto como la rítmica. Podemos diferenciar la muiñeira en *muiñeira nova* y *muiñeira*

vella según su letra y diferente acentuación rítmica. En cuanto a la *xota* es un género relativamente reciente en la tradición gallega que proviene de la tradición hispana. Al igual que la *muiñeira* dispone de un patrón rítmico ternario que es interpretado por una *pandereteira*. Disponen de dos partes que son “al punto” y “a la vuelta”, esta última funcionando a modo de estribillo.

Figura 1

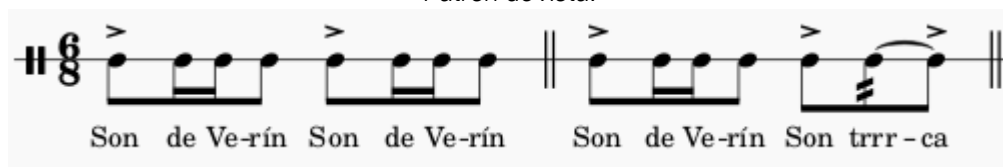
Patrón de muiñeira.



Nota: Transcripción de los patrones que enseña Leni Pérez en una de sus clases de percusión tradicional de mano. Patrón de *muiñeira* de la *pandeireta* (Guerrero, 2022, p20).

Figura 2

Patrón de xota.



Nota: Transcripción de los patrones que enseña Leni Pérez en una de sus clases de percusión tradicional de mano. Patrón rítmico de la *xota* simple y de la *xota* simple riscada (Guerrero, 2022, p.24).

En las fiestas de música tradicional gallega, llamadas *foliadas*, también se interpretan otras formas musicales como la rumba, el pasodoble, la alborada, el vals o la mazurca.

Figura 3

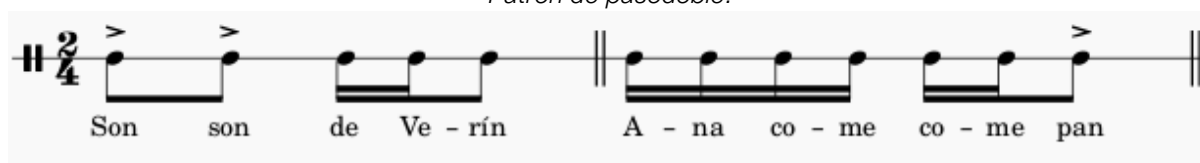
Patrón de rumba.



Nota: Transcripción del patrón que efectúa la base rítmica en la *Rumba de Monzo y Vergara* interpretada por Sondeseu (Juanenzina, 2006; Guerrero, 2022, p. 29).

Figura 4

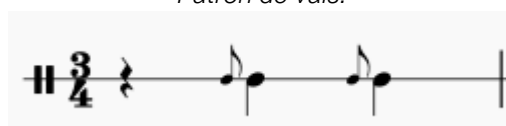
Patrón de pasodoble.



Nota: Transcripción de los patrones que enseña Leni Pérez en una de sus clases de percusión tradicional de mano. Patrón rítmico del pasodoble y del pasodoble punteado de la *pandeireta* (Guerrero, 2022, p. 27).

Figura 5

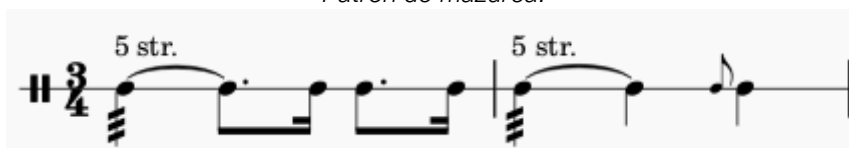
Patrón de vals.



Nota: Transcripción del patrón de vals del tamboril obtenida en una de las clases con Roi Adrio (Guerrero, 2022, p. 30).

Figura 6

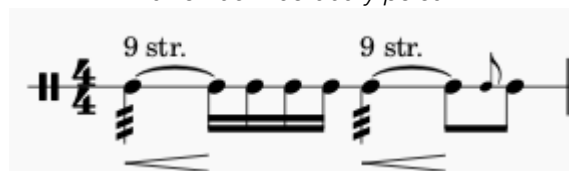
Patrón de mazurca.



Nota: Transcripción del patrón de mazurca del tamboril obtenida en una de las clases con Roi Adrio (Guerrero, 2022, p. 30).

Figura 7

Patrón de Alborada y polca.



Nota: Transcripción del patrón de alborada y polca del tamboril obtenida en una de las clases con Roi Adrio (Guerrero, 2022, p. 32).

Instrumentación

Aunque la gaita se ha convertido en uno de los principales símbolos de la música tradicional gallega, la organología de instrumentos tradicionales es considerablemente más amplia. El canto y la percusión ocupan un lugar central dentro de la cultura musical gallega. Como señala Groba (1997), “el canto es

uno de los aspectos musicales del que disponemos de más datos” (p. 342), debido a la importancia que ha tenido dentro de la vida cotidiana en las aldeas de Galicia. Carpintero Arias (2010) documenta una gran diversidad de instrumentos utilizados históricamente en Galicia, incluyendo aerófonos, cordófonos, idiófonos y membranófonos. Dentro de este conjunto destacan especialmente los instrumentos de percusión de mano, estrechamente vinculados al acompañamiento del canto y del baile. Instrumentos como la *pandeireta* gallega, el *pandeiro*, las *cunchas* (conchas), las *culleres* (cucharas) o las *tarrañolas* (tejoletas), forman parte de una tradición musical que ha sido transmitida principalmente por mujeres y que constituye uno de los elementos más característicos de la cultura musical gallega (Carpintero, 2010).

Figura 8

Culleres de metal e buxo.



Nota: Captura de pantalla tomada de Carpintero (2010).

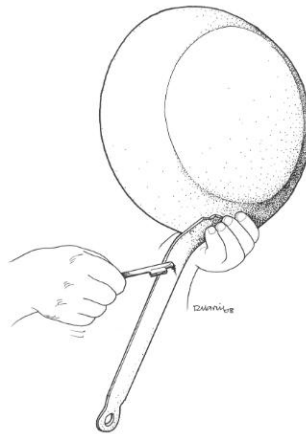
Figura 9

Cunchas de vieira.



Nota: Captura de pantalla tomada de Carpintero (2010).

Figura 10
Tixola con chave.



Nota: Captura de pantalla tomada de Carpintero (2010).

Figura 11
Tarrañolas.



Nota: Captura de pantalla tomada de Carpintero (2010).

Figura 12
Pandeireta.



Nota: Captura de pantalla tomada de Carpintero (2010).

Figura 13

Pandeiro cadrado.



Nota: Captura de pantalla tomada de Carpintero (2010).

Figura 14

Bombo de parafusos.



Nota: Captura de pantalla tomada de Carpintero (2010).

Figura 15

Tamboril.



Nota: Captura de pantalla tomada de Carpintero (2010).

Los orígenes de la percusión tradicional gallega se encuentran estrechamente ligados a la utilización de objetos cotidianos y herramientas de trabajo como recursos sonoros. Como señala Carpintero (2010), muchos instrumentos tradicionales gallegos surgieron a partir de la adaptación de utensilios empleados en la vida diaria, reflejando la estrecha relación existente entre la práctica musical y las

actividades cotidianas del medio rural. Este es el caso del *legón* (azadón) golpeado con una piedra durante las labores agrícolas o de la *tixola* (sartén) percutida con una *chave* (llave). Con el paso del tiempo se desarrollaron instrumentos específicamente musicales, como el *pandeiro*, la *pandeira*, el bombo o el tamboril. Del mismo modo, algunos objetos originalmente destinados a otros usos terminaron por transformarse, como ocurrió con el tamiz, considerado uno de los antecedentes directos de la *pandeireta tradicional galega*.

Globalización

En la actualidad la realidad de la música tradicional gallega es cambiante. Desde finales del siglo XX, Galicia se ha visto inmersa en un paulatino proceso de globalización. La transformación del mundo en una aldea global ha generado grandes cambios en la definición de la cultura musical gallega. Costa (2004) defiende la existencia de “una música popular abierta a todo tipo de intercambios y mestizajes” (p. 1), subrayando el papel que han desempeñado los procesos de transculturalidad en la configuración histórica de la música gallega. Ejemplo de ello es la forma musical rumba, que como señalan Costa (2004) y Rodríguez (2013), fue inicialmente percibida como un género ajeno a la tradición gallega, pero terminó integrándose en determinados contextos de práctica musical hasta convertirse en parte habitual del repertorio.

En el siguiente fragmento, Rodríguez (2013) da su perspectiva sobre la actualidad de la Galicia globalizada:

Después de todo, Manuel Rivas ya ha hablado de los “Afrogallegos” en un suplemento especial de *El País*, cuya portada es la foto de David, un gaitero de origen caboverdiano que vive en Burela (provincia de Lugo) “hijo del único matrimonio mixto” en esta ciudad (Rivas 2002, p. 2). Tanto más se puede decir del grupo Batuko Tabanka conformado por doce mujeres también de Cabo Verde que han conseguido un gran éxito con sus presentaciones en las que funden la música de su país con la realidad social que viven en Galicia, como se puede apreciar en su canción “Muller de marinero” (Mujer de marinero). Estos son sólo algunos ejemplos del poder transmigratorio de la música, que en el caso de Galicia ha contribuido a la creación de una identidad post-nacional, post-periférica, y que claramente traspasa un sinnúmero de fronteras (geográficas, musicales, de género, etc.) para ofrecer una experiencia pluricultural que va más allá de lo global y local (glocal) en un mundo que se encuentra en constante cambio y el cual hoy día es difícil de etiquetar (Rodríguez, 2013, pp. 328-329).

Reforzando esta visión, investigadores como Romero (2017) interpretan la nueva música gallega como una manifestación de identidades *glocalizadas*⁴, construidas mediante la interacción entre elementos musicales locales y globales.

La improvisación

Aunque surgidos en contextos históricos y culturales muy diferentes, el jazz y la música tradicional gallega comparten procesos de creación y transmisión musical que resultan especialmente relevantes

⁴ **Glocalización:** proceso mediante el cual elementos locales y globales interactúan de forma interdependiente, generando realidades culturales híbridas. Romero refiriéndose a este término explica que “la música es así una manifestación en la que el mercado global está íntimamente comunicado con el espacio local convirtiéndola en una experiencia “glocal”” (2017, p. 316).

para esta investigación. Del mismo modo que la música tradicional gallega es transmitida principalmente de forma oral, el aprendizaje del jazz se basa en asimilar repertorios y lenguajes a través de la escucha. Además, ambos estilos se nutren de la interacción interpretativa con otros músicos.

La improvisación constituye otro de los puntos de encuentro entre ambos estilos. Diversos autores han señalado la existencia de mecanismos de variación como resultado de la transmisión oral de la música tradicional gallega. Como se mencionó anteriormente, el repertorio de tradición oral se caracteriza por su constante transformación y adaptación, ya que las melodías se transmiten y recrean a través de distintas personas y generaciones, dando lugar a múltiples variantes de una misma obra (Schubarth y Santamarina, 1984). En el libro de Feixoo (2017) se afirma que las tocadoras no utilizaban patrones rítmicos totalmente fijos y que los diferentes toques podían variar durante la interpretación o comparando dos interpretaciones diferentes.

La hibridación cultural

Desde una perspectiva histórica, el jazz se ha caracterizado por una constante incorporación de influencias externas. Nicholson (2005) afirma que:

Un tema recurrente a lo largo de la historia del jazz ha sido el uso de la apropiación, que revela un diálogo continuo no solo con la cultura popular, sino también con otras formas musicales, con el fin de ampliar el alcance de la expresión jazzística" (Nicholson, 2005, p. XI).

Esta capacidad de apropiación y transformación de materiales procedentes de otros contextos culturales ha desempeñado un papel fundamental en la evolución del lenguaje jazzístico.

Además, Nicholson identifica la globalización como una de las principales herramientas de transformación del jazz contemporáneo. Mediante este proceso de globalización, el lenguaje jazzístico se adapta a nuevos contextos musicales y genera nuevas formas de expresión musical. Esta perspectiva conecta con los planteamientos relativos a la globalización mencionados con anterioridad de Costa (2004) y Romero (2017). Estos planteamientos señalaron que la música tradicional gallega también ha estado históricamente abierta a procesos de intercambio e hibridación cultural.

Estado del arte

La aparición del jazz en la cultura musical de Galicia cuenta con apenas 50 años de historia (Rey, 2023) por lo que las investigaciones sobre la convergencia del jazz en la música tradicional gallega todavía son escasas. No obstante, este concepto puede entenderse dentro de un contexto más amplio de hibridación entre el jazz y músicas tradicionales de distintas culturas. A medida que el jazz se ha expandido más allá de sus raíces estadounidenses, ha incorporado elementos musicales locales adaptándose y fusionándose con diversas tradiciones musicales alrededor del mundo. Esto ha dado lugar a estilos híbridos que combinan la improvisación y la armonía características del jazz con elementos rítmicos, melódicos y estructurales de otras culturas musicales.

En Galicia, esta convergencia se manifiesta en la integración de elementos propios de la música tradicional gallega como sus melodías, ritmos, timbres e instrumentos, dentro de los lenguajes y procedimientos característicos del jazz, como la improvisación, la riqueza armónica o la interacción

entre músicos. Esta convergencia ha favorecido el desarrollo de nuevas propuestas artísticas que amplían las posibilidades expresivas de ambos géneros y contribuyen a la evolución de una estética musical propia.

En el ámbito académico, una de las investigaciones más directamente relacionadas con esta temática es *Encouragement of Galician Traditional Music Elements in My Language* (Campos, 2015), donde el pianista gallego Xan Campos analiza diversos elementos característicos de la música tradicional gallega con el objetivo de incorporarlos a su propio lenguaje jazzístico. De una forma diferente, mi trabajo final de estudios *La adaptación de los ritmos de la música tradicional gallega a la batería* (Guerrero, 2022) constituye una aproximación práctica a la integración de recursos rítmicos tradicionales gallegos en el contexto de la batería moderna. A parte de estas aportaciones, no se han encontrado otras investigaciones artísticas que exploren específicamente la fusión entre jazz y música tradicional gallega.

En lo relativo a proyectos musicales actuales que trabajen esta hibridación, una de las referencias más directas es el álbum *Amorodíos* (Campos, 2026), que interpreta letras originales en gallego con una estética mestiza en la que abunda la improvisación, todo ello a través del trío de piano y una cantante de música tradicional gallega. Del mismo modo, la Orquesta de Jazz de Galicia fundada por Pedro Lamas y Roberto Somoza ha desarrollado proyectos como *Fame* (Orquesta de Jazz de Galicia, 2015), en los que la música tradicional gallega se integra dentro del formato de *Big Band*. Otro proyecto es *Xa non ten ferriñas* (Pérez y SeKadra, 2026) en el que la cantante de música tradicional Leni Pérez colabora con el dúo de música moderna SeKadra para construir un repertorio de temas propios enraizados en la tradición gallega y con claras influencias jazzísticas.

La influencia de la música tradicional gallega también puede apreciarse en la obra de destacados músicos de jazz gallegos. Entre los trabajos más representativos se encuentra *Nordestinas* (Pedreira, Galego y Rábade, 2007), proyecto centrado en la reinterpretación de canciones tradicionales y repertorios vinculados al imaginario marítimo gallego mediante arreglos influenciados por el jazz. También *Botánica* (Rábade, 2022), una propuesta inspirada en la vegetación autóctona gallega que integra la voz y la percusión tradicional de Davide Salvado en un contexto jazzístico contemporáneo. Otra propuesta es *Ontology* (Miguélez, 2019), donde elementos melódicos y rítmicos procedentes de la música tradicional gallega son incorporados a un lenguaje jazzístico actual. También destacan propuestas como *A Lagoa Dos Atlantes* (Conde, 1997), un proyecto en el que se mezcla el jazz, el barroco, el clásico y la música gallega, o *Proyecto Miño* (Martínez, 2007), en el que confluyen jazz, improvisación libre y músicas tradicionales de los alrededores del río Miño.

Entre los proyectos de referencia dentro de la música tradicional gallega contemporánea destaca Aliboria, formación liderada por Xosé Lois Romero que combina el canto tradicional con arreglos contemporáneos y el uso de instrumentos de percusión tradicionales como *tixolas* y *legóns*. Esta propuesta puede apreciarse en los trabajos *Xosé Lois Romero e Aliboria* (Xosé Lois Romero e Aliboria, 2017) y *Latexo* (Xosé Lois Romero e Aliboria, 2020), que constituyen ejemplos relevantes de actualización y reinterpretación de la tradición musical gallega. De este mismo autor cabe destacar

también el proyecto *Engado* (Xosé Lois Romero, 2007) formado por músicos provenientes de la música tradicional gallega con formación jazzística como el mencionado anteriormente Pedro Lamas.

Por último, el trabajo *El proceso creativo desde la perspectiva de un baterista de jazz* (Cardoso, 2025) resulta especialmente relevante por su planteamiento de investigación artística basada en la práctica, constituyendo un antecedente metodológico para la presente investigación.

En conjunto, la revisión realizada pone de manifiesto la existencia de diversas iniciativas artísticas que exploran la relación entre el jazz y la música tradicional gallega, pero también evidencia la escasez de investigaciones académicas dedicadas a este ámbito. Esta situación justifica la importancia de la presente investigación, orientada a profundizar en el proceso de hibridación entre ambas estéticas musicales desde una perspectiva de un proyecto de investigación artística basado en la práctica.

Análisis crítico de las entrevistas

Las entrevistas realizadas a Leni Pérez, Xan Campos, Iago Fernández, Xosé Miguélez y Xosé Lois Romero constituyen una parte fundamental de esta investigación, no solo por la información aportada sobre la relación entre jazz y música tradicional gallega, sino también porque permitieron contrastar perspectivas procedentes de diferentes ámbitos profesionales. A pesar de tratarse de intérpretes, compositores e investigadores con trayectorias artísticas diversas, en sus discursos aparecieron una serie de ideas comunes que terminaron condicionando de forma directa el diseño del proceso creativo desarrollado en este trabajo. Uno de los aspectos más destacados fue la coincidencia en entender la tradición como una realidad dinámica y en constante transformación. Ninguno de los entrevistados defendió una visión estática o puramente conservadora de la música tradicional gallega. Por el contrario, tanto Leni Pérez como Xan Campos, Xosé Lois Romero o Iago Fernández insistieron en que la tradición siempre ha evolucionado mediante procesos de adaptación, reinterpretación e incorporación de nuevas influencias. Esta idea resultó especialmente relevante para justificar la incorporación de recursos procedentes del jazz dentro de un contexto inspirado en la música tradicional gallega.

Otro de los puntos comunes fue la importancia otorgada a la transmisión oral. Tanto Leni Pérez como Xosé Lois Romero e Iago Fernández señalaron la escucha y la imitación como elementos fundamentales para interiorizar un lenguaje musical. En este sentido, resultó especialmente interesante comprobar cómo músicos procedentes de ámbitos aparentemente diferentes describían procesos de aprendizaje muy similares. La importancia de escuchar, reproducir, interiorizar y posteriormente desarrollar una voz propia apareció de manera recurrente tanto al hablar de la música tradicional gallega como del jazz.

Otro aspecto que apareció de forma repetida en las entrevistas fue la reflexión sobre los elementos característicos tanto del jazz como de la música tradicional gallega. Cada uno fue preguntado expresamente por esta información. En el caso del jazz, se destacaron aspectos como la improvisación, la interacción entre los músicos, la flexibilidad rítmica, el desarrollo de un lenguaje personal, la armonía como recurso de expresión y la capacidad de incorporar influencias procedentes de otros contextos

musicales. Por su parte, la música tradicional gallega fue asociada a elementos como la transmisión oral, el repertorio vocal y el importante papel de la percusión de mano y sus variados timbres.

Las entrevistas también permitieron observar diferentes formas de abordar el proceso creativo. Mientras Xan Campos explicó la importancia que tienen las letras y el componente conceptual en el origen de muchas de sus composiciones, Xosé Miguélez describió un proceso más centrado en el desarrollo melódico. Xosé Lois Romero explicó la construcción progresiva de sus obras mediante capas rítmicas superpuestas, otorgando a la percusión un papel estructural dentro de la composición. Estas aproximaciones muestran la diversidad de caminos posibles dentro de la creación musical actual y aportaron una interesante variedad de herramientas para el diseño de las composiciones de este proyecto.

Proceso Creativo

Marco conceptual y estético del repertorio

Las composiciones que conforman este repertorio nacieron de una reflexión sobre la relación entre el individuo y el contexto social en la Galicia contemporánea. El proyecto aborda diferentes experiencias que afectan a la construcción de la identidad, como la normalización de una cultura del trabajo basada en la productividad constante, la manipulación de la clase gobernante, la incertidumbre inherente a la vida cotidiana, las dinámicas de consumo rápido, la pérdida de la memoria o la emigración de la juventud gallega motivada por la precariedad laboral, y las dificultades de acceso a la vivienda. Aunque estas temáticas presentan asuntos diversos, pueden entenderse como distintas manifestaciones de un mismo proceso común. En conjunto, hacen referencia a la construcción, preservación y transformación de la identidad en un contexto marcado por procesos de inestabilidad y transformación continua.

Este concepto se extiende también al ámbito musical del proyecto. La música tradicional gallega evoluciona a lo largo del tiempo mediante la transmisión oral, reinterpretándose y adaptándose a los nuevos contextos sociales. El jazz ejerce su función transformadora enriqueciendo y aportando nuevas visiones a otras músicas del mundo. En este contexto, la relación entre la música tradicional gallega y el jazz no se plantea como una oposición entre lo antiguo y lo nuevo, sino como el encuentro entre dos lenguajes musicales en proceso de adaptación y evolución. La identidad musical, al igual que la identidad individual, no es estática, lo que permite que se mantenga viva.

La estética del repertorio se construyó a partir de aquellos elementos característicos de cada estilo que fueron compatibles entre ambos. De la tradición gallega se incorporaron recursos como la transmisión oral, la importancia del repertorio vocal, recursos melódicos y rítmicos, y el uso de los timbres de instrumentos tradicionales de percusión. Del jazz se adoptaron procedimientos como la improvisación, la interacción colectiva, la libertad formal, sus recursos armónicos y los instrumentos típicos del combo de jazz, como el piano, la guitarra eléctrica, el contrabajo o la batería. La improvisación adquirió un papel especialmente relevante dentro de este proceso, al funcionar como un espacio de encuentro entre ambos lenguajes.

El resultado se encontró en un espacio intermedio donde las referencias a ambas tradiciones permanecen reconocibles, pero se integran dentro de un discurso musical propio. Se concibió la creación musical como un proceso de negociación constante entre memoria e innovación y se priorizó un resultado natural a una mezcla estética superficial.

Instrumentación

En concordancia con la estética, la instrumentación seleccionada respondió a la necesidad de adaptar ambos lenguajes entre sí. La batería y la *pandeireta* gallega al ser los dos instrumentos de percusión más representativos de cada estilo musical desempeñaron un papel central en la construcción de la identidad sonora del proyecto. En adición, se consideró pertinente contar con un tercer percusionista que enriqueciese la sección de percusión con instrumentos de ambos estilos como las *cunchas*, el *legón*, un plato y un tambor de veinte pulgadas. De esta forma, cada tema contiene secciones de percusión construidas por capas como en el proyecto *Aliboria* de Xosé Lois Romero, evitando así el solapamiento de instrumentos.

Otro de los ejes centrales de la identidad sonora del proyecto fue la voz, un instrumento muy protagonista en ambos estilos musicales. Se decidió crear para dos voces, una de ellas profundamente arraigada en la tradición gallega y otra formada en el lenguaje jazzístico y la improvisación. Ambas voces cuentan con pasajes en donde destacan sus cualidades. Fue interesante comprobar como en ciertos pasajes compartidos cada voz debía adaptarse a una forma de interpretar. Por ejemplo, en ocasiones la voz tradicional tuvo que buscar un registro más dulce y flexible, y en otras, la voz jazzística tuvo que adaptarse a una forma de cantar más contundente y expresiva.

Para otorgar una mayor expresividad armónica al tipo de melodías características de la música tradicional gallega se decidió contar con una base armónica propia del jazz, constituida por piano, guitarra eléctrica y contrabajo. A lo largo del proceso creativo estos instrumentos cambiaron, pero por disponibilidad de los músicos y necesidades de acompañamiento en ciertos temas, estos terminaron siendo los instrumentos elegidos.

Por último, se decidió incluir un instrumento melódico que contrastase con la tímbrica de la voz. Al ser este un recurso utilizado tanto en la música tradicional gallega como en el jazz, su inclusión resultó de lo más natural. En un principio se consideró utilizar una flauta conocedora de la música tradicional gallega y formada en el jazz, pero esta decisión fue limitada por la indisponibilidad del intérprete. Finalmente, al encontrarse un perfil de intérprete similar, se incluyó un clarinete en lugar de la flauta.

Los intérpretes con los que se contó para desarrollar y dar voz a este proceso creativo fueron ocho músicos gallegos conocedores de la música tradicional gallega y en general con formación jazzística y experiencia en la música moderna. Raquel Faro cumplió el papel de *pandereteira* y *cantareira* enraizada en la música tradicional gallega. Sus amplios conocimientos y experiencia en esta música tradicional aportaron una visión única y necesaria en el proyecto. María Reirís interpretó la voz y fue un perfil enriquecedor por su polivalencia musical. A pesar de que también está formada en la música tradicional gallega su especialidad es el canto jazz. Pedro Villanueva interpretó el clarinete. Su formación jazzística en un instrumento poco habitual en el jazz y utilizado en el *folk* gallego como es el clarinete otorgó gran

personalidad a las composiciones. Hannah Siebert interpretó el set de percusión estando formada en percusión clásica. Además, está familiarizada con el mundo de la percusión tradicional gallega. Guillermo Guerrero interpretó la guitarra eléctrica y dispone de una formación musical jazzística. En añadido, también ha trabajado en reconocidos proyectos de música tradicional gallega. Xurxo Yarza interpretó el piano y está especializado en música moderna. Juan Alonso fue el contrabajista y su especialidad es el jazz, a pesar de que cuenta con experiencia en un grupo de música tradicional. En añadido, Guillermo, Xurxo y Juan son músicos con los que compartí habitualmente gran variedad de proyectos, por lo que nos conocemos a fondo a la hora de tocar juntos. Esto es un valor añadido en un proyecto caracterizado por utilizar la improvisación y la negociación constante entre músicos durante la interpretación. Por último, en mi caso personal como baterista, mi formación musical principal también es jazzística, aunque cuento con conocimientos en percusión tradicional gallega. La ventaja de esta formación fue su polivalencia y conocimiento tanto del jazz como de la música tradicional gallega. Esto favoreció a profundizar en la mezcla de ambos estilos.

Abordaje de la batería

La elección del set de batería utilizado y como interpretarlo buscó adaptarse tanto a las necesidades tímbricas de la música tradicional gallega como a las texturas propias del jazz. Teniendo en cuenta que la batería no es un instrumento propio de la música tradicional gallega, la concepción del set no se pudo abordar de forma convencional. La utilización de los platos supuso un cambio significativo respecto a la tradición jazzística ya que en la batería de jazz ejercen un papel protagonista en la sensación rítmica de los temas o *groove*. En cambio, la utilización de los platos en los patrones rítmicos de la música tradicional gallega se gestionó con especial cautela, ya que, al compartir el registro tímbrico de la *pandeireta*, se corrió el riesgo de ensuciar el patrón de la *pandeireta*. Por este motivo, las secciones musicales con *pandeiretas* se acompañaron con instrumentos con una tímbrica más grave como la caja, los toms o el bombo.

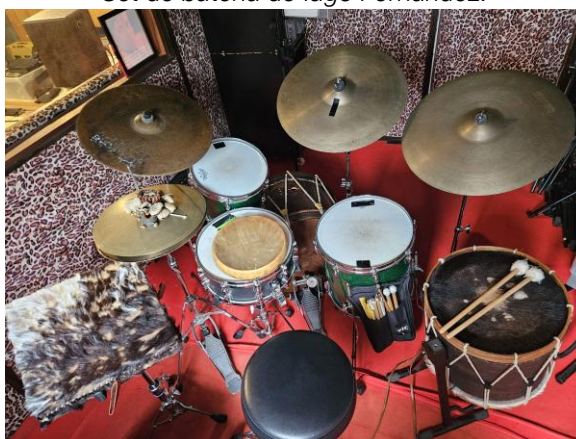
El set de batería que decidí utilizar estuvo muy influenciado por el set de batería de Roi Adrio y por el set de batería que utilizó Iago Fernández en el proyecto *Amorodios*. En mi investigación *La adaptación de los ritmos de la música tradicional gallega a la batería* se explica en profundidad la batería de Roi Adrio. Sobre el set de Roi indico:

El primer prototipo de batería se centraba en un bombo y un tamboril. En cada instrumento se debía interpretar su respectivo patrón rítmico consiguiendo la misma sonoridad que si se tocara por dos personas. La adaptación del tamboril fue sencilla ya que las dos manos quedaban libres y la forma de tocarlo no cambiaba (Guerrero, 2022, p. 13).

Como indicó Iago Fernández en su entrevista, el set de batería que utilizó está formado por dos de los bombos con parche de piel de Roi Adrio, uno de ellos a modo de tambor, una caja moderna, dos toms de batería convencionales, su set de platos habitual y un *pandeiro de Peñaparda*.

Figura 16

Set de batería de Iago Fernández.



Nota: Facilitada por Iago Fernández.

Para mi set de batería utilicé una configuración similar que aportase un sonido apagado y controlado para acompañar a la *pandeireta*, y a la vez que aportase los márgenes expresivos propios del jazz. Constó de los cascots de una Gretsch modelo Catalina Club Jazz con caja moderna, dos toms y bombo, parche de piel con pelo en bombo y toms, mi set habitual de platos, sonajas en el hi-hat, un *pandeiro* cuadrado y una lata tradicional en un soporte de caja. Se valoró la obtención de un bombo de música tradicional gallega para la batería, pero se terminó descartando esta opción debido al alto presupuesto que suponía su construcción.

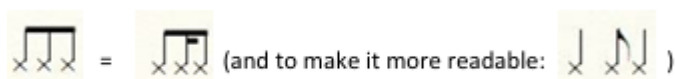
En cuanto a la forma de tocar este set fueron referencias clave Iago Fernández, Roi Adrio y mi profesor Marcos Cavaleiro, con los que pude formarme mediante clases. Con Roi pude trabajar en especial cómo hacer sonar los diferentes ritmos de la percusión tradicional gallega en la batería. El procedimiento para lograrlo consistió en practicar sobre temas habituales del repertorio tradicional el patrón tradicional del tamboril gallego en la caja mientras que con el pie se interpretaba el patrón tradicional del bombo gallego.

Con relación a los patrones rítmicos de la música tradicional gallega, cabe destacar la dificultad para el aprendizaje del patrón rítmico de la *muiñeira*. A causa de la particular técnica interpretativa de la *pandeireta* y de la variedad estilística de cada zona de Galicia, la interpretación del patrón rítmico de la *muiñeira* en otro instrumento se torna ambiciosa. Sobre el patrón de *muiñeira*, Xan Campos (2015) describe:

Lo que más me llamó la atención fue la imperfección o irregularidad rítmica, muy similar al *swing* en la música jazz. De esta forma, las corcheas no tienen la misma duración exacta, sino que son ligeramente *swingadas*. La acentuación también contribuye a esta sensación. Hay muchas maneras de expresar esto en el papel, pero en este caso pensé que la más fiel a la realidad sería escribirlo como 5/8 (p. 3-4).

Figura 17

Escritura del patrón de muiñeira.



Nota: Tomada de Campos (2015, p. 4).

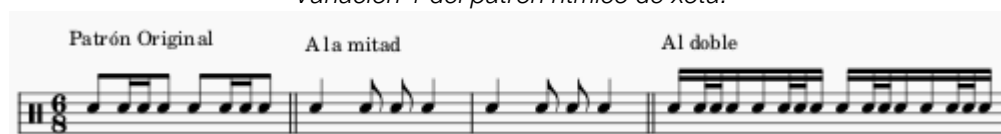
lago me mostró como variar los patrones de la música tradicional gallega para acompañar en un contexto más jazzístico, utilizando la improvisación, la interacción entre músicos y la variación motivica. Con él también pude trabajar a fondo la improvisación sobre estos patrones.

Con Marcos Cavaleiro trabajé la exploración de las diferentes sonoridades del set en el contexto de la fusión entre música tradicional gallega y jazz. Tras esta práctica encontré nuevas formas de expresarme en la batería a las que no estaba acostumbrado, como tocar directamente con los dedos y manos en los parches, utilizar los tambores como elementos centrales de los *grooves* o aplicar los aros de forma natural en el acompañamiento de los patrones rítmicos.

En añadido, con Marcos exploré en profundidad recursos de modulación rítmica con los cuales comenzar a diseñar las líneas rítmicas de las composiciones. Algunas de estas ideas fueron el desplazamiento rítmico, la adición u omisión de figuras, la modulación de la métrica o la dilatación o acortamiento del motivo rítmico.

Figura 18

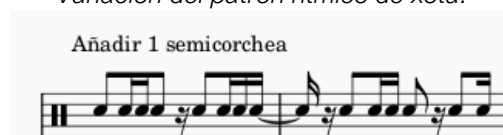
Variación 1 del patrón rítmico de xota.



Nota: Dilatación del motivo rítmico al doble y a la mitad de la subdivisión. Elaboración propia.

Figura 19

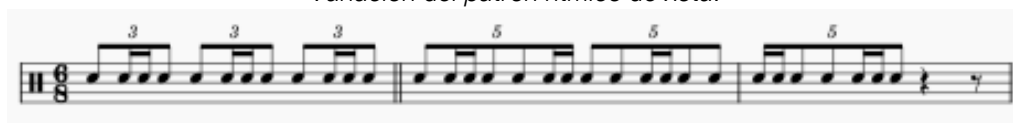
Variación del patrón rítmico de xota.



Nota: Adición de figuras. Elaboración propia.

Figura 20

Variación del patrón rítmico de xota.



Nota: Modulación de la métrica. Elaboración propia.

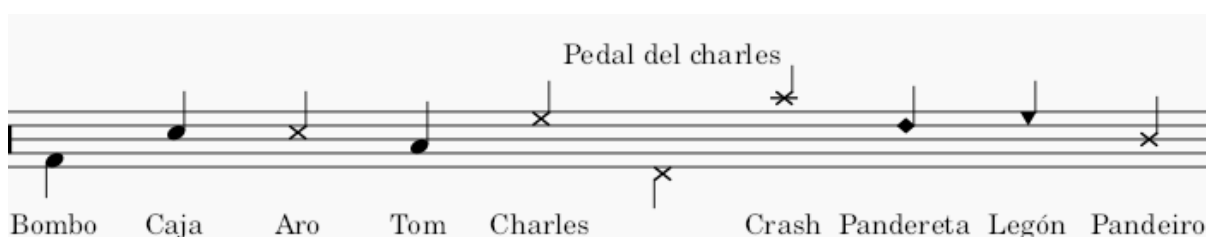
Repertorio

A continuación, se realizará un recorrido explicativo por cada una de las siete composiciones que conforman el repertorio logrado tras esta investigación. Todas las composiciones comparten las características estilísticas mencionadas anteriormente, lo que las agrupa en un lenguaje creativo común. Así mismo, cada composición surge de un punto diferente de inspiración y esto causa que cada una contenga su propia personalidad artística.

La siguiente leyenda en la Figura 21 muestra a qué elemento de la batería y el set de percusión corresponde cada notación rítmica.

Figura 21

Notación rítmica para la batería y el set de percusión.



Nota: Elaboración propia.

Composición nº 1 - Alalá das Mans Atadas

Para esta composición la intención fue hacer una crítica a la sociedad actual hablando de temas como el poder y la manipulación, la pobreza y la injusticia, la repetición de errores en la historia y el silencio del pueblo.

Esta fue la letra resultante:

Na terra,
sementan moedas,
moedas sementan,
de fame.
Medran sombras grises,
sombros medran.

No río,
baixan as promesas,
baixa a auga vella,
de sempre.
Ailala lalelo ailalelo
De sempre.

Durme o pobo,
sen fogar,
sen durmir.
Coas mans atadas,
mans atadas.

No río,
Baixan as promesas,
Baixa a auga vella,
de sempre.
Ailala lalelo ailalelo
De sempre.

Para transmitir estos conceptos a través de la idiosincrasia gallega se eligió la forma musical Alalá, por su carácter solemne e intimista. Como se indica en el marco teórico, los alalás son cantos de ritmo libre en los que el intérprete se expresa con improvisaciones y adornos vocales. Su estribillo suele contener el vocablo “alalá” (Groba, 1997). El tradicional *Alalá das Mariñas* se eligió influencia para esta obra. En su partitura se puede apreciar un ejemplo de los adornos vocales que se realizan en esta forma musical.

Figura 22

Partitura del Alalá das Mariñas.



Nota: Adaptado de Asociación Amigos da Gaita Galega de Extremadura (2012).

El primer reto surgió al tener que adaptar los instrumentos rítmicos de la agrupación a una forma de ritmo libre como es el Alalá. Para resolver este problema me inspiré en el tema *Lonely Woman* del álbum *The Shape of Jazz to Come* de Ornette Coleman (1959). A pesar de que la melodía de este tema

se interpreta por el saxo de Coleman y la corneta de Don Cherry libre del tiempo, la batería mantiene un tempo estricto sobre ellos.

Figura 23

Fragmento del tema Lonely Woman.



Nota: *Lonely Woman* (Coleman, 1959). Elaboración propia.

Para la parte de batería y el contrabajo, a pesar de que la premisa interpretativa consistió en improvisar un acompañamiento libre a lo largo de toda la obra, se ideó el siguiente patrón rítmico irregular como guía. Surgió a partir de la modulación motivica del patrón rítmico de la *xota galega*.

Figura 24

Fragmento 1 de Alalá das Mans Atadas.



Nota: Patrón rítmico de la base rítmica en *Alalá das Mans Atadas*. Elaboración propia.

La melodía sigue el concepto de ritmo libre de *Lonely Woman* y del *Alalá das Mariñas*. Esto genera una estructura de 13 compases en la primera A, 14 en la segunda y 12 en la B. En añadido, estos compases son orientativos ya que los intérpretes deciden el momento de interpretar cada frase, lo que dilata la duración de cada parte. A pesar de la irregularidad de los compases en cada estructura la melodía se asienta de manera natural en la obra.

Figura 25

Fragmento 2 de *Alalá das Mans Atadas*.

Intro
 $\text{♩} = 100$
 7

A A_m $A_m \Delta 7^{(u,9)}$ D_m/A

Voz
 Na te - rra o se-men-tan mo - e - das, mo - e -
 bai-xan as pro-me - sas bai-xa

13 $D^{\circ 7}/A$ A_m $D^{\circ 7^{(u,9)}/A}$ A_m $D^{\circ 7^{(u,9)}/A}$ $D^{\circ 7}/A$

Vo.
 das se-men - tan de fa - me me-dran som-bras gri - ses som-bras
 aau-ga ve - lla de sem-pre ai la la la le lo ai la

19 A_m **1.** **2.** $D^{\circ 7}/A$ A_m

Vo.
 me - dran - an No ri de sem - pre.
 le lo o - - -

Nota: Fragmento melódico del *Alalá das Mans Atadas*. La melodía se interpreta de forma libre en el tempo, siguiendo la influencia de *Lonely Woman* y del *Alalá das Mariñas*. Elaboración propia.

Los solos se plantearon de forma abierta. La interpretación de esta obra fue por momentos desafiante ya que, debido a su flexibilidad estructural, fue crucial que todos los intérpretes mantuvieran un alto nivel de interacción y escucha entre ellos. De no ser así se volvía imposible avanzar entre las secciones de la obra y construir un discurso musical interesante. Otros recursos compositivos empleados fueron la utilización en la guitarra de un pedal de *freezer* para la introducción y solos. También se diseñó la siguiente línea melódica para introducir el solo de clarinete.

Figura 26

Fragmento 3 de *Alalá das Mans Atadas*.

Cl. Si $\flat$ B_m $B_m \Delta 7^{(u,9)}$ E_m/B

Guit. El. A_m $A_m \Delta 7^{(u,9)}$ D_m/A

Nota: Línea melódica que abre el solo de clarinete en *Alalá das Mans Atadas*. Parte 1. Elaboración propia.

Figura 27

Fragmento 4 de Alalá das Mans Atadas.

The image shows a musical score for two instruments: Clarinet (Cl. Si) and Electric Guitar (Guit. El.). Both parts are in treble clef and have a key signature of one sharp (F#). The Clarinet part has a common time signature. The Electric Guitar part has a common time signature. The score shows a melodic line with various chords and fingerings indicated above the notes. The chords are: E7/B, Bm, E7(b9)/B, D9/A, Am, and D7(b9)/A. The fingerings are: 4, 2, 2, 4, 2, 4.

Figura 26: Línea melódica que abre el solo de clarinete en *Alalá das Mans Atadas*. Parte 2. Elaboración propia.

Composición nº 2 - História dunha Memoria

Historia dunha Memoria está inspirada en la vida de una persona con Alzheimer. Con mis propios ojos vi el cambio que experimentó mi abuelo a través de esta enfermedad y puedo constatar que es un proceso terrible en el que sufre tanto el enfermo como sus seres queridos.

Mi primer paso fue diseñar la letra con lo que quería contar. Como recurso creativo me inspiré en la canción *Construção* del álbum *Construção* de Chico Buarque. En ella, Buarque presenta una acción vivida por un trabajador que acaba falleciendo en una obra. Con cada nueva estrofa Buarque desplaza ligeramente las palabras otorgando un nuevo significado a la acción.

En este ejemplo se puede apreciar el proceso descrito:

Amou daquela vez como se fosse a última.

Beijou sua mulher como se fosse a última.

E cada filho seu como se fosse o único.

E atravessou a rua com seu passo tímido.

Beijou sua mulher como se fosse a única.

E cada filho seu como se fosse o pródigo.

E atravessou a rua com seu passo bêbado.

Subiu a construção como se fosse sólido.

Amou daquela vez como se fosse máquina.

Beijou sua mulher como se fosse lógico.

Ergueu no patamar quatro paredes flácidas.

Sentou pra descansar como se fosse um pássaro.

Este recurso de recolocación de palabras me pareció muy interesante para representar cómo cambia la vida de una persona con Alzheimer en cada estrofa. La letra se sitúa en una acción cotidiana como es empezar el día y hacer el café, algo que todos pudimos vivir alguna vez.

Puxen café na lareira,
ti ríes nunha cadeira.
A cabeza vai con presa,
o día está sobre a mesa.

As nenas seguen durmidas,
seguen durmidas as nenas.
Resoar á na memoria
de quen escoite esta historia.

As nenas seguen durmidas,
seguen durmidas as nenas.
Resoar á na memoria
de quen escoite esta historia.

Puxen cadeiras no lume,
ri o café na lareira.
A cabeza vai sen presa.

Puxen café na cadeira,
ti ríes xunto á lareira.
A cabeza vai con presa.

As nenas seguen durmidas,
seguen durmidas as nenas.
Resoar á na memoria
de quen escoite esta historia.

Musicalizar la letra en esta ocasión se volvió algo complicado. Para la melodía escogí una estética cercana a la música tradicional gallega, con un adorno tradicional al final de cada frase. El problema llegó al añadir una armonía. Para darle dinamismo y un toque agradable el primer boceto de armonía fue de una estética jazzística, cercana a la de un estándar de jazz. En la teoría las dos ideas encajaban, pero en la práctica, no acabaron de funcionar juntas.

Siguiendo el consejo de mi profesor Marcos Cavaleiro, probé a añadir acordes con un carácter modal. Para dar movimiento a esta nueva armonía conduje el movimiento de voces de la armonía de forma ascendente. Con este recurso en cada estrofa se generaba cierta tensión que acompañaba el paulatino desorden de las palabras y frases.

Figura 28

Fragmento 1 de *Historia dunha Memoria*.



Nota: Primer prototipo de armonía de *Historia dunha Memoria*. Elaboración propia.

Figura 29

Fragmento 2 de *Historia dunha Memoria*.

Intro
♩ = 100
8

A $B^b\Delta^7$ Cm^7

Pu-xen ca-fé na la - re-i-i-i-ra ti ri-es nun-ha ca - dei-ra

13 E^bm^7/D^b $G^b\Delta^7(E^b)/E^b$

a ca-be-za vai con pre - sa o dí-aes ta - so - brea me-sa

17 B^b/F Gm^7

as ne-nas se - guen dur - mi-das se - guen dur - mi - das as ne-nas

21 E^bm^7/G^b $D^b\Delta^7/E^b$ F^{sus^4}

re - so-a-rá na me - mo - ria de quenes - coi - tees-tahis - to-ria.

Nota: Prototipo final de armonía de *Historia dunha Memoria*. Elaboración propia.

Desde el punto de vista musical me pareció interesante probar a desordenar los motivos de la melodía principal a medida que avanzaba cada parte. También probé a cambiar la armonía de sitio, pero los resultados eran más caóticos de lo que esperaba. Concluí que ya sería suficiente para captar la idea del Alzheimer con los recursos anteriores. Otro recurso utilizado fue añadir silencios a los motivos rítmicos.

El acompañamiento de la sección rítmica se basa en un patrón de *xota* repartido entre la batería y la *pandeireta* que el set de percusión complementa con acentos en el aro del tambor. En la sección de solos la *pandeireta* y el set de percusión cesan con el patrón y la batería realiza un acompañamiento más abierto fundamentado en la escucha musical y la interacción con la agrupación. En esta ocasión

la premisa para los solistas fue empezar de más a menos, incluyendo en los compases finales de la forma de solos recursos como sonidos cortos y los silencios.

A pesar de que la idea original era ir de más a menos intensidad, dejando cada vez más huecos vacíos y desorden en las frases, decidí terminar la pieza con un final de gran intensidad. Para ello utilicé el recurso de canon en las dos voces. Así se presentaría la melodía y letra de la acción inicial con un eco melódico deformado detrás, algo que resumiría toda la obra en la última parte a modo de clímax. La estructura final de la obra quedó como introducción, A, B, Solos, C y D.

Figura 30

Fragmento 3 de Historia dunha Memoria.

The musical score is for a piece titled 'Fragmento 3 de Historia dunha Memoria'. It is marked with a 'D' in a box and a page number '17' in the top right corner. The score is written for several instruments and voices: Clarinet in B-flat (Cl. Sib.), two voices (Vo. 1 and Vo. 2), Electric Guitar (Guit. El.), Contrabass (Cb.), Bass (Bat.), Percussion Set (Perc. Set.), and Piano (Pdta.). The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The score shows a canon between the two voices, with the second voice entering a measure later than the first. The lyrics are in Galician. The instruments provide harmonic support, with the guitar and piano playing chords and the percussion and bass providing a rhythmic foundation.

Cl. Sib. 80 **D** $\text{B}\flat\Delta^7$ Cm^7 17

Vo. 1 $\text{B}\flat\Delta^7$ Cm^7 Pu - xen ca - dei - ras no lu - me ri o ca - fé na la -

Vo. 2 $\text{B}\flat\Delta^7$ Cm^7 Pu - xen ca - fé na la - re - i - i - ra ti ri - es nun - ha ca - dei - ra

Guit. El. $\text{B}\flat\Delta^7$ Cm^7

Cb. $\text{B}\flat\Delta^7$ Cm^7

Bat.

Perc. Set.

Pdta.

Nota: Fragmento de la sección D de *Historia dunha Memoria* en el que se ilustra un ejemplo de cómo se deforma la estructura original con el mecanismo de recolocación de frases en el clarinete y el canon entre las dos voces. Elaboración propia.

Composición nº3 - Ripar o Liño

En *Ripar o Liño*, la intención fue realizar una crítica social hacia la cultura de la productividad constante y del trabajo sin descanso. La obra se articula a través de una voz femenina para poner el foco en una realidad históricamente invisibilizada: cómo muchas mujeres han tenido que compaginar el trabajo remunerado con las tareas domésticas. Estas responsabilidades tradicionalmente han recaído de forma desigual sobre ellas debido a los roles de género y a estructuras machistas todavía presentes en la sociedad.

Para ello busqué en el *Cancionero Popular Gallego* un par de cantos de trabajo (Santamarina, Schubarth, 1984). El que más me interesó fue *Ripar o Liño*. En este canto de trabajo un grupo de *ripadoras* trabaja el lino siguiendo sus distintas fases. Mientras hacen ese trabajo físico, lo acompañan con canto y ritmo, usando expresiones repetitivas que imitan el sonido de las herramientas. Decidí modificar un poco la letra original para acentuar el concepto de trabajo sin descanso.

Letra original:

Arrincal, arrincadeiras,
daille liñ' ós ripadores;
ca agora vén aquí o tempo
de falar cos meus amores.

Rapasiñas de hoxe tempo
rapai ese voso Xoán;
aquí Marica rapouo
doulle sen libras de lan.

Xa veu o tempo de tróupele tróupele,
xa veu o tempo de troupelear;
xa veu o tempo de maza-lo liño,
xa veu o tempo do liño mazar.

Est-é o tempo de tróupele tróupele,
est-é o tempo de troupelear;
est-é o tempo de peta-lo liño,
est-é o tempo do liño petar.

Nueva letra:

Xa veu o tempo de tróupele tróupele,
xa veu o tempo de troupelear,
xa veu o tempo de maza-lo liño,
xa veu o tempo do liño mazar.

Arrincal, arrincadeiras,
daille voz ás ripadoras,
que hai silencios nesta terra
fiando noites sen horas.

Arrincal, arrincadeiras,
daille eco ás muiñeiras,
que as mans de esta terra
perden a vida enteira.

La melodía sigue una estética propia de la música tradicional gallega. La introducción y la parte B contienen el patrón rítmico de la forma musical *muiñeira*. En la B la guitarra interpreta la melodía al doble de velocidad. Este recurso fue útil para implementar dinamismo en la pieza.

Figura 31
Fragmento 1 de *Ripar o Liño*.

A
9 $\text{♩} = 80$

A-rriin-ca a - rin-ca - dei-ras Da-lle liñ - oás ri - pa - do - ras
A-rriin-ca a - rin-ca - dei-ras Dai-lle e - coas mu-i - ñei-ras

13
Quehai si - len - cios nes-ta te-rra fian-do noi - tes sen ho-ras
Que as mans des-ta te-rra per-den a vi-daen - tei-ra

Nota: Melodía de la sección sección A de *Ripar o Liño*. Elaboración propia.

Figura 32
Fragmento 2 de *Ripar o Liño*.

$\text{♩} = 120$

Clarinete en Si♭

Voz

Voz

Guitarra eléctrica

Bajo acústico

Batería

Set de percusión

Pandereta

Xa veu o tem - po de tróu - pe-le tróu - pe-le Xa veu o tem - po de trou - pe-le - ar
Xa veu o tem - po de tróu - pe-le tróu - pe-le Xa veu o tem - po de trou - pe-le - ar

Nota: Sección de introducción de *Ripar o Liño* con el patrón rítmico de *muiñeira*. Elaboración propia.

Figura 33

Fragmento 3 de *Ripar o Liño*.

The image shows a musical score for a piece titled 'Fragmento 3 de Ripar o Liño'. The score is written for a 2/4 time signature and consists of seven staves. From top to bottom, the staves are labeled: 'Cl. Sib.' (Clarinet in B-flat), 'Vo.' (Voice), 'Vo.' (Voice), 'Guit. El.' (Electric Guitar), 'Bajo' (Bass), 'Bat.' (Drum), and 'Perc. Set.' (Percussion Set). The 'Cl. Sib.' staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The 'Vo.' staves are empty. The 'Guit. El.' staff contains a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The 'Bajo' staff contains a simple bass line with eighth notes. The 'Bat.' staff contains a drum pattern with eighth notes. The 'Perc. Set.' and 'Pd.ta.' (Pandeireta) staves contain a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, which is described in the text as a doubled 'muiñeira' pattern.

Nota: Sección B de *Ripar o Liño* con el patrón rítmico de *muiñeira* doblado en la guitarra, set de percusión y pandeireta.

Para la sección A utilicé y transformé el patrón rítmico de la *xota*. Para la transformación utilicé un recurso rítmico que consistió en omitir partes del patrón con silencios. Para añadir variedad a la parte A también utilicé como recurso lo que yo conozco como la clave Klein, un recurso rítmico del compositor argentino Guillermo Klein. Se puede apreciar en el tema *Human Feel* del álbum *Bienestar* (Goldberg y Klein, 2011). Este recurso consiste en agrupar figuras musicales en subdivisiones poco habituales para el compás en el que están, añadiendo un último grupo de figuras diferentes al final a modo de corrección.

Figura 34

Clave Klein.

The image shows a musical notation for 'Clave Klein'. It is written for a 3/4 time signature and consists of two measures. The first measure contains a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with a '7' above it indicating a group of seven notes. The second measure contains a similar rhythmic pattern, with a '7' above it indicating a group of seven notes and a '3' above it indicating a group of three notes. The notation is complex, with many beamed notes and rests.

Nota: Clave Klein utilizada en el tema *Human Feel* (Goldberg y Klein, 2011). Elaboración propia.

Figura 35

Fragmento 4 de *Ripar o Liño*.



Nota: Línea de percusión de la sección A de *Ripar o Liño*. En ella se puede apreciar la modificación del patrón de *xota* y la utilización de la clave Klein para transformar el patrón en los últimos dos compases.

Elaboración propia.

Para contrastar con la batería, el set de percusión interpreta en la A la clave tradicional de *xota* y en la B la clave tradicional de *muiñeira*. Esto se interpreta golpeando un *legón*, una tradicional herramienta de campo muy utilizada como instrumento de percusión en el mundo de la música tradicional gallega. El sonido metálico encajó perfectamente para representar la temática de canto de trabajo.

En un inicio la composición estaba en Sol menor, pero para conseguir la contundencia típica en la voz de las *cantareiras* de Galicia decidimos bajar el tono a Re menor.

Composición nº4 - Marea Baixa

En *Marea Baixa* la intención fue hacer un homenaje a uno de los fenómenos demográficos más importantes de la región, la emigración gallega de finales del siglo XIX y mediados del siglo XX. A la vez, se buscó crear una letra que hablase desde una perspectiva actual. En esta perspectiva los gallegos lidiamos con problemáticas como la precarización laboral, la desaparición de la clase media o el encarecimiento de los alquileres, lo que en muchos casos obliga a buscar suerte en otras regiones.

En la letra incluí un guiño al famoso poema *Adiós ríos, adiós fontes* de Rosalía de Castro (2013). En él, Rosalía expresa una nostalgia profunda por la tierra natal. Para este sentimiento en Galicia utilizamos una palabra específica llamada *morriña*. No es solo una despedida literal del entorno natural, sino también una expresión del dolor del exilio o la emigración.

Fragmento del poema *Adiós ríos, adiós fontes* de Rosalía de Castro (2013):

Adiós ríos, adiós fontes,
adiós regatos pequenos,
adiós vista dos meus ollos,
non sei cando nos veremos.

Letra de *Marea Baixa*:

Baixa a marea no porto,
leva nomes cara o mare,
maletas cheas de inverno,
ollos cheos de marchare.

Hai ventanas nas cidades,
está a luz sen acendere,
casas feitas para o vento,
non para quen quere tere.

Funme para Buenos Aires
por ver se melloraba,
deixei a miña casiña,
e a nai que me choraba.

Baixa a marea na ría,
adiós regatos pequenos,
Baixa a marea na porto,
non sei cando nos veremos.

Leva, mare, cunchas, cores...

Argentina fue un destino muy recurrente para muchos emigrantes gallegos. Es tanto así que, para la sociedad argentina de la época, el inmigrante español promedio era gallego. Por esta razón me inspiré en el patrón rítmico de la chacarera argentina para deformar el patrón rítmico de la *xota*.

Figura 36

Fragmento 1 de Marea Baixa.



Nota: Variación del patrón rítmico de la *xota* con influencias del ritmo de chacarera. Elaboración propia.

Figura 37

Patrón rítmico de la chacarera



Nota: Elaboración propia.

Otra influencia para esta pieza fue el grupo de jazz fusión argentino Aca Seca Trío. La línea melódica que funciona como hilo conductor de la composición está inspirada en la línea de su tema *Huayno del Diablo* del álbum *La música y la palabra* (Aca Seca Trío, 2006). Esta línea está en el compás 6/8 pero sigue una estructura de frases irregular. La línea, a pesar de contener una estética melódica cercana a la marcha camión, contiene guiños melódicos que recuerdan a la *xota galega*.

Figura 38

Fragmento 2 de Marea Baixa.



Nota: Línea melódica de *Marea Baixa*, inspirada en la canción *Huayno del Diablo* (Aca Seca Trío, 2006). Sus tintes rítmicos latinos contrastan con las referencias al patrón rítmico de la *xota* que contiene. Elaboración propia.

Una vez más utilizo el recurso de doblar la velocidad del motivo rítmico para añadir dinamismo a la obra.

Figura 39

Fragmento 3 de Marea Baixa.



Nota: Patrón rítmico de la sección A. Elaboración propia.

Figura 40

Fragmento 4 de Marea Baixa.



Nota: Patrón rítmico de la sección A2. Realizado al doble con respecto al patrón de la sección A. Elaboración propia.

Tras probar la composición en los ensayos se creó una sección llamada Ponte con cortes para subir la energía de forma progresiva hasta el final del tema.

Figura 41

Fragmento 5 de Marea Baixa.

The image shows a musical score for a section titled 'Ponte' starting at measure 37. The score is written for four parts: Voice (Vo.), Clarinet in B-flat (Cl. Sib.), Flute in E-flat (Flut. El.), and Bass (Baixo). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 8/8. The lyrics under the voice part are 'Le - va', 'ma - re', 'cun - chas', and 'Co - res'. The voice part consists of a series of eighth notes with rests. The instrumental parts (Cl. Sib., Flut. El., and Baixo) are mostly rests, with the Baixo part having some eighth notes in the final measures.

Nota: Cortes de la sección Ponte de *Marea Baixa*. Elaboración propia.

Composición nº5 - Rumba de Carcacía

En esta ocasión escogí un tema ya existente que poder transformar, la *Rumba de Carcacía*. La inspiración fue trabajar sobre un tema con una forma tradicional diferente a las anteriormente ya utilizadas, como es la rumba gallega. Como se comentó en el marco teórico, la rumba es un género musical de origen foráneo que con el tiempo se ha ganado un hueco en la tradición musical gallega (Costa, 2004).

Otra de las influencias que tuve para esta composición fue el tema *Poinciana* del álbum *At the Pershing: But Not for Me* (Jamal, 1958). En este tema, tanto Ahmad como sus acompañantes, interpretan la melodía y el ritmo de forma minimalista, priorizando el *groove* y la repetición motivica.

Figura 42

Partitura de Rumba de Carcacía.



Notas: Captura de pantalla tomada de *Rumba da Carcacía*. Partitura, en Folkoteca Galega.

Figura 43

Fragmento de Poinciana.



Nota: Fragmento de *groove* del tema *Poinciana* que ofrece una pincelada sobre su carácter minimalista.

A partir de la similitud del patrón rítmico de rumba y el patrón rítmico interpretado por Vernel Fournier, inspirado en el *second line* de Nueva Orleans, desarrollé mi propio patrón rítmico. Al igual que en *Poinciana*, este patrón evoluciona durante los solos, conservando su carácter minimalista.

Figura 44
Patrón de rumba.



Nota: Transcripción del patrón que efectúa la base rítmica en la *Rumba de Monzo y Vergara* interpretada por Sondeseu (Juanenzina, 2006; Guerrero, 2022, p. 29).

Figura 45
Fragmento 1 de Rumba de Carcacia.



Nota: Fragmento del patrón rítmico para mi versión de la *Rumba de Carcacia*. Elaboración propia.

Para la parte final del tema utilicé una de las melodías de la *Rumba de Carcacia* original. Decidí orquestar esa parte únicamente con melodía y percusión por ser una orquestación típica de la música tradicional gallega.

Figura 46
Fragmento 2 de Rumba de Carcacia.



Nota: Sección C de mi versión de la *Rumba de Carcacia*. Elaboración propia.

Composición nº 6 - Vals da Lúa

Vals da Lúa surge de la idea de incluir en el repertorio un tema con la dulzura de una típica canción de *berce* o de cuna, pero con el ritmo característico de la *xota galega*. La letra compuesta trata de un viaje emocional a través de la incertidumbre de la noche, donde la luna actúa como compañera y guía ante lo desconocido. Se muestra como una invitación al descanso y a dejarse llevar por el ritmo de las mareas. Esta es su letra:

Péndulo da noite escura,
Ven e vai, aluma a rúa,
baila soíña, baila Lúa.

Arrorró sonhos de area,
a compás coas mareas,
durme meniña, durme rula.

Noite pechada, os ollos abertos,
centos de voces perdidas no tempo,
Baila Lúa vai, eu medo non teño,
Meu camiñar ocúltase no vento.

Este tema incluye una sección de improvisación grupal. Para realizarla, entregué una lista con varios patrones rítmicos a los miembros de la banda. Estos patrones consistían en el patrón de jota gallega deformado con recursos como la omisión o adición de figuras. Durante esta sección cada intérprete decide según lo que escucha qué patrón hacer en cada momento. Esta idea está inspirada en el tema *Human Feel* (Goldberg y Klein, 2011) ya mencionado antes. En este tema cada intérprete usa diferentes patrones rítmicos que se superponen generando diferentes texturas polirrítmicas a lo largo de la obra. Este recurso favorece a la originalidad del directo, ya que con tantas variables cada versión se vuelve única.

La sección D se trata de la melodía, armonía y ritmo de la sección C tocadas en espejo. La sección C empieza con un tono melancólico que termina con un carácter épico y esto se invierte para la sección D. Me pareció muy interesante la sensación de contradicción que ofrecía este recurso para terminar el viaje nocturno de la Luna. La inspiración en este recurso proviene de uno de los temas del pianista de jazz Xan Campos, *Espello de Auga*, incluido en el álbum *Realismo* (Campos, 2020).

Figura 49
Fragmento 2 de Vals da Lúa.

Nota: Sección D, espejo de la sección C en *Vals da Lúa*. Elaboración propia.

Composición nº7 – De Leira en Leira

Este tema es un homenaje al proyecto Aliboria de Xosé Lois Romero. Para su creación se buscó utilizar el proceso compositivo descrito por Romero en la entrevista que se le realizó. Este proceso compositivo consiste en un sistema de capas, comparable a la construcción de una casa. En primer lugar, establece una base formada por bombos e instrumentos graves, sobre la que va superponiendo progresivamente nuevas capas de *pandeiros*, latas, metales y otros instrumentos de percusión. Cada una de estas capas desarrolla una función y una fraseología rítmica propias, de modo que pueden entenderse de forma independiente. Es la combinación de todas estas capas la que genera la compleja polirritmia característica de Aliboria.

El tema de Aliboria utilizado como inspiración ha sido la *Muiñeira de Ons* del álbum *Latexo* (Aliboria, 2020). En él se puede percibir el sistema de creación de ritmos por capas del que habla Romero. En la *Muiñeira de Ons* también destaca la utilización de compases irregulares como el cambio de la sección A de 9/8 a 6/8. En el inicio de este tema se utiliza una instrumentación típica de la música vocal tradicional gallega, siendo esta exclusivamente voz y percusión.

Figura 50

Fragmento 1 de *Muiñeira de Ons*.



Nota: Sección A de *Muiñeira de Ons* con compases irregulares. Elaboración propia.

Figura 51

Fragmento 2 de *Muiñeira de Ons*.



Nota: Sección B de *Muiñeira de Ons* en la que se puede apreciar las diferentes capas rítmicas que contiene la sección de percusión. De abajo hacia arriba: bombo, *pandeiro*, lata, tamboril. Elaboración propia.

Figura 52

Fragmento 1 de *De Leira en Leira*.



Nota: Sección A de *De Leira en Leira* con compases irregulares de 12/8 y 9/8. Elaboración propia.

Para aprovechar el carácter libre que otorga la improvisación del jazz en esta hibridación se ha decidido incluir una sección de solos en mitad de esta obra. Esta sección de improvisación se divide en dos partes. La primera parte se trata de una sección de percusión. Al iniciar se introduce un patrón rítmico que agrupa en secciones de cuatro las corcheas de un 12/8. A mitad del solo se introduce un nuevo patrón rítmico de cuatro compases que a partir del tercer compás agrupa las corcheas en una estructura de tres, siete, siete y siete, siendo esta la estructura invertida de la antes mencionada clave Klein.

Figura 53

Fragmento 2 de *De Leira en Leira*.



Nota: Clave Klein invertida en el tercer y cuarto compás, a partir de la modulación del motivo rítmico. Elaboración propia.

Tras este solo en el que interactúan la batería y el set de percusión intercambiando espacios de improvisación de cuatro compases, inicia la segunda parte de la sección de improvisación. En esta segunda parte, el bajo inicia con un patrón rítmico de negras con puntillo que contrastan con el ritmo a blancas que está haciendo el bombo. Sumado a esto, el bajo realiza un ritmo armónico que se distribuye en tres negras con puntillo por acorde, creando una sensación de 9/8. Tras eso entran el piano, la guitarra eléctrica y el clarinete para improvisar sobre esa forma propuesta por el bajo. Esta

superposición de polirritmias está también inspirada por el tema *Human Feel* (Goldberg y Klein, 2011), antes mencionado.

Tras la sección de solos viene la sección C en la que entra de nuevo la melodía de la parte A sobre la rítmica y armonía de la sección de solos. Y, por último, se quedan solos las voces y el clarinetista para volver a interpretar la melodía de la parte B, y entra la percusión para tocar un par de compases y finalizar la obra.

Figura 54

Fragmento 3 de De Leira en Leira

The musical score for 'Fragmento 3 de De Leira en Leira' is presented in a multi-staff format. The top two staves are for vocal parts (Vo. 1 and Vo. 2), featuring lyrics in Galician. The third staff is for the Clarinet in B-flat (Cl. Sib.). The fourth and fifth staves represent the piano accompaniment (Pno. and Juit. El.), with chord symbols (Cm7, Bbm7, F, D#Δ7, Gm7, AΔ7, EΔ7, D#Δ7) written above the piano part. The sixth staff is for the Bass (Baixo). The seventh staff is for the Pedal (Pdta.). The eighth staff is for the Bass Drum (Bat.). The ninth staff is for the Snare Drum (re. Set.). The score is marked with a 'C' in a box at the beginning, indicating the start of Section C. The key signature is one flat (B-flat major/D minor), and the time signature is 4/4.

Nota: Sección C de *De Leira en Leira*. Elaboración propia.

Conclusiones

Tras la realización del proceso creativo se puede concluir que la música tradicional gallega y el jazz se pueden complementar de la forma más orgánica. Esta investigación ha dado lugar a la creación de un repertorio original de siete piezas que se han podido poner en práctica y desarrollar durante la misma. También ha permitido explorar una identidad sonora híbrida entre ambos estilos y se han podido identificar los recursos melódicos, rítmicos, tímbricos y organológicos compatibles entre ambos lenguajes. Esta investigación también sirve para observar que tanto el jazz como la música tradicional gallega son dos estéticas que están abiertas a la adaptación, la reinterpretación e incorporación de nuevas influencias. En lugar de entender la tradición como un conjunto de prácticas inmutables, la investigación la concibe como una realidad cambiante capaz de dialogar con nuevos contextos culturales y musicales. Los puntos de encuentro más destacables aparecieron en aspectos relacionados con la transmisión oral, la escucha, la imitación y el desarrollo progresivo de una voz

propia. Tanto la investigación teórica como las entrevistas realizadas mostraron que estos procesos desempeñan un papel fundamental en ambas tradiciones musicales.

A lo largo de estas obras se utilizaron formas tradicionales como el alalá, la *muiñeira*, la *xota*, la rumba gallega, los cantos de trabajo o las canciones de *berce*, conservando elementos vinculados al repertorio tradicional, al uso de la lengua gallega y a determinadas temáticas relacionadas con la memoria, la emigración, el trabajo o la identidad. Paralelamente, estos materiales fueron transformados mediante procedimientos propios del jazz, entre ellos la improvisación, la adaptación de la armonía, las modulaciones métricas, la reformulación de estructuras formales y la incorporación de nuevas instrumentaciones. La improvisación adquirió durante el proceso una importancia mayor de la prevista inicialmente. Más que un recurso procedente exclusivamente del jazz se convirtió en el principal mecanismo de diálogo entre ambos lenguajes musicales. Esto permitió transformar materiales tradicionales sin perder los rasgos que los hacen reconocibles, generando versiones abiertas y cambiantes de las composiciones y favoreciendo la interacción entre los intérpretes. En este sentido, la investigación permitió comprender la improvisación no solo como una técnica interpretativa, sino como una herramienta de creación y negociación entre tradición e innovación. El hecho de poder combinar estas diferentes características de ambas estéticas musicales, teniendo en cuenta ambos estilos durante el proceso, ha propiciado un resultado que aporta algo nuevo y fresco a lo ya existente. Se han conseguido diferentes composiciones con personalidades diversas, pero a su vez relacionadas por una misma estética.

La participación de músicos procedentes tanto del ámbito del jazz como de la música tradicional gallega constituyó igualmente una aportación fundamental para el resultado artístico final. El intercambio de conocimientos y experiencias durante la práctica y creación de las obras permitió evitar aproximaciones superficiales a cualquiera de las dos tradiciones y favoreció la aparición de soluciones musicales que difícilmente habrían surgido desde una única perspectiva estética. Esta colaboración confirmó la importancia del trabajo colectivo en los procesos de creación con músicas de fusión. En este sentido las entrevistas realizadas a Leni Pérez, Xan Campos, Iago Fernández, Xosé Miguélez y Xosé Lois Romero tuvieron una influencia decisiva en el desarrollo del proyecto. Más allá de las diferencias entre sus trayectorias artísticas, todos ellos coincidieron en señalar la importancia de la escucha, la transmisión oral y la construcción de una voz propia como elementos fundamentales del proceso creativo. Al mismo tiempo, sus diferentes aproximaciones a la composición y a la relación entre tradición y contemporaneidad demostraron que existen múltiples caminos posibles dentro de un campo creativo todavía en desarrollo. Haber podido contar con perfiles tan diversos ha sido la clave para entender lo mejor posible las posibilidades de adaptación de las dos músicas.

Uno de los aspectos más relevantes del proyecto, a nivel personal y colectivo, fue el trabajo realizado en torno a la instrumentación. La combinación entre batería y *pandeireta* se convirtió en uno de los principales espacios de experimentación artística. La adaptación de la batería a patrones rítmicos procedentes de la música tradicional gallega exigió modificar hábitos interpretativos asociados a la interpretación jazzística habitual y desarrollar nuevas soluciones tímbricas, técnicas y organológicas. Como consecuencia, el proyecto contribuyó al desarrollo de una forma particular de abordar la batería

dentro de contextos de fusión con música tradicional gallega, generando recursos que podrán seguir explorándose en futuras investigaciones y proyectos artísticos.

Hablando sobre las limitaciones de la investigación y pensando en un futuro proyecto, cabe señalar que existió una dificultad logística considerable en el trabajo grupal debido a lo numerosa que era la agrupación, que hubo una gran influencia inevitable de mi propia experiencia como baterista de jazz en las decisiones creativas adoptadas y que el hecho de que el repertorio se centre únicamente en una selección concreta de formas musicales tradicionales gallegas limita en cierto punto el resultado obtenido. Por otro lado, queda patente que el proyecto todavía tiene potencial desarrollo y todavía hay nuevos desafíos que quedan por superar, como la realización de conciertos para explorar y asentar más firmemente el repertorio o grabarlo en un estudio de forma profesional. Esto permitiría a parte de obtener un análisis propio del repertorio, obtener un análisis con la percepción del público del producto final. A parte de las mencionadas, esta investigación abre otras muchas líneas de trabajo futuras. Algunas de ellas pueden ser la incorporación de nuevos instrumentos tradicionales no utilizados, profundizar en otros puntos estilísticos del jazz como el *free jazz* o hacer la comparación de la experiencia gallega con otros procesos de hibridación entre jazz y músicas tradicionales.

En definitiva, este trabajo demuestra que la construcción de una identidad musical híbrida entre jazz y música tradicional gallega constituye un campo fértil para la creación artística contemporánea. Esa vertiente híbrida acabará propiciando el acercamiento paulatino de músicos de una estética musical a otra, lo que fomentará el enriquecimiento cultural y expandirá todavía más las posibilidades creativas de los músicos. Lejos de representar una ruptura con cualquier tradición, este tipo de propuestas deben entenderse como una continuación de los procesos de transformación, adaptación e intercambio que históricamente han acompañado tanto al jazz como a la propia música tradicional gallega y que nos toca afrontar en nuestro tiempo.

Bibliografía

- Alsona, V., Carballo, D., Carpintero, P., Correa, L., & Quintana, P. (2015). *Desiderio Sampayo Rico. Siderio de Vilarmide*. Betanzos: Editorial Canela.
- Berzal, V. (2018, 7 de septiembre). *Conoce la historia, lo más representativo de Galicia: los alalás*. A Píntega Marela. <https://www.apintegamarela.com/alala-musica-en-gallego/> (última visita: 17 de mayo de 2026)
- Campos, X. (2015). *Encouragement of Galician traditional music elements in my language* [Tesis de maestría no publicada]. Rhythmic Music Conservatory, Copenhagen.
- Cardoso, A. (2023). *O processo criativo na perspectiva do baterista de jazz* [Proyecto artístico de maestrado, Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo (ESMAE), Instituto Politécnico do Porto].
- Carpintero, P. (2010). *Os instrumentos musicais na tradición galega*. Difusora de Letras, Artes e Ideas, S.L.
- Castro, R. de. (2013). *Cantares gallegos*. Galaxia.
- Costa, L. (2004). Las rumbas olvidadas: transculturalidad y etnicización en la música popular gallega. *Trans. Revista Transcultural de Música*, (8). Sociedad de Etnomusicología. Disponible en <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82200808>
- Costa, L. (1997). O baile tradicional en Galicia: procesos de folclorización. *Boletín Auriense*, (26), 213–232.
- Feixoo, X. (2017). *Maruxa das Cortellas: Tocadora de pandeiro...* Santiago de Compostela: aCentral Folque.
- Feixoo, X. e Ignacio, G. (2017). *Mulleres de Gargamala! Cantares de tradición oral*. Santiago de Compostela: aCentral Folque.
- Folkoteca Galega. (s. f.). *Rumba da Carcacia. Partitura*. Recuperado de [Folkoteca Galega](#)
- Ginesi, G. (2018) *Seguir el discurso. La entrevista en profundidad en la investigación musical*. (Colección No.2). España: SIBE Sociedad de Etnomusicología.
- Groba, X. (1997). El estudio de la música tradicional gallega y el canto de tradición oral. En *Enciclopedia Hércules. Antropología* (Vol. 25, pp. 328–359). Hércules Ediciones.
- Guerrero, J. (2022). *La adaptación de los ritmos de la música tradicional gallega a la batería* [Trabajo Fin de Estudios no publicado, Grado Superior de Interpretación, especialidad de Batería Jazz]. Mayeuis, Vigo.
- Nicholson, S. (2014). *Is jazz dead? Or has it moved to a new address?* Routledge.
- Rey, A. (2023, 16 de julio). La eclosión del jazz en la provincia de A Coruña: «Solo con grupos gallegos se puede programar una sala». *La Voz de Galicia*.

<https://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/santiago/santiago/2023/07/16/eclosion-jazz-provincia-coruna-solo-grupos-gallegos-puede-programar-sala/00031689525497974860805.htm> (última visita: 15 de junio de 2026)

Rodríguez Ruidíaz, A. (2013). *La rumba de Galicia*. Academia.edu. https://www.academia.edu/4832260/La_Rumba_de_Galicia

Romero, E. R. (2017). Gaitas, panderos y tambores. La nueva música gallega y una identidad globalizada. *Kamchatka. Revista De análisis Cultural.*, (9), 313–331. <https://doi.org/10.7203/KAM.9.9557>

Santamarina, A., & Schubarth, D. (1984). *Festas anuais. Cancioneiro popular galego* (Vol. 2). Fundación Barrié.

Santamarina, A., & Schubarth, D. (1984). *Oficios e labores. Cancioneiro popular galego* (Vol. 1). Fundación Barrié.

Valles, M. S. (2002). *Entrevistas cualitativas*. Cuadernos metodológicos. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.

Discografía

Aca Seca Trío. (2006). *La música y la palabra* [Álbum]. SudMusic.

Arxe. (2019). *Arxe* [Álbum].

Buarque, C. (1971). *Construção* [Álbum]. Philips Records.

Campos, X. (2020). *Realismo* [Álbum]. Free Code Jazz Records.

Campos, X. (2026). *Amorodios* [Álbum].

Coleman, O. (1959). *The Shape of Jazz to Come* [Álbum]. Atlantic Records.

Conde, A. (1997). *A lagoa dos atlantes* [Álbum]. Punteiro/Clave Records.

Goldberg, A., & Klein, G. (2011). *Bienestar* [Álbum]. Sunnyside Records.

Martínez, B. (2007). *Proyecto Miño* [Álbum]. Karonte Records.

Miguélez, X. (2019). *Ontology* [Álbum]. Origin Records.

Nordestin@s. (2007). *Nordestin@s* [Álbum en directo].

Orquesta de Jazz de Galicia. (2015). *Fame* [Álbum]. Clave Records.

Pérez, L., & SeKadra. (2026). *Xa non ten ferriñas* [Álbum]. Discos Disonantes.

Rábade, A. (2022). *Botánica* [Álbum]. Karonte Records.

Romero, X. L. (2007). *Engado: Nova Galega de Danza* [Álbum]. Falcatuada.

Romero, X. L., & Aliboria. (2016). *Xosé Lois Romero & Aliboria* [Álbum]. Xosé Lois Romero.

Romero, X. L., & Aliboria. (2020). *Latexo* [Álbum]. Raso Estudio.

Webgrafía

Aires da Terra. (2015, 23 de junio). *Alalá Nº 3* [Archivo de vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=d7pE6rLFcuk&t=4s>. (última visita: 14 de junio de 2026)

Alalá TVG. (2020, 14 de abril). *A Mamoá de Luou "Xota e Muiñeira de Mangueiro"* [Archivo de vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=DrH4uBIWXAY>. (última visita: 14 de junio de 2026)

Alalá TVG (2018, 30 de enero). *NOVO AIRES DA TERRA interpretan "Alalá de Lugo" e outras. Alalá.TVG.* [Archivo de vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=l-M-0WWzSrw&t=1s>. (última visita: 14 de junio de 2026)

Alalá TVG (2020, 14 de abril). *ULTREIA "Xota e Muiñeira de Gargamala"*. [Archivo de vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=yALXrKyAbQc> (última visita: 14 de junio de 2026)

Asociación Amigos da Gaita Galega de Extremadura. (2012, septiembre 30). *Partitura: Alalá das Mariñas* [Entrada de blog]. <https://asociacionamigosdelagaitagallegaextremadura.wordpress.com/2012/09/30/partitura-alala-das-marinhas/>

Juanenzina (2006, 9 de octubre). *Sondeseu.- Rumba de Monzo e Vergara.* [Archivo de vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=v5FnjbVAq1g> (última visita: 14 de junio de 2026)

Pérez, L. (2020, 5 de octubre). *Aulas de percusión de man* [Lista de reproducción]. YouTube. (No disponible públicamente)

Anexo 1 – Entrevista a Leni Pérez

18 de marzo de 2026

[Juan G.]

Hoxe teño o prazér de entrevistar a Leni Pérez, unha grande profesional e recopiladora do mundo da música tradicional galega, que además acaba de sacar un novo disco, Xa non téñ Ferriñas, no que combina esta música con influencias doutras músicas xunto ao dúo SeKadra. Primeiro de todo, moitas grazas, Leni, por colaborar na miña investigación. E vamosxa coas preguntas.

Qué che motivou a embarcarte nun proxecto así e a misturar a música tradicional galega con outros xéneros? Cales serían estes xéneros que provaches a misturar?

[Leni Pérez]

Pois mira, a mín, desde sempre, me gusta xuntarme con xente de outras culturas, compartir, sobre todo, músicas de raíz. Poder dialogar con xente de África, de América, de todos lados do mundo, de Oceanía, de Siberia... Teño estado con grupos de música tradicional de todo o mundo.

Tive a sorte de empezar moi pequena e de poder ir a moitos festivais internacionais e poder compartir durante días músicas. E aí te das conta que todos temos unha raíz moi común. Sobre todo que o son pandereiteira, a percusión, te une con casi todas as músicas de raíz.

Logo nos 90 estive moi vinculada cando nos xuntábamnos a facer foliadas, nos pubs en Vigo, no Dublín e por aí, estaba moi de moda a música islandesa. E tamén me encantaba tocar a pandeireta con os weasels e coas melodías irlandesas.

Hai xa uns anos, coñecín a Paulo Silva e me atrapou o pandeiro brasileiro. Compartimos clases, viño a miña casa, eu lle ensinei un pouco de percusión galega, el ensinoume pandeiro brasileiro, que, de feito, teño un tamén. E sempre me gustou. Teño un pandeiro cadrado de Peñaparda que lle merquei a el, de feito.

E a Paulo o coñeco de hai tempo, antes de ter o proxecto con Arturo de SeKadra. SeKadra faz colaboracións con distintas cantantes e outros músicos. Pouco máis de un ano, Paulo me dixou se me apetecía facer unha colaboración con eles, un tema, en principio un tema ou dos.

E dixeron, vale, estupendo. E dixeron, colle o disco ese que teño con Roberto Comesaña, que teño un disco con acordeón, e se vos gusta algún tema, nos xuntamos un día e tocamos. E así empezou a cousa.

Escoitaron aí un tema, nos xuntamos, no ensaio conectamos moi guai. A mí me gustou moito tocar a pandeireta con Paulo e sobre todo poder cantar con todas as armonías que fai Arturo, tan libres, tan... "Canta, que eu te busco. E digo, ah, pero a ver que tono a ti... Da igual, ti canta, eu busco por donde vas." E todo isto me atrapou de que non este todo así tan cadrado e as contas e tal.

De feito, nos escaerío, nos poñemos como en media luna, porque eles, en principio, querían que me pusera diante. E dixeron, non, eu non quero ir de diva. Eu quero que estemos todos de maneira que nos podamos ver e facernos guiños sinais, porque eu necesito que me indiquedes cando teño que entrar.

Porque, claro, eu estas cousas dos solos e tal, non é un idioma que eu fale. Non, entón, eu necesito estar vendo para eles, e eles para min, e dialogar. Agora entra, agora tal. E a verdade é que foi moi divertido. E foi algo casi natural. Os tres nos sentimos moi cómodos.

Arturo tamén lle gustou moito, porque Arturo, claro, ven de cousas máis clásicas, aínda que ele tamén estivo moito tempo fora, facendo outras colaboracións, pero nunca fixera nada con música tradicional. Entón, gustoulle. E os tres nos sentimos aí cautivados, pues surdiu a oportunidade de ter un concerto en Agosto na Quintana, en Santiago.

E entón, como os tres tiñamos todo o mes de Xullo libres, disemos, pues mira, nos xuntamos o mes de Xullo e preparamos ese concerto. E así foi. E, de feito, en ese concerto nos acompañou tamén Paco Dicenta, e foi moi guai.

É un maquina co baixo. E logo, pues, disemos, pues mira, isto hai que gravalo. E así, un pouco resumido e super rápido, foi o que nos levou a gravar o disco.

[Juan G.]

Moi ben. Cando facía estas sesións, ao principio, refírechese tamén un pouco a que improvisábadese o tema? A improvisación era importante?

[Leni Pérez]

A ver, eu, a verdade, sigo facendo o mesmo que fixen sempre. As miñas cancións, as miñas melodías, as que eu canto, son as cancións tradicionais que eu aprendín das mulleres das aldeas. Eu, en realidade, non fago moito cambio.

Eles son os que se adaptan ao que eu fago. O que sí que, claro, logo, nas estruturas dos temas, pois hai solos. E hai...

Eu sigo cantando sempre o mesmo. Melhor, hai un cambio de tono ou tal, pero vamos, que non son... Eu non fago grandes cambios.

Eu son pandereteira e ciñome así un pouco. Pero, claro, en vez de estar tan cuadrulado, parte A, parte B, parte A, que eu estou máis afeita, a copla e o retrouso, o punto e a volta. Claro, pois eles falan como outros idiomas, outras estruturas, ou solos, ora un solo daqui, ora un solo dali. Cada un coseu, pero entendémonos.

[Juan G.]

Outra pregunta. Cales consideras que son os elementos musicais identitarios da música tradicional galega?

[Leni Pérez]

A ver, hai como distintas ramas. Por un lado está toda a música tradicional dos gaiteiros, solistas, cuartetos, quintetos, xarangas, e todo ese mundo enorme, bandas de gaitas. E por outro lado está no que máis traballou que é na tradición oral.

Nas cantigas que foron pasando dunhas seracións a outras, que cada seración adaptounas e transmitiu o que quixeron transmitir. A tradición oral está en constante movemento. E é moi chulo que, ao mellor, ti vas un ano a grabar a unha muller, unhas cantigas e todo depende do momento, no momento vital no que se atope esa muller e o que a rodea.

Porque non se vai a cantar igual, ao mellor, un día que estás con ela na cociña, ti soa tomando un café, falando, que xa levas moitas tardes, que xa vos coñecedes e esa tranquilidade que lle dá é moi distinto ao mellor si ela está con catro ou cinco compañeiras nun xerán, nunha foliada ou se hai un montón de xente grabandoas ou ano seguinte ou despois de dez anos ou despois de vinte anos que a min se meten dado isto, ves que as mesmas melodías mudaron. Que máis ou menos o tronco está aí, pero que logo hai adornos que cambian, na percusión cambian os toques, os adornos moitas cousas que ao mellor tin a túa cabeza cando gravas, queres reproducilo tal cual, e a tradición oral non funciona así. Elas mesmas aván mudando elas adaptaban melodías que escoitaban mesmo na radio cuplés, cancións que ao mellor viñan do Brasil, de Arxentina de moitos sitios porque as galegas e os galegos

emigraron a todos lados, e logo cando volvían traían esas melodías e logo cando había magnetofónso ou empezou a radio, todas esas melodías elas as adaptaban as pandeiretas e para cantar non xerán.

Eu me teño atopado moitísimas canciós brasileiras ou arxentinas ou cuplés e cousas locas que elas adaptaban as pandeiretas e logo xas cantan como se foran delas de toda vida. Incluso pois eu esta a aprendín da miña tía, pero ao mellor viu sabe deus, é moi difícil saber de onde viñan. O bonito era que elas as adaptaban e as sentían como delas

[Juan G.]

Claro, influenciáronse do entorno. Incluso a día de hoxe estarían, que hai tantas novas influencias todo o rato, estarían tamén facendo o mesmo.

[Leni Pérez]

É que a mín me dá moita rabia a xente que o mellor escoito unha recollida, unha grabación de campo e a quere facer así como “non porque esta señora facía así e tocaba así” pero estás facendo unha foto finis dunha cousa dun momento pero a tradición oral nosa sigue viva e elas a día de hoxe siguen adaptando cousas que escoitan. E os instrumentos igual, o dos pandeiros, elas todo o que tiñan a man, a tixola, porque non tiñan outra cousa. Elas se facían os seus pandeiros cando mataban unha cabra, cando se lles rompía unha peneira, un cribón, lle botaban un coiro e facían unha pandeira que podía ter ferriña ou non, lle metían bordón ou non, unha botella de anís. Elas eran moito máis abertas, tiñan máis libertad.

E agora hai moitos grupos de pandereiteiras e pandereiteiros que por exemplo, a mín cabreame moito o tema das letras en castelán, letras machistas, as temáticas das letras que eu creo que nós temos que ir co noso tempo como elas foron cos seu sabes, eu négome a cantar coplas machistas e estas cousas, “non, porque eu arrecollín así e afago así” non bueno, eu non son desa maneira de pensar. Eu son da maneira de pensar que eu teño que interpretar esas cancións igual que as interpretaron elas. Eu non podo ser unha imitadora.

[Juan G.]

Claro, queres quedarte máis co proceso.

[Leni Pérez]

Coa esencia.

[Juan G.]

Que co feito, que á veces confundese, pode ser máis algo folclórico, máis que orixinal.

[Leni Pérez]

Para min, si.

[Juan G.]

Moi interesante. Falando de melodía, harmonía, ritmo entendo que vai un pouco para aí tamén. Todas estas influencias, se escoitas un ritmo de outro xénero tamén vas a incorporalo, o mesmo coas harmonías que igual é algo máis complexo, non? O feito de deixarche levar polo oído, podes ir por alí, non?

[Leni Pérez]

Claro, eu sempre traballo do oído, sempre, sempre, sabes? Eu nas miñas clases cando eu ensino a xente as cancións primeiro me gusta poñerlle a grabación da señora ou se pode ser un vídeo, mellor. Digo aquí está, esta é a señora pero nós agora imos a facer o noso, para que esa canción sexa nosa igual que foi dela. Entón primeiro revisar as letras. Si que me gusta moito pararme no xeito que ten de tocar a muller, non porque queira copiala exactamente, senón por enriquecer a miña biblioteca de toques e de xeitos de tocar, non?

Porque había, por exemplo, dentro da muiñeira hai moitísimos cores distintos de acentuación, de xeitos de tocar coa man, co puño, adornos, mil cousas, incluso xeitos de tocar que acompañaban o baile sabes? Que as mulleres que tocaban sabían o baile e entón saltaban a pandeireta para acompañar os puntos que estaban facendo os bailadores, non? Porque claro, tamén hai unha diferenza moi grande entre todas as cancións que se botaban para o baile e logo pois as cancións da vida cotidiana, cantos de berce, de traballo, de nadal, de reis. Hai aí dous sacos moi grandes distintos.

[Juan G.]

Depende do contexto.

[Leni Pérez]

Claro, si, depende do contexto.

[Juan G.]

E cales destes elementos que hemos falado agora, consideras que son abordables nesta linguaxe de fusión do teu proxecto. Has utilizado este mesmo proceso que che inspira para fazer o teu proxecto?

[Leni Pérez]

Xa che digo, a ver, o de esta colaboración con SeKadra, de mesturar a miña música tradicional eu creo que tiveron que fazer máis traballo eles ca min, porque en realidade, como che decía antes, eu sigo cantando as miñas melodías, eu me sento con eles e digo que vos parece esta xota?

Vos vou tocar un montón de xotas, 15, “ai, pois esta mellor, porque mellor esta que non está en tono menor, porque o tono menor é así como máis lánquido, máis tal”. Pero quen se fixa máis nesas cousas son eles, Arturo, sobre todo porque ten o piano. Pero eu sigo facendo o mesmo de sempre coa miña pandeireta, as miñas melodías con eles non cambio moito. Teño outros proxectos por exemplo, con Pelica de Can, con Ernesto. Que Ernesto si, que a veces me cambia melodías e, sabes, o mellor colle un tema que está super, que é moi popular e que o mellor eu digo pois a Carolina, “a Carolina non vamos a cantar tío”, 2non, non, pero ti déixame que fago un arranxo” e me fai un a Carolina por samba sabes, e en vez de cantar “a saia...”, pois cantas “a saia da Carolina” e isto, me encanta facelo con Ernesto porque me colle as melodías e unha melodía que digo, “ai esta non que estou aburrida”.

Por exemplo, agora temos un proxecto de folk sinfónico...

[Juan G.]

Busandaina.

[Leni Pérez]

Que vamos a tocar o día 12 do mes que ven, vamos a tocar aquí en Bembribe. Somos como 30. Eu por exemplo lle aporito as miñas recollidas, por exemplo unha muiñeira de Imende ou unha xota que recollín aquí en Barcia de Mera en Cobelo e claro, el as arranxa para todos, somos nove voces, tres somes e logo resto muiñeres e el fai un arranxo para as voces a tres voces... eu eso non o fixen na miña vida sabes, tampouco teño a capacidade nin sei facelo, pero me encanta que el colle as miñas melodías tradicionais e faga unhas voces con violín, arpa, gaitas, e é unha locura, sabes.

Eu lle paso a melodía e el fai todo eso. Entón claro, é moi distinto o traballo con Busandaina ou con Ernesto en Pelica que co que fago, por exemplo con Robert Comesaña, que eu canto as miñas melodías tal cual e el fai seus arranxos ou ao mellor fai partes instrumentais para acompañarme a min. Ou ao de SeKadra, sabes, eu en SeKadra sigo facendo o meu de sempre as miñas melodías tal cual, simplemente pois aquí subimos, por agora non nos metemos en profundidade. Eles se están adaptando as miñas melodías sabes, cos meus ritmos, cos meus toques, eu lle ensino os meus saltos e as miñas cousas. Os dous primeiros temas que sonan no disco, que son de Liñares, o de Caeu a Lua e Xa non ten ferriñas, esa é unha xota e unha muiñeira de Liñares, de Avión, de Ourense, e teñen algo moi característico que é o salto na pandeireta, eso é tradicional, ou da xota, e entón eu eso ensino a Paulo e ele o fai aí coa batería, e digo, ostras, que guai, batería aquí coa pandeireta. Pero, sabes, digo o que eu fago non cambia moito, con Ernesto si, con Ernesto, el colle melodías e me las destripa e fai outra cousa e mas devolve maravillosas, sobre todo cando cantas en grupo sabes, que flipas con outra voz que non ten nada que ver, e eso si que me encanta bueno, me gusta todo.

[Juan G.]

De momento, non? Dixeches que igual facedes máis cousas con SeKadra.

[Leni Pérez]

Claro, si, porque con Secadra acabamos de empezar claro, acabamos de empezar, levamos un ano preparamos ese concerto e claro, tampouco che da tempo a moito, sabes? Estas un mes aí encerrado pois vamos a preparar estes temas pero a min me gusta ir máis alá, e de feito, aínda esta semana viu Arturo por casa que Paulo non podía e nos puxemos arriba aí co teclado, buscando cousas e vendo cousas novas sabes?

[Juan G.]

Perfecto. Xa tocamos algunha outra pregunta que tiña por aquí. Vamos a continuar e despois volvemos a ese tema. Traballades con espazos de improvisación nas pezas? Como se integra esta improvisación? Pareceche que esta fusión podería ser compatible cun xénero como o jazz?

[Leni Pérez]

A ver, xa che digo a mí aínda me costa o mellor eu poñerme a improvisar coa voz sabes? Eso aínda non cheguei a ese punto, gustárame de feito, aquí en casa ten estado varias veces Rubén, sabes? E claro, e flipo con el. Pero eu non cheguei aínda a ese punto. Eu levo toda a vida metida no tradi coas

miñas clases, coas meus grupos de pandereteiras e nunca me puse a explorar a eu soltarme coa voz sabes? Por agora non, a mí me encanta que por exemplo Arturo se poña aí a solear, e Paulo tamén, e eles me dín, “veña, agora fai ti algo aí coa pandeireta” e sí, coa pandeireta a veces o fago, o mellor é non con eles, pero sí que o teño feito moitas veces nestas suntuas que facemos en verán coa xente de Coetus, que ven xente de todo o mundo estamos unha semana aí xuntos e sobre todo o mellor son as jams de despois.

[Juan G.]

Vale, agora vou entrar no tema de desvirtuar a tradición ou outro xénero. Entón, que riscos consideras que poden desvirtuar a linguaxe da música tradicional galega ao fusionarse con outras músicas?

[Leni Pérez]

Para min non se desvirtúan, cando sabes o que estás facendo, eu teño moi claro cales son as fontes porque eu mesma recollín a maioría desas melodías, coñezo as mulleres que as transmitiron e sei perfectamente o que estou facendo, sei perfectamente cando me xunto coas miñas compañeiras coas nosas percusións a facer unha cousa máis tradi a cando me xunto con outros músicos e músicas a facer outras cousas, eu teño clarísimo, a min non desvirtúo nada, a música é para pasalo ben, disfrutar, dialogar con outra xente e se é xente que bebe de raíces de outros sitios te misturas e de aí todo vai a ser positivo, para min é sempre positivo, para min non hai nada de desvirtuar nada.

[Juan G.]

E por exemplo, cando faz un traballo como o de Busandaina con Ernesto que si que cambias un pouco máis as melodías, que consideras que é esencial manter? Si consideras que algo é esencial para que non se desvirtúe.

[Leni Pérez]

A mi por principios se estou facendo música tradicional galega que ven da tradición oral agora mesmo no momento no que eu me topo sinto que teño que respetar o idioma, aínda que o mellor quen ma cantou ma cantara en castelán pero eu non, agora no momento no que estou penso que temos que defender moito o noso idioma porque o idioma é o que nos faz ser galegos e galegas e eu non entendo que se este falando de música tradicional galega xente que se sube aos escenarios e canta música tradicional galega e que este cantando en castelán porque entón non é galega. Para min eso sería o único, o resto a min todas as mesturas, as fusións, que cambies líneas melódicas, é unha evolución de esa melodía que aprendeches de esa muller ou de ese home pero para nada penso que este desvirtuando, eu teño moi claro o que estou facendo e tentarei explicar a xente para que o entenda e decirlle o que hai non vou dicir que isto é tal cual mo cantou a senhora cando non o é pero simplemente dicindo que hai explicalo de maneira que a xente o entenda.

Eu dentro de logo estou moi tranquila e para min o respeito hacia todas elas, o que elas me ensinaron sempre está aí, eu teño super claro, elas son as miñas mestras de sempre e para min grazas a elas toda esta música chega hasta hoxe sabes, mulleres que mantiveron toda a nosa música de tradición oral nas súas aldeas tocando para os bailes comunais serán, foliada, fiadeiro, chámalle como queiras, sin cobrar un duro, porque os gaiteiros había que pagarlles e viñan cando eran as festas, pero elas facían os seus instrumentos, se ocupaban de preparar o sitio onde se iba a facer o baile, o mellor unha cuadra, sabes, mesmo unha cuadra que había que limpiarlle e o mellor botaban esterco con auga para facer un chan duro, as veces iban o monte a cortar sextas para ter un sitio con un teito para facer o baile. Entón ao mellor o facían 4 ou 5 veces na semana ou 3, e elas despois de traballar no campo, de atender os fillos, de todo isto e as mozas, sobre todo eran as mozas que no preparaban pois, tocaban osea, tocaban todas as semanas e aprendían as melodías das súas nais, das súas veciñas e elas foron

as que mantiveron toda a nosa música de tradición oral sabes, entón para min o respecto e máximo. O único que intento é transmitilo da mellor da mellor maneira.

[Juan G.]

Claro, ti agora tamén es portadora.

[Leni Pérez]

Eu teño máis de 230 alumnas e alumnos, teño nove escolas teño, osea, teño máis xente ca nunca e estou encantada porque teño nenos, mozos, mozas xente maior, teño varias xeracións mezcladas, a min gustame, eu non separo a xente por idade, todos xuntos e iso encantame porque teño moita xente maior sobre todo mulleres que están solas viudas, que tal, que o mellor xa pola idade xa non poden tocar moito a pandeireta, pero veñen os novos e os novos tocan a pandeireta e elas cantan con esas voces potentes con ese brillo con eses adornos, sabes con eses vibratos que os novos non o teñen. E entón esa mestura é maravillosa.

[Juan G.]

E uns aprenden e se mantén a tradición. Está moi ben. As dúas seguintes preguntas están pouco relacionadas co que me acabas de falar. Onde crees que está o límite entre a evolución e a perda da identidade da música galega?

[Leni Pérez]

Traballo con tradición oral. Me gusta e incluso agora teño grupos de whatsapp e dúas semanas antes intento mandar o cachifo da grabación da persona, do informante para que a escoiten e se teño vídeo mellor. Aí está a paisana, escoitadea, mirade como adorna, non para que copien sino para que se queden con esa esencia. Logo me van a escoitar a min pero eu prefiro que a escoiten a ela. A muller me canta cinco coplas e adorna distinto, as esperas son distintas, isto non está na partitura entón elas cando cantan, de un verso a outro en un momento non esperan nada, logo si esperan, a veces fan de catro versos, a veces fan de sete, a veces fan de dez, depende de moitas cousas entón eu escoito mellor un montón de posibilidades distintas da mesma melodía da mesma xota, a que me gusta e esta. Porque claro, non podo montar todas as coplas distintas entón digo, eu de todo eso que escoitachedes do que fixo a señora, o que máis me gustou foi esta copla pero é o meu criterio.

Non lles dou partitura, non por nada, eu tampouco sei facelas. Entón eu lle grabo audios ou lle grabo vídeos explicando os toques, os xeitos. Entón eso que o mastiquen un par de semanas e entón logo na clase empezamos a traballalo. Eu prefiro traballalo sin a letra aquí e logo cando xa máis ou menos a teñen lle dou a letra para que a teñan, para que a garden pero prefiro empezar a traballar sin letra. Que estén mirando pa min que estén todas mirándonos, non estar vendo para o papel. O papel logo cho vou dar para que teñas na carpeta pero quero ir frase por frase, á respiración os adornos. Aprender así, sabes? Oral, non co papel.

[Juan G.]

Isto recordame moito a forma que temos os estudantes de jazz de afrontar o estudo porque as veces e sobre todo agora, facilitan moitas transcripcións de solos, xa che dan a partitura cos acordes dunha versión en concreto e claro, un aprendizaxe incompleto sería simplemente ver a partitura e intentar tocala e xa está. Pero está o proceso ideal que sería, nos escoitamos un montón de veces varias versións do mesmo tema logo tocamos un montón de veces varias versións de ese tema e logo tocamos un montón de veces moitas versións de ese tema, e logo outro tema, e outro tema. Para manter esta

esencia da que estás falando é moi importante facer isto. Recordame un pouco que quizáis estemos perdendo esta forma de facelo con todos os avances tecnolóxicos que veñen

[Leni Pérez]

A min gústame moito aprender os toques, os patróns dos toques sin ter nada na man. Con frases, pero primeiro podelo facer coas mans e decilo. Estas cousas facelas coas mans, facelas no corpo para que aprendan a tocar o pandeiro, facelo no corpo e logo collemos a pandeireta porque tamén sinón a mi me reventan a garganta se están todas ca pandereta intentando collelo toque. Traballamos moito coas mans. Primeiro intento que o fagan coas mans porque así podemos estar nun volumen mais baixo non forcan moito a voz e logo cando está super claro collemos a pandeireta o pandeiro, o legón. Pero primeiro ter super claro que digan o patrón, que entendan como funciona o toque.

Logo teño alumnos que veñen de conservatorio e tal “donde está el uno?” e se volven locos para notar o toque. Nos aprendemos así, con frases, intentando poñer nunha partitura. Que está estupendo, as partituras me parece maravilloso para min, me parece super rápido. E eu mesmo teño alumnas que non saben ler sabes? Por sorte, cada vez menos.

Pero eu, por exemplo, cando daba clases en Pazos de Borbén que tiña moitas mulleres que foran informantes miñas, había moitas que por desgraza pola guerra e todo isto non aprenderon a ler. Era todo repetindo as letras e as aprendían antes que ninguén, aprendían moito antes as que non sabían ler que as que sabían ler que dependían do papel, elas se subían ao escenario a cantar cando iban a un serán e todo o levaban aquí eu tiña que levar o papel pero elas non sabes? Era maravilloso. E eu teño alumnas a día de hoxe que me din “non me des o papel” porque lles costa moito ler. Mulleres maiores que por desgracia non puideron ir moito á escola ou se tiveron que facer cargo das súas casas e de traballar, e como non teñen velocidade para poñela no atril e cantar din “eu non vou a tocar, primeiro aprendo a canción”. E aprenden dun día para outro.

[Juan G.]

Pois vamos a falar do proceso creativo. Xa me falaches un montón sobre o tema pero un pouco as ideas clave, poderías describir o proceso creativo que utilizaches?

[Leni Pérez]

Para o de SeKadra?

[Juan G.]

Si, co proxecto de Sekadra.

[Leni Pérez]

Pois mira, todos os temas que sonan no disco mesmo algúns máis que facemos en directo son temas que eu xa nalgún momento cantei cos meus grupos de pandereteiras. Non me tiven que poñer a rebuscar no meu arquivo, non, eran cancións que xa tiñai e que pensei que podían funcionar con eles. Outras tamén que quedaron aí, por agora están aí no tinteiro. A letra cambieilla. As melodías son todas tradicionais. Caeu a lúa, Xa non ten ferriña son unha xota e unha muiñeira de Liñares.

[Juan G.]

Avivado por exemplo.

[Leni Pérez]

Avivado é unha muiñeira de Sísamo, de Carballo que en realidade, alí o tocan doutro xeito, o sea na percusión o tocan co acentuación na pandeireta doutra maneira pero que para que a levase Paulo a batería iba a ser moi complicado. Tocar unha empuñada, unha muiñeira vella, aínda temos que poñernos con iso. Conservei a melodía que aprendín das mulleres de Sísamo, pero si que logo a acentuación na muiñeira vai distinta a como a tocaban elas.

Logo, o Tremelique e Rúa dos tolos neses dous temas.

[Juan G.]

Moi interesante Rúa dos tolos.

[Leni Pérez]

Pois mira, en Rúa dos tolos aí metín tamén pandeiro de Peñaparda, metín sacho, legón e metín tixola. E esa foi unha peza que unha montei en todos os meus grupos, en todas as miñas escolas teño montado ese tema. Por un lado collín a melodía da copla e aprendina das mulleres de Queimadelos de Mondariz, que era unha melodía que cantaban percutíndonos leijóns porque cando era o tempo de preparar as terras para as sementeiras, agora finais de marzo, principios de abril pois facían como dous bandos as mulleres e o que non labraba o arado, os cabeceiros o campo, tiñan que preparar elas cos leijóns, e a primeira que acababa collía o leijón e se puña a cantar. Pois a melodía da copla é unha desas melodías que elas botaban, unha aña. As añas eran esas melodías que se botaban cos leijón. Entón a mín esa melodía gustábame moito de feito, a gravei tamén con Tanxedoras nun dos discos, a aña de Queimadelos, a melodía da copla. Pero claro, a mín me gustaba meterlle un retrouxo porque logo cando estás nas foliadas nos bailes y tal mola que unha melodía para o punto e unha melodía para a volta do retrouxo entón eu quería meterlle un retrouxo. E entón me viu a cabeza unha melodía dunha peza castellana “arbolito florido na na de tú sombra” e díxen, ah, pues mira, esta melodía que me gusta pues lle meto unha letra. E entón lle metín a esa letra, sí, sí, mesturei, fixen eu esa mestura e esa letra lla fixen eu, esa letra do retrouxo. E logo, pois me gustaba tamén meter algo de pandeiro de peñaparda porque, a ver, eu teño moitos alumnos que levan comigo moitos anos, moitos anos, hai alumnos que levan comigo 30 anos. Entón xa saben tocar pandeiro cadrado, de todas as maneiras. E xa hai uns anos desde que eu entrei en contacto con Aleix e coa xente de Coetus que a mí me cautivou o pandeiro cadrado pero claro, non tiña moita oportunidade nas miñas escolas que son de música tradicional galega de metelo. E me daba un pouco de corte hai uns anos me daba un pouco de reparo. Pero eu agora xa con 52 sabes, dixeron “mira, xa está ben” a mí me mola o pandeiro de peñaparda e eu quero metelo en algún tema. E entón lle empecei a ensinar a xente a facer pandeiros con cinta adhesiva, a facer as porras con os mangos das escobas, cortábamos y tal, e a moita xente lle engancho un montón o pandeiro de peñaparda porque che da aí un espectro aí amplísimo de toques y tal.

Entón, fixen aí un arranxo para o pandeiro, logo lle metín a tixola, os leijóns e fixen o arreglo das pandeiretas porque claro, o que era a melodía da aña, que era da copla solo vai tocada cos leijóns e eu lle metín todo demais. Fixen un arranxo, fixemos un par de voces, aquí uns cortes, aquí non se que e entón tiña esa peza que era a aña Rúa dos tolos e eu lle dixeron aos de SeKadra “esta peza temos que montala, pero tal cual a canto eu cos meus grupos”. Porque eu quero que cando sexan os directos se veñan.

[Juan G.]

Na grabación fixeche ti todos os coros?

[Leni Pérez]

Claro, sí, sí, todo, todo.

E O Tremelique o mesmo. É unha melodía de Beariz e tamén lle fixen un arranxo co pandeiro de Peñaparda e a tiña montada tamén nos meus grupos. As letras están todas en galego porque para min eso, como che dixen, é moi importante e logo, por exemplo o tema de Nai que é a melodía do cura de Cortegada pois a min eses rollos de que é cura deixe preñada non sei que, non, entón toda a letra de Nai a fixen eu, toda enteira.

[Juan G.]

E en que te inspiraches por exemplo en Nai?

[Leni Pérez]

Si, mira, Nai fala da miña Nai e de moitas mulleres da xeración da miña Nai, sabes? Que tiveron que traballar como cabronas dende pequenas. Miña nai con once anos tomou cargo da súa casa porque a súa nai estaba encamada, a súa aboa, ela era a maior dos irmáns e tivo que facerse cargo dos irmáns, ir a vender a plaza, facer a comida, levarlle ao seu pai que traballaba en obras do porto, camiñando para aquí con once anos. E como miña nai, moitas. Eu teño moitas alumnas de 80 e tantos e me contan as súas vidas con 15 anos traballando na conserva, teñen os dedos destrozados da artrosis de limpiar o peixe frío, e en inverno coa salmoura, coa salitre e mulleres que o pasaron moi putas. Que primeiro lles mandaban os seus pais, logo lles mandaban os seus maridos, logo tiveron que atender aos seus fillos e traballar fora, traballar dentro agora teñen que aguantar os seus netos. É unha xeración super jodida entón eu inspireime en todas elas para facer a letra de Nai.

Logo por exemplo, Chinguilín Grilo é un tema de composición de SeKadra, un tema que teñen eles gravado. Eu cando escoitei Grilo eu me dixen “ostra, Grilo se metemos isto, o Chinguilín, que é un romance novo, unha historia e entón fusionamos aí. Mola moi toda esa melodía e co Chinguilín queda guai. E o Chinguilín, eu cambiei un pouco a letra porque a letra do Chinguilín tradicionalmente é unha historia de que un gato, o gato é o cura, que vai a pola muller, a mí non me gustaba esa movida e cambielle a letra. Os gatos os tratei como gatos aos que eu lle dou comida para que se encarguen dos ratos da casa e tal e cual e desbotei esa idea do cura que ven a casa a foder na muller. Me gusta a melodía pero a letra non me interesa e non a quero seguir repetindo para que as xeracións futuras se queden con esa mierda de letra, que non me da a gana. Ese foi o proceso deses temas.

[Juan G.]

Moi ben era o xusto que quería saber. Entrando un pouco no que é a interacción cos outros membros do grupo. Como foi misturar a percusión tradicional galega cun instrumento como a batería. Ademais Paulo coñece ben outros xéneros tradicionais como a música brasileira.

[Leni Pérez]

Foi maravilloso porque Paulo tamén toca o pandeiro brasileiro e temos tomado clases xuntos. E entón eu lle ensino os toques nos temas que eu vou cantar e el os adapta a batería e logo eu tamén me fixo moito no que el fai para intentar que o que eu toco na pandeireta se leve ben co que el fai na batería. Hai que ensaiar moito e estar pendiente, traballar de maneira que nos podíamos ver porque eu miro moito para el ao mellor cando vai a dar o toque para eu dalo tamén. Gústame moito a verdade traballar así, non houbo ningún problema.

[Juan G.]

Por exemplo el tirou bastante máis que de pratos, que tamén isto o penso eu, de parches, o que son aros para complementar a pandeireta e por exemplo nun ritmo como a xota, el tivo que facer limpeza e non facer exactamente o mesmo?

[Leni Pérez]

Eu moitas veces lle digo en temas que ao mellor non están no disco, cousas que estamos vendo agora, eu digo aquí necesito máis grave, máis bombo, máis terra non tanto prato, tan aéreo algo que me dé máis abaixo cando empezo a cantar. Eu digo que me encanta o bombo legüero, que me encanta ese grave do bombo legüero para empezar porque claro, ele mete moito prato e aí me gusta máis o sonido grave e bombo, gútame que haxa unha base aí sobretudo pensando no baile digo, hai que marcar a terra.

[Juan G.]

Estades ensaiando semanalmente, no?

[Leni Pérez]

Intentamos, non sempre se consegue pero intentamos.

[Juan G.]

Mudou a tua forma de tocar? Imaxina, ti estás dando unha clase e tes unha forma de ensinar iso e cando vas a tocar con Paulo, por exemplo, un ritmo das vosas cancións, cambia a túa forma de tocar?

[Leni Pérez]

Bueno, a ver por exemplo, cambiei en Avivado, que é de Sísamo, si que cambiei. Cambiei a acentuación porque para el iba a ser moi difícil. Aí si que cambiei. Eu por exemplo, ese mesmo tema o canto coas pandereteiras e a pandeireta vai distinta que cando a toco con el, porque sei que el non vai a ser capaz por ahora. Por ahora non me metín cos cambios de acentuación da muiñeira vella.

[Juan G.]

Houbo dificultades para que todos os membros do proxecto asimilaren a mesturadas dúas músicas? Un pouco xa me estás dicindo.

[Leni Pérez]

Claro, que eu son consciente de que esa acentuación para él iba a ser difícil. Coa premura que sí xa montar o tema pola cousa de tocar o concerto, sabes? E entón, pois esa xa quedou así. Esa xa está gravada, e xa está... Pero bueno, a mí me gustaría poder tocar con eles estas outras cousas, sabes? E iso, meter pandeiro, meter adufes, meter... Agora que me teñen que chegar estes días, porque outro día, por primeira vez na miña vida, que levo toda a vida coa pandeireta na man, lle puxen unha pinza aquí, sabes? Para amplificar o sonido. Porque eu sempre vou por micro, sabes?

E Esqui, xa, da sala de Revullón me dixo, “por que non provas a poner aquí?” Digo, tío, que me da medo que me saia volando, sabes? A darlle un golpe, me daba medo que saíra volando. E me dixo, “non, xa verás como tal”. E flipei, tío. Dinme conta de que eu quero un micro destes.

[Juan Guerrero]

Que outras influencias musicais tes no teu proxecto? Gústache este novo rumbo da música tradicional galega que estás facendo agora?

[Leni Pérez]

Mira. Eu me encanta todo que se está facendo agora con voces en Portugal de música tradicional. Sopa de Pedra por exemplo.

[Juan Guerrero]

Sopa de Pedra é moi guai.

[Leni Pérez]

Eu estiven con Teresa, coa irmá. Estiven en obradoiros con elas, con clases con Teresa. Fun eu tamén a darlle a lá clases a un grupo que leva ela, a un coro que leva en Porto. E me encanta como traballa ela. Teresa é increíble. Fai unhas cousas increíbles. E logo dando clases é unha pasada. Ningún papel, todo de cabeza. E aparte ela traballa moito con voces. Todo o repertorio de adufe portugués. Eu canto mogollón de temas en portugués. Me encanta.

E me parece marabilloso o traballo que fan de coller melodías da súa tradición oral e facer un montón de voces. Que iso aquí aínda non o hai. Eu non o fago porque non o sei facer. Non teño esa formación. Me encantaría. De efecto me estou plantexando tomar clases por ese lado. Porque eu estou acostumada a facer a Terceira Mariñeira. As cousas tradicionais de toda a vida. Pero as voces que fan elas son increíbles.

Igual que aquí. Todo este resurdir, que non é en Galicia ni na Península. É no mundo. Eu creo que en todo o mundo se está volvendo moito a música de raíz. A sentirte aí conectado co que é teu da tua terra. Eu o noto desde hai moito tempo. O noto, pero a nivel global. E a mí en Portugal me encanta o que están facendo. O que se está facendo aquí me encanta toda esta xente nova que está fusionando con música urbana e todo iso me encanta.

[Juan Guerrero]

A min gústame moito o que fai Aliboria.

[Leni Pérez]

Aliboria é o mellor. Eu coñezo a Xosé Lois de toda a vida e me encantan os arranxos que fai de percusión. As voces que teñen son increíbles. O directo é increíble. O sonido que teñen é impecable. Para min, agora mesmo, dos grupos que hai que fan música tradicional, folk, fusionada, para min o top é Aliboria. E logo o respecto que teñen por as letras, por as melodías, por todo o que fan, a posta en escena. Hai moitas horas de traballo aí detrás. Porque date conta que iso é todo tradición oral. Elas non aprenden por partitura. Eu teño falado con Xosé Lois. Son moitas horas de ensayo para aprender para que todo que ves aí tan fácil... son moitas, moitas horas para que todo cadre. Porque Xosé Lois sí que le

partituras e escribe. Pero yo ten que ensinar a xente que non sabe ler a partitura. Ten que saber transmitilo e estar moitas horas para que todo funcione arriba do escenario. Para min Aliboria é o top.

[Juan Guerrero]

Falando de difusión públicos, como reacciona o público máis tradicional fronte á túa proposta con SeKadra? Notas diferencia entre públicos? Por exemplo, entre público un pouco máis tradicional ou públicos acostumados ás escenas máis pop ou outras cousas?

[Leni Pérez]

Pois mira, da actuación que fixemos de presentación arriba na sala Rebullón foi moito público do tradi, moitas alumnas miñas e colegas, porque claro, ser aquí, pois, máis accesible e todos lles encantou. Moitos me dixeron que era a proposta miña que máis lles gustaba, de todas as que teño feito desde hai moitísimo tempo, que era o que máis lle gustaba. A parte a sala, que sona increíble. Calquera cousa que escoites aí, maravilla. E sí, todas a xente que foi, coñecidos, familia, xente que me sigue de hai moitísimos anos, lles gustou moito á proposta, non se esperaban.

Bueno, cada un teño seus clichés na cabeza, pero logo no directo gustou moito. E en Santiago tamén. Cando tocamos en verán, tamén había xente do tradi, estaban por alias de Leilía, que son colegas e tal, e logo se achegaron e me dixeron que lles gustara. Igual dixeron porque eran colegas. Pero non, veías que a xente, os aplausos eran aí con efusividad, e había xente bailando tamén, que a mín iso gústame. Que fagas unha xota, que fagas unha muñeira, e que a xente, aínda que has unha batería e tal, que se anima a bailar.

[Juan Guerrero]

Gústache este novo rumbo de mestura entre música tradicional e outras influencias que está acadando o panorama musical actual?

[Leni Pérez]

Sí, me parece maravilloso a explosión que hai e toda xente nova que se está chegando a música de raíz. Primeiro, ao mellor entran, pois porque escoitan cousas así con electrónica, con música urbana, e lles engancha, e logo acaban vindo a querer aprender a tocar a pandeireta e a bailar, porque ven que cando hai un concerto de esas músicas e hai xente que sabe bailar e se ponga a bailar, que o pasan ben, e que logo nas foliadas con unha pandeireta ou cunhas cunchas se podes participar e sentirte aí dun grupo e disfrutar da túa música que son as túas raíces.

E buscar esa identidade e esa conexión coa terra agora está en eferescencia a todos os niveis, non só en Galicia, se non a nivel mundial. Que hai como unha volta... Por exemplo, aquí en España fixo moito dano os grupos de sección feminina, logo da dictadura, todos eses grupos folclóricos con esas cousas absurdas e ese xeito de ensinar. Aí fixo bastante dano a música tradicional, pero xa a finais dos anos 80 que se empezou a recuperar o que era de verdade nas aldeas e se empezou a poñer tamén en televisión as pandereteiras e tal, porque nos grupos de sección feminina as pandereteiras non existían. Isto foi posterior.

E agora ver que a xente nova se está reconectando outra vez con todo iso e disfrutando e pasando ben sin pensar en pertencer a unha agrupación folclórica e poñerse un trase. Simplemente polo que naceu anos a música nas aldeas. Para disfrutar, pasalo ben, facer grupo cos teus colegas e ir de festa.

[Juan Guerrero]

É interesante, darlle vida a música.

[Leni Pérez]

Claro, claro. Agora hai mogollón de xente nova que está facendo letras superactuais, reivindicativas, con respecto para o idioma. E a mí me parece maravilloso. E se está enganchando mogollón de xente nova. E iso é estupendo. E moita xente maior que o mellor cando eran novos, pois como tiñan que traballar e a familia, e tampouco estaba moi ben visto. Agora que se xubilaron e teñen tempo.

[Juan Guerrero]

E o mellor da música. A topache salgo na dificultade para a difusión deste proxecto?

[Leni Pérez]

Con SeKadra? Claro. A nós nos gustaría estar tocando agora en moitos sitios, poder ter unha xira, estar en festivais este verán, pero está moi complicado. Moi complicado porque agora, primeiro, cada vez os concertos e os festivais se pechan antes. En Nadal xa está todo o verán pechado. Unha cousa loquísima. E logo, pois que hai unhas cuantas produtoras que se levan todo, sabes? Asudas, da xunta, daqui, dalá... E é moi complicado meterse en circuitos, sabes?

É moi complicado. Por exemplo, aquí, a sala de rebullón é moi accesible. Bueno, moi accesible, que pasa? Que somos moitos chamando a porta para ir a tocar ali, pero non se ponen ningún problema. Claro, tens que esperar a que asa un oco. Pero, por desgracia, en Vigo é complicado porque os poucos teatros que hai se cobran un aluguer que, para unha formación que está empezando, é moi complicado.

E logo, que o público, por desgracia, non está acostumbrado a pagar unha entrada para ver a grupos daqui, sabes? E, sobre todo, folk, porque están moi acostumados a que todo este subvencionado, sabes? A todos os festivais subvencionados e, logo, se hai que pagar unha entrada de calquer cousa que custe máis de 10 euros, é moi difícil.

[Leni Pérez]

E as redes, é xa outra historia. Claro, que agora todo se move aí. E claro, iso leva moitísimo tempo, sabes? E os tres xa temos unha idade, porque eu entendo que o mellor xente de 20 anos está máis afeita a andar aí co móvil, fedellando e tal, pero a mín custame un montón estar no ensaio e, de repente, pensar que podíamos gravar un vídeo e subilo. Non, porque non estou afeita a iso. Nunca o fixen.

[Juan Guerrero]

Moi ben, Leni. Pois moitas grazas. Até aquí estaría a entrevista. Foi moi interesante. Grazas por colaborar no meu proxecto.

[Leni Pérez]

Encantada.

Anexo 2 - Entrevista a Xan Campos

20 de marzo de 2026

[Juan Guerrero]

Hoxe, teño o pracer de poder entrevistar a Xan Campos, gran pianista e compositor galego, que ademais está traballando nun novo proxecto moi relacionado co mundo da música tradicional galega, Amorodios. Primeiro de todo, moitas grazas Xan por colaborar na miña investigación. Imos falar un pouco deste proxecto e das túas motivacións. Que che motivou a embarcarte nun proxecto así e a misturar a música tradicional galega coas túas influencias musicais?

[Xan Campos]

A verdade, levo moitos anos dándolle voltas a iso, porque xa no meu primeiro disco que gravamos no 2007 había algunha pincelada moi sutil, xusto estive o outro día recordándoo porque nin sequera o tiña presente, que hai un tema que se chama Castelo de Mouros que teñe unha melodía así un pouco inspirada levemente na música galega. Entón foi algo que sempre estivo aí, o que pasa é que non sempre se manifestou dunha maneira clara.

Despois si que, curiosamente durante o meu traballo de máster, o meu traballo de máster o fixen sobre elementos da música tradicional como incorporarlos á linguaxe de jazz, sobre todo pensando no trío de piano, que era o que eu estaba traballando máis nese momento, xusto estábamos a gravar disco ou acabábamos de gravar disco, pero tamén explorei un pouco tamén con outras formacións, incluso con Big Band, todos os traballos que tivera que facer durante o máster porque o enfoqueei un pouco aí. Fixera unha peza de Big Band, dunha muiñeira, a verdade que os alemáns ali tocando muiñeira foi un pouco desastre, pero bueno, a experiencia foi boa. E aprendín iso. Entón, bueno, foi algo que foi evolucionando durante anos, e realmente ata este momento non o incorporei a miña música dunha maneira tan clara.

A motivación, ao final, esta é a música nosa, é a que forma parte da nosa identidade, é a que nos pode facer tamén especiais e diferentes ao resto de música que se fai no mundo. Creo que ademais vivimos nun momento no que se valora moito esa diversidade cultural, e paréceme moi bonito que a música de cada sitio, sexa jazz, sexa rock, sexa o que sexa, pois que teña unha parte da identidade da cultura de cada sitio. Entón, igual que a mín me gusta moito, me produce moita curiosidade escoitar música con conexión a raíz de outras zonas do mundo, tamén me parece interesante poder explorar a miña propia.

Entón, bueno, esa é un pouco a motivación.

[Juan Guerrero]

Darlle valor a teu, non?

[Xan Campos]

Si, e creo que é unha cousa xeral hoxe en día, por iso tamén, indudablemente estase facendo máis que no pasado. Creo que máis ou menos, pois hai moita xente que tivo este sentimento, por iso, polo momento histórico ou polo que sexa, o cual me parece super positivo, porque hai que non ver como unha moda, como unha cousa, como que te subes aí o camiión ese da música tradicional, pero eu non creo que sexa, ou sexa, que a maioría das veces, pelo menos no meu caso é así, non é por moda, nem porque pensas que vai vender o mellor, ou algo así, non?

Porque se xeramos música para vender, bueno, claro, non nos dedicaríamos a tocar jazz. Penso

que máis que iso é unha... Bueno, como unha conclusión a que chego moita xente, polo momento histórico, é que realmente é unha tendencia honesta que sai de cada un, non é que a xente se meta aí por moda.

[Juan Guerrero]

Claro. Falando un pouco sobre música tradicional galega, cales consideras que son os elementos musicais identitarios desta música? Falando un pouco non só de melodía, harmonía ou ritmo, senón tamén do seu contexto, non?

[Xan Campos]

Si, a ver, é que eu, a verdade, nunca conseguim ver claramente as diferencias estilísticas tanto na estética, senón máis ben como no enfoque co que se toca.

Quero dicir, por exemplo, pensando no jazz, o que fai que algo seja jazz ou non seja jazz, que moitas veces é unha pregunta que anda aí, pois non é tanto o son xeral, senón o enfoque co que se fai, a filosofía co que se toca. E penso que algo importante da música tradicional pois tamén pode ser iso, máis alá da estética que leva asociada, pois é tamén unha filosofía, non? Unha maneira de fazer música.

E iso, a min, igual foi unha cousa das que máis me interesou. Entón, bueno, ti dicías o contexto, non? É importante o contexto no que se fai a esa música. Evidentemente, é unha música ancestral, non? E todo o contexto, cambiou moito ao longo dos anos. Pero sí a maneira de encarar a interpretación, non? A maneira de levala a cabo. Claro, creo que por esas características, pois esa música é como é, non? Entón, falabas de melodía, de ritmo e tal.

Claro, é unha música que non ten harmonía, que ten principalmente melodía e ritmo, non? E iso é por como se origina esa música. Polo contexto no que se toca.

Claro, realmente, por ese motivo, máis interesante é precisamente a melodía e o ritmo, non? Para min, os ritmos da música tradicional pasan, non son pasa ca galega, non? Pasan en moitas músicas de raíz. A cuestión rítmica é superpotente, sobre todo tamén porque enlaza mogollón co baile. Eu dinme conta que unha parte moi importante da música tradicional galega é o baile. Non quero dicir que non se poida fazer sen baile, non? Pero que si que hai unha conexión aí que é interesante ter en conta tamén. E despois, pois como moitas músicas populares, é moi curioso, claro, porque evoluciona, non é unha música académica. Entón, ao transmitirse así de forma oral, máis durante xeracións e xeracións, pois iso fai que haxa como unhas certas irregularidades, unhas certas, non? Como que de repente van resaltando unhas certas métricas sobre outras, non? Non é algo académico estudiado, máis cadriculado, non? É algo que tivo unha evolución natural e que a veces chegou a puntos que realmente son supersofisticados, non?

Pero o fixo dunha maneira natural, porque foi unha música popular que se transmitiu oralmente. Entón, iso paréceme superinteresante, non? Como a través dunha transmisión orgánica dunha música que é popular, que é para que a faga calquera, non? Calquera que... Bueno, iso sona un pouco mal. Igual non debería dicilo.

Non é para que a faga calquera, pero sí é para que todo o mundo poida participar dela, non?

Por suposto que hai grandes expertos, hai xente que dedica a súa vida a iso, non? Non quero menospreciar iso, porque é importante. Hai xente que dedicou a súa vida a profundizar moito na música galega, non? Na música tradicional. Pero sí que é unha música que está un pouco pensada para que poida participar todo o mundo, non? Cada unha a súa maneira.

[Juan Guerrero]

Para que sexa accesible.

[Xan Campos]

Entón, paréceme increíble como esa música, que tivo esa evolución tan natural e tan pouco académica, chegou a ser tan sofisticada a veces, non? E tan... Pois que ten realmente un interese moi grande tamén a nivel musical e a nivel académico, aínda que a súa evolución non fose desa maneira.

[Juan Guerrero]

Sí, verdade. Falando un pouco de un termo moi común cando se fala de músicas tradicionais, desvirtuar a música tradicional, consideras que hai algún risco de que se poida desvirtuar esta música tradicional ao fusionarse con outros estilos?

[Xan Campos]

A ver... Eu considero que non. Eu considero que... Evidentemente, sou un músico de jazz. Eduqueime dunha maneira ligada ao jazz. Também á música clásica, non? Pero moi ligada ao jazz. Entón, inevitablemente, a miña visión é moi de músico de jazz. Entón, todo o comparo un pouco con iso. Creo que en este caso a comparativa é clarísima. Porque sempre me pasou co jazz.

A mí encanta o jazz tradicional. Paréceme superimportante coñecelo. A verdade é que moitas veces, se quero escoitar un disco de jazz, gústame un disco de jazz antigo.

Moitas veces apetécame máis escolhitar un disco de jazz antigo que un disco de jazz moderno. Penso que é moi importante estudar ben esa tradición para entender de onde vengo a música que faz e para poder facer cousas novas. Pero ao mesmo tempo que me parece imprescindible coñecer a tradición e que me encanta escoitar a música tradicional dentro do contexto do jazz, creo que é moi importante que a música que facemos sexa actual.

Entón, que unha música estea inspirada nunha raíz, nunha tradición, non quere dicir que teñas que tocala hoxe en día exactamente como se tocaba antes.

No jazz foi clarísimo. Os músicos de jazz de fai casi cen anos, se o que quixesen fose tocar o de cen anos antes, pois non inventaríamos o jazz. Entón, realmente nós, se queremos ter a filosofía dos músicos de jazz que crearon o jazz fai cen anos, o que temos que facer é buscar cousas novas e conectar con músicas que nos rodean, con diferentes tradicións e diferentes estilos, porque é o que fixeron eles. Entón, se hoxe en día estás tocando a mesma música que tocaron fai cen anos, é unha cousa moi interesante, e gústame moito, gústame moito escoitala, gústame moito tocala, pero non creas que estás sendo como eles, porque eles non fixeron iso, eles non tocaron a música de cen anos antes.

Entón, eu creo que a música tradicional galega passa un pouco parecido, ou sexa, é algo que ten un valor histórico tremendo. É moi importante, é imprescindible que coñezamos esa tradición, que haxa músicos e investigadores que traian iso e que nolo fagan coñecer, é imprescindible a nivel histórico. Pero creo que para que algo teña valor, máis alá dese valor histórico, para que teña valor artístico, tem que ter algo actual, tem que ter algo novo, tem que ter ese valor de innovación, porque senón penso que queda só un valor histórico, que, como digo, tamén é moi importante, pero se queres crear un proxecto artístico, creo que teña que ter algo máis.

Entón, a pregunta que era se...

[Juan Guerrero]

Se había algún risco de que se desvirtuase.

[Xan Campos]

Creo que as dúas cosas son importantes. É importante coñecer esa tradición, coñecer como era, e mantela viva. Igual que nas jams de jazz, tocamos standards de jazz, nas foliadas, nos seráns, que se toque o repertorio tradicional, que se intente tocar como se tocaba sempre ou como se tocaba antigamente, é ser superfieis a iso, porque é algo que teña moito valor, pero iso é compatible con que fagamos música do ano 2026, agora mesmo, é que fagamos algo que sexa innovador.

Penso que é moi importante tamén, porque a través da música actual vai vivir a tradición. Se iso a conservamos tal como era, non vai estar viva, vai ser unha peza de museo. Eu son partidario de que a usemos, de que a deconstruamos, de que a estiremos, de que a encollamos. Esa é a miña visión.

[Juan Guerrero]

Manter a música viva, non?

[Xan Campos]

Si, si. Que non sexa, non? Iso, unha peza de museo. Está moi ben nos museos, pero que estea viva.

[Juan Guerrero]

Sobre a fusión, que elementos do jazz a improvisación, a harmonía, o ritmo xa resultaron máis naturais ao aplicalos na música tradicional galega?

[Xan Campos]

A ver, na música tradicional tamén hai unha certa improvisación. De feito, iso é algo que me interesa moito e que me gustaría explorar máis a fondo. Como conecta a parte espontánea dos dous lados. Que elementos do jazz encaixan máis fácil ou mellor na música tradicional? Como dicíamos que a música tradicional non ten harmonía pois evidentemente aí hai un espazo aberto para poder incorporar harmonías de jazz ou harmonías de cualquier tipo, porque realmente, claro, en que as melodías teñen unha harmonía intrínseca e caben moitas cousas aí a nivel harmónico.

Aí pode haber un punto de evolución por onde se pode ramificar bastante a música tradicional. Hai moitas cousas que se poden ter en conta, todo depende de onde queiras poñer a liña. Realmente, claro, para min, como dicía antes, o interesante é funcionar un pouco os enfoques. Entón, buscar puntos comúns entre os dous enfoques e buscar puntos complementarios tamén. Máis alá de cousas concretas ou cuestións estéticas.

[Juan Guerrero]

Na túa visión do teu proxecto, por exemplo, a improvisación sería un pilar ou a harmonía darías unha volta ou da música tradicional, que manterías?

[Xan Campos]

A ver, para min, o meu proxecto é jazz. É un proxecto de jazz. Ten unha influencia moi palpable da música tradicional e tamén ten outras influencias. Ten pop, rock, e outras cousas. Cale era a pregunta?

[Juan Guerrero]

Na túa visión, cales serían os pilares identitarios?

[Xan Campos]

Ah, dicías a improvisación. Para min, como é un proxecto de jazz, sí que hai improvisación, hai solos, é unha idea máis jazzera de improvisación. Pero sí que exploramos outras estruturas tamén.

De feito, a nivel de estrutura, ten parte de música tradicional galega, pero tamén ten unha gran parte de pop, porque as estruturas son un pouco popeiras nalgúns temas, pero sempre con cabida para a improvisación e os solos. Para min, os pilares son que desde ese enfoque de músicos de jazz, algo contra o que non podemos loitar. É como eu levo toda a vida entendendo a música. É como eu levo cada vez máis estudando o piano, é a maneira en que eu entendo. Pero a través dese enfoque, pois, intentar que todo que me guste teña cabida aí. Para min, o importante foi non forzar nada, non intentar forzar nada.

De feito, é que a influencia da música galega na minha idea non era que fose tan clara como foi o final. Precisamente a evolución natural do proxecto foi cara aí. Precisamente por iso, porque creo que a mentalidade foi un pouco de deixar portas abertas a que o que teña que pasar, que pase.

Entón, pues, intento tamén que o resto da banda poida aportar a súa identidade artística. Entón, deixar esa porta aberta, este foi o camiño que tomou.

[Juan Guerrero]

Mantén un pouco a idea da improvisación e deixar tamén a liberdade artística.

[Xan Campos]

Intentando imaxinar como é a música, como é este proxecto. É un proxecto bastante rítmico. Iso sempre foi importante nos meus proxectos. Pero en este caso, claro, moitos dos ritmos que se usan no disco son inspirados na música tradicional galega. Pero tamén é música moi melódica. É música onde intento que as melodías teñan de por sí un valor, tamén, e que non dependan de

outros factores.

Que sexan cantables e que sexan recordables. E despois, uso un pouco a harmonía para axudar a expresar emocións. Para dar un pouco de emocionalidade a eses temas.

[Juan Guerrero]

Estiven escoitando o sinxelo que sacaches. Estiven escoitando que na melodía empregaste moito a repetición. Quizá empregas a harmonía tamén para buscar emoción?

[Xan Campos]

Podemos falar, non sei se me vais preguntar mais sobre iso, pero aproveito eixo. Non todos os temas foram feitos exactamente así, pero, bueno, gran parte dos temas foram feitos intentando respetar certas cuestións da música galega. Porque a persoa que o está cantando, é unha persoa que ven moito do mundo da música tradicional e da raíz. Entón, pareceume que tiña que dar un contexto propicio para brillar. Aínda que ela é unha tía superversátil, pode fazer moitos estilos e pode adaptarse a calquera cousa.

Pero, bueno, pareceume que era positivo dar un contexto cercano ao da música galega. Entón, claro, moitas das melodías, moitas das letras, os ritmos, evidentemente, moitas cousas que están feitas respetando ou intentando tener en conta a música tradicional. Entón, claro, o tipo de melodías non son melodías tradicionais, son melodías miñas, que serán do meu tipo de melodías, da miña linguaxe.

Pero sí que intentan, creo que que teñen moito en conta o tipo de melodías tradicionais. A nivel melódico, a nivel de métrica, das letras... Por iso, sí, hai certas cousas, certas repeticións, certos giros melódicos que venen daí, están inspirados aí.

[Juan Guerrero]

Isto iba a preguntar máis tarde, estas letras son sacadas da música tradicional?

[Xan Campos]

As letras son todas miñas. É todo o meu, sí. O que pasa é que está feito de unha forma similar ás letras tradicionais. Sin ser un experto no tema, intentei afondar todo o que pude na análise das letras e das métricas. Intentei envolver un pouco deses cores tradicionais polo tipo de estruturas dos versos. A maioría dos temas teñen como na música tradicional unha estrofa e un retrouso.

E iso vai coas rítmicas e coas estruturas que fun atopando na música tradicional e que me foron parecendo interesantes. Entón, por iso, eina que son letras miñas, en teoría, deberían soar un estilo das melodías e das letras tradicionais. Pero hai coas que son claramente modernas.

[Juan Guerrero]

Por exemplo, para afondar un pouco máis, o contido das letras falan tamén do mar, falan de ser bravo...

[Xan Campos]

As letras creo que teñen moita relación coas letras tradicionais. Teñen... Falan da natureza, son

moi existenciais...

[Juan Guerrero]

E o punto de vista feminino? Tamén está aí.

[Xan Campos]

Si, iso foi unha decisión consciente. Primeiro porque a voz, a cantante é unha muller, pero non so por iso, parece moi importante que a voz poética fose feminina. Porque... Si, vivimos nun mundo moi masculinizado, sobre todo tamén pensando na música, en concreto no jazz. É un mundo moi masculino.

E bueno, pareceume que xa bastante protagonistas somos os homens, como para aínda dar un pouco máis de protagonismo. Pareceume que as protagonistas das miñas historias teñen que ser mulleres. Son todas letras en primeira persoa ademais, feminino, e non hai ningún personaxe masculino nas letras.

Se hai xénero é feminino. Si, foi un pouco consciente pensando en darlle un pouquiño de espazo a esa voz feminina nun contexto no que teñen moi pouco espazo.

[Juan Guerrero]

Moi interesante. Onde crees que está o límite entre a evolución e a perda de identidade na música tradicional galega? Un pouco xa falamos isto pero por alcarar.

[Xan Campos]

Para min teñen que convivir as dúas cousas. Para min non hai un límite. Poñer un límite é poñerlle paredes a arte. Para min todo o que se faga con honestidade e motivación artística sempre vai transcender.

A ver é que hai xente que interese poñer esas etiquetas e poñer os límites entre estilos pero por sorte a min non me corresponde iso, non me preocupa demasiado. Como dicía antes creo que é moi importante coñecer as tradicións é moi importante telas en conta pero tamén me parece moi importante que iso conviva con a creación artística nova. Para iso canto máis experimente e canto máis se estiren os límites é moito mellor. Sempre vai ser positivo iso.

[Juan Guerrero]

Ti como galego, como coñecedor da tradición, é necesario coñecer profundamente a tradición para poder utilizala con sentido?

[Xan Campos]

É difícil esta pregunta, en verdade. Eu creo que todo o mundo ten dereito a experimentar e todo o mundo ten dereito a facer música senón sempre poderíamos ser máis expertos nunca acabaríamos porque sempre hai alguén que é máis experto entón ti non terías o coñecemento suficiente para poder dar. Detrás de un proxecto artístico hai un traballo e é importante que haxa ese traballo, que haxa unha profundidade dentro da túa formación dentro da túa identidade como artista poden haber moitas cousas diferentes. A min interesanme moitas raíces, moitas tradicións. A música galega, a tradición da música clásica... moitas cousas, entón seguramente é imposible coñecer todas elas o 100%, non me parece que iso faga menos valioso o que eu poida criar

inspirándome en iso. Creo que sobre todo é importante entender un pouco o enfoque de cada música para non facer cousas que o mellor se poidan considerar irrespetuosas de algunha maneira con esa tradición. É unha cuestión de empatía co estilo e coa xente que o fai máis que que teñas que ter un nivel de coñecemento en concreto para poder traballar con esa tradición. É como o que chega a unha jam e non entende como funciona unha jam pero non sabe que en unha jam de jazz hai un repertorio, hai certos códigos e bueno claro, tens que conseguir ter un respeito cara a iso e iso vai pasar con calquera estilo. Intentar velo dende o respeito e dende empatía esa por intentar entender os códigos.

[Juan Guerrero]

Falando do proceso creativo, xa falamos un montón sobre el pero agora dunha forma máis concreta. Poderías describir o proceso creativo que utilizaches?

[Xan Campos]

Vale. Claro, para mi foi diferente de outros proxectos que fixen o ano pasado. Principalmente pola voz e pola letra e iso fixo que fora moi interesante estar condicionado polas letras para compoñer os temas. Claro, a miña tendencia sempre foi a ter moitas ideas musicais antes de ter as letras e tívenme que poñer freo a min mesmo non deixarme seguir compoñendo a música ata que non tivese a letra máis consolidada.

Pasou moitas veces por temas que si, que ao final a música avanzou bastante máis rápido que a letra e ao final tiveron que adaptala un pouco e houve outros temas onde primeiro estivo a letra e a partir desa letra e dese concepto fixei toda a música, e a verdade é algo que nunca fixera e foi moi interesante

O reto máis grande foi facer as letras ese foi o reto máis grande porque non tiña experiencia anterior entón bueno, levou o seu tempo, a súa enerxía e tiveron momentos de bloqueo, pero foi bonito a verdade. Foi intenso, pero foi bonito, foi unha aprendizaxe moi grande e creo, estou moi satisfeito co resultado porque sin considerarme un gran letrista ni un gran poeta estou contento porque penso que conseguín expresar moitas cousas que tiña adentro moitas reflexións que eu tiña facendo e conseguín transmitilas dunha forma que creo que é bastante respetuosa coas distintas músicas nas que está inspirado. Entón estou contento con iso foi bonito.

E despois o proceso foi moi longo aparte do tema das letras foi moi longo porque o primeiro concerto que tivemos foi fai dous anos e medio. Antes eu viña traballando no concepto e na música un pouco foi un proceso bastante longo sobre todo comparando con outros discos de jazz, que o proceso é moi rápido, neste caso foi un proceso longo. Foi un proceso moi intenso e moi emocional onde tiveron momentos casi de euforia de estar super motivado, super feliz, cunhas ganas de avanzar tremendas e outros momentos onde estiveron a punto de arriar, de deixalo de lado porque me parecía que non conseguía chegar a algo suficientemente bo. Tiveron todo tipo de momentos durante o proceso e tamén un pouco de amorodios, non? Que ten moitas, o título do disco ten moitas, toca moitos lados, pero en parte tamén é por iso porque este proceso é así. Como a miña relación coa música en xeral. En concreto este disco foi moi de amorodios

[Juan Guerrero]

De extremos.

[Xan Campos]

Si. Entón unha cousa que me parece moi interesante é que cambiou moito a música durante o proceso, e a música que fixemos no primeiro concerto é considerablemente diferente do que o final veu no disco e do que faremos agora nos directos e quizá evolucionando. Pero si, cambiou moito precisamente por intentar buscar un contexto bo para todas as ferramentas que tiñamos aí. As ferramentas eran os increíbles artistas que estaban no disco, pensando principalmente tamén en Faia porque é un pouco a front woman, encanto as melodías, a voz sempre manda unha mensaxe moito máis directa. Entón por buscar tamén deixarle a ela espazo para potenciar as súas virtudes e por intentar facela sentirse máis cómoda e ao mesmo tempo buscar de que maneira ela podía tamén conectarse coa nosa maneira de ver a música. Somos tres músicos de jazz, ela tamén tivo que facer unha adaptación moi grande a nosa forma de traballar foi unha adaptación mutua e creo que dai ven tamén esa evolución da música.

Despois moita reflexión moito traballo de escoitar a opinión de Hevy, de Faia, de Virxilio, de Iago, de moitos compañeiros que non están participando no disco pero que me deron opinión. Preguntando incluso a miña familia intentando ver realmente como se escoitaba a música que eu estaba facendo, que era o que transmitía realmente. Porque a veces é un perigo que podemos ter os músicos de jazz, estamos pensando moito que notas usamos, que acordes que xogos rítmicos pero é importante que non nos esquezamos da envolvente da música, desa primeira mensaxe que chega coa túa música. En discos anteriores, pero neste tamén foi moito interesante escoitar a opinión de xente como Hevy, que ven doutros mundos musicais.

Entón claro, isto fai sacarte da zona de confort, fai que se tambalee todo que ti das por feito a veces, pero se estás aberto a que se tambalee todo pois iso fai que poidas asentir despois outras cousas diferentes que de outra maneira estando máis cerrados pois non conseguirías saír ao mellor de certas marxes. E así pois creo que conseguimos que a música evolucione cara a sitios novos. A verdade que estou moi contento co proceso e xa digo que oxalá que siga evolucionando.

[Juan Guerrero]

Por resumir moito sería primeiro este proceso de escribir letras, pensar e inspirarte para compoñer, despois traballo melódico, rítmico, unha parte importante de feedback con moita xente e o último sería xuntar todo isto coa banda.

[Xan Campos]

Claro, isto é algo que foi complicado para nós porque todos estamos moi liados e ademais Iago vive fora, entón non puidemos xuntarnos todas as semanas a ensaiar durante non sei canto tempo. Encontrámonos en ocasións moi puntuais e todo o traballo entre un encontro e outro foi de reflexión, de conversa... E despois para cando chegamos a estar xuntos no mesmo espazo e poder tocar xuntos, vir con todo ese traballo feito e poder aproveitalo o máximo posible. Hai cousas que evidentemente onde mellor se traballan é tocando xuntos.

[Juan Guerrero]

Incluso mentres tocábades podían cambiar cousas.

[Xan Campos]

Si, si. É unha parte importante que foi paralela a este proceso, claro, eu intentei tamén nutrirme un pouco da música tradicional, pero non só da música tradicional sino de como se aprende a música tradicional, como se toca. Estou nunha asociación indo a clases de canto tradicional, indo a clases de pandeireta e foi super interesante porque me vin a mi mesmo facendo música dunha forma completamente diferente a que nunca fixera. No final estar cantando cos compañeiros, cantando as cancións tradicionais coa pandeireta, sin ningunha pretensión académica, sin meterme ningunha presión. Foi a primeira vez na miña vida que estive facendo música sin meterme presión, simplemente disfrutando e aprendendo dunha maneira orgánica a música popular. Enton isto foi moi interesante e creo que marcou tamén bastante o enfoque que intentei dar ao disco. Intentei que tivese un pouco ese desenfado da música popular.

[Juan Guerrero]

Isto o falaba con Leni, que encontrábamnos semellanzas entre a forma de aprender a música tradicional galega, a tradición oral, e a forma de aprender jazz, escoitando e usando moito o ouvido. E claro, chegamos a esa conclusión, en que no jazz as veces tamén damos outras voltas por moitos lados, pero o esencial sería o ouvido.

[Xan Campos]

Si, pero é parecido porque na música tradicional tamén hai quen vai a transcribir os solos, vai a transcribir as fontes que hai, o arquivo, e que se especializa en facelo exactamente igual en transcribir. E hai quen innova con iso. Entón eu si que vexo, vexo iso en común, claro, é que as dúas músicas a maneira de aprendelas é escoitando e tocando e despois cada un co seu nivel e co as súas ferramentas vai e toca e creo que pasa nos dous estilos. Por iso cando falaba antes de que hai improvisación, de que hai cousas complementarias, cousas en común, estaba pensando un pouco nisto. O proceso de aprendizaxe é parecido, cada un tanto nun estilo como non outro pode leválo académicamente a onde queira. Pero non é imprescindible, en ningún dos dous estilos é imprescindible ter eses coñecementos teóricos e académicos para poder empezar a tocar. Por iso dicía que é máis importante ese enfoque, saber como funcionar e como compartir esa música para poder participar. E despois cada un pode chegar a onde queira polo camiño que queira.

[Juan Guerrero]

Falando un pouco do grupo que instrumentación decidiches empregar? Hubo algún motivo específico?

[Xan Campos]

A ver, está claro que o tema da voz foi unha decisión tomada, eu facía tempo que quería facer algo con voz, faltaba má voz porque eu non son cantante entón non tiña voz, non podía facer música con voz. E cando coñecín a Faia foi cando dixen eu “esta gustaríame que fose a voz da miña música” e foi cando o plantexei en serio. O tema da voz foi unha decisión de algo que tiña moitas ganas de facer e que por fin topei as circunstancias e o contexto para poder facelo. E despois en realidade eu pensei en con quen me gustaría compartir este proxecto. Entón claro para min, Iago e Virxilio son a miña familia, son xente coa que tocamos desde nenos, aprendemos desde nenos, nos que confío 100% tanto a nivel musical como personal. Entón o que decidín foi que quería compartir este proxecto con eles. E despois convencín a Virxilio de tocar o baixo porque parecía que era importante que houvese o baixo. E formamos un cuarteto con su base rítmica, pero xa digo que primeiro pensei en con quen me apetecía facelo e despois

pensei en como podían caixar esas pezas. A formación que temos ao final deste cuarteto pode ser unha formación jazzeira pero en realidade tamén ten un punto moderno. O baixo eléctrico...

[Juan Guerrero]

As veces empregas sintetizador ou a guitarra?

[Xan Campos]

Hai sintetizador, eu toco sinte, e Virxilio as veces toca a guitarra. Teño ao mellor guitarrista de Europa, como non me vai a tocar a guitarra? É que teño as dúas posibilidades, non? Pode tocar o baixo e pode tocar a guitarra. Unha cousa interesante sobre a instrumentación, é que a batería de lago é unha batería especial porque non uso unha batería de jazz sino que pediulle a Roi Adrio un set, tamén que usou pandeiros, un pandeiro que teña heavy, usou un instrumento seu que realmente é de Uzbekistán pero que posto de unha determinada maneira parece casi un pandeiro, un tamboril, entón pois é un set especial. Non é igual en todos os temas pero hai varios temas onde hai un bombo tradicional cun timbal feito tamén con peles con pelo e con pandeiros. O que hai é unha caixa de batería moderna pero o resto son pandeiros e instrumentos tradicionais, platos tamén pero iso fai que sexa unha sonoridade especial. En algúns dos temas hai pandeireta tamén, entón gústame moito como combina tamén a pandeireta que é máis aguda, ten un protagonismo rítmico e iso combina cos pandeiros de lago que están nun rexistro máis grave. Hai algúns momentos nos que estaban os pratos, está a pandeireta pero creo que a maneira na que tocamos por exemplo na que tocou o lago está moi condicionada por a presenza da pandeireta e por o concepto e por o enfoque que quixemos dar. Está todo bastante pensado, todo bastante editado.

[Juan Guerrero]

Houvo momentos de adicar tempo no ensaio, por exemplo, só a ver se a pandeireta e a batería encaixaban ben?

[Xan Campos]

Estivemos estudando iso previamente claro e fixémoslo alí no estudio tamén. Non gravamos como un disco de jazz nun día ou dous, estivemos unha semana enteira. Estivemos probando o equilibrio entre os distintos rexistros dos instrumentos, intentando manter a frescura do jazz, esa espontaneidade do jazz pero sin que iso lle comera sitio a un equilibrio sonoro. Hai moito traballo dese, coa axuda de Heavy claro.

[Juan Guerrero]

Heavy e o técnico?

[Xan Campos]

Non só é técnico, non só estaba a gravar sino que fai casi de produtor. Non é que sexa o produtor porque a produción principalmente é miña pero el tivo unha capacidade de influencia moi grande nesas decisións. E fíxonos ver moitas cousas, sobre todo hai moita reflexión, moito traballo sobre iso.

[Juan Guerrero]

Parece moi útil iso, poder estar unha semana enteira escoitando o que ides facendo. Onde graváchedes este disco?

[Xan Campos]

Claro a loxística non foi moi fácil porque o Heavy ten un espazo pero non é un estudio, realmente non é un estudio profesional, ten material moi profesional pero o espazo é un galpón. Por iso non lle chama estudio, chamalle laboratorio porque ali ti vas ao laboratorio a experimentar. É un espazo relativamente pequeno, tiven que levar o meu piano. É unha sala que non é un auditorio, un estudio grande onde ti poidas aproveitar o son da sala porque ten un color bonito. Non ten iso, tes que traballar doutra forma. Pero el é un crack, é realmente un fenómeno buscando a forma de captar o son para conseguir o que quere. É todo moi a base de experimentar, vai probando o micro a cada centímetro de distancia a ver como soa... claro, isto é moi cansado, todo o traballo de estudio, de tantos días, de tanto tempo é moi cansado. Estamos acostumados a chegar, tocar. Aquí non, aquí era probar se o arranxo funciona, probar se a sonoridade funciona, si con este micro, si con esta maza de bombo, si con este plato. Moito traballo de experimentar para encontrar o son.

[Juan Guerrero]

Ti te veches que cambiar a túa forma de tocar?

[Xan Campos]

Técnicamente non pero a ver, intentas que o que tocas sexa coherente co contexto entón pues desde un punto de vista musical si, pues intentas claro, intentas que que melodicamente haxa un certo, unha certa conexión. Por exemplo, os temas que teñen a influencia da música tradicional galega intentas que haxa un pouco de conexión con iso, técnicamente ir cos ritmos. Pero bueno, penso que tamén é moi compatible con, porque claro a ver, eu a maneira na que toco normalmente, a maneira na que fraseo, non é unha maneira normalmente moi de jazz tradicional tampouco, entón pois creo que é unha forma así máis moderna que é compatible con tocar swing pero tamén é compatible con tocar unha muiñeira. Penso que, bueno por suposto con certas adaptacións o mellor, pero creo que é moi compatible. Non creo que tivese que cambiar moito a miña maneira de tocar pero si tiven que cambiar o mellor o meu concepto, o meu, si a maneira de encarar certas cousas.

[Juan Guerrero]

Pois entrando un pouco no apartado final, cales dirías que son as influencias de Amorodios, e se podería recomendarme algún proxecto similar?

[Xan Campos]

Non sei se che vou a poder recomendar algo en concreto, eu o que intentei, sobre todo no momento en que fun consciente de que a música galega tiña moita presenza, intentei facelo, a ver como explico isto, intentei facelo da maneira na que o fixeron os que a min me gustou como fusionaron cousas. Entón, hai fusións que me parecen moi interesantes entre músicas de raíz e jazz. As primeiras foron a música cubana igual, a música brasileira, entón parten moi interesante como se fusionaron esas músicas, como conectaron esas músicas.

Porque unha cousa, que tamén é interesante, eu toco jazz e quero facer algo que conecte coa música galega pero non quero facer unha canción tradicional e tocala en plan jazz. Pero realmente o que me pareceu destas músicas que xa fai moitos anos que se enlazaron co jazz foi que o máis interesante non foi tanto iso, senón cando os músicos de música cubana tocaron

jazz, pero mantiveron certos instrumentos, mantiveron certos ritmos houbo cousas da súa da esencia da música que eles facían que se mantiveron aí. Entón basicamente o que fixeron foi tocar jazz á súa maneira, e pareceume super interesante. E creo que co flamenco no seu tempo fíxose un pouco iso tamén. E despois pois parece moi interesante por exemplo o que fixo o Tigran com a música armenia que ademáis tamén ten moita influencia de outros estilos, é moi moderno e tal, e a maneira na que foi incorporando eses elementos foi, pareceume que foi moi interesante tamén. Non é que toque unha canción tradicional armenia pero en plan cuarteto de jazz. Neses exemplos creo que passa un pouco o que dicía antes, que se entende a esencia da música de raíz, que se entende o enfoque que normalmente se toca e o que se fai é traelo ao mundo do jazz e aportar as cores do jazz, e aportar os solos, pero conectalas así desa maneira natural.

[Juan Guerrero]

Moi bem. Moita xente me falou de Tigran cando falamos de fusión.

[Xan Campos]

Pareceume incluso máis interesante a música cubana, a música brasileira, esas primeiras fusións que se fixeron e como realmente esa música creou algo novo a partir de xuntar dúas tradicións. Realmente crearon algo novo, non coñeron unha das músicas e puxeron unha pincelada de outra cousa. A influencia é máis profunda, está desde o propio enfoque e desde a propia sonoridade.

[Juan Guerrero]

Atopaches algunha dificultade para a difusión do teu proxecto?

[Xan Campos]

A mín a sensación que me dá é que cada vez é máis difícil sacar proxectos adiante. Creo que a industria musical colleu moita forza nos últimos anos pero non así a música. Creo que vivimos nun momento moi boi, moi boiante para a industria musical pero vivimos nun momento negativo para a creación artística. Porque precisamente a creación artística e a creación musical quedou enterrada a unha prioridade moi pequena dentro de todas as prioridades da industria musical. Entón agora mesmo por o propio modelo de macrofestivais, o propio modelo de eventos onde o que premia é o espectáculo máis que a cultura ou a arte. Creo que agora mesmo nun concerto deste tipo a experiencia o espectáculo, agora é como que vas a unha experiencia non vas a un concerto, vas a un espectáculo, vas a unha vivencia, creo que aí o que é a música perdeu muitísimo valor, é o menos importante. De feito nos non tocamos neste tipo de macrofestivais, é algo que lle pasa a artistas que sí que están un poquiño máis aí e que realmente teñen que adaptarse a moitas cousas que non lles gustan porque a prioridade non é que ti esteas cómodo tocando, que poidas facer a túa música a gusto, que a xente poida escoitarte a gusto. O importante é a industria, o importante é que aquí vaian os horarios que teñen que ir o máis rápido posible, que a xente consuma bebidas e que tal, e que vaías a ver un espectáculo de luces moi bonito e tal.

[Juan Guerrero]

E que movas a moita xente non?

[Xan Campos]

Claro, e todo está moi condicionado tamén a iso. Non podemos valorar algo artístico de cifras económicas.

[Juan Guerrero]

Dende o punto de vista de facer música para a xente. Falamos moito de a música que a ti che gustaría, e tamén de preguntar ao seu círculo un feedback. Ti crees que nos últimos anos cambiou a mentalidade da xente con respecto á música?

[Xan Campos]

A maneira de consumir música é diferente si, non hai dúbida, pero creo que en unha época onde todo está tan homoxeneizado, onde todo está tan dixitalizado, onde botamos en falta á veces o contacto coa vida real, coa natureza, co palpable, confío en que cada vez que se lle vai a volver a dar máis valor ao artesanal. Falando de música artesanal e a música en directo, e a creación de música con instrumentos e ao vivo. Eu confío en que esta tendencia de agora a un consumo así masivo e dixital, que vai a ir evolucionando, cara a que se valore máis o artesanal e escoitar a música en directo, e escoitar un disco enteiro, e valorar o concepto do disco e que saquemos tempo para poder escoitar os discos enteiros. E bueno, é difícil porque o consumo que se fai agora mesmo da música non só é pola tecnoloxización da propia maneira de consumir a música, sino no mundo no que vivimos, no que non temos tempo para nada, no que andamos a correr todos os días e que estamos sobrepasados pola necesidade que sentimos de facer máis do que podemos facer. Entón bueno, eu quero pensar, espero, gustárame pensar que vamos conseguir controlar isto, vamos poder ter vidas máis equilibradas e tranquilas onde poidamos permitirnos escoitar un disco de principio a fin e onde poidamos permitirnos ir a un concerto.

[Juan Guerrero]

Por iso igual ten tanto valor que estexas facendo isto agora, porque quizá a xente necesita reeducarse ou buscar esta necesidade de relaxación. E que ti estés facendo este proxecto un pouco máis, con improvisación, con un traballo máis de fondo que é na música, non tanto na forma de vestir, cousas rápidas que activan a dopamina do público. Entón, penso que ten moito valor isto que estás a facer.

[Xan Campos]

Si, bueno, para mi teno e por iso o fago, o que non sei é se a xente, hasta que punto a xente o vai a valorar tamén. Espero que si, como digo, eu quero pensar que, gustárame que conseguíssemos ser unha sociedade un pouco máis equilibrada. Todos temos que reeducarnos, claro, todos estamos aí nese labirinto, de unha maneira ou de outra todos estamos nese labirinto e realmente iso producenos infelicidades. Aí tamén están un pouco as letras que intentan falar un pouco diso, dese contraste do mundo no que vivimos entre a riqueza material, todos temos, bueno, polo menos nesta parte do mundo temos todo o que necesitamos. temos de todo a nivel material, pero a nivel emocional estamos feridos. Temos acceso a toda a información pero sen embargo estamos sobresaturados, estamos sobreestimulados. Entón si, claramente tamén o feito de facer un disco físico, facer un vinilo tamén, pero bueno é unha procura un pouco dese, desa conexión coa vida, coa realidade.

[Juan Guerrero]

Moi ben Xan, pois ata aquí as miñas preguntas. Moitas grazas, foi un pracer.

[Xan Campos]

Moitas grazas a ti por facer isto.

Anexo 3 - Entrevista a Iago Fernández

6 de abril de 2026

[Juan Guerrero]

Hoxe teño o prazér de entrevistar a Iago Fernández, un gran músico de Galicia e referente na batería de jazz, que ademáis interpreta a batería no proxecto Amorodios de Xan Campos.

Ola, Iago. Primeiro de todo, moitas grazas por colaborar na miña investigación. Como chegasches a formar parte do proxecto? E que foi o que máis te chamou a atención da proposta musical?

[Iago Fernández]

Como ti sabes, personalmente, sempre estiven nos proxectos de Xan. Eu levo tocando con Xan desde que tiñamos 13 anos. Pero na batería, desde que comecei a tocar jazz na Orquesta de Jazz do Morrazo, que era unha Big Band, na que el xa estaba, comecei con 15 anos, e logo, no mesmo ano, uns meses despois, comecei no seminario e estábamos xuntos. Tamén coñecín a Virxilio mediante as dúas cousas, na Big Band de Cangas e máis no seminario.

E dende o seu primeiro disco, que foi no 2007, que é cando o que gravamos, non sei se saíu no 2007 ou no 2008. No primeiro disco de Xan, que foi Ida e Volta, xa estaba eu, e dende esa en todos os seus discos tiveron a honra de ser o batería. Xan levaba un tempo, aparte de que traballamos xuntos, é un dos meus mellores amigos. Sei que el levaba bastantes anos interesado, como xa saberás, porque xa chocaría el, neste mundo, no mundo do folclore galego, da música tradicional de raíz, e de intentar buscar a maneira orgánica de entrelazar os dous mundos, que non se ten feito moito en xeral, todo este tipo de fusiones, que pasa tamén con flamenco e jazz, é delicado, é moi interesante, pero é delicado buscar o punto no que estás respetando a profundidade dos dous mundos.

Buscar o equilibrio entre as dúas estéticas é difícil dende unha perspectiva xa filosófica, pero é aínda máis difícil a nivel práctico, porque os músicos normalmente non controlan os dous mundos.

Básicamente, eu sei que Xan, cando estiven facendo un máster que se chamaba Eujam, que fixo en varias cidades, cando estivo en Copenhague, que foi onde comezou e acabou ese máster, o seu traballo foi relacionado coa música tradicional galega. Eu non lín o traballo, sei algunha cousa que me contou el, pero non conseguín ler o traballo, de feito, isto, lembreime que me gustaría pedirlo e lelo. Sei que lle ofrecían clases particulares para ter con quem quixera el. Foi cando el tive varias clases con Pedro Pascual, ou o irmán. Son os irmáns Pascual, que son eminencias no mundo tradicional galego. Un chamase Pedro e outro Pablo, non me acordo.

Deulle clases un destes irmáns, non sei se che contou ou non, que son como unhas clases

particulares para adentrarse a nivel teórico e intelectual no mundo tradicional. Para ter un pouco un mapa de, non sei como dicilo. Claro, cales son os pilares básicos que necesitamos coñecer se queremos meternos nese mundo, non?

El é moi creativo, non? Ten ideas que a veces poden ser dispares. El dicíame, lembre que hai uns anos, non? Despois de facer Realismo, que o sacamos no 2020. El, xa cando fixo Realismo, tiña algunhas ideas que poderían ser nesa dirección, na que agora é Amorodios, e outras ideas que eran máis nunha dirección, máis de música electrónica. Despois, claro, comezou tamén o boom de mesturar folclore con tecno, música moderna, hip-hop, ou que sea, en xeral, non? Na península ibérica, eu creo que, sobre todo en España, no norte de España, sobre todo cada vez hai máis diso, non? Nos últimos anos. A el chamoulle a atención tamén, entón, el non estaba moi seguro, lembre que hai uns anos, dicíame, “bah, teño aí ideas, incluso temas, alguna letra, e non sei ben para onde leválo. Non sei se eu quero con música electrónica, ou con...” Sabes? El non sabía se quería batería ou non.

E eu, normalmente, bueno, sen querer, obviamente eu sintome sempre agradecido e honrado de estar nos seus proxectos, é un dos meus compositores e produtores favoritos, non? Eduqueime con el, compartimos sempre, non? Crecimos xuntos, aínda que fagamos cousas diferentes e agora vivamos en lugares diferentes, digamos que sempre continuamos certo progreso xuntos. E claro, a mín faime ilusión, se non contase comigo, estaría igual de ilusionado de escoitar o disco de calquera cousa antes de que o saque, non? Sempre me gustou como compositor, como creador, aparte de que sexa o meu amigo, non ten nada que ver.

Entón, bueno, eu de vez en cando comentáballe que eu imaxinábame de feito, non só en canto a un proxecto de Xan, se non que me imaxinaba en algún momento probar a ter un set que tivesse sons tradicionais, un set de batería, pero non coa idea de tocar música tradicional galega, sino de tratar de atopar un son que fose con máis peles e tal. E nin sequera ao mellor 100% galego, sino como un pouco ese mundo das peles, dos instrumentos máis vellos, máis arcaicos de percusión, non? Madeira e pel, pel de verdade, cordas e tal.

Entón, porque me chama moito os sons africanos, en xeral, e tamén me gustan moito os sons da música tradicional galega, coa que eu me criei un pouco tamén, eu bailei galego, isto igual é interesante. Cando eu era rapaz, eu bailei galego durante varios anos, non se me daba mal. Agora esquecinme de bastantes cousas, sei algunhas cousas básicas, pero coñecín bastante a música, os diferentes ritmos... Sei bailar tamén algúns ritmos, pasa que me olvidei de cousas máis técnicas. Si, esquecinme de cousas de variación, de cousas, pero lembrome, podo bailar a muiñeira, podo bailar a jota, incluso a polca, lembrome físicamente, pero non me lembro das variacións de cousas diferentes, non?

En fin, entón, bueno, de vez en cando falando, comentaba “non estaría mal se vas polo rollo da electrónica” eu tamén lle dicía “non sei por que teñen que ser separados, non estou seguro se ten que ser unha cousa máis electrónica e outra cousa máis tradicional, quiza eres capaz de encaixalo todo, sabes, a túa visión”. Porque Xan ten un punto medio futurista que eu non teño, que Felipe, por exemplo, comparte esta idea. Xan ten un punto moi único, moi orixinal casi sempre ten algo novo que dicir nas súas ideas, é bastante como inventor nese sentido. Eu son menos así .Pois nada, pero basicamente, iso, cando decidiu o que quería facer con músicos, non tivo dúbidas de chamarme, ou iso é o que dixo el. Entón, foi moi natural en realidade. Foi

bastante natural. En un momento dado decidiu que quería facelo con músicos que non fora música electrónica, e que fora con batería que non fora con batería electrónica ou programación.

[Juan Guerrero]

Falando un pouco de elementos característicos da música tradicional. Para ti, cales son os máis troncais? Os que merece a pena conservar para non desvirtuar demasiado, como me falabas antes, á música tradicional galega?

[Iago Fernández]

É difícil de responder para mim porque tampouco nunca me plantexei moito... non me puxen no lugar de Xan ou de outra persoa que realmente queira meterse aí como produtor, como creador sino que, bueno, metínme neste proxecto tratei de axudar o máximo posible a definir cousas e a negociar. Porque, ademais, o proceso con grupo non foi moi longo, foi bastante rápido foi, temos un bolo aquí e fixémoslo sen ensaiar, ensaiaron sin mim, despois ensaiamos o propio día do concerto e esa foi a estrea do proxecto antes de gravar o disco. Entón había que facer, hubo que ter solucións rápidas para ese concerto, e daí, dese concerto tamén tomamos moitas decisións de que hai que cambiar, que funciona, que non. Tamén porque Xan traballa con Heavy, que é un produtor, entón el ten moito que dicir, é moito que bueno, que limar, que definir. E tamén Faia a cantante, que é a única que realmente ven da música tradicional que non ten nada que ver co jazz, que nunca traballara co jazz, solo con algo de pop. Pero ven totalmente da música tradicional de raíz. Entón aí, pois, negociacións entre eles. o produtor tamén a coñecía.

Entón, bueno, o proceso conmigo de definir foi bastante así a correr, incluso cando gravamos o disco non deu tampouco moito tempo a aprobar moitas cousas, senón que foi como “veña, vamos por aquí, vamos por aquí”. Pero así, aspectos, sen eu ter feito moito este traballo intelectual, de analizar de que creo que é o máis importante, en xeral, a visión que teño non só da música tradicional galega, senón do folclore, das músicas tradicionais de moitas culturas que coñeco pouco, pero que escoito, escoito bastante música tradicional de diferentes zonas de África, escoito a veces música tradicional de diferentes zonas da India, e de vez en cando cando viaxo, cádrame escoitar cousas tradicionais de outras culturas, e casi todas teñen moitas cousas en común, que son tamén cousas en común coa raíz do jazz, cos inicios do jazz, en plan, rollos de Nova Orleans, rollos dos escravos negros empezando con blues e percusión, cantando mentras traballaban a ritmo.

Claro, e todas esas conexións están en casi todas as culturas. Entón, normalmente para mí, un aspecto que no jazz, é un foco, unha fonte de continua exploración que é o mundo armónico, a variedade armónica que ven da parte da música clásica do jazz. O jazz, como ben sabes, misturou moitas cousas, naceu xa como unha fusión pero todo ese mundo rico, armónicamente esa harmonía tan rica, do jazz, dos comezos e despois tamén coa bossa nova de Brasil e tal, ten moito que ver coa música clásica, moita variedade, e hoxe en día hai cousas moi sofisticadas a nivel armónico. No folclore, a harmonía adoitou sempre a ser estática. É un mantra rítmico á veces incluso non rítmico á veces hai cousas que son máis mantra, como os alalás, os fandangos no flamenco, cousas en India que tamén que non teñan ritmo, son mantras pero tamén, é un tono, é un modo. A riqueza é melódica dentro dese modo, a riqueza é melódica nos xiros, na arquitectura angular melódica, e á expresividade, e a letra, á historia da cultura.

E logo, claro, o ritmo. O ritmo, eu creo que é o punto máis de conexión entre o jazz e todas as

músicas tradicionais. A forza do ritmo, o ritmo como, digamos, casi como a cousa máis importante. Excepto cando non hai ritmo que, bueno, que hai certo ritmo pero abstracto, non é unha cousa repetitiva. Pero en canto a patróns rítmicos eu creo que é o punto de conexión, o punto forte de calquera música tradicional. E por aí, hai moita conexión, moitas similitudes, por exemplo, a muiñeira, que hai varias muiñeiras, e eu non controlo porque non estudei, non me formei suficiente aí, pero hai varias muiñeiras e hai varios tratamentos rítmicos que igual dende dentro da música tradicional non se analiza tan intelctualmente. É máis de orella, máis de boca, de tradición oral, pero saben distinguir. Ás veces é unha velocidade diferente, pero a subdivisión moitas veces é diferente, varía de unha subdivisión que nos comprendemos como cinco. Como cinco pequenos, como quintillos. Non adoita ser matemático, non adoita ser como, eu creo non é unha cousa como, “ala, polo nun ordenador” o ritmo non funciona así, funciona nunha maneira máis circular, eu diría. Tradición oral, escoitar, tocar e imitar ata que xa os músicos de tradicional cando xe o teñen, se o teñen, non teñen que pensar, e ata que o teñen, só practican, escoitan e tocan. Non é pensar como debería ser, non é intelctualizar. É como eu prefiro tratar moitos outros aspectos no jazz e na música moderna, gústame utilizar as ferramentas de entender teoría e de usala, pero só como unha ferramenta, para mim isso é só unha parte pequena, o máis importante é a tradición oral, a imitación e o entendimento de maneira física e sensorial.

[Juan Guerrero]

Sobre o set de batería, que xa me falaste un pouco antes, mencionoume Xan que puidiches pedir a Roi Adrio, en certas partes do seu set, que leva anos pensando nel, e quería preguntarte exactamente por iso. Qué partes en concreto? E se poderías profundizar un pouco no por qué?

[Iago Fernández]

Como eu tiña esa idea de que quería probar con instrumentos tradicionais, de repente víuseme a cabeza, sabía de algunha xente a que lle podía preguntar, pero dábame vergoña porque, eu que sei, non son xente tan cercana e pedir instrumentos e tal, sabes?

Pero finalmente, fai como, non sei, un mes antes da gravación creo que foi, víume a cabeza, ostia, Roi, porque sei que Roi é un músico que controla moito do folclore e de moitas outras culturas. É un percusionista moi todoterreno, digamos, moi versátil, e coñece bastantes cousas e eu supoñía que el ten material entón pregunteille. Porque eu imaxinábame intentar, probar a ter un bombo tradicional como bombo de batería e imaxinábame incluso probar cun tamboril e imaxinábame probar con pandeiros. E incluso me imaxinaba o mellor ter unha pandereta, non set, pero todo isto eran ideas. Tampouco, sabes, non levaba, non o probara aínda e ademáis non tiña diñeiro, nunca tive diñeiro como para meterme aí “vale, vou a probar este bombo tal e vou encargar un con estas medidas”. Porque ademáis neste mundo son lutieres concretos que constrúen bombos da maneira tradicional. Entón eu non coñezo, tería que guiarme por alguén e sei que é pasta porque son artesanais que levan o seu tempo, o seu cariño o seu amor. Entón pregunteille, díxenlle, “mira, tens algún bombo?” Pregunteille por bombos e por pandeiros, en realidade porque despois falando con Heavy, a él gustáballe a idea. Xan non o vía tan claro, el estaba pensando máis en un sonido máis moderno de batería como o tratamento que fixamos en Realismo e mesturar iso con os temas máis tradicionais e coa pandereta de Faia e tal. Pero foi máis a miña idea e ao Heavy gustoulle e dixo “eso podería estar guai” porque o primeiro bolo que fixemos non foi con ese set. O primeiro bolo que fixemos foi coa batería miña normal, un son así, unha afinación máis típica do jazz, que tentei imitar un pouco máis un sonido de surdo cun timbal de Xan, un timbal base así máis grande. Pero o son era bastante normal, digamos do

que eu adoito usar, sobre todo no proxecto de Xan anterior.

Entón, nada, ao Heavy gustáballe a idea dos pandeiros, bomboe pedinlle a Roi se tiña bombos e pandeiros. Deixoume dous bombos e tres pandeiros. Acabei usando só un dos pandeiros porque os outros non nos convencían como sonaban, porque tiñan cousas dentro e non acababa de funcionar. E logo Heavy tiña outro pandeiro que non é galego, é de Peñaparda. Que agora mesmo non me lembro a que provincia pertence Peñaparda pero é de Castilla y León, creo si, de Castilla y León seguro. Úsase bastante na música tradicional galega, non usa só cousas galegas, tamén a veces meten cousas máis celtas. E ese pandeiro que me prestou el de Peñaparda soa increíble, entón, basicamente para todo o disco usei o bombo. Porque me prestou dous bombos pero un era moi pequeno, un bombo era de 20 de madeira, nin sequera un rolo artesanal moi pro de bombo tradicional galego. Digamos que, creo que o casco de feito viña dun timbal grande ou dun bombo, habería que preguntarlle a Roi porque non me acordo ben, pero fixeronllo, puxéronlle peles e ten cordas, e un pouco de bombo para levar de charanga.

O de ter pelo axuda, porque cando a pel está rapada é un son, pero cando ten aínda pelo, apaga aínda máis o son entón iso é o que máis lle convencia a Heavy, porque quería ter cousas así como máis concretas, un son máis redondo e non moi aberto, non moi resonante. Que xusto no jazz, hai moita resonancia, e eu, o meu son, a min gústame que os tambores canten. Gústame que haxa resonancia, dedícome moito a afinar guai, para ter esa resonancia dunha maneira concreta. Nos proxectos de Xan dos últimos anos, esa non é a idea. É un rolo máis apagado, máis controlado que fai que eu tampouco me sinta super cómodo, porque non estou usando o meu son. Non estou creando dentro do meu son que levo definindo moitos anos, senón que teño eu como un son alternativo ao que me adapto e trato de facer o mellor posible dentro dese novo son. É moi fresco, moi interesante, encántame, pero non me sinto tan sólido tan expresivo, porque teño que estar moito máis cuidadoso, non o teño tan controlado, non é parte da miña linguaxe. Pero encantounos o bombo, porque ademáis era versátil para todo. Creo que non varíei a afinación, porque podes apretar e afrouxar as cordas. Mantivemos a mesma máis ou menos en todos os temas, nos máis tradicionais e nos máis modernos, digamos, como menos tradicionais galegos, valeunos o bombo para todo. Que ademáis esa era a idea, non andar a cambiar moito, porque en Realismo cambiamos moito de set, tivemos sete días para para gravar, o disco que gravei mais tempo da miña vida, e usamos como catro sets diferentes eu creo, bombos diferentes. Entón non queríamos perder moito tempo con isto, sabes?

E non só por tempo, senón tamén eu quería ter algo un pouco máis estable “uso isto, agora cambiamos un pouco isto, ou cambio este plato porque nos ven mellor”, pero mantemos un pouco a maioría do set, senón é un lío tamén para mim estar todo o rato cambiando de son. Para realmente poder facer un bo traballo, porque non é só o son senón é o que eu toque, ou como o vaia a tocar. Entón, o máis curioso é outro bombo, que non o probei como bombo, usámolo de timbal base. Usámolo sempre na dereita de todo, e a veces, en algúns temas combineino cun timbal base meu, de jazz, cun parche moderno. Entón tiña os dous. Pero nos temas así máis tradicionais, nos temas da primeira cara do disco son os temas máis galegos. Nesas tres temas estou usando o bombiño, logo, o pandeiro de Peñaparda como se fora un base, aquí, na dereita, logo teño unha caixa moderna, e logo teño outro pandeiro á esquerda, á esquerda do Charles, non? E con eso gravei esses tres temas. Entón, creo que gravei, creo que os toquei con mazas duras, porque con baquetas non acababa de... Depende do tema, depende do tema e da parte. Tanto con baquetas como con mazas, pero non gravei con mans claro, o

pandeiro como mellor sona e con mans. Claro, ao estar apoiado, ten un pouco menos de resonancia e para integralo con toda a miña expresión e con certas dinámicas non podo facelo con as mans. Para integrar pratos de vez en cando, caixa moderna. Entón, era un pouco traer eses sons gravotes, controladíños, con pel a unha maneira miña moderna de tocar digamos, jazz e música tradicional. Un pouco hai partes diferentes, non?

[Juan Guerrero]

Dentro dos temas hai *grooves* un pouco máis modernos pero tamén hai outras partes onde esta a pandeira moi presente. Quería preguntarche por o uso dos pratos que é o que máis me chama atención. Porque non están tan presentes na cultura tradicional galega pero é un idioma moi típico da batería. E quería preguntarche cando tiveches que traballar con algún patrón concreto, tipo unha muiñeira ou xota, se ibas máis aos parches ou o tiveches en conta dalgunha forma?

[Iago Fernández]

Si, tamén é un tema no que a opinión de Heavy foi moi determinante. A el en xeral non lle gustan os pratos. Gústalle producir con canto menos prato posible mellor porque lle resulta incómodo para buscar un son orixinal, e bueno, claro, porque el se imaxina o rolo máis folclórico sen pratos. E claro, é un pouco conflictivo porque xusto eu onde me expreso máis é cos pratos. Teño que censurarme máis as cousas que eu tocaría. De feito no concerto que fixemos de estrea, toquei máis pratos do que ao final toquei no disco. Tratando de definir, cando se imaxinan pratos e cando non. De feito, algunha vez eu pensaba que era mellor manter este son, non ir aos pratos. Pero aí Xan pedíame, “non, aquí si que quero pratos”. Incluso aínda que o mellor o produtor Heavy preferiría sen pratos. Ás veces Xan si que necesitaba por improvisar, por ter esa interacción, ese soporte meu cos pratos. Entón fomos aí definindo e probei para cada tema, probei a ver que prato ou pratos funcionaban mellor.

Non o decidí eu, iso xa o fixen con Realismo. Non só decidilo eu, sinón probar, ao mellor eu estou contento, pero tamén preguntar a ver que lles parece. Ou probar con dous pratos a mesma idea, con dous pratos diferentes ou tres, para ver cal lles convence máis. Sobre todo na maior parte das cousas que se definiron. Despois hai outras cousas que igual mantivemos un pouco máis abertas, un pouco máis de liberdade. Pero como moito usei tres pratos, nalgúns temas só usei un, aparte do charles. Ou un ou dous ou tres, máximo. Pero normalmente máximo dous foran, só que ía cambiando. E tampouco tiña todos os meus pratos dispoñibles porque teño uns pratos en Suíza e outros pratos en Galiza. E non sempre viaxo cos pratos que teño aquí, pois por motivos de avión, pagos extra e cousas. Entón ben, tampouco puideron probar todo. Botei de menos un par de pratos meus, que son os que uso habitualmente en case todos os concertos que toco. Sobre todo lembro que para unha cousa concreta, un tema, estaba tipo, “ah, vaia, debería ter traído...” Porque me imaginaba o ben que sonaría, sabes? Pero ben, atopamos sempre unha solución que convencia.

Esquecín dun elemento moi característico, moi orixinal, que non estaba preparado. Levei, comprei un instrumento que é como un pequeno pandeiro ou pandeireta, en Uzbekistán, que fun a tocar há un par de anos ou ano e medio. Comecei a usalo nunhas gravacións antes desta, poñendoo encima dunha caixa. E leveino e useino en varios momentos, pero o máis potente foi cando probei, que non o tinha probado. Puxeno no timbal agudo, un timbal de 12 meu, da miña Gretsch, porque normalmente useino para poñelo encima dunha caixa. Entón ao tocalo tiña un

sonido moi característico, moi particular, moi moderno, moi estilo hip-hop, moi moderno producido. Como se fora ecualizado, pero gústame encontrar sons acústicos que parece como se foran tratados a nivel dixital. Probámolo nun timbal e soaba a tamboril, porque é unha cousa así de madeira e pel, pero ten como unhas argolas dentro. Non son como as das pandeiretas galegas ou outras pandeiretas, son como unhas anillas. Despois de tocar tanto na caixa como no tom, ao darlle, non soa o son, senón que deixa unha cola como se fora un bordón. Pero como se fora un bordón máis de tamboril, de corda, un bordón vello.

Entón foi moi curioso, porque eu probeino e dixeran, “sona como a tamboril” e o Heavy dixo, “mólame máis que o tamboril”. Porque o tamboril era unha das ideas que eu tiña, pero non conseguín un tamboril. E tampouco era unha idea que ao Heavy lle gustase. El estaba máis polo estilo dos graves, pandeiros e bombos, pero o tamboril non lle interesaba. Tamén porque Faia ía a tocar a pandeireta, e xa están os agudos coa pandeireta. Tamén iso é outra das razóns polas que os pratos podían ser conflictivos, porque en moitos momentos ía a haber pandeireta que compartía algunhas frecuencias agudas.

[Juan Guerrero]

Houbo algunha dificultade para encaixar o jazz e a música tradicional entre os músicos? Virxilio por exemplo que tocaba baixo, que tampouco é moi habitual.

[Iago Fernández]

Si, hai varios aspectos que se me ocorren, un precisamente os pratos, digamos, claro, é moi característico do jazz, que ademáis o prato mande, que o prato sexa unha parte moi importante de toda a música, como líder case. Depende do estilo do jazz, pero ben, en xeral. Na miña maneira de tocar especialmente, intento cada vez desenvolver máis outras partes, as peles, pero os pratos siguen sendo o meu son. Claro, viaxo, toco en moitos sitios, só viaxo con meus pratos, non viaxo coa miña batería, intento ter unha afinación parecida, aparte teño que adaptarme á diferentes baterías, pero os pratos sempre son os meus, entón o son sempre vai estar aí. Iso é unha das cousas que se me ocorre.

Outra, claro, que é con baixo eléctrico, e eu estou habituado a tocar con contrabaixo, e é moi diferente empastar con contrabaixo que con baixo eléctrico, basicamente é moito máis difícil para min empastar con baixo eléctrico. Teño experiencias, de feito tiveron case un ano enteiro aquí en Suíza tocando na banda do Focus Year, con baixo eléctrico, con guitarra eléctrica e cun batería máis, eramos dous baterías, baixo eléctrico, guitarra, e outros instrumentos, e non había nin piano nin contrabaixo. Claro, o empaste acústico para min, o máis fácil é con contrabaixo, e con instrumentos acústicos, con piano, con contrabaixo, con tenor, trompeta. Instrumentos acústicos en xeral.

Sacando o eléctrico, obviamente teño certa experiencia, pero menos e é máis concreto, hai menos versatilidade e hai menos axuda para min, teño que ser moito máis sólido, teño esa sensación de que o meu ten que funcionar moi ben para que ese son tamén se inclúa. Pero ben, é outro mundo, digamos, moitos máis graves, menos calidez, menos agudos, menos ataque, entón só teño un soporte que é menos cálido, é un soporte máis nos graves e tal, entón, aí adaptándome.

Outras dificultades, pois iso, dar espazo á pandeireta, *groove* coa pandeireta, pero buscar

sons, densidades adecuadas para que funcione, aínda que despois na mestura tes versatilidade. Na mestura podes poñer unha cousa máis baixa, outra cousa máis alta, ou que sexa, ou panear, pero no momento de gravar xuntos, teño que pensar niso, que empaste, endarlle espazo á pandeireta.

Ben, outras dificultades, un set no que teño moitos graves, e logo agudos, caixa, normalmente puxo unha caixa bastante aguda tamén. Entón era como moitos graves, un bombo máis grave do que estou habituado, timbal base, que era como outro bombo de pé, tamén máis grave do que estou habituado. Os timbales meus, useinos nalgún momento, pero moito máis graves, máis apagados, para que non resoaran tanto, entón todo o meu son que está entre os agudos e os graves, o meu son normalmente está máis aquí, case non teña nada disto, teña que xogar máis con isto, con estes dous.

E iso é un reto para min, porque está ben, parece moi interesante, gústame, adaptame, pero é difícil, non sei como explicalo, como manter o equilibrio, que non sexa moi drástico ou cortante cando cambio de aquí para aquí, ou cando quito un elemento. Era como todo tan definido, tanto nos graves, sen resonancia, e despois tanto nos agudos, que calquer cambio notabase moito.

E normalmente no meu son habitual, cando toco a batería en moitos proxectos, con algúns cambios, á veces uso unha afinación un pouco máis grave, outras veces un pouco máis aguda, á veces máis timbales, á veces menos, pero digamos que teño como un son parecido, é polo que dixeran antes, teño moita máis experiencia aí, entón teño máis control se quito un elemento, como manipulo, si, como escollo, non? Os cambios de son. Como inclúo ou quito, ou intercambio, ou sexa, o cambio de aquí para aquí, pero manteño isto, isto. Normalmente con ese son novo, tan desconectado dos graves e dos agudos, sen o link dos timbales, e de ter máis pratos, que son diferente e tal, pois é de evitar os pratos, aínda que estivese, pois non tocar tanto cos pratos. Pois aí, digamos que topaba dificultades todo o rato.

[Juan Guerrero]

Imaxino que tiveches nalgún momento que quitar cousas, non? Para, por exemplo, non tapar a pandeireta e adaptarse co que facía Virxilio nese momento.

[Iago Fernández]

Si, si, e negociar, negociar tamén, tipo, “oi, pois aquí igual me imaxino a línea de baixo un pouco máis simple, ou aquí igual me imaxino un pouco máis activa, ou” negociar, non? Entre uns e outros. Tamén claro, Virxilio non é baixista, aínda que fai un traballo moi bo, ten unha capacidade de tocalo con moita precisión, non está acostumado ao rol de baixista. Entón, de repente, para unha cousa, a primeira idea é perfecta e vamos por aí, pero pois para outra cousa mellor, igual faría falta probar outros abordaxes. E igual non ten tanta costume, pero ben, falábamolo, non? Tamén con Xan, e logo si, e logo hai espazo, sempre que hai algo con canción e con letra, é delicado e hai que ter ese cuidado.

Eu teño certa experiencia, pero non con folclore galego. Pero vamos, ben, é estar aí sensible a iso, a non sobrecargar, a elixir o son que encha pero que deixe espazo, a elixir a densidade, canto tocar. Non necesariamente sempre minimal, pero con ese coidado. Cuns límites claros, “vale, moverme entre isto e isto”. Pois iso, en algunha parte, igual probaba dunha maneira e despois dicíanme “isto tem demasiado isto ou demasiado pouco disto”. Ou unha cousa que probei con máis pratos decidimos probar con menos, un prato de muy de vez en cando, máis

tipo crash, non estampado de rinha, e así.

Eu hai cousas que tocaría diferente, De feito, ben, vamos a empezar a ter bolos, non sei se vou poder conseguir usar ese set. O primeiro bolo que temos é pasado mañá en Asturias, aí vamos a adaptarnos a unha batería máis normal. Pero os bolos que teñamos en Galicia, a min gustaría polo menos ter o bombo de Roi, o pandeiro de Peñaparda de Heavy seguro que llo pido porque el é o técnico dos concertos. Se podo pedir o bombo a Roi e máis un pandeiro ou o bombo e o bombiño, ou as tres cousas, pois ben, senón, tratar de buscar un son parecido cos meus instrumentos, pero é difícil polas peles, sobre todo.

[Juan Guerrero]

Claro, vai haber moitos momentos de renunciar a unha cousa, por temas loxísticos.

[Iago Fernández]

Eu creo que vou intentar, sobre todo nos bolos de Galicia, vou intentar conseguir ese set porque parece algo peculiar, para min é un punto especial do disco.

[Juan Guerrero]

Xa para ir terminando, Iago, dúas preguntas máis. Que papel xoga a improvisación, que é tan importante no jazz, neste proxecto? Dirías que ten importancia a improvisación? E a interacción?

[Iago Fernández]

Si, ten importancia, pero ben, xa dende que fixemos Realismo, incluso nalgúns discos anteriores de Xan, pero sobre todo con Realismo, hai un punto máis pop en definir cousas, é normalmente o reto que eu sinto é canto definir, canta liberdade permitirme. Ou sexa, é algo no que penso en case todos os proxectos. O que pasa é que, claro, hai proxectos nos que as limitacións son moi poucas. Teño moita liberdade e podo sempre buscar novas maneiras de tocar. Despois hai outros proxectos que son moito máis definidos e entón as limitacións... as delimitacións están claras e dentro de aí eu busco liberdade. Ou sexa, incluso aínda que o pintásenos así consigo crear novas cores e camiños dentro dese, parece pequeno, pero é un mundo.

Encántame iso, buscar as posibilidades cando as limitacións son máis claras. Entón, neste proxecto é un deses proxectos, que é moi definido, definimos moito, estou de acordo con definir, sabes? Non penso que teña que ter moita máis liberdade, pero logo dentro dessa definición o son, o tipo de ritmo ou incluso un patrón que vou igual sempre ou tal. Dentro de aí en que momentos hai máis liberdade?

E de feito Xan, as veces era el quen dicía “non, pero aquí quero que manteñas menos o estilo”, ou sexa, que sexas menos pop nese sentido, senón que interactúes máis, que te sintas máis libre, máis como cando tocas jazz. É aí buscar un pouco o equilibrio, non? Atopar un estilo concreto é importante, sobre todo gravando un disco de algo así tan delicado como é a mestura deses mundos. Temas de Xan que precisamente non son tan simples a nivel harmónico como o folk, nin son tan simples ou repetitivos a nivel rítmico como na música tradicional galega.

Digamos que me sinto libre. Creo que si é importante que en calquera cousa que nos fagamos, non tería sentido irnos demasiado a como se toca tradicionalmente porque non o faríamos tan ben como os músicos tradicionais. Creo que é importante que nos incorporem a nosa linguaxe,

a nosa maneira de interactuar. Senón, penso que se perdería, penso que non sería tan único.

Pero ben, tamén é algo novo para nos, en realidade. Como eu lle dicía a Xan, estaba estresado antes do disco e tal, pensando, “ah, non sei isto, ah, tal” Heavy gustaríalle que o curráramos moito máis antes do disco, que estivera todo moito máis definido, que fixéramos probas, tal. E non, non se pode. Eu aí sempre son máis optimista, aínda que agora non estou nun bo momento, non estou moi optimista, pero sempre son máis de, “tío, é parte do proceso”, e non podes empezar un proxecto novo coa idea nova non que xa este todo clarísimo. Digamos que hai cousas que van a estar claras antes do disco, outras que van a quedar claras durante o disco e outras que van a quedar claras despois. E outras que van a quedar claras despois do seguinte disco, no caso de que siga por aí. Pero espero que non sexa o último disco de Amorodios, e nos necesitamos seguir desenvolvendo esa linguaxe de mestura e provando cousas, descartando cousas, pero dándolle opción a outras cousas. Non tomar conclusións como moi rápidas, “isto tem que ser así”, de feito hai veces que os proxectos que se fan así, non sei, como topase unha conclusión ou unha solución, e ala, xa está. Eu penso que iso sempre deberíase revisitar, sempre. Pois como eu coa miña música ou cos proxectos nos que toco ou calquera outro creador, penso que tem que ser unha constante búsqueda, non unha conclusión, sabes?

[Juan Guerrero]

Si, é un debate moi interesante, eu o tiven de feito, pensar nesta forma de querer respetar moito certos parámetros ou a tradición. Falaba connigo tamén Marcos Cavaleiro, que o realmente interesante e facer ti algo novo e achegar o teu, achegar a túa linguaxe ou as túas influencias. É algo que me está inspirando agora un pouco, o que dixeches, exactamente.

[Iago Fernández]

Si, si, con respecto, pero con honestidade e sen medo.

[Juan Guerrero]

En en canto a influencias de xente na música fusión, outros baterías que puideron estar no teu papel, non? Xa sexa no flamenco, ou na música brasileira. Tes dous influencias, ou tres, así moi claras nas que che inspirases?

[Iago Fernández]

Non, polo que sexa, non, en este caso, non teño referencias. As referencias que teño son baterías de jazz e as músicas tradicionais que eu escoitei. Entón, no caso da música galega, a linguaxe que eu lembro de oído e o son que eu lembro ou que me imaxino intento incorporalo á miña linguaxe.

Tamén, obviamente, o tema do son e dos elementos da batería do set que fixemos para isto xogan un papel moi importante. Pero, digamos que a hora de tocar non teño referencias, para ben e para mal. Máis ben para ben, eu creo cando teño moita referencia cústame un pouco máis, exíxome demasiado.

Teño un pouco a tendencia de vez en cando, tiven épocas peores cando fun máis novo, no grao superior comparábame moito e sufría bastante. Comparábame cos mellores e pensaba que nunca tocaría así e deprimíame esa idea ou ben, pero cando non teño referencias... de feito sempre que toquei a miña música o que me axudaba era non ter referencias de alguén que

tocou a miña música na batería.

Teño referencias de cousas que me gustan que influenciaron a miña música e baterías que influenciaron a maneira na que eu vou a tocar a miña música e podochoos dicir. Costaríame elixir tres pero podería intentalo porque eu poría dez como mínimo. Se teño que elixir, quizáis unha referencia a nivel de alguén que toca non só jazz sino outros estilos e se adapta a moitas cousas diferentes, e sempre me gusta e sempre foi un dos meus ídolos, é Brian Blade. Entón si que é unha referencia, o que pasa é que non é unha referencia á hora de tocar neste disco. Por exemplo, en Estampado de Rincha, que é como unha muiñeira pero en cinco, ten este punto afro. A esa velocidade a Muiñeira está moi cerca de como eu toco afro, digamos estilos atresillados no jazz, como 12/8, en este caso 15/8. Entón ben claro, aí si que teño influencias de algúns baterías e de feito víñame á cabeza polos sons tamén, houbo un momento que me viu a cabeza Justin Brown tocando nun disco de Gerard Clayton que se chama Tributary Tales, pódoches pasar. Creo que é o primeiro tema que é un son moi especial. Justin Brown, se o coñeces toca sempre con moitísima información, pero é brutal. Obviamente non me achego nin por asomo a poder tocar como toca el pero ben, é unha referencia ás veces. Ou Marcus Gilmore pode ser unha referencia nese campo, nese estilo así de tocar con moita máis información. Pero ben, neste disco realmente non tiveron ningunha referencia. De feito non o vexo nada preto do jazz flamenco entón a xente que teño escoitado facendo jazz flamenco non ten nada de influencia nisto. De feito non me adoita gustar os estilos de jazz flamenco con batería. Adoitanme gustar estilos de jazz flamenco con percusión flamenca, con caixón, palmas. Os baterías que coñezo, Marc Miralta faino moi ben, mirei unha vez a Jeff Ballard tocar con músicos de flamenco e gustoume moito pero non ven do flamenco. El tocou ao seu xeito adaptándose ao que estaba pasando alí e claro, sempre hai maneiras de facelo funcionar. Ao final díxenchee algunhas influencias pero non, digamos que non foron influencias directas para este traballo.

[Juan Guerrero]

Si, entendo. Vale, lago, moitas gracias. Non sei se botas en falta alguna pregunta a maiores que che parecería interesante.

[Iago Fernández]

Non, non se me ocorre nada máis agora.

[Juan Guerrero]

Vale, se nalgún momento se che ocorre estamos en contacto.

[Iago Fernández]

Vale.

[Juan Guerrero]

Moitas grazas.

[Iago Fernández]

A ti.

Anexo 4 - Entrevista a Xosé Miguélez

7 de abril de 2026

[Juan Guerrero]

Hoxe, teño o pracer de poder entrevistar a Xosé Miguélez, gran saxofonista, pedagogo e compositor galego, especializado tanto no mundo do jazz como no mundo da música tradicional galega. Primeiro de todo, moitas grazas, Xosé, por colaborar na miña investigación. Que influencia ten a música tradicional galega na túa música?

[Xosé Miguélez]

Vale, boa pregunta. Pois, non che sabería dicir exactamente. A verdade é que supoño que moita, porque moito antes de comezar no jazz, comecei coa música tradicional. Entón supoño que a miña forma de escoitar está moi filtrada por ese tipo de linguaxe que foi basicamente coa que fun crescendo. Sobre todo no repertorio de gaita galega, pero tamén sempre estiven influenciado por música vocal, porque sempre estiven tamén en grupos folclóricos de baile, con cantareiras e demais. Tamén fixen bastante traballo de campo durante toda a miña vida.

Entón supoño que iso está aí no meu subconsciente. E probablemente empape practicamente todo o que fago, tanto a nivel de instrumentación, de instrumentista, a nivel do que toco, como a nivel do que compoño. Pero deliberadamente a música tradicional, só algunhas veces a utilizo, digamos, como recurso para para facer cousas para compoñer ou para improvisar. Pero supoño que a nivel subconsciente está sempre aí.

[Juan Guerrero]

Claro. Entendo que, de algunha forma, puido na túa linguaxe de jazz, influir. Todas estas influencias a nivel de improvisar, nas frases. . .

[Xosé Miguélez]

Si, supoño que si. A nivel melódico, a nivel rítmico sobre todo, probablemente, porque as músicas tradicionais son sobre todo máis influenciadoras, por dicirlo dalgún xeito, a nivel rítmico. Pero supoño que as dous niveis influirían bastante na miña forma de tocar, na miña forma de escoitar, probablemente.

[Juan Guerrero] E nas túas composicións, dixeches, nunca de forma deliberada, pero tal vez no subconsciente, non? Por exemplo, neste disco Ontology, o teu primeiro disco, de que forma está presente a música tradicional?

[Xosé Miguélez]

Vale, o que. . . Digamos, como me formulei eu, o asunto foi do seguinte xeito. Normalmente os músicos de jazz veñen do jazz e atopan na música tradicional unha fonte de inspiración, por dicirlo dalgún xeito, para as súas composicións, ese é un pouco, a nivel Galicia, o estándar que atopamos, no? No meu caso é o revés. Ou sexa, eu veño da música tradicional e despois empezo no jazz. Entón, a miña visión. . . O que eu tentei é intentar procurar unha visión diferente ao que fan o resto dos músicos, precisamente por esa característica que eu teño e eles non. Entón, o que fago eu é intentar non facer unha utilización da música tradicional tan obvia, por dicirlo dalgún xeito, ou evidente, sen querer criticar esta forma de facelo. Entón, digamos que o

estándar sería coller unha cantiga tradicional, e facerlle un arranxo, reharmonizala, ou facer algún tipo de arranxo para que soe jazzística, por dicirlo dalgún xeito.

Entón, eu pensei que no meu caso facer iso probablemente sería como demasiado obvio, por dicilo dalgún xeito. Entón, o que fixen foi utilizar a música tradicional dun xeito diferente. Entón, collín a cantiga esta da miña tía aboa, a partir de aí saquei un motivo de 4 notas. A partir dese motivo de 4 notas, compuxen todas as melodías do disco, e despois fixen digamos unha harmonización máis jazzística, por dicirlo dalgún xeito.

Entón, digamos que o que procurei eu foi tentar atopar o ADN da música tradicional, tendo en conta que a miña forma de escoitar e a miña forma de tocar xa están influenciadas pola música tradicional. Polo tanto, non necesito unha influencia tan obvia ou tan directa, porque xa está aí no meu subconsciente na forma na que escoito e na que toco. Entón, esa foi unha idea de como facelo.

[Juan Guerrero]

Neste proceso creativo, atopaches algunha dificultade que che veña agora a cabeza que desafiase a túa idea, por exemplo, pois non querías que sonase moi obvio, non? Ou querías que se manteves este ADN? Atopaches algunha dificultade?

[Xosé Miguélez]

Si, supoño que si. Hai algunhas composicións nas que o motivo, digamos, se escoita dunha forma máis clara e hai outras composicións nas que é bastante difícil atopalo. A verdade que tiveron moita axuda porque nese disco o que fiiso a produción foi Matt Otto, un músico americano. El, digamos, que me deu unha visión moito máis neutra porque para el non tiña nin idea do que era a música tradicional, nunca estivo en Galicia e todos os músicos que tocaban nese disco son músicos americanos que tampouco tiveron ningún... ou sexa non sabían absolutamente nada, moitos deles nin onde estaba Galicia. Entón, por unha banda se foi desafiante porque chegas alí un pouco sen saber como van a reaccionar pero por outra banda tamén é interesante porque non están, digamos, prexuzgados como estamos nós por ser de aquí, por ter escoitado esa música, por ter un pouco máis de. . . Non sei cal sería a palabra, igual tabús. Tabús sería unha boa palabra de como utilizar a música ou como non.

Entón, nese aspecto foi divertido ver como eles configuraron as composicións e como empezaron a darlle forma e como empezamos a. . . Porque eu levaba un pouco as composicións feitas a nivel melódico e harmónico, pero despois a orquestación e como tocalas xurdiu alí nos ensaios. Entón, foi divertido tamén ver como eles as interpretaban e como tocaban as melodías, como a música empezou a cobrar, digamos, forma a partir das súas mentes musicais que non están prexuzgadas como as nosas, porque basicamente non coñecen a nosa tradición musical.

[Juan Guerrero]

Claro. É moi interesante isto. Por exemplo, ti co grupo de instrumentos que xuntaches, nalgún momento si que tiveches que intervir para dicir “non, quero un pouco máis por aquí” para que soase máis tradicional ou niso non te metiches para nada?

[Xosé Miguélez]

Non, eu o que intentei, como era o meu primeiro disco, digamos como líder, por dicirlo da un

xeito, non me veía capacitado para facer a produción e ao mesmo tempo tocar. Entón, o que fixen foi delgar moito en Matt como produtor e confiar o 100% nos outros músicos porque tamén tiñan máis experiencia ca min tocando eran músicos dun nivel moi alto.

Entón, o que fixen eu foi practicamente apartarme, afastarme e dedicarme a concentrarme en tocar e a verdade é que poucas, que me lembre eu, poucas indicacións din máis aló de levar as composicións feitas e practicamente o traballo de configurar o tema e de como gravalo ou incluso das tomas no estudio e demáis, foi Matt o que o fixo. E si que os músicos deron bastantes ideas e cousas de como eles escoitaban as composicións e tal, máis ca min, por dicirlo dalgún xeito.

Agora que teño máis experiencia probablemente o mellor tería dito máis, pero non quero dicir que iso tivera feito o disco mellor. Eu creo que o disco quedou ben como está e a verdade é que creo que o mellor que puiden facer é non facer nada.

[Juan Guerrero]

Moi ben, moi ben. Que influencias poderías recomendarme sobre reharmonizar? Cales son as túas influencias á hora de transformar un motivo da música tradicional cara ao jazz?

[Xosé Miguélez]

Si, bueno, pode realmente no proceso de composición o arranxo pode facerse de moitas formas diferentes. Eu como non son un gran compositor e tampouco teño moita experiencia compoñendo, o que fago é como unha especie de rutina que me funciona que é algo moi básico. Eu parto sempre da melodía e unha vez que creo a melodía intento atopar algunha forma de que funcione harmónicamente.

Pode vir dunha secuencia harmónica que eu sei que funciona, que pode ser unha secuencia harmónica das moitas que hai dentro da música tonal, pode ser unha secuencia de acordes que estén relacionados dunha forma non tonal, ou pode ser o que fixen algunha vez, coller unha melodía e intentar que funcione dentro dunha secuencia harmónica xa feita anteriormente.

Como é o caso de Meniña, que é unha composición que aparece no segundo disco en Contradictio que é simplemente unha melodía dunha cantiga tradicional que encaixa perfectamente dentro da harmonía de Caravan, de Juan Tizol e de Duke Ellington. Entón, digamos que esa é a única composición na que eu utilizo unha melodía directamente da música tradicional e foi porque me fixo moita graza e ilusión, por chamalo dalgún xeito, que esa melodía puidera encaixar directamente na harmonía do estándar sen modificar ningunha nota.

Entón, bueno, tamén me pareceu algo chamativo e interesante desde o punto de vista musical, por dicirlo dalgún xeito. E ese o único caso no que utilizo realmente unha melodía da música tradicional propiamente dita dentro dalgún dos discos que teño. Pero non che sabería dicir exactamente como facelo desde un punto de vista da composición. Teño máis ou menos unha rutina que funciona como fago, pero supoño que se pode facer de moitas formas diferentes. Podes partir dunha secuencia harmónica e buscar unha melodía que encaiche aí. Non xe, podería facerse de moitos xeitos.

[Juan Guerrero]

Moi ben. Escoller a melodía e a partir dunha melodía facer o resto do traballo. Harmónico,

rítmico. . .

[Xosé Miguélez]

Normalmente fago así, si.

[Juan Guerrero]

E incluso traballar con banda, non? Isto tamén desenvolve a composición. . .

[Xosé Miguélez]

Tamén se podería facer, si. E nos dous discos estos a verdade é que o traballo da banda é un pouco un traballo posterior. O sexa, como que eu levo máis ou menos as composicións finalizadas dende o punto de vista melódico e harmónico e a banda inflúe no que sería parte da orquestación, non? De como tocala, de que tipo de *groove* rítmico vai a levar, de que tipo de acompañamento harmónico. E aí normalmente un guitarrista ou un pianista sabe moito máis que a min como saxofonista.

Ou sexa, dicirlle a Jean-Michel Pilc como ten que facer un acompañamento ou a Strom Nielsen que son músicos increíbles. . . A ver, é un pouco estúpido. Eu podo darlle algunha idea de como eu máis ou menos o escoito na miña cabeza, pero sei que o que van a facer eles ou Abe Rábade, por exemplo, sei que o que van a facer eles é moito mellor que o que lle poida dicir eu, non? O mellor que podes facer aí é ver máis ou menos como el a vai entendendo.

E se en algún momento ti crees que podes aportar algo que é bastante pouco probable, pois podes dicirllo, non? Pero na maior parte dos casos o que decida el vai a ser bastante mellor que o que ti lle poidas aportar. Polo coñecemento do instrumento que eles teñen, non?

[Juan Guerrero]

Falando de Abe Rábade, por exemplo. . . Estou moi interesado en que ti me recomendes tamén outros músicos que seguiron quizais o teu camiño ou un pouco diferente e que sexan para ti importantes agora mesmo.

[Xosé Miguélez]

Bueno, eu non fun pioneiro en empezar a mesturar música tradicional e jazz, non? Hai moita xente que fiiso moito antes que a min. Quizáis eu podo ser o primeiro músico que ven da música tradicional que mestura a música tradicional co jazz, que eu saiba. Porque tampouco. . . Agora hai máis, non? Pero tampouco hai moita xente que veña do mundo da música tradicional que despois se metera moi a fondo no jazz. Pero, bueno, si que podo haber máis casos hoxe en día de xente que fixera ese percorrido.

Pero, non sei, eu creo que os pioneiros en este aspecto, Alberto Conde, é un dos primeiros desde logo. Baldo Martínez, tamén ten feito cousas, o contrabaixista. Nani García, Roberto Somoza, Kim García, Abe Rabade. . . Agora últimamente, por exemplo, Xan Campos ten un disco practicamente dedicado a música tradicional. Non sei, agora é casi difícil atopar un músico galego que non teña algún tipo, que teña gravado, por dicilo dalgún xeito, que non teña algún tipo de influencia da música tradicional ou que non use en algún tipo de composición.

Entón agora tes un montón de xente a que estudar, digamos, dalgún xeito. Pero creo que eses

foron un pouco así os pioneiros por dicilo dalgún xeito.

[Juan Guerrero]

Si, si. Xusto falei hai moi pouco con Xan do seu proxecto. É moi interesante como cada un de vós, da súa maneira, ten esas influencias. É moi interesante. Falando de o teu segundo disco, Contradictio, mudou de algunha forma o proceso creativo con respecto ao primeiro?

[Xosé Miguélez]

Si, bastante. O primeiro é un disco de estudio. A idea é facer unhas composicións para facer un disco de estudio porque a banda ao ser unha banda de músicos estranxeiros iba a ser moi difícil que esa banda despois puidese facer unha xira de concertos. Entón a idea era facer un disco de estudio. En Contradictio é todo o contrario. Era facer un disco para ser tocado o máximo posible en directo.

As composicións de Contradictio son composicións feitas para que o cuarteto se poida adaptar o máis rápido posible á súa forma de tocar. Se te pixas, son casi todos estándares ou composicións baseadas na harmonía de estándares. Entón a idea era facer algo para que puidésemos entrar no estudio e gravar, sen necesidade de facer ensaios. O Ontology foi justo o contrario.

Foi un proceso longo de creación das composicións e despois fixemos bastantes ensaios alí en Estados Unidos, en Kansas City, despois tocámolo un par de veces en directo e despois entramos ao estudio de gravación. Pero a idea era que aí se acababa un pouco o proceso. Entre os dous discos só hai un nexo de unión que é a composición Ontology que aparecen nos dous discos. Entón sería un pouco o nexo de unión entre os dous discos pero fóra diso non hai nada máis.

Non se repiten músicos, as composicións de Ontology non se tocan en Contradictio e viceversa. Entón realmente son dous discos moi diferentes entre si e me encantou a todo. Realmente.

[Juan Guerrero]

Falando un pouco de música tradicional, outra vez, xa mencionaches un pouco que o ritmo era moi importante, quizáis tamén as melodías. Cales consideras que son os elementos musicais identitarios, un pouco máis en profundidade, desta música?

[Xosé Miguélez]

É unha boa pregunta. A verdade que sería moi difícil de dicilo porque a música tradicional galega é moi mestiza. Ten moitísimas influencias de moitas outras músicas tradicionais. Ten claramente unha esencia galega pero é precisamente esa mestura a que crea esa esencia. Non é unha simboloxía identitaria que non se repita despois en outras músicas, por dicirlo dalgún xeito. Ten moito da música andalusí, por exemplo, sobre todo a música vocal, o tipo de escalas que utiliza.

Hai moito uso da escala frisia ou modo frixio, que é moi común en toda a Península, pero sobre todo no sur. Ten unha subdivisión ternaria moi marcada, sobre todo nos seis por oito, despois tamén ten moita influencia do que se chamaría as jotas, que son un xénero que aparece practicamente en toda a península tamén, pero en diferentes partes se tocan de diferentes xeitos. Despois esta parte percusiva, sobre todo a parte da pandeireta, que é o instrumento a

nivel percutivo máis interesante que temos.

E despois hai moita diferenza entre a música vocal e a música instrumental. A música instrumental está moi tonalizada, digamos, e a música vocal é moito máis arcaica, moito máis modal, por dicirlo dalgún xeito. Todas esas características modais se perderon na música instrumental, porque basicamente a influencia da música tonal, sobre todo da radio, fixo que a música instrumental collera ese camiño para poder sobrevivir e para que os músicos puidesen seguir traballando e que a música non se desactualizase.

Entón perdeuse moito esa parte arcaica que a música vocal todavía continúa tendo.

[Juan Guerrero]

A parte de tradición oral, non? Ti ves semellanzas entre a tradición oral que pode ter a música tradicional galega e a forma de aprender jazz?

[Xosé Miguélez]

Si, totalmente. Si, bueno, jazz non deixa de ser tamén unha música tradicional, por dicirlo dalgún xeito. O que pasa é que despois, sobre todo a partir do bebop, se intelctualizou moito, por dicirlo dalgún xeito. Pero as orixes son dunha música tradicional e a aprendizaxe da música tradicional sempre é unha aprendizaxe oral, a base de repetición e imitación. É como aprender a falar unha lingua, é como aprender a falar inglés ou xaponés.

É a base dunha inmersión lingüística ata que ti es capaz de pronunciar esa lingua a nivel fonético ou gramatical dun xeito convincente, por dicirlo dalgún xeito. E aprender a tocar jazz, pois é moito así, a base de sacar solos, cantalos, imitación, tocar con outros músicos. Eso non deixa de ser unha forma de inmersión lingüística tamén. Unha inmersión lingüística musical, pero a linguaxe do jazz é unha linguaxe tamén.

[Juan Guerrero]

Falando do jazz cara a música tradicional galega, a parte da improvisación, é compatible a visión da improvisación no mundo do jazz coa visión da improvisación no mundo da música tradicional galega?

[Xosé Miguélez]

Si, é diferente, porque a música tradicional galega sempre tivo a improvisación como unha parte importante. Están as regueifas, por exemplo, na que se improvisaba a letra, despois están os preludios e a ornamentación na música para gaita, por exemplo, que se foi improvisado. Pero o tipo de improvisación no jazz é unha improvisación máis baseada na forma, na harmonía. Ese tipo de improvisación nas músicas tradicionais é moito máis difícil de atopar, porque a esencia desas músicas é basicamente rítmica e melódica.

Entón, aí si que o jazz se diferencia bastante das músicas tradicionais que todas presentan esa parte improvisada. É practicamente imposible atopar unha música tradicional que non teña algo de improvisado, porque é basicamente a propia esencia da música tradicional, a improvisación. O que si, o punto de conexión con esa improvisación é diferente. Nas músicas tradicionais sempre parte dunha parte fundamentalmente dunha vertiente máis rítmica ou melódica. No jazz, digamos que se sofisticou moito á parte de improvisación.

Nos inicios do jazz era moito máis desde un punto de vista melódico e rítmico, na música de Nova Orleans e demais. E despois empezase a ver máis dende un punto de vista harmónico.

[Juan Guerrero]

Poderías dicir que comparten este punto social de interacción entre os músicos?

[Xosé Miguélez]

Si, sería unha boa definición, porque iso todavía sigue existindo, tanto no jazz como na música tradicional.

[Juan Guerrero]

Falando de desvirtuar a música, se iso te consideras que pode ocorrer, que riscos poderían existir de que se desvirtuase a música tradicional galega nunha mestura?

[Xosé Miguélez]

De que se desvirtuase? Bueno, a música tradicional galega é unha mistura en si mesmo, entón xa a propia esencia da música tradicional galega sería desvirtualizar. Así que non creo que realmente se poidera desvirtualizar de ningún xeito. Outra cousa é que o consigas facer dunha forma musical máis ou menos interesante. Que iso é a dificultade. A música tradicional é moi potente en si mesma. A esencia é moi potente porque superou o filtro dun oído colectivo durante moitos anos. Entón as melodías teñen moita forza e teñen unha esencia moi potente.

Entón conseguir facer algo con iso e melloralo dende o punto de vista musical casi sempre é un desafío. E é difícil facelo, non? Entón moitas veces ves que as fusións non aportan practicamente nada, digamos, non? É como que si, hai un nivel de complexidade ou tanto a nivel de instrumentación ou harmónico ou de que os músicos son moi virtuosos na forma de tocar pero en canto a esencia non se consegue mellorar o original, por dicilo de algún xeito. Entón iso creo que é sempre o reto.

Cada vez que escoitas algo que está baseado na música tradicional ese é sempre o reto, que é moi difícil conseguir que se mellore, digamos, a fonte, por dicirlo de algún xeito.

[Juan Guerrero]

Vale. Ahora, falando un pouco dende o punto de vista doutros músicos co que ti fixeches. Cal foi a túa percepción co panorama musical no momento que gravaches o Contradicio ou o Ontology? Notaches, algo de resistencia por parte do público máis tradicional, tanto do jazz como da música tradicional?

[Xosé Miguélez]

Pois mira, esa é unha moi boa pregunta. Eu creo que se foi cambiando moito ao longo do tempo. Agora, a día de hoche a verdade é que eu creo que a resistencia é practicamente inexistente, por dicirlo de algún xeito. Pero si que cando eu empecéi no jazz, que empecé a tocar este tipo de cousas baseadas na música tradicional, si que había como unha parte de músicos de música tradicional que non vían ben ou que non lles gustaba e tamén había outra parte dentro dos músicos de jazz que tampouco lles gustaba.

Entón si que había aí unha. . . Pero bueno, creo que algo moi común, non sei en España, por

exemplo, no flamenco, cando empezaron a aparecer este tipo de fusións, tamén había como unha vertente moi importante de puristas que non vían ben aínda a día de hoxe. Sucede, non? Supoño que na música tradicional tamén pero bueno, é máis minoritario. Eu creo que hoxe en día é practicamente inexistente. Pero si que houbo, non? Sobre todo nos comezos.

[Juan Guerrero]

Gústache este novo rumbo de mistura entre xéneros musicais? Xa non falando de música tradicional galega senón doutros, como mencionaches agora, como flamenco, música brasileira.

. .

[Xosé Miguélez]

Bueno, creo que é practicamente irremediable que suceda, non? Se ti vives en Galicia, e tes unha música tan rica como a música tradicional galega, que é increíble o que hai aí, non? Tanto a nivel de cancioneros, como de repertorio, como de traballo de campo. É practicamente irremediable que non. . . Que surxa iso, non?

Outra cousa é iso, que despois sexa máis ou menos interesante o que se faga mellor ou peor, o que teña máis ou menos transcendencia fora de Galicia ou que cando escoita alguén fora lle poida chamar máis ou menos a atención, non? Pero é que practicamente a nosa abriga facelo porque iso está aí e realmente é practicamente irremediable que suceda máis pronto que tarde. Eu creo que no caso de Galicia tardouse máis porque tamén o jazz puido chegar aquí, digamos máis tarde que outras partes do mundo por dicilo dalgún xeito, non? Pero era practicamente imposible que non sucedese tarde ou temprano.

[Juan Guerrero] Falando, xa para arrematar, de difusión do teu proxecto, espazos posibles, atopachedes dificultade para a difusión do teu proxecto?

[Xosé Miguélez]

Pois... Tiven a sorte esos dous discos de gravalos cunha discográfica americana que se chama Origin Records entón nese aspecto creo que tivo bastante difusión fora de Galicia porque eu creo que é difícil que temos os músicos galegos e saír fora de Galicia, porque dentro de Galicia hai un circuito bastante forte de músicos. Hoxe en día hai bastantes locais onde tocar, obviamente podería haber máis pero hai bastantes en proporción de onde estamos e tamén hai bastantes festivais, é certo que os festivais son pequenos pero tamén hai bastantes. Entón ese aspecto dalo a coñecer dentro de Galicia non creo que sexa excesivamente difícil, digamos por dicilo dalgún xeito. Todo dependerá dos contactos que teñas, do tempo que leves tocando, pero para min a día de hoxe, por sorte ou por desgraza, non me resulta demasiado difícil chegar a tocar neses festivais ou neses locais, porque xa o fixen moitas veces. Entón para ben ou para mal a xente xa me coñece. É casi como un favor, é casi como que sacas un proxecto e falas co teu colega que organiza un festival de jazz x, e o teu colega, se non tiveches disputas económicas ou doutra índole seguramente che vai dicir que si. Se non é na seguinte edición dentro de dúas. O difícil é sacalo fora de Galicia, aí xa é máis complexo.

É certo que agora hai máis músicos que o conseguen, falando de Abe, falando de Xan, pois é xente que está tocando bastante por fora. E despois outro paso sería sacalo, digamos, da Península, sempre falo da Península porque para nós Portugal, para min é moito máis fácil tocar en Portugal que tocar en Málaga. Xa é moito máis fácil tocar en Lisboa que tocar en Barcelona,

é moito máis fácil tocar en Porto que tocar en Madrid. Normalmente para un músico galego sucede así, igual para min é máis porque estudei en Portugal, coñezo moitos músicos alí, toco moito con xente portuguesa entón vas facendo contactos e acaba por ser máis fácil para min presentalo en Lisboa que presentalo en Madrid.

E despois está o seguinte paso que é sacalo fora das nosas fronteiras e tocar fora, non? Que ese pode ser outro grado máis de dificultade e nese aspecto feito de ter gravado coa discográfica estadounidense pode dar un pelín máis de visibilidade, porque é unha discográfica que ten distribución a nivel internacional e que ten artistas internacionais, entón a xente se pode fixar máis en iso.

Pero fora diso segue sendo moi difícil, a verdade. Pero creo que é difícil para calquera porque os circuitos de jazz a nivel internacional están moi saturados, por dicirlo dalgún xeito. Hai xente moi potente que traballa a través de distribuidoras, empresas grandes que son capaces de estar aí ano tras ano e para alguén que non teña esas canles de comunicación é moi difícil chegar a entrar en festivais importantes, non?

Xa no caso, por exemplo, de España póñoche un exemplo. Estiven a piques tres veces de presentar no festival de jazz de Vitoria e ao final sempre se caeu á última hora, non? Cando xa practicamente estaba o cartel pechado pois ao final caeuse varias veces, non? Entón que determina que poidas entrar aí xa en festivais máis potentes e poder ter esa difusión?

Pois a sorte, os contactos que lle gustes a xente que programa iso de algunha forma, que teñas algún tipo de crítica interesante pola que eles se poidan fixar despois en iso. A insistencia tamén, o feito ao mellor de ter tocado alí con outro proxecto anteriormente e poidas establecer un contacto directo co programador dese festival para que despois cando t lle mandes outro proxecto o poidan escoitar... É complicado, moitas veces ves traballos que son moi bos e non chegan e outras veces ves traballos que non son tan bos e están todo o rato sendo programados.

Un músico que teña moita traxectoria que sexa importante a nivel nacional e internacional supoño que se pode permitir o luxo de ter un proxecto que non sexa tan bo e aínda si ter a posibilidade de divulgalo moito. E un músico que este empezando ao mellor ten a sorte de facer un traballo moi moi bo, e ese traballo vai costar moito que teña algún tipo de repercusión. Entón é a loita na que estamos todos supoño e ao final, hai que aceptar que as cousas son así e as posibilidades que teñas de facelo aproveitadas o máximo posible. E ao final o mundo, o día seguinte o sol volve a saír, e o planeta segue xirando.

[Juan Guerrero]

Moi ben, pois eu tería as miñas preguntas. Está todo moi ben respondido. Tal vez, deixar espazo agora se ti consideras de algo que puiden esquecer de preguntarche ou do que sería interesante falar.

[Xosé Miguélez]

Podería haber moitas cousas pero supoño que como ti tes enfocado máis ou menos está todo dito. Non sei, eu creo que depende do enfoque que ti lle queiras dar. Está máis ou menos resolto todo, pero si claro, se poden falar de millóns de cousas.

[Juan Guerrero]

Pois ata aquí sería a entrevista. Moitas grazas por colaborar.

[Xosé Miguélez]

Grazas a ti por escollelo.

Anexo 5 - Entrevista a Xosé Lois Romero

29 de abril de 2026

[Juan Guerrero]

Hoxe teño o pracer de poder entrevistar a Xosé Lois Romero, músico, percusionista, investigador, compositor da música tradicional galega, coñecido polo seu traballo á fronte da Aliboria, entre outros. Un proxecto que explora a forza da percusión e da voz dentro da tradición galega dende unha perspectiva contemporánea. Primeiro de todo, moitas grazas, Xosé Lois.

[Xosé Lois Romero]

Nada, un pracer.

[Juan Guerrero]

O pracer é meu. Que che motivou a crear un proxecto como Aliboria centrado na percusión e na voz, centrado na música tradicional galega?

[Xosé Lois Romero]

Pois era unha inqueda que tiña dende bastante novo, cando empecei na música galega, co paso dos anos, eu vía que a música, que se chamaba música folk, música de raíz e tal, estaba evolucionando moito, os instrumentistas evolucionaban, todo evolucionaba moito, pero a percusión tradicional non. Estaba aí como que non valía. A xente non a usaba, os grupos folk non utilizaban percusión tradicional, sempre trataban por instrumentos foráneos ou por baterías. Sempre me fastidiaba e me estrañaba. Eu ía facendo as miñas cousas, pero nunca me sentín capaz de, nunca sentín que eu tivese autoridade como para que esa forma miña de facer as cousas servise para outros.

O que pasa é que, despois de moitos anos, ou porque me animou, ou porque me dixo, “tío, iso que fas está moi ben, ensina a máis xente”. Entón, empecei a dar cursos e, digamos, que Aliboria é consecuencia dun deses cursos. Un curso no que había xente moi comprometida e conmoi boas calidades. Eu ensineilles a miña forma de tocar a percusión e iso deu lugar ao proxecto. O meu traballo con Aliboria baséase en demostrar que a percusión tradicional é tan contemporánea como pode ser a zanfona ou como pode ser calquera outro instrumento. Entón, ese era a miña teima e un pouco o que quixen facer con Aliboria.

[Juan Guerrero]

Moi ben. Eu vin que empregas instrumentos máis arraigados á tradición, tipo as latas, as tixolas coa chave... Encantoume todo aquilo. Quería preguntarche, xa, a nivel de curiosidade, se ti xa tiñas todos estes instrumentos de antes ou tiveches que falar con algún lutier e recuperalos?

[Xosé Lois Romero]

A ver, aí a premisa era utilizar exclusivamente instrumentos tradicionais. Porque é moi cómodo e moi tal recorrer a instrumentos que xa están desenvolvidos. En Galicia tocábase moito o bodhrán, tocábase o djembe, tocábase o caixón peruano. Entón era como, vale, só vamos a utilizar a percusión tradicional. Entón aí había como dous grupos. Por un lado estaban os instrumentos, as latas e tal, que non son instrumentos, son utensilios. E despois o que houbo que facer foi facer que os instrumentos, que algúns dos instrumentos que tradicionalmente non teñen... na súa construción, non hai un traballo técnico fino que sexa afinable. Por exemplo, estou falando dos pandeiros e das pandeiras, sabes? O pandeiro cadrado e a pandeira redonda.

Son instrumentos que están construídos cun criterio non demasiado musical. Son máis unha especie de instrumentos tradicionais. Sempre se construíron así. Pero son instrumentos que non se podían afinar, que non podías controlar moi ben o son e tal. Entón sí, falei cun artesán con que traballaba eu e fomos buscando a maneira de crear instrumentos, digamos, profesionais a partir de esos.

[Juan Guerrero]

Encantame, moi interesante. Quen é este artesán, si se pode saber?

[Xosé Lois Romero]

Este é un artesán que desgraciadamente tivo que deixar de traballar porque tivo un accidente. Pero un artesán de Carvallo non moi coñecido, pero moi bo, que se chama José Antonio Ramos Amarelle. E o coñecín de rebote por outra cousa. Era un tipo moi fino, moi fino. E foi, digamos, o que ideou, o que eu utilizo agora, que son os pneumáticos para afinar os pandeiros cadrados e os redondos. Teñen un pneumático que eu llo vira a un artesán alemán que facía cos vendires e a profesión árabe. E, digamos, que dixeran, “bueno, vamos probar se funciona aquí.” Entón el foi o que ideou iso e realmente funciona perfecto, vamos, é o sistema que uso eu.

[Juan Guerrero]

Falando agora da túa outra rama, quería preguntarche por Alento e Engado, que son os teus proxectos nos que eu percibín certa improvisación, quizáis, tamén, prestando moita atención. Entón quería saber que che motivou tamén a crear estes proxectos.

[Xosé Lois Romero]

Bueno, realmente, Alento que é, digamos, o primeiro disco que eu fixen. Foi o primeiro disco con música miña, o primeiro disco serio, por exemplo. Entón, Alento tamén nace dunha inqueda que é o feito de considerar que para facer música galega ou con inspiración galega ou inspirada na música tradicional, non era necesario ceñirse a determinadas estéticas, digamos, clásicas do folk. Entón eu me inspirei moito ou me inspirou moito, digamos, a música da vangarda brasileira, tipo Hermeto Pascoal, tipo Egberto Gismonti, e toda esta xente. Entón, toda esta xente facía jazz, facía música improvisada e facía música da vangarda en todos os sentidos, sen abandonar a súa música tradicional.

Entón, bueno, non seu momento, sobre todo Hermeto Pascoal, me xerou un shock. Entón, bueno, dixeran, “ah, vale, pódese facer de todo”. Entón, bueno, pois iso me levou a que non ano 99 dous bailaríns que querían montar unha compañía facendo o mesmo, fusionando a tradición

coa danza contemporánea, me propuxeran a min facer esa música. Entón era un espectáculo de danza con música en directo. Éramos seis músicos en directo. Dun espectáculo ao outro cambiaron, vale? En Alento había uns músicos. De feito, en Alento estaba Xavier Díaz, tamén dentro da banda. Estaba Pedro Lamas. Estaba, bueno, Ritchie Rozas. Estaba Miguel Queixas. E estaba eu. E despois, no seguinte espectáculo, bueno, cambiaron algúns músicos e tal, non?

E realmente esa era o plantexamento. Era a partir de, digamos, dunha estética pseudo-folkie, utilizar elementos que tradicionalmente están fóra da estética folkie. E moito eran harmonías totalmente libres, desenvolvementos de temas totalmente libres e zonas de improvisación, aínda que nós non éramos grandes improvisadores, quero dicir, pero esta cosa, pues, bueno, de que cada un fixero que lle dese a gana. Entón ese é a orixe deses discos.

[Juan Guerrero]

Está moi ben, aproveitar a liberdade, non? Que as veces que da a música...

[Xosé Lois Romero]

Xa che digo, nese caso, a peza clave foi Hermeto Pascoal, que é fai o que que lle dá a gana. E entón me descubrín que, bueno, que sí, que sempre cando teñas un criterio sobre o que queres facer, realmente non hai ningunha limitación. E, bueno, a min iso cambioume a vida totalmente.

[Juan Guerrero]

E falando da instrumentación deste formato, de seis músicos, a parte de saxo-soprano e gaita.
..

[Xosé Lois Romero]

Sí, saxo-soprano e gaita, tocaba Pedro, había percusión, guitarra, acordeón. .. E, bueno, no primeiro espectáculo había. .. Estaba Xavier Díaz, coa voz e a percusión, e no segundo tamén había vibráfono, por exemplo. Que é o Engado que lle da esa sonoridade tan híbrida. Un pouco folky, digamos.

[Juan Guerrero]

¿Quén era este vibrafonista?

[Xosé Lois Romero]

Este era. .. Belmonte. José Belmonte, que era vibrafonista da Sinfónica da Coruña. E, bueno, destas carambolas da vida, un día me atrevín a falar con el e, bueno, flipou coa idea. E, claro, o tipo toca que é unha pasada. Improvisa e tal, é un fenómeno. E foi moi interesante. Ás veces viña él, ás veces viña o profesor do conservatorio, que era Miguel. Bueno, non me acordo. Xa cho direi despois.

[Juan Guerrero]

Ben, e ti, claro, eras o percusionista nese proxecto?

[Xosé Lois Romero]

O sexa, eu facía toda. .. No primeiro espectáculo facía. .. Bueno, nos dous espectáculos, a gran maioría das composicións e dos arranxos. Tocaba o acordeón e era, digamos, o director musical de todo o proxecto. Miguel Castro é o profesor do conservatorio. Ás veces viña Miguel Castro,

se non viña José Belmonte, viña Miguel.

[Juan Guerrero]

Vale, cambiando un pouco, esta pregunta xa sei un pouco por onde vas a ir, pero, denda túa experiencia, que papel ten o ritmo e a percusión na identidade da música tradicional galega?

[Xosé Lois Romero]

Bueno, pues...(risas) a ver, obviamente, houbo un cambio bastante grande dende os orixes do folk galego, que se inspiraba a música irlandesa, escocesa, e que era unha especie de grupos de folk de cámara. A percusión era anecdótica neses grupos, normalmente, eran grupos de moita corda e vento. Entón, claro, cando empezaron a aparecer, cando se empezou a poñer en valor e a dar visibilidade aos grupos tradicionais de cantareiras, que empezou con Leilía e, logo, progresivamente, o resto dos grupos, claro, apareceu un dos elementos que é extremadamente identitario da música galega, que é unha percusión que é como se fora un tren. Iso é un mantra, é unha cousa esencial, e que era como unha vía totalmente dixenchesnta a que se viña facendo o folk.

Entón, bueno, evidentemente, gustándome as dúas vertientes, sí que me dou conta que o poder e a personalidade da rítmica en Galicia é realmente moito máis autóctona, moito máis identitaria que prescindir dela, por dicir dunha maneira. Os grupos de folk facían unha especie de música un pouco máis celta dentro dun estándar. E, sen embargo, este tipo de música galega, baseada na percusión, é claramente galega, ten como unha identidade moito máis marcada. Entón, bueno, te podes imaxinar, eu empecei sendo percusionista, logo toquei o acordeón, e claro, para min, a percusión en concreto, aparte toda a familia da percusión galega, que é excepcional, está toda aí, é increíble.

Claro, para min é brutal, é fundamental e ten moitísimos matices, tanto en cantidade de instrumentos, como en forma de tocarlos, como en rítmicas, como en polirítmicas, é un mundo en sí mesmo.

[Juan Guerrero]

Logo, preguntareiche un pouco máis, pero vou mudar de tema. Falando de melodía, harmonía, ritmo, dentro destes elementos, que consideras identitario da música galega? Ou que máis destaca, ou a nivel de estilo?

[Xosé Lois Romero]

A ver, claro, é un gran parte da miña vida, eu crieime, digamos, tocando con gaiteiros, tocando con gaiteiros, e o repertorio de gaita, era o sumum da música galega, era realmente un mundo rico, moi rico, moi aberto, que a xente compoñía música moi boa, e digamos que iso era o que se consideraba música galega. Que ocorre? Cando descubrí no sentido de poñerme a traballar na música cantada, na tradición oral, claro, aí descubrí que realmente o repertorio de gaita ten unhas limitacións a nivel de tonalidades, de escala, sabes? Tocan maior, menor, e alguna cousa polo medio, pero realmente se teña iso.

E, sin embargo, o canto é, o canto ten unhas connotacións moi arcaicas que xa a música moderna, falo dos últimos 2-3 siglos, a música culta, a música formal, xa non, xa casi non integra, sabes? Que é ese mundo de melodías mixtas nos que van veñen a notas que nin sequera existen, sabes? Outra canción de cuartos de tono, de modulación de 20.000 cousas, que

pertencen a un mundo moi anterior a música arreglada, actual, e que, claro, que representan por un lado unha arcaicidade tremenda e por outro lado, dende punto de vista musical claro, representan unha personalidade que está allea á música estandarizada de hoxe en día, entón, claro, iso me fascinou, claro, dixen, “pero que hai todo un mundo no que xa harmonía clásica de triada xa non funciona”, non podes ir porque non están dentro dese mundo modal ou tonal, sabes? É outra cousa, e entón, bueno, en ese sentido me parece que realmente o moi representativo da música galega tradicional, é o canto e a percusión que facían as mulleres iso é o que eu acabei descubrindo a base de traballar aparte de vir dun mundo traballar co outro e dar-me conta que realmente é o fascinante e vamos o que é un mundo para traballar é o canto.

[Juan Guerrero]

Quería preguntarche polo teu proceso compositivo, agora que falamos tanto de harmonía modal e tonal, ou antes mencionabas como constrúes as polirrimias. Un pouco, entendo que dependendo do proxecto pode cambiar, pero quería preguntarche se sempre manténs algún patrón que para ti sexa importante.

[Xosé Lois Romero]

A ver, aí hai como dous camiños, un é cando traballo melodías tradicionais e outra cousa é cando eu compoño. Claro, son cousas totalmente distintas. Cando utilizo melodías tradicionais, a ver como explico isto, bueno, realmente o que intento facer... Realmente non o teño moi claro, sabes como son estes procesos compositivos e de inspiración. Non teño unha pauta. Si que é certo que busco, de algunha maneira busco a contemporaneidade da melodía que este traballando. Esas melodías arcaicas realmente hoxe en día son melodías contemporáneas, son melodías que teñen cousas que a música moderna non soe ter. Eu penso dende ese lugar. Isto é como se fose unha música contemporánea, actual. E a partir de aí, evidentemente sempre traballo co ritmo cal é a rítmica intrínseca. Incluso me gusta moito o tema de sacalo da rítmica orixinal de esa melodía, pois se é unha muiñeira. Pois de repente levala a outro sitio que, por motivos que non sei explicar, pois se me veñen a cabeza e busco rítmicas que ao mellor o que fan é darlle máis singularidade esa melodía. Ou ao mesmo tempo incluso potenciar esa melodía. Porque hai melodías que están metidas nun ritmo, que están guais pero no momento que as cambias a outro patrón, a outro ritmo, a outro compás de repente collen outra dimensión. Entón fago moito iso.

O que si que é certo é que non te podo... ou sexa hai unha mistura entre o que eu sobre todo o que eu escoitei de música, o meu saco é ese, eu escoitei de todo de todo durante toda a miña vida, hai músicas que me gustan máis e músicas que me gustaron menos, pero digamos que escoitei absolutamente de todo. Non creo moito na música por estilos, sabes? Non creo que os estilos sexan como compartimentos estancos e non que creo que todo é un continuo. Eu podo estar escoitando un tema de heavy e hai un recurso que digo “esto me mola para unha muiñeira ou me mola para unha xota”, sabes?

Como que pillo elementos moi illados que de algunha maneira conecto con ideas que poden ser utilizadas e cando compoño me pasa un pouco o mesmo, quero dicir, aínda que me resulta moito máis complexo compoñer porque son moito máis exigentes. Como as melodías tradicionais son tan fascinantes claro, eu quero que as miñas melodías tamén os sexan entón, bueno, me resulta máis complexo, me gusta moito máis arranxar. Que compoño pero evidentemente me permite ir a sitios que a música tradicional non me permite.

A forma un pouco de resumilo é que me deixo influir dunha forma non prexudiciada por músicas de toda a miña vida que escoitei. Non teño ningún referente, moita xente pensa que eu escoito música de percusión, eu non escoito nada, nunca na miña vida escoitei música de percusión, nin música africana, nin música brasileira. Non é unha cuestión de que para facer percusión teño que escoitar música de percusión senón que escoitei de todo o que te poides imaxinar e está todo aí.

Entón, bueno, van xurdindo cousas e si que sempre intento manter o concepto de facer música como galego, sabes? Sempre o fago porque nalgún momento, cando era máis novo tal vez te gustaría tocar swing ou te gustaría tocar, eu que sei, música cingara eu que sei, pero realmente ao final descubrín que realmente o que quero é facer música dende aquí e como galego e con elementos da miña tradición. Entón, bueno, iso si que é unha pauta que teño dende sempre.

[Juan Guerrero]

Pensó que xusto diches no clavo, este resumen, precioso. Por exemplo, por matizar a pregunta, que pode ser que non teñas un proceso claro xa. Díciame Xosé Miguélez que el, por exemplo, o que facía era, primeiro, traballar nunha melodía que lle gustase e a raíz de iso facía todo o resto e incluso deixaba liberdade aos músicos do grupo para que eles compuxeran en banda.

[Xosé Lois Romero]

Vale, vale, voucho explicar doutra maneira xa que me abrinches así unha idea. Evidentemente primeiro, cando traballo sobre melodías tradicionais primeiro teño contado unha melodía que realmente me inspire, vale, me guste, evidentemente podo arranxar calquera cousa, pero bueno, intento sempre buscar cousas. E logo a miña forma de compoñer é a seguinte, eu compoño como se fora unha forma que teño moitas veces de explicálo é como se fora unha casa, eu constrúo unha casa. Entón teño un planteamiento moi por capas dos arranxos, sexan para Aliboria ou sexan para máis instrumentos é como unha forma de visualizalo por capas e despois desde un punto de vista estrutural como se fora unha casa. Eu necesito que o tema teño uns suportes moi firmes a nivel rítmico, a nivel de liña de baixo. A cuestión grave e rítmica para min é fundamental, e logo, por exemplo en Aliboria, o que fun descubrindo é que cada un dos instrumentos ocupa como unha capa de son, de timbre, e ao mesmo tempo unha capa de recursos, entón, os bombos son ese acento, vale, son esa base grave, son os que dan un pouco os pasos que vai pisando a canción, logo por riba estaría a capa dos instrumentos medio graves, que serían pandeiros ou tambores ou tambores graves ou, sobre todo iso, instrumentos aínda de pel e tal. Logo, inmediatamente por riba estarían as latas de pimenton, logo, por riba estarían os metais, tixolas incluso, tarrañolas cousas de madeira, agudiñas e tal, non? Entón, eu o que fago é xerar ese tipo de polirritmias entre as capas, sabes? Intentando que cada unha das capas teña unha fraseoloxía propia. É dicir, que ti se escoitas os bombos, están contando unha cousa, se escoitas os pandeiros, están contando unha cousa se escoitas as latas, están contando unha cousa e tal pero que ao mesmo tempo todas se ensambren e xeneran esa cousa que Aliboria, que é como un reloxo onde todos os golpes van como intercalados pero todos están no seu sitio. Entón, iso é, digamos, a forma de como eu traballo os arranxos de Aliboria. Depois, cando teño que arranxar para outros instrumentos é máis ou menos o mesmo, pero evidentemente xa com moitos máis elementos de harmonía de. .. Bueno sí, é un pouco máis denso, pero digamos que basicamente é o mesmo.

[Juan Guerrero]

Sí, sí, agora, véñeme á cabeza por exemplo esta peza, Muiñeira de Ons. Eu a transcribín no seu momento e pareceume moi interesante porque percibín moito deste traballo, no que cada elemento ten a súa voz. Vin que vas engadindo as latas. Nesta peza está este traballo, claramente. Quería preguntarche se as pandeiretas consideras tamén que están dentro destas peles como pandeiros, pandeiras...

[Xosé Lois Romero]

Aí, nese caso claro, por timbre, as pandeiretas son moito máis agudas. Digamos que as pandeiretas pertencen a, eu sempre as utilizo como unha especie de motor. Por exemplo, as pandeiretas neste caso, na Muiñeira de Ons, son as que marcan o que é unha muiñeira. O tema funciona, pero as pandeiretas son como se foran un güiro. Son as que subdividen e xeneran a rítmica intrínseca ao tema. Normalmente as utilizo así porque é o elemento máis tradicional que mantén o sabor do ritmo tradicional. O resto son, de feito claro, para as pandeiretas non xenerei unha técnica nova. Xenerei técnica para lata, para tixola para outros instrumentos que non a tiñan, pero as pandeiretas xa teñen de por si moitísimos recursos. Entón, digamos que as pandeiretas fan o que teñen que facer, con máis ou menos sofisticación, é son como unha especie de claqueta estilística que está por debaixo dos temas.

[Juan Guerrero]

Isto o percibín cando empecei a traballar con banda, que a pandeireta daba esa guía espiritual ou non sei, a estética realmente de que soe música tradicional galega e non outra cousa. Porque por exemplo esta Muiñeira de Ons percibo que é como unha especie de afro e seguramente non o pensaches.

[Xosé Lois Romero]

Non, en absoluto, por iso digo que é moi interesante

[Juan Guerrero]

Como que percibo este afro ternario e logo con todas estas voces texturas de instrumentos tradicionais colle a forma como falabas ti da muiñeira.

[Xosé Lois Romero]

Aí a cuestión é moi interesante porque claro, ti relacionas ese 6/8 a un rollo afro automaticamente porque digamos a música universal que transcendeu, que coñecemos como, "ah, un 6/8, esto é africano". Claro, para min, non escoitei nada de música africana para facer este tema, nin sequera son moi ointe de música africana. Entón claro, para min é simplemente traballar sobre o 6/8 tradicional, que evidentemente ten vínculos con África e indudablemente pero quero dicir que eu traballo dende aí, non teño tanta información da música africana como para querer que soe a iso. Entón, os recursos que busco son en base á propia melodía tradicional e despois a esa combinación de recursos que che dixen antes. Por exemplo, a figura das latas que é relativamente sofisticada, sobre todo na parte do "ai, la, la, la" fai unha figura de contratempos e tal que realmente o único que busco é que sexa complementaria co resto das cousas que hai, sabes?

É como que eu busco que ocupe lugares e tal, entón moitas veces, pois cadran, como son todo corcheas, pois hai veces que cadran en sitios que parecen moi sofisticados. Pero ao final tocado

todo xunto está cada cosa no seu sitio.

[Juan Guerrero]

Pois quería preguntarche por esta familia de instrumentos tradicionais de percusión. Xa falei con Leni, que na súa casa ten todo o cheo destes instrumentos, pero a túa perspectiva penso que sería moi interesante.

[Xosé Lois Romero]

Mira, eu, por exemplo, hai pois iso, bastantes anos aomellor, que sei, hai 20 anos ou 25, por aí, eu tomei a decisión de que solo ía a tocar percusión tradicional galega. Porque era, como digamos, o meu compromiso de que algo evolucione, quero dicir, se eu, non momento que quero tocar algo sustituyo, ou xa, me collo pois iso, pois un djembé ou me collo unha batería, estou deixando de traballar algo que precisa máis traballo, non? Entón, iso, hai varios anos pois tomei esa decisión. Bueno, e iso me levou a un lugar moi interesante. De feito, hai un disco que non sei se o coñeces, que se chama Azougue. Pois é un disco de Jacobo de Miguel, Pedro Lamas e eu que é un que é con piano, ventos e percusión. E é un disco de jazz, bueno, de jazz digamos, de jazz de raíz, que podes chamar. Jacobo de Miguel é un pianista asturiano excepcional, é unha absoluta bestia parda, e el e Pedro estudiaaron xuntos, o superior de jazz en Coruña. De feito, Pedro é un tipo ao que poderías entrevistar.

[Juan Guerrero]

Pois recomendoumo tamén Iago Fernández, un batería de aquí de Galicia.

[Xosé Lois Romero]

Si, o que pasa é que te vou comentar que non hai ningún batería galego, digo, batería de jazz competente que realmente toque ritmos tradicionais. Non hai ningún, e iso é un gran valeiro. É unha gran materia pendente e pasan os anos, e non o hai. E obviamente tantos músicos, tantos percusionistas baterías, que son espectaculares pero non están formados na música de raíz e iso é un problema, porque digamos, na música galega como pasa na maioría das músicas tradicionais é algo que é moi difícil aprendelo desde fóra, despois, sabes?

Se ti estudias batería e te queres achegar á música galega, vás aprender unha cousa un pouco rara, porque vas a intentar racionalizar unha cousa que non se pode racionalizar. A música tradicional é como que a tes que mamar, tes que entender que é unha especie de caos ordeado. Vale todo, pero ata un certo punto.

[Juan Guerrero]

Entendo, entendo, isto é unha das preguntas, se considerabas que era necesario saber tradición dende a cuna para facer este tipo de música.

[Xosé Lois Romero]

Obviamente, calquera que se achegue desde calquera ámbito vai aprender e ten calidades para tocalo, pero si que hai unha cousa que digamos eu cando empecei a estudar a harmonía con Suso Atanes en Santiago, el me dicía o mellor que lle pode pasar á música galega é que os que tocases a música tradicional veñades á música moderna, porque ao revés é moi difícil. É moi difícil facer o viaxe ao revés, o importante é que ti xa traías algo mamado, que é unha cousa informe unha cousa, un caos, e que a base de estudar isto empeces a entender porque fai ou

como se fai aquilo. Entón, eu realmente o entendo así e sobre todo hai unha cousa que é o feito de que a música tradicional ou a percusión en concreto, está baseada nunha cousa que é o feito de que non hai un estándar sobre como se deben facer as cousas, é dicir, eu aprendín por exemplo dun señor que tocaba fatal, tocaba fatal, pero tocaba perfecto, non sei se me entendes. Técnicamente era un desastre pero ti o escoitavas e estaba todo no seu sitio. Non sobraba nada. Pero non sabía tocar, non tiña técnica pero as cousas estaban no seu sitio. É un pouco esa cousa, é algo que non podes vivilo dende un punto de vista técnico, tes que vivilo dende un punto de vista, digamos, de resolver, a música tradicional é resolver. Empeza un tema e non sabes como se toca, pois o resolves. Esa capacidade de improvisar é intrínseco á percusión galega. E nese sentido é esa cousa por exemplo, eu cando daba clases claro cando ti das clases o positivo non é que todo mundo toque igual. É un erro na música tradicional, que todo mundo toque igual está mal, a cuestión é que cada un ten que tocar totalmente distinto pero cada un ten que tocar ben. É un concepto un tanto peculiar e é que cada un ten que ter os seus propios defectos, ten que ter as súas propias cousas persoais e tal. Todo iso é unha cantidade de matices que tes que vivilas, tes que tal, criarte, verte un pouco nesa historia e despois creo que é moito máis fácil a transición a outro lado por exemplo. No meu caso, no de Pedro, incluso creo que Xosé Miguélez, tamén fixemos así, viñemos ao tradicional e logo fomos ao outro lado. E eu creo que, dendo o meu punto de vista, facelo ao revés paréceme bastante difícil pero non nego que haxa xente absolutamente capacitada ou que sexa máis fácil do que a mesmo parece

[Juan Guerrero]

Eu tamén comparto que para calquera música así ter unha bagaxe dende o principio é importante.

[Xosé Lois Romero]

É que hai unha parte emocional e unha parte digamos, intuitiva sabes? É como se antes de falar tiveses que escribir. Primeiro resolve e logo xa veremos como se chama iso. Entón neste sentido, sobretudo cando son músicas que teñen, formalmente tan deformes. A muiñeira non se pode escribir tal cal, tes que crear un convenio de como escribila, é moi complexo escribila tal cal, entón son cousas da tradición oral, que tes que escoitalas e tes que encontrar as diferenzas, é un pouco a miña opinión.

[Juan Guerrero]

Xusto a muiñeira é o exemplo perfecto de intentar entender a subdivisión e non é un tema de escribila senón de escoitala, repetir, é a tradición oral, non? Cando fui xa na miña investigación sobre ritmos tradicionais na batería eu falei cun batería que viña do tradi, chámase Roi Adrio, e abriume un montón a cabeza.

[Xosé Lois Romero]

Roi é dos tipos máis conectados. É dos que para min mellor pensan os ritmos tradicionais en outras percusións. Posiblemente non se é un tipo que chega a tocar jazz ou swing.

[Juan Guerrero]

Toca, toca.

[Xosé Lois Romero]

Nunca o vin pero si, posiblemente sexa o tipo máis idóneo.

[Juan Guerrero]

Avanzando un pouco máis, falando de melodía, estou volvendo para atrás pero, antes me falachees de escala maior, a escala menor nas gaitas, e que na voz temos outras posibilidades. Quería saber se ti pensas en escalas, sabendo que sempre a tradición oral non se fixa tanto nestas cousas, pero se ti pensas na escala menor melódica ou en certos patróns para estas composicións.

[Xosé Lois Romero]

Ao principio pensaba en iso, quería como encaixalo e delimitar pero logo me dín conta que non me axudaba, que me limitaba, entón pasei a harmonizar ca mesma liberdade que coas melodías. Evidentemente, se agora me poño a analizar e digo, “ah, isto é unha frixia isto, non sei e tal” pero de partida non o penso dunha forma tan, me deixo máis inspirar se as melodías tradicionais fan o que lles sae do carallo e está todo ben, que son fascinantes, acaba de pasar por tres modos en catro compases e está todo non seu sitio. Entón fago un pouco o mesmo, harmonizo en base a unha sensación que me xenera. Entón traballo dende aí porque creo que nos modos nun estilo tradicional, hai temas que sí, que obviamente son clarísimos, pero despois é como que xoga en contra para min, sabes?

Meter algunhas melodías tradicionais en determinados modos é como modernizar algo que non é moderno, é como querer encaixar algo que non ven de aí, algo así.

[Juan Guerrero]

Hai un músico que admiro moito, Jacob Collier, el fala que, claro, dende neno aprendeu un montón de teoría moi de forma non teórica, moi sempre de orella e el claro, coas súas habilidades dende pequeno xa podía aproveitarlo sen saber o que estaba facendo realmente. E fala de que a mellor forma de utilizar estes conceptos teóricos é denda a emoción. El escolle según o que sente. E lembroume un pouco ao que estabas falando ti.

[Xosé Lois Romero]

A ver, eu entendo que hai cada quen é distinto. Eu, por exemplo, son moi técnico en moitas cosas, por exemplo, os arranxos de percusión de Aliboria son extremadamente técnico porque son moitos instrumentos que dan golpes concretos. Ou soan no seu sitio ou non soan ao conxunto, é unha ferretería, é unha cuestión de que é como un reloxo, ten que ir todo non seu sitio. Entón, os arranxos de percusión son moi estrictos nese sentido. Todo ten que ir non seu sitio.

Que ocorre? Que logo á hora de harmonizar voces si que entro nun terreo moito máis etéreo. Que ao demais creo que funciona ben a hora da percusión e das voces. A percusión é a terra e as voces é como o aire entón, bueno, creo que nese sentido funciona ben por iso, porque as voces son como que lle dan un pouco de espazo a algo tan ríxido e tan controlado. Entón, claro é iso digamos, un dos plantexamentos e outro e o feito de que o que dis ti, e o que dicía Jacob claro, provén dunha experiencia de moito tempo de viaxar nesa emoción. Eu non sei, son un tipo moi técnico sempre pero por algún motivo busco unha carga emocional ou busco facer a música dunha maneira que a mí, evidentemente me mova, e me emocione. Entón, claro cada quen é como é. Hai xente moi técnica e fría e tal pero, bueno no caso da música tradicional, que provén de emoción pura e dura, creo que é fundamental que te conectes con iso

[Juan Guerrero]

Moi ben, pois un pouco falamos de todo. Vou facer dúas preguntas relacionadas coa difusión e recepción da túa música. Como reacciona o público máis tradicional, sexa tradicional de música galega, sexa tradicional cando fixeches algo de jazz ou de outros estilos? Que tipo de resposta recibes?

[Xosé Lois Romero]

Vale, a ver claro, eu teño digamos unha cousa fixen proxectos moi distintos. Desde o de Engado, por exemplo o tal, ata isto da Aliboria. Eu digamos sempre puxen nunha cousa e é o feito de que eu fago a mellor música que creo que podo facer pero non en Galicia, senón no mundo. Eu me inspiro na xente que me inspirou a min. A min me inspirou Hermeto Pascoal, ogallá consiga facer un tema como Hermeto Pascoal. Pero quero dicir que a min xa o meu lugar é ese, quero dicir, é a excelncia no sentido da maior inspiración porque é o que a mi me fai feliz.

Entón, ese é unha cousa, e outra é que, cos anos me dou conta que é un dos grandes dos grandes soportes, e o feito de facelo o mellor posible. É dicir, eu creo que todo o que fixen sempre é algo que está, quero dicir, o digo humildemente no sentido técnico, é algo que está ben feito. Ti o ves, te pode gustar ou non, pero está todo no seu sitio ou sexa, sabes? Non hai, non hai cousas así, bueno máis ou menos. Está todo pensado, hai un criterio detrás e está feito. O feito é iso de que este ben feito, xera moito respecto pola xente, sabes.

Entón, desde Alento, por exemplo, ou Engado ou, que sei, o resto das cousas. Independentemente de que haxa xente que lle toca emocionalmente sabes, que conectan a música, realmente o importante é que se está ben feito a xente te respecta. No bo sentido, “tío, un curro impecable, non é o meu estilo de música, pero é flipante, está perfecto.” Entón, iso a min en certo modo é o que busco, non busco que a todo mundo lle guste todo o que fago pero si que a xente vexa que hai calidade no que fago, e que hai un criterio detrás.

E, por exemplo, non caso de Aliboria en concreto pasou unha cousa moi interesante porque cando empezamos, claro, Aliboria é un proxecto moi revolucionario porque estaba rompendo con toda unha tradición de música folk, digamos, de utilizar instrumentos armónicos e melódicos e tal. Unha era esa, e outra era o efecto de que nos apostábamos pola crudeza, non queríamos dulcificar, sabes. Que hai moitos proxectos que, digamos, que dulcifican a música tradicional. Non queríamos dulcificar, nós dicíamos, “non, non, esto é o que é e ten que soar ao que é”. E entón, ao principio cando saíu Aliboria, moita xente non o soportaba porque era demasiado potente, sabes, e a parte o noso é potente potente, sabes, o máis romántico é unha sartén. É todo forza brav. Entón durante moitos anos, a xente consideraba que era demasiado forte, demasiado duro.

Que ocorre? Que, bueno, que con tempo nos fomos ganando o noso lugar e é como cando abres novos camiños de cousas que non se fixeron, que ao principio, pois a xente non o caíxa porque non se parece a nada do que había, pero se realmente te mantés e deixas claro que esa é a túa estética, de que tes claro que queres facer e de que está ben feito, a medio prazo a xente o acepta como unha forma de facer, non? E iso foi un pouco o que lle pasou a Aliboria. E agora mesmo a Aliboria é un grupo moi respectado, moi querido, moi admirado e é por manernos nas nosas treze. Xa digo que eu son acordeonista e me encanta o jazz, me encanta a harmonía, me

encanta sabes, pero en este caso tiña moi claro que non pode haber máis instrumentos que voz e percusión.

[Juan Guerrero]

Perfecto. Última pregunta. No mundo actual penso que está habendo un cambio cara a música tradicional, cara a música de raíz e quería preguntarche se compartes esta visión. Crees que o público actual está máis aberto a interpretación da música tradicional?

[Xosé Lois Romero]

A ver, sí que está pero eu creo que está por moda, non está por, quero dicir, o achegamento do público en xeral ás músicas é porque lla poñen diante e a acaban vendo, pero non é por unha sensibilidade. É dicir, que a xente agora mesmo no estado español ou por aí estea escoitando música tradicional non é polo seu achegamento á música tradicional, senón porque determinados artistas inspiraronse na música tradicional e a convertiron en mainstream.

É o que ocorre, a xente está consumindo música tradicional porque os músicos de vangarda e de moda, do pop, a música popular no sentido comercial, son os que están levando a música tradicional, están utilizando a música tradicional para xerar nova música comercial. Entón eu creo que o camiño é ese, que a xente teña máis sensibilidade si, porque descubre cousas que seguramente non coñecía. Quero dicir, eu sei que por exemplo cando eu era máis novo a música folk era moi popular en Galicia, moi masiva e moi querida e tal, pero as novas xeracións, a xente máis nova, non coñece aqueles anos. Entón, o que para a xente nova agora mesmo e a súa conexión a música tradicional é baiuca, é as Tanxugueiras, tal, que son produtos que non teñen nada que ver con aqueles anos do folk galego. Pero é outra maneira nova de achegar a música tradicional a xente, a xente nova sobre todo. Entón, bueno, en ese caso a función que fan eses grupos é fantástica, porque realmente xera que moita xente diga, “pero esto é música galega?” Porque non coñecían música galega porque eles non iban a onde había música tradicional galega. Foi a música tradicional traída a súa estética e ao seu mundo das redes sociais e dos concertos, e dos macroconcertos e tal.

Entón, bueno, evidentemente, positivo sempre pero é algo que se queda nun achegamento superficial, sabes, é unha cousa que está ben, pero seguramente moita xente sí que acabou decidindo ir a clase de pandeireta ou ir a clase de non sei que porque se inspirou, pero bueno, creo que unha minoría dentro da gran maioría.

[Juan Guerrero]

Moi ben, pois ata aquí esta entrevista. Non sei se che ben algunha cousa que quizáis pasei por alto...

[Xosé Lois Romero]

Da moitísimo para falar, ti que instrumento tocas? Ti es batería?

[Juan Guerrero]

Sí, batería.

[Xosé Lois Romero]

Aí o que segue sendo unha asignatura pendente é o feito de que pese a que eu con Aliboria

conseguín impoñer a percusión en ese lugar de mostrar que é algo contemporáneo que ten recursos infinitos e toda historia, a xente aínda non toca percusión tradicional, digo fóra dos grupos folclóricos, nos grupos folclóricos se toca pero tocar a percusión tradicional como instrumentos contemporáneos, como pasa coa gaita, coa zanfona, o que queiras, iso non ocorre aínda, e iso a mí me sigue fastidando moito. Non entendo por qué pero supoño que gran parte tamén ten que ver con que aínda non existe un vínculo entre a percusión tradicional e a percusión digamos, académica, sabes?

Nos conservatorios aínda non se ensina a percusión tradicional, por exemplo se fai un achegamento así moi superficial e tal. Creo que falta iso, falta, pois o que falábamos antes, faltan baterías, falta que os baterías galegos que sabedes tocar bebop e o que queiras e tal saibades tocar un maneo, saibades tocar unha empurrada, entendes o que me refiro?

O feito de que ti, sendo batería, haxa unha parte que é o feito de que igual que sabes tocar ritmos de todo o mundo, sabes tocar cumbia, sabes tocar as de Dios, bossa nova e tal. Tes que saber tocar a túa música, sabes? E se fora unha música, digamos, como se dice, residual, pero é que Galicia, sabes, está no mellor momento a nivel popular. É algo cun gran prestixio. Entón, bueno, eu levo moitos anos votando de menos iso, sabes, que os baterías saiban tocar con sabor tradicional ritmos tradicionais, aí lo deixo.

[Juan Guerrero]

Pois, alégrome moito porque é unha das miñas inquiredanzas así que, xusto un peche espectacular para min. Moi ben, Xosé Lois, pois moitas grazas pola entrevista. Un pracer.

[Xosé Lois Romero]

Nada, un pracer.

**ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO
DO PORTO**

P.PORTO

M

**MESTRADO
MÚSICA – INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA**
ESPECIALIZAÇÃO BATERIA JAZZ

Desarrollo de un repertorio a partir de la fusión del jazz
y la música tradicional gallega.
Juan Enrique Guerrero Landín

