

SUMARIO

Presentación _____	1	Asociación de Gaiteros galegos _____	22
<u>GALICIA</u>		Asociación galega de Bandas de Gaitas _____	23
Reflexións sobre o momento que está a vivir a gaita en Galicia _____	3	Las 91 Cornamusas de Europa _____	24
Antón Corral: ese gran mestre _____	4	Novidades discográficas e editoriais _____	25
Gañador trofeo "Fin de Siglo". Antón Varela _____	7	Moxenas homenaxeado _____	26
Toma posesión presidente de Galicia. Camilo José Cela _____	8	<u>INTERCULTURAL</u>	
Instrumentos de percusión galegos _____	9	La Cornamusa catalana _____	27
Historia e descripción dos instrumentos de percusión galegos _____	10	Museo de la gaita de Gijón _____	29
Continuación estudio sobre la modificación de la gaita gallega _____	12	Bagpipes in the Nordic Countries-As gaitas nos países nórdicos _____	35
Cara a escala temperada; camiño sen retorno _____	14	Templarios del Oza _____	39
O Demo de Quintela, gaitero e aviador de profesión _____	17	Carta á Escola Provincial de Gaitas da Deputación de Ourense _____	40
Esbozo de análise dos recursos técnicos da gaita _____	18	Muestra d'estrumentos musicais del folclor asturianu _____	41
<u>ACTUALIDADE</u>		Intercambios Galicia-Escocia _____	42
Asociación de Gaiteros de Santiago _____	21	Actividades no eido da gaita 1990 _____	43
		Composición gañadora do VI Certame "Toxos e Xestas" de composicións musicais _____	45
		Cartas al director _____	48

Anuario da Gaita 1990

EDITA:

Escola Provincial de Gaitas da Deputación de Ourense

*En portada: Retrato do Presidente Gaspar de Gueidan
(1659-1767) tocando a musette (1735)*

PRESENTACION

Unha das obras que a Deputación de Ourense coida con maior agarimo é, sen lugar a dúbidas, a Escola Provincial de Gaitas. Esta realidade, que con gran ilusión encetara o meu antecesor na presidencia da Deputación, Victorino Núñez, deu cumprida mostra dos seus propósitos iniciais.

E un traballo que está á vista. Actualmente, a Escola desenvolve unha importante labor social das que é mostra evidente a data de alumnos: catro mil nesta pequena provincia, distribuídos en 65 extensións.

Eu, como profesional do ensino que son, sei das eibas do noso sistema educativo, en casos como o do ensino musical, polo que penso, amáis, que a Escola de Gaitas contribúe grandemente a suplir este valeiro na formación de moitos rapaces que se achegan á música mediante o instrumento máis representativo de Galicia: A Gaita.

O ANUARIO DA GAITA, xa no seu quinto número, cumpre tamén unha importante labor divulgativa. Por unha banda, porque entra de cheo nun espacio carente de traballos divulgativos sobre a actualidade deste instrumento; e por outra, porque ofrece importantes informacións e traballos científicos sobre descoñecidas cornamusas, de pobos que conservan fermosísimas variantes deste popular instrumento.

Amáis deste traballo educativo e bibliográfico, a Escola centra os seus esforzos en moitos outros cometidos, sempre co norte de que o instrumento nacional de Galicia acade o recoñecemento e prestixio perdido nas últimas décadas. Entre estas iniciativas está a organización anual da Xuntanza Internacional de Gaiteiros, cun carácter eminentemente didáctico. Tampouco se pode esquecer o importante museo de cornamusas, visitado anualmente por un notable número de persoas, de dentro e fóra do país.

Con todo, o exponente máis salientable da Escola é a prestixiosa Banda de Gaitas da Deputación, orgullo da institución e máximo exponente do labor educativo do centro. As súas actuacións cóntanse por éxitos, entre os que debemos lembrar o recoñecemento da súa Maxestade a Rainha Doña Sofía, con motivo da súa recente visita ó Mosteiro de Oseira.

Entre os proxectos máis recentes, cómpre salientar a organización do Campeonato Provincial de Bandas de Gaitas, unha experiencia encetada este mesmo ano e que está a outar un resultado espectacular, polo elevado nivel de participación, tanto en número de bandas como en calidade. Isto supón, amáis, un elemento esencial de motivación para os alumnos da Escola, que atopan así un canle de exhibición do seu traballo despois de longas e traballosas horas de ensaio.

Por iso, o presidente da Deputación de Ourense téñ que sentirse orgulloso deste traballo. Non podía ser menos.

José Luis Baltar

Presidente da Deputación de Ourense

REFLEXIÓNS SOBRE O MOMENTO QUE ESTÁ A VIVIR A GAITA EN GALICIA

(Xosé Lois Foxo)

Sen dúbida o instrumento mais estudiado neste momento en Galicia é a gaita. Certamente, o noso instrumento nacional está a vivir un momento vigoroso e de afianzamento.

A diferenza de outras culturas que manteñen a cornamusa no seu bagaxe músico-cultural como algo que estaba a punto de perderse ou que o seu emprego deixara de ser real, en Galicia non temos noticias da ruptura da súa tradición dende o século XIII. Galicia sempre se identificou coa gaita, como algo simbólico e diferenciador.

A cornamusa aparece en múltiples culturas de todo os continentes, na maioría como instrumento de tradición continuada, noutros, especialmente nas áreas de influencia británica, de recente implantación. Cada cornamusa mantén a súa personalidade morfolóxica e tímbrica, tendo como único elemento común e constitutivo do seu ser: O fol.

Debido á aproximación cultural que se está a dar nas civilizacións, así como nas linguas interfirense elementos fonéticos e semánticos, así mesmo, no mundo das gaitas acontece algo semellante. Entre as cornamusas existentes na actualidade gardan gran similitude as gaitas de Galicia, Asturias, Sanabria e Portugal coa "Highland bagpipe" (gaita escocesa), particularmente no que a tímbrica e dixitación se refire. Fai moi poucos anos non se podía ver a gaiteros escoceses facendo vibracións e outros elementos interpretativos claramente recollidos dos xeitos galaico-astures. As influencias galegas deixáronse notar especialmente nas súas combinacións harmónicas, tal é o caso do emprego de terceiras, xeito abusivamente empregado polos grupos de gaitas galegos.

Por outra parte, neste momento notamos unha gran tendencia dos xóvenes gaiteros galegos e asturianos por introducir tecnicismos propios da Highland bagpipe e da Uilleann pipe. Este fenómeno ten especial énfase actualmente, desatándose unha gran polémica entre o tradicionalista, defensor do que se fixo sempre na gaita, entendendo a gaita como instrumento puramente folclórico e o gaitero evolucionista que non escatima esforzos en buscar novos xeitos interpretativos, sacados especialmente da área de influencia británica.

Tuveron e siguen a ter gran influencia nos gustos musicais os grupos punta da ola denominada "Celta". Con tódolos respetos á súa liberdade de facer e elixir a súa música, temos que dicir que, dende a súa aparición en Galicia —polos anos setenta e tantos— presentáronnos unha música sin precedentes en Galicia, estabelecendo un calco exacto de grupos da área británica. Estes grupos empregan instrumentos destas culturas os que o público llano xa confunde con galegos. Moitas melodías galegas son interpretadas con parámetros foráneos. Resultando de todo isto que ata os menos relacionados xa case se identifican máis co ar dunha jigga que dunha muíneira.

De resultados deste comercio sin precedentes aparece unha xeneración de gaiteros novos que caseamente desprazan a gaiteros que se tiñan por ela. Os novos recursos empregados no punteiro danlle á nosa gaita un sabor extra-



Xosé Manoel Budiño, un xoven virtuoso da "Nova Xeneración de gaiteros".

ño. Hai quen di que non ten sentimento, non é expresivo, semella feito por unha máquina... Naturalmente a virtude está no medio e o tempo nos dirá con que nos quedamos, dicimos nós.

A gaita galega é das cornamusas que experimentou e experimenta máis cambeos no seu corpo. Cando noutras culturas teiman por manter o son rudo e primario da súa cornamusa, en Galicia búscase constantemente a perfección do seu timbre e afinación temperada. A escala da gaita galega, que aínda aparece non temperada en punteiros construídos por afamados artesanos do presente século, hoxe día considérase obsoleta.

Facendo unha somera observación da escala que emiten os punteiros galegos que chegaron a nós do século XIX, podemos afirmar, sen ánimo de crear confusiónismo, que estos punteiros preséntannos unha escala practicamente igual á que mantén a "Highland Bag Pipe" (Gaita escocesa), naturalmente, empregando unha dixitación axeitada.

Na actual escala da gaita galega, dada como correcta (escala temperada), existen pequenas diferencias coa escala moderna ou de temperamento igual; estas diferencias déixanse notar especialmente no terceiro grado, que se mantén levemente máis baixo que na afinación dos instrumentos clásicos. Certamente, os gaiteros que, normalmente teñen o oído máis perfeccionado co resto dos músicos, xa que así o esixen as circunstancias, levaron á práctica, sen pretendelo, o principio de que a frecuencia de cada nota da escala debe estar en consonante relación co resto das notas da mesma, con especial referencia ao ronco.

O terceiro grado da gaita galega estará 14 cts. máis baixo en relación á afinación de temperamento igual. (100 cts. = a semitono temperado). De todo isto, os artesanos deben sacar unha conclusión clara á hora de buscar a afinación do punteiro, especialmente cando toman como referencia o afinador ou algún instrumento.

Precisamente, como consecuencia da gran vitalidade que está a vivir a gaita galega constrúense tantas tonalidades de gaitas como sons cromáticos e brillantes tén a escala. Ase-

made, dende fai dez anos xurdiron as inqueanzas por darlle unha imaxe física distinta á que se viña empregando dende varias décadas atrás; así algún grupo "Celta", tomando como modelo o fol escocés ou bretón, empezou a lucir nos escenarios o fol da gaita de coiro cosido e sen funda o que trouxo como consecuencia a imitación de varios colectivos e solistas. Case de forma inmediata xurdiron as inqueanzas por recuperar o fol de cabrito, casementa desprazado polo fol de goma. Ao mesmo tempo outras persoas inqueadas polo tema intentaron buscar a auténtica imaxe do arrogante gaitero galego con outo ronco, como era común aínda en tempos non lonxanos.

Neste mesmo contexto de gran ebullición cómpre destacar o fenómeno das Bandas de Gaitas, xurdidas precisamente para canalizar o gran número de rapaces que actualmente estudian o noso instrumento nacional dentro e fora do Territorio nacional. De igual modo xurden Asociacións encamiñadas a favorecer a gaita nos seus distintos cometidos. Neste momento contamos con tres importantes asociacións en Galicia: Asociación de Gaiteros Galegos, Asociación de Gaiteros de Santiago e Comarca e a Asociación Galega de Bandas de gaitas. Aparte existen numerosos colectivos e asociacións culturais coa única finalidade da promoción ou formación de grupos folclóricos; así como outras obras importantes fomentadas por organismos oficiais.

No presente curso 1990-91 acaba de iniciarse en Ourense o I Campeonato Provincial de Bandas de Gaitas, experiencia ata agora única en Galicia, a que, en vista dos positivos resultados, entendo que marcará unha nova e importante etapa histórica da gaita en Galicia. Esta mesma experiencia será posta en marcha en breve noutras provincias para, posteriormente, organizar o Campeonato Nacional; acontecemento sen precedentes no noso País.

Lóxicamente, todo isto vénnos a mostrar o gran intre de vitalidade que vive a Gaita galega, polo que esperamos que o momento actual sexa, como ten que ser, o cimento definitivo de unha longa e próspera vida como instrumento Rei da Noble Galicia.

ANTON CORRAL: ESE GRAN MESTRE

(Unha vida adicada á gaita contada polo mestre)



Unhas verbas a xeito de presentación

(Xosé Lois Foxo)

A primeiros da década dos anos setenta coñecín a Antón Corral, a súa dona, Isaura, e os seus fillos, que daquela empezaban a dar os seus primeiros pasos coa gaita. Lembro con agrimo o empuxe e ilusión que Antón poñía na súa tarefa como gaiteiro e posteriormente como artesano; característica común das xentes que gustan de facer as cousas ben. Pero lembro especialmente a súa sensibilidade musical, plasmada nas longas horas que Corral pasaba afinando as gaitas dos Montes de Lugo, construídas por Basilio Carril. O punto de ensaio era precisamente o taller de zoqueiro que Francisco, director dos Montes,

tiña na rúa dos Paxariños de Lugo. Anque Antón non foi o meu mestre, adeprendín moitas cousas do seu bon facer a favor da gaita ao longo da súa fecunda traxectoria como mestre-artesano e gaiteiro. Destacaría como cualidade fundamental de Antón, xustamente, esa sensibilidade artística que lle cómpre ao gaiteiro; penso que esta é unha das grandes aportacións de este persoeiro do mundo da gaita que pasará á historia como un dos grandes, xa que, aínda que a súa obra non se palpa fisicamente, permanece como algo espiritual que se transmitirá de xeneración en xeneración como cultura inmorrente.

Nacín o 11 de xullo do 1936 na cidade da Coruña, aínda que ós dous días de vida a miña familia trasladouse a unha aldea da provincia de Lugo, concretamente Santa Marta. A partires dos cinco anos marchamos a Lugo, desenrolándose ali a miña infancia, polo cal me considero totalmente lucense.

—¿Os seus primeiros contactos coa música?

—Os primeiros contactos a nivel xeral foron nun colexio de Lugo, chamado Santo Anxo, onde había uns mestres excepcionais que ensinaban solfeo e instrumentos. Comencei con solfeo, pasando logo a instrumentos de corda, concretamente bandurria.

A partires de ahí comezou a miña inquietude polo instrumento tradicional, sendo o meu primeiro mestre Antonio Sandar, compoñente do grupo tradicional "Os Amigos" de Lugo. Este home inculcoume ademais do solfeo, gaita e clarinete.

Recordo que a miña primeira saída foi ós dez anos, con un grupo chamado "Os Garabullos do Alto", composto por catro rapaces, entre eles eu. Duas gaitas, tamboril e bombo, por aquel entón non contábamos nin con traxe rexional.

Cando contaba con 17 anos, un músico de friscorno, que se atopaba na Banda Militar de Música en Santiago, convenceume de que me metera voluntario, entrando como clarinete de terceira dentro da sección de gaitas, que por aquel entón destacaba sobor de todo a nivel de desfiles.

Logo de licenciarme entrei mais a fondo no que é o mundo da gaita, onde toquei cos "Modernos" de Lugo, "Montes" de Lugo, que foi con quen realmente mais participei. Paralelamente a todo isto tocaba como instrumentista na Sección Femenina, Educación e Descanso, ademais de impartir clases de gaita en "Cantigas e Frores", onde formei o primeiro grupo mais ou menos numeroso con 6 ó 7 gaitas. Daba clases tamén no colexio "Antón de Marcos" de Lugo, un dos primeiros en iniciar esta labouira, onde incluso se puntuaba a xente.

Debido a problemas de saúde vinme na obriga de abandonar a miña profesión como Axente Comercial, comezando así a miña andadura na construción de gaitas e outros instrumentos.

—¿Lugares onde desenrolou a súa actividade como mestre-artesán?

—Comencei no ano 1974-75 nun taller na propia casa en Lugo, como auto-didacta total, con moitos problemas que a larga favorecerón-me. O pouco tempo comezaron a saír os meus primeiros traballos.

A raíz da morte de Paulino Pérez, artesán do Taller Escola da Deputación de Lugo, o pintor lucense Tino Grandío, gran amigo persoal, convenceume de que marchara pra dito taller e que este seguira funcionando como un verdadeiro taller escola. Aquí foi onde realmente comezou o meu interese pola ensinanza.

No ano 1979 xurdiron os primeiros contactos coa Escola de Gaitas de Ortigueira, e dado que a miña estancia na Deputación non era o agradable que eu desexaba, comezou a idea de trasladar o taller a Santa Marta de Ortigueira.

Alí atopámonos cun alumnado de toda Galicia, e con unhas vivencias verdadeiramente fermosas, pero debido á falta de apoio económico, comezaron a surxir os primeiros problemas, tendo que abandonar esta boa idea.

Trasladeime novamente a Lugo, intentando formar un equipo con antigos alumnos meus como Carracedo, Ramón Casal e Carlos Corral.

Alí loitamos por formar unha cooperativa, cousa que non foi posible por problemas de tipo burocrático, polo que isto tivo que ser un taller de artesáns denominado "Soutelo de Montes".



Xa no ano 1982, a través do meu amigo persoal Polo, chegamos a facer unha exposición na sala do Concello de Vigo, é a raíz disto comezou un certo interese por parte do alcalde é do concellal de cultura do concello de Vigo.

Dende o ano 1983 atopámonos no Obradoiro Escola de Gaitas e Zanfónas da Universidade Popular de Vigo onde desenrolamos unha actividade realmente interesante, cousa que persoalmente me enche de leducia.

—¿Traballos discográficos realizados baixo a súa coordinación?

—Os primeiros foron en Santa Marta de Ortigueira, a nivel de Grupo Didáctico, que era o que eu realmente dirixía. Foi unha grabación en directo que, digamos, non tén a calidade deseñada, pero que é un traballo imborrable que reflexa o momento en que comezaron a tocar xuntos diversos instrumentos como: gaita, zanfón, requinta...

O derradeiro traballo discográfico foi moi superior, posto que se fixo casi dez anos despois. Foi realizado por un grupo didáctico formado por alumnos, profesores e colaboradores do propio Obradoiro. Esta grabación consta de unha carpeta con tres elepés, diapositivas e un libreto. Foi un traballo que contou con unha moi boa crítica por parte de grandes entendidos dentro do mundo da música.

Esta mesma grabación conta coa participación da Banda de Gaitas Xarabal, que nace dentro de unha clase de técnica de gaita é percusión dentro do propio Obradoiro. Esta é unha banda non mellor pero si distinta ás do resto de Galicia, que conta con unha identidade propia, sobor de todo a nivel de percusión (que

desgraciadamente estaba bastante esquecida). De feito forma parte de esta grabación discográfica que quedará ahí para sempre como fonte de información.

—¿Puntos de vista sobre os recursos interpretativos tradicionalmente e as novas tendencias estéticas?

—Esta considero unha pregunta especialmente delicada e perigosa. Os recursos interpretativos son numerosos, variados e positivos, polo tanto eu atreveríame a facer outra pregunta que sería "¿Cal é a maneira tradicional de tocar deste país?", respondendo un pouco a esta pregunta que eu mesmo me fago, teríamos que meter varios tipos de maneira de tocar tradicionalmente, por influir naturalmente o modo de ensinanza, aínda que co tempo cada un vai collendo a súa propia identidade.

Eu persoalmente, preguntome si a maneira tradicional de tocar é a dos "Campaneiros" de Vilagarcía, "Irmans Garceiras" de Melide, os "Montes" de Lugo, "Brisas" da Coruña, "Cruceiros" de Vigo, etc., etc. Fágome esta pregunta que queda no aire pra futuras xuntanzas que terá que haber pra non ter que se seguir dando tumbos con estas cuestións.

De todas as maneiras hai unhas novas tendencias estéticas que non son, en principio, tradicionais, pero que tampouco debemos detestar. Hoxe en día contamos con novos autores que indudablemente van máis cos tempos que corren e que tamén están facendo tradición.

Polo tanto eu penso que toda evolución é sempre boa, dende logo, respetando ó anterior.

—¿Puntos de vista sobre a evolución da afinación da gaita así como as súas características tímbricas e físicas (xeito de leva-lo ronco: outo, paralelo ao chan.. ?

—Dende os meus comezos nesta actividade creo que a evolución da gaita foi enorme a tódolos niveis, pero sobre todo no que corresponde á afinación, penso que está clara a gran calidade que adquiriu en poucos anos.

Refírome a isto por moitos conceptos, e eu destacaría que algo que axudou moito a afinar gaitas entre si, e sobre todo distintas tonalidades é algo que lle debemos a Roxelio de Leonardo Bouza e incluso ó propio obradoiro pola colaboración que tivo con él.

Témonos que dar conta que si xa é dificultoso afinar dous mesmos punteiros ó unísono, moito máis difícil é afinar gaitas en distintas tonalidades, cousa que penso que, hoxe por hoxe, temos bastante conseguido. Pra isto, dende logo, precisamos de unha gran calidade dentro da construción de instrumentos, pra non caer, no que eu chamaría unha aberración musical.

O xeito de leva-lo ronco, anque é moi relativo, depende un pouco do propio gaiteiro. Noto que hai unha gran inxerencia en que a gaita quede estéticamente elegante, posto que é un factor importantísimo pra o executante. Que duda cabe que neste sentido ganou, dado que colleu unha elegancia bastante axeitada. Recordo unhas palabras de Avelino Cachafeiro nas que se refería a que *"un gaiteiro debe de ter unha postura señorial: semellante a dun galo"*.

No que se refire ó ronco, entramos nun punto delicadísimo, e a miña opinión é que o ronco quere e debe levar unha inclinación hacia arriba, dado que facilita o son e incluso chega a abarcar máis distancia.

Destacaría tamén que na gaita, aparte do ronco, temos que contar coa ronquilla e chillón, que son pezas que según a tradición eran colocadas pola parte de adiante do fol, apoiando a ronquilla no antebrazo.

—¿Diferencias de enfoque entre unha banda de gaitas e un grupo tradicional de gaitas...?

—Eu diríxo unha banda de gaitas chamada Xarabal, polo tanto, pra todo aquel que a escoitara non lle é difícil darse conta de que o enfoque de unha banda de gaitas é totalmente distinto ó de un grupo tradicional de gaitas. Incluso, pra ser moito máis exacto, dáse a circunstancia de que en dita banda estase fomentando con unha rapidez extraordinaria a formación de distintos grupos, máis ou menos tradicionais, pero sempre dentro de esta línea.

O enfoque dunha banda, dende o punto de vista da percusión, comenza en que non podemos utilizar tamboriles tradicionais, por ser un son opaco que non dá a suficiente estridencia pra destacar entre un certo número de gaitas.

Precisamente, o que a Banda Xarabal quixo resaltar, a parte da sección de gaitas, foi a percusión, dado que casi non existía nestes colectivos, onde desgraciadamente aínda se siguen colocando o bombo e tamboriles nun segundo plano. Polo tanto buscouse unha percusión onde indubablemente a base do sonido estridente son os bordóns que leva.

Remítome á Banda Xarabal, dado que é a que eu diríxo, e congratúlame que, despois de duras críticas, outros colectivos tiveran en conta a nosa experiencia.

Polo tanto digamos que as grandes diferencias entre unha banda de gaitas e un grupo tradicional serían:

—O papel que pode xogar a percusión

—A aportación de gaitas de distintos tons (anque hoxe xa se incluían tamén nos grupos tradicionais)

—A maneira de enfocar a composición das pezas, dado que se conta cun número maior de gaitas e pódese xogar moito máis musicalmente

—A necesidade de estudar e unificar a ornamentación para non converterse nun grupo tradicional multiplicado.

—¿Continuidade da escola de Antón Corral...?

—Está totalmente asegurada, dado que teño a gran sorte de contar con un fillo artesán, que por suposto sigue a miña escola.

Aparte disto cóntase con artesáns que se formaron nas distintas etapas de Lugo, Ortigueira e na actualidade no Obradoiro do Taller-Escuela de Instrumentos Musicales Populares Galegos da Universidade Popular - Concello de Vigo. Con este traballo, estase a conquistar unha certa unificación de criterios na construción da gaita.

—¿Qué aportou Antón Corral á gaita?

—Parte desta resposta dina posiblemente o longo de toda a entrevista. Creo que eu lle aportei á gaita estética e calidade a tódolos niveis, xunto cas novas tonalidades e melloras na afinación dos punteiros, isto é o máis importante que eu puiden facer por este instrumento.

Como instrumentista adiqueille moitos anos,

aguantando incluso momentos verdadeiramente difíciles, chegando casi a ter que soportar insultos por vestir o traxe rexional.

—¿A calidade máis importante de un gaiteiro...? ¿E de un artesán?

—Son moi similares, anque as cualidades dun gaiteiro, persoalmente, penso que son: oído e tempero, indubablemente despois de unha boa execución.

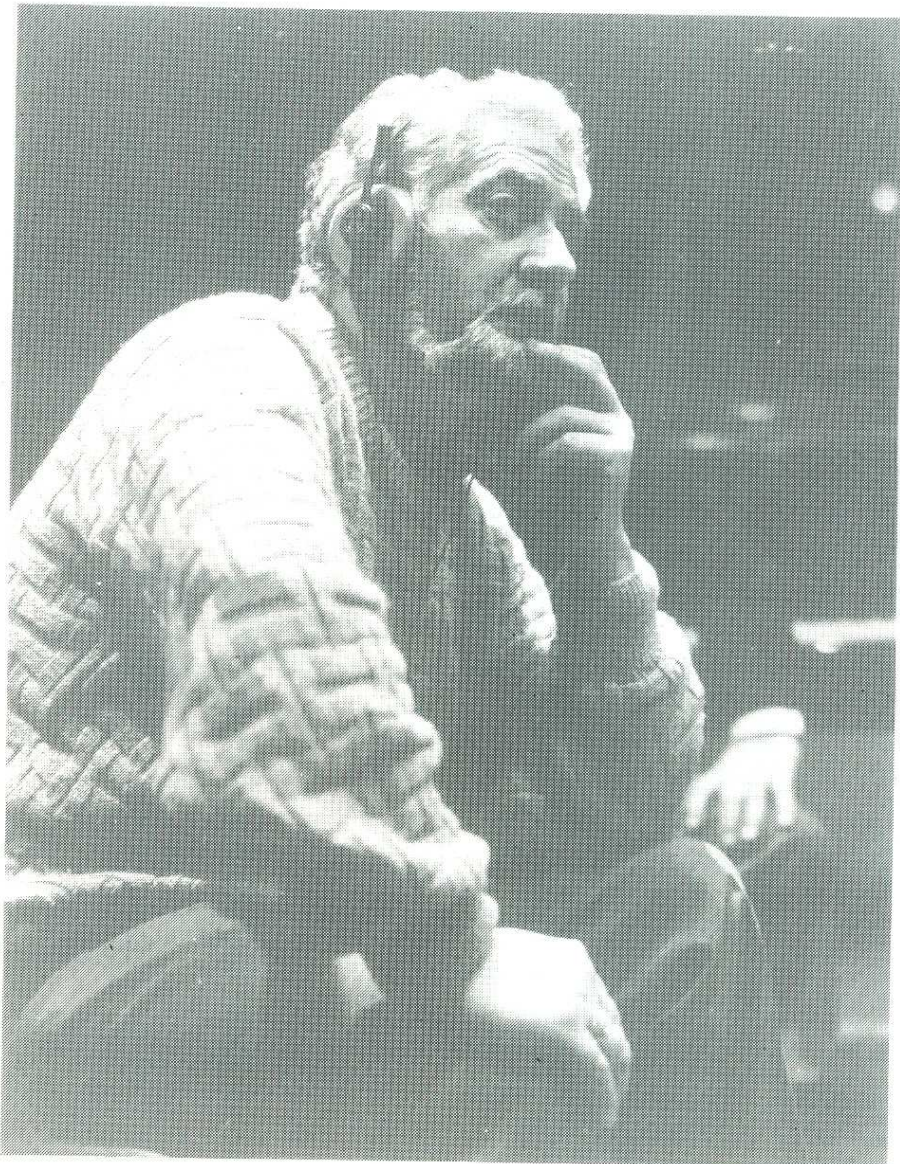
As de un artesán poden ser: bon oído, bon tempero (dominio tanto do instrumento coma das ferramentas), e dende logo coñecer o instrumento a fondo.

—¿Reflexións sobor da situación actual do mundo da gaita...?

—A situación actual do mundo da gaita, en principio, véxoa positiva, dada a importancia e o incremento que se lle está dando por parte de algúns sectores.

Simplemente atopámonos con unha serie de discrepancias que entendo se deben a falta de diálogo, e creo que hoxe en día se están intentando solventar por medio de xuntanzas nas que se pode chegar a unha ensinanza unificada a tódolos niveis.

Penso que na actualidade contamos con máis grupos tradicionais que en toda a historia da gaita, anque por suposto téñen que haber algo que regule todo isto.





Xosé Lois Miguélez,
gañador do
"I Trofeo de Gaita"
"Fin de Siglo",
celebrado en Ourense
o 1 de xullo do 1990.



Grupo Airiños da Nosa Terra de Fisterra.



Antón Varela pertence a unha nova xeración de artesáns galegos que xungue ó rigor musical a fidelidade ás liñas estéticas peculiares das gaitas da súa bisbarra, neste caso Ferrolterra, no noroeste de Galicia. Formado profesionalmente no obradoiro de Xosé Seivane, un dos mestres artesáns máis prestixiados de Galicia, Antón Varela aposta po-la recuperación para os seus instrumentos de materiais que os novos compostos sintéticos foran arredando.

A brillante sonoridade e a riqueza tímbrica das gaitas do obradoiro responden a escurpulososa e paciente esixencia dun sobranceiro intérprete que, como A. Varela, converteu algúns dos máis cobizados premios para executantes na súa intensa carreira principiada nos anos setenta. Antonio Varela é, ademais de profesor de gaita no concello de Narón, membro do grupo Raparigos, presente dende hai anos nos festivais internacionais de intérpretes de música tradicional.

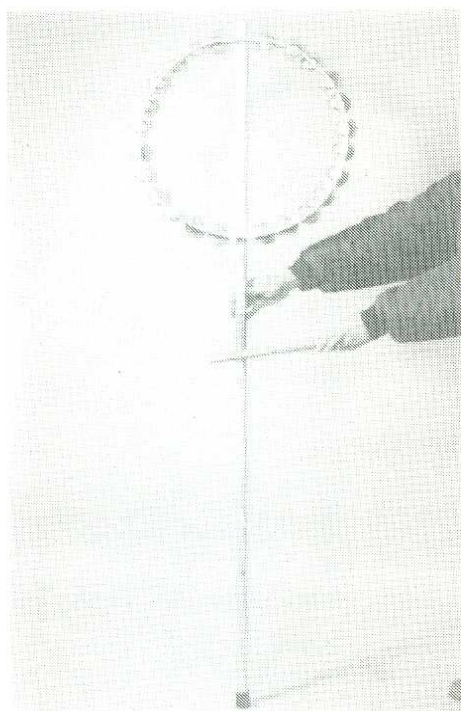
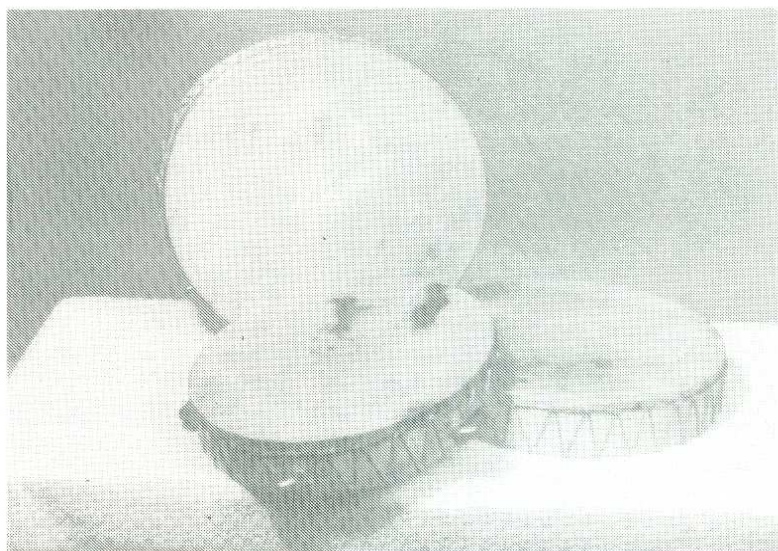
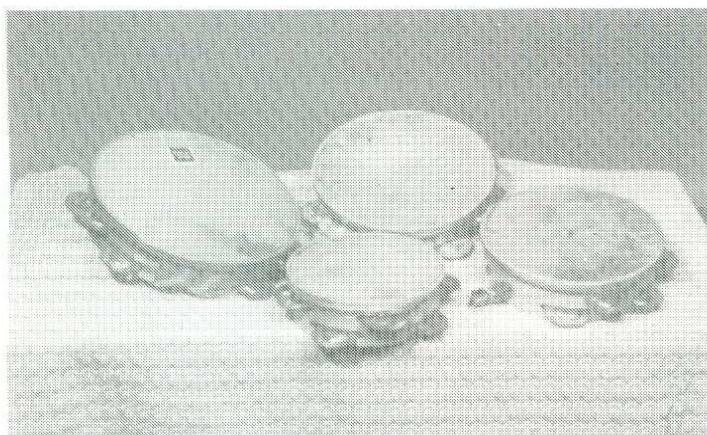
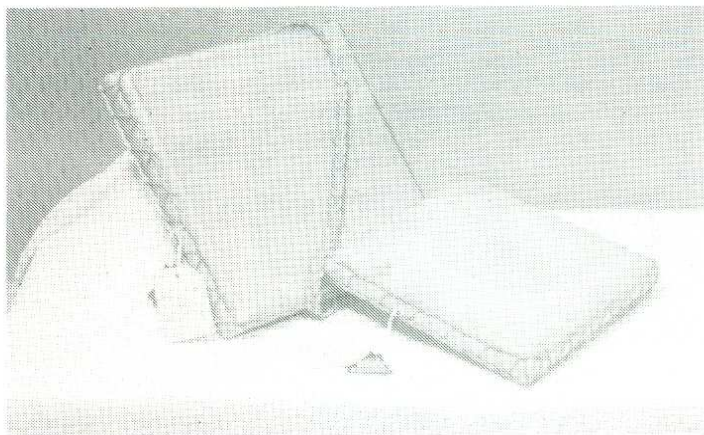
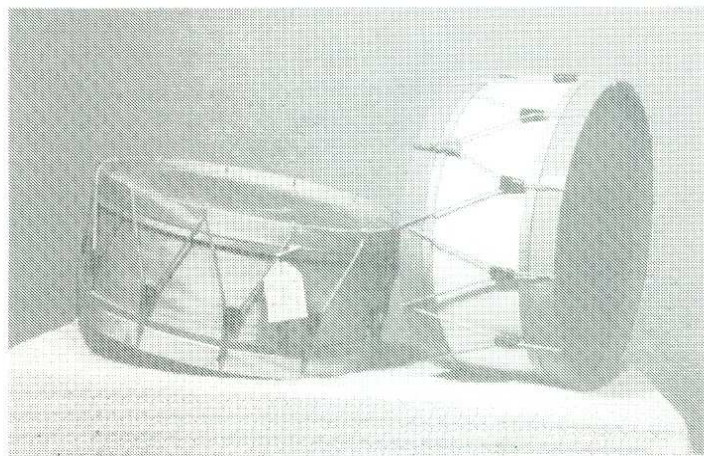


*Plaza do Obradoiro
en Compostela.
Toma de posesión
do presidente de Galicia
(5-2-1990).*



*O Premio Novel
de Literatura,
D. Camilo José Cela
e a súa dona,
Marina Castaño
celebraron
esplendorosamente
a súa onomástica
na Finca del Espinar
(Guadalajara),
amenizada pola
Banda de Gaitas da
Deputación de Ourense.
(18-7-1990).*

INSTRUMENTOS DE PERCUSIÓN GALEGOS

*O Charrasco.**A Pandeira.**A Pandeireta.**O Pandeiro.**O Tamboril.**O Bombo.*

HISTORIA E DESCRIPCION DOS INSTRUMENTOS DE PERCUSION GALEGOS

Arturo Bodelón
(Artesano de Samede)

Preséntovos eiqui unha reflexión dos coñecementos, experiencias e reflexións acumulados por min o longo de 10 anos de fundar e traballar nun taller de construción de instrumentos de percusión.

Istas reflexións van a estar ordeadas en tres artigos, que espero vexan a luz en tres números consecutivos desta revista.

Un primeiro repasaré un pouco a lixeira a orixen, o por qué e a procedencia de cada un dos instrumentos de percusión que se usan na música galega. Un segundo artigo falará do deseño acústico destes instrumentos en canto a produtores de sonidos musicais e por último o terceiro falará do seu deseño normal de uso, como as conclusións.

Antes de seguireis, queredes deixar claro varias cuestións que parten da seguinte afirmación: —Que nin son nin me considero: nin un investigador etnográfico, nin un teórico da física acústica; por tanto o aquí exposto son unhas veces, experiencias prácticas, outras cousas leídas ou escoitadas, e ó fin dunhas e outras, trato de esbozar teorías, con máis cabos soltos que preguntas contestadas. Por tanto asegúro-vos que ninguén tome isto ao pé da letra, somentes son algunhas suxerencias, ou nin eso, para posibles traballos feitos con auténtico rigor científico.

Unha vez feito iste limiar entremos en materia propiamente dita.

Empecemos polo instrumento de percusión galego máis sinxelo que son as *cunchas* tocadas polas Rías Baixas e que rascadas unha contra outra pola parte de fóra fan un són característico, que se acompaña por timbre e por ritmo a nosa música. Delas, como instrumento de percusión, pouco podemos dicir porque están feitas pola natureza e o non haber intervención humana na súa fiteira, non é posible a súa clasificación.

Despois en orden de complicación veñen as *tarrañolas*: dúas láminas de madeira dura, ou normal enqueirada nas puntas; con formas variables pero todas tendentes a ter algunha entalladura para poder tremar delas entre os dedos da man con que se tocan. Soen ter entre 13 e 18 cm. de longo e de 3 a 5 cm. de groso con formas máis ou menos anatómicas.

En Galicia aínda hai memoria popular delas nun gran número de persoas da bisbarra de Ferrol, xente de máis de coarenta anos, que as recordan coma un máis dos xogos infantís do ciclo (p. ej.: as chapas, as bolas, a buxaina, etc.,...).

Eu vin-as tocar con unha soia man, con dúas mans (dous pares de tarrañolas) e con unha soia man pero con tres tarrañolas a un tempo.

Como instrumento musical, teñen unha técnica de execución algo complicada, pero ben tocadas dan un són moi alegre e característico.

Están presentes en folclores próximos a nós (irlandeses) que as fan de óso, ou en zonas próximas a nós xeográficamente (zona oriental da comunidade castelán-leonesa) pero coa característica de estaren feitas de barro cocido.

De todo-os xeitos é un instrumento que deixa no ar algúns interrogantes: ¿son "castañuelas" primitivas? ¿Teñen o seu mesmo ori-

xen? En Galicia, ¿de onde veñen, de Irlanda?, ¿ou de outras culturas?, ¿por qué tiñan máis forza en Ferrolterra sendo unha das zonas de Galicia máis fortemente españolizadas?, ¿veñen de Castela? Igoales interrogantes nos plantexan as castañolas da zona de Tui ou os pitos da provincia de Lugo.

As castañolas do sur da provincia de Pontevedra son unhas pezas de madeira de 5 cm. de groso, 10 cm. de longo e uns 2,5 cm. na parte máis grosa. Están redondeadas pola parte de abaixo, rectas nos laterais e na parte alta; levan nesta parte dous furados polos que pasa unha cinta que as une e que serve tamén para tremar delas coa man. No interior levan unha excavación en forma circular, pero que non pretende ahocarlás totalmente, soio un pouco para que o són sexa entre madeira golpeada e un pouquiño de caixa; sendo iste són máis ben agudo e apagado.

Son de uso exclusivo de baile, e os danzantes fan-as soar cando cae a man, non cando istas están no alto.

Os *pitos* da provincia de Lugo teñen a forma das "castañuelas" pero máis panzudas e dun tamaño diminuto (7 cm. de longo por 3 cm. de groso, aprox.). Cada dúas únense cun cordel elástico que serve o mesmo tempo para tremar delas no dedo corazón e percutir entre iste e o pulgar. Como as anteriores tamén se usan soio para baile e o són é moi agudo, parecido ao "tocar os pitos" so cos dedos.

Percorrendo os instrumentos de percusión galegos en escala de menor a maior complexidade de técnica constructiva, atopamos a *pandeira* que está feita dun bastidor de madeira de diámetro de 30 a 40 cm.; de 7 a 10 cm. de alto; extendido sobor del un pergamino de cabra ou ovella que cubre soio unha das caras. Iste tipo de instrumento está moi difundido por toda-las culturas do mundo, con rasgos moi específicos nalgunhas delas pero o que usamos en Galicia e dun modelo bastante común a varias culturas.

O seu uso está practicamente perdido na nosa música a pesares do esforzo que vimos facendo no noso obradoiro para que o público o atope en toda-las tendas.

Teño atopado datos do seu uso na bisbarra de Santiago, en zonas da montaña de Ourense, na zona montañosa do norte da provincia de Lugo e na fronteira con Asturias.

Danse dous tipos de pandeira: unha sin ferreñas e outra con 4 ou 5 ferreñas, distribuídas regularmente o longo do aro de madeira e todas a mesma altura.

Ao ver a peneira de pelexo de cabra furada cun ferro quente, ocórrese pensar que podería ter que ver coa pandeira, pois nas reunións do inverno nas casas das aldeas, onde se xuntaban as xentes de varios lugares a facer traballos en común (fiadeiros, etc.); nos descansos cantábase e facíase algo de festa, polo que sería natural que botaran man, para acompañarse dalgunha pandeira (instrumento moi estendido) e dalgunhas ferramentas de traballo, entón, qué millor que esta peneira da que falá-bamos.

Tamén era un instrumento moi extendido na Idade Media, e puido ser introducido o seu uso polo Camiño de Santiago.

Segundo co noso repaso, poderíamos falar agora da *pandeireta*, que en Galicia tén diámetros entre 21 e 30 cm.; entre 6 e 7 cm. de alto, entre 7 e 13 pares de ferreñas de bordes rizados de 6 a 6,5 cm. Ø e sempre impares; e un furado ou un rebaixe para tremar delas. As ferreñas van dispostas en dúas filas horizontais, sendo alternas as de arriba cas de abaixo.

Este tipo de pandeiretas é común para toda a Cornisa Cantábrica (Galicia, Asturias, Cantabria e Euskadi), o xeito de toca-la é único respecto a outras culturas. Eiqui facemos todo-os movementos coa man que trema da pandeira, que é a dereita, quedando a esquerda practicamente parada.

Tamén se usan popularmente pandeiretas distintas a estas en zonas concretas de Galicia, e para un fin determinado. Así, no sur da Provincia de Pontevedra (Vigo, A Guardia, Porriño, etc.) na época do Nadal, e para unha agrupación musical que alí chaman Rondalla, úsase unha pandeira de 27 cm. de diámetro, 5 cm. de altura, con 7 pares de ferreñas de 6,5 cm. de Ø, e dispostas nunha soia fila. Esta é unha pandeira popular castelán, das usadas nas dúas Castelas, Extremadura e Andalucía principalmente. Tamén na cidade de Ferrol, no Día das Pepitas, que é unha festa popular, saen unhas rondallas nas que se toca unha pandeira de tuna, de 18 a 21 cm. de diámetro, 5 cm. de alto e con ferreñas pequenas de 4,5 cm. de Ø.

A pandeira foi e é ceais o instrumento máis popular en Galicia: Vendéronse de sempre nas feiras populares (facianas os peneiros) e hoxe día non hai curruncho no noso país onde non se dean clases para ensinar a toca-la.

O *Charrasco* ou *ferreño*: xurde a pregunta: É un instrumento popular galego é un invento de alguén, ou ven de Sudamérica (Venezuela), que isto tamén o teño escoitado.

A referencia máis exacta que temos é do ano 1888, no que Inzenga escribe "Cantos y Bailes Populares de España", indicando co nome de ferreñas, un instrumento parecido ao sistro egipcio. O sistro era un instrumento musical de percusión que tiña forma de raqueta cun mango moi largo e que contiña varillas metálicas nunha fenditura da parte curva.

Tamén na bisbarra de Sanabria teño visto un charrasco máis pequeno có noso, que se colle coma si fora un violín e percútese cun pao.

E por suposto, está a conservación deste instrumento na bisbarra de Cuntis, onde a tradición oral e a xente que sabe toca-lo, dan testemuño da raigambre popular que aínda tén o charrasco (prefiro este nome para evitar a confusión que pode ocasionar o de ferreño xa que pode ser tamén unha pandeira sin parche).

Chegou tamén a nós con forma trapezoidal na parte das ferreñas e duns 1,70 cm. de alto, cunha corda ou alambre metálico onde golpea ou rasca un pao con muescas (modelo recollido por Antón Corral).

No taller SOMEDE preferimos unha forma redonda como bastidor das ferreñas por varias

razóns: unha, axústase máis a descrición dunha "raqueta" dada por Inzenga no libro anteriormente reseñado; outra, na zoa de Cuntis está asentada unha das industrias de virado de madeira para nasas, peneiras e pandeiretas con máis tradición; o que fai pensar nunha concordancia de formas. E por último, o instrumento así conquerido é máis perfecto dende o punto de vista musical (como falaremos noutro artigo).

O *pandeiro* cadrado está considerado como o instrumento de percusión máis galego de todos, pola súa forma única e porque non hai outro instrumento de percusión parecido noutras culturas.

É un bastidor con dous pergamínos, un por cada cara e sin bordón. Teño recollido tres tipos deles: o pequeno o de "man" das Rías Baixas de medidas próximas a 30 cm. de lado e 5 cm. de grosor; con pedriñas ou sin nada no seu interior; que se toca collendo coas dúas mans, de tal xeito que queda unha esquina no medio delas, e golpeando cos dedos. Os exemplares máis antigos vin-os no Museo de Pontevedra.

O mediano é o de "peito", de 35 a 40 cm. de lado e 6 a 7 cm. de grosor, con axoúnxeres ou ferreñas no seu interior. Leva unha correa para tremar o instrumento na cintura ou no pescozo. Tócase golpeando coas mans o parche que queda por baixo, deixando o superior libre para que faga de resonante. Este é o *pandeiro* máis popular, pois atópase por toda Galicia. O exemplar máis antigo que coñezo está no British Museum de Londres.

Hai un terceiro tipo máis grande cós anteriores, con medidas moi variables, entre 60 e 100 cm. de largo, de 35 a 50 cm. de ancho e de 7 a 12 cm. de grosor. Atópase na provincia de Lugo, sobor de todo nas partes montañosas e que nalgures denominan *pandeiro* de "catro mans". Tócase entre dúas persoas, unha fronte da outra, golpeando coas mans o pergamino pola parte superior. A referencia máis antiga que temos é do Sr. Cajaraville (Grupo Aturuxo) que no ano 1958 viu restos dun nunha aldea do Cebreiro, e encargou facer outro, guiándose polos restos, ao artesán Manoel Calvo Uzal, de Santiago de Compostela. Semella que tiña unha función máxica e que se usaba para esco-rrentar as treboadas. De todo-os xeitos, pola provincia de Lugo vense *pandeiros* dun tamaño

bastante máis grande que no resto de Galicia, o que fai pensar que os *pandeiros* de catro mans eran raros en amplias zonas da Provincia.

O *bombo* é un instrumento incorporado á nosa música tradicional hai relativamente pouco tempo, mediados do século XIX, coincidindo co movemento de renacemento da cultura galega. Neste fenómeno cultural prodúcese unha revalorización de todo o galego, entroncando a nosa cultura con outras Europeas. No eido da música, compóñense obras galegas para orquesta e banda, e por influencia deste movemento en Galicia dous fenómenos que arraigan fondamente no noso pobo: as bandas de música e as corais. Motivado por isto e pola importancia que lle diron todos os persoeiros do movemento á figura do gaiteiro, o conxunto de gaita e tamboril tradicional sofre unha transformación. E o duo pasa a ser cuarteto, incorporándose outro gaiteiro que fai unha segunda voz, e o bombo que ven sendo a segunda voz da percusión.

Os bombos que se usan ao principio, por influencia dos das bandas, son moi grandes (70 cm. de diámetro) e por tanto con moitos tensores (de 17 a 20); pero pouco a pouco vaíse reducindo o seu diámetro e chegamos hoxe a bombos de 50 a 55 cm. de diámetro; 12 ou 13 tensores e 20 cm. entre parches, que logran a súa afinación co ronco gracias a unha boa combinación dos distintos grosos dos dous parches, bastidor e resonante.

O *tamboril*, é o instrumento de percusión máis complexo. Sabemos a ciencia certa que o dúo "gaiteiro-tamborileiro" queda asentado nos séculos XV e XVI, e como tal permanece invariable deica mediados, remate do século XIX.

O *tamboril* galego tal e como chega a nós é de madeira, pintado ou barnizado, de 21 a 27 cm. de diámetro; de 18 a 22 cm. entre parches con 7 ou 10 tensores e bordón dobre.

Mentras o *tamboril* toca soio cunha gaita, iste é máis grande, pois o són non ten que desentonar moito co punteiro nin co ronco; pero no intre que vai acompañado do bombo ten que cubrir a tonalidade do ronco e o *tamboril* a do punteiro. Para conquerilo faise máis pequeno de diámetro e redúcese algo en altura, co que afina co punteiro e ten un son máis brillante. Isto tamén pode estar influenciado polo xeito

de "tocar aberto" que se asentou como forma definitiva de interpretar na gaita.

Polo xeral o *tamboril* en Galicia pendúrase da cintura, con unha soia excepción que é na bisbarra dos Bergantiños, na que é frecuente o *tamboril* "de muñeca", que é máis pequeno do normal (21 cm. de diámetro, 18 cm. de altura), vai pendurado na muñeca esquerda e tócase con uns palillos máis curtos do habitual. Os bordóns, hoxe, son entorchados, en parte por non atoparse os de tripa e tamén pola deformación do gusto do són introducido polas caixas metálicas, que na primeira metade do noso século fixeron furor entre os cuartetos.

Unha vez feito iste repaso polos nosos instrumentos de percusión, atopámonos con varios inconvintes para seu estudo: hai moi pouca ou ningunha información escrita, iconográfica ou gráfica antes do ano 1888 e as que hai son moi imprecisas.

Por outra banda, dábaselle pouco valor e importancia social aos instrumentos de percusión (aínda hoxe sucede así); é significativo que podamos falar co nome propio de artesáns constructores de gaita dende remates do século pasado e en cambeo non se poida falar de artesáns de instrumentos de percusión deica mediados do século XX.

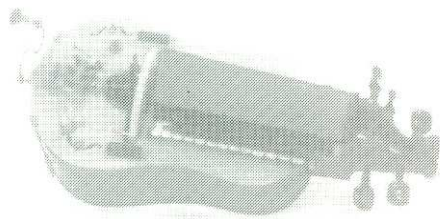
Por último os materiais de que están feitos (madeira e pergamino) son moi perecedeiros e ao non darlle a xente un gran valor, é difícil atopar algún que teña máis de cen anos.

Por todo isto, entendemos que é difícil facer unha historia minimamente coherente dos instrumentos de percusión en Galicia.

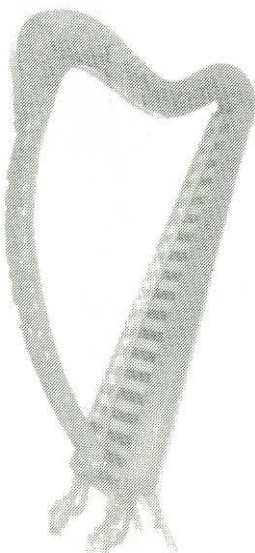
Nembargantes podemos sacar dúas conclusións importantes: ao ser todos eles de madeira e pergamino (salvo no caso das ferreñas, que as trouxeron os árabes) son basicamente pertencentes a unha cultura Europea occidental, sin prácticamente nengunha influencia da cultura oriental (India, Mesopotamia) na que a súa percusión é basicamente metálica.

Outra conclusión sería a asimilación, non copia, de instrumentos alleos a nós, dándolle uso e formas galegas. Temos o último caso de incorporación de instrumentos de percusión alleo no *bödhran*, que veremos, pasados uns anos, como o transformaremos e adaptaremos a nós ou pola contra non acadará un lugar na nosa cultura musical.

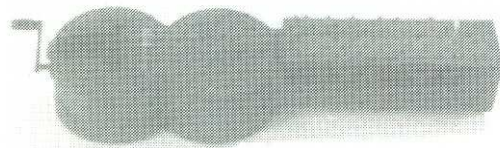
INSTRUMENTOS CONSTRUIDOS NO OBRADOIRO DE INSTRUMENTOS POPULARES DA DEPUTACIÓN DE OURENSE QUE DIRIXE MANOEL BRAÑAS MÉNDEZ



Zanfona



Arpa



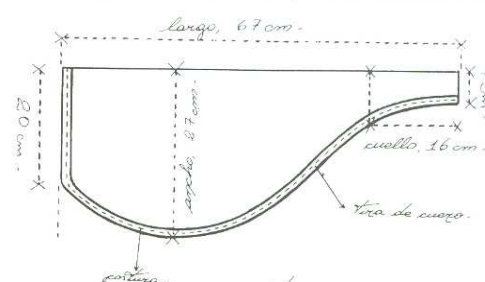
Organistrum

CONTINUACIÓN ESTUDIO SOBRE MODIFICACIÓN DE LA GAITA GALLEGA

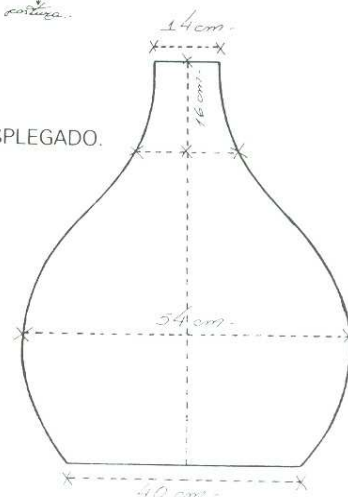


Por Manuel Castro Cambeiro

FOL DE GAITA TRADICIONAL (MEDIDA ESTANDAR)



FOL DESPLEGADO.

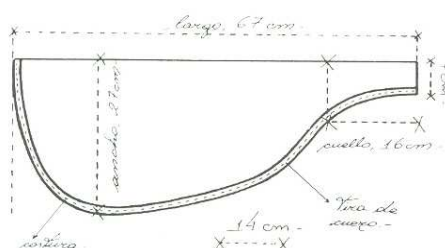


Un error de construcción que data de este siglo es la curvatura del cuello del fol, que no es de ninguna manera natural. Esta forma es un condicionante que obliga a mantener una posición determinada y conjuntamente con el soplete (que es pequeño) coloca al puntero casi a la altura de la cara del ejecutante, ni hablar si se pretende colocar el odre debajo del brazo, porque para marchar con total comodidad estará a la altura de la cintura.

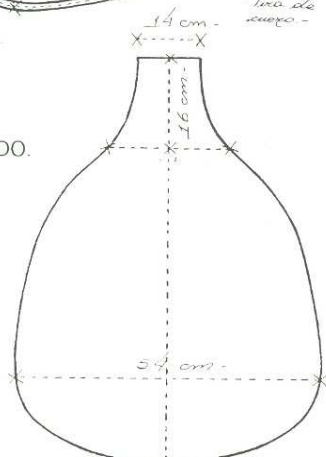
LA SOLUCION PARA EVITAR ESTE PROBLEMA ES QUE EL CUELLO DEL ODRE SE CONSTRUYA RECTO.

Muestro a continuación tres modelos de odres que considero de formato moderno, adecuados para la gaita tradicional y para la gaita marcial de la Real Asociación Celto Galaica.

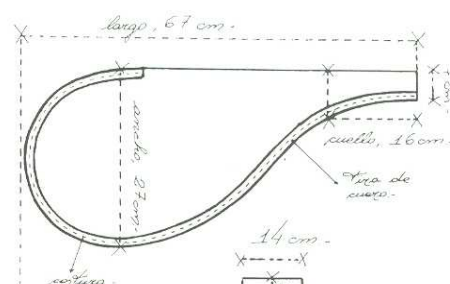
FOL DE LA "GAITA DE MARCHA" (MARCIAL) DE LA REAL ASOCIACION CELTO-GALAICA, (MEDIDA ESTANDAR).



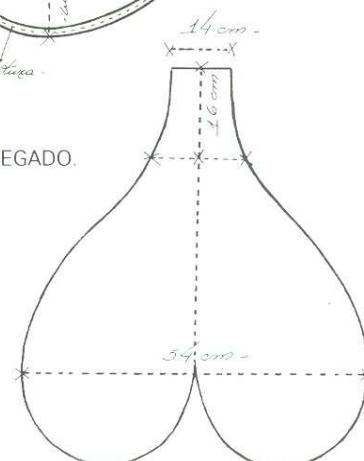
FOL DESPLEGADO.



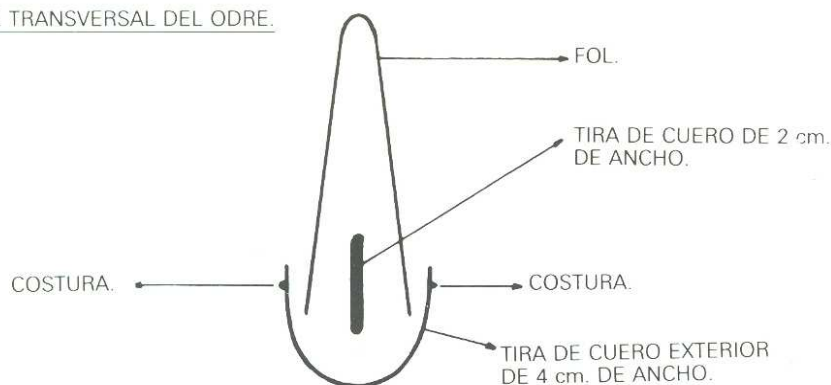
FOL DE GAITA TRADICIONAL (MEDIDA ESTANDAR)



FOL DESPLEGADO.



CORTE TRANSVERSAL DEL ODRE.



NOTA: ambas tiras recorren toda la parte inferior del odre.

EL CUBREFOL.

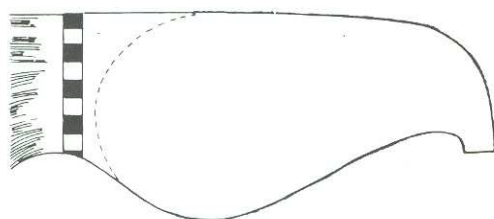
Los materiales para la construcción del mismo varían, pero es usual utilizar elementos de calidad tales como panas y terciopelos.

Estos materiales son excelentes, pero sería también interesante recuperar el paño cuádruplado de las gaitas que aparecen en las Cantigas del Rey Alfonso X El Sabio, teniendo como base las afirmaciones de algunos tratadistas que han estipulado el origen galaico de estas telas.

Personalmente recomendaría no colocar adornos florales en el cubrefol u otros elementos un tanto "exóticos", pues le quitan sobriedad al instrumento. Los emblemas heráldicos, por otro lado, si quedan bien.

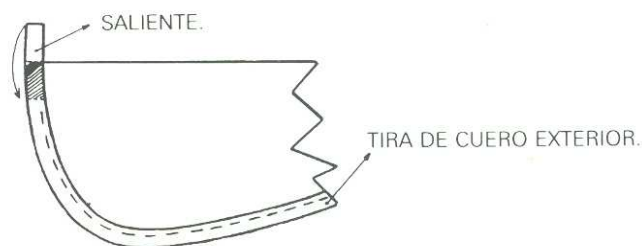
La abertura para la introducción del odre en el cubrefol está en su parte trasera, donde también tiene su lugar el *fleco*, y no en la mitad superior ni en la inferior del mismo. Descarto la utilización de esa especie de "tapa de bolsillo" con dos o tres botones como así también los "cierres relámpagos" (cremalleras) y los cordones con ojales metálicos.

La abertura queda "limpia", sin aditamento alguno, adornada con flecos de seda o rígidos de oro. Cabe acotar que algunos gaiteros no llevan este adorno en sus cubrefoles. Los colores más usados son el azul y el rojo.



MODELO DE CUBREFOL MODERNO.

NOS O CLAN DO XABARIN
Buenos Aires, Argentina



Esta tira sobresale en la parte final unos 2 cms. Esa saliente se pliega y luego es cosida.

PROCEDIMIENTO PARA ADOBAR EL FOL.

Como el cuero es poroso, debe ser curado regularmente. *La miel pura es muy conveniente.*

- Tapar con corchos todas las buxas menos la del puntero.
- Introducir por *sta buxa* una cantidad de miel pura.
- Tapar con un corcho la buxa del puntero.
- Con ambas manos frotar las dos caras del fol y extender la miel hacia las costuras.
- Colgar el odre y dejarlo gotear hasta que la miel sobrante sea eliminada.
- Limpiar cuidadosamente cada una de las buxas.
- Después de esto, la gaita está lista para ser usada.

Los odres nuevos necesitan de este procedimiento más seguido que los que ya están asentados.

METODO PARA AJUSTAR LAS BUXAS.

Una vez que se ha realizado el corte en forma de estrella, mojar esa parte del cuero con agua caliente, esto flexibiliza al fol, lo que permite introducir con facilidad la buxa sin agrandar el orificio. Una vez ubicada se procederá a atarla fuertemente con un cordel de algodón. La buxa del soplete y la del roncón se colocarán con una ligera inclinación de 45° y luego recién serán atadas.

CARA A ESCALA TEMPERADA: CAMIÑO SEN RETORNO

Por Manuel Garrido

Hoxe topámonos todos inmersos nunha sociedade uniformista que tenta facernos esquecer o noso pasado coa engaiolante oferta do progreso, do benestar social, e do dominio do home sobor de toda-las cousas.

Pouco nos diferenciamos dos habitantes ingleses, alemáns, cataláns ou andaluces, todas as nosas cidades son iguais, cheas de edificios, cheas de tráfico, cheas de contaminación e así imos camiñando a prol do uniformismo global...

A nosa gaita non escapou a este uniformismo; parece mentira, pero é ben certo. O Lugo de hoxe, o Ourense de hoxe ou a Coruña de hoxe pouco ten que ver coa de hai cento cincuenta anos, coa gaita ocorre o mesmo... ou ¿vos coidades que as gaitas de hai cento cincuenta anos soaban coma as de hoxe?

Na actualidade unha das teimas dos gaiteros, quizabes a que mais lle preocupe é a afinación. Así atopámonos con que unha gaita que non esté ben afinada non vale... Para nos. Se tedes a fortuna de falar con un vello gaiteiro e lle dades a vosa super afinada gaita, il tamén vos pode dicir: non vale... para eles. ¿Cal das dúas vale?

A escala que hoxe en día emprega a gaita galega e a escala temperada que é o procedemento ideado polo teórico español Bartolomé Ramos de Pareja, consistente en dividir a octaba en doce partes iguais. Ata fai ben poucos anos non é adoitada polo noso instrumento. Aínda temos fermosas melodías cantadas polos nosos paisanos nas aldeas donde non é empregada; e donde non respetan a rixidez das súas tiranteces melódicas.

Diste problema xa se decatan unha morea de músicos que teiman en investigar na música popular de tradición oral. Vela Bartock nos seus traballos de campo describe escalas de música popular húngara e rumana con características como a modalidade non definida ou o emprego da pentatonicidade. Iste vran tiver un sorte de poder escoitar como os violinistas húngaros constrúen as súas melodías sin atender demasiado á escala temperada, a rixidez dos modos maior e menor, á afinación e á técnica clásica do violín. No anuario de 1988 Alberto Jambrina e J. Manuel González xa nos fala das terceiras neutras que non definen completamente nodo algún e son moi empregadas na música popular según cita de Anthony C. Bainess.

Castro Sanpedro dinos que: "la tonalidad actual de la gaita pudiera decirse mixta, como hemos visto en los cantos, esto es, fluctúa entre la antigua y la moderna. Y por esto es frecuente oír, cuando la tonalidad pide un SI natural, que los gaiteros lo hagan bemol la mayor parte de las veces; siendo esto un dato para poder apreciar la posibilidad de hallarnos con tocatas del siglo XVI, o compuestas en el estilo del tiempo, o mejor dicho, en la tonalidad corriente entonces. Y aun los constructores de hoy suelen fabricarlas, y antes de ahora con más generalidad, dando un SI natural que resulta bajo; y por eso los gaiteros que tienen sentido de la afinación, tienen que obtener ésta aplicando arillos de acero o de laminitas de cobre al borde interior de los agujeros pues no sólo tiende a bajar el SI natural sino otras notas del punteiro".



Nunha entrevista a Alberto F. Velasco publicada en "La Nueva España" 1988 Asturias di o seguinte: La gaita tradicionalmente, estaba afinada para marcar el DO, pero el FA y el LA eran muy "brillantes" casi sostenidos e incluso el SI no era natural. Era una afinación imperfecta, se buscaba más la intensidad de sonido que la calidad en la nota pura, que le permite acoplar varias gaitas o acoplarla a otro instrumento como, por ejemplo, el violín, y está el gaitero tradicional, por así decirlo, que quiere que, al arrancar la gaita se coma el mundo, que suene a tope. Este tipo de gaitas sólo marca bien el DO, pero hai que darle brillo al SOL, al FA, quitarle un poco de nota al MI; quieren que cubra bien con la copa".

Esta diferenza entre gaitero novo e vello cecais seña acertada. A necesidade que tiñan os gaiteros de tocar acompañados cons instrumentos modernos os novos ritmos que eles como músicos teñen que ofrecerlle ó pobo para que se divirta forza a estas gaitas a tentar acadar a escala temperada de istes instrumentos. Os procedementos son múltiples como engadir arillos metálicos ós furados do punteiro, un claro exemplo témolo na fotografía, ise gaitero viuse obrigado a adaptar o seu punteiro para así tocar os compañeiros que poseen gaitas de afinación temperada. Outro procedemento quizabes seña tocar pechado pois así mediante o uso de diversas posturas podemos facer que o noso punteiro en principio non temperado pase a selo. Outro modo é engadir un furado a os tres ouvidos sonoros do fondo do punteiro así pasan a ser catro; xeralmente



Colección de antigos punteiros galegos existentes no Museu Internacional de Cornamusas da Escola Provincial de gaitas da Deputación de Ourense.



"OS ARRULOS" Banda de Gaitas do Concello de Manzaneda (Ourense).

era igual ó situado na parte posterior do punteiro, forzando ó séptimo grado da escala a subir medio tono pois nas gaitas, por exemplo, afinadas en DO este SI bemol pasaría a ser un SI natural como esixe a sensible da escala temperada.

Compre facer un inciso e falar do brillante, hoxe en desuso e que antigamente era moi empregado polas bandas de música e mesmo por virtuosísimos intérpretes como: Paganini que afinaba o seu violín medio tono por riba da afinación habitual o que lle daba un brillo e unha forza interpretativa diferente, así o seu famoso capricho en RE na realidade soaba en MI bemol. Esta moda de tocar brillante cáseque desapareceu pero aínda hai hoxe gaiteiros quenes a empregan.

Para rematar vou amosar tres tipos de escalas producidas noutros tantos punteiros que pertenceron a gaiteiros de sona do século pasado e que se aproximan a esas tres grandes familias de punteiros dos que se viña falando ata agora: grileiras, tumbales e redondas, coido que son unha mostra do que sería a gaita fai cento cincuenta anos. Nunha primeira ollada, decatámonos de dúas cousas fundamentais como son: que terceiro grao de tódalas escalas é baixo; e a sensible, sobor de todo a inferior tende a estar cáseque un tono por baixo da tónica do punteiro.

Isto non é mais que un pequeno artigo que non tenta nin clarear nin asentar bases de ningún tipo pero que pode dar pe a prol dunha laboura moito mais ampla sobor da música popular de tradición oral donde se viran reflexadas as verdadeiras formas musicais de Galicia.



Gaita galega antiga recollida polo artesano Antón Varela de Ferrol.

CARACTERÍSTICAS DE VARIOS PUNTEIROS

Lonxitude 34 cm. Gaiteiro: O Follacas de Mostad do Caurel (dedos pechados)

Lonxitude 30 cm. Constructor: Xoan de Marica pertenceu a Palla Mallada

Lonxitude 28 cm. Terra de Montes

“O DEMO DE QUINTELA, GAITEIRO E AVIADOR DE PROFESIÓN”

Cando falamos de gaiteiros tradicionais vénenos á mente aquel gaiteiro arrogante e afable do mundo rural. Pois ben, nada máis real que o personaxe que nos ocupa; xa que Antonio Pérez Fernández, a pesares de ter inventado un avión con medios caseiros, reúne tódalas condicións do máis enxebre gaiteiro.

O Demo de Quintela, como él gusta de ser nomeado, naceu en Quintela (Viana do Bolo-Ourense) fai 80 anos. O seu oficio como gaiteiro transmitiuse como oficio hereditario; extraendo os principais segredos da gaita de seu tío. A súa historia é longa e chea de abatares, nembargantes dende o punto de vista como gaiteiro temos que suliñar importantes datos no ano 1940, inspirándose noutra importante faceta da súa vida, funda o grupo “Aviación de Quintela”. Como información complementaria, debemos engadir que hoxe existe un grupo local denominado “Aviadores e Azafatas”; engadido derivado da incorporación da muller ao mundo da gaita.

Despois dunha longa e sustanciosa vida do devandito grupo, artella unha nova formación que compartiría as milliores festas de aquel entón cos renombrados Trintas de Trives, Os Trabazos de Castro Caldelas e mesmamente os Básalos; todos eles de grande sona na bisbarra.

Os primeiros pasos musicais daríalos Antonio por medio de un punteiro de seu pai, construído en Chandoiro, perto da Rua de Pitín (Ourense). O pai de Antonio, Laureano Pérez, gaiteiro de renombrada sona, empregou sempre a gaita con barquin; destacando como punto de referencia para un profundo estudio técnico a *escala non temperada* empregada nesta dinastía de gaiteiros. Cómpre matizar que o Demo de Quintela sempre fixo gala de un extraordinario oído musical, mantendo como correcta unha escala do punteiro que actualmente xa non ten emprego; de xeito que os punteiros que recentemente chegaron aos seus alumnos tuvo de retocalos por consideralos desafinados. O Demo de Quintela sempre fixo uso do fol de cabrito sen curar. A xeito de conclusión a estas insignificantes palabras fronte aos enormes méritos do gran artista popular, debemos engadir que, gracias a estas xentes humildes pero famosas nos seus entornos, mantúvose viva a nosa cultura, a nosa Gaita; sen dúbida un dos tesouros máis importantes da Cultura de Galicia. Obrigaño ao artista.

Xosé Lois Foxo



Banda de Gaitas “Xaramolos da Barrela” (Lugo).

ESBOZO DE ANALISE E PRESENTACION DOS RECURSOS TECNICOS DA GAITA

Carlos Núñez

(Mestre de Gaita do Conservatorio Superior Estatal de Música de Vigo)

Un dos aspectos máis acuciantes da actual problemática da gaita é sen dúbida a normativa da escritura musical para este instrumento. Os que nos adicamos ao ensino da gaita galega notamos con máis frecuencia esta eiba que, dende o meu punto de vista, entendo que urxe fixar unha normativa útil, especialmente no concernente á ornamentación en xeral.

Dende o século XIX ata os nosos días vimos padecendo as consecuencias da falta de un criterio uniforme de escritura, cometéndose incorreccións como ignorar a existencia de intervalos menores ao semitono, facéndoos como sostenidos ou bemoles, escribindo temas de tempo libre sin medida (como alalás) con compás, transformando melodías con intervalos inusuais para poder harmonizar no sistema bimodal convencional en lugar de buscar novas combinacións harmónicas baseadas na melodía orixinal, como fixo, por exemplo, Stravinsky, que según Bartók ben poideran ser o berce da politonalidade.

Outro erro sería facer cadrar melodías de medida asimétrica (5/8, 7/8, 11/8, etc...) en compases convencionais mediante grupetos. O exemplo máis claro témolo nas marchas procesionais recollidas por Casto Sampedro. Estudando estes sospeitosos grupetos, chegaremos á conclusión que estamos ante compases asimétricos (ver figura -1-). Isto que, para moitos, é unha sorpresa, non debería extrañarnos, posto que estes ritmos son característicos da música de procesión en zonas limítrofes con Galicia. Ritmos como a "Jota Corrida" de Castela ou as Charradas de Salamanca, están baseadas neste tipo de compases.

Este tipo de correccións están motivadas por unha inadecuada utilización do sistema universal de escritura, non pola imperfección de este. Pro, no caso das transcripcións de melodías para gaita o problema é moito maior xa que non existe unha convención para poder representar a música propia de este instrumento. Curiosamente, ningún dos investigadores decimonónicos abordaron o problema (posiblemente porque para isto é condición "sine qua non" o coñecemento dos recursos técnicos da gaita), limitándose a escribir as melodías refrexando unicamente os adornos clásicos.

Unha unificación completa abranguería as seguintes fases:

1.^a Fase: Lograr por consenso unha convención de escritura na que se poidan representar gráficamente todas as técnicas e estilos existentes.

2.^a Fase: Recopilar todos os recursos e ornamentacións coñecidos para posteriormente facer unha exposición de todas as posibilidades.

3.^a Fase: Tras unha detallada análise dos recursos, proceder á súa tipificación e clasificación. Na miña opinión, non sería desprezable a posibilidade de un sistema unificado de ornamentación, posto que sería de gran utilidade para as Bandas de gaitas.

4.^a Fase: Elaboración a medio prazo de un sistema pedagógico unificado para o ensino da gaita, que comprenda todas as etapas de aprendizaxe, así como os coñecementos históricos, técnicos e musicais que debe abranguer a formación do gaitero.

Todo efecto interpretativo que na maioría dos instrumentos de vento se conquista coa axuda da lingua, beizos, gorxa ou abdome, na gaita sómentes se pode producir cos dedos, polo que se converte probablemente no instrumento de vento no que os dedos teñen máis traballo. Por isto, algo como a perfecta dixitación, que noutros instrumentos é moi importante, aquí faise imprescindible.

Ademais da escritura dos picados e batementos, este sistema permite representar todas as ornamentacións efectuadas na gaita sen ter que utilizar os infinitamente máis pobres signos convencionais. Así podemos representar todo tipo de mordentes, trinos, semitrinos, grupetos, ruidos (sonidos) de paso provocados entre as tranquilas, entrecruzamento de notas, notas de paso ou de conexión, notas de fondo

EFFECTOS SONOROS	INSTRUMENTOS DE VENTO DE CANA	GAITA
Vibrato Glissandos Staccato Sforzandos Dinámica (FF-pp) Silencios Articulación	Abdome Beizos e dedos Lingua e abdome Abdome e lingua Abdome e beizos Lingua e outros Lingua e outros	Dedos Dedos Dedos * Dedos * Dedos e tempero * Dedos * Dedos *
*Efectos simulados.		

Non todos estes efectos son levables á práctica na gaita polo que, en ocasións o gaitero convértese nun verdadeiro ilusionista que nos fai escoitar matices e articulacións que non está máis que simulando. Por esta razón cómpre darlle unha dimensión particular a estes recursos, de xeito que lles saquemos maior partida. Así, un dos recursos expresivos máis importantes da gaita como é o vibrato, debe concluírse como ornamentación e nunca como sucede nos instrumentos románticos como característica implícita do sonido.

Neste senso, o autor de "A gaita no eido da música" plantéxase a necesidade de un sistema de escritura que dea cabida a todas as "escolas de picados" que existen, que son moitas. Estévez propón a seguinte clasificación de ornamentación: -Notas de picado "irreais" que representa con fusas; -Notas de adorno "universais" que reproduce mediante os respectivos signos convencionais. O autor combina os símbolos tradicionais de escritura clásica coa convención dos gaiteros escoceses para poder escribir aquelas notas que son exclusivas do noso instrumento. Nemboargantes, ao ser moito máis sutil e matizado o sistema de ornamentación galego có escocés, hai varios puntos do sistema de Estévez que deben ser revisados. Tomando como base a convención de escritura dos escoceses, por considerala a máis perfeccionada das existentes, ademais de ser a utilizada por milleiros de gaiteros en todo o mundo, estableceremos un sistema similar pero ampliado para satisfacer a utilidade dos recursos da gaita galega. Todo o conxunto destes recursos propios da gaita pode ter calquera destes fins fundamentais: Separación das notas iguais, ornamentación, articulación ou fraseo e acentuación das notas que nos interesen. Dada unha nota principal, todo canto ornamento queiramos facerlle (coa salvedade dos clásicos) estará sempre en base a Picado e Batementos.

(bottom notes) ao estilo asturiano, búlgaro, e todas as combinacións posibles entre este e os picados ou batementos. (Ver figura -2-).

Picado.— É cando levantamos brevemente un dedo (en ocasións excepcionais certos gaiteros levantan máis dun) dos que no momento están a tapar os buratos.

Batemento.— É unha denominación universal que quere dicir o mesmo que "Acento" ou "Picado-ligado". Ou sexa, bater con un ou varios dedos sobre os furados que quedan libres.

Os picados soen ser simples, dobres ou en ocasións triples. Tradicionalmente os batementos na gaita galega son sempre simples (nóustras gaitas europeas como a escocesa ou flamenca hainos dobres). Poñeríamos como picados compostos aqueles que resultan da combinación Picado/s máis batemento; sendo este un recurso utilizado por Manuel Dopazo e outros antigos gaiteros e que foi en retroceso. (Figura -3-).

Nos picados dobres, triples e compostos, debemos distinguir entre as "notas activas" e as notas "estáticas". As primeiras non son máis que os picados ou batementos que efectuamos sobre unha nota principal e que fai que esta se converta en varias notas de valor inferior e que chamaremos estáticas porque non se move o dedo que representan. (Figura -4-). Os picados e batementos rouban o seu valor á nota precedente, nunca á que lles sucede. Se fixéramos un estudio da utilización de cada ún deles, veríamos que a maioría das veces o picado recae nos tempos fortes e o batemento nos débiles. Isto non se téñen que cumprir cando se utilizan aisladamente.

ESCRITURA DOS PICADOS-BATEMENTOS

Representarémolos como notas de tamaño menor ás principais da melodía e sempre coa plica no sentido contrario. Estas notas indicaránnos o dedo que hai que levantar (no caso dos picados) ou o/s dedos cos que hai que bater (no caso dos batementos)

Cando erguemos o dedo	{	Polegar	da man esquerda	Diremos que se produce un picado de	{	SISTEMA DO	SISTEMA RE
		Indicador				DO	RE
		Corazón				SI	DO
	{	Anular	da man dereita		LA	SI	
		Indicador			SOL	LA	
		Corazón			FA	SOL	
	{	Anular	MI		FA		
			RE		MI		

A nota que executa o picado sempre será máis aguda cá ornamentada (aínda que si desexamos buscar excepcións atoparémolas). Os batementos escribíense representando a nota que producen, que sempre será máis grave cás compañeiras (salvo en certas excepcións, problemática que veremos máis adiante), dependendo da súa duración, podemos representalas como fusas, semicorcheas ou corcheas. Fusas: corresponde con picados pechados, nos que non se distingue a nota resultante pola súa repidez. Semicorcheas: Son picados abertos nos que xa podemos percibir e identificar o seu son. Corcheas: Trátase de picados máis abertos, que polo seu valor, ás veces, a nota resultante intégrase na propia melodía.

En canto aos batementos, poden representarse como fusas (cando sexan batementos de curta duración) ou como semicorcheas (cando se trate de batementos máis longos). Dáse por suposto que o valor asignado aos picados e batementos non tén porque ser o real xa que se trata dunha simple convención.

Hai algunhas expresións que tamén deben quedar craras no seu significado; así como "Pegar" ou "Abrir" os picados quere dicir darlles máis ou menos valor, ou sexa, que o dedo en cuestión estea máis ou menos tempo levantado. Pola outra banda, "separar" ou "xuntar" os picados quere dicir deixar transcu-

rrir máis ou menos tempo entre eles (ver figura -5-).

Existen algúns casos excepcionais, que se ben puderan parecer conflictivos, ao meu parecer terán doado arranxo por convención: A) Distinguir nos entrecruzamentos de notas, cando se produce un picado e cando unha nota real (figura -6-). Para o que suxiro representar os picados seguindo a regra exposta e as notas reais conforme aos picados pero ca plica en sentido contrario, ou sexa, igual que as notas reais e principais da melodía. B) ¿Cómo representar outros batementos que en lugar de dar unha nota máis grave producen unha máis aguda? Exemplo: Ao un Mi bemol (sistema Do). Fa natural (sistema Re) co meiniño prodúcese un salto de semitono ascendente. Outro caso común é bater un si bemol (sistema Do). Do natural (sistema Re), co anular, co que na maioría dos punteiros prodúcese un salto de tono ascendente.

Existen outros exemplos similares en xeral coa posición "horquilla". Para situacións como estas a solución reside en decantarse por escribir estes batementos coa nota que producen (de xeito que é doado que se confundan con picados) ou optar por representalos polo dedo que os executa, independentemente da nota que xenera.

C) En notas alteradas como o La bemol (sistema Do). Si bemol (sistema Re) ou Fa sostenido (sistema Do). Sol sostenido (sistema Re) é moi corrente e aconsellable utilizar posicións de apoio con dedos da man dereita para correxir a afinación. Ao efectuar batementos sobre estas notas, o son resultante variará dependendo dos dedos que teñamos tapados na man dereita, polo que neste caso propoño buscar un modelo standard de representación, sexa cal sexa a postura que utilizemos.

Outra teima por resolver son os dous sistemas de escritura actualmente en uso a saber: RE e DO o que esperamos consensuar unha vez conquerida a unificación da escritura para a ornamentación, anque entendemos que este será un proceso longo de adaptación, requirindo o esforzo de todos.

Non me gustaría concluir este traballo sen mostrar o meu interese por lograr unha unificación no xeito de reflexar a escritura para gaita galega, pois dada a súa universalidade e o intre expansivo que está a experimentar, sería de desexar que un gaitero, por exemplo, de Australia, de Canadá, Bélxica... e nós mesmos, especialmente, podamos entender a música de gaita a través de un sistema de escritura que refrexe clara e nitidamente a súa forma interpretativa.



Agrupación folclórica da Casa de Galicia de Bruselas.

FIGURA 1



SISTEMA DO

SISTEMA RE

FIGURA 2



FIGURA 3

Exemplo de picado

Simple
Dobre
Triple
Composto

Picado de SI sobre un SOL
Bateamento de FA sobre un SOL
Bateamento de DO sobre un SOL pechado
Iguais
Picado entre notas
Distintas
Iguais
Bateamento entre notas
Distintas

DO aberto
SOL aberto
SOL pechado
DO de tranquilla

Exemplo de picado

Simple
Dobre
Triple
Composto

Picado de DO sobre un LA
Bateamento de SOL sobre un LA
Bateamento de RE sobre un La pechado
Iguais
Picado entre notas
Distintas
Iguais
Bateamento entre notas
Distintas

RE aberto
LA aberto
LA pechado
RE de tranquilla

!! IMPORTANTE !!
AS ALTERAÇÕES DA MELODIA
VÃO JUSTO DIANTE DA NOTA PRINCIPAL,
NUNCA ANTES DOS PICADOS.

FIGURA 4



FIGURA 5

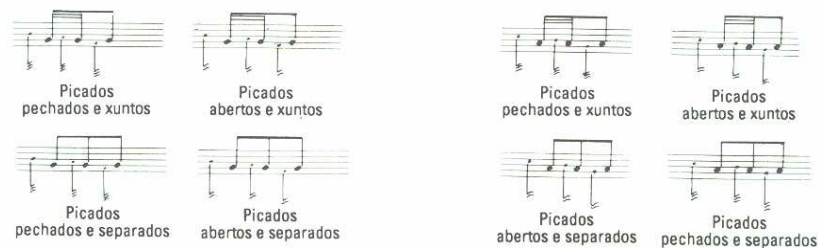


FIGURA 6

Notas de paso ou conexión

NOTA DE PASO
NOTA DE CRUCE (PICADO)
NOTA DE PASO
NOTA DE CRUCE (PICADO)
NOTA DE PASO
NOTA DE CRUCE (NOTA REAL)
NOTA DE CRUCE (NOTA REAL)

Entrecruzamento de notas
con picados
con notas "reais"

Entrecruzamento de notas
con picados
con notas "reais"

NOTA DE CRUCE SONIDOS DE PASO MORDENTE
CON SONIDOS DE PASO
Pasaxe en sistema pechado
SEN SONIDOS DE PASO

NOTA DE CRUCE SONIDOS DE PASO MORDENTE
CON SONIDOS DE PASO
Pasaxe en sistema pechado
SEN SONIDOS DE PASO



Hermenexildo Fernández

O palleteiro Hermenexildo Fernández Méndez foi galardonado coa primeira palleta de prata de Galicia

A Asociación de Gaiteros de Santiago e Comarca acaba de tributarlle ao Palleteiro Hermenexildo Fernández Méndez un homenaxe facéndolle entrega da primeira palleta de prata construída en Galicia, en recoñecemento á súa extraordinaria e meritoria labor no eido da construción das palletas.

Herme, tal como é coñecido no mundo da gaita, adicase intensamente a estes menesteres, constituindo a única ocupación importante da súa vida. O seu ir e vir visitando gaiteros por todo Galicia é constante, de ahí a gran simpatía de que goza neste ambiente. Recordamos aos gaiteros que é moi mala costumbre mollar a palleta, xa que a caña non quere humidade; polo que se inclina a creer que o dito de mollar a palleta era máis ben unha desculpa dos gaiteros para mollar a outra palleta con agardente.

Noutro orden de cousas, o presidente da devandita Asociación Lucas Domínguez informanos que o pasado 3 de marzo do 1990 celebraron a VI FESTA DO GAITEIRO, que se ven celebrando dende o 1985, na que participaron gaiteros e toda a xente vinculada ao mundo da gaita. Esta festa consiste esencialmente nun xantar de fraternidade, rematando con interpretacións libres dos asistentes. Asemade o 22 de decembro pasado, colaborando coa AGRUPACIÓN CANTIGAS E AGARIMOS celebraron un concerto no Teatro Principal de Santiago dentro do programa de Nadal-90. Para o ano 1991 esperan poder levar a cabo o IX CONCURSO DE GAITAS si contan con axuda do Concello, xa que según a súa información o Concello non se mostra moi favorable a este tipo de actos.

NOME

APELIDOS

D.N.I.

ENDEREZO

POBOACIÓN

TELÉFONO

GRUPO O QUE PERTENECE

ACTIVIDADE NO MESMO

(Gaitero, Tamborileiro, Bombista, Pandereteiro...)

Manifesta o seu desexo de facerse socio.

Asdo.:

DOMICILIACIÓN BANCARIA

NOME E APELIDOS

ENDEREZOPOBOACIÓN

Sr. Director do BancoAxencia

Moi Sr. meu: Agradeceríalle debitara na miña conta, número

de isa oficiña, os recibos correspondentes a "ASOCIACIÓN DE GAITEIROS DE SANTIAGO E BISBARRA".

Por mor disto, saúdo atentamente.

Asdo.:



ASOCIACIÓN DE GAITEIROS GALEGOS
Apdo. de Correos 1 - Melide - A Coruña

A Asociación de Gaiteros Galegos acaba de sacar á luz o seu boletín N.º 0 por medio do que se pretende crear un vínculo de comunicación entre tódolos asociados; agradece, asemade, a Asociación calqueira colaboración para futuras publicacións (comentarios, entrevistas, novidades discográficas, publicacións, actividades dos grupos, etc.). No mesmo senso a Asociación fai unha chamada para a nova captación de socios, cubrindo o presente boletín de inscrición, acompañado de unha fotografía.

A fin de ofrecer un concepto máis amplo da Asociación, incluímos a continuación a Editorial do primeiro boletín da Asociación de Gaiteros Galegos.

A Asociación de Gaiteros Galegos nace como consecuencia das inxedanzas dunha serie de xente (gaiteros, percusionistas, artesáns e persoas relacionadas coa música tradicional) que creen na necesidade de agruparse para traballar a prol dun instrumento que é a seña de identidade musical do noso pobo, a gaita.

O xérmolo de esta idea temos que buscalo nas primeiras xuntanzas de gaiteros de toda Galicia, que se celebraron a finais dos anos 70 na vila de Ortigueira e posteriormente en Melide. Nestas reunións puxéronse os cimentos do que, despois dos trámites pertinentes, sería esta Asociación.

A filosofía de este colectivo vai estar centrada en todo o relativo á gaita e a súa problemática, así serán tarefas primordiais:

- A formación dun fondo fonográfico de partituras, así como de libros, artigos periodísticos que traten sobre o instrumento, para que teñan aceso a eles todos aqueles afeccionados, estudosos e interesados no tema.
- A normalización e sistematización do ensino do instrumento, sen menos cabo das particularidades de cada bisbarra.
- A defensa dos instrumentos e da súa música das agresións a que se ven, moitas veces, sometidos por aquelas que a manipulan en proveito propio.
- O establecemento dunhas liñas nas que desenrolar este traballo sen sairse dos cauces da tradición; non trabucar evolución con trocos a esgalla por capricho ou amparadas en argumentos seudo-históricos, manexados arbitrariamente co fin de xustificar estes desmáns.
- Chegar a ser un órgano consultivo de cara ós distintos estamentos da sociedade e de administración en todos aqueles asuntos referidos a gaita, e así evitar que se subvencionen con cartos públicos proxectos que tentan desvirtuar un elemento xenuino e diferenciador da nosa cultura.

Sobre todos estes aspectos xirará o labor da Asociación, que está aberta a todos aqueles que estexan dispostos a aportar o seu grao de area en beneficio do noso instrumento nacional.



ASOCIACIÓN DE GAITEIROS GALEGOS
Apdo. de Correos 1 - Melide - A Coruña

BOLETÍN DE INSCRIPCIÓN

APELIDOS

NOME

ENDEREZO

ACTIVIDADE

TELÉFONO

N.º DE CONTA E BANCO

Asinado

NOTA:

*Pregaselle adxuntar
a este boletín
unha fotografía
tamaño carnet.*



ASOCIACION GALEGA DE BANDAS DE GAITAS

A Asociación galega de Bandas de Gaitas xurde da inxerencia dun grupo de directores de bandas de gaitas, constituíndose primeiramente a Comisión Xestora ata a Primeira Asamblea Xeral que tivo lugar en Ferrol o día nove de marzo do 1991, na que serían ratificados os estatutos e elixida a Xunta directiva.

A razón fundamental e filosofía desta Asociación é a coordinación, información e apoio do gran número de Bandas de Gaitas galegas, dentro e fora de Galicia. Asemesmo, a Asociación intentará ofrecer un servizo de asesoramento a tódalas Bandas asociadas. Con todo, o labor fundamental da Asociación será, sen dúbida, a organización dos Campeonatos Provinciais e nacionais de Bandas de Gaitas, os que constitúen unha canle orientativa e de motivación dos xoves compoñentes da maioría das bandas existentes.

A curto prazo, a Asociación téñ programado o seguinte labor: a) Publicación do Voceiro da Asociación. b) Organización dos Campeonatos Provinciais e nacionais. c) Determinar o plantel de xuíces-adxudicadores para os Certames; establecendo a normativa que os rixirá. d) Establecer contacto con tódalas Bandas existentes, considerándose como tales as formacións que superen as 8 gaitas e percusión.

Por todo elo, penso que a ASOCIACIÓN GALEGA DE BANDAS DE GAITAS téñ fronte a sí un reto histórico, é dicir, a organización e orientación de milleiros de rapaces galegos que estudian o noso instrumento nacional en Asociación de veciños, grupos escolares, concellos, agrupacións folclóricas, Escola de Gaitas así como Asociacións creadas en torno á gaita; a todos pido a súa colaboración facéndose socios, xa que, en resumidas contas, redundará no seu beneficio que é a dignificación do noso instrumento insignia: A Gaita.

XAVIER CARRO GARROTE
(Presidente)

Para realizar a alta na sociedade, rellenar ficha e enviala á respectiva Delegación Provincial, séndolle remesada a continuación a tarxeta de Banda asociada. As Bandas de fora da Galicia Territorial enviarán a ficha á Delegación de Ourense.

ASOCIACION GALEGA DE BANDAS DE GAITAS



FICHA DE INSCRIPCION BANDA

Nome da Banda

Enderezo postal

Telf.

Composición actual da Banda N.º de Gaitas:

Redobrantes Bombos Timbales

Pandeiras Charrascos Outros

Tonalidade

..... de do 19

(Firma representante da Banda)

DELEGACIÓNS:

Coruña: Xabier Carro
Camiño Real da
Madalena, 47
15350 CEDEIRA (Coruña)
Teléfono (981) 48.26.48.

Lugo: Luciano Pérez
Escola de Gaitas-Diputación
de Lugo
Teléfono (982) 22.50.11

Ourense: Xosé Lois Foxo
Apartado postal, 520
Teléfono (988) 22.73.00
Fax 244350
32080 Ourense

Pontevedra: Dionisio Aboal
Mourete-Mourete, 7
Teléfono (986) 85.75.93
PONTEVEDRA

LAS 91 CORNAMUSAS DE EUROPA

Del 20 de abril al 20 de mayo de 1991

PROGRAMA

BORGONA

LA PRIMAVERA DE LA CORNAMUSA

- Sábado, 20 de abril, 21 h., en Anost (71):
 - HET BRAVANT VOLKORKEST. (Flandes).
 - ATOUT VENT. (Morvan).
- Domingo, 21 de abril, 15 h., en St. Sernis du Bois. (71):
 - HET BRABANT VOLKORKEST. (Flandes).
 - LA GALIPOTE. (Morvan).
- Viernes, 26 de abril, 21 h., en Autun. (71):
 - MARC GUILLOUX y JIM AMSTRONG. (Irlanda).
 - DUO DE ASTURIAS: José M. y Javier Tejedor.
- Sábado, 27 de abril, 21 h., en St. Léger Sous Beuvray. (71):
 - GRUPO J-C MAILLARD.
 - TRIO DE VEUZES.
- Domingo, 28 de abril, a las 15 h., en Arleuf. (58):
 - GRUPO J-C MAILLARD.
 - DUO ESBELIN/POUGET.
- Martes, 30 de abril, 21 h., en Vézelay. (89):
 - GRUPO DE GILLES BINCHOIS.
 - META. (Hungria).

- Miércoles, 1 de mayo, en Saulieu. (21):
 - Jornada Europea de la Cornamusa. (Comida, actuaciones).
 - META. (Hungria).
 - DUO DE ASTURIAS.
 - DUO DE BALEARES.
 - LA GRAN BANDA DE CORNAMUSAS.

- Sábado, 4 de mayo, 21 h. en Ouroux en Morvan. (56):
 - N. y O. DAVIAU.
 - DUO DE BALEARES.

- Jueves, 9 de mayo, 21 h. en Etang sur Arroux. (71):
 - DUO BIGOT/CREPILLON. (Bretaña).
 - FAUBOURG DE BOIGNAR. (Morvan).

- Viernes, 10 de mayo, a las 21 h. en Château Chinon. (56):
 - DUO MONTBEL/BLANCHARD.
 - KEVRENN ALRE. (Banda Bretona).

- Sábado, 11 de mayo, 15 h. en Autun. (71):
 - KEVRENN ALRE. (Banda Bretona).

- Sábado, 11 de mayo, 21 h. en St. Honoré les Bains. (58):

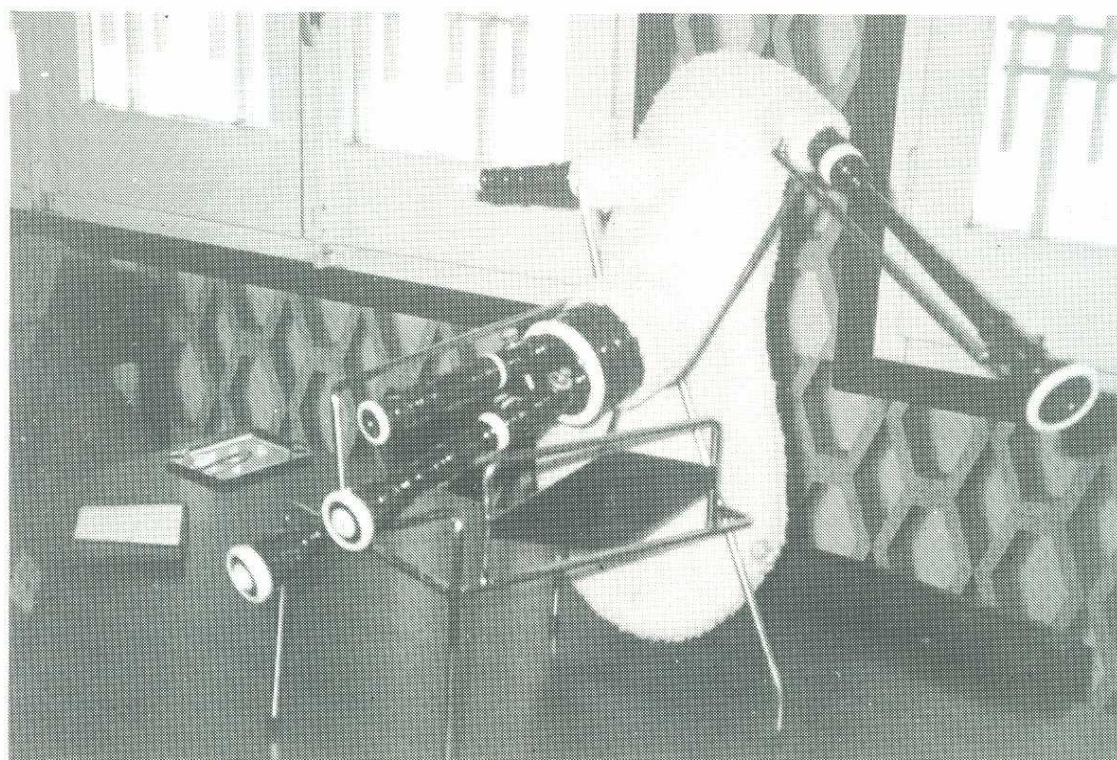
- AURELIO PORCU. (Cerdeña).
- PERLINPINPIN FOLC. (Gascona).

JORNADA EUROPEA DE LA CORNAMUSA

- 1.º DE MAYO EN SAULIEU. (21):
 - Reunión de la mayoría de instrumentistas de cornamusa de Francia y Europa.
 - Banquete pantagruélico y actuaciones.

LOS ENCUENTROS DE CHATEAU-CHINON

- Del 8 al 12 de mayo en Château-Chinon. (58):
 - Encuentros, actuaciones, bailes, conferencias, cursillos de zanfona, violín, danza, acordeón diatónico, música de baile.
 - Cornamusa con:
 - ERIC MONTBEL. (Chabrette).
 - MARC GUILLOUX. (Uilleann Pipe).
 - CLAUDE ROMERO. (Chabrette).
 - PIERRE HERVE. (Cornamusa del Centro).
 - ROBERT AMYOT. (Gran cornamusa y cant).



Cornamusa construida en Sta. Coloma de Gramanet (Barcelona). Artesano: Francisco Calvo Regueiro.

A RAPOSA BRANCA

for H.F.

R.E. Bannan Oa. '89



Gaita e punteiro
de prácticas construídos
polo artesano
Iain McDonald
en Glasgow.

**Novidades discográficas**

FINALISTAS "I TROFEO DE GAITA" FIN DE
SIGLO Edita: Edigal, Via Pasteur, S/N POL.
TAMBRE-SANTIAGO

Novidades editoriais

PONENCIAS Y CONCLUSIONES DEL "I EN-
CUENTRO DE GAITEROS DE ARAGON"
Editorial: Fundación Pública "La Marisma" y
Culturalcampo-Sobrarbe

ICONOGRAPHIE DE LA CORNAMUSE Natte
Catherine et Jean-Luc

SÄCKPIPAN I NORDEN Per-Ulf Allmo Stock-
holm & Uppsala 1990
Este libro pode pedirse a Per-Ulf Allmo, Tullin-
gebergsvägen 15 S-146 00 TULLINGE (Suecia)

MICHAEL PRAETORIUS SYNTAGMA MUSI-
CUM - De Organographia 1619
Internationale Gesellschaft für Musikwissens-
chaft

MUSIKINSTRUMENTE SELBERBAUEN Jack
Botermans, Herman Dewit, Hans Goddefroy
Verlag der Spielleute Michael Hofmann Post-
fach 1144 D-6101 BRENSBACH

Sackpfeifers Handbuch Michael Hofmann

EL SAC DE GEMECS A CATALUNYA (Exposi-
ció) Josep Albà e Xavier Orriols
Generalitat de Catalunya 1990



Nazario González Iglesias "Moxenas" nomeado vigués distinguido pola súa constante labor a favor da gaita.

¡¡SE A GAITA FALARA!!

Se me colles non me rompas
se me tocas faino ben
quen en min doce sóbrame
e quen me desafine tamén.

So ti amigo gaiteiro
podes de min conquistar
que "toque" "chore" "fale".

E xá que falando estamos
lembrome de Rosalía
e dun poema que decía
moi cheiño de verdades:

¡¡Se a gaita colles nas mans
collea con diñidade!!

"PANADEIRIÑOS DE CEA"
=====

Allegro (Pandeiretada) Xosé Lois Foxo



La rila dels porcs, segons un dibuix de M. Moliner publicat al seixanta: L'Esquella de la Torrada, de Barcelona.

LA CORNAMUSA CATALANA

Uno de los instrumentos con mayor protagonismo en la música catalana de antaño fue la *cornamusa* o *sac de gemecs* y nos damos perfecta cuenta de ello en la medida en que con un mínimo de interés penetramos en cualquiera de los campos que nos dan información sobre los instrumentos musicales y su mundo.

El *sac de gemecs* estuvo presente en las diversas manifestaciones de la vida de las gentes de Catalunya durante siglos, siguiendo el proceso por otra parte universal de pasar de un uso culto a un uso popular y de ahí a su paulatina desaparición, que se puede considerar total en los tiempos de la Segunda República.

Una de las pruebas del antiguo arraigo que tuvo la *cornamusa* o *sac de gemecs* es la diversidad de denominaciones comarcales que se utilizaron para nombrar el instrumento, ultra los conocidos: *Borrega*, *Coixinera*, *Botella*, *Catarineta*, *Criatura Verda*, *Bot*, *Buna*, *Cabreta*, *Borrassa*, *Gaita*, *Moça Verda*, *Sac de les Aspres*, *Margarideta*, etc., todas ellas presentes en citas literarias o recogidas en un momento dado de la tradición oral.

El patrimonio iconográfico referente al instrumento es notable, y en la medida que se ha profundizado en el tema han aflorado muestras hasta hace poco desconocidas y de mucho carácter. Del siglo XIV al siglo XX nos encontramos cantidad de representantes donde está presente la *cornamusa*. Para citar solamente un par de ejemplos, en el Palau de la Generalitat de Catalunya (Barcelona) hay tres *cornamusaires* en distintos lugares del palacio gótico (siglo XV). Citaré también las hiperrealistas figuras del Belén del escultor barroco Ramón Amadeu (Barcelona 1745-1821) que prodigó abundantemente la figura del sonador de *cornamusas* en obras de gran detalle y belleza.

Pero no todo ha quedado en iconografías, citas literarias o tradición oral, pues afortunadamente nos ha llegado también lo más importante, que son los instrumentos. La mayor dificultad

radica en encontrar juntas todas las piezas que lo componen, sobre todo porque son de material orgánico de una vida relativamente corta. Al pudrirse la piel, las distintas piezas se dispersan y por ello la que nos ha llegado con mayor cantidad es el *grall* o punteiro, por ser el único que se identifica con un instrumento musical y es susceptible de ser guardado. A pesar de ello nos son conocidos cerca de la decena de instrumentos completos o casi, algunos de muy reciente localización, lo que ha permitido unas perfectas reproducciones, así como el estudio de antiguos obradores dedicados a la construcción de *cornamusas*. Cabe distinguir el modelo de *cornamusa* de la Catalunya del nord o "modelo perpinyanés", que se distingue de la del sur por la especial morfología del "*braguer*", que viene a ser una buxa de tres orificios. También haremos notar la similitud del *sac de gemecs* catalán con "*les xeremics*" mallorquinas de tanto arraigo en la isla, lo que nos lleva a pensar que serían un mismo instrumento en su origen, sea cual fuere éste. La *cornamusa* o *sac de gemecs* tiene el *grall* afinado en Do y los bordones en Do-Sol-Do8°.

Un capítulo importante lo constituye el trabajo musicológico de búsqueda de material musical que se interpretaba con el *sac de gemecs*. Por una parte tenemos las piezas que sabemos con certeza que se interpretaron con este instrumento, que van desde el Llibre Vermell de Montserrat (s. XIV) a danzas populares del siglo XIX que fueron recogidas como propias del instrumento. También hay muchas piezas del cancionero tradicional que por su estructura, altura tonal o tesitura y compás nos dejan pocas dudas de que fueron compuestas para el mismo instrumento. Una de las fuentes actuales de recogida lo constituyen los libros de organista, ya que era muy frecuente entre los organistas de las iglesias la copia de melodías populares del momento (siglos XVIII y XIX) para interpretarlas libremente en las llamadas "*lli-*

bertats d'orgue" que eran determinadas licencias jocosas que se practicaban en las iglesias, en la noche de Navidad especialmente, y que se suprimieron a partir del Motu Propio de Pío X sobre música sagrada. Finalmente hay que reseñar una gran cantidad de música recogida por musicólogos y estudiosos en su momento (antes de la guerra 1936-1939) y que hoy, a pesar de conocer su existencia, se encuentran en paradero desconocido, pero con la esperanza de que aparezcan algún día.

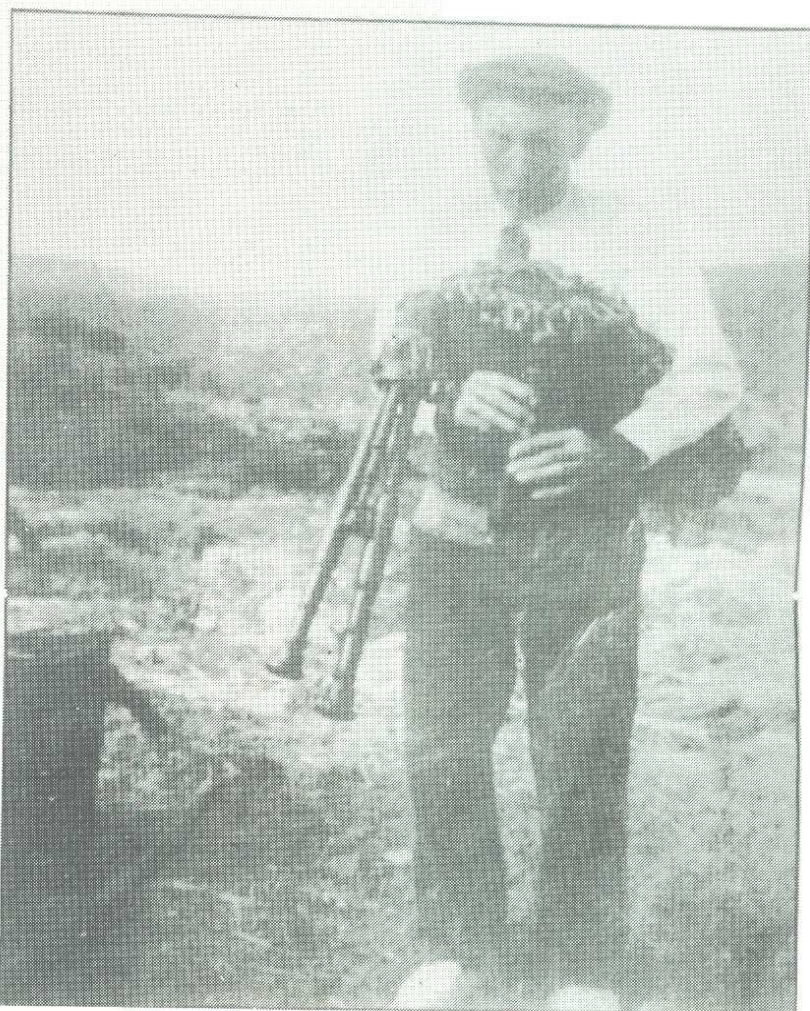
Hay que resaltar también los esfuerzos institucionales que se han hecho para la recuperación de este instrumento y sus funciones, que van desde las becas promoviendo estudios a la sensibilización de distintos estamentos a la hora de tener en cuenta un instrumento que hasta hace poco era poco o nada considerado. En este sentido resaltaremos la importante exposición "*El Sac de Gemecs a Catalunya*" montada por el Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, que desde el pasado verano en que se inauguró en el marco del festival de música tradicional de Vilanova i la Geltrú ha recalado en distintas poblaciones del Principado, entre ellas y recientemente en el Palau de la Música de Barcelona, coincidiendo con el sesenta aniversario de la exposición celebrada en el mismo lugar con el nombre de "*Exposició Iconogràfica de la Cornamusa*" (Orfeó Català 1931) y que constituye el único antecedente de la muestra actual.

La investigación y la museografía sin embargo sirven para poco si no se tiene en cuenta la proyección futura, y en este sentido podemos afirmar que nos movemos por unos caminos llenos de realidades y esperanzas. Es del todo frecuente encontrarse en las fiestas, recitales y festivales a gente joven que incorpora la *cornamusa* con toda naturalidad, convirtiéndose muchos de ellos en poco tiempo en excelentes intérpretes. Ello no priva que algunas veces alguien del público exclame: "¡Mira como tocan la gaita gallega!"

Xavier Orriols Sendra



Cobla de tres quartans.

Sac de Gemecs, século XIX.*Antiguo cornamusaire.*

ANTEPROYECTO DE CONTENIDOS MUSEO DE LA GAITA

Alfonso Garciaoliva Mascaros
Gijón, diciembre de 1990

MEMORIA HISTORICA DEL MUSEO

Situado en una sala del Antiguo Instituto Jovellanos, el Museo de la Gaita fue inaugurado el 29 de junio de 1966. Su fundador fue el Ayuntamiento de Gijón, siendo el alcalde D. Ignacio Bertrand. Según el testimonio de D. Daniel Palacios, principal promotor de la idea y de la creación del Museo, la colección se componía inicialmente de un "zakra" árabe, una zampoña calabresa, una xeremia mallorquina, algunas gaitas asturianas y una gaita de Tras-os-Montes, adquirida a un gaitero que participó en los actos del Día de Asturias. Asimismo, existía un fondo iconográfico a través de una empresa comercial de Barcelona.

En 1973, se incorpora D. Rafael Meré al Museo de la Gaita como conservador de la colección y en 1970 se publica el primer catálogo.

En 1975, apremiados por la urgente necesidad de dejar libres los locales del Antiguo Instituto Jovellanos para instalar en ellos la División de Filosofía y Ciencias de la Educación de la Universidad de Oviedo, la colección constituida en Museo Internacional de la Gaita se traslada a la Casa de los Valdés en el pueblo de Asturias, donde permanece embalada hasta 1979.

Entonces, bajo la supervisión de D. Luis Arguelles, director del Pueblo de Asturias, pasa a ocupar los locales de la Casa de los González de la Vega, también en el Pueblo de Asturias. Desde ese momento, la historia del Museo aparece vinculada a la del Pueblo de Asturias, como espacio o marco etnográfico en el que se sitúa. Sin embargo, tal y como queda de manifiesto en algunas declaraciones aparecidas en la prensa del momento y de acuerdo con el informe que emitieron en 1982 los señores Augusto Panyeya, director del Museo Etnográfico de Barcelona y D. Antonio Limón, director del Museo del Pueblo Español de Sevilla, siempre se destacó el potencial científico y museográfico de los fondos que constituían el Museo Internacional de la Gaita frente a la dispersión y arbitrariedad de la colección del Pueblo de Asturias. Desde su creación y hasta el momento actual, el Museo ha tenido una gestión municipal. En sus comienzos contaba en plantilla con la presencia de un conserje, constructor de gaitas, que se ocupaba del mantenimiento del Museo y la apertura al público y vigilancia de la exposición.

En 1973, se incorporó al Museo en calidad de conservador D. Rafael Meré (Villaviciosa 1895-Gijón 1978) que permaneció durante cinco años al frente del mismo.

Durante este período de gestión es del único que existen escasas referencias documentales ya que no hay o al menos no se han encontrado, documentos de archivo, libros de registro, inventarios o catálogos de piezas, si exceptuamos el libro publicado por Rafael Meré en 1970 y que recoge la relación de instrumentos que configuraban la colección en aquel momento. Si se ha encontrado por el contrario una extensa correspondencia mantenida entre Rafael Meré y numerosas personas e instituciones nacionales e internacionales. Del análisis de

esta única fuente documental hallada en el Museo podemos constatar lo siguiente:

1.— El envío del catálogo del Museo en número que se sitúa en torno a los 500 ejemplares, a numerosas personas y entidades vinculadas al mundo de la política, la investigación musicológica, aficionados, etc.

2.— La petición de una variada información gráfica, iconográfica, discográfica y de bibliografía especializada sobre las cornamusas.

3.— Propuestas de compra o intercambio de instrumentos de distintas procedencias.

4.— Petición de presupuestos a distintas firmas comerciales y al Museo de Figuras de Cera de Madrid para la construcción de maniqués de cera que pudiera ser el soporte de los instrumentos de música en una posible presentación de la colección.

En general, la imprecisión y ambigüedad de las solicitudes, así como un posible extravío de la correspondencia, hace que la respuesta en gran parte de las peticiones, se ignore. No obstante, durante este período y por diferentes vías llegan nuevas piezas al Museo: una suqqa-ra de Libia, una pibsack flamenca, una diple de Croacia, una Balgippan de la región de Dalarna, en Suecia, una Vezuze de la Alta Bretaña, así como la mayoría de los instrumentos.

Entre las actividades desarrolladas por el Museo hay que destacar la convocatoria en 1974 del concurso de Gaitero Mayor de España y Gaitero Mayor del Mundo. Este último no llegó a celebrarse, por razones obvias.

A la muerte de D. Rafael Meré, el Museo queda sin director hasta el momento de su traslado al Pueblo de Asturias, donde permanecerá bajo la dirección de D. Luis Arguelles. En 1982, se crea un Patronato para velar por las actuaciones en el Pueblo de Asturias, integrado por:

Alcalde y Presidente: D. José M. Palacio.
Pte. de la Comisión de Cultura: Francisco Villaverde.

Pte. Comisión de Hacienda: Francisco Sarrasúa.

Delegada de Museos: Blanca Palmero.
Cámara de Comercio: Claudio Fernández Junquera.

Interventor: Jesús Ferrero.

Secretario: Alfredo Villa.

Se nombra entonces coordinador del Pueblo de Asturias con carácter honorífico a Daniel Palacios.

El 4 de octubre de 1984 y "dado que en sus años de existencia no ha tenido nada que ver en el desarrollo, mantenimiento y conservación del mismo" se procede a la disolución de dicho Patronato.

En 1985 se transfiere parcialmente la gestión del Pueblo de Asturias y por tanto del Museo de la Gaita a la Fundación Municipal de Cultura que contrata por un período de tres años a Luis Arguelles como conservador y director del Pueblo de Asturias y por tanto del Museo de la Gaita. En 1988, la plaza queda vacante y desde entonces la colección se mantiene sin cambios exceptuando la adquisición de una gaita grillera

asturiana efectuada en 1989. En el momento actual se trabaja en la reorganización interna del Museo y en la presentación de la colección.

Debido a la escasez de documentación escrita existen numerosas lagunas informativas respecto a aspectos del Museo como la restauración de piezas, reproducción de instrumentos y adquisición de fondos organológicos, bibliográficos y discográficos, si bien seguimos investigando con el fin de aclarar los orígenes de la colección y las tareas desarrolladas por el taller de gaitas.

4.— CLASIFICACION DE LA COLECCION Y PROPUESTA DE EXPOSICION.

Metodología.

A partir de la clasificación general de instrumentos musicales establecida por Curt Sachs y Herich Hornbostel: Systematik der Musikinstrumente. Berlín. 1914, y aceptada universalmente, las cornamusas constituyen dentro de los aerófonos un apartado específico como instrumentos de lengüeta con depósito de aire. Dentro de este apartado podrían elaborarse posteriores divisiones en función de la sección interior del tubo melódico: cónica, cilíndrica o mixta; del sistema de insuflación; directo o mecánico; o bien de la naturaleza del depósito de aire; rígido (calabaza) o flexible (fuelle), y exterior al instrumento (carrillos en respiración circular) o integrado en éste, caso más frecuente.

Al presentar este sistema subsidiario de clasificación numerosas excepciones y mostrarse difícilmente operativo, hemos optado por seguir, partiendo de la base establecida por Sachs, un sistema morfológico evolutivo y geográfico, expuesto por Anthony Baines (Bagpipes. Oxford. 1960), al cual hemos añadido algunos elementos de análisis no reflejados por este autor en la época en que fue publicada su obra. Estos elementos adicionales nos han permitido crear un sistema de clasificación original y bastante innovador.

Clasificación general

- A.— Chirimías o albugues
- B.— Cornamusas primitivas
- C.— Cornamusas europeas orientales
- D.— Cornamusas europeas occidentales
- E.— Cornamusas barrocas y derivadas

Como exposición preliminar, y aun siendo conscientes de las excepciones que existen, presentamos algunas generalidades relativas a la morfología de cornamusas:

—Los "punteros" de sección cilíndrica son exclusivos de los grupos A y B, y abundan en el C.

—Las secciones cónicas corresponden al grupo D principalmente.

—Las lengüetas dobles ("pajuelas") son exclusivas de los grupos D y E.

—Por lo general, lengüeta o caña simple o batiente ("pajón") corresponde a sección cilíndrica, y lengüeta doble a sección cónica, sin embargo, casi todas las cornamusas europeas del período barroco poseen sección cilíndrica estrecha y lengüeta doble.

—Los fuelles "enterizos" son exclusivos del grupo B y muy abundantes en el C. Los de cuero cosido son exclusivos del grupo E y casi exclusivos del D.

—La insuflación mecánica a través del fuelle auxiliar ("barquin") aparece en el siglo XVII en un contexto cortesano y posteriormente se populariza en numerosas zonas europeas, sin que hasta la fecha sea posible determinar una norma de expansión y adopción del "barquin". Existen casos de insuflación mecánica en cornamusas de los grupos C y D y este sistema es prácticamente el único empleado en el E.

—Especialmente en el grupo D, y dada la gran variedad de modelos desarrollados, nos hemos visto obligados a clasificar algunos instrumen-

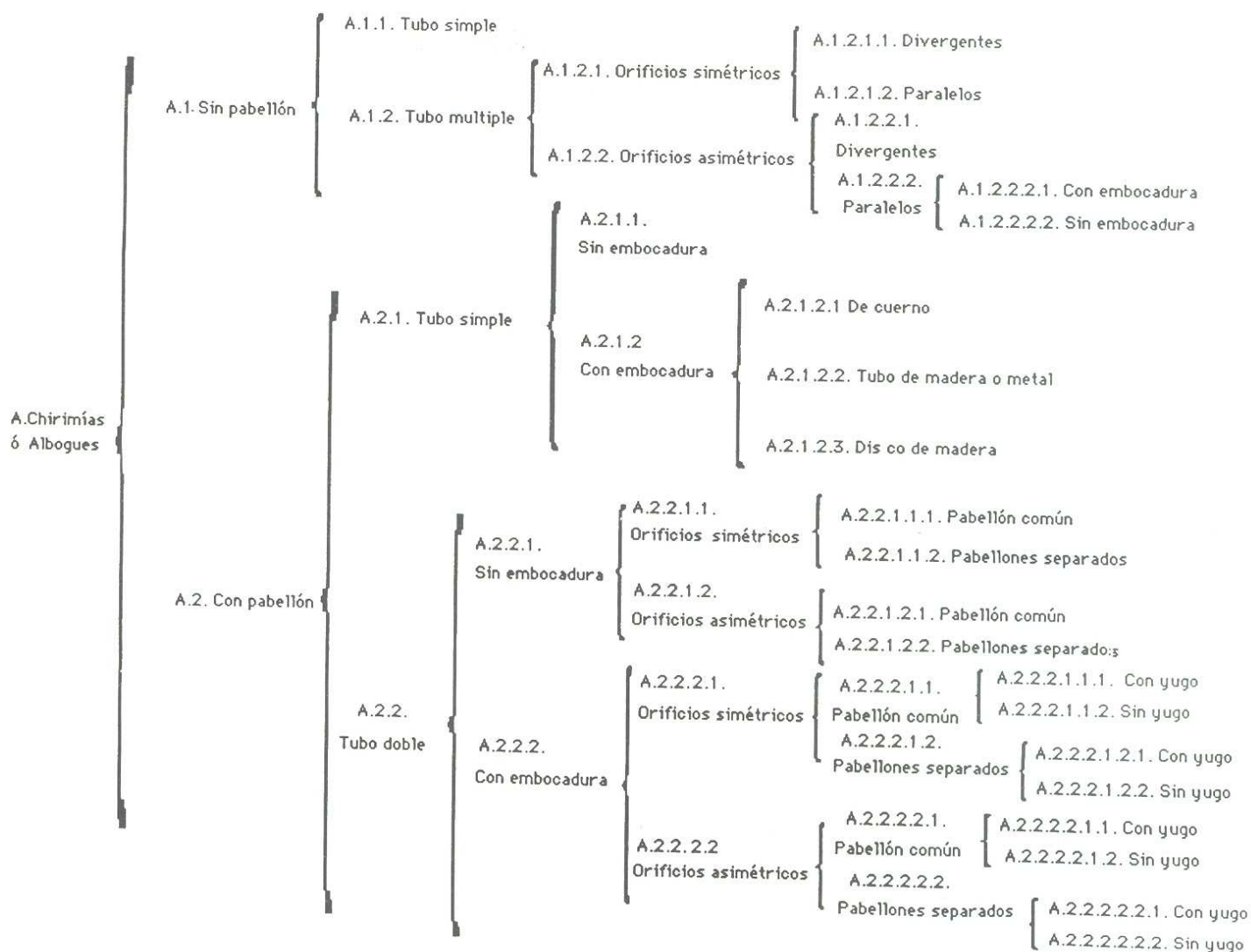
tos ateniéndolos exclusivamente a sus peculiaridades morfológicas más importantes, una vez establecida su familia geográfica, y obviando localismos o aspectos técnicos o evolutivos que harían excesivamente complicada la clasificación. No obstante, para una catalogación particularizada y minuciosa, el sistema que proponemos aquí permite un desarrollo pormenorizado ulterior a partir de cualquier rama, teniendo en cuenta elementos de análisis tales como digitación, tipo de caña empleado, estilos de torneado y decoración o materiales utilizados, en el caso de los instrumentos que presentan un mayor grado de evolución.

—Existen dos instrumentos, la Cabretta auverñesa y la Villeann Pipes irlandesa, que por sus peculiares características, pueden ser clasificados en dos apartados distintos (D22112 ó E212, y D31222 ó E211, respectivamente) ateniéndose a su origen histórico o bien a su empleo geográfico actual.

GRUPO A. Estos instrumentos se caracteri-

zan por la ausencia de fuelle, cumpliendo la función de éste los propios carrillos del músico, hinchándose y deshinchándose al emplear éste la técnica de insuflación denominada "respiración circular". Los tubos sonoros son de caña, y, excepcionalmente, tallados en un bloque de madera, en algunos casos, la lámina batiente está tallada en la misma caña que forma el tubo sonoro. Las embocaduras y pabellones de resonancia que presentan algunos instrumentos de este grupo, son normalmente fijados con cera a los tubos sonoros, y a veces esta fijación se refuerza con tirantes de hilo o cordel. Otro elemento que aparece en los especímenes más evolucionados es el yugo. Esta pieza consiste en una pieza alargada, generalmente tallada en madera, con un acanalamiento longitudinal donde se apoyan el o los tubos sonoros.

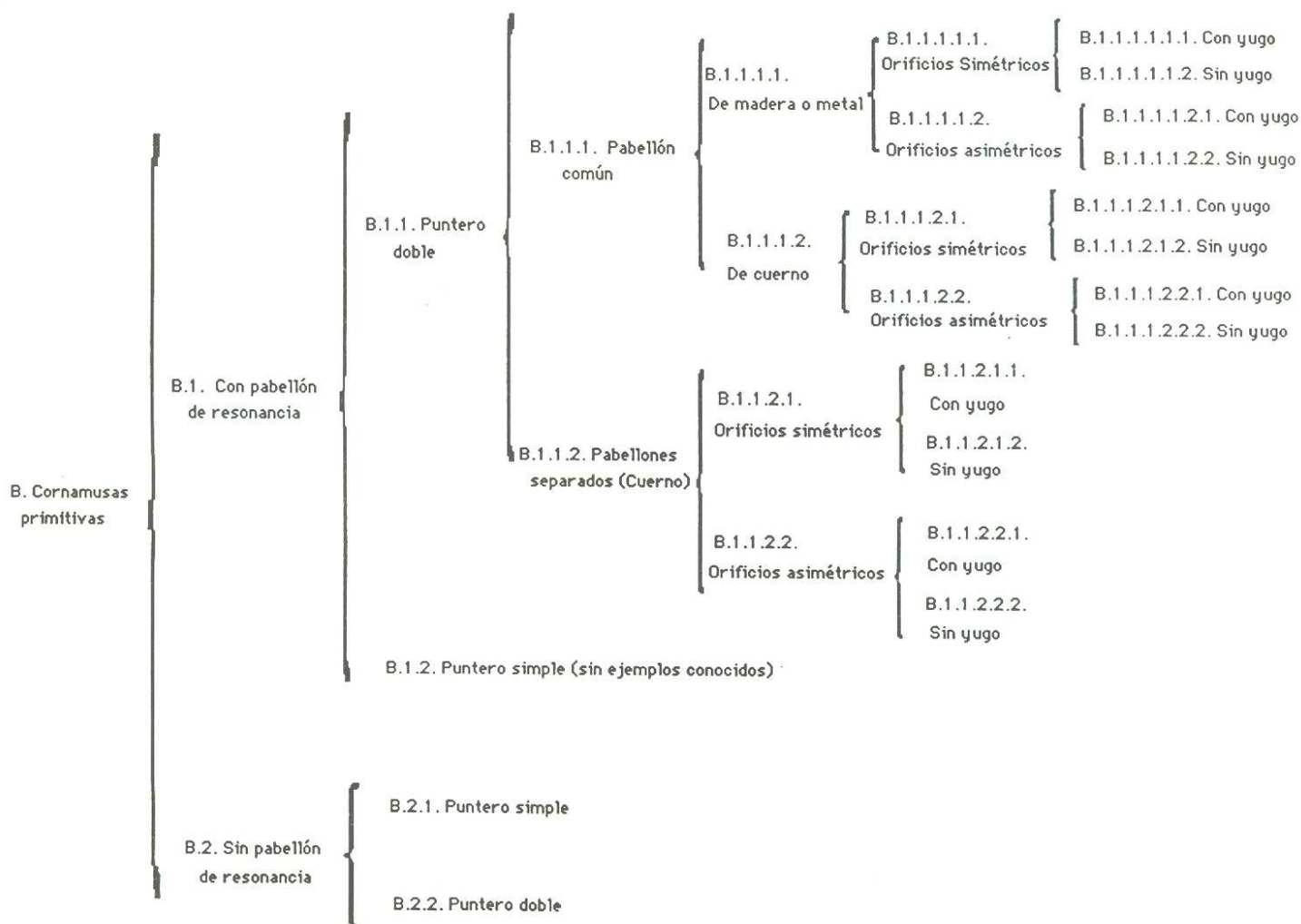
La distribución geográfica de este grupo de instrumentos es muy amplia, yendo desde Escocia, en su extremo noroccidental, hasta Sri Lanka en el otro extremo suroriental.



El grupo B está constituido por instrumentos cuyos elementos sonoros son básicamente los mismos que en el anterior grupo, es decir: Tubos sonoros de caña, pabellones de resonancia generalmente constituidos por un asta de vacuno, lengüetas simples batientes y en bastantes casos, presencia de yugo. Estos elementos sonoros aparecen ya fijados a un fuelle de piel, enterizo, en forma de odre. Los especímenes más característicos proceden del Ma-

greb, y una de sus peculiaridades consiste en la forma discoidea de los asientos. La válvula o "zapón" presenta una resolución también diferente de las de otros grupos de cornamusas: aquí es una tira de cuero fijada con cierta holgura en la base del asiento del "soplete". En numerosos casos, esta última pieza es un hueso del ala de un ave. En la mayoría de los casos, las lengüetas están fijadas con cera o resina al asiento, en el interior del fuelle, lo que las hace inaccesibles.

La distribución geográfica de este grupo de instrumentos afecta sobre todo al Magreb, como ya hemos mencionado, y aparecen cornamusas similares en Grecia insular, Arabia, Georgia, Turquía y diversas áreas de la India. En el País de Gales se conserva un ejemplar de dudoso origen, que algunos investigadores apuntan como local, llamado "PIPA CWD", que podría integrarse perfectamente en este grupo.



GRUPO C. Las cornamusas de Europa Oriental poseen tubos sonoros de madera, torneados o tallados a mano, y perforados con brocas y barrenas o hierros candentes. Salvo algunos casos de Gaidas macedónicas, los punteros de este grupo poseen sección cilíndrica, y sus lengüetas son batientes, construidas de caña o saúco. Algunas de estas cornamusas utilizan el sistema de insuflación mecánica. Salvo la familia "diple" (C12), todas estas cornamusas poseen un bordón bajo, y sus diferencias no se basan sólo, como en los grupos A y B, en la disposición de los tubos melódicos, sino que las variedades regionales abundan, con características que no excluyen la estética musical ni las artes decorativas propias de cada zona.

A continuación describimos someramente algunas de las características de las cuatro familias consideradas por A. Baines como pertene-

ciente a este grupo, así como su distribución geográfica.

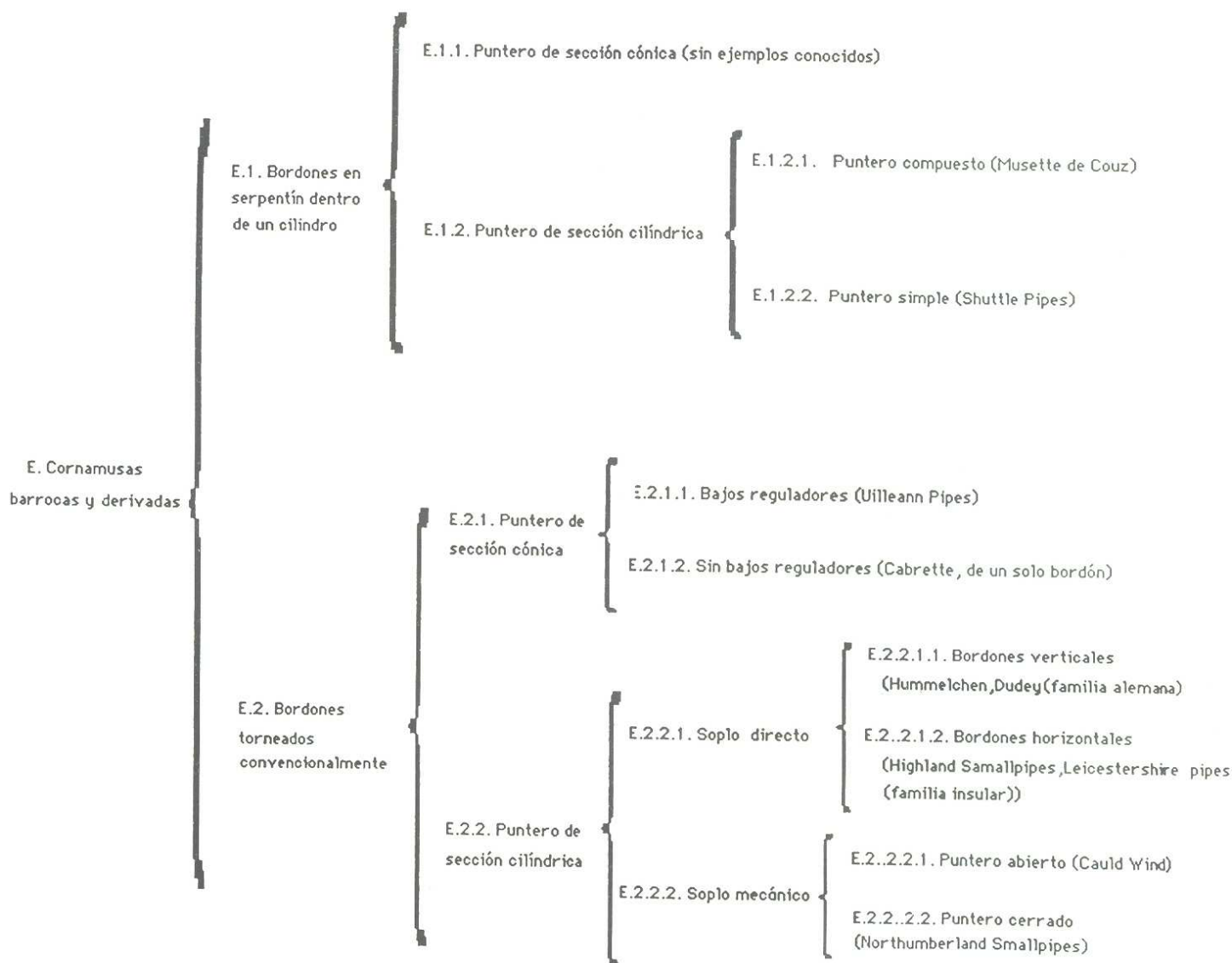
C12 familia "diple". Puntero tallado en un bloque de madera, con doble sección cilíndrica. Como ya mencionamos, carece de bordón bajo, y una de las secciones del puntero doble cumple la función de bordón tenor. Su área de utilización se extiende por el litoral adriático desde Istria a Montenegro, y en el interior por Bosnia-Herzegovina.

C21 familia de Cárpatos - Danubio medio. Caracterizada por la extensión de una de las secciones del puntero doble en forma de pistón, dando la posibilidad de ser utilizado como bordón alternativo. Su área de extensión va desde Eslovenia, Serbia septentrional y el Banat por el Sur, hasta Ucrania y Polonia meridional, por el Norte.

C22 familia macedónica "meridional". Cornamusas sin pabellón, o con pabellón muy rudi-

mentario, los tubos, torneados, presentan ciertas características de diseño comunes. En Bulgaria, la sección de los punteros puede ser cónica. En las áreas donde es empleada, se suele añadir el epíteto "búlgaro" al término local (cimpoi, gaida...), aunque sería, etnológicamente hablando, más correcto el de "macedónico", pues este área cultural es el que ocupa: parte de Yugoslavia y Albania, Norte de Grecia, Bulgaria y Sureste de Rumania.

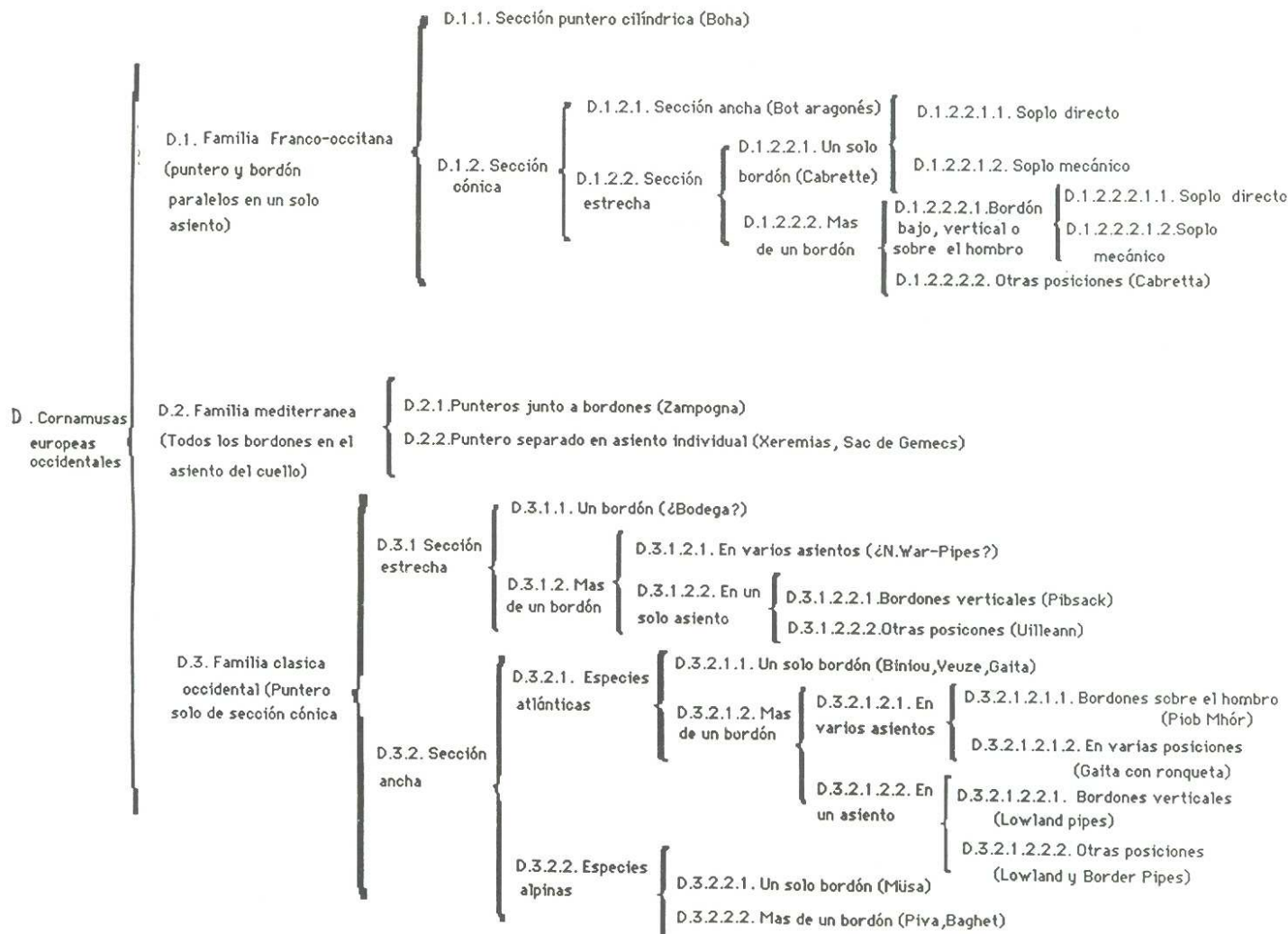
C223 familia báltica septentrional. Punteros sin pabellón de resonancia, sección cilíndrica simple, y en general tubos torneados y posteriormente tallados. Presentan algunos detalles que los aproximan a las cornamusas del grupo D. Existen dos ramas, la escandinava y la estoniana. Su uso casi desapareció hasta el movimiento revivalista de los años 70.



GRUPO D. Este grupo sirve para introducir un medio de producción acústico hasta el momento no tratado: la lengüeta doble o "pajuela". La gran variedad de modelos existentes en este grupo dificulta cualquier descripción generalizada, aunque algunas peculiaridades pueden ser seguidas desde la Edad Media a través de representaciones iconográficas; así, sabemos que los instrumentos más arcaicos de este grupo, de origen medieval, poseen un puntero cónico y un solo bordón; hacia el siglo XVI aparece un segundo bordón, y se aprecian (so-

bre todo en telas de escuela flamenca) costuras en los fuelles. En el final del Barroco se empiezan a utilizar punteros compuestos, provistos de llaves de tono, y la utilización del "barquín" se generaliza en contextos "cultos". Independientemente de una estricta evolución histórica, la heterogeneidad de estéticas morfológicas y sonoras de los diferentes especímenes, en función de sus necesidades de utilización y los medios tecnológicos disponibles para su construcción.

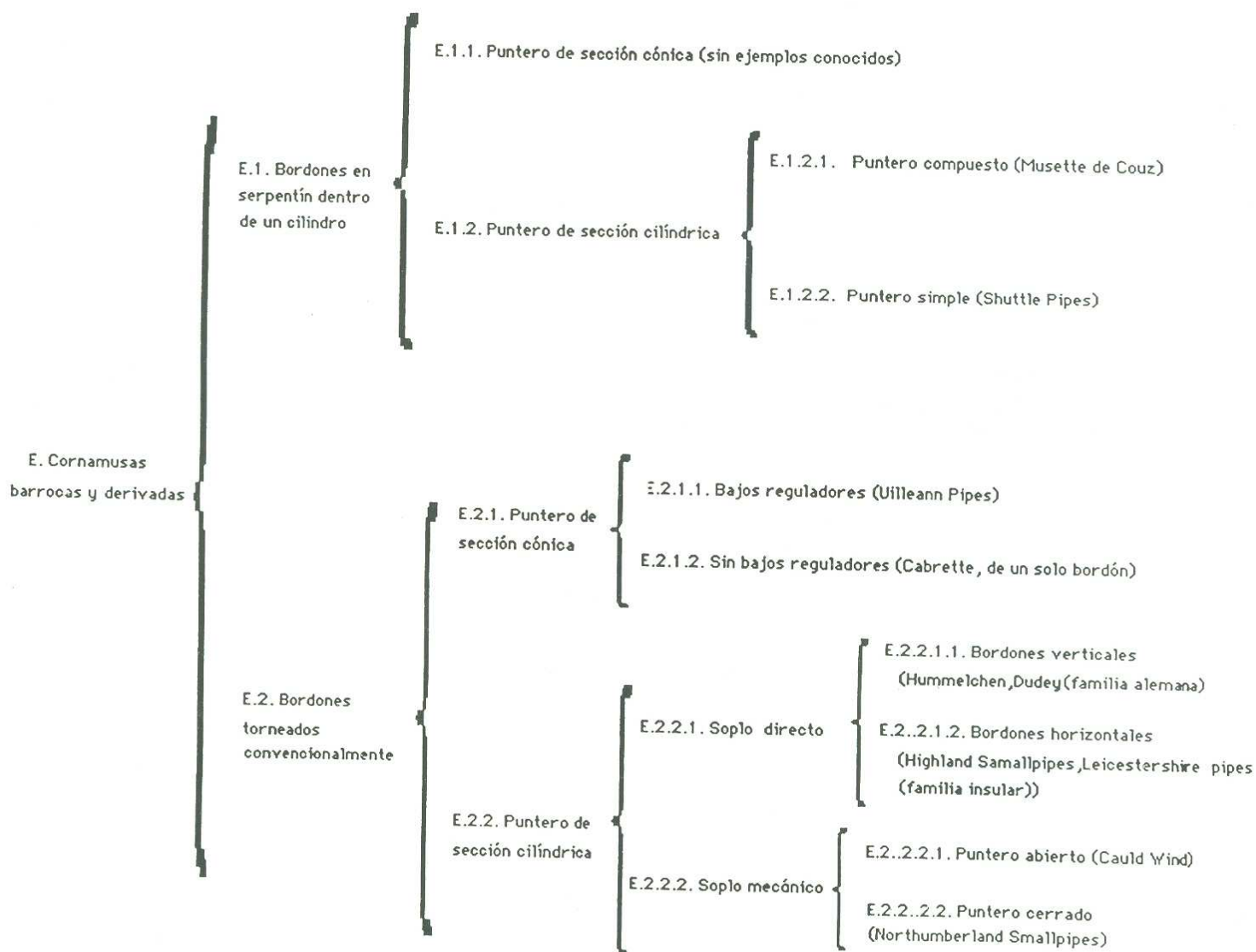
La presencia de punteros de sección cónica estrecha en el Centro y Norte de Francia, Países Bajos y zonas de Alemania, parece denotar una cierta influencia cortesana, mientras que la abundancia de secciones cónicas anchas en el litoral atlántico de influencia céltica, y en ciertas áreas del Mediterráneo ligadas a la Corona de Aragón pudieran estar relacionadas con un uso marcial (además del popular) ya desde el Antiguo Régimen, tal como se puede apreciar en iconografía de la época.



GRUPO E. El origen de estos instrumentos, o más bien, el desarrollo de ciertas peculiaridades técnico-morfológicas, hay que buscarlo principalmente en los ambientes pretendidamente "pastorales" de la corte de Luis XIV de Francia. Aunque anteriormente Michael Praetorius había mostrado en su obra "Syntagma Musicum" (1619) algunos instrumentos de este estilo, y los define en su descripción como de origen francés, de igual manera que Marin Mersenne en su "Harmonia Universalis" (1636), es solamente en la centuria siguiente

cuando los instrumentos populares se definen como diferentes de los cortesanos. Ya en el siglo XVII la música de los señores y la religiosa, a través de las composiciones de los maestros de capilla (Juan Sebastián Bach lo fue) se había ido distanciando de la interpretada en campos y plazas públicas. En 1672, Borjon publica su "Traité de la Musette", y poco después, las familias de luthiers Chedeville y Philidor y, sobre todo, Hotteterre, desarrollan un sistema de bordones en serpentín con pistones de entonación y un enclavijado de los punteros compues-

tos que se mantendrá hasta después de la Revolución Francesa. Hacia finales del siglo XVIII la musette ha pasado de moda, instrumento demasiado ligado a la estética de la aristocracia decaída, pero dio origen a otros instrumentos que, adaptados colectiva y progresivamente a las necesidades populares, se han mantenido en uso hasta nuestros días (Villean Pipes, Cornamusa de Northumberland, Musette Béchonnet, etc.).



Bagpipes in the Nordic countries

Bagpipes have been played all over Europe, a fact effectively has been overshadowed by the well-known Scottish bagpipe tradition. In Sweden and in the Baltic states the instrument has been played right up to modern times. It must however be recognised that Nordic piping is only a minor branch of the great and flourishing European bagpipe family tree.

Denmark has proved to be a bridge between the Nordic countries and the continent in more ways than one, including the playing of the bagpipes. However, reports of playing by locals only appear before the year 1719, and after this date only itinerant musicians, mainly Italian, appear. There are hardly any accounts of bagpipe playing in Norway, and illustrations are few and generally have a European background. In Finland there are only a few traces, which does not suggest widespread use of the pipes. However, in the neighbouring areas to the south-east, Ingermanland and the Karelian peninsula, a simple version without drone was used by the Votes and other minorities up to the beginning of our century.

In the other Baltic countries, it is clear that the pipes spread under the German influence following the invasion and rule by the Bishops of Bremen in the 1200's. Bagpipe music was probably the only music enjoyed by Estonian peasants, a circumstance exploited by the German landlords of the 1700's in order to get them to work harder. The last Swedish-Estonian tradition bearer died in 1927, whilst in certain Estonian provinces the instrument was still in use in the 1930's, and the last piper with an inherited tradition died as recently as 1970.

Its name

The oldest Nordic name *belgpipa* is based on the ancient Norse word *baelgher*, essentially the same as the Old Norse *baggi*, bundle or bag. This word is one of those that found their way into Old English or Anglo-Saxon, and is much alive and in use today, not least in "bagpipe".

During the period of strong Germanic influence in the late Middle Ages, there was a gradual change to the Swedish *säckpipa* and the Danish *sekkpibe*, after the word in common German use then, *Sackpfeife*. In Estonia the instrument is known by its Estonian name *torupill*, "reedpipe".

The earliest sources

The oldest traces are Swedish stone-reliefs from the 1300's, but since French builders were involved and the subjects mythological it is difficult to imagine that was any link with a local playing tradition. The same is also true of many wall-paintings in churches, in these cases the painter responsible for the often had a German, or occasionally, Dutch background, and the subject matter mainly drawn from the Bible. The symbolic use of bagpipes in pictures and texts of all kinds was widespread in whole Europe. During the middle ages the church used the bagpipes as a symbol in a number of ways: with the shepherds at the Nativity, as an instrument of the Devil at the time of the Fall and as something generally indicating impropriety and wanton buffoonery. Other uses are purely decorative, or later as genre motifs for Nordic artists working on the Continent. In texts the bagpipes are again used in a derogatory sense, identifying something of low standing, and also as a symbol to create atmosphere.

The only thing that can be said about these older representations is that it may be assumed that the bagpipes were well known in the Baltic area, and probably also played there. This view is reinforced by historical sources from two other countries bordering on the Baltic, Poland and Germany. We can be fairly certain that bagpipe-playing was a phenomenon which was brought into the Nordic area from central Europe.

Bagpipe-playing in Danish and Swedish peasant society

The first direct mention of the bagpipe in our area is in the *History of the Nordic Peoples* by the Swedish bishop, Olaus Magnus, published in Rome 1555. Nothing more definite appears until we find references in the poetry of the upper classes in the middle of the 1600's to bagpipes and other simple instruments played by the masses. Also other sources show without that bagpipes were played by the peasant classes in Denmark, including the now Swedish province of Ålän, during the 1600's.

Dalecarlia

All these reports of pipes come to an end at roughly the same time as another area begins to appear: Dalecarlia in western central Sweden. A number of writers from the end of the 1700's and the first half of the 1800's describe how the bagpipes were used together with the fiddle to provide dance music and as a ceremonial wedding instrument. We are also in the fortunate situation of having the memories and opinions of "ordinary" people in the form of answers to the Nordic Museum's questionnaires on various topics. The whole of this collection of folk memories confirm and gives a lively picture of how the bagpipe was a locally used instrument within the so-called survival area in Dalecarlia. The last traditional bagpipe player, Gudmunds Nils Larsson, died in 1949.

Itinerant musicians

Although other musical fashions overtook drone instruments in the whole of Europe during the 1600's and 1700's, one group, at least, kept hold on the bagpipes: the wandering musicians from southern Europe who came northwards every spring, adding a little colour to the drab existence of ordinary people. These groups were welcomed as bringers of news, entertainers or at times even as players of music for dancing, and no doubt many of our forebears gave a penny or two to these ragged vagrants. These people were mostly foreigners, mainly Italians, and there is no wonder that they were considered strange. What they were called, where they came from and where they were going, no-one knew. It is clear that visits by these birds of passage were often a lifelong memory from childhood days.

The Swedish authorities did not look so kindly on this rabble, and as a result of legislation on foreigners in 1914, it became much more difficult for them to lead a wandering existence.

The present day

It was not until the Swedish folk music wave of the 1970's that someone brought the bagpipe of the "survival" area back to life. That someone was Leif Eriksson, a saw-mill worker from Insjön, who together with the folk-musician Per Gudmundson, succeeded around 1980 in reconstructing an instrument which could be played satisfactorily in the company of a fiddle. This came at just the right moment, and awakened an interest in this "ancient medieval instrument" amongst folk-musicians which continues to this day.

From the earliest courses at Sjöviks folk high school, interest in both playing and building the instrument has spread. There are no professional makers in the Nordic area, with the result that local handicraft tradition works together with requirements, in the old way, to produce what musicians need.

The bagpipes now appear frequently at folk music concerts and dances, and a number of Sweden's hundreds of folk music festivals are advertised as "drone festivals". Free drama groups often use the instrument to provide period atmosphere, and some groups work with it in kindergartens and primary schools.

The bagpipes still seem to have the same mystical attraction that they have had for more than two thousand years. What the instrument has to offer in today's electronic synthesiser world remains to be seen. Darwin's theory that continuous adaption is an essential condition for survival still holds good, so perhaps if the bagpipes have some sort of role to fulfill, they will survive - otherwise not.

Notes

Descriptions of construction, range and playing technique of the Estonian bagpipes can be found in Baines: *The Bagpipe*, Oxford 1960, and Tõnurist: *The Estonian Bagpipe*, Brussels 1976. The Swedish bagpipe, with examples of tunes and descriptions of the role of the tradition bearers, is described in Allmo: *Säckpipan i Norden*, The Bagpipe in the Nordic countries, Stockholm & Uppsala 1990. The latter can be ordered by writing to: Per-Ulf Allmo, Tullingebergsvägen 15, S-146 00 Tullinge, Sweden.



Stefan Ekedahl e Anders Stake.

"BAGPIPES IN THE NORDIC COUNTRIES" AS GAITAS NOS PAISES NORDICOS

Per-Ulf Allmo

As gaitas foron empregadas por toda Europa, un feito que certamente foi ensombrecido pola mundialmente coñecida gaita escocesa. En Suecia, así como nos países bálticos o instrumento foi tanxido ata os modernos tempos. Nembargantes temos de recoñecer que as gaitas nórdicas constitúen somentes unha rama menor do florecente arbre europeo da familia das cornamusas.

Dinamarca constituiu unha ponte entre os Países Nórdicos e o Continente en máis de un camiño; incluíndo a tradición das cornamusas. Sen embargo, referencias de nativos tocando a gaita somentes aparecen denantes do 1719, e despois desta data só músicos itinerantes, principalmente italianos, aparecen na escena.

En Noruega dificilmente aparecen referencias de gaiteros; as ilustracións son moi escasas e en contextos europeos. En Finlandia existen somentes pequenos vestixios, o que demostra a súa reducida expansión. Sen embargo nas áreas veciñas do sur-este (Ingermanland e a Península de Karelian) era empregada unha sinxela versión do instrumento polos "Votes" e outras minorías ata escomenzos do presente século.

Nos demais Países Bálticos semella claro que as gaitas espalláronse baixo a influencia xermánica, seguindo a invasión e costumes implantadas polos bispos de Bremen, polo 1200. A música de gaita foi posiblemente a única apreciada polos campesinos de Estonia, circunstancia explotada polos terratenientes alemánes durante os séculos 1700 e 1800, co gallo de conquistar máis rendimento no traballo. O derradeiro portador da tradición de Suecia e Estonia morreu en 1927; mentras en certas provincias de Estonia estaba aínda en uso no 1930. O derradeiro gaitero con tradición de herencia directa morreu no ano 1970.

O seu nome

O antigo nome *belgpipa* está baseado na antiga palabra escandinava *baelgher*, esencialmente o mesmo que a antiga palabra *baggi*, *bundle* ou saco. Esta palabra é un dos vocablos que teñen a súa procedencia do inglés antigo ou anglosaxón, vivo e en uso actualmente; non perdido na gaita.

Durante o período de forte influencia xermánica na tardía Idade Media tuvo lugar un troco gradual da *Säckpipa* sueca e da *Sekkpipe* danesa, seguindo o vocábulo en uso entón: *Sackpfeife*. En Estonia é coñecida a gaita co nome local de *Torupill* (gaita de caña/palleta).

Fontes primarias

Os máis remotos vestixios constitúenos os relevos suecos en pedra do 1300, pero dende a referencia dos constructores franceses e motivos mitolóxicos é difícil de imaxinar que houbera ningún vínculo coa tradición local de tocar a gaita. O mesmo acontece con múltiples pinturas en Igrexas; normalmente os pintores eran alemáns, ou ocasionalmente contextos flamen-

cos. Normalmente os motivos eran sacados da Biblia. O emprego simbólico de gaitas en pinturas e textos en distintas formas aparece espallado por toda Europa. Durante a Idade Media a Igrexa empregou a gaita como símbolo e distintos camiños: Cos pastores na natividade, como instrumento do demo no intre da caída e como algo, xeralmente, indicando indecencia, así como xuguete de bufonería. Outros usos son puramente decorativos e posteriormente como elemento diferenciador dos artistas nórdicos que traballaban no continente. Nos textos as gaitas son empregadas novamente en senso despectivo, identificando algo de baixa alcurnia e tamén como símbolo para ambientar.

A única cousa que pode ser afirmada sobre as antigas representacións é que as gaitas foron ben coñecidas na área báltica e probablemente usadas. Este punto de vista pode ser reforzado por fontes históricas de dous países limítrofes co Báltico: Polonia e Alemaña. Podemos estar seguros que o fenómeno gaiteril foi traído aos países nórdicos dende Europa Central.

A Gaita na sociedade rural danesa e sueca

A primeira mención directa da gaita na nosa área aparece na Historia das xentes nórdicas do bispo sueco, Olaus Magnus, publicado en Roma no 1555. Non aparece nada máis definido ata que encontramos referencias na poesía das clases altas, mediados do 1600 en referencia a gaitas e outros instrumentos tanxidos polas masas. Outras fontes móstranos, sen dúbida, que as gaitas foron usadas polas clases campesinas en Dinamarca, incluíndo a actual provincia sueca de Skane durante o 1600.

Dalecarlia

Todas estas referencias de gaitas chegan a un final e ao mesmo tempo como preliminar de outra área que empeza a aparecer: Dalecarlia, no centro-occidental de Suecia. Un considerable número de escritores de finais do 1700 e principios do 1800 describen como as gaitas eran usadas conxuntamente con violíns para acompañar danzas así como instrumento ceremonial para bodas. Temos, asemade, a fortuna de ter memorias e opinións de xente ordinaria nos cuestionarios do museo nórdico encol de varios temas. A tonalidade destas memorias populares confirma e da cadros vivos de como a gaita era localmente usada como instrumento na chamada área superviviente en Dalecarlia. O derradeiro gaitero tradicional, Gudmunds Nils Larsson, morreu en 1949.

Músicos itinerantes

Sen embargo outras modas musicais impuxeron os instrumentos con bordón en toda Europa durante 1600 e 1700; un grupo, ao menos, empregaron as cornamusas: Os admirables músicos do Sur de Europa que viaxaban ao norte cada primavera, engadindo un pouco de color á monótona vida da xente ordinaria.

Estes grupos eran ben recibidos como portadores de noticias, como entretenimento e, ás veces, como tocadores de música para bailar; sen lugar a dúbida moitos dos nosos devanceiros deron unhas céntimos a estes eslaçados vagabundos. Estas xentes eran principalmente extranxeiros, sobre todo italianos polo que non é raro que foran considerados xente extraña. Ninguén sabía como se chamaban, de donde viñan nin a donde iban. Lo que está claro es que estas visitas permanecían na memoria dende os días da infancia.

As autoridades suecas non vian con bos ollos esta chusma e, como resultado da lexislación para extranxeiros, en 1914 fíxoselles máis difícil levar unha existencia errante.

Na actualidade

A nova ola de música folk sueca de 1970 trouxo a gaita da área supervivente á vida. Foi Leif Eriksson, un traballador de un aserradero de Insjön, que xunto co músico Per Gudmundson en 1980 reconstruíron un instrumento que pode ser tocado satisfactoriamente na compañía do violín. Isto veu no xusto momento, despertando o interese por este antigo-medieval instrumento entre os músicos que fan música popular ata os nosos días. Dende os primeiros cursos na Escola Superior Popular de Sjöviks o interese por tocar e construíla foi a máis. Non hai constructores profesionais na área nórdica, de xeito que as necesidades dos músicos son cubertas artesanalmente por procedementos antigos.

Actualmente, as gaitas aparecen frecuentemente en concertos de música popular e danzas, sendo anunciados centos de festivais de música folk en Suecia como "drone festivals" (Festivais de bordón). Grupos teatrales usan o instrumento para crear ambiente; outros grupos emprégano en guarderías e Escolas primarias.

As gaitas semellan ter o mesmo atractivo místico que o que tiveran fai douscentos anos. O que o instrumento ten que ofrecer no mundo da electrónica e sintetizador permanece para ver. A teoría de Darwin de que a continua adaptación para poder sobrevivir é unha condición esencial, aínda é válida, de xeito que si as gaitas teñen algún papel que cumprir vivirán, doutro xeito non.

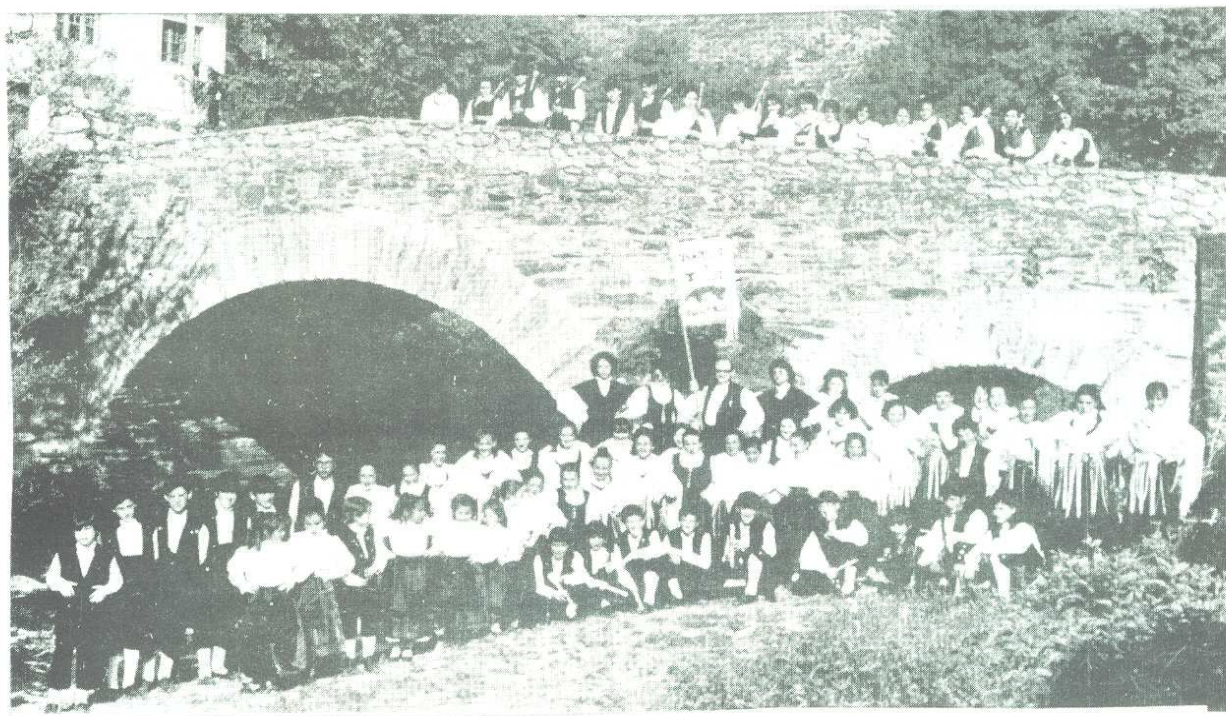
Notas

Descrición da construción, dimensións e técnica de execución das gaitas de Estonia poden ser atopadas en Baines: The Bagpipe, Oxford 1960 e Tõnuri: The Estonian Bagpipe, Brussels 1976. A gaita sueca con exemplos de melodías e descripcións e soporte tradicional descríbese en Allmo: Säckpipan i Norden, The Bagpipe in the Nordic countries, Stockholm & Uppsala 1990. Este libro pode solicitarse por correo a:

Per-Ulf Allmo Tullingebergsvägen 15
S-146 00 TULLINGE (Suecia)



Johannes Taul (Riidaja, Estonia) Cornamusa denominada "Torupill".



GRUPO FOLCLÓRICO-CULTURAL "TEMPLARIOS DEL OZA"

TORAL DE MERAYO - BIERZO (León)

RESEÑA HISTÓRICA

El Grupo Folclórico-Cultural "Templarios del Oza" nació en Toral de Merayo, Ayuntamiento de Ponferrada, en el mes de Noviembre de 1987.

Sus creadores lo concibieron como un "GRUPO DE TIEMPO LIBRE PARA LA JUVENTUD", intentando desarrollar el gusto por la tradición folclórica de nuestra tierra y de todos los pueblos de España.

El Bierzo, la región natural a la que pertenece TORAL DE MERAYO, es un bello enclave situado a las puertas de Galicia, en el cruce de salida con el viejo REINO DE LEÓN. Es por ello que nuestro folclore participa con igual preferencia de las tradiciones gallegas como de las leonesas y castellanas, teniendo, al mismo tiempo, sus peculiaridades distintivas.

Ha participado y compartido folclore con GALICIA: Tres veces en el Ayuntamiento de Ares (Coruña) en 1989 y 1990, y en IRIXOA (Coruña), 1990; con LEÓN capital (Fiestas de San Froilán), 1990; en dos ocasiones con ASTORGA; en la Feria Internacional de Turismo en Madrid, 1990; en Valladolid (Medina de Rioseco, 1990); y en toda la GEOGRAFÍA BERCIANA. Así mismo, miembros del Grupo han participado en festivales de Ávila (Arenas de San Pedro, 1988), Palencia (Frómista, 1988) y Palma de Mallorca, 1989.

El Grupo "TEMPLARIOS DEL OZA" se compone de unos 70 jóvenes y niños en edades comprendidas entre los 5 y los 19 años, que, dos días a la semana, el jueves y el viernes durante todo el curso escolar, se reúnen a orillas del relajante murmullo del RÍO OZA para intentar TEMPLAR su espíritu y sus ímpetus juveniles con la dureza insistente del aprendizaje de la DANZA Y LA MUSICA REGIONALES. Gracias a ello, nuestro anagrama de TEMPLARIOS y los nombres de TORAL DE MERAYO Y BIERZO han sido ensalzados con dignidad por cuantos lugares han recorrido.

Carta dirixida a Escola Provincial de Gaitas da Deputación de Ourense

UN SALUDO DESDE ASTURIAS

AGRADECIMOS DE CORAZÓN LA INFORMACIÓN PERIÓDICA QUE NOS ENVÍAS Y VEMOS CON ADMIRACIÓN EL TRABAJO QUE ESTÁIS DESARROLLANDO POR EL MUNDO CULTURAL DE LA GAITA.

POR AQUÍ EL TRABAJO SIGUE DESARROLLÁNDOSE POR PROPIA VOLUNTAD DE CADA UNO SIN EL MENOR APOYO DE LOS ORGANOS OFICIALES, QUE MUESTRAN TOTAL DESINTERÉS HACIA ESTOS TEMAS. SIRVE COMO MAYOR EJEMPLO LA SITUACIÓN DEL MUSEO DE LA GAITA QUE PRÁCTICAMENTE ESTÁ ABANDONADO, QUIZÁ PODÍA SERVIR DE REFINARIO EL QUE ALGUIEN RECLAMARA EL MATERIAL QUE EXISTE PARA EXPONERLO EN OTRO LUGAR YA QUE AQUÍ NO TIENE NI DESEMPEÑA NINGUNA FUNCIÓN.

DE TODAS MANERAS AUNQUE NO EXISTA ALGO OFICIAL QUE SIRVA COMO EJE DEL PROCESO DE RECUPERACIÓN Y DIVULGACIÓN CULTURAL DE LA GAITA Y SU MUNDO TRADICIONAL, SI SE ESTÁ LOGRANDO UNA GRAN ACEPTACIÓN Y ADAPTACIÓN DE LA GAITA EN LA SOCIEDAD ACTUAL Y CADA DÍA SON MÁS LOS INTERESADOS EN ESTUDIAR Y TOCAR TAL INSTRUMENTO. ELLO SE DEBE AL TRABAJO DE ENSEÑANZA Y DIVULGACIÓN DE LAS ASOCIACIONES DE FOLCLORE Y DE LOS GRUPOS DE FOLC Y COMO NO AL PROCESO DE RECUPERACIÓN DE IDENTIDAD CULTURAL.

EN LOS DOS ÚLTIMOS AÑOS HUBO UN GRAN AUGE DE BANDAS Y GRUPOS DE GAITAS. ACTUAMENTE ESTAMOS INTENTANDO RECOGER DATOS DE ESTOS GRUPOS Y DE PERSONAS AFINES A LA ELABORACIÓN DE INSTRUMENTOS TRADICIONALES PARA TENER UNA REFERENCIA DE A QUIÉN DIRIGIRSE Y CON CUÉNTA CONTAR.

COMO COSA A CITAR ESTE AÑO SE OFRECIE AL PÚBLICO LA PRIMERA EXPERIENCIA MUSICAL SOBRE TEMAS DEL FOLCLORE ASTUR INTERPRETADOS POR ORQUESTAS DE CLARÍN, CONJUNTO CORAL, GRUPO DE ROCK, SINTETIZADORES Y GAITAS.

OTRAS ACTIVIDADES EN RELACIÓN CON LA GAITA QUE SE DESARROLLAN YA CON HABITUALMENTE EN ASTURIAS SON LAS NOCHES CELTAS EN DIFERENTES CIUDADES Y PUEBLOS, EL FESTIVAL DE UVIÉU FOLC, QUE ESTE AÑO CONTÓ CON UNA MUESTRA DE INSTRUMENTOS TRADICIONALES, CONCURSO DE GAITA Y TAMBORE DE XIXÉN, EL CONCURSO DEL TROPEO MOCOLÁN, SE EDITÓ UN LIBRO SOBRE "INSTRUMENTOS MUSICALES EN LA TRADICIÓN ASTURIANA" DE EUGENIO M. RAMONA QUE MERECE GRAN CONSIDERACIÓN Y TAMBIÉN SE EDITARON VARIOS DISCOS YA DE GAITEROS.

SOLESTOS, DE GRUPOS FOLC Y DE INTERPRETES DE TONOS ASTUR, DENTRO CASI TODO DE LA COLECTIVIDAD "FOLC ASTUR".

POR PARTE DE LA ASOCIACIÓN DE FOLCLORE "LA QUINTANA" EN LA QUE TRABAJAMOS EN XIXÉN REALIZAMOS UNA MUESTRA DE INSTRUMENTOS TRADICIONALES QUE SE ESTÁ EXHIBIENDO EN VARIOS COLEGIOS DE E.B. Y DIVERSOS PUEBLOS. OCORRE TAMBIÉN SE HACEN PROYECCIONES Y CHORROS.

OS ENVIAMOS UNOS CORTOCORTOS QUE SIRVEN DE REFERENCIA DE LA EXPOSICIÓN. QUICHO DAROS UNA NUEVA DIRECCIÓN DONDE PODRÍIS MANTENER LOS CONTACTOS PARA INTERCAMBIAR MÁS INFORMACIÓN Y QUE TRASPASE EL DOMICILIO.

ESTA ES LA NUEVA DIRECCIÓN:

DANIEL GARCÍA DE LA CUESTA

INSTITUTO XOVELLANOS

c/ PERMIÑUEL LADRADA S/N

XIXÉN ASTURIAS 33208

Tel. 985/162584

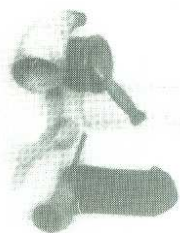
QUEDANDO A VUESTRA DISPOSICIÓN Y ENVIANDO UN FUERTE ABRAZO:

MUESTRA D'ESTRUMENTOS MUSICAIS DEL FOLCLOR ASTURIANU

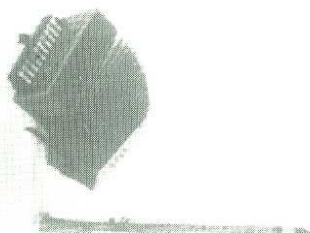
A.F.T. La Quintana, A.F. Alitar y Llumaral S.B. Sofita Ayuntamiento Xixón.

Con esta muestra d'estrumentos tenemos l'enfotu d'enseñar algunos de los elementos utilizaos en la estaya musical n'Asturies; dellos son perconocios, otros non tanto y dalgún hai del que ta escaeci'u'l so usu n'esta xera.

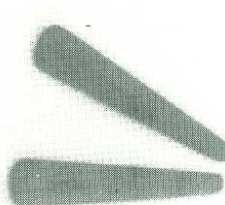
Ye nidio que puen considerarse, tos los esponios, cómu tradicionales asturianos (dalgunos sonlo en fasteres o pieces determináes), pero dalgún hai que, por torques p'algalalos o desconocimientu nuesu, nun tan.



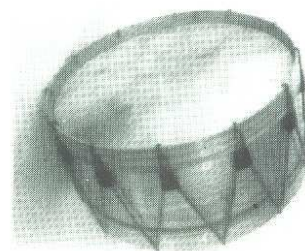
13 - LLOCA, CORNOS, CUYARES, BOTELLA, MORTERU



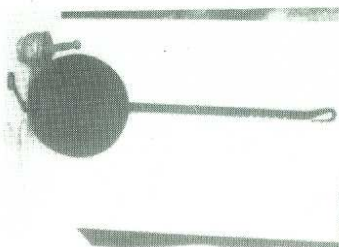
9 - CURDION Y CLARINETE



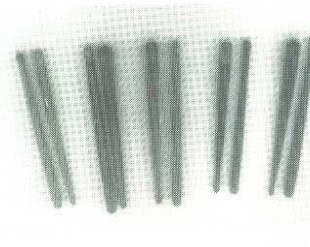
5 - TARRAÑUELES



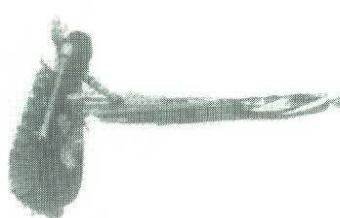
1 - BOMBU



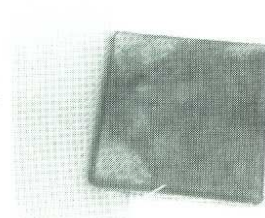
14 - PAYELLA



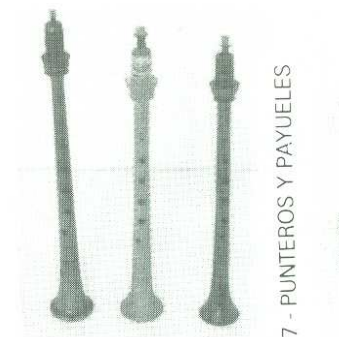
10 - PALOS DE TAMBOR



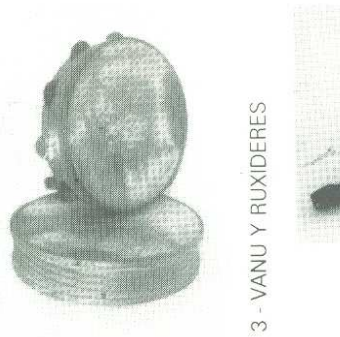
6 - GAITA



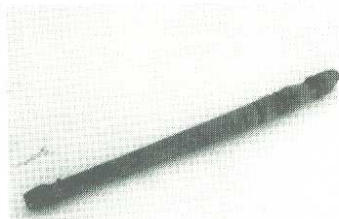
2 - PANDERU



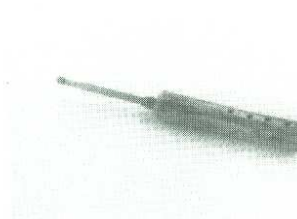
7 - PUNTEROS Y PAYUELES



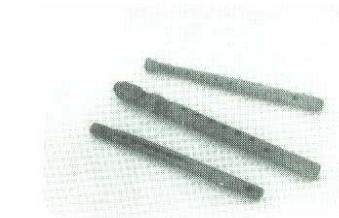
3 - VANU Y RUXIDERES



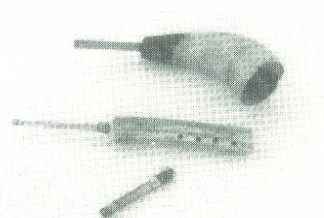
18 - XIPLA



19 - GAITA DE LENGÜETA



20 - CANAVEIRA Y TRAVIESES



21 - CORNIU, GAITA LENGÜETA

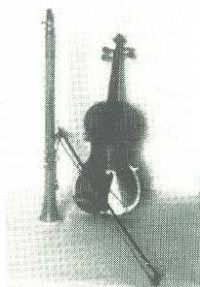


A - ZANFONA



4 - TAMBOR

CASTAÑUELES Y PITOS



12 - CLARINETE Y VIGULIN



8 - REQUINTOS



B - RABEL



Na fotografía o Capitán Gavin Stoddart, Pipe Major - director da "Army School of Piping" do Castelo de Edimburgo explica a Xosé Lois Foxo o funcionamento de este prestixioso centro de ensino de Gaita. (10-8-1990). Durante o mes de agosto-1990, por invitación do goberno británico, unha delegación da Escola Provincial de Gaitas da Deputación de Ourense visitou os Centros de Ensino máis prestixiosos da Gaita escocesa así como os certames de gaiteiros de máis renome.



O día 11 de agosto do 1990 celebrouse en Glasgow o Campeonato Mundial de Bandas de Gaitas. Participaron 197 Bandas, divididas en seis grados, sendo usadas seis "Arenas" durante toda a xornada. No primeiro grado clasificáronse por este orden: 1.-Strathclyde Police, 2.-Power of Scotland, 3.-Scot-trail Vale of Atholl. Este gran acontecemento realizado por Bandas vidas de todo-los puntos do Planeta celebrouse no Bellahouston Park, Glasgow. Vaia a nosa recomendación para contemplar un espectáculo incomparable.



Calendario de Actividades no eido da Gaita 1990

DATAS	ANUNCIADO	ORGANIZA
12/1990	Homenaxe ao Gaiteiro	Etnográfico "A Buxaina" C.R.A.C. de Coruxo
3/1990	VIII Curso de Folclore	Dirección xeral de Relacións coas Comunidades Galegas-Concello de Lugo
4/1990	III Concurso de Baile e instrumentos tradicionais	Cantigas e Agarimos
4/1990	VI Festival de Música Galega en Barcelona	Toxos e Xestas
5/1990	V Xuntanza Internacional de Gaiteiros en Cea	Escola Provincial de Gaitas. Deputación de Ourense
5/1990	6.º Día da Muiñeira en Ferrol	Donas e Galans
5/1990	Mostra de Indumentaria Popular Galega en Ferrol	Grupo Etnográfico da Mariñas
5/1990	Semana de Folclore Popular	Axuntamento de Vigo
5/1990	Día do Baile Galego en Lugo	Concello de Lugo
5/1990	Día do Baile Galego en Lalín	Consellería de Cultura
5/1990	VIII Día da Muiñeira en Compostela	Cantigas e Agarimos
6/1990	IX Día da Muiñeira en Pontevedra	Asociación de Coros e Danzas "Dous Poutes"
6/1990	X Festival Folclórico de Tui	Grupo Muiñeira
6/1990	V Encontro de Bandas de Gaitas	Concello de Narón
6/1990	XX Día da Muiñeira en Pontevedra	Consellería de Cultura
7/1990	V Certame de Gaita en Euskadi	Casa de Galicia de Bilbao
8/1990	X Xuntanza Mariñana	Agrup. Espírito Santo
7/1990	II Certame de Muiñeiras en Gondomar	Axuntamento de Gondomar
7/1990	Recontres Internationales de Saint-Chartier (Indre) Luthiers Maitres Sonneurs	Comite George Sand de la Chatre
7/1990	VI Festival das Comunidades Celtas	Concello de Moaña
7/1990	XII Ensalzamento do Traxe Galego	Concello de Compostela-Banco Pastor
7/1990	XXII Xornadas de Folclore Galego	Concello de Santiago
8/1990	XIX Festival Interceltique de Lorient. (Campeonato de Gaita-Trofeo Mac Callam)	Axuntamento de Lorient
8/1990	XIX Festival Folclórico Emigrante	Agrupación folclórica "O Arco da Vella" de S. Miguel de Reinante (Lugo)
8/1990	XI Xuntanza de Gaiteiros de Portomarín	Concello de Portomarín
9/1990	IV Festival de Gaitas	Concello de Cangas
10/1990	XXIII Concurso Rexional de Gaitas do País	Concello de Pontearreas
10/1990	VIII Curso de Folclore Galego en Lugo	Cantigas e Frores
11/1990	IV Festival de Danza en Moaña	Colectivos Folclóricos de Moaña
12/1990	VI Xornada da Gaita	Ateneo Ferrolán

Calendario de Actividades no eido da Gaita 1990

DATAS	ANUNCIADO	ORGANIZA
12/1990	Cursiño de Gaita Escocesa en Moaña	Raul Piñeiro
6/1990	II Encontro de Grupo de Gaita e Danza na Carballeira (Ourense)	Asoc. Cultural Carlasca
8/1990	Campeonato Mundial de Bandas de Gaitas en Glasgow	The Royal Scottish Pipe Band Asociation
5/1990	I Mostra de Instrumentos Tradicionales en Zamora	Consortio de Fomento Musical
5/1990	Festival Internacional de Musiques Vivantes-Parc St. Europe	Ris-Orangis
12/1990	I Fase Campeonato Provincial de Bandas de Gaitas da Provincia de Ourense en Xinzo de Limia	Escola Provincial de Gaitas
8/1990	I Festival Folk Vila de Cerdeira	Asociación Cultural Orbaleira
7/1990	I Trofeo de Gaita "Fin de Siglo"	Escola de Gaitas Deputación Ourense
8/1990	Valga Torupill-90 (Festival Internacional de Cornamusas)	Padroado de Cultura do Concello de Narón
3/1990	Festival Stage	Conservatorio Occtitan
9/1990	Presentación Banda de Gaitas de Sandiás (Ourense)	Axuntamento de Sandiás
5/6/1990	II Semana de Cultura Tradicional en Pontevedra	Asociación Cultural Duos Pontes
6/1990	I Certame Folclórico o Pedrón en Padrón	Asociación Cultural Rosalía de Castro
6/1990	I Semana de Cultura Tradicional en Coruña	Agrupación Xacarandaina
5/1990	III Día da Muíñeira en Cee	Axuntamento de Cee
2/1990	Actuación de mil cincocentos gaiteiros na praza do Obradoiro de Santiago de Compostela con motivo da toma de posesión do Presidente de Galicia	Comisión da Xunta de Galicia



Músico popular de Mary (URSS) Festival de Strakonice 1989. (Foto J.L. Matte).

LEER

Composición ganadora do VI Certame "Toxos e Xestas" de Composicións musicais.

(tempo de Alboradá)

Autor: Jesús Vaasende

Sheet music for the piece "LEER". The score is written for three parts: Gaita (Gaita 1ª), Gaita 2ª, and Tabor e Bumbo. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The music is in a 2/4 time signature and features a melody for the gaitas and a rhythmic accompaniment for the tabor and bumbo.

Continuation of the sheet music for "LEER". The score continues with the same three parts: Gaita 1ª, Gaita 2ª, and Tabor e Bumbo. The music includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and rests, with first and second endings marked.



Tocador de Cabrette Auvernia (Francia).



Grupo tradicional "Os Enxebres de Cacheiras", Santiago de Compostela.

II

Tempo de Fado

f

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

I

II

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

f

No f'ale o f'ale e valla a l'ra'

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100



Horts Grimm, gaiteiro de Franconia (Alemania).



Cursiño de gaita escocesa impartido por Patrick Molard en Moaña do 27 ao 31 de decembro do 1990.



Pandereteiras da Agrupación Cantarela durante a súa actuación no Homenaxe ao Gaiteiro celebrado en Vigo o 22 de decembro do 1990.



Banda de gaitas "Airitos de Fene".



Concerto da Banda de Gaitas da Deputación de Ourense no Teatro Jovellanos de Xixón (2-2-1991).

CARTAS AL DIRECTOR – La Región 8-2-1991

Felices por la actuación de la Banda de Gaitas de la Diputación

Una gran felicidad y satisfacción nos ha producido a los gallegos en general y a los orensanos en particular, la actuación de la Banda de Gaitas de la Diputación de Orense, el pasado día 2 del presente mes de febrero en el Teatro Jovellanos de Gijón.

Puedo asegurarle, que ha sido un concierto bellísimo, causando una impresión gratísima entre el numeroso público que llenó el teatro.

Creo que los orensanos deben sentirse orgullosos de su Banda de Gaitas, fiel exponente por otra parte, de la tradición musical de nuestra provincia, que como telón de fondo persi-

go como filosofía, y esto es muy de agradecer, dignificar la gaita como instrumento y símbolo de nuestra Galicia.

Bajo la dirección del profesor Foxo, la Banda de Gaitas, inspirándose en la más genuina tradición gaiteril gallega, alcanzó en su actuación cotas inéditas de arte musical, y es de destacar, como novedad, el empleo de tres tonalidades de gaitas conjuntamente: Gaitas soprano en Fa, Gaitas Tenores en si bemol y Gaitas bajas en Fa.

Repito, señor director, ha sido un concierto de altura y que nos ha hecho disfrutar durante

dos horas, recordando nuestros tiempos juveniles intimamente ligados a nuestra querida Galicia.

Como final se cantaron los himnos de Galicia y Asturias, apoteosis final que alcanzó cotas de profundo lirismo y un entusiasmo del público enorme, como se puso de manifiesto al tener que levantarse el telón numerosas veces.

Es evidente que amando a Galicia, se ama verdaderamente a España.

Mi felicitación a la Diputación de Orense por el logro de esta banda de gaitas, realmente excepcional.

Pedro González Fuentes,
presidente de honor del
Centro Gallego de Gijón



A Banda de Gaitas da Deputación de Ourense ofrece un concerto no Mosteiro de Oseira (Ourense) 5-12-1990. No devandito acto a Reiña concedería a esta formación a denominación de Real Banda de Gaitas da Deputación de Ourense.



GAITEIRO TRADICIONAL DE UCRANIA