

Espacios, prácticas y discursos en torno al violín en la música folk gallega: estudio de casos significativos

AINHOA MUÑOZ MOLANO

2021. *Cuadernos de Etnomusicología* N°16(1)

Palabras clave: Folk, Galicia, violín, *fiddle*.

Keywords: Folk, Galicia, violin, *fiddle*.

Cita recomendada:

Muñoz, Ainhoa. 2021. "Espacios, prácticas y discursos en torno al violón en la música folk gallega: estudio de casos significativos". *Cuadernos de Etnomusicología*. N°16(1). <URL> (Fecha de consulta dd/mm/aa)



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (*Cuadernos de Etnomusicología*), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/etno/. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en: http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es_ES

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International license. You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material (Cuadernos de Etnomusicología), either by adding the URL address of the article and/or a link to the web page: www.sibetrans.com/etno/. It is not allowed to use the work for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete license agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.

ESPACIOS, PRÁCTICAS Y DISCURSOS EN TORNO AL VIOLÍN EN LA MÚSICA FOLK GALLEGA: ESTUDIO DE CASOS SIGNIFICATIVOS

Ainhoa Muñoz Molano

Resumen

Este artículo tiene como objeto de estudio los espacios, las prácticas y los discursos que han situado al violín dentro de la escena actual de la música folk en Galicia. El papel que ha tenido el instrumento dentro de esta escena es relevante y ha ido cobrando mayor protagonismo en las últimas dos décadas, sin embargo, no ha sido tan estudiado como el *fiddle* en otros contextos geográficos y culturales, por ejemplo, Irlanda o Escocia. A través de este artículo se pretende contribuir a dilucidar el lugar del instrumento dentro de la escena propuesta, a partir de unos casos de estudio significativos, en Vigo y Santiago de Compostela, ciudades en las que se ha desarrollado una red de referencia para el violín folk gallego, según se mostrará mediante los resultados obtenidos del trabajo de campo.

Palabras clave: Folk, Galicia, violín y *fiddle*.

Abstract

This article aims the study of several spaces, practises and discourses that situated the violin within the current folk music scene in Galicia. This instrument has had a role of great relevance and it has acquired prominence in the last two decades. However, it has not as studied as fiddle in other geographic and cultural contexts like Ireland or Scotland, for example. With this article it is intended to elucidate this instrument's place within the proposed scene, from some significant cases of study in Vigo and Santiago de Compostela, cities in which there has been developed a full system of references for the folk galician violin, as it will be shown through the results obtained from field work.

Keywords: Folk, Galicia, violin, fiddle.

Introducción

La presencia del violín en la música folk europea se ha estudiado especialmente en algunos contextos geográficos y culturales como los situados bajo la etiqueta de la “música celta”, por ejemplo, Irlanda o Escocia, como muestran los trabajos de Gibson (2015), Blaustein (2006), Campbell (2007) y Shoupe (2006), entre otros. Pero el papel que ha tenido el violín en la música folk gallega es relevante y ha ido cobrando mayor protagonismo en las últimas décadas. A través de este artículo se pretende contribuir a situar este instrumento dentro de la escena actual del folk gallego, así como dejar constancia de los procesos, las prácticas y los discursos que lo han enmarcado, a partir de unos casos de estudio significativos, en Vigo y Santiago de Compostela, ciudades en las que se ha desarrollado una red de referencia para el violín en la música folk de Galicia. Se atiende a espacios formativos y de práctica instrumental relevantes, así como a violinistas para la escena estudiada.

Los resultados que aquí se presentan deben entenderse dentro de un estado inicial de una línea de investigación en curso que continúa siendo ampliada en cuanto al trabajo de campo y la bibliografía. Asimismo, se plantea como reto próximo la propuesta de una metodología analítica aplicable al repertorio musical del violín folk en este contexto.¹

De la metodología de investigación cabe resaltar dos aspectos básicos: el diálogo con la bibliografía de referencia, con el fin de construir un marco teórico solvente, por un lado, y la realización de un trabajo de campo enfocado en la grabación de entrevistas y en la observación del objeto de estudio planteado, por otro. Este último aspecto es realmente importante, ya que la interacción con las distintas personas que asumen el rol de informantes o colaboradores permite compensar la ausencia de información existente sobre estos espacios. Por otro lado, pretendo elaborar un discurso en el que se reflejen las opiniones, experiencias y conocimientos de una parte de los músicos de la

¹ Este artículo constituye una parte de la investigación llevada a cabo en mi Trabajo de Fin de Grado en Musicología, *El violín de la música folk gallega en la actualidad: identidades, escenas y procesos de revival* (Muñoz Molano: 2018) defendido en la Universidad Complutense de Madrid el 6 de julio de 2018 y dirigido por la Dra. Ruth Piquer Sanclemente.

escena estudiada, atendiendo al deseo de ofrecer una perspectiva *emic*. Las entrevistas realizadas como parte de mi trabajo de campo han tenido lugar en Barcelona, Madrid y Galicia durante el año 2018. Asimismo, el material obtenido de una entrevista realizada previamente, en 2015, a Bieito Romero (Luar Na Lubre) también ha sido de utilidad. Al final del artículo se incluye una lista de informantes y colaboradores, pero cabe presentar brevemente a algunos de los más destacados.

Begoña Riobó es una de las violinistas de música folk más relevantes de Galicia en la actualidad. Su presencia en la investigación se ha considerado fundamental, puesto que ha sido la primera mujer violinista en realizar un proyecto como solista en este contexto musical gallego. Además, su banda Riobó ha sido la más destacada en dar al violín un papel protagonista en su formato de performance y en la grabación de los discos de estudio. Alfonso Franco es violinista y una figura imprescindible de la escena folk gallega en torno al violín, pues ha sido uno de los mayores impulsores del *fiddle* en Galicia a través de toda una red de espacios e instituciones como la ETRAD, la asociación Galicia Fiddle y distintos proyectos como el curso de verano San Simón Fiddle, espacios que serán presentados en el artículo. Quim Farinha fue el violinista de Berrogüetto (entre otras bandas de importancia para el folk gallego) y uno de los pioneros del *fiddle* en Galicia, tanto en su faceta como intérprete, como en su labor docente. En el apartado del artículo “violinistas en la música folk gallega” se desarrolla más información sobre él, igual que en el caso de Begoña Riobó. Asimismo, también aparece recogida parte de la información obtenida de las entrevistas con Xosé Luís Miguélez, profesor de gaita en el itinerario de música tradicional del Conservatorio Profesional de Música de Vigo, y el primer titulado superior en Música Tradicional de España; con María Pérez, que en el momento de realizar la entrevista era alumna de violín folk del último curso del itinerario avanzado de la ETRAD, y que fue también durante varios años la integrante más joven de la Orquesta Folk SonDeSeu; y, por último, con María G. Blanco, actual profesora de violín de la *Escola de Música d'aCentral* y persona activa en los espacios de práctica de violín folk en Santiago de Compostela, como las *foliadas*.

Mi trabajo de campo ha pasado por distintas fases en función de cómo me he situado respecto al objeto de estudio. Así, desde el punto de vista de la observación externa ésta ha sido directa (López Cano 2014), al estar presente en los eventos que quería estudiar. Es el caso de mi presencia en algunas *foliadas*² o cursos, como el *Barcelona Fiddle Congress 2018*³, un congreso realizado en la ESMUC de Barcelona en el que tienen lugar ponencias de temas de actualidad en torno al *fiddle*; exposiciones de artículos e instrumentos; así como talleres y *materclasses* para violinistas e instrumentistas de cuerda frotada. O el *Crisol de Cuerda Tradicional 2017*⁴; un curso de música tradicional (según la terminología empleada por su organización) que se desarrolla en un formato de aprendizaje y convivencia que recuerda a los campamentos de verano. No tiene límite de edad y se organiza a través de clases y talleres impartidos por músicos profesionales para distintos instrumentos entre los que se encuentra el violín. Mi observación ha sido indirecta en otras ocasiones, realizada a través de la investigación de diversas fuentes “no presenciales”, como grabaciones de audio y vídeo. Asimismo, he podido realizar observación participante en calidad de violinista a través de la asistencia a clases y cursos de algunos de los músicos estudiados.

Premisas para el estudio del violín en la música folk gallega

Para encuadrar mi objeto de estudio en su marco histórico y cultural he tomado

2 Las *foliadas* o sesiones son explicadas en el apartado “Espacios significativos para la práctica del violín en la música folk gallega” del artículo.

3 Lo más destacado de este proyecto es que se presenta como una alternativa a la escuela clásica, teniendo cabida en él las técnicas de violín moderno del jazz, el rock, el funk y otros géneros de la música popular moderna, así como del *fiddle* de la música folk. Uno de sus fundadores y mayores impulsores es el violinista Oriol Saña. El congreso celebrado en febrero de 2018 contó con la presencia de los violinistas gallegos Begoña Riobó y Alfonso Franco.

4 Las sesiones de trabajo son organizadas por niveles atendiendo a la capacidad de aprendizaje “de oído”, es decir, por transmisión oral, que tengan los asistentes. El objetivo es crear una comunidad que constituya una escuela alternativa en la que todas las personas puedan participar con independencia de su nivel instrumental. El curso, que se desarrolla en los meses de verano, tiene lugar en España, en Arlanzón en las últimas ediciones, y fue fundado por la violinista española Blanca Altable y el violinista escocés Alasdair Fraser en 2008, a semejanza de otros cursos que este violinista ha asentado en otros lugares como Estados Unidos, Escocia o Australia.

como principal referencia la profunda investigación llevada a cabo por Javier Campos Calvo-Sotelo en su tesis doctoral *La música popular gallega en los años de la transición política (1975–1982): reificaciones expresivas del paradigma identitario* (2008). Según su estudio, la música popular gallega, en torno a los años de la Transición política española, constituía un complejo rizoma de estilos o corrientes musicales. Todo esto se produjo en un contexto de hibridación, transculturación y creación o refuerzo de identidades sociales colectivas, donde tuvo una gran importancia el imaginario social. A partir de 1975 y plenamente en los años ochenta, el rizoma se iría concretando en dos vertientes: la de la música folk/celta y la del pop – rock. Cabe decir que ambas propuestas representaban en gran medida un proceso de transculturación, de adopción y reinención de lenguajes musicales y culturales, en parte foráneos.

En lo concerniente a la música folk, a mediados de los años setenta y con proyección hacia la década de los ochenta, los músicos gallegos (especialmente las nuevas generaciones) que se encontraban entre la canción protesta y el surgimiento del nuevo folk, se plantearon cómo hacer una música autóctona y moderna al mismo tiempo. Con estas reflexiones fue surgiendo la reivindicación de la música celta como legítima, y como pretexto de las teorías que se desarrollaron en torno a ella se contó con la mitología que junto con el concepto de “celta” se había ido construyendo en la cultura gallega desde un tiempo bastante anterior. Además, también se tenían como referencia las propuestas que estaban realizando otros músicos como Alan Stivell o The Chieftains en el territorio atlántico–europeo, los cuales reforzaban estas teorías sobre el celtismo y las proyectaban con firmeza y credibilidad (Campos Calvo–Sotelo 2008). Debo añadir que una gran parte de aquellos grupos o músicos europeos de referencia ya contaban con la presencia del violín en sus proyectos.

El concepto de música folk es central para mi investigación. En su libro *Folk Music. A Very Short Introduction* (2011), Mark Slobin presenta la idea de “música folk”⁵ como un conjunto de prácticas musicales de trabajo, pero el concepto debe

5 Todas las citas recogidas en el artículo procedentes de textos en lengua inglesa han sido traducidas por la autora.

ser entendido como una herramienta, resultado del análisis académico, que se extrapola a una serie de procesos y prácticas de muchos lugares del mundo:

La música folk no es un conjunto de canciones y melodías; es más bien una práctica de trabajo. Las personas toman recursos musicales disponibles y desarrollan estrategias para hacer un buen uso de ellos. Detrás de este trabajo se encuentran los objetivos [propios de cada escena musical] (Slobin 2011: 3).

En cuanto a cómo se puede entender la música folk en la actualidad, Philip V. Bohlman otorga “[...] una gran importancia a la investigación de la música folk en nuevos contextos –ciudades, los medios de comunicación de masas, los géneros populares– y a la aceptación de la música folk como el producto de nuevos procesos culturales, especialmente de modernización y urbanización” (1988: 19). Por tanto, en la línea de lo aportado por Mark Slobin, estudiar la música folk en la actualidad no es estudiar un género musical en sí mismo, implica el estudio de los procesos y las prácticas musicales y culturales con los que se desarrolla el hecho musical.

Se puede llegar a pensar que los conceptos de música folk y música tradicional se encuentran estrechamente relacionados, hasta el punto de resultar intercambiables⁶. Sin embargo, Philip V. Bohlman ya avisaba de que “[el concepto de] *música tradicional* difícilmente parece más preciso que el de música folk. Sí, la música folk da forma a tradiciones, pero del mismo modo lo hacen otros géneros musicales” (1988: 13). A partir de las entrevistas y los casos de estudio presentados en este artículo puedo señalar que la idea de música tradicional, en este contexto, hace alusión a un pasado musical en el cual la música folk actual se inspira y en el que puede buscar sus raíces. Esta tradición musical habría llegado al presente a través de melodías aprendidas entre generaciones por transmisión oral y más especialmente por la recogida de algunas de esas melodías en los cancioneros⁷. Lo descrito hace que se perciba

6 Se pueden encontrar retazos de esta idea en la voz relativa a “Folk Music” de la versión del *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* de 2001, firmada por Carole Pegg, que parte de las aportaciones de Cecil Sharp en este aspecto.

7 Los *Cancioneiros Galegos* más importantes para la música folk en Galicia son los realizados por Casto Sampedro y Folgar y Xesús Bal y Gay con la colaboración de Eduardo Martínez Torner. Con posterioridad a estas recopilaciones surgió el *Cancioneiro Popular Galego* de Dorothé

un cierto carácter de revival en el fenómeno de la música folk en Galicia. Es una escena musical en la que subyace el deseo de “crear lazos simbólicos con el pasado por razones de futuro” (Ronström 1996: 5) y la necesidad de organizar la tradición para contar una historia que permita la creación de una identidad social colectiva a través de la música.

Con respecto al discurso identitario del “celtismo musical” éste también ha estado presente en la escena de la música folk gallega. La música “celta” es posiblemente una de las conceptualizaciones que más controversia ha generado en el ámbito académico y científico, en la cual debo continuar trabajando para ampliar mi marco teórico de referencia. Javier Campos Calvo-Sotelo profundizó en esta cuestión en su ya mencionada tesis doctoral, (2008: 714–746)⁸. Toda la teorización que surgió alrededor de la música celta refleja una intención historicista que se basa en una reconstrucción de la historia con importantes dosis de ficción o reinterpretación. Esta posible incoherencia histórica que se halla tras el concepto le ha supuesto frecuentes críticas desde la academia. Sin embargo, la teoría céltica fue abrazada en Galicia por un amplio sector de la sociedad, así como logró una difusión mediatizada. Mark Slobin también refleja la existencia de este discurso identitario en Galicia:

[...] El imaginario celta ocupa un lugar mucho más amplio en la mente de millones de personas, las cuales disfrutan y reformulan una música que creen que proviene de una herencia antigua. [...] Bastante recientemente, las regiones de España Galicia y Asturias se han unido al movimiento de la música celta, basándose más en un sentido de lazos históricos y culturales que en una conexión lingüística clara con otras zonas Celtas (2011: 89).

Según Javier Campos Calvo–Sotelo “con el paso de los años el debate acerca de la credibilidad teórica de la música celta se iría diluyendo por sí solo en Galicia, hasta alcanzar un estado residual en comparación con el interés hacia la música en sí misma” (2008: 72). No obstante, existen evidencias de que en la

Schubarth y Antón Santamarina, el cual se puede consultar en la web: <http://cancioneiro.fundacionbarrie.org/>

⁸ Una referencia más actualizada de esta línea de investigación se puede encontrar en el artículo “In the name of Ossian: Celtic Galicia and the ‘brothers from the north’” (Campos Calvo-Sotelo 2019: 828-842).

actualidad este discurso permanece activo en el imaginario social colectivo. Por ejemplo, recientemente el músico Carlos Núñez publicaba su libro *La Hermandad de los Celtas. Últimas investigaciones y vivencias sobre los celtas y su música por uno de sus protagonistas* (Núñez 2018). Por lo tanto, considero que, más allá de la valoración del nivel de científicidad del concepto, se puede afirmar que el discurso del “celtismo” ha mediado en los procesos de producción y recepción de la música folk en Galicia. Puede observarse el poso de este discurso en los productos de *merchand* de algunos grupos o en las portadas de los discos. Por otro lado, ha podido servir para articular el marketing y la identidad de festivales de enorme importancia para la escena en Galicia, como el Festival Internacional do Mundo Celta de Ortigueira.

A tenor de lo expuesto, decidí emplear la conceptualización de música folk para la escena musical estudiada. En mi estudio el concepto de música folk se refiere a la música basada en la reinención de la música tradicional, de la que toma parte o en la cual se inspira. Debe comprenderse como una música creada desde la modernidad –en escenas frecuentemente urbanas– que recontextualiza los repertorios y las prácticas musicales tradicionales, conciliándolas con otro tipo de procesos de producción y recepción, indudablemente más tecnológicos y mediatizados, de la actualidad. Esta idea, sin embargo, no es nueva, pues como mencionaba anteriormente, Philip V. Bohlman hace treinta años ya consideraba que había que aproximarse a la música folk entendiéndola como un producto de procesos culturales vinculados con la modernidad y la urbanización.

¿Fiddle o Violín? Reflexiones conceptuales sobre el instrumento en Galicia

El violín, entendido como *fiddle*, es un instrumento propio de la música popular y tradicional, siendo esta terminología ampliamente usada en Norteamérica, o en las escenas europeas vinculadas con la música folk, especialmente en países como Escocia o Irlanda, según las ideas propuestas por Carole Pegg y Paul F. Wells. Para Carole Pegg “el *fiddle* entró en el terreno de la música popular en el Reino Unido a través del revival del folk de los años sesenta y setenta, el cual se desarrolló en las escenas del “folk-rock”, [búsqueda de] “raíces” y posteriormente en las escenas de “músicas del mundo”” (2003: 418). Paul F. Wells, por su parte,

considera que:

Fiddle es el nombre coloquial para el violín, haciendo referencia particularmente a su uso como un instrumento para las danzas vernáculas y de un modo general a su uso en la música folk y popular. [...] Aunque [la técnica del] *fiddling* es vista normalmente como una forma de la música folk, el *fiddle* ha servido a menudo como un vínculo entre los géneros musicales populares, producidos y distribuidos comercialmente, y las tradiciones locales y comunitarias de transmisión oral. El *fiddle* de las Islas Británicas, Irlanda y América del Norte, y especialmente el de Estados Unidos, ha tenido un impacto particularmente fuerte en la música popular de todo el mundo. (F. Wells 2003: 422)

Según mi investigación, en el empleo de un término distinto al de violín subyace el interés por una conceptualización diferente de su significado, relacionado con la existencia de unas técnicas interpretativas aplicadas a repertorios musicales concretos, que caracterizan unas escenas musicales y socioculturales alejadas de la concepción del violín clásico. Pero el *fiddle* en la actualidad, con frecuencia, tiene el aspecto de un violín clásico desde el punto de vista organológico⁹.

En Galicia existe y ha existido un violín enmarcado en los contextos de la música folk y, en menor medida, de la tradición. Posiblemente desde el siglo XVI y con proyección hasta mediados del siglo XX, en Galicia existió una tradición de violín popular protagonizada por los violinistas ciegos, según se recoge en *Florencio, cego dos vilares* (Schubarth et al. 2015). Entre aquellos violinistas, destaca esta figura de Florencio, quien ha sido recuperado como un símbolo identitario para la escena del folk gallego¹⁰. Esta forma de entender el instrumento se ha caracterizado por los repertorios que se tocan con él, así como por la técnica empleada en su interpretación. Asimismo, los procesos de su enseñanza y los contextos socioculturales en los que aparece se identifican con una escena distinta a la del violín clásico. El “*fiddle* gallego” es un instrumento relacionado con las piezas para la danza, y con él se emplean recursos técnicos y de

9 Una excepción clara de esta definición se encuentra en el *Hardanger Fiddle*, un instrumento tradicional procedente de Noruega que se asemeja a un violín y que posee cuerdas “simpáticas” y una ornamentación característica.

10 Es este un tema al que dediqué un capítulo entero del Trabajo de Fin de Grado y que tratará de recogerse en otra publicación.

ornamentación melódica similares a los empleados en el *fiddling*¹¹ de otras tradiciones, como la escocesa.

Debido a esta analogía entre un *fiddle* foráneo y el violín de la música folk gallega inferí la necesidad de conocer su significado y su uso desde una perspectiva *emic* en el contexto gallego, motivo por el cual se preguntó a mis colaboradores y colaboradoras durante el trabajo de campo qué significaba para ellos el *fiddle*, si se identificaban con este término, y si consideraban necesaria una distinción conceptual con el violín clásico.

Begoña Riobó considera que el concepto de *fiddle* nos ayuda a posicionar al violín de un modo diferenciador respecto a su uso en otras músicas, ya que es una palabra asociada con una determinada técnica y repertorio. Sin embargo, desde que empezó a tocar música tradicional nunca dijo que fuese una intérprete de *fiddle*, de hecho, en la actualidad sigue considerándose violinista. No obstante, también defiende las ideas que permanecen detrás de la utilización de la palabra *fiddle*. Durante la entrevista, Begoña Riobó mencionó que entendía por qué en algunos contextos –por ejemplo, en el congreso en el que nos encontrábamos¹²– se había utilizado la idea de *fiddle*. Especialmente interesante fue el enfoque que ofreció al decir que una de las principales diferencias entre el *fiddle* y el violín clásico reside en el procedimiento pedagógico y formativo que se lleva a cabo en cada caso. Según ella, en la música clásica el proceso formativo está muy reglado a través de unos repertorios canónicos muy concretos que se reproducen constantemente, así como por unos espacios institucionales para la enseñanza muy definidos y organizados en escuelas y conservatorios. Sin embargo, en las escenas del *fiddle* se potencia, durante el aprendizaje del instrumento, la asimilación de las melodías “de oído”, es decir, sin emplear el intermediario de la partitura. Por otro lado, se ofrece la idea de aprender a partir de las técnicas, recursos y repertorios de otros instrumentos, como la gaita en el caso gallego.

11 El término *fiddling* hace referencia a la acción de tocar el *fiddle*, es decir, al conjunto de técnicas violinísticas y expresivas que dotan al instrumento de un lenguaje propio y diferenciado de la escuela clásica.

12 La entrevista a Begoña Riobó fue realizada el 3 de febrero de 2018 durante el desarrollo del *Barcelona Fiddle Congress*, en la ESMUC de Barcelona.

María G. Blanco¹³ es la actual profesora de *violino* de la *Escola de Música d'aCentral Folque*¹⁴. Durante el desarrollo de la entrevista se mostró partidaria del uso del término “violín” dentro del contexto de la música folk y tradicional en Galicia: “el *fiddle* es un poco una modernidad importada, aquí siempre fue violín” (Muñoz Molano 2018: 23). Sin embargo, también mencionó que el concepto de *fiddle* determina muy bien el tipo de música para la cual el instrumento, entendido de esta forma, está enfocado. Por ello, considera que se emplea la idea de *fiddle* para definir el uso del instrumento dentro de la música tradicional y popular, mientras que el nombre de violín se reserva a un repertorio más clásico. No obstante, María G. Blanco nunca se ha definido mediante los conceptos de *fiddler* o de *fiddle*, puesto que no se siente identificada con ello, pero al igual que Begoña Riobó entiende la utilidad de su uso.

Una visión ligeramente contrastante es la ofrecida por Alfonso Franco, durante una de sus entrevistas¹⁵, en la que comentó que para él el *fiddle* es el violín con el que se toca música para bailar y que por extensión hoy en día es el violín que toca música para ser compartida en grupo. Considera que en algún momento de la historia debió producirse una ruptura con los usos que tradicionalmente había tenido el violín como instrumento que tocaba música para las celebraciones, donde la danza era un importante componente de socialización. Progresivamente, el violín asociado a la música para el entretenimiento habría pasado a formar parte del imaginario de la música popular exclusivamente, lo que implicó durante un largo tiempo connotaciones negativas al considerarse una música menos elevada que la académica. Partiendo de esta reflexión, considera fundamental el empleo del término *fiddle*, como elemento diferenciador de un estilo interpretativo concreto, que implica, entre otras cuestiones, el uso de una serie de recursos de carácter expresivo como

13 María G. Blanco fue entrevistada el 23 de mayo de 2018 en el bar La Gramola de Santiago de Compostela, un lugar donde se suelen desarrollar *foliadas*.

14 Cuando realicé mi trabajo de campo la escuela recibía el nombre de Escola de Música Popular e Avanzada, que fue cambiado ese mismo año 2018 al que aparece en el cuerpo del artículo.

15 Entrevista realizada durante el *Barcelona Fiddle Congress*, el 4 de febrero de 2018.

ornamentaciones o una técnica de arco en la que se potencia una rítmica expresiva. Para Alfonso Franco “en los países en los que el violín tiene una presencia importante en la música popular es necesaria una distinción. No es lo mismo ser un *fiddler*, que es una persona que toca para que la gente baile o en las fiestas, a ser un violinista con carrera en la música clásica” (Muñoz Molano 2018: 24).

Quim Farinha también es partidario del empleo del concepto *fiddle*. Comenzó a adentrarse en el mundo del violín de la música folk aprendiendo de forma autodidacta, tratando de imitar lo que hacían los *fiddlers* escoceses e irlandeses, especialmente. A partir de este interés percibió que aquel estilo violinístico era completamente distinto al que estaba aprendiendo en el conservatorio, tanto en la técnica del propio instrumento como en el empleo de los recursos expresivos. Es toda esta experiencia la que hace que Quim Farinha defienda lo adecuado de emplear el concepto *fiddle*. Según indicó en su entrevista¹⁶:

Porque de alguna manera es un término genérico que define la manera tradicional de tocar el violín, ya sea estilo nórdico, irlandés, escocés o *galego*. Me gusta utilizar el término *fiddle* en general porque es distinto a la música clásica. [...] Los lenguajes empleados con ambos violines [el clásico y el *fiddle*] también son distintos, el *fiddle* representa un lenguaje más propio del pueblo. (Muñoz Molano 2018: 25)

Las últimas palabras del violinista, “un lenguaje más propio del pueblo”, se deben interpretar como parte de un discurso identitario. El *fiddle* es presentado como un instrumento que emplea un lenguaje musical más “auténtico”, motivo por el cual se convierte en símbolo de lo popular. Según Tamara Livingston (1999: 74) “el término autenticidad es comúnmente empleado para distinguir una práctica revivida [una música surgida del revival] de otras músicas y para centrar la atención en su supuesta antigüedad”. Según esta idea, el *fiddle* sería presentado como un instrumento que pertenece al pueblo porque hunde sus raíces en su tradición. Asimismo, bajo estas ideas subyace una asociación cultural con los discursos de las escenas folk agrupadas bajo la idea de música “celta”.

16 La entrevista a Quim Farinha fue realizada por vía telefónica desde Madrid el 12 de junio de 2018.

Hasta este punto, todas las reflexiones presentadas pertenecen a violinistas de argumentada relevancia para el folk gallego, pero durante mi investigación he considerado importante tener en cuenta la visión de otros instrumentistas participantes de una escena tradicional que se fundamenta en las prácticas musicales de las piezas que se han transmitido en Galicia oralmente, recogidas en cancioneros. De este modo, Xosé Luís Miguélez¹⁷ ofreció a través de su entrevista su propia reflexión conceptual sobre la terminología propuesta, mencionando que él la palabra *fiddle* la asocia más al violín americano, al uso que hacen ellos del violín en la música folk y country. Sin embargo, dentro de la música gallega no considera que se hubiese hecho un uso extendido del término *fiddle* para referirse al violín en la música tradicional. No obstante, cree que la llegada de un violín folk a Galicia en torno a los años setenta y ochenta estuvo claramente influenciada por grupos foráneos, irlandeses y escoceses especialmente, en cuyo caso sí hablaría directamente de *fiddle* como un instrumento diferente al violín clásico. Por otro lado, afirma que sí observa diferencias en la utilización del instrumento dentro de la música tradicional, en cuanto a técnica, sonido, afinación y formas de tocar. En este sentido destaca la existencia de una asociación entre la voz cantada y el violín, así como en lo referente a la sonoridad señala una influencia clara del característico bordón que poseen algunos instrumentos como la gaita y la zanfona. Para él, el sonido del bordón es un elemento que crea identidad en la música gallega, motivo por el cual los violinistas tratan de imitarlo empleando el recurso de las dobles cuerdas.

Tras analizar y cotejar las argumentaciones expuestas se concluye que, si bien parece que en la actualidad podría haber posturas encontradas, en lo que respecta a la conveniencia de emplear el concepto *fiddle* en el marco de la música folk en Galicia, realmente no se ha producido un arduo debate. No obstante, se debe resaltar una idea que subyace en las reflexiones de los informantes, la existencia de dos lenguajes estilísticos y técnicos diferenciados para la interpretación del violín, uno de ellos perteneciente a los contextos de la

17 Xosé Luís Miguélez fue entrevistado el 24 de mayo de 2018 en el CMUS de Vigo.

música folk y otro a los de la música clásica. Cabe añadir que, pese a defender esta distinción de forma muy clara, los violinistas gallegos se muestran partidarios de la conciliación de ambos lenguajes, algo que puede tener su explicación en el hecho de que muchos de los violinistas y las violinistas folk en Galicia contaban con formación de violín clásico cuando se acercaron al aprendizaje autodidacta del *fiddle*, situación que tuvo lugar frecuentemente, al menos hasta la existencia de alternativas de aprendizaje institucionalizadas. Para el título del artículo he decidido escoger la terminología de violín (en la música folk gallega) por considerarse un concepto más neutral que puede facilitar una rápida comprensión de la temática propuesta, atendiendo a su enfoque organológico. Sin embargo, a lo largo de mi investigación utilicé todas las terminologías propuestas, *fiddle*, violín y violín folk, entendidas bajo el marco conceptual específico de la escena musical estudiada. Al emplear los tres términos se ha intentado respetar las reflexiones de los distintos informantes.

Espacios para el aprendizaje y la práctica del violín en el folk gallego: casos de estudio en Vigo y Santiago de Compostela.

En las líneas que se suceden en este punto presentaré una serie de espacios e instituciones que han generado unas redes de intercambio musical y cultural para el violín folk, de enorme relevancia dentro de la escena de la música folk en Galicia. Así, en primer lugar, desarrollaré una síntesis del estudio de caso que he realizado mediante el trabajo de campo en Vigo, y haré lo correspondiente con Santiago de Compostela.

La situación del *fiddle* en Galicia desde el surgimiento de la música folk —en torno a los años ochenta plenamente—, se caracterizó por la total carencia de escuelas y opciones formativas con las que aprender este modo de tocar el instrumento. Debido a ello, una gran mayoría de los violinistas que han protagonizado la escena del folk gallego hasta la actualidad procedían del violín clásico, que adaptaban de forma autodidacta al nuevo lenguaje estilístico. Tras distintos intentos de buscar espacios en los que regular una enseñanza para el violín folk y, de este modo, garantizar la continuidad del estilo a través de nuevas generaciones de violinistas, se fundaron dos instituciones que han logrado un

gran reconocimiento, la ETRAD (Escuela Municipal de Música Folk y Tradicional) en Vigo, fundada en 2008, y la *Escola de Música d'aCentral Folque* en Santiago de Compostela, que encuentra sus antecedentes en el año 2008, igualmente.

Como recoge Alfonso Franco (2004), el antecedente de la ETRAD se encuentra en el Conservatorio Tradicional *da Escola de Artes e Oficios* de Vigo, en el que se incluyó una especialidad de violín en el año 1997. En los cursos correspondientes a los años 1997 y 1998 la especialidad de violín fue dirigida por el violinista Quim Farinha¹⁸, sustituido posteriormente por el violinista Alfonso Franco¹⁹, el cual continúa impartiendo la especialidad de violín en la ETRAD. Al independizarse el Conservatorio Tradicional de la mencionada institución que lo albergaba, acabaría surgiendo lo que hoy se conoce como la Escuela Municipal de Música Folk y Tradicional (ETRAD) de Vigo, que en el año 2008 se convirtió en una institución propia. La Escuela Municipal de Música Folk y Tradicional fue una iniciativa desarrollada con el apoyo institucional del Concello de Vigo y según se define en su propia página web habría surgido como “una iniciativa innovadora proyectada para la protección y la difusión de la música patrimonial gallega, procurando su evolución en la convivencia con las formas contemporáneas del folk urbano” (ETRAD. Escola Municipal de Vigo de Música Folk e Tradicional, 7 de diciembre de 2020). La oferta formativa de la escuela cuenta con Música y Movimiento; Formación Instrumental de distintas especialidades (violín folk²⁰, acordeón diatónico, arpa céltica, canto popular, cuerda pulsada, gaita, percusión tradicional, requinta y flauta, y zanfona), organizada en niveles o itinerarios; programas específicos de algunas especialidades, como son el curso de iniciación al instrumento (CII) o el Curso de Especialización Escénica (CEE); así como las Aulas Abiertas.

18 Es importante mencionar que Quim Farinha ya había dado clases de violín folk o *fiddle* en la Universidad Popular de Vigo en torno a los años ochenta.

19 La carrera de Alfonso Franco hasta la actualidad es extensa y muy relevante por su labor y participación en los hechos que han llevado a la construcción de escenas para el violín folk en Galicia. En mi Trabajo de Fin de Grado (Muñoz Molano 2018: 63) se puede encontrar una síntesis biográfica de su carrera.

20 Hay una relación de asignaturas por curso e itinerario del aula de violín de la ETRAD en los anexos (Muñoz Molano 2018: 96).

En la entrevista realizada a María Pérez²¹ pude profundizar más en los contenidos de algunas asignaturas y en las características de la especialidad de violín folk²² de la escuela. Del mismo modo fueron esenciales las aportaciones de Alfonso Franco en este aspecto, tanto las proporcionadas a través de conversaciones informales, como las recogidas por él mismo en diversos documentos (Franco 2010 y 2012). De este modo, puedo señalar que para pasar del itinerario básico al medio, y del medio al avanzado, los estudiantes deben realizar una prueba –el equivalente a lo que se conoce en los conservatorios clásicos como el “pase de grado”–. La enseñanza de violín, durante los primeros meses del itinerario básico, se basa en el aprendizaje de patrones rítmicos, debido a la importancia del elemento rítmico en la identidad de la música folk y tradicional. Por ello, cuando el alumnado adquiere una cierta destreza técnica con el arco, comienza a practicar los toques básicos de los diferentes ritmos tradicionales. Durante estos primeros meses de clases, los estudiantes también empiezan a practicar la habilidad de tocar y cantar al mismo tiempo²³. A medida que los violinistas van cogiendo destreza con todos los elementos que configuran la técnica del instrumento, también se empieza a introducir el desarrollo de la velocidad en la interpretación, algo importante para que se pueda llegar a tocar las danzas a un tempo adecuado que permita el baile. El siguiente paso de nivel está protagonizado por el empleo de las dobles cuerdas, algo que permite a los estudiantes adquirir un sonido más característico de la “música tradicional gallega”, según Alfonso Franco (2012). El uso de las dobles cuerdas permite realizar acompañamientos de las melodías, tanto en el caso de las interpretadas por el mismo violín simultáneamente, como las realizadas por otros instrumentos con los que se esté tocando. Con este recurso se busca un paralelismo con la sonoridad que poseen los instrumentos con bordón de la música gallega como

21 María Pérez fue entrevistada el 24 de mayo de 2018 en las instalaciones de la ETRAD en Vigo.

22 En mi visita a las instalaciones de la ETRAD, en mayo de 2018, pude observar que las aulas de cada instrumento llevan un nombre propio en homenaje a una figura destacada para la historia de la música gallega en relación con dicho instrumento. En el caso del aula de violín, ésta lleva el nombre de *Florenco, O cego dos Vilares*, lo cual resulta relevante porque como he introducido anteriormente, este violinista se ha recuperado como un símbolo identitario para el violín folk en Galicia. Cuestión que pretende ser abordada con más detenimiento en una futura publicación.

23 Un recurso que ya era empleado por los violinistas ciegos de la tradición gallega.

la zanfona y la gaita, pero también con el lenguaje interpretativo del *fiddle* de otras escenas de la música folk europeas. Es por tanto un recurso en el que subyace una pretensión identitaria.

Según María Pérez, la especialización comienza en el itinerario medio de violín folk, a partir del cual se cursan asignaturas no instrumentales que les aportan un conocimiento más amplio como músicos. De las asignaturas comentadas por la estudiante de violín durante la entrevista, destaco aquellas que me resultan más interesantes en comparación con la programación curricular que se suele encontrar en escuelas y conservatorios clásicos. Las asignaturas de armonía impartidas por el reconocido multinstrumentista Anxo Pintos son especialmente relevantes por el fin práctico de las mismas, que los estudiantes sean capaces de componer sus propios arreglos musicales para las asignaturas de conjunto²⁴. Otras dos de las asignaturas que quiero destacar son “ritmos y géneros” –donde se aprenden de forma teórica los ritmos y géneros musicales que se consideran pertenecientes a la tradición gallega–, así como “tradición y ciclo anual”, asignatura que relaciona todos esos géneros con sus usos históricos. Por último, cabe mencionar que con la asignatura de “sonorización y grabación”, también impartida por Anxo Pintos, el alumnado tiene la oportunidad de aprender nociones básicas de grabación y producción musical, así como de vivir la experiencia de grabar uno de sus propios arreglos con su conjunto instrumental.

Tras acabar todos los itinerarios de la ETRAD, se obtiene un título. Sin embargo, a pesar de toda la formación recibida, este título no es de carácter oficial, se expide como una titulación independiente. Este problema se incrementa por el hecho de que los profesores de la escuela, entre los cuales se encuentran algunos de los mejores profesionales de la música folk y tradicional gallega, tampoco cuentan con una certificación oficial que los acredite como tales. Pese a toda esta situación, la escuela cuenta con un reconocimiento nacional e internacional, ya que no existe ningún otro organismo en Galicia que se dedique a regular de este modo los estudios de música folk²⁵.

24 El conjunto instrumental del itinerario avanzado es el más importante pues se concibe como un “simulacro” de agrupación profesional, con el cual los alumnos y alumnas deben hacer una serie de conciertos con autonomía fuera de la escuela.

Alfonso Franco (2012) considera que en la última década la especialidad de violín folk ha ido cobrando cada vez mayor protagonismo en la ETRAD. Esta situación quizá puede haber sido influida por la relación de la escuela con una serie de instituciones y eventos plenamente relacionados entre sí, los cuales han contribuido a la creación de un espacio de referencia para el violín folk en Vigo, con proyección a toda Galicia y a nivel nacional.

En el año 2011 se produce la creación de la asociación cultural Galicia Fiddle, cuyos socios y socias tienen mayoritariamente algún tipo de vinculación con la ETRAD. De hecho, entre los motivos que habrían propiciado su aparición se encontraría el incremento de popularidad y ratio del aula de violín de dicha escuela. También surge como consecuencia de una creciente actividad en torno al *fiddle* en Galicia en las dos últimas décadas, a través de cursos, conciertos, nuevos proyectos de destacados violinistas folk o el campamento San Simón Fiddle, del que hablaré más adelante. Todo esto se produce en gran medida alrededor de los músicos que protagonizan la escena local de la música folk en Vigo, pero con proyección al resto de Galicia, llegando a atraer a violinistas y músicos no gallegos. Según la información proporcionada por Alfonso Franco durante el trabajo de campo, los orígenes de la asociación Galicia Fiddle se encuentran en las sesiones o *foliadas* que se celebraban desde años anteriores en la casa de Isabel Abril y el propio Alfonso Franco, en una pequeña aldea llamada Xustáns, en torno a las cuales se congregaban varios músicos y violinistas destacados de la escena de Vigo.

Galicia Fiddle constituye un tipo de asociación sin precedentes en Galicia. El colectivo de personas que la forman trabaja para mantener vivo el repertorio y el aprendizaje del *fiddle*, proyectando la asociación como un punto de encuentro para el intercambio musical en torno a los instrumentos de cuerda frotada de distintas tradiciones, géneros y culturas, dentro del ámbito de la música popular.

25 Este reconocimiento ha sido reforzado por la presencia de sus profesores y profesoras en algunos de los foros nacionales e internacionales con más proyección dentro del ámbito del violín folk y moderno, en algunas ocasiones de forma reiterada (*The North Atlantic Fiddle Convention*, *Sierra Fiddle Camp*, *Crisol de Cuerda* o *Barcelona Fiddle Congress*).

Si se observan los objetivos y la organización de la asociación, ésta puede recordar a las sociedades y clubes existentes en otras escenas de la música folk europea y norteamericana, desarrollados especialmente desde finales del siglo XIX y plenamente en el siglo XX bajo prácticas de revival, cuestión que recoge Richard Blaustein (2006: 50 – 60). Desde su fundación, Galicia Fiddle realiza distintas actividades cada año, entre las cuales destaca la organización de cursos y talleres formativos impartidos por músicos profesionales²⁶ de otras escenas relacionadas, o la asistencia y organización de conciertos. En el año 2018 la asociación participó en el evento *The North Atlantic Fiddle Convention*.

Una de las actividades anuales más destacadas de la asociación es su campamento de verano, llamado *San Simón Fiddle Camp*, el cual se emplaza en la isla de San Simón de la ría de Vigo. La enseñanza musical del campamento se centra en la técnica y el repertorio de música tradicional de diversas escenas a nivel internacional aplicado a instrumentos de cuerda. Para ello, en cada edición se cuenta con la participación de músicos profesionales procedentes de diversos países y culturas como China, Portugal, India o México. *Encordass* y *Sementeira* son otros dos proyectos muy relevantes dentro del marco de la asociación. El primero consiste en un encuentro de instrumentistas de cuerda que tiene lugar en la Isla de San Simón con anterioridad al *San Simón Fiddle Camp*, durante un fin de semana. *Sementeira*, por su parte, es un curso de iniciación al *fiddle* para niños y niñas con edades comprendidas entre los cinco y doce años, durante el cual aprenden ritmos y acompañamientos sencillos de la música folk y tradicional, junto a profesores y a sus propios familiares.

La orquesta folk SonDeSeu es otra de las instituciones importantes que participan en el desarrollo de la escena de la música folk gallega en Vigo, con proyección internacional. Se trata de la primera orquesta folk de Galicia,

²⁶ Algunos de los violinistas y músicos que han realizado cursos en Galicia con la cobertura de la asociación Galicia Fiddle son: Jani Lang y Martin McDonald (2011); Diego Galaz y Jorge Arribas de Fetén Fetén (diciembre 2011); Oriol Saña y Marta Roma (2011); Nic Gareiss y Scott Hartley (marzo 2012); Bruce McGregor y Neil Perlman (abril 2012); Laura Cortese y Matt Malikowski (septiembre 2012); Lauren Rioux y Sten Isak (marzo 2013); Brittany Haas (mayo 2013); Alasdair Fraser y Natalie Haas (octubre 2013); Hanneke Cassel y Mike Block (noviembre 2013); Rushad Egglestone (diciembre 2013) así como Jacky Molard y Jean Michel Veillon (febrero de 2014).

constituida como un proyecto que continúa siendo único en la actualidad. Asimismo, cabe destacar que los violines constituyen una sección orquestal propia dentro de la formación. SonDeSeu fue fundada en el año 2001 por el músico Rodrigo Romaní²⁷, quien ha desempeñado el rol de director musical de la orquesta, además de participar como músico en ella. Fue emplazada en el antiguo departamento de Música Tradicional de la *Escola de Artes e Oficios* de Vigo, lugar que sigue siendo su sede, ahora bajo el nombre de ETRAD, como ya se ha mencionado. Esta orquesta se concibió con el fin de proyectar la música tradicional gallega a través de la innovación, la creación colectiva y la convivencia de dicha música con otros géneros musicales, por lo que su repertorio se constituye desde una diversidad de fuentes, e incluye algunas composiciones originales de creación propia. Entre esas fuentes, el repertorio de SonDeSeu cuenta con piezas procedentes de la transmisión oral de la música tradicional gallega, las cuales son arregladas para la formación por los propios músicos de la orquesta. En este aspecto, adquieren una gran preeminencia los responsables de las distintas secciones instrumentales, que son un total de nueve, y comprenden los siguientes instrumentos junto a los correspondientes responsables de sección: arpas (Rodrigo Romaní), sección de canto (Javier Feijó), bouzoukis (Xosé Liz), contrabajos (Rodrigo Romaní), gaitas (Xaquín Xesteira), percusión (Xaquín Xesteira), requintas (Xosé Liz), violines (Alfonso Franco) y zanfonas (Anxo Pintos).

El proyecto ha estado en constante crecimiento y evolución desde su fundación, obteniendo un gran reconocimiento de la audiencia y de algunas instituciones, motivo por el que han participado en dos ediciones del *Festival Internacional do Mundo Celta de Ortigueira*, y en la edición del año 2009 del Festival Intercéltico de Lorient. Por otro lado, SonDeSeu ha liderado el proyecto ENFO (*European Network of Folk Orchestras*), con el apoyo institucional del Ayuntamiento de Vigo. Se trata de un proyecto mediante el cual se ha impulsado la creación de nuevas orquestas similares por toda Europa, con las que se pretende establecer una red

27 Rodrigo Romaní también fue fundador y miembro del grupo Milladoiro, y es una persona muy relevante en la historia de la música folk y popular en Galicia.

estable de intercambio musical y formativo. En la actualidad, la orquesta folk SonDeSeu ha realizado cinco producciones discográficas: *Mar de Vigo* (2003), *Trastempo* (2007), *Barlovento* (2010), *Danzas Brancas* (2013) y *Beilarúa* (2018).

Antes de comenzar a presentar los espacios y las prácticas existentes en torno al violín folk en Santiago de Compostela, es importante finalizar con la presencia de las sesiones o *foliadas* en Vigo, eventos muy característicos de las escenas locales de la música folk en Galicia, en los cuales la presencia del violín es bastante significativa. Las sesiones también son un rasgo identitario de escenas de la música folk foráneas, ya que están muy presentes en las culturas de países europeos como Escocia e Irlanda, con los que la música folk gallega tiene una importante relación.

Las sesiones son un tipo de reuniones musicales de carácter informal, en la mayoría de los casos, en las cuales se interpreta música, se baila y se intercambian conocimientos y repertorios musicales. Es frecuente que este tipo de eventos se organicen en bares o salas culturales. En el contexto gallego, las sesiones han recibido frecuentemente el nombre de *foliadas*, pero también se utilizan los conceptos de *ruadas*, *polavilas* o *serán* en lugares concretos de Galicia. En lo que respecta a la escena de Vigo las *foliadas* solían tener lugar en los locales y bares llamados O Serán, A Regueifa y Burla Negra. Es importante destacar que durante muchos años los músicos vinculados con la ETRAD y la asociación Galicia Fiddle han sido los impulsores de este tipo de actividad en Vigo²⁸.

28 De hecho, profesorado de la ETRAD fundó el local de “tapas & folk”, *O Lagharto Pintado* en Vigo, un espacio que tiempo después fue traspasado y en la actualidad solo conserva la ambientación “folk” a través de los cuadros y adornos del establecimiento.



Figura 1. La violinista María Jorge Bastos (en primer plano a la derecha) junto a otros músicos vinculados con la ETRAD. Sesión en *O Serán* (Vigo). Fotografía tomada por la autora. Mayo de 2018.

aCentral Folque es una institución con sede en Santiago de Compostela que desempeña una importante labor de recuperación, conservación y difusión de la música popular gallega. Según afirman en su página web, “aCentral Folque es un proyecto fundamentado en el estudio, la promoción y la divulgación de la música gallega con un enfoque abierto, global y contemporáneo” (aCentral Folque, Centro Galego de Música Popular, 7 de diciembre de 2020). De las líneas de trabajo existentes en el centro destaca la presencia de una editorial propia para el estudio y la divulgación de personajes históricos de relevancia para el patrimonio musical gallego. Entre sus publicaciones se encuentran gaiteros, zanfonistas, narradores, acordeonistas y, por supuesto, también violinistas, como es el caso del libro *Florencio, cego dos vilares* (Schubarth et al. 2015). Estas fuentes son interesantes para el estudio de la música gallega, porque además de las narraciones, pueden contener transcripciones musicales, fotografías y grabaciones originales. Desde aCentral Folque también se han realizado distintas actividades y producciones culturales en la última década, como la organización del festival *Zona da Zanfona* o el *Proxecto Florencio*, un espectáculo escénico y pedagógico en torno a la figura del violinista ciego.

En lo que respecta a la enseñanza musical, aCentral Folque cuenta con una Escola de Música –la cual entre los años 2015 y 2018 se denominaba Escola de Música Popular e Avanzada– y con cursos monográficos que se producen

anualmente. Dicha escuela es la heredera de un proyecto que se originó a través del *Conservatorio Folque do Concello* de Lalín, en el cual se impartían cursos monográficos de violín folk desarrollados por el violinista Quim Farinha. Entre los años 2008 y 2015 existió la Escuela Libre de la Música Popular Gallega, nombre que recibió entonces el centro de estudios regulares de aCentral Folque, precedente del actual.

En la actualidad, la escuela presenta una serie de aulas colectivas y otras individuales. Cabe decir que el formato de la escuela de aCentral Folque es distinto al de la ETRAD, ya que tiene un sistema mucho menos regulado, sin organizarse en cursos e itinerarios, pero igualmente efectivo y con resultados formativos óptimos. Entre las aulas colectivas, se ofrece un aula de baile; un aula de lenguaje musical que sigue el método de Kodaly; y un curso de análisis de canciones tradicionales²⁹. Dentro de las aulas individuales es donde encontramos la especialidad de violín, llamada en este caso aula de *violino*³⁰. Al igual que las especialidades instrumentales restantes (gaita, zanfona, técnica vocal, flautas y requinta, y percusión tradicional), el aula de violín se diseñó con un enfoque abierto en el que entran todo tipo de estudiantes con independencia de su edad, sus conocimientos musicales previos, y si tienen o no aspiraciones profesionales en la música. Es importante señalar que el aula de violín ya existía en la Escuela Libre de la Música Popular Gallega entre los años 2008 y 2015. Durante todas las etapas por las que han pasado los proyectos académicos de aCentral, la presencia de maestros y maestras procedentes de la escena profesional de la música popular y tradicional gallega ha sido una característica esencial. En el caso del violín, han sido maestros en este espacio Quim Farinha, Gutier Álvarez³¹ y María G. Blanco, quién continúa siendo profesora.

29 En el curso 2017 – 2018, cuando realicé mi investigación inicial, las aulas colectivas de la escuela también tenían un grupo de improvisación oral y *regueifa*, y un aula de armonía en la música popular y contemporánea.

30 La elección de este término en galego para nombrar el aula de violín de la escuela puede corresponderse con el deseo de establecer una diferencia con el violín clásico, buscando una alternativa propia, desde la identidad de la lengua gallega al concepto de *fiddle*.

31 Gutier Álvarez, además de ser uno de los violinistas más destacados de la escena folk gallega, ha realizado un trabajo muy importante en relación a la recuperación del repertorio y de la figura

A partir de la entrevista que realicé a María G. Blanco³² durante mi trabajo de campo en Santiago de Compostela, puedo esbozar unas líneas acerca del desarrollo del aula de violín de la escuela de aCentral Folque. La organización del aula de violín no sigue una programación didáctica estricta, por el contrario, ésta se adapta al alumnado, el cual presenta una casuística muy variada. Han pasado por el aula de violín de la escuela desde estudiantes que proceden del conservatorio, que tocan música clásica y quieren aprender otros recursos y estilos musicales, hasta alumnos que empiezan desde el principio con el instrumento. No obstante, sí que hay una cierta organización de las clases según niveles, pero se va adaptando el currículo al alumno o la alumna constantemente.

Después de dos décadas de trabajo y proyectos, su escuela de música, así como los cursos monográficos y las distintas producciones musicales que se realizan desde la institución, aCentral Folque se ha situado como un espacio de referencia que indudablemente ha participado en la construcción de una escena local y translocal para el violín folk en Galicia en la actualidad. De hecho, en diciembre de 2020 han sido galardonados con el *Premio da Cultura Galega* en la categoría de música por parte de la *Xunta* de Galicia.

En lo que respecta a la presencia de *foliadas* en Santiago de Compostela, sobre este aspecto también fue preguntada la violinista y profesora María G. Blanco en su entrevista. Según la citada informante, las sesiones habrían existido de forma tradicional en Galicia. Cree que en Santiago de Compostela nunca dejó de haber este tipo de reuniones de danza y música, y considera que son espacios musicales de intercambio muy interesantes porque en ellos no solo han participado músicos a nivel local o de Galicia, sino que por las *foliadas* de Santiago de Compostela han pasado algunas personas muy relevantes de la escena folk internacional, con el enriquecimiento musical que eso supone para la comunidad local. En las *foliadas* de Santiago se toca un repertorio muy

de Florencio López. Tuvo un papel muy relevante para la producción *Proxecto Florencio* de aCentral Folque.

32 María G. Blanco fue entrevistada el 23 de mayo de 2018 en el bar La Gramola de Santiago de Compostela. Además de su labor docente como violinista en aCentral Folque, es maestra de educación musical y se ha dedicado profesionalmente a ello.

variado, que va desde la música tradicional gallega hasta piezas de baile de otras tradiciones europeas. A través de la observación participante en mi trabajo de campo puedo señalar que el repertorio que se toca en las sesiones no se suele acordar previamente, ni se lleva preparado. Las piezas se van proponiendo por los participantes, los cuales muchas veces empiezan a tocarlas directamente, esperando que el resto de los músicos se una. De este modo, durante horas se sucede un espectáculo musical dinámico de carácter “improvisado”. Las *foliadas*, asimismo, tienen un papel importante en la formación musical puesto que ofrecen a los intérpretes la posibilidad de aprender repertorio nuevo.

En Santiago de Compostela han existido tres locales activos en la organización de estas sesiones: Calpe; La Gramola, donde se han organizado *foliadas* desde la última década; y Casa das Crechas, el más histórico de los tres. En conversaciones informales con la violinista Antía Ameixeiras me ha comentado que, en los dos últimos años, el local Calpe ha dejado de formar parte de esta red de intercambio y práctica musical en Santiago de Compostela. Por el contrario, ha surgido el encuentro de músicos en dos nuevos espacios, O cruceiro y O Besbello³³. Durante mi trabajo de campo en Santiago de Compostela, pude asistir a una “*foliada*–concierto” del local Casa das Crechas. Allí un grupo de músicos sentados en torno a unas mesas de la planta baja del bar tocaban una pieza detrás de otra rodeados de espectadores, algunos de los cuales participaban activamente bailando al lado. Es importante mencionar que he matizado la idea de “*foliada*–concierto” porque en este caso la agrupación musical no presentaba el carácter espontáneo tan típico de estos eventos, así como había una pequeña puesta en escena con luces. El violinista Quim Farinha suele tocar con este grupo en Casa das Crechas.

33 En el presente, por la situación de emergencia sanitaria originada por la Covid – 19, estos espacios no pueden desarrollar su actividad con normalidad, por lo que en un futuro habrá que evaluar el impacto que los recientes acontecimientos puedan tener en la escena.



Figura 2. El violinista Cibrán Seixo en una Sesión en *Casa das Crechas* (Santiago de Compostela). Fotografía tomada por la autora. Mayo de 2018.

Con los resultados aportados, se puede constatar la existencia de unas redes bastante establecidas para el violín folk gallego, en Vigo y Santiago de Compostela. En ellas se produce una interacción entre los centros de enseñanza presentados; los espacios alternativos para el aprendizaje, como las sesiones y los cursos; así como los violinistas y las violinistas de distintas generaciones que participan de todo lo anterior. La existencia de estos circuitos podría asegurar la pervivencia tanto de la escena de la música folk gallega, como del lenguaje violinístico concreto que ha ido ligado a la misma.

Violinistas en la música folk gallega: Begoña Riobó (Riobó) y Quim Farinha (Berrogüetto)

Begoña Riobó³⁴ es considerada una de las violinistas con mayor proyección dentro de la escena de la música folk gallega. Posee una destacada trayectoria artística, pues ha formado parte de las bandas de músicos como Susana

34 Todas las alusiones a opiniones o comentarios de la violinista que aparecen en este punto del artículo están extraídas de la entrevista que realicé con ella en Barcelona el 3 de febrero de 2018, durante el desarrollo del *Barcelona Fiddle Congress*.

Seivane, Anxo Lorenzo o Carlos Núñez, y actualmente es integrante de la Orquesta Folk SonDeSeu. Más allá de la relevancia de lo mencionado, posiblemente una de sus mayores aportaciones a la música folk gallega fue su propio proyecto denominado Riobó, con el que se convirtió en la primera violinista folk gallega en dirigir su propia banda.

Begoña Riobó empezó a tocar el violín con quince años, fuera del circuito de los conservatorios, bajo las enseñanzas de la violinista Natalia Soltan, de quien aprendió ciertas nociones clásicas, pero pronto se empezaría a interesar por la música tradicional con el violín. Su primer contacto con la música tradicional fue a través del baile gallego, que le permitió asimilar de una manera inconsciente ciertos patrones y fórmulas rítmicas de la música que le rodeaba. Su hermana gaitera, alumna de Carlos Núñez en el conservatorio, fue un referente esencial en este primer momento. Comenzó un camino autodidacta reproduciendo con el violín las melodías tradicionales que conocía y otras piezas que le gustaban de los discos que conseguía de violinistas foráneos de la música folk asociada con el discurso “céltico”. El *fiddler* escocés Alasdair Fraser fue su principal referente, pero también Seán Keane de The Chieftains, el violinista bretón Jacky Molard y los violinistas Martin Hayes y Natalie McMaster, junto a unas pocas referencias gallegas entre las que menciona a Laura Quintillán en Milladoiro y Quim Farinha. En su formación como violinista folk también ha sido muy importante la asistencia a sesiones, así como su experiencia en distintos grupos de música folk.

Todo lo expuesto hace que Begoña Riobó se vincule como violinista con un discurso identitario en el que las ideas de tradición musical gallega y el lenguaje del *fiddle* del folk “celta” están muy presentes. No obstante, ella es consciente de que con su grupo Riobó tocaba música folk, no tradicional, pues las melodías procedentes de la tradición eran sometidas a una recontextualización a través de armonizaciones, arreglos o efectos de producción.

La agrupación Riobó, fundada en torno al año 2008, ha tenido un gran valor para la música folk gallega de la última década, porque ha sido una propuesta muy novedosa en algunos aspectos. Fue la primera formación de música folk gallega en otorgar al violín un papel protagonista, si bien esta situación podría estar cambiando a través de las nuevas generaciones de violinistas gracias, entre

otras cosas, a las labores formativas que se desempeñan en las instituciones presentadas en el apartado anterior. Aunque es cierto que el grupo adoptó una formación “coral”³⁵, y no se desarrolló plenamente como la banda de una solista, el papel otorgado al violín es en gran medida lo que ha hecho a este proyecto diferente, hasta que sus componentes –Begoña Riobó (voz y violín); Fernando Barroso (Guitarra); Marcos Campos (gaita, acordeón y flautas); Xosé Liz (bouzouki); y Fernando Pérez (Flautas y requinta)– anunciaron la disolución del proyecto en octubre de 2017. Otra de las características que hacían a Riobó distinta eran las tonalidades que más empleaban en sus composiciones. Empleaban con frecuencia la gaita afinada en sol y en la, algo que no es habitual en otro tipo de bandas en las que la figura principal es la gaita. Para ellos esas tonalidades eran importantes porque la gaita gallega en ese tono empasta mucho mejor con el violín al presentar un color más opaco.

Begoña Riobó no se considera una violinista pionera, pero sí reconoce que hasta que llegó su proyecto, Riobó, la mayoría de las bandas gallegas de música folk instrumentales estaban basadas en la gaita, “porque la gaita es el instrumento...es una bandera, no es simplemente un instrumento” (Muñoz Molano 2018: 69). Posiblemente debido a esto, la violinista busca como objetivo “llegar a conseguir con el violín [...] lo que pasa con una gaita gallega, que cuando la escuchas te lleva a un lugar, que es Galicia [...] Cuando escuchas una gaita irlandesa o un violín tocado al estilo irlandés, te ubica en un paisaje. Esa es mi idea y es lo que quiero hacer” (Muñoz Molano 2018: 69). Según estas declaraciones, Begoña Riobó querría reivindicar el violín como un símbolo identitario de la música folk gallega y de Galicia. De hecho, la banda Riobó surgió, entre otras cosas, del deseo de la violinista de poder profundizar e investigar más en otros modos de tocar el violín folk, según el repertorio tradicional gallego.

Durante sus casi diez años de existencia, Riobó presentó dos trabajos de estudio: *Riobó* (2011) y *Quiral* (2015). En cuanto a los repertorios escogidos y

35 Begoña Riobó utilizó esa idea de grupo “coral” durante su entrevista para referirse a una formación instrumental que no buscaba el protagonismo de unos instrumentos sobre otros, sino el trabajo conjunto de todos los instrumentistas logrando un buen empaste del sonido final.

las fuentes de inspiración para los arreglos de las piezas presentes en sus discos, la adaptación al violín del repertorio tradicional de gaita está muy presente. Esta adaptación usualmente es realizada a partir de grabaciones de gaiteros con el apoyo de los cancioneros. Uno de los cancioneros predilectos de Begoña Riobó es el de Casto Sampredo, que lee cada año, pero también utiliza los de José Inzenga, Bal y Gay, y el de Dorothé Schubarth. A estas fuentes se suma el repertorio que ha llegado a la violinista por la transmisión oral y por su contacto con la música tradicional desde su infancia, fundamentalmente repertorio de gaiteros. En esta primera incursión realizada en la investigación propuesta, desarrollé un acercamiento al análisis auditivo de sus discos, tras el cual traté de delinear alguna de las características musicales más representativas que sintetizaré a continuación.

En las diez canciones –totalmente instrumentales– que componen su primer disco, *Riobó*, la importancia del violín está muy presente, ya que sobre el instrumento recae con frecuencia el desarrollo de las melodías principales de las canciones. No obstante, es relevante el hecho de que también se utiliza el recurso de emplear los demás instrumentos melódicos como un refuerzo de la línea melódica que expone el violín, ya sea mediante el empleo de una textura monódica donde distintas voces instrumentales concurren al unísono, o a través de la realización de armonizaciones, fundamentalmente homofónicas. El recurso de repetir un tema melódico–rítmico a través de la adición de distintos timbres en las sucesivas repeticiones es muy característico de la música folk de distintas escenas, no sólo de la gallega –como es el caso de las escenas folk europeas vinculadas con el discurso de lo “céltico”–, y con él se consigue una leve variación que evita cierta monotonía tímbrica y melódica. El papel adquirido por el violín en este disco deja constancia del objetivo de Begoña Riobó de reivindicar el instrumento como un símbolo identitario para la música folk gallega. Por otro lado, desde el punto de vista métrico, predominan los tempos rápidos y ágiles, con patrones propios de danzas. Además de esto, se presentan otras piezas que adquieren un carácter más pausado, de tempo más lento, en la línea de las baladas. Cuando ambos casos se juntan, aparecen temas en los que se consiguen contrastes expresivos y temáticos. Es el caso, por ejemplo, de “San Campio” y “Foliada 85”. De este disco cabe señalar, por

último, que también se aprecia el deseo de Begoña Riobó de asimilar el violín a la gaita, tratando de imitar su sonido y ornamentos, algo que consigue especialmente cuando el violín emplea un registro más agudo y brillante. De su segundo disco, *Quiral*, solo voy a indicar aquellos rasgos que resultan novedosos respecto al primero. Entre ellos, destaca el empleo de un recurso de la técnica de violín moderno que está en auge en la actualidad, fuera del contexto clásico, el “chop”³⁶. Este elemento técnico se puede encontrar en “Retello”. Dentro de los temas de este disco aparece por primera vez uno vocal, que es cantado por la propia violinista, “Cantaruxa”. Por último, señalar que, aunque en este trabajo discográfico el violín sigue teniendo un gran protagonismo, se desarrollan más los recursos melódicos y tímbricos del resto de instrumentos, encajando mejor con esa definición de grupo “coral” aportada por la intérprete.

Quim Farinha, por su parte, es una de las referencias más importantes de la historia del *fiddle* en Galicia, desde el surgimiento del folk gallego en torno a los años ochenta hasta la actualidad. Todos mis informantes y colaboradores se refirieron a él durante las entrevistas realizadas como uno de los violinistas más destacados para la escena de la música folk. Ha colaborado y formado parte de multitud de bandas (Dhais, Berrogüetto, Talabarte, Os d’abaixo, entre otras). También ha sobresalido por su labor docente en los proyectos de escuela para el violín folk desarrollados en Galicia (Clases en la Universidad Popular de Vigo, el Conservatorio Tradicional *da Escola de Artes e Oficios de Vigo*, o los proyectos formativos de aCentral Folque).

Quim Farinha aprendió a tocar el violín bajo las técnicas del *fiddle* casi directamente, aunque a partir de los diecisiete años estuvo en el conservatorio de Santiago de Compostela durante cinco cursos. Igual que lo sucedido con Begoña Riobó, y con la mayoría de los violinistas folk gallegos durante las primeras décadas de la historia del folk en Galicia, la falta de centros de

36 El recurso del “chop” empleado por la violinista se puede observar muy bien al comienzo de este vídeo <https://www.youtube.com/watch?v=LRk-KzrhghM>. [Recuperado el 6 de diciembre de 2020]. Los violinistas Casey Driessen y Oriol Saña están desarrollando un proyecto, *The Chop Notation Project*, a través del cual se está difundiendo esta técnica de arco. En la actualidad han creado un glosario que ofrece una propuesta de notación para poder incorporar este recurso en las partituras. Se puede consultar aquí: <https://www.caseydriessen.com/chop-notation-project> [Recuperado el 6 de diciembre de 2020].

enseñanza haría que aprendiese a tocar el violín de un modo autodidacta. Quim Farinha empezó a relacionarse con este tipo de lenguaje musical y violinístico en torno al año 1983, momento en el que basó mucho su aprendizaje en la música folk irlandesa y escocesa, la que resultaba más accesible en aquella etapa a través de grabaciones. Por otro lado, aunque en los años ochenta había muy pocos violinistas en Galicia, y todos los que había procedían del ámbito clásico, él tuvo la suerte de encontrar en el conservatorio a la profesora y violinista Laura Quintillán, que fue violinista de Milladoiro y ya entonces empezaba a introducirse en la escena de la música folk gallega, por lo que sus enseñanzas le habrían ayudado inicialmente. Debido a su experiencia, Quim Farinha ha estado vinculado con los discursos del “celtismo” musical en torno al *fiddle*. No obstante, su lenguaje musical fue ampliándose durante su carrera con influencias de otros géneros como el rock o el jazz, así como de otras escenas de música folk europeas.

De todos los proyectos musicales de los cuales ha formado parte Quim Farinha, he querido destacar el caso de Berrogüetto, un proyecto que consiguió situarse entre los grupos más importantes de la escena folk gallega con proyección hacia la actualidad. Berrogüetto nació en 1995, iniciando una carrera exitosa que se prolongaría hasta el año 2014, cuando el grupo anunció su disolución, momento en el que los componentes principales del grupo eran: Anxo Pintos (zanfona, gaita, saxo soprano, violín y teclado), el cual es actualmente profesor de la ETRAD; Guillerme Fernández (guitarras); Isaac Palacín (percusión); Quico Comesaña (Bouzouki, mandolina y arpa); Santiago Criebeiro (acordeón y teclados); Xabier Díaz (voz, gaita y percusión); así como Quim Farinha (violines y nickelharpa). Guadi Galego formó parte del grupo entre 1997 y 2008 como vocalista, gaitera y pianista, periodo en el que participó en la grabación de los tres primeros discos de Berrogüetto, según aparece recogido en la página web de la intérprete (Guadi Galego 7 de diciembre de 2020).

Posiblemente, uno de los motivos por los que esta agrupación consiguió destacar se encuentre en sus composiciones, ya que según la información de su propia

página web³⁷ (Berrogüetto, 19 de junio de 2018) su repertorio busca relacionar la música tradicional con la modernidad. Sus componentes tenían el objetivo de ir más allá de lo que se había denominado “música celta” en Galicia, querían experimentar con nuevas fusiones y sonoridades. Quizá este estilo de cierta hibridación musical es lo que ha causado que en ocasiones el grupo fuera presentado bajo la etiqueta de “world music”. No obstante, esta línea de trabajo compositivo se hace más evidente en sus últimos discos. Este afán de investigación en nuevos sonidos e instrumentos para la música folk gallega, se encontró con el respaldo de la crítica y la audiencia, consiguiendo varios reconocimientos entre los que se pueden mencionar el *Preis der deutschen Schallplattenkritik* (Premio de la Crítica Discográfica Alemana) en los años 1997, 2001 y 2007; o sus candidaturas finalistas en los “Premios de la Música” de la Academia de las Artes Escénicas y Musicales por el mejor álbum en gallego en 2001, y en los Grammy Latinos por mejor disco folk en 2002. Asimismo, a lo largo de los diecinueve años que ha durado su carrera el grupo ha actuado en varios países como España, Portugal, Alemania, Francia o Reino Unido, entre otros.

En sus cinco discos: *Navicularia* (1996), *Viaxe Por Urticaria* (1999), *Hepta* (2001), *10.0* (2006) y *Kosmogonías* (2010), es posible apreciar las características musicales que sintetizaré en las siguientes líneas, atendiendo especialmente al papel desempeñado por el violín en la formación. Este breve análisis musical procede fundamentalmente de las impresiones intercambiadas con Quim Farinha durante su entrevista el 12 de junio de 2018, por lo que me consta que se requiere de un análisis más profundo en cada disco de la producción de Berrogüetto, que podrá ser abordado en un futuro para ofrecer unos resultados más elaborados y extensos.

El lugar que ha ocupado el violín en Berrogüetto se puede entender de distintas maneras en función del repertorio. Este procede fundamentalmente de fuentes de la música tradicional, por un lado –es decir, de arreglos realizados a partir de los cancioneros y de melodías conocidas por los intérpretes desde la transmisión oral–, y de la composición propia por otro. Sobre la cuestión de las fuentes y los

37 La página web se encuentra desactualizada y deshabilitada a fecha de 7 de diciembre de 2020.

repertorios en los cuales se han inspirado, Quim Farinha aportó en su entrevista que muchas de las melodías que han utilizado en Berrogüetto se han trabajado a partir de la transmisión oral, algo en lo que influyó mucho el hecho de que Anxo Pintos fuera profesor de la ETRAD en Vigo y tuviera un contacto muy directo con el repertorio tradicional en las asignaturas que impartía. En la época en la que estuvo en el grupo Guadi Galego, ésta también aportaba algún tema tradicional que había aprendido en su contacto con *pandereteiras*. Sin embargo, matizó que nunca realizaron un trabajo de investigación o “recogida” de campo como sí han hecho otros grupos de música folk gallega.

Dentro de su repertorio se pueden encontrar piezas con voz, pero predominan notablemente las instrumentales, motivo por el cual quizá los vocalistas que han formado parte del proyecto también son instrumentistas. En varias de las piezas instrumentales predomina una textura monódica u homofónica con la que se consigue una gran sonoridad y proyección instrumental, especialmente en los directos, algo que, según Quim Farinha (2018) caracterizó al grupo. En estas composiciones el violín queda completamente integrado con los demás timbres en la textura, por ejemplo, en “Astrea” del disco *Kosmogonías* (2010). El violín, en otras ocasiones, aporta una melodía a modo de contracanto o contrapunto de otra melodía principal, por ejemplo, en “Vamosindo” en *10.0* (2006), así como también queda destinado a la realización de los llamados “colchones”, es decir, notas tenidas que sirven para armonizar u otros recursos que también cumplen una función de acompañamiento, esto sucede especialmente en las piezas que cuentan con voz, como en el caso de “Xente” del disco *10.0* (2006). Además de todas estas casuísticas, el violín asume el rol de instrumento solista en momentos concretos de las composiciones. En este sentido, el violinista Quim Farinha solía emplear mucho el recurso de la improvisación durante los directos, conjugando el folk con otros lenguajes estilísticos como pueden ser los del jazz, el rock u otras escenas de la música folk europea no vinculadas con el discurso céltico. Algo que se puede escuchar en “Planeta Can” e “Igneominea” dentro de *Kosmogonías* (2010).

Queda reflejado que Begoña Riobó y Quim Farinha constituyen dos ejemplos de violinistas de gran importancia para la música folk gallega, pues han formado parte de su desarrollo, en calidad de intérpretes y también mediante su labor docente, que, sin duda, está dejando huella en las nuevas generaciones de violinistas, que encuentran en ellos un claro referente.

Conclusiones

Para finalizar, recojo una serie de reflexiones surgidas de los distintos apartados de este artículo. Atendiendo al marco teórico propuesto al inicio, considero que la conceptualización de música folk para la escena musical estudiada resulta acertada. Si bien el discurso sobre el celtismo musical ha estado presente en Galicia, y su poso continúa siendo existente en algunos casos, tras el trabajo de campo y la observación de los discursos que rodean los espacios y las prácticas del violín folk gallego, puedo concluir que la idea de “música celta” no predomina en la actualidad en los planteamientos de los violinistas ni en los de los espacios y las instituciones estudiadas. No obstante, la influencia de las prácticas violinísticas vinculadas con el *fiddle* de aquella música “celta” de las dos últimas décadas del siglo XX, sigue presente para aquellas primeras generaciones de violinistas gallegos que, ante la falta de opciones formativas regladas, tuvieron que aprender a partir del autodidactismo por imitación de *fiddlers* escoceses e irlandeses, fundamentalmente. Esta cuestión es muy relevante para mi investigación, ya que con ella planteo la hipótesis de la creación de una tradición para el violín en la música folk gallega, la cual no se ha desarrollado en este artículo, pero espera poder ser planteada en una publicación futura.

Como se ha dejado plasmado, en mi estudio el concepto de música folk hace alusión a una música que se relaciona con la música tradicional gallega en la cual se inspira. Esta idea de música tradicional se encuentra en los discursos de los intérpretes y colaboradores con los que se ha trabajado, así como en las bases sobre las que se erigen los espacios de formación y práctica musical presentados, y se utiliza para hacer referencia principalmente al repertorio procedente de los cancioneros y la transmisión oral. Pero el folk, en este contexto, debe comprenderse como una música creada desde la modernidad, que se encuentra mediada por procesos de producción y recepción actuales.

Según la relación existente entre el violín folk gallego y el *fiddle* de otras escenas europeas del folk, durante el trabajo de campo surgió la reflexión sobre la conveniencia de usar el término *fiddle* para nombrar al instrumento en Galicia. Tras lo expuesto en el tercer apartado del artículo, se puede señalar que en lo que respecta a la idoneidad de emplear el concepto *fiddle* en el marco de la música folk en Galicia, realmente no se ha producido un arduo debate. No obstante, se debe resaltar la idea de que existen dos lenguajes estilísticos y técnicos diferenciados para la interpretación del violín, uno de ellos perteneciente a los contextos de la música folk y otro a los de la música clásica, interpretación del concepto que subyace en las ideas de todos los colaboradores y colaboradoras presentados.

En lo que respecta al estudio de casos realizado en las ciudades de Vigo y Santiago de Compostela, se corrobora la existencia de unas redes de formación e intercambio musical bastante establecidas para el violín folk gallego. En ellas confluyen e interactúan los centros de enseñanza para el instrumento, los espacios alternativos para el aprendizaje, como las sesiones y los cursos, la asociación Galicia Fiddle y sus campamentos y actividades (en el caso de Vigo), así como los violinistas y las violinistas de distintas generaciones que participan de todo lo anterior. La relevancia que tienen estos circuitos para la música folk gallega no sólo se encuentra en su labor formativa y en la generación de espacios para la práctica musical en Galicia, sino que, además, se consideran necesarios para la pervivencia tanto de la escena de la música folk gallega como de un lenguaje violinístico concreto que ha ido ligado a la misma, en un contexto en el que predomina la falta de apoyo económico e institucional según aportan mis informantes. Esta problemática se ha reflejado en el artículo con el hecho de que el alumnado que decide realizar una carrera con el violín folk en Galicia y el resto de España no pueda obtener una titulación oficial, algo que no ocurre en países como Escocia o Irlanda, donde estos estudios se encuentran regularizados en conservatorios y universidades.

Con el estudio de casos realizado a Begoña Riobó y Quim Farinha, se constata que ambos violinistas han tenido un papel muy significativo en el desarrollo del violín folk en Galicia. A través de su presencia en proyectos de importancia, ya

sea como intérpretes o como docentes, han influido en la construcción de una identidad para el violín de la música folk gallega, ejerciendo una enorme influencia en las generaciones posteriores de violinistas.

Bibliografía

Blaustein, Richard. 2006. "Folk music revivals in comparative perspective". En *Play It Like It Is: fiddle and dance studies from around the North Atlantic*, eds. Ian Russell y Mary Anne Alburger, 50-60. Aberdeen: The Elphinstone Institute, University of Aberdeen.

Bohlman, Philip. 1988. *The Study of Folk Music in the Modern World*. United States of America: Indiana University Press.

Campbell, Katherine. 2007. *The fiddle in Scottish culture. Aspects of the Tradition* (1a Ed.). Great Britain: John Donald, Birlinn Ltd.

Campos Calvo-Sotelo, Javier. 2008. *La música popular gallega en los años de la transición política (1975–1982): reificaciones expresivas del paradigma identitario*. Dirigido por Victoria Eli Rodríguez. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid.

_____. 2019. "In the name of Ossian: Celtic Galicia and the 'brothers from the north'". *Social Identities. Journal for the Study of Race, Nation and Culture*: 828-842.

Franco, Alfonso. 2004. *O violín na música folk. Galicia 1975 – 2004*. Trabajo no publicado. Universidad de Santiago de Compostela.

_____. 2012. "Fiddle versus Tambourine". En *North Atlantic Fiddle Convention Conference*. Derry. Conferencia no publicada.

Gibson, Ronnie. 2015. "Ideas about Scottish fiddle music: regional, national, and global traditions of performance". En *North Atlantic Fiddle Convention Conference*. Cape Breton. Conferencia no publicada.

López Cano, Rubén. 2014. *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos* (1a ed.). Barcelona: ESMUC.

Muñoz Molano, Ainhoa. 2018. *El violín de la música folk gallega en la actualidad: identidades, escenas y procesos de revival*. Dirigido por Ruth Piquer Sanclemente. Trabajo de Fin de Grado. Universidad Complutense de Madrid.

Núñez, Carlos. 2018. *La Hermandad de los Celtas. Últimas investigaciones y vivencias*

sobre los celtas y su música por uno de sus protagonistas. Barcelona: Espasa.

Pegg, Carole. 2003. "Fiddle (Europe/World)". En *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World. Volume II: Performance and Production*, 418-422. Londres; Nueva York: Bloomsbury–Continuum.

Ronström, Owe. 1996. "Revival Reconsidered". *The World of Music*. 38(3): 5–20

Schubarth, Dorothé. Et al. 2015. *Florencio, cego dos vilares* (1ª ed.). Santiago de Compostela: Colección Chave Mestra. aCentral Folque.

Shoupe, C. 2006. "The fiddle and the dance in Fife: the legacy of "fiddley" Adamson, father and son". En *Play It Like It Is: fiddle and dance studies from around the North Atlantic*, eds. Ian Russell y Mary Anne Alburguer, 42-50. Aberdeen: The Elphinstone Institute, University of Aberdeen.

Slobin, Mark. 2011. *Folk Music. A Very Short Introduction*. Great Britain: Oxford University Press.

Wells, Paul. 2003. "Fiddle (US)". En *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World. Volume II: Performance and Production*, 422-426. Londres; Nueva York: Bloomsbury–Continuum.

Enlaces a páginas web consultadas

aCentral Folque <http://www.folque.com/01.140415wp/> [consultada el 7 de diciembre de 2020]

Asociación Galicia Fiddle <https://www.galiciafiddle.com/es/> [Consultada el 7 de diciembre de 2020]

Berrogüetto <http://www.berroguetto.com/> [consultada el 19 junio de 2018]

Chop Notation Project <https://www.caseydriessen.com/chop-notation-project> [Consultada el 7 de diciembre de 2020]

ETRAD <http://e-tradvigo.blogspot.com/> [consultada el 7 de diciembre de 2020]

Guadi Galego <https://guadigalego.eu/> [Consultada el 7 de diciembre de 2020]

Orquesta Folk SonDeSeu <http://sondeseu.org/> [Consultada el 7 de diciembre de 2020]

Riobó <http://www.begoriobo.com/> [Consultada el 19 junio 2018]

Referencias discográficas

Riobó. *Riobó*. 2011. Zouma Records.

Riobó. *Quiral*. 2015. Sul Producciones.

Berrogüetto. *10.0*. 2006.

Berrogüetto. *Kosmogonías*. 2010.

Relación de informantes y colaboradores

Alfonso Franco Vázquez

Antía Ameixeiras

Begoña Riobó

José Benito Romero (Bieito Romero)

María G. Blanco

María Pérez

Mónica Balo

Paula Gómez

Quim Farinha

Xosé Liz

Xosé Miguélez