

# LETRA EN MÚSICA: O CANCIONEIRO POPULAR GALEGO

LYRICS IN MUSIC: GALICIAN FOLK SONGS

Sergio de la Ossa

**Resumo:** Poesía e música forman na tradición oral a unidade indisoluble da cántiga. Esta pode estudarse nas súas partes constituíntes, mais precisamos integralas de novo para examinar o que ambas comparten e as especificidades de cada unha delas. As interrelacións abórdanse primeiro desde o punto de vista da música e da súa influencia na lingua e no verso, e logo desde a beira oposta. A influencia da música séntese en cuestións tan dispares como a memoria, a diferente experiencia temporal ou o realce do carácter do texto, mentres que trazos musicais previos poden tamén discrepar coa prosodia. Desde o punto de vista da poesía, os sistemas de versificación silábico e acentual afectan de distinta maneira o ritmo musical, e a prosodia transforma superficialmente o ritmo e a melodía facendo discutible nos detalles a independencia de letra e música. Finalmente, trátanse varias cuestións abertas e posibles temas de investigación no contacto entre lingua, poesía e música.

**Abstract:** Poetry and music in oral tradition form the indissoluble unity of song. Although the song may be studied through its constitutive parts, those parts need to be assembled together in order to examine both their shared traits and specific features. Interrelations are first addressed from the perspective of music and its influence on language and verse, and then vice versa. The influence of music can be perceived in matters as varied as memory, the altered experience of time or the highlighting of the text's character, whereas prior musical characteristics may also conflict with prosody. From the point of view of poetry, syllabic and accental versification systems affect musical rhythm in different ways, and prosody superficially transforms rhythm and melody, rendering aspects of the independence of lyrics and music debatable. Finally, several open

questions and possible research topics concerning the contact between language, poetry and music are discussed.

**Palabras chave:** métrica poética, versificación silábica e acentual, prosodia, musicalización, cántigas tradicionais galegas.

**Key words:** Poetic meter, syllabic and accentual versification, prosody, musical text setting, Galician folk songs.

A poesía e a música cóllense da man desde as súas mesmas orixes no acto de cantar, unha manifestación cultural tan universal coma complexa. A división do saber moderno en disciplinas non favorece a comprensión do conxunto nin da interdependencia que observamos entre ambos os compoñentes, e hai xa ben tempo que se remarca a necesidade de tratar o poema xunto coa súa música.<sup>1</sup> Mais a complexidade non remata aquí: as cántigas de tradición oral acompañan tamén o baile, a narración de historias e participan na relixión, no xogo ou no traballo. A etnografía, os estudos do folclore, a socioloxía e a antropoloxía dan luz ao contexto e esfórzanse—principalmente as dúas últimas— en explicitar as causas e os efectos que gobernan o feito cultural.

O noso tema é a letra (lingua/verso) e a música. A atención no estudo das cántigas populares centrouse desde un principio na letra, da que se ocuparon filólogos, historiadores ou folcloristas.<sup>2</sup> No século XIX a melodía considerábase apenas un vehículo do texto. Mais a relación entre poesía e música é tan estreita que non podemos entender unha sen a outra. Así tiveron que argumentar Bartók e Kodály (1913, p. 313; tradución propia) a necesidade de incluír as músicas na súa proposta de plan de publicación do cancionero tradicional ante a sociedade literaria Kisfaludy:

- 
- 1 A preocupación polo estudo conxunto de letra e música é recorrente. Avogan por el, entre outros, Menéndez Pidal (1953, p. 292), Trapero (1982, p. 81) e Manzano (1995). Blanco (1998, pp. 141-143) ofrece unha interesante panorámica. Navarro Tomás (1991) estuda a métrica poética desde a perspectiva do ritmo musical. Os modernos estudos de musicalización de textos (*text setting studies*) achegaron novas orientacións ás investigacións; ver como exemplos os de Rodríguez Vázquez (2010) ou Proto (2015).
  - 2 Ver o apartado “Os estudos literarios apodéranse da canción popular” en Blanco (1998, pp. 143-145).

Hoxe declaran con voz unánime os expertos que non se debe romper a unidade de texto e melodía. Estas cántigas viven só nas melodías, e sen melodía perden a metade da súa vida; só se pode comprender a súa esencia, e numerosas das súas características, polo feito de que naceron para ser cantadas, non para ser recitadas.

Sobre os aspectos literarios do cancionero galego, ou sobre a relación entre poesía, lingua e música, escribiron xa varios autores (Schubarth 1990, 2000 e en especial 1994; Blanco 1992, 1998; Rodríguez Vázquez 2013). Engado a estes estudos previos observacións propias, maiormente xa publicadas, para reunir varias das cuestións que me ocupan desde hai un tempo:

Como inflúen poesía e lingua na música? Como inflúe a música na lingua e na poesía? Que expectativas proxectamos sobre a relación entre os distintos elementos? Que convencións e regras están en xogo? A música concorda coa prosodia ou está en desacordo con ela? En certos xéneros e formas estróficas son escasas as letras en galego, mentres noutros o galego é exclusivo. Pode o estudo da música axudar a esclarecer as dinámicas de transmisión das cántigas e os seus moldes formais?

Segundo unha opinión moi estendida (á vez que pouco formada, acrítica), a produción poética dunha lingua créase sobre trazos esenciais desta última e expresa con naturalidade o seu ritmo e entoación. Así, na procura destas relacións íntimas comparamos a prosodia da fala e do verso. Ao examinarmos a lingua e a literatura en contexto (linguas románicas, indoeuropeas...) recoñecemos algúns trazos como universais, outros comúns a unha familia, e outros característicos ou diferenciais. Finalmente, observamos as achegas de culturas que, en tempos de prestixio, fecundan coa súa lingua, poesía ou métrica a lírica de linguas alleas.<sup>3</sup> Este conxunto heteroxéneo, froito dunha longa historia de cambios e influencias, amosa que a relación entre verso e fala non é por necesidade xenética nin harmónica, senón cultural, histórica e diversa.

En canto á música, comparte coa fala elementos como a duración, o acento ou a altura de entoación. O canto tende a regularizar estes fenómenos, nunhas ocasións resaltando os da fala e noutras contradicíndoos; o éxito dependerá do grao de concordia entre os trazos comúns.

3 Practicouse a versificación cuantitativa —baseada nas vocais longas e curtas do grego e latín clásicos— en linguas romances que perderan esa característica, e adoptaron a versificación silábica linguas como a alemá ou a inglesa, de base acentual. Ás veces, componse directamente na lingua estranxeira (por exemplo, o inglés na música urbana actual ou o galeoportugués na Castela medieval).

Sobre a primacía relativa da música ou do texto no conxunto da cántiga esbozou Blanco unhas notas (1998, p. 143). Nas cancións máis líricas, lentas e adornadas, a música atrae a atención sobre si mesma e relega o texto a un segundo plano (ex. 1); en cantos con notas repetidas e estilo recitativo, como os desafíos improvisados (ex. 17) ou certos cantos narrativos, pasa o contrario. Entre ambos os extremos atópase o equilibrio entre melodía e poesía e unha variada gradación de posibilidades.

## DA MÚSICA Á LETRA

### *Memoria*

Menéndez Pidal (1910, p. 85) resaltaba o papel do canto para recuperar da memoria as letras de romances. Instaba os compiladores a solicitar os romances cantados, pois moitas veces queríanos recitados, ben por considerar a música accesoria, ben por descoñecer o solfexo. Trapero (1982, p. 82) incide nisto mesmo e matiza as razóns para pedir a recitación:

Muchas veces al iniciar una encuesta y pedir al recitador que nos «diga» el romance para no alargar demasiado o para no cansar al buen viejo [...], éste «pierde el hilo» de la historia y ha de recurrir a la música para enlazar de nuevo las secuencias narrativas.

Con toda seguridade allea aos escritos dos eruditos, a muller dun informante de romances para o Seminario Menéndez Pidal en Galicia díxalle ao seu marido, que se atrancaba no recitado: “Pero cántao, ho! Así, sáche ben, que se non, non atinas!”.

### *Experiencia temporal*

A música crea unha experiencia do tempo afastada do cotián. Ao cantar, a letra pon a roupa dun día de festa, a música resalta o texto e converte unha narración nun acontecemento memorable, distinto. Esta é a letra do romance do *Gato do convento* ou *Adúltera con un “gato”* (IGRH: 0436) que recita Áurea Hernández:

Eu xunguín os meus bois xatos / e funme con eles á arada,  
 e no medio do camiño / acordóuseme a aguillada.  
 Dei volta, tornei por ela, / estábame a porta pechada.  
 —Ábreme a porta, muller, / que veño pola aguillada.  
 —Como che hei de abrir a porta / se estou facendo a colada?  
 Eu entrei por donde puđen, / senteime onde acostumbraba.  
 —Que é aquilo, muller, / que tes debaixo da cama?  
 —É o gato da veciña / que anda tras da nosa gata.  
 —Nunca vin gato nin gata / cunha cabeza rapada.  
 —Tráeme acá esa espingarda, / quero ver si lle apuntaba.  
 —Non fagas eso, meu home, / que me esmaralla-la casa.

O cantar pousado altera a experiencia da cántiga narrativa. Os primeiros catro octosílabos do romance, que Áurea agora canta (Forneiro e de la Ossa 2019, pp. 85-86; corte #1) duran practicamente o mesmo cós 22 versos que recitara antes. Neste canto de seitura (exemplo 1) os adornos son protagonistas. As notas longas separan a enunciación das sílabas, e custa máis do habitual ligalas para percibir o sentido do texto:<sup>4</sup>

1. —Ai, eu xun-guín os meus bois xa - - - - - tos,  
 con e - les me fui á a - ra - - - - - da.

Exemplo 1

Na seguinte cántiga, n.º 30 do vol. I do *Cancioneiro popular galego* (CPG), a narración avanza a un ritmo semellante ao do exemplo 1, mesmo sen adornos nin notas longas, debido ás repeticións e aos refráns internos engadidos *oh miña vida* e *vida del alma* (Schubarth e Santamarina 1984, p. 61). Todo isto inflúe de distinto xeito na nosa experiencia da narración. A melodía do ex. 2

4 Ao transcribir cántigas tradicionais marcamos fenómenos pouco frecuentes con signos especiais que poden consultarse aquí: [http://apoi.museodopobo.gal/documentos/guias/guia\\_signos.pdf](http://apoi.museodopobo.gal/documentos/guias/guia_signos.pdf)

cántase coa mesma letra do romance anterior. (Moitos destes exemplos pódense escoitar na Rede, ver ligazóns nas notas a pé de páxina).<sup>5</sup>

$\text{♩} = 60$  (Narrativa)

Arzádegos, *Vilardevos*. Marzo 1981.

Eu xun-quiñ os meu bol- cí- ños ch mi- ña vi- da

e fun- me coe- les á a- ra- da vi- da del al- ma.

Exemplo 2

### Carácter

Por outra banda, as notas rápidas e repetidas de muiñeiras novas como a do exemplo 3 (MPG-APOI, ID#8) resaltan o seu carácter xocoso e burlesco:<sup>6</sup>

$\text{♩} = \text{ca. } 130$

4. A - có em - bai - xo na - que - la cam - po - sa es -

ta - ba, o Ma - ro - ño, a - ca - ba - lo da Ro - sa.

Exemplo 3

### Realce da mensaxe

O brindeiro<sup>7</sup> Antonio Río Montero, o Ribeira de Louzarela, monologa discursos que contrastan cos habituais desafíos repentizados de Galicia. No

<sup>5</sup> Gravación sonora, partitura e letra dispoñibles en <http://apoi.museodopobo.gal/527/>

<sup>6</sup> Gravación sonora, letra e partitura completa dispoñibles en <http://apoi.museodopobo.gal/8/>

<sup>7</sup> Chámase *brindos* ou *loías*, entre outras denominacións, ás controversias improvisadas da montaña de Lugo. Como a regueifa, o brindo cántase durante a celebración das vodas, mais non chegou a profesionalizarse como aquela e abandonar o seu contexto inicial.

exemplo 4 (de la Ossa 2016, pp. 190-192), o Ribeira recorre a un medio musical para realzar a mensaxe nun momento clave. O compilador e crego Xesús Mato describe a ocasión: “Nunha xuntanza da aldea celebrárase, con moito público co motivo das festas do Ecce Homo, a baixada do carro coa leña do monte para facer a fogueira. O brindeiro fixo o resumo da festa [...]”. O Ribeira canta o longo discurso, duns dezaseis minutos, cunha melodía que non supera a 5.<sup>a</sup> nota da escala. Esta é a segunda copla:<sup>8</sup>

*Parlando* ♩=110

In - da non es - tou ã gus - to que me mo - les - ta, un za - pa - to  
 có - lle - m'ã cou - sa con cal - ma que lle le - va - mos pa ra - to.

Exemplo 4

Nos seis primeiros minutos, o Ribeira canta dezaioito estrofas a modo de quecemento: tras as de cortesía e presentación, encamiña a historia ao tema dos músicos que ían diante do carro e céntrase no gaiteiro. Vanse oíndo risas illadas entre os asistentes ata que na estrofa n.º 19 chega o clímax, co público que estoupa en gargalladas e aplausos: o Ribeira emprega o socorrido tema da liorta matrimonial para culminalo co habitual dobre sentido da palabra *gaita* cantada cunha nova nota, a máis aguda ata entón, a 6.<sup>a</sup> da escala:

*Parlando* ♩=110

E fá - la - ba con - tra os ou - tros co - ma se fô - ran ir - maos: \_\_\_\_\_  
 «Se che - go, á ca - sa sen gai - ta má - ta - me, a mu - ller a paos!»

Exemplo 5

8 Gravación sonora e documentos en MPG-APOI, ID#363: <http://apoi.museodopobo.gal/363/>


## Discrepancias

Os acentos desparellos na música e no texto poden deberse á orixe bailable ou instrumental —de execución acompañada e ríxida— da melodía ou á incompatibilidade entre a estrutura musical e a do texto ao que se lle aplica. Outras veces, a discrepancia dáse ao sacar un elemento rítmico do seu contexto e aplicarllo a unha letra ou a unha posición do verso distinta, pouco axeitada. Finalmente, os desacordos entre acento musical e versal poden ser só aparentes e deberse a transcripcións defectuosas.

Sinalan discrepancias entre acento prosódico e musical autores de variadas procedencias, como Bartók (1990 [1924], p. 21) para o húngaro ou Karpeles (1987, p. 24) para o inglés.

## Paralelismo

O uso de certos recursos rítmicos pode levar a diverxencias coa prosodia. No tipo de paralelismo que Dell e Halle (2009, citados en Rodríguez Vazquez 2010, p. 22) denominan *posicional*, un motivo rítmico replícase literalmente noutro segmento, calcando a posición temporal das sílabas e sen atender á prosodia do texto de chegada.

Vexamos o exemplo 6 (de la Ossa 2016, p. 129): o motivo de catro sílabas  de final do verso IV (*non pode labra-la terra*) aplícase ás primeiras catro sílabas. A final de verso, a penúltima sílaba (*té*, de *tér*ra) do motivo citado é tónica e coincide co acento principal do verso, o último. Ao aplicar o motivo á primeira metade prodúcese o desaxuste: a penúltima sílaba (*de*, de *pod*e) deste grupo de catro, átona, resulta agora longa e acentuada (*podé*), contra o que a prosodia requiriría:<sup>9</sup>



Exemplo 6

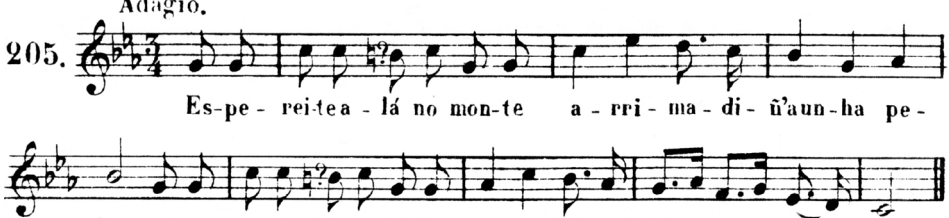
<sup>9</sup> Partitura revisada e simplificada. Vídeo: Asociación ORAL de Galicia (2018), dispoñible en <https://youtu.be/A1oHfK2ugLk?t=109>

*Falsas discrepancias*

É preciso tomar as transcricións musicais dos cancioneros con cautela. Especialmente nas publicacións máis antigas, os compases escollidos son con frecuencia incorrectos e as barras de compás poden estar mal colocadas. O acento versal debería respectarse, como norma xeral. As gravacións sonoras, de habelas, ou as variantes das mesmas melodías, onde non observamos os acentos dislocados, guíannos na valoración de cada caso.

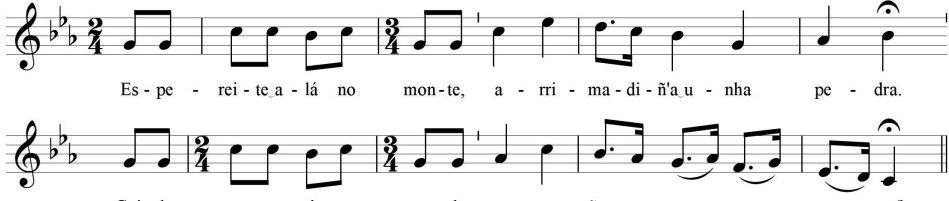
No ex. 7 —a cántiga n.º 205 do cancionero de Casto Sampedro (2007, p. 44)— deberíamos ver barras de compás diante da última sílaba acentuada de cada verso (penúltima sílaba de *monte*, *pedra*, *pecado*, *espera*). No ex. 8 achego unha posible solución:

Adagio.

205. 

Es-pe - rei-tea - lá no mon-te a - rri - ma - di - ñ'aun-ha pe -  
-dra, cui-das que non é pe-ca-do en-ga-ñar a quen es - pe - ra.

Exemplo 7



Es - pe - rei - te, a - lá no mon-te, a - rri - ma - di - ñ'a, u - nha pe - dra.  
Coi - das que non é pe - ca - do en - ga - ñar a quen es - pe - ra?

Exemplo 8

## DA LETRA Á MÚSICA

### *Métrica poética, ámbito e variedade melódicos*

O marco métrico pode condicionar a amplitude e a variedade da melodía no segmento do verso. Nos versos de arte menor o ámbito melódico é reducido, como comprobamos nos exemplos anteriores, de só cinco ou seis notas. O verso curto, con poucas sílabas, non favorece que a melodía se despregue (a non ser con saltos melódicos, atípicos en Galicia).

Ollar os outros é bo para coñecernos mellor a nós mesmos. Esta cántiga húngara (ex. 9), con versos de dezasete (5+12) e catorce sílabas, presenta o verso melódico longo, amplo e variado que sería raro atopar na tradición de Galicia. A súa lonxitude permite o florecemento da melodía, o que contrasta coa necesaria limitación dos versos de arte menor.<sup>10</sup>

**Giusto**

Sej, sar-kon van a, sej, sarkon van a Lados Já - nos kocsmá - ja,  
 Sej, le-gé-nyeknek, sej, le-gényeknek van az o - da csi-nál - va.  
 Le -gé -nyek-nek meg an - nak a hí - res büsz-ke lá-nyok-nak,  
 Sej, meg annak a, sej, meg an-nak a le-sze-relt ka-to-nák - nak.

### Exemplo 9

<sup>10</sup> Gravación sonora en MTA Zeneudományi Intézet (2003-): <https://db.zti.hu/240ra/mp3/13542h.mp3>. Paksa sinala o contraste entre os versos desta cántiga do chamado *estilo novo* maduro e os do estadio inicial, curtos, e engade: “Os versos máis longos aparecen coa forma AABA. A melodía dos versos A traza habitualmente o ámbito completo, co seu arco amplo tan rico en contido musical que, malia as tres repeticións, non aburre nin resulta monótona”. A extensión dos versos non implica necesariamente variedade e amplitude melódica, mais si é polo xeral un requisito previo para elas.

Non semella azar que o xénero musical galego con maior presenza de melodías de ámbito amplo sexa a muiñeira nova, cos seus versos longos de entre oito e trece sílabas. No v. 11 (*e non me vén-da-lo pote das papas*) do ex. 10, a melodía n.º 146 do CPG I (Schubarth e Santamarina 1984, p. 234), cántanse todas as súas oito notas:

Vén - de - m'os bois e vén - de - m'as va - cas e non me vén - da - lo po - te das pa - pas.
   
 Vén - de - m'as cun - cas e mais el cun - quei - ro e non me ven - das el miu ta - ba - quei - ro.

Exemplo 10

### *Lingua e versificación*

Para entendermos o que é característico da lingua e poesía galegas, abramos o foco e reparemos naquilo que comparte coas outras linguas románicas. Para o noso tema son especialmente relevantes o acento e o ritmo. Nas falas romances, o acento é fundamentalmente de intensidade: a sílaba tónica recibe unha carga espiratoria maior á das demais sílabas; ademais, obsérvase maior altura tonal e duración (Paraíso 2000, pp. 76-77). Os acentos son anisócronos; ocorren a intervalos desiguais.

O sistema de versificación que predomina nestas linguas é o silábico: o número de sílabas é regular ata o último acento, o versal.<sup>11</sup> Ademais deste, o verso dispón de acentos internos que varían en número e tamén na súa posición, o que resulta en distintos esquemas de acentos segundo a distribución destes no verso. Este ritmo textual variable no interior do verso explica a corrente falta de sincronía cos acentos musicais, regulares e estables, e fai que a percibamos como esperable e permisible. A única coincidencia realmente “normativa” é a dos acentos versal e musical.<sup>12</sup>

Alén do verso silábico, en Galicia emprégase outro tipo de versificación, a acentual, onde si esperamos que coincidan os acentos textuais e musicais.

11 A métrica das linguas románicas é común, mais a forma de contar sílabas difire entre elas: cóntase ata a última sílaba acentuada en linguas de acentuación aguda como o francés, o portugués ou o catalán, e ata a sílaba seguinte á tónica final en linguas de acentuación grave como o castelán, o italiano ou o galego. Sobre esta cuestión e as seguintes, ver tamén Baehr (1970, pp. 23-26).

12 Schubarth (1990, p. 79) confirma no caso galego a independencia dos acentos textuais e musicais agás no acento versal, o cal implica que “o acento musical e o prosódico poden coincidir, mais o acento musical pode tamén contradicir o acento natural da fala”. Sinala o italiano como excepción entre as linguas romances occidentais. Proto (2015, pp. 122-123) reúne consideracións máis recentes sobre estes puntos.

Á parte duns poucos cantos infantís e de berce, o verso acentual está principalmente representado no xénero da muiñeira nova.

### Discrepancias

Se segundo Schubarth (1990, p. 79) “o acento musical pode tamén contradicir o acento natural da fala”, podemos afirmar tamén o contrario: o acento da fala pode contradicir o acento musical. No ex. 11 (MPG-APOI, ID#357)<sup>13</sup> observamos pares de corcheas (un grupo unido por unha barra ten acento na primeira corchea) que comezan en posición final de compás, feble, e atravesan compases.

2. Es - ta noi - te hei d'ir a ver - te, ne - ni - ña, non te - ñas me - do; dei - xa - la por - ta a - tran - ca - da cu - nha pa - lla de cen - te - o.

Exemplo 11

Schubarth (1990, p. 80) engade:

No baile da *jota* o acento cantado pode ser independente non só do acento prosódico, senón tamén do forte acento dos instrumentos de acompañamento rítmico e do baile. O acento musical pode contradicir o da fala e mais o do baile mesmo cando estes dous últimos coinciden.

No ex. 12 vemos os versos 1-11 dunha xota acompañada de pandeireta (Schubarth e Santamarina 1984, p. 192). As corcheas do canto van por parellas; as da percusión (e baile) por tríos:<sup>14</sup>

<sup>13</sup> Gravación en MPG-APOI, ID#357: <http://apoi.museodopobo.gal/357/>

<sup>14</sup> CPG I, n.º 1042'. Gravación en MPG-APOI, ID#2887: <http://apoi.museodopobo.gal/2887/>. No v. II (y que te tenga quere) percibo as corcheas agrupadas de tres en tres, coma no acompañamento.

♩. = 88 (Jota)

327. Có-mo quie-res que te quie-ra  
y que te ten-ga que-re-re

Exemplo 12

### Seguidillas

Na tradición ibérica, a máis habitual violación da regra de coincidencia entre acento musical e versal prodúcese nas seguidillas que se cantan como refrán das xotas.<sup>15</sup> Os seus versos de sete e cinco sílabas comparten melodía cos versos hexasílabos. Aínda que a seguidilla de refrán é habitual no repertorio, rara vez se canta en galego. Schubarth e Santamarina (1993, p. xvii) describen o desaxuste de forma sinxela no vol. VI do CPG:

O caso mais frecuente é o cambio de ritmo nas voltas de jotas de 6-6 e 7-5 sílabas: No 1.º verso engádense unha sílaba partindo unha corchea en dúas semicorcheas; no 2.º verso fáiselle casar o número de sílabas deslocando o acento sobre a átona final.

136a:

a-diós que me voy pa-ra Mon-da-riz  
a la o-ri-lla del rí-o no-si-tas tie-né

Exemplo 13

Que está detrás disto? Con moita probabilidade, no pentasílabo da seguidilla (*rositas tiené*) vemos en acción de novo o paralelismo; reproducécese de xeito literal o ritmo dun verso agudo de seis sílabas métricas. A suma das sílabas nos pares de versos 6-6 e 7-5 é en ambos os casos doce, mais a posición do acento versal difire: nos hexasílabos está na quinta sílaba; nos versos da seguidilla, na sexta e cuarta sílabas. O ritmo do hexasílabo (*adiós*

<sup>15</sup> O exemplo con que ilustra Martínez Torner isto no *Cancionero popular de la lírica asturiana* (1920, p. xxxiii) é tamén de seguidilla. Chámame a atención que o cancionero galego se distinga neste punto das doutras rexións da Península, pois apenas temos casos de falta de correspondencia de acentos a final de verso alén das seguidillas de refrán. Polo de agora só é unha impresión, non teño cuantificados os datos.

que me voy) precisa adaptarse para incluír a sílaba extra do heptasílabo (*a la orilla del río*), e a solución é satisfactoria. A do pentasílabo, non: a sílaba átona final acentuada é a camuflaxe con que se fai pasar por verso agudo (*para Mondariz*) de cinco sílabas fónicas pero seis métricas (5+1, ao sumarlle a preceptiva sílaba).<sup>16</sup>

A letra do ex. 14 (Schubarth e Santamarina 1993, p. 112) cántase principalmente en galego, mais probablemente sexa tradución do castelán, só conservado en *avellanás* quizais por ocupar o final de verso (lugar crítico para a rima) e non ter paralelo en galego de igual número de sílabas.<sup>17</sup>

Co-mo sei que che gus-tan as a-ve-lla-nas  
por de-bai-xo da por-ta tí-ro-ch'as ra-mas

Exemplo 14

Pódese cambiar o ritmo para respectar o acento versal, mais se non se fai é probablemente para aproveitar a estrutura rítmica dos hexasílabos: o paralelismo prima sobre o axuste á prosodia. A proposta do ex. 15 amosa que non é imposible casar os acentos (a cuestión é: é preferible?).<sup>18</sup>

Co-mo sei que che gus-tan as a-ve-lla-nas  
por de-bai-xo da por-ta tí-ro-ch'as ra-mas

Exemplo 15

16 Existen outras teorías, mais o compás musical explica ben o sistema de axuste do número de sílabas métricas. Este é regular ata o último acento e irregular despois, pero a duración é igual (a sílaba final do verso agudo ♩, dura o mesmo que as dúas do verso grave ♩ ♩ e as tres do esdrúxulo ♩ ♩ ♩; ver CPG I n.º 140b). Semella haber dous sistemas en xogo: silábico ata o acento versal, acentual nese punto.

17 Gravación sonora en MPG-APOI, ID#3310: <http://apoi.museodopobo.gal/3310/>

18 Ver Groba e de la Ossa (2016, pp. 152-153 para a letra, e p. 175 para a música) como exemplo de alternancia de refráns: seguidilla en castelán; varios hexasílabos en galego; outra seguidilla, en galego aínda que coincide en todo coa formulación en castelán (transcrición da letra incompleta).



—e aínda máis remarcala— contribúe ao efecto persuasivo da mensaxe verbal, ao afastarse do compás estrito e da condición lírica da melodía.

### Melodía

Hai sílabas tónicas que se afinan algo máis altas, e átonas que se afinan algo máis baixas. Se a diferenza coa nota de referencia é notable, dá lugar a unha variante propia, a nota veciña. Vemos ambas as posibilidades no ex. 18 (de la Ossa 2016, p. 128). As sílabas átonas finais de *cousas* (v. I) e *teño* (v. II) cántaas o Ribeira coa nota inferior; a última sílaba de *abaixo* (v. III) só se desvía unha miguíña da nota indicada.<sup>21</sup>

=ca. 120  
 Eu des-tas cou-sas sei mui-to, ta-mén te-ño moi-ta ra-za;—  
 co-rre\_eí un pou-quín pr'ä-bai-xo, non a-per-te-la ra-pa-za!

Exemplo 18

Debido a estes cambios na superficie, resulta difícil descompoñer en partes independentes a unidade formada por verso e música.

### Versificación acentual, muiñeira nova

Se ben no galego domina o repertorio de cántigas líricas e narrativas con versificación silábica, este non é o único tipo de versificación. Certos cantos de berce, cantos infantís e en especial o xénero acuñado por Schubarth e Santamarina como *muiñeira nova*<sup>22</sup> empregan o sistema de versificación acentual, onde esperamos acordo entre os acentos da lingua e os da música. Schubarth e Santamarina (1984, p. xxxi) describen así o verso acentual da muiñeira nova:

21 Gravación sonora en MPG-APOI, ID#391: <http://apoi.museodopobo.gal/391/>

22 En oposición ao de *muiñeira vella*, que metricamente se caracteriza por empregar a versificación silábica, en cuartetos octosilábicos de rima asonante nos versos pares.

En tódolos outros xéneros de música galega domina a cantidade de sílabas e o acento [textual] non coincide necesariamente co pulso básico. Na muiñeira nova hai coincidencia de acento [textual] e pulso [musical] e carece de importancia a cantidade de sílabas.

Os autores engaden (1984, pp. xxxi-xxxiii) que os versos de muiñeira nova teñen catro pulsos (ou sílabas acentuadas), subdivisión ternaria (posibles tres sílabas de duración igual por pulso) e velocidade rápida; cántanse exclusivamente en galego, a conta de sílabas por verso varía entre oito e doce e a melodía é tonal (moderna, de probable orixe culta) e de ámbito amplo. A isto cómpre engadir que predominan a temática de escarnio e a forma estrófica e o pareado. Comparado co repertorio de coplas de muiñeira vella ou xota, o de muiñeiras novas é escaso.<sup>23</sup>

A métrica das muiñeiras novas presenta características diferenciais que levaron os tratadistas españois a denominar os seus versos como *de gaita gallega* ou *de muiñeira*.<sup>24</sup> Domínguez Caparrós (2015, p. 1) define o ritmo de *gaita gallega* como:

[...] ritmo acentual propio del verso en que se suele manifestar el baile gallego de la muiñeira (moliner). Este ritmo es de carácter ternario (dos sílabas átonas entre tónicas). Tiene dos manifestaciones distintas en la poesía española: una irregular o amétrica de carácter acentual, en el verso de gaita gallega; otra regular, isosilábica, en el endecasílabo de gaita gallega (a partir del siglo xviii).

Os versos do ex. 19, fragmento de muiñeira nova (Schubarth e Santamarina 1993, p. 141, n.º 173), son acentuais, con catro pulsos ou sílabas acentuadas e número total de sílabas dispar (12, 10, 9, 8):

23 Ver en Rodríguez-Vázquez e de la Ossa (2025, pp. 12-13). Nuns casos matizamos as afirmacións de Schubarth (p. ex., documentamos algún verso de trece sílabas), noutros tratamos aspectos non mencionados.

24 “Coñécense así, na tradición métrica castelá, os versos que adoptan o ritmo popular da muiñeira, fundamentado na distribución de catro acentos fixos que marcan o compás da danza” (Equipo Glifo 1998, p. 482).

♩.=104

I: 12. II: 8.

Ha - bí - a\_u - na ra - na can - tan - do nun su - co\_e veu un sa - po\_e deu - ll'un chu - cho

III: 10. IV: 10.

dí - xo - ll'a ra - na pa\_on - de vas sa - po dí - xo - ll'o sa - po vou pa Cas - ti - lla

V: 10. VI: 9.

dí - xo - ll'a ra - na qué m'has tra - er dí - xo - ll'o sa - po\_u - nha man - ti - lla. [...]

Exemplo 19

Na versificación acentual, as sílabas átonas adoptan posicións e duracións variables para que as tónicas coincidan cos pulsos musicais. A comparación de versos de igual número de sílabas e distinto esquema de acentos, ao eliminar unha variable, permítenos observar mellor o fenómeno. O ex. 20 (Martínez Torner e Bal y Gay 1973, I, p. 294) presenta versos de once e de nove sílabas.

¡Ai, Ma - ru - xi - ña do tor - ga - lla - doí - ro! A teu paí mo - rreu - ll'o boi mou - ro,

e ti - ra - rás tu po - lo ca - rro, fi - lla de «Cá - ga - ll'o - boi - no - a - ra - do»

Exemplo 20

Nos versos II e III, ambos os dous de nove sílabas pero coa segunda sílaba tónica en distinta posición (táboa 1), acomódanse as sílabas átonas e varían as duracións para casar os acentos da letra cos da música (ex. 21 e táboa 2):

Táboa 1

Sílabas	1	2	3	4	5	6	7	8	9
Verso II	<u>A</u>	teu	<u>paí</u>	mo -	<u>rreu</u> -	ll'o	boi	<u>mou</u> -	ro
Verso III	<u>e</u>	ti -	ra -	<u>rás</u>	<u>tu</u>	po -	lo	<u>ca</u> -	rro

1 2 3 4  
A teu pai mo-rreu-ll'o boi mou-ro,  
e tí-ra-rás tu po-lo ca-rro,

Exemplo 21

Táboa 2

Acentos	1	2	3	4
Verso II	<u>A</u> (+ teu)	<u>pai</u> (+ mo-)	<u>rreu</u> - (+ ll'o boi)	<u>mou</u> - (+ ro)
Verso III	<u>e</u> (+ tí-ra-)	<u>rás</u>	<u>tu</u> (+ po-lo)	<u>ca</u> - (+ rro)

No sistema silábico, versos coma estes, de igual número de sílabas, aplícanse habitualmente a un mesmo esquema rítmico, de forma que se producen discrepancias entre o acento do texto e o da música.

Operacións de acomodo das sílabas realizámolas todos por instinto tras coñecer suficientes exemplos da cultura. Así, ao ritmizarmos o seguinte texto<sup>25</sup> (Schubarth e Santamarina 1993 (letra), p. 168, n.º 1196), colocamos os acentos no lugar correcto sen necesidade de apoio en ciencia erudita (solución na nota ao pé, ex. 22):

Ai miña mai que me com' un pollo / ai miña mai na crica do cono  
ai miña filla dálle con allo / ai miña filla qu' é mal de carallo

25 O exercicio é moi recomendable tanto para o ensino da lingua coma para o da música. A solución sería:

1 2 3 4  
Ai mi-ña mai que me co-m'un po-llo ai mi-ña mai na cri-ca do co-no  
ai mi-ña fi-lla dá-lle con a-llo ai mi-ña fi-lla qu'é mal de ca-ra-lló

Exemplo 22

## CUESTIÓNS ABERTAS E PRESENTE DAS INVESTIGACIÓNS

### *Muiñeira nova e acentos*

Se ben Schubarth afirma que os acentos do texto e a música coinciden nos catro pulsos, nalgúns deles isto non sempre se cumpre. Nos exemplos 23-24 (Schubarth e Santamarina 1984, p. 229, n.º 142) temos dúas realizacións dunha mesma copla pola mesma informante. Interézanos o comezo do verso IV, coas sílabas átona e tónica do verbo *deixou*. A primeira vez, a sílaba átona cántase antes da primeira posición acentuada do verso; a segunda vez, coincide con ela. No ex. 23 vemos os vv. III-IV da primeira execución, e no ex. 24, os vv. III-IV da segunda execución:

[...] i a mu - ller foi - ll'a bus - car, \_ \_ dei - xou o li - ño sin mon - dar.

Exemplo 23

[...] i a mu - ller foi - ll'a bus - car, \_ \_ \_ \_ dei - xou o li - ño sin mon - dar.

Exemplo 24

A investigadora Rosalía Rodríguez Vázquez e mais eu examinamos estas discordancias nun estudo inicial sobre o repertorio de muiñeira nova no CPG, que apunta ás posicións acentuadas 1.<sup>a</sup> e 3.<sup>a</sup> como secundarias. Nelas, malia ser frecuente o acomodo das sílabas para casar os acentos do texto cos da música, non poucas veces (entre un 20% e un 30%) observamos acentos desparellos (Rodríguez-Vázquez e de la Ossa 2025).

### *Cuantificar e cualificar ocorrencia de eventos*

Bartók e Karpeles daban conta de casos de acentos textuais e musicais emparellados e tamén de acentos desparellos. De xeito similar, Schubarth afirmou que os acentos musical e textual podían coincidir ou non. Recursos como a sinalefa ou o hiato, que deberían axudar a regularizar o número de

sílabas métricas dos versos, trastornan en ocasións no canto o que sería a medida correcta.

Sen cuantificar a ocorrencia de discrepancias de acentos, e outras, e sen cualificar en que momentos e posicións ocorren, será difícil advertir tendencias, regularidades e dar sentido aos fenómenos que observamos.

### *Orixe da versificación acentual e a muiñeira nova*

Escribiuse e especulouse moito sobre as orixes da muiñeira e as da súa versificación acentual. Paraíso (2000, p. 37) sinala o substrato xermánico como posible raíz de versificacións como a “gallego-portuguesa popular”, xunto ao canto e o baile. Blanco (1998, p. 146) menciona o pareado de arte maior medieval en relación coa muiñeira, e Schubarth e Santamarina (1984, p. xxxi) falan da súa complexidade en metro e melodía e apuntan unha orixe culta. Alonso (2024, p. 337) documenta no teatro e vilancicos relixiosos dos ss. XVII-XVIII a música de autor da muiñeira, que adoptaría trazos con raíz nas prácticas populares.

Todos estes heteroxéneos datos e hipóteses non casan de todo ben entre si. Estudos que comprendan a versificación acentual ou a relación coa música culta e instrumental, entre outras cuestións, poderán de seguro dar luz sobre o tema.

### *Muiñeira nova e lingua*

Schubarth e Santamarina (1984, p. xxxiii) suxiren correlación entre o uso exclusivo do galego na muiñeira e a maior rapidez con que se cantan as sílabas: “Non debe de ser unha casualidade [...]: o galego ten máis vocais có castelán e é máis cómodo para cantar nesta velocidade”. Isto cúmprese en casos como a *terra / la tierra*, mais nos pares *touro / toro* ou *deixou / dejó*, nada raros, cántase máis lixeiro en castelán.

Se a escolla da lingua ten realmente orixe en razóns fonolóxicas e non culturais, eu compararía non tanto o número de vocais en xeral coma no interior da sílaba: a ocorrencia de ditongos e consoantes que alonguen as sílabas.

### *Romanceiro: implantación e lingua*

Schubarth sinala que o feito dos xudeus levaren con eles os romances tras da súa expulsión de España “quere dicir que o Gerinaldo probablemente xa se cantase nas montañas de Lugo hai máis de 600 anos” (Schubarth *et al.* 2015, p. 27), o que apoiaría a primeira documentación (Forneiro 1991, p. 857) do romanceiro en Galicia hai cincocentos anos. Mais o feito de que o *Gerinaldo* se cantase xa daquela na Península non implica necesariamente que chegase nese momento. Lembra tamén Forneiro (2000, p. 96) que un romance pode penetrar en varias vagas.

Desde a perspectiva do conxunto do repertorio, tamén puideron distintos romances vellos chegar en diferentes momentos. Quizais algúns chegaron máis adiante, das segas de Castela? Explicaría isto en parte a maior presenza do romanceiro no interior, ou o predominio do castelán?

O estudo do repertorio, das variantes textuais e do bilingüismo no romanceiro conta xa con traballos de referencia como os de Forneiro ou Valenciano (1998). En canto á música, profundar na liña iniciada por Schubarth atendendo á relación co romance, a súa difusión e variantes, podería axudar a reconstruír a vida das cántigas narrativas. Pregúntome en que extensión se coñece esta melodía concreta, a que romances se asocia, cantos informantes distintos a coñecen e cantas variantes e de que tipo documentamos.

### *Seguidillas e lingua*

As seguidillas viviron o seu primeiro período de esplendor no século xvii. Hai moi poucos exemplos delas en galego. As cuartetos octosilábicas cántanse en galego e tamén en castelán, mais nas seguidillas a balanza inclínase con total claridade en favor do castelán. Moitas das seguidillas do CPG VI recolléronse no Bierzo, en León ou Zamora; outras, na costa. Xorden as preguntas: cando se adoptaron as seguidillas? Creáronse tamén en Galicia? As rexistradas en galego, son autóctonas ou traducións?

As seguidillas en galego que comparten léxico e número de sílabas coas castelás semellan estar traducidas (a medida silábica irregular de algún exemplo explícase polo distinto número de sílabas da tradución con respecto ao orixinal). Para confirmar isto será preciso estudar os paralelos textuais. O escaso emprego da lingua galega na seguidilla, a difusión xeográfica e o tipo de melodías usadas, entre outros factores, poderían dicirnos algo sobre os procesos de adopción e implantación.

*Versificación, prosodia, musicalización*

Considérase que o galego forma parte das linguas de compás silábico, con isocronismo das sílabas e anisocronismo dos acentos.<sup>26</sup> As nosas expectativas apuntan á versificación silábica, predominante, como a máis axeitada á lingua. Porén, o desacordo entre prosodia e música nos acentos internos do verso silábico é patente. Pola outra banda, a versificación acentual e os seus acentos isócronos contrastan en teoría coa irregularidade dos acentos na fala común, e a súa parca presenza no repertorio non apunta a unha relación xenética coa lingua. Malia non ser o sistema de versificación esperado para o galego, o acentual é claramente o que mellor se axeita á prosodia.<sup>27</sup> Este paradoxo, quizais só aparente, agarda por novos achegamentos para ser esclarecido.

**CONCLUSIÓNS**

Á vista queda a rica e diversa relación entre lingua, poesía e música, e as posibilidades que ofrece para a investigación, a creación ou o ensino. O tema non está esgotado, e espero que mesmo naqueles aspectos que menos frecuentei, e onde especulo máis do habitual, haxa tamén algo de proveito.

Temos por unha banda estudos xa realizados que non se len e coñecen como cumpriría. O coñecemento da métrica e da versificación en relación coa música tradicional é xeralmente moi reducido. Os estudos interdisciplinares aínda son excepción. Investigadores que teñan en conta tanto a música culta coma a popular, sen tratalas como compartimentos estancos, apenas se ven. En resumo: queda moito por facer. Precisamos cruzar os datos dispoñibles cos achados de investigacións en socioloxía, antropoloxía ou historia para dotar de sentido os resultados parciais de cada disciplina. Ao avanzarmos no coñecemento de aspectos básicos de poesía, lingua e música contribuímos a completar a imaxe do mosaico cultural, e poderemos fundamentar sobre ese saber as novas iniciativas e prácticas que xurdan.

26 Torre (2003, pp. 275-276) remarca que a consideración de linguas como o castelán e outras románicas como de isocronismo silábico —acompañado de anisocronismo acentual— é discutida.

27 Gasparov (1996, pp. 119-121) trata os inicios da versificación no francés, o italiano e o castelán, e sinala un desenvolvemento común desde a flutuación e o verso acentual ata o establecemento do sistema silábico. Paraíso (2000, p. 41) sostén que o verso silábico apareceu tardiamente porque “implica cultura, dominio del material lingüístico, hábito de versificar”. A súa relación coa lingua sería, pois, máis cultural ca xenética.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alonso Monteagudo, Julio Carlos (2024). *Música e identidade galega. Do baile da gaita á muiñeira (s. xvii-xix)*. Tese de doutoramento. Universidade de Santiago de Compostela. Dispoñible en <http://hdl.handle.net/10347/33947>
- Asociación ORAL de Galicia (2018). *Brindos do Ribeira de Louzarella no Xantar Brindeiro* (Samos, 2009). Dispoñible en <https://youtu.be/A1oHfK2ugLk>
- Baehr, Rudolf (1970). *Manual de versificación española*. Madrid: Gredos.
- Bartók, Béla (1990 [1924]). *Bartók Béla Írásai, 5: A magyar népdal* [A canción popular húngara]. Budapest: Editio Musica.
- Bartók, Béla e Kodály, Zoltán (1913). Az új egyetemes magyar népdalgyűjtemény tervezete [O plan de publicación do novo cancionero xeral húngaro]. *Ethnographia*. XXIV/5, 313-316.
- Blanco, Domingo (1998). A literatura no canto popular. En: Carlos Villanueva e Milladoiro, coords. *O feito diferencial galego na música*. Santiago de Compostela: Museo do Pobo Galego, vol. 2, 141-166.
- Domínguez Caparrós, José (1993). *Métrica española*. Madrid: Síntesis.
- Domínguez Caparrós, José (2015). Gaita gallega. En: Miguel Angel Garrido Gallardo, ed. *Diccionario español de términos literarios internacionales*. Madrid: CSIC. Dispoñible en [http://www.proyectos.cchs.csic.es/detli/sites/default/files/Gaita%20gallega\\_o.pdf](http://www.proyectos.cchs.csic.es/detli/sites/default/files/Gaita%20gallega_o.pdf)
- Equipo Glifo (1998). *Diccionario de termos literarios*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- Forneiro, José Luís (1991). El bilingüismo en el romancero gallego. *Euskera ikerketa aldizkaria: Revista de Investigación de la Real Academia de la Lengua Vasca*. 36, 3, 853-867.
- Forneiro, José Luís (2000). *El romancero tradicional de Galicia: una poesía entre dos lenguas*. Oiartzun: Sendoa.
- Forneiro, José Luís e de la Ossa, Sergio (2019). *Romanceiro tradicional. Breve antología das recolhas do Seminario Menéndez Pidal na Galiza (1977-1983)*. Santiago de Compostela: aCentral Folque.
- Gasparov, Mikhail Leonovic (1996). *A History of European Versification*. Oxford: University Press.
- Groba, Xavier e de la Ossa, Sergio (2017). *Gustav Henningsen. Gravacións musicais en Galiza 1964-1968*. Santiago de Compostela: aCentral Folque.
- Karpeles, Maud (1987 [1973]). *An Introduction to English Folk Song*. Londres-Nova York: Oxford University Press.
- Manzano, Miguel (1995). Relación entre texto y melodía en la música popular de tradición oral. *Anthropos*. 166, 91-98.

- Martínez Torner, Eduardo (2005 [1920]). *Cancionero popular de la lírica asturiana*. Valladolid: Maxtor. Ed. facsimilar.
- Martínez Torner, Eduardo e Bal y Gay, Jesús (2007 [1973]). *Cancionero gallego*. A Coruña: Fundación Barrié de la Maza. Edición de Xosé Filgueira Valverde.
- Menéndez Pidal, Ramón (1910). *El romancero español*. Nova York: The Hispanic Society of America.
- Menéndez Pidal, Ramón (1953). *Romancero hispánico (hispano-portugués-americano y sefardí). Teoría e historia*. Madrid: Espasa Calpe.
- MPG = Museo do Pobo Galego (2007- ). *Arquivo do Patrimonio Oral da Identidade (APOI)* [web]. Santiago de Compostela: Museo do Pobo Galego. Dispoñible en <http://apoi.museodopobo.gal>
- MTA Zenetudományi Intézet (2003- ). *Publikált népzenei felvételek internetes adatbázisa*. Dispoñible en <https://db.zti.hu/24ora/dalok.asp>
- Navarro Tomás, Tomás (1991 [1956]). *Métrica española*. 3.<sup>a</sup> ed. Barcelona: Labor.
- Ossa, Sergio de la (2016). A formación da melodía nos brindos. Acento musical e acento prosódico. En: Ramon Pinheiro Almuinha, *Repente galego*. Pontevedra: Deputación de Pontevedra, 127-135.
- Paksa, Katalin (1999). *Magyar népzene-történet*. Budapest: Balassi. [Versión inglesa: *A History of Hungarian Folk Music*, 2020].
- Paraíso, Isabel (2000). *La métrica española en su contexto románico*. Madrid: Arco.
- Proto, Teresa (2015). Prosody, Melody and Rhythm in Vocal Music. The Problem of Textsetting in a Linguistic Perspective. *Linguistics in the Netherlands*. 32, 1, 116-129. DOI: 10.1075/avt.32.09pro
- Rodríguez Vázquez, Rosalía (2010). Text-setting Constraints: A Comparative Perspective. *Australian Journal of Linguistics*. 30(1), 19-34. DOI: 10.1080/07268600903134004
- Rodríguez Vázquez, Rosalía (2013). The Metrics of Galician Songs: Some Preliminary Remarks. La métrica de las canciones gallegas: consideraciones iniciales. *Signa*. 22, 59-80. DOI: 10.5944/SIGNA.VOL22.2013.6344
- Rodríguez-Vázquez, Rosalía e de la Ossa, Sergio (2025). Accentual Text-setting in a Syllabic Tradition: The Case of Muíñeira Nova. *Radical: A Journal of Phonology*. 9, 1-38. Dispoñible en <https://radical.cnrs.fr/rodriguez-vazquez-de-la-ossa-accentual-text-setting-in-a-syllabic-tradition-the-case-of-muineira-nova/>

- Sampedro y Folgar, Casto (2007 [1942]). *Cancionero musical de Galicia*. A Coruña: Fundación Barrié de la Maza. Edición de Xosé Filgueira Valverde.
- Schubarth, Dorothé (1990). Verhältnis von Rhythmus, Akzent und Metrum im galizischen Volksgesang. [Relación entre ritmo, acento e compás no canto tradicional galego.] En: Oskár Elschek, ed. *Rhythmik und Metrik in traditionellen Musikkulturen*. Bratislava: Veda, 71-80.
- Schubarth, Dorothé (1994). Relación entre texto y melodía en el canto popular gallego. En: *Actes del col·loqui sobre cançó tradicional: Reus, setembre 1990*. Reus: Publicacions de L'Abadie de Montserrat, 139-154
- Schubarth, Dorothé (2000). O simbolismo na lírica popular galega. *Anuario de estudos literarios galegos*. 2000, 225-245.
- Schubarth, Dorothé e Santamarina, Antón (1984). *Cancioneiro popular galego*. I. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.
- Schubarth, Dorothé e Santamarina, Antón (1993). *Cancioneiro popular galego*. VI. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.
- Schubarth, Dorothé; Pinheiro, Ramon; Vavrinecz, Andrés; e Santamarina, Antón (2015). *Florencio, cego dos Vilares*. Santiago de Compostela: aCentral Folque.
- Torre, Esteban (2003). Sílabas y acentos. Fundamentos fonéticos y fonológicos del ritmo. *Rhythmica. Revista Española de Métrica Comparada*. 1, 273-301. DOI: 10.5944/rhythmica.3957
- Trapero, Maximiano (1982). El romancero y su música. *Revista de Folklore*. 15, 80-84.
- Valenciano, Ana (1998). *Os romances tradicionais de Galicia. Catálogo exemplificado dos seus temas*. Madrid-Santiago de Compostela: Fundación Menéndez Pidal-Xunta de Galicia.