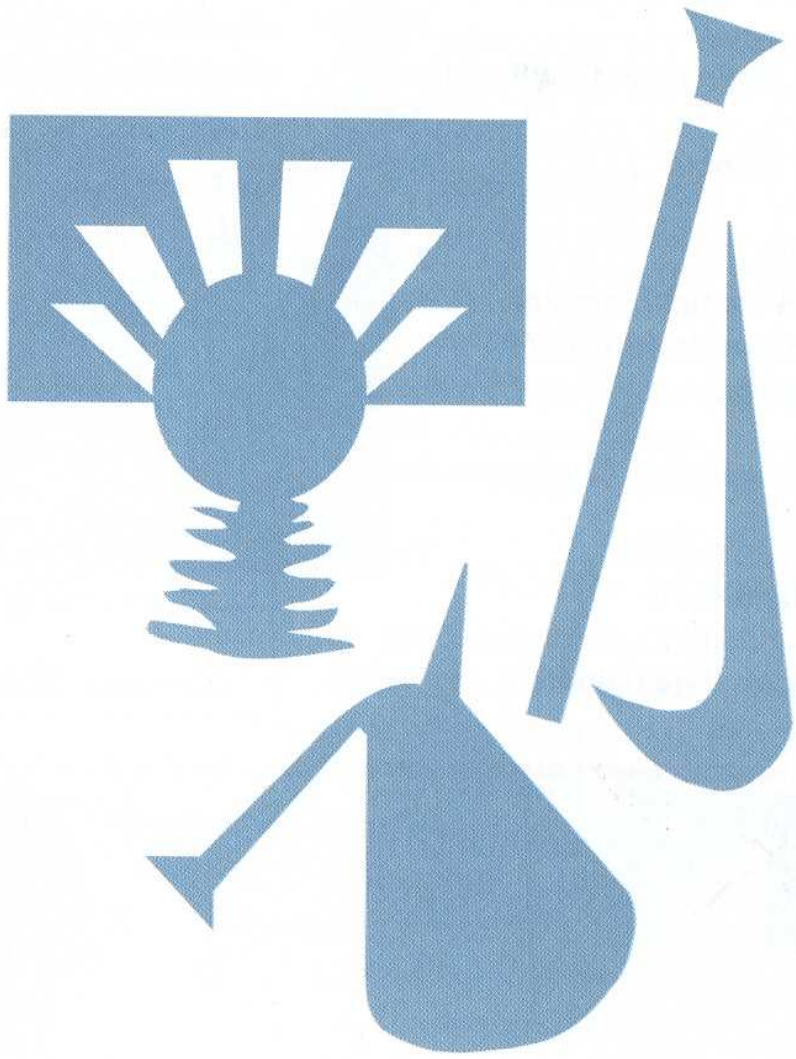


SUMARIO

•Sempre sementeira
Manuel Garrido Rodríguez ..... Pág. 4
•Comenius: Orbis Sensualium Pictus
Fritz Schneider/Traduc. Xosé Lois Foxo ..... Pág. 6
•Monumento a unha lenda ..... Pág. 9
•Gaita ¿«Astur-Cantabra»?
Alfonso García-Oliva ..... Pág. 10
•Entrevista con Manuel Prada Ramos ..... Pág. 15
•Os Gaiteiros Brisas do Río Ulla ..... Pág. 17
Kurz über dudelsack. Festival in Strakonice
Breve historia do Festival de gaiteiros de Strakonice
Josef Rezny/Traduc.: Xosé Lois Foxo ..... Pág. 18
•La Gaita...
E. R. Ploskonka ..... Pág. 21
•Museo Internacional de Cornamusas ..... Pág. 24
•Muiñeira de Pedro Trapeiro
Xosé Lois Foxo ..... Pág. 27
•Debuxos realizados por David Bourger..... Pág. 28
•L'enseignement de la cornemuse en Belgique
Jean-Pierre Van Hees ..... Pág. 30
•Cualidades a ter en conta para a puntuación
Xohán M. Xil ..... Pág. 33
•Mostra da Gaita en Escocia ..... Pág. 35
•Gaitas primitivas
Manuel Castro Cambeiro ..... Pág. 36
•Seminario de Música Tradic. Asturiana ..... Pág. 38
•Antecedentes históricos da formación da banda de gaitas galega
Xosé Lois Foxo ..... Pág. 41
•Os Maravillas e outros gaiteiros da primeira metade deste século
Alejandro Mínguez González ..... Pág. 42
•Banda de Gaitas y Tambores «Zuncurrundullo» ..... Pág. 44
•X Xuntanza Internacional de Gaiteiros ..... Pág. 45
Estudio Lexicolóxico da Cornamusa
•Xosé Lois Foxo ..... Pág. 49
•Contratación de Gaiteiros, ferreñeiros e tamborileiros
Ramiro Couce ..... Pág. 62
•Fréquences d'apparition des bourdons d'épaule au Moyen-âge
Frecuencia de aparición de bordones sobre el hombro durante la Edad Media
Catherine et Jean-Luc Matte
Traducción: Alfonso García-Oliva ..... Pág. 66
•Homenaxes a «Carlos Zaera Landeira» ..... Pág. 73
•Adeus ao mestre Moxenas ..... Pág. 75
•Carta a Xosé Lois Foxo
Suárez Miriam Estela ..... Pág. 76
Galicia dixo adeus o Rei de Viana... ..... Pág. 76

•Resultados:
V Camp. Nacional de Bandas de Gaitas..... Pág. 77
Liga Galega de Bandas de Gaitas ..... Pág. 78
•Novidades Discográficas 1995 ..... Pág. 81
•Novidades Editoriais 1995 ..... Pág. 82
•Calendario de Actividades 1995 ..... Pág. 84
•A Real Banda
Olaia ..... Pág. 86

I.S.S.N.: N.º1136-2642

Anuario da Gaita 1995
Edita: Escola Provincial de Gaitas
Deputación de Ourense
Apartado postal, 520
Tlfs. (988) 227300-227314 - Fax: 244350
32080 OURENSE (ESPAÑA)

En portada:
Nazario González Iglesias (Moxenas)

Banda Municipal de Gaitas de Manzaneda, subcampiona da Liga e Campionato Nacional 1995 con Gabino García, fundador da mesma, falecido en acidente de tráfico o día 11 - 11 - 1995

Imprime: Gráficas LAR (Viveiro) - D.L.: LU-211-96

Novamente é para min un motivo de satisfacción dedicar unhas palabras a modo de introducción do Anuario da Gaita, que nesta ocasión chega ó seu número dez.

Esta publicación forma xa parte da historia da gaita, e nela recóllense as múltiples actividades levadas a cabo no contexto deste enorme mundo: o mundo da gaita. O Anuario da Gaita naceu no seo da Escola provincial de Gaitas e, sen dúbida, é unha ponte que comunica a Galicia e Ourense con tódolos recunchos do planeta. Eruditos de todo o mundo colaboraron cos seus artigos, nos que mostran o máis fresco das súas investigacións, certamente animados co único anceio de servir a ese instrumento que é nexo de unión de variadísimas comunidades culturais de tódolos continentes.

O Anuario da Gaita foi a primeira publicación realizada en Galicia dedicada monográficamente á gaita, algo que abofé serve como complemento á atractiva didáctica que a Escola provincial de Gaitas realizada a nivel provincial.

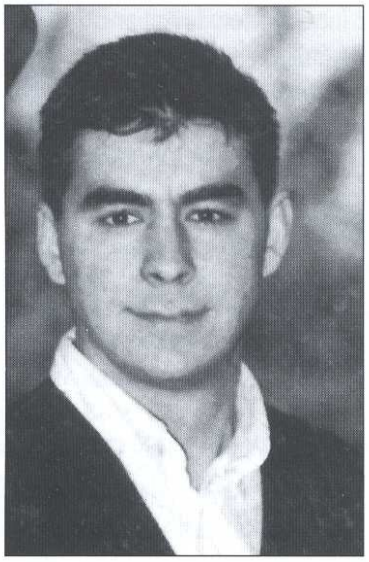
Cantos se interesen por coñecer de preto o pasado e o presente da música popular de Galicia teñen como obrigada referencia o Anuario da Gaita. Dende sempre sentinme ó carón dos músicos que mantiveron viva a nosa música, por iso non podo menos que manifesta–la miña satisfacción polo labor realizado nesta área a través da Escola provincial de Gaitas. Neste senso merece especial mención a Liga Galega de Bandas de Gaitas, que marca un antes e un despois na historia do noso instrumento nacional. Se aínda non hai moitos anos os grupos de gaiteiros eran unha excepción no panorama musical galego, hoxe, na provincia de Ourense, prácticamente tódolos concellos teñen a súa propia escola municipal de gaitas, actividade que dende a propia Deputación nos sentimos honrados de apoiar.

Por isto, unha vez máis desexo agradece–lo fervor posto nesta tarefa educativa e didáctica que se está a levar a feliz termo da man de tódolos colaboradores desta obra, expresión do pobo máis lírico de Occidente: Galicia.

José Luis Baltar Pumar,
Presidente da Deputación de Ourense

Sempre sementeira

De longo ven a miña curiosidade pola música vocal recollida nos cancioneiros galegos que hoxe circulan nas maus de todos, mais parella a esta curiosidade xurde a miña sorpresa ó decatarme da pouca ou ningunha relacción que podemos atopar entre a música vocal e a música para gaita neles recolleita.



Manuel Garrido Rodríguez

Nunha curta ollada decatámonos de seguida da incompatibilidade existente entre istes dous mundos, o da música vocal e o da música para gaita temperada. Os dous atópanse moi alonxados e separados por unha parede certamente difícil de ceibar. Dende un punto de vista musical é evidente que non teñen nengunha relacción (en canto a modo, forma, ámbito...) e, dende logo, é completamente imposible a súa interpretación (na meirande parte das pezas) coa gaita temperada que hoxe temos ocasión de disfrutar.

Esta música vocal si era, polo contrario, posible interpretala con outros instrumentos, que, por ser comúns a outras culturas rexéitanse como galegos: estou a falar de violíns, acordeóns, clarinetes, mesmo zanfoñas... Ó primar a idea de que a gaita e o único instrumento xenuinamente galego rexéitanse istes outros, por alleos, e ao mesmo tempo a posibilidade de desenrolar outro tipo de música ao traverso de eles (que en definitiva e o máis importante e qué si e galega) sendo os instrumentos meros veiculos de expresión.

Se consideramos a gaita como único instrumento músical xenuino de Galicia, e por ende a sua máis importante formación musical os cuartetos, debemos lembrar que estos xurden con moita forza aló polos primeiros de século. Son unha formación nova no panorama galego, que incorpora o bombo como instrumento de peso na música galega. A aparición de estas formacións leva consigo un moi espectacular desenrolo da música para duo de gaitas temperadas; pero eu coido que o aspecto máis salientable, e o feito de que istes cuartetos són grandes creadores da sua propia música e do seu propio estilo, sen preocuparse moito polo pasado musical de Galicia, e sin embargo, si de modas rítmicas dominantes naquil intre: polcas, valses, mazurcas, pasodobles, fandangos... que en definitiva veñen a enriquecer o panorama musical da nosa terra. Desta epoca e destas formacións son a meirande parte de pezas para gaita que hoxe consideramos tradicionais, e que si ben, enriquecen o panorama musical galego, deixan en segundo plano ao resto de músicas que tamen poderiamos chamar galegas, a pesares de espresarse ao traverso de outros instrumentos, e que serían imposibles de tocar con unha gaita.

Iste fenómeno de intolerancia musical derivado da primacia ou a tiranía imposta pola idea de que o único instrumento propio de Galicia, e polo tanto, a súa música e a única esclusivamente galega, leva a que se perdan unha moi importante serie de melodías que se terían desenrolado ao traverso de instrumentos como violíns, acordeóns, clarinetes... E que non o poideron facer.

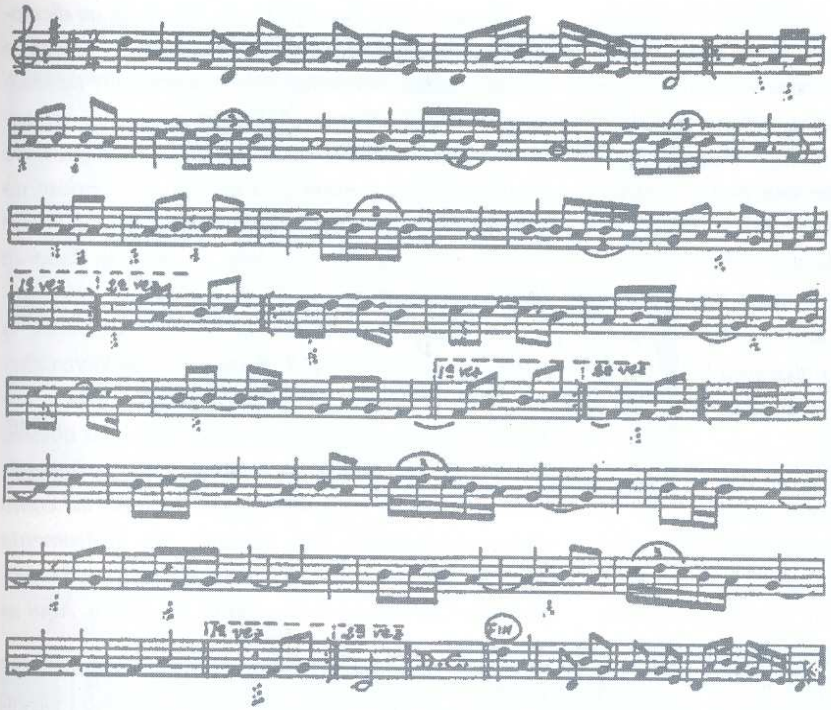
Así pódese comprender como a música instrumental galega casi non tén relacción coa música vocal.

Non teñen estas verbas maior importancia, nin outra intención que despertar unha pequena reflexión sobor a gran diferencia existente entre a música para gaita (considerada como a máis importante dende a ollada tradicional) e o resto de músicas que se deben considerar como cerne da música galega.

Eu coido que hoxe é necesario unha análise profunda das outras músicas galegas diferentes a música para gaita. É necesario un estudo que abranga dende unha análise dos modos, ambito, forma, distancias interválicas... etc; na música vocal, así como un estudo definitivo das poucas gaitas non temperadas, coa finalidade de detectar a posible relacción entre esta caste de gaitas e a música vocal, e ao mesmo tempo tentar descubrir cal foi o proceso de temperación, e porque non a relacción que o tocar pechado tén como proceso para temperar un punteiro que en principio non está.

Todo isto é mais urxente qué a mera recuperación de repertorio para gaita, pois si ben é necesario, hoxe todos temos fácil acceso a unha morea de partituras rexistradas en moi importantes métodos e cancioneiros para gaita, pero nada hai de música tradicional para outros instrumentos.

Lenda de Montelongo
Solo de Saxo Alto



Pasodobre de Lalín

Tradicional

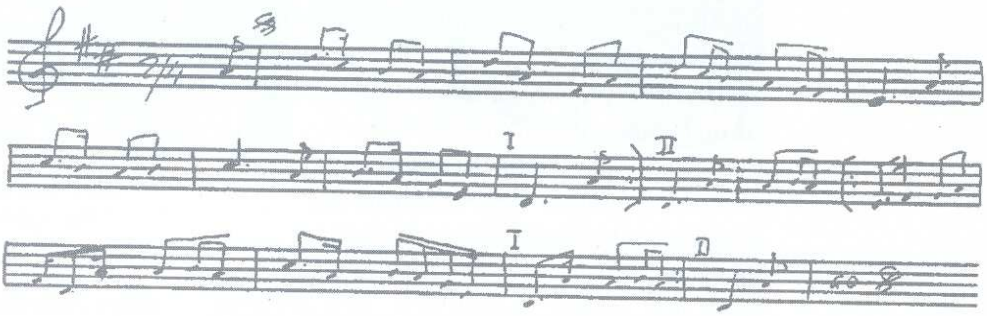
Na actualidade estan a xurdir en Galicia moi importantes movementos musicais como son as bandas de gaitas e grupos multi–instrumentistas, que empregan instrumentos como gaitas en diferentes tonalidades, percusión variada (dende piñas ate latas de pementos), requintas, clarinetes e mesmo zanfonas, todo esto simultáneamente. Agrupacións as duas, que si ben non teñen demasiado referente histórico, si posuien elevadas dosis de imaxinación que en definitiva crean novas posibilidades de expresión e veñen a enriquecer o panorama musical de Galicia. Cómpre polo tanto desbotar a idea de destrucción da música galega, pois isto e absolutamente imposible; a música do pasado de Galicia e ata ahi é patrimonio de todos, está ben definida e, dende o punto de vista histórico, está ben documentada.

Dende eiqui eu animo a estas novas formacións a seguir desenrolando esta interesante actividade, sen esquecer facer o que fixeron tantos e tan importantes grupos de gaitas que hoxe son parte fundamental da nosa historia musical, e non foi máis que aproveitar todo tipo de influencias, e sobor de todo ser grandes creadores da sua propia música, o que supuxo un gran desenrolo e enriquecemento para a música de Galicia.

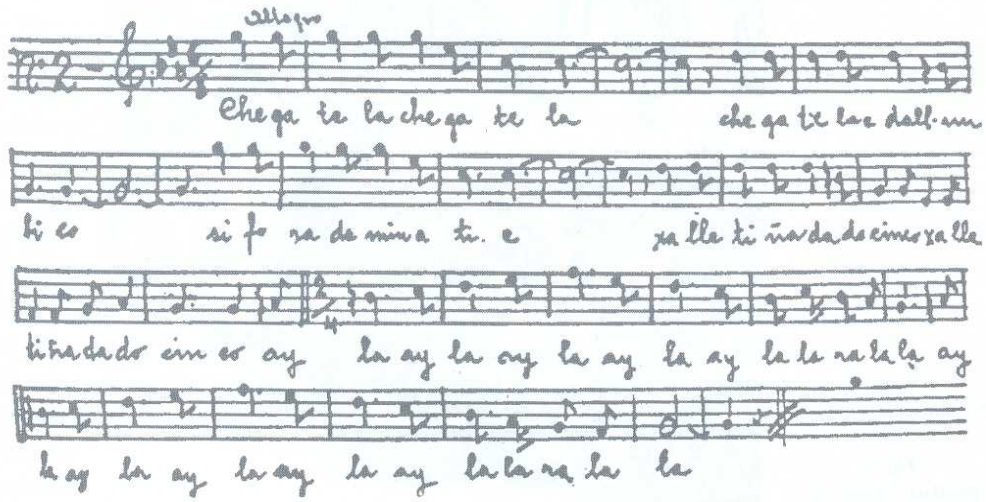
Acompaño iste artigo con catro pezas a modo de ilustración e que son: unha pandeirada, un solo para saxo alto (perteñecente á obra "lenda de Montelongo"), e duas pezas do repertorio dos grupos de gaitas.

Permitídeme despedir iste traballo lembrando as famosas verbas de Cuevillas coas que nesta mesma revista me despedin fai anos: "calquer traballo grande ou levian que fagades por Galicia é sempre sementeira." ■

Rumba de Tintores (Verín)



Pandeirada de Castrelo -Orense



Comenius: *Orbis Sensualium Pictus*

Fritz Schneider

Traducción:
Xosé Lois Foxo

Im Jahre 1658 wurde in Nürnberg ein lateinisch/deutsches Wörterbuch gedruckt, das der Theologe und grosse Erzieher Jan Amos Komensky aus Mähren im ungarischen Exil zusammengestellt hatte. Dem damaligen Brauch entsprechend hatte der Autor seinen Namen latinisiert, und so ist er heute unter dem Namen Comenius bekannt. Das Besondere des Wörterbuchs «Orbis Sensualium Pictus - Die sichtbare Welt» sind Holzschnitte, auf denen alle Begriffe bildlich dargestellt sind.

Auf drei Holzschnitten dieses Buches findet sich die Sackpfeife. In den Kapiteln «XLVI. Pecuaria-Die Viehzucht» und «CXIII. Temperantia -Die Mässigkeit» ist sie sehr klein dargestellt und wird beim Hüten der Schafe, beziehungsweise zum Tanz gespielt. Sie scheint jeweils eine gerade Melodiepfeife und eine gerade Bordunpfeife zu haben. Im Kapitel «C. Instrumenta Musica - Klang-Spiele» hängt die Sackpfeife neben anderen Instrumenten an der Wand. Hier sind die Pfeifen auch gerade, im Gegensatz zu den anderen Abbildungen zeigt diese jedoch zwei verschieden lange Bordunpfeifen (Abb.1). Das entspricht dem im westlichen Mitteleuropa zu jener Zeit verbreiteten Sackpfeien-Typ.

Eine andere Auflage, die 1667 in Breslau und Brieg gedruckt wurde, enthält neue Holzschnitte, die denen der ersten Ausgabe ähnlich sind. Die Abbildung der Musikinstrumente zeigt jedoch eine Sackpfeife in ungewöhnlicher Form, nämlich mit einer sehr langen Melodiepfeife und Kürzeren Bordunpfeifen (Abb. 2). Es ist anzunehmen, dass der

No ano 1658 imprimiuse en Nürnberg un diccionario latín-alemán confeccionado polo teólogo e pedagogo, Jan Amos Komensky, procedente de «Mähren», no exilio úngaro. Tal como era común daquela, o autor latinizou o seu nome, de tal xeito que hoxe é coñecido polo nome de Comenius. O curioso do diccionario «Orbis Sensualium Pictus - Die sichtbare Welt» son os grabados sobres os cales se elaboran tódolos conceptos.

En tres dos grabados deste libro encóntrase a gaita. No capítulo «XLVI. Pecuaria - Die Viehzucht» e o «CXIII. Temperantia - Die Mässigkeit» está representada en tamaño pequeno na custodia das obellas, a xeito de ser tañida para bailar. Este instrumento parece tener un caramillo para a melodía así como outro de bordón. No capítulo «C. Instrumenta Musica -Klang-Spiele», a gaita colga da parede xuntamente con outros instrumentos de música. Aquí as

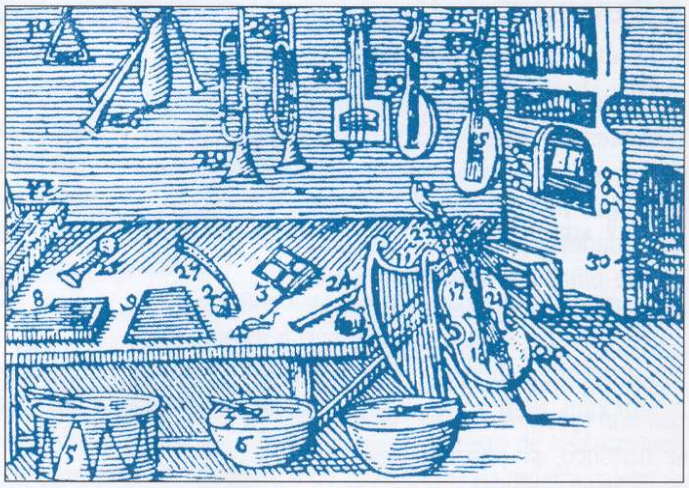


Abb. 1: Ausgabe Nürnberg 1658
Fig. 1: Ausgabe Nürnberg 1658

gaitas aparecen en contraposición cás demáis representacións, xa que conta con dous bordóns longos distintos. (Representación 1). Esto corresponde ao tipo de gaitas máis difundidas na Europa central-occidetal nesta época.

Outra edición, impresa en Breslau e Brieg no ano 1667, contén novos grabados similares aos da primeira edición. O cadro dos instrumentos musicais móstranos unha gaita dunha forma non común, é dicir, con dous tubos melódicos e un bordón.

(Representación 2). Pódese supor que o artista non coñecía o instrumento e polo tanto equivocouse.

Unha edición aparecida en Kopenhage en 1672 contén novos grabados. No cadro dos instrumentos musicais, a gaita aparece con casi idénticas características á edición de Nürnberg de 1658.

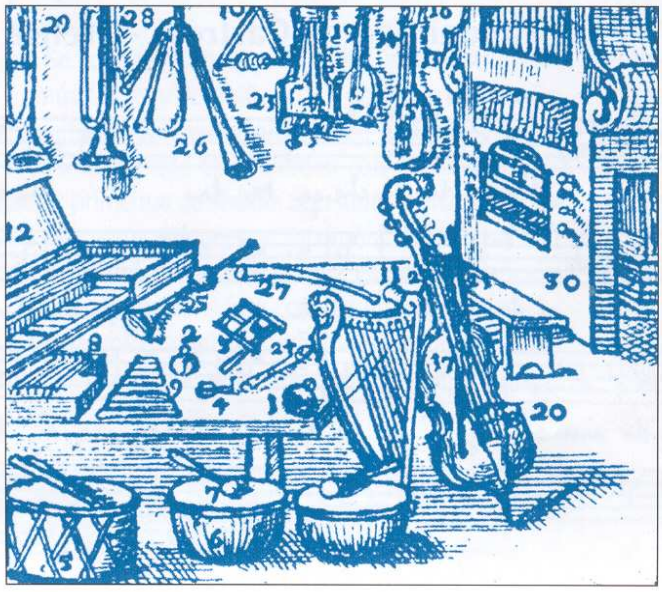


Abb. 2:
Breslau, Brieg 1667

Fig. 2:
Breslau, Brieg 1667

Abb. 3: Ausgabe 1677
Fig. 3: Ausgabe 1677

Holzschneider das Instrument nicht bekannt und es darum falsch dargestellt hat.

Eine in Kopenhagen 1672 erschienene Ausgabe enthält wieder neue Holzschnitte. Auf der Abbildung der Musikinstrumente ist die Sackpfeife nahezu identisch mit der Darstellung in der Nürnberger Ausgabe von 1658.

Eine weitere Auflage, wahrscheinlich von 1677, zeigt wieder die gleichen Instrumente in einem neu angefertigten Holzschnitt. Die Pfeifen des Dudelsacks haben hier durchaus realistische Proportionen. Was aber die Unkenntnis des Holzschneiders beweist, sind Löcher auf den Bordunpfeifen (Abb. 3).

1685 erschien in Leutschau/Levoca eine neue, viersprachige Ausgabe des Buches, das aber ausser lateinischen und deutschen auch ungarische und slowakische Stichwörter enthielt. Die Holzxchnitte sind für diese Ausgabe wieder neu angefertigt worden: von dem evangelischen Geistlichen Jonás Bubenka. Sie sind im Vergleich mit

Abb. 5: Leutschau 1685
Fig. 5: Leutschau 1685

Outra posterior edición, probablemente do 1677, móstranos novamente o instrumento con un novo acabado. Os tubos sonoros da gaita aquí non teñen ningunha proporción real. O descoñecemento do artista queda de manifesto: situa os buratos melódicos nos bordóns do instrumento.

En 1685 aparece en Leutschau/Levoca unha edición do libro en catro idiomas, pero que, contén además do latín e o alemán, voces en úngaro e eslovaco. Os grabados tamén foron elaborados novamente para esta edición por Jonás Bubenka. En comparación cás representacións aparecidas ata agora, aparecen reflexadas en forma de espello,

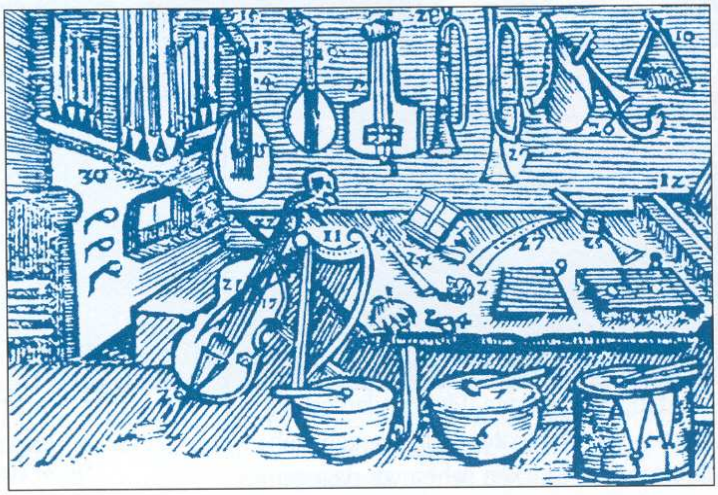


Abb. 4: Leutschau 1685
Fig. 4: Leutschau 1685

tal como se deduce da forma de confecionalas. O particular destas representacións é que os tubos sonoros aparecen curvados. No «Instrumenta Música» o tubo melódico é máis débil, os bordóns máis longos, máis fortemente curvados; mentras que o bordón máis corto é recto. A Gaita do «Pecuaria», móstranos un tubo melódico cónico, así como dous bordóns rectos; mentras que o cadro de «Temperamentia», amosa xunto ao tubo melódico curvado un longo, forte e curvado bordón. (Cadro 5). Lamentablemente as dúas últimas representacións mencionadas son moi pequenas e presentan unha impresión deficiente, entón non podemos precisar detalles das devanditas gaitas.

Para a posterior impresión do libro en Leutschau, en 1728, foron empregadas as mesmas planchas qué en 1685. Eu non sei si, aparte das mencionadas edicións, apareceron outras.

den bisherigen Darstellungen spiegelbildlich, was bei der Herstellungstechnik des Holzschnitts verständlich ist. Das Besondere dieser Abbildungen ist, dass die Pfeifen der Dudelsäcke zum Teil gekrümmt sind. Bei den «Instrumenta Musica» ist die Melodiepfeife schawächer, die längere Bordunpfeife stärker gekrümmt, während die kürzere Bordunpfeife gerade ist (Abb. 4). Die Sackpfeife bei der «Pecuaria» zeigt eine krumme und sich konisch öffnende Melodiepfeife sowie zwei gerade Bordunpfeifen, während das Bild «Temperantia» neben der krummen Spielpfeife eine lange, stark gekrümmte Bordunpfeife aufweist (Abb. 5). Leider sind die beiden zuletzt genannten Darstellungen sehr klein und liegen mir nur als schlechte Drucke vor, so dass die Merkmale der Sackpfeifen nicht sehr deutlich wiedergegeben werden können.

Für eine weitere Auflage des Buches in Leutschau 1728 wurden dieselben Druckstöcke benutzt wie für die von 1685. Ich weiss nicht, ob ausser den genannten noch andere Ausgaben erfolgt sind. Möglicherweise gibt es Abbildungen, welche typische Merkmale des Instruments genauer darstellen.

Das Bemerkenswerte an den beschriebenen Holzschnitten ist, dass in den früheren Ausgaben des Wörterbuchs zunächst der westeuropäische Dudelsacktyp mit geraden Pfeifen dargestellt wurde. In den später herausgegebenen Leutschauer Drucken sehen wir dagegen die gekrümmten Pfeifen osteuropäischer Dudelsäcke. Besonders der Vergleich des Instruments der «Temperantia» (Abb. 5) mit einer heutigen Sackpfeife aus der Slowakei (Abb.6) macht deutlich, dass der Holzschneider Bubenka das in seiner slowakischen Heimat gespielte Instrument kannte und daher richtig darstellen konnte ■

Debemos notar que os grabados descritos nas primeiras edicións do diccionario aproxímanse ao tipo de gaita europea con bordóns rectos. En posteriores impresións de Leutschau podemos ver en contraposición os tubos curvados das gaitas da Europa oriental.

A comparación do instrumento da «Temperatia» (Representación 5) coa gaita actual de Slovaquia (Representación 6), móstranos claramente que Bubenka coñecía o instrumeto que se tocaba na súa Patria e polo tanto podía representalo con fidelidade ■

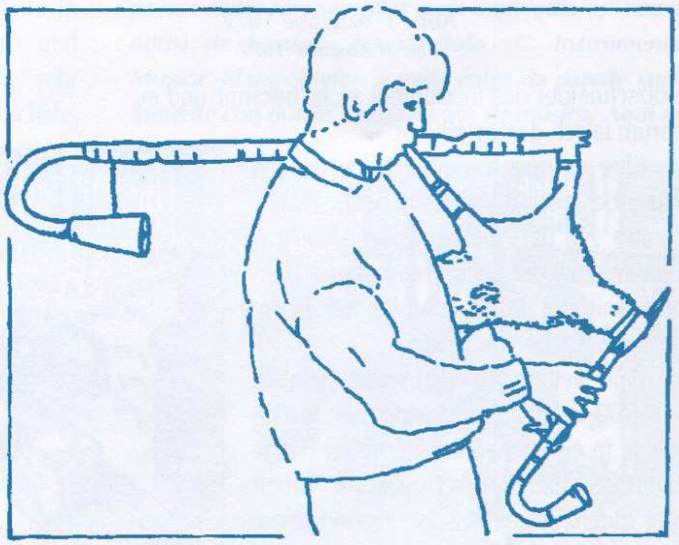


Abb. 6 : Sackpfeifer aus Sihelne (Slowakei) 1994
Fig. 6: Gaiteiro de Sihelne (Slowakei) 1994

Monumento a unha lenda

Discurso de D. Xosé María Núñez con motivo da inauguración do monumento alusivo á lenda do gaiteiro e o peregrino no Cebreiro (16-7-1995)

Momento da inauguración do monumento a unha lenda no Cebreiro, obra de Antón Pereiras, namentras Xosé M.ª Núñez Pérez esboza a devandita lenda, protagonizada por un peregrino e un gaiteiro

«La historia no forma parte de la leyenda, más hay leyendas que conforman la historia. Un día como hoy del pasado año dábamos crédito al relato del legendario episodio del peregrino extraviado que se orientaba hacia su occidental y trascendental destino: la Ciudad Compostela, con imprescindible paso por este poblado tan jacobeo en su significado.

Aún vagaban los fonemas de nuestra narración por estos espacios sobrenaturales y llenos de misterio cuando glosadores de numerosos países brindaron sus plumas certeras para transcribir a otras lenguas aquella leyenda tan poderosa como sencilla, tan universal como entrañablemente lugareña. Nada de lo acaecido en el Camino podía permanecer incógnito por diferencias idiomáticas. Por ello a partir de este II Encuentro Galaico-Leonés, que quizás haya que calificar como jacobeo tan sólo para no restringir ni siquiera de palabra su carácter deslocalizado, esculpidas permanecerán en el sitio de entrecruce de los senderos que afluían al Santo Milagro, en el lugar que los de más memoria denominan "As Porterias", los tres protagonistas de nuestra conmemoración: El Cebrero de Santa María la Real, un peregrino real y palpable y un gaiteiro de real signo. En cinco idiomas (gallego de Alfonso X el Sabio, el castellano de Cervantes, el alemán de Goethe, el francés de Baudelaire y el inglés de Shakespeare) con otras tantas grafías figurará en extracto quintaesenciado este acaecer que engruesa, enaltece y engrandece la historia de este embelesador, humilde y altanero, prehistórico, medieval y renaciente Cebrero» ■

A Real Banda circunvala o monumento, mentras soa o alalá do Cebreiro

Gaita ¿«Astur-Cantabra»?

Comentarios críticos

Alfonso García-Oliva

Desde hace algún tiempo vengo oyendo la expresión "gaita astur–cántabra", sobre todo en boca de jóvenes gaiteros o aspirantes a serlo. Como observo también a menudo que este apelativo crea una enorme confusión conceptual, creo necesario poner –y por escrito– las cosas en lo que creo es su justo lugar.

Empecemos por definir –una vez más– algunos términos, pues parece que la organología científica no acaba de calar entre algunos de nuestros folkloristas. Según la clasificación Hornbostel–Sachs, que es la aceptada hoy día por los organismos internacionales [1], y con la salvedad de dos números de clasificación diferentes según el puntero o tubo melódico posea sección interior cilíndrica, tipo clarinete, o cónica, tipo oboe, una **cornamusa** es un *instrumento musical aerófono de lengüeta múltiple, compuesto por uno o más tubos sonoros y con depósito flexible de aire.*

¿Qué es, pues, una *gaita*?

GAITA: *Cornamusa del Noroeste de la Península Ibérica.*

Cuántas veces he repetido esto en los últimos años no lo sé. Hay (y habrá) quién no está de acuerdo, pero hasta ahora no han sido presentados argumentos organológicos en contra de esta definición.

Hay, desde luego, otros aerófonos en España llamados *gaita* (flautas de tres agujeros, oboes populares) e incluso un cordófono (gaita de rabil, o gaita zamorana, referido a la zanfoña) pero aquí hablamos de aerófonos con *depósito flexible de aire*, es decir, con *fuelle*, por lo que pasamos directamente a las *cornamusas* del Noroeste Ibérico.

El área tradicional de uso de estos instrumentos va desde el Finisterre gallego hasta, aproximadamente, la cuenca del Besaya, en Cantabria, en sentido Oeste–Este, y alcanza, por el Sur, las comarcas zamoranas de Sanabria y Aliste y la zona Noroeste de la región portuguesa de Tras–Os–Montes. Este área abarca, pues, la totalidad de las actuales Comunidades Autónomas de Galicia y Asturias, y toca parte de Cantabria y del antiguo Reino de León.

En principio, y *organológicamente* hablando, se trata del mismo instrumento, caracterizado por:

–Un puntero (*punteru, punteiro, puntera*, según las zonas) de sección cónica ancha (relación 1:18, aproximadamente), provisto de lengueta doble (*pajuela, payuela, palleta*...) y con ocho orificios melódicos y tres tonales (*oídos, troneras*), que abarca una tesitura de una octava y media como máximo y básicamente de una octava.

Tradicionalmente, la tónica del puntero de una gaita varía desde (o alrededor de) SI b 3 hasta (o alrededor de) RE 4, llamándose en todas las zonas de uso *tumbal* a las gaitas más graves y *grillera* (*grillera*, en gallego) a las más agudas. Se denomina popularmente *redonda* a una gaita intermedia (tónica cercana al DO 4). [2]

– Un bordón bajo (*ronco, roncón*), provisto de lengüeta simple (*pajón, palló, payón*), de sección cilíndrica que incrementa su diámetro en cada uno de los tres segmentos de los que siempre consta (prima, tercia y copa).

Este bordón, afinado dos octavas más grave que la tónica del puntero, se sitúa *ineludiblemente* sobre el hombro de quien toca la gaita. [3]

–Un fuelle (fol, fole, jueyi) de cuero u otro material de unos 10 litros de capacidad.

–Un tubo de insuflación bucal o directa (soplete) [4]

Hasta aquí los factores comunes a todas las gaitas, que a su vez son elementos diferenciadores frenta a otras cornamusas de otros países cercanos (Bretaña, Escocia, Flandes, Centro de Francia, Aragón) cuyos instrumentos de uso tradicional están organológicamente próximos a los nuestros. Otras cornamusas europeas, norteafricanas y asiáticas presentan diferencias estructurales mucho más notables respecto a nuestras gaitas.

Santiago Conde, gaitero de Piñeres (Cantabria), con una gaita «mixta»

(Foto: J. S. San Román)

Gaita construida por Antón Corral de perfil inusitadamente liso, pero gaita, sin duda.

¿Dónde están las diferencias entonces, entre una gaita *gallega* y otra *asturiana*, por ejemplo?.

Hay diferencias, desde luego, pero son menores, desde un punto de vista organológico, que entre un *Biniou* bretón o una *Pip'sack* flamenca, y una gaita, venga ésta de Galicia o de Zamora:

– Torneado exterior de los tubos. Este es un aspecto irrelevante pero suele llamar la atención de los profanos. En las zonas más meridionales (Zamora, Portugal), los tubos pueden incluso ser tallados a mano, y no torneados. Las gaitas en Asturias suelen presentar un perfil más liso que en Galicia, si bien muchos ejemplares gallegos del siglo XIX muestran un torneado similar al asturiano actual. De todas formas, el perfil externo es más una elección del artesano (de hecho, a veces constituye prácticamente su firma) que una norma regional generalizada. En Asturias, no obstante, los artesanos producen instrumentos exteriormente muy similares entre sí, pero es un fenómeno reciente de refuerzo de la identidad regional de sus gaitas. De hecho, el estándar actual está basado en los instrumentos del reputado Antón de Cogollu (1883–1959). Otro famoso artesano actual, Antón Corral, produce un modelo de gaita cuyos tubos son totalmente lisos, lo que no impide que este instrumento sea bien gallego.

– Tipo de fuelle. Olvidando los de goma, hoy afortunadamente cada vez menos empleados, hay dos tipos de fuelle dependiendo del material empleado y de la forma que tengan.

Se suele asociar el fuelle alargado de piel enteriza (es decir, usando el pellejo entero de un cabrito o cordero, anudado y sin costuras, con Asturias y el fuelle más corto y redondeado, de cuero cosido, con Galicia, pero esto es sólo aproximadamente cierto, al menos en lo referido a materiales, pues tanto enterizos como cosidos se entremezclan según la cercanía de los artesanos y las preferencias de los gaiteros: por todas partes hay incondicionales de uno u otro procedimiento. Parece que el origen del fuelle redondeado con el cuello curvado hacia abajo se originó en Galicia y está relacionado con los principios de las bandas de gaitas, aunque esta hipótesis no está suficientemente contrastada.

En cualquier caso, si su origen está en Galicia, se explicaría por qué en la vecina Asturias no se adoptó la innovación: sería «galleguizar» uno de los estandartes de la diferenciación «regional» (o «nacional», según con quién se hable). [5]

– Digitación. Abierta o cerrada. También se asocia la digitación cerrada con Asturias (y parcialmente Cantabria) y abierta con el resto, pero no hace mucho, cada gaitero tenía su propia digitación, para adecuar la escala de su puntero a su oído. Hay también en Galicia una digitación cerrada (*pechada*) normalizada [6], para quien prefiera este estilo de toque. No se puede afirmar si una es mejor o peor que otra, ya que cada cual tiene sus ventajas y sus inconvenientes, según nos refiramos a cromatismos, articulación de las notas, ornamentaciones, comodidad, facilidad de aprendizaje, seguridad en la sujección del puntero, etc.

Tres gaitas («mixta», «asturiana» y «gallega») coexistiendo y tocando juntas sin problemas. Oyambre, Cantabria mediados de los 80

(Foto: ALERTA)

«Torna», célebre personaje llanisco, tocando «abierto»

(Foto: Archivo de EL ORIENTE DE ASTURIAS)

Tampoco existen datos definitivos sobre si una procede de la otra o si ambas han coexistido. A. Baines apunta la hipótesis de la tendencia natural hacia la digitación abierta, siendo la cerrada (más bien, semicerrada: «cross–fingering») un recurso de modificación de la altura de algunas notas, «corrigiendo» así las desproporciones espectrales de un aerófono con orificios equidistantes entre sí y de igual diámetro: (...) El resultado acústico es la *escala natural de la flauta* que se puede oír en muchos ejemplos de música tradicional. No hay una distinción clara entre tono y semitono en algunos grados de escala. (...) Experimentando con el emplazamiento y los diámetros relativos de los orificios se puede modificar este fenómeno, pero si se dejan los agujeros como están, se puede emplear (la digitación semicerrada) para obtener las alturas corregidas del sonido (...). [7]

En cualquier caso, constatamos la presencia de digitación abierta en las gaitas más arcaicas (Zamora y Tras–Os–Montes), con escala «a la brava» (no temperada), y en las más modernas, estables y temperadas [8] (Galicia). Quizá haya sido un viaje de ida y vuelta. Quizá.

– Timbre. Siendo la sección interna de los tubos idéntica, (las variaciones son mínimas, milímetro arriba o abajo), el timbre sonoro depende de la lengüeta empleada. En los bordones es igual, pero en los punteros hay una diferencia notable. Salvo en Asturias (y de nuevo, parcialmente en Cantabria), las cañas o pajuelas no presentan particularidades, dado que sus dimensiones responden al principio de Benade [9] que considera la lengüeta (y el tudel) como la prolongación del ápice perdido del cono interno del tubo sonoro (el puntero, en este caso). La forma de la lengueta, más triangular en Galicia y más rectangular (con matices) en el resto, implica unas mínimas variaciones tímbricas, favoreciendo la forma triangular el «requinteo», o paso a la octava superior, técnica que, de todas formas, apenas se usa tradicionalmente en Galicia.

La «payuela»hoy tradicional en parte de Asturias y Cantabria, presenta sin embargo un tamaño sorprendentemente pequeño con relación al puntero en el que se inserta [10]. Esta desproporción da como resultado un timbre peculiar, muy apreciado como elemento diferenciador en Asturias frente a otras gaitas, pero a menudo considerado estridente o «grillero» por oídos no tan interesados en la diferenciación y sí en la música. La explicación de esa, según algunos, estridencia, reside en el hecho de que la superficie de las palas es tan reducida que la lengüeta funciona siempre en el límite del «requinteo», es decir, que en cada nota se superpone de forma notable un armónico, situado una octava más agudo que la frecuencia fundamental de cada nota emitida.

El principal inconveniente de este tipo de lengüetas es su inestabilidad: a la menor variación de temperatura, humedad, o presión en el flujo de aire, la frecuencia sube o baja, con intervalos a veces de hasta medio tono.

Cierto es que, en los últimos años, los artesanos asturianos han introducido modificaciones en el tamaño y emplazamiento de los agujeros y en las secciones interiores del puntero que, guardando una digitación cerrada que saca partido de la modificación de la forma de la onda en la columna de aire, creando nodos vibratorios a la altura de determinados orificios, dan por resultado punteros perfectamente afinados. La estabilidad, sin embargo, todavía puede ser mejorada.

Si se redujera la longitud de la espiga del puntero, y se alargaran las palas de la lengüeta, proveyéndolas de una base parcialmente inerte, la estabilidad del instrumento mejoraría y se introduciría, en distintas zonas de la pala, la capacidad de regulación de la emisión de armónicos, pero esta propuesta fue considerada por algunos asturianistas poco menos que herética (también aquí se hablaba de una

supuesta pretensión de «galleguizar»la gaita).

No hablaremos de estilos interpretativos, pues es algo externo al instrumento, y a veces viene dado por el repertorio (cromatismos, requinteo), y las variantes pueden ser comarcales, locales e incluso individuales. No digamos ya de las ornamentaciones.

Como se ha ido viendo, las diferencias, ampliamente matizadas, entre las gaitas usadas en unas zonas u otras son menos de índole organológica que tecnológica, y, a veces ideológica (localismo, comarcalismo, regionalismo, nacionalismo).

Pretender que estas diferencias constituyen instrumentos distintos equivale a decir que un violín con cuerdas de tripa es un instrumento distinto de un violín con cuerdas metálicas: uno puede ser tocado en Corrèze (Francia) y otro en Connemara (Irlanda) –los ejemplos son aleatorios–; no suenan igual, no se empuñan igual (ni el arco tampoco), el repertorio es distinto; pero sin duda ambos son violines. No se habla de violín correciano ni de violín irlandés, sino de violín en Corrèze o violín en Irlanda. El acordeón diatónico, el clarinete (¿lengüeta hacia arriba o hacia abajo? ¿con 11 llaves o con sistema Boehm?) la flauta travesera (¿metal o madera? ¿con llaves, sin llaves?) y otros instrumentos con una tradición popular no sufren los dimes y diretes de nuestras gaitas. Tampoco sufren la pretensión de exclusividad de un territorio. Eugenio M. Zamora es elocuente sobre este fenómeno:

La estandarización y estrechez con la que hoy se reproduce y mantiene todo lo relativo al folklore musical, así como los comportamientos obsesivos de búsqueda de señas de identidad favorecen una visión de exlusividad regional de los instrumentos musicales. Se juzga así a determinados instrumentos como propios y casi simbólicos de una región no por el arraigo que hayan tenido a través de los años, ni por la verdadera difusión que hayan alcanzado, sino por el desarrollo que se les ha provocado, precisamente para lograr esa diferenciación en los últimos años, dejando al margen otros instrumentos que con la misma o mayor difusión o tradicionalidad, no proporcionan esa identidad. (...) Es difícil hacer comprender que no se está reproduciendo la tradición, sino produciéndola. (...) Sin realizar en ningún momento un análisis político del nacionalismo, el objetivo de estas líneas es rechazar la manera en que estos afanes políticos se basan o intervienen en cuestiones en ese caso musicales, dando a entender, además, que los motivos de tales acciones son estrictamente musicales o «culturales". Precisamente lo que aquí se defiende es que desde el punto de vista del folklore musical esta exclusividad regional de los instrumentos musicales, tal y como se presenta, es falsa.[11]

En lo que toca a las gaitas, vale aplicar las reflexiones de Marc Perrone, conocido acordeonista francés, sobre el dogmatismo respecto a la "correcta" manera de ejecutar un determinado repertorio en una región dada: «(...) Real o inventada, la anécdota siguiente tiene sentido: se cuenta de pueblos primitivos que, queriendo fabricar un fusil, reproducían los mínimos detalles del modelo del que disponían (nudos en la madera de la culata, mancha de grasa, rayaduras), ya que no sabían distinguir en el objeto–referencia lo esencial de lo accidental (...).»[12]

Cuando ocurre como a los pueblos de esta anécdota, lo accidental (torneado, forma del fuelle, digitación, número de borbones, color de los flecos, si llegamos al absurdo,...) se presenta como esencial, y creemos que esta actitud, reforzada por un afán diferenciador, lleva a posturas beligerantemente maximalistas, y no siempre el rigor organológico dicta las denominaciones, sino más bien el deseo de crearse una identidad segregada y definida a ultranza, pero ¡ojo! que, aún siendo lícita esa aspiración, no se debería confundir la realidad con lo que se quisiera fuese la realidad. Hay algo llamado método, y aún método cientifíco, que es lo que debe guiar la interpretación de los datos objetivamente disponibles. Lo contrario es mensaje ideológico, cuando no simple y pura manipulación. Y de manipulación, incluso de las músicas tradicionales, saben bastante los regímenes totalitarios, sea en la España franquista o en los países oprimidos bajo la bota stalinista.

Por lo tanto, y aquí queríamos llegar, hablar de gaita «cántabra», o «astur–cántabra», no corresponde a una realidad colectiva, ni tradicional, ni científica. Es evidenciar elementos accidentales en detrimento de los esenciales, con una finalidad extramusical.

En otro trabajo[13] ya describimos las preferencias de los gaiteros de mayor edad y extracción rural, en Cantabria, por el puntero «asturiano», y sin embargo, los más jóvenes y urbanos, entonces preferían el "gallego". Y se consignaban instrumentos "mixtos". Ya en el primer ensayo publicado sobre la gaita en Cantabria[14] queda claro que si el instrumento es «gallego» o «asturiano» es algo carente de importancia en la tradición cántabra.

De todas formas, los epítetos «gallego», «asturiano», «alistano», etc, son generalizaciones que no responden a la realidad: se tocan gaitas «gallegas» en toda la zona occidental de Asturias (del Navia al Eo), en gran parte del Noroeste de León, en Sanabria, Aliste y Tra–Os–Montes (donde coexisten sin conflictos con las tradicionales «de fole»), en Cantabria, donde, que el autor sepa, ninguno de los gaiteros que tocan «abierto» ha sido nunca, tocando en contextos tradicionales, rechazado por usar un instru-

mento «de fuera», o de una forma "no nuestra". Este tipo de comentarios está empezando a oírse ahora y, curiosamente, siempre en boca de jovencísimos músicos e *ideólogos* urbanos.

La gaita «asturiana» (también llamada «de ribera»[15]) se toca tradicionalmente en el Centro y Oriente de Asturias, así como también en Cantabria Occidental. De ahí su reciente y unilateral bautismo como «Astur–cántabra» Pero entonces, y siguiendo la tendencia ultradefinitoria ¿por qué no hablar de gaita galaico–astur–leonesa referida a la variedad mayoritaria en Galicia, pero que desborda los límites gallegos? ¿por qué no incluir en la ultra definición epítetos que mencionen la tonalidad: tumbal, redonda, etc? ¿o incluso el tipo de madera y el color del vestido? ¿por qué no, en Cantabria y Asturias, hablar de «gaita asturiana»?, pues su área actual de uso es la de ambas Asturias: las de Oviedo y las de Santillana. Buen argumento para algún asturianista... Ahora otro que hará las delicias de algún otro cantabrista (y seguro que el cuerpo se lo pide a más de uno: ¿por qué no hablar de «gaita cántabra (!)» para la variedad que, desde Torrelavega, se pretende ahora exclusiva en Cantabria?. Al fin y al cabo, su uso se extiende por «territorio históricamente cántabro»... (En el más puro estilo del **Lebensraum** nacional–socialista...)

Es patético.

¿No es más razonable hablar, sencillamente, de gaita; gaita EN Cantabria, gaita EN Asturias, etc.? Y luego, si es necesario, según el caso, definir las particularidades del instrumento EN la zona: digitación, forma y tamaño... y/o de su uso EN esa zona: solista o no, repertorio, técnicas interpretativas, contexto social de uso,...

Finalmente, ¿por qué no nos dejamos de usar los instrumentos como armas arrojadizas, o como pretextos para un regionalismo o nacionalismo cada vez más mimético de otro mayor, estatal, y ya conocido y sufrido en esta península? ¿Por qué no nos dedicamos menos a atacarnos, y más a disfrutar de nuestras músicas y nuestras gaitas?.

Que así sea.

NOTAS

(1) UNESCO y sus secciones Comité Internacional de Museos y Colecciones de Instrumentos de Música, CIMCIM (Comité a su vez dependiente del Consejo Internacional de Museos, ICOM), Consejo Internacional de la Música, CIM y Consejo Internacional de las Músicas Tradicionales, CIMT.

(2) En determinadas zonas son más frecuentes unas tonalidades que otras, y así, en una comarca donde la mayoría de las gaitas son cercanas a SIb, la tendencia será llamar grillera a una gaita en DO, y a otra en RE, también **grillera, pero aún más brillante**. Por el contrario en zonas tradicionalmente **grilleras**, la tendencia será a considerar el instrumento propio como **redonda**, y cualquier otra gaita, "**tumbalona**". Desde luego, hasta hace no mucho, los instrumentos podían estar en DO, o DO y 1/4 de tono más agudo, o DO#, o DO y 3/4, o DO y 5/8 de tono, o lo que fuera...

(3) En Galicia y, recientemente y en menor grado en Asturias, pueden aparecer otro(s) bordón(es) en las gaitas, sean también en posición vertical u otras.

No queremos polemizar ahora sobre este asunto, pero, en principio, toda opción nos parece respetable, siempre que no se pretenda la aniquilación de las otras opciones ni la exclusividad en la posesión de los "valores tradicionales". La "tradición", por otra parte, nunca ha casado con adjetivos como impermeable, excluyente, impuesta, o reimpuesta. Es un fenómeno más flexible, abierto, colectivo y complejo.

(4) Se conocen algunos –escasos– ejemplos de gaitas insufladas mecánicamente (con un barquín similar a los de atizar el fuego, accionado con el brazo que no sujeta el instrumento), pero parecen constituir más opciones personales aisladas que una tradición comarcal.

(5) Conste que, personalmente, usamos un modelo de fuelle mixto, sin querer imponer nada a nadie: es una opción individual, al no considerar práctico ni cómodo el fuelle alargado, ni estético el cuello curvado hacia abajo, por no hablar de los fuelles llamados "pez martillo".

(6) Vérse: Fernández, Juanjo: "O tocar pechado, un estilo que durme". En Anuario de Gaita Nº 1. Diputación de Ourense, Ourense, 1987.

(7) Baines, Anthong: Musical Instruments Through the Ages. Penguin Books. London, 1969. Este enunciado también es aplicable a la obtención de cromatismos por "tranquillas".

(8) El temperamento igual es una entelequia en un instrumento con bordón, como las cornamusas: forzosamente algunos grados de la escala temperada constituyen intervalos no armónicos con la nota pedal (el bordón), por lo que se ha de optar bien por modificar algunas notas del puntero para que "afinen" con el bordón, bien por temperar el puntero para que afine con otros instrumentos temperados, que no "afinados": teclados, clarinetes, etc, pero entonces el bordón sonará desafinado con algunas notas del puntero... La polémica está servida.

El asunto es demasiado extenso para ser tratado, aún marginalmente, aquí. Recomendamos la lectura del interesante trabajo firmado por Uncle Octavius, seudónimo de un reputado músico, compositor y artesano británico (respetamos su deseo de anonimato), publicado en The Bagpipe Society Newsletter, Nº 14. Hornchurch, 1989.

(9) Benade, Arthur H.: Fundamentals of Musical Acoustics. Oxford University Press. 1976.

(10) La relación entre longitud de las palas y longitud del cono interno del puntero es, en una gaita, en Asturias, de 1:30 aproximadamente. En otras gaitas viene a ser de 1:17; y en otras cornamusas de sección interna similar a las gaitas, de entre 1:13 a 1:18 (Veuze, Highland Pipes, Biniou...). La desproporción es evidente. Las relaciones citadas son promedios, pues hay variaciones según tonalidades y artesanos.

(11) M. Zamora, Eugenio: Instrumentos musicales en la tradición asturiana. Ed. del autor, Oviedo, 1989.

(12) Perrone, Marc: Musiciens de routine? Vos papiers! En Modal Nº 4. U. P. C. P., Vouille, 1986.

(13) García–Oliva, A. La gaita en Cantabria. En Anuario de Gaita Nº 4. Ourense, 1990.

(14) Gomarín Guirado, F. Presencia de la gaita en el folklore musical de Cantabria. Cabezón de la Sal, 1984.

(15) Ver: Argüelles, Luis: La difusión de la gaita en Asturias. En El Comercio. Gijón 10–10–81.

Entrevista con Manuel Prada Ramos, Director da Banda de Gaitas do Barco

A banda de gaitas do Barco, co patrocinio do propio concello, está a funcionar baixo a dirección de Manuel Prada Ramos, un músico e gaiteiro que está desenvolvendo unha labor extraordinaria a favor deste colectivo.

Con él falamos para que nos mostre as súas impresións sobre a súa banda e sobre a situación do mundo da gaita actualmente en Galicia.

¿A onde queres chegar coa banda de gaitas do Concello de Barco?

Como calqueira director dun colectivo diste tipo aspiro acadar unha formación nos rapaces que conforman a banda. Actualmente estamos na segunda categoría da Liga de Bandas de Gaitas; lóxicamente aspiramos a pasar ao primeiro grado, xa que o Barco tén que estar entre os millores.

¿Qué lle falta á banda de gaitas do Barco para conquerir un maior nivel interpretativo e de imaxe?

Como tódalas bandas que están nos primeiros postos, é necesario dotar á banda de material adecuado. Por exemplo, nós estamos empregando unha percusión semiperfeccionada, nembargantes todos sabemos que para acadar un son máis definido hai que ir a unha percusión de alta tensión, que che permita facer estudios. Eu considérome tradicionalista, pero entendo que para acadar maior cotas interpretativas é necesario utilizar percusión máis perfecta. A percusión tradicional está ben para acompañar a un cuarteto tradicional pero non é apta para acompañar a unha banda de gaitas.

¿Por qué cres que hai tanta crispación nalgún sector tradicionalista?

En primeiro lugar entendo que debería haber un mútuo respeto entre as distintas formas de entender o mundo da gaita actualmente. Cal-

Banda de Gaitas do Concello do Barco (Ourense)

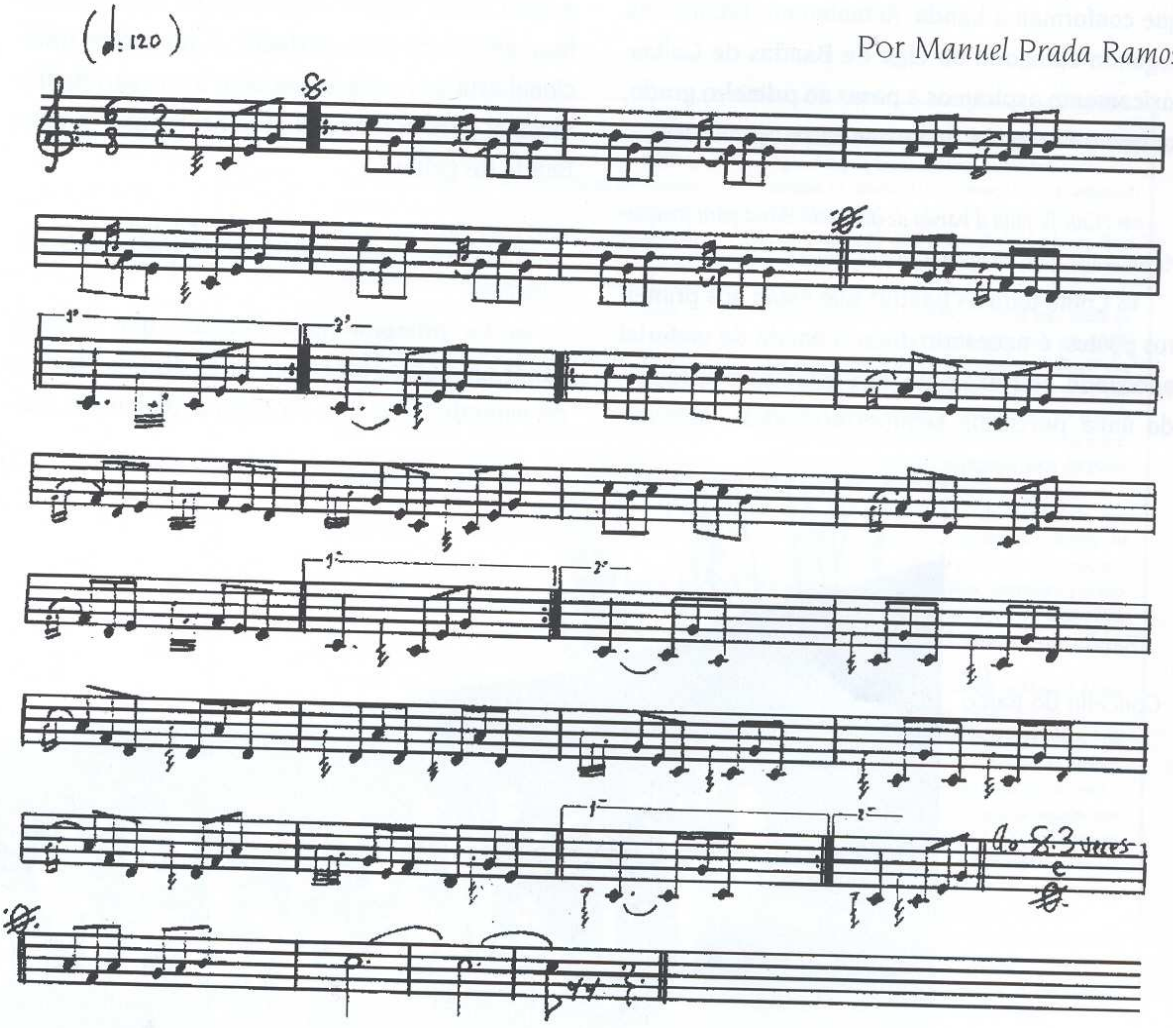
queira instrumento, ben sexa tradicional ou actual, debe estar aberto a novas aportacións e a calqueira tipo de milloras si quere subsistir, do contrario quedará relegado como algo étnico ou histórico. Por outra banda, dende que se formaron as bandas de gaitas na Provincia de Ourense, a gaita experimentou unha gran milloría no seu concepto estético e interpretativo. Aparte da creación de Escolas en casi tódolos concellos, esta estúdiase con base no solfeo, cousa que non era común no aprendizaxe de este instrumento. Entón paréceme que está é máis ben unha guerra de celos e de ocupar espacios, xa que hai sitio para todos.

¿Consideras que a banda de gaitas do Barco conta co apoio suficiente das institucións?

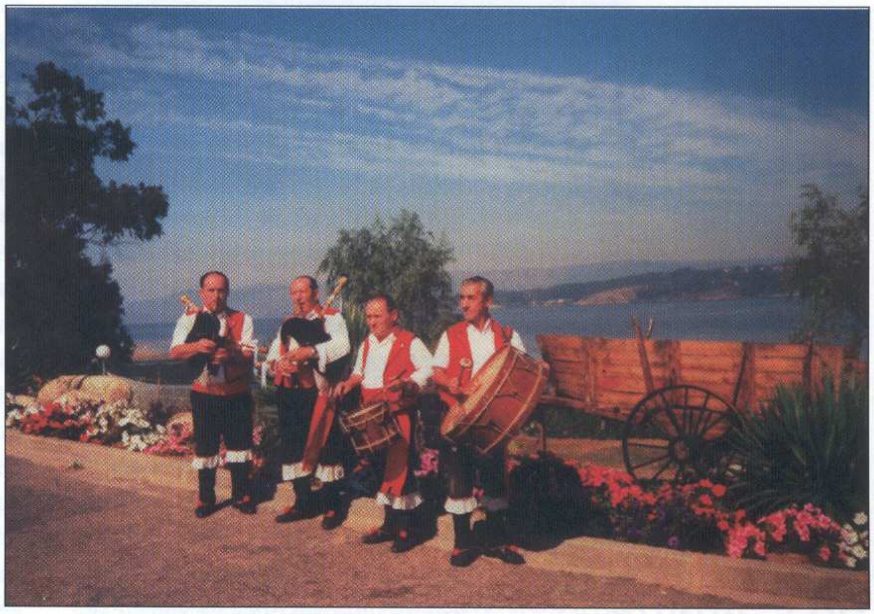
Tendo en conta que esta é unha banda que se formou fai pouco tempo, as axudas que recibimos non están mal de todo, pero actualmente necesitamos milloras para acadar os nosos obxetivos. Tamén penso que a Provincia de Ourense débelle estar agradecida á Deputación de Ourense pola sensibilidade que tén á hora de apoiar as iniciativas culturais e, especialmente no mundo da gaita ■

Muiñeira do Barco

Por *Manuel Prada Ramos*


♩: 120
1ª
2ª
1ª
2ª
1ª
2ª

Os Gaiteiros Brisas do Río Ulla (Catoira)



É un dos grupos máis veteranos da Comarca. Agustín Lorenzo Loroño que hoxe ten 85 anos é a súa verdaderia alma desde que decidíu saír ás festas alá polos anos 20, data a cal pertence a foto do cartel desta IV Mostra. Entre as súas cualidades destacaba de máis novo como un recoñecido facedor de palletas que aprendera dun gaiteiro portugués. Do rico repertorio musical da zona onde convivían gaiteiros e músicos tradicionais (Pallamallada ou os propios Campaneiros) marcado pola senlleira pegada dos Soutelo de Montes, a quen segundo os vellos, Lorenzo imita, enriquécese este grupo, que leva este nome porque Lorenzo era o barqueiro de pasaxe do Ulla. O grupo tivo distintas formacións desde os seus comezos, pasou por el Ramón o dos "Areeiras", Valdomero Casal e os irmáns Ribeiros entre outros. Hoxe no grupo, ademáis de Agustín Lorenzo, toca a gaita Agustín Lorenzo Moure, fillo do fundador do grupo, desde rapaz interesado na música que fai dezaseis anos acompaña a dúo ó seu pai. Agustín posee amplos coñecementos de solfeo que adquiríu xa de adulto e ten feitos 4 cursos de gaita con excelentes calificacións, actualmente é profesor de gaita de varios grupos de alumnos en diferentes lugares da Comarca.

Na percusión tocan o tamboril Enrique Casal Aragunde, un home que ademáis de formar parte no exército da banda de Ourense tocou na banda que houbo en Catoira, para formar parte de Brisas do Ulla desde fai uns dezaseis anos. O bombo tócao José Carlos Ríos Abuín, coñecido por Pepe «o Carreiro», considerado como un dos mellores no seu instrumento, ten acompañado ó grupo dos Areeiras e mesmo ós «Faiscas do Xiabre», formado polos gaiteiros e o percusionista do coñecido grupo de Folk Milladoiro. Precisamente este grupo popularizou algunha das pezas do repertorio máis antigo de Brisas do río Ulla caracterizado pola gracia e o gusto que lle outorgan ás melodías e máis a súa coidada afinación ■

Banda de Gaites «VILLAVICIOSA» Asturies

Kurz über dudelsack

Festival in Strakonice

Breve historia do Festival de Gaiteiros en Straconice

Josef Rezny

Traducción:
Xosé Lois Foxo

Strakonice, eine Industriestadt in der Tschechischen Republik etwa 100 Km südlich von Prag, am Rande des wunderschönen Böhmerwaldvorgebirges, liegt im Herzen eines von je gesang -und musikfreudigen Gebietes. In breiter Umgebung haben sich viele Nachweise der uralten Dudelsacktraditionen mit ihrem merkbaren Einfluss auf die Melodik vieler Volkslieder und Volkstänze erhalten. Die überwiegende Instrumente der regionalen Volksmusik waren seit 16. Jahrhundert der Dudelsack «Dudy» und eine Geige. Von Anfang des 19. Jahrhunderts gesellte sich zu diesen Instrumenten eine Klarinette /in Es/, wodurch die beliebte «kleine Bauernmusik» entstand. Bei reicheren Hochzeiten und Festen wurde die Dudelsackmusik um eine zweite Klarinette /in B/, später noch um eine Bassgeige und Nachschlaggeige verstärkt.

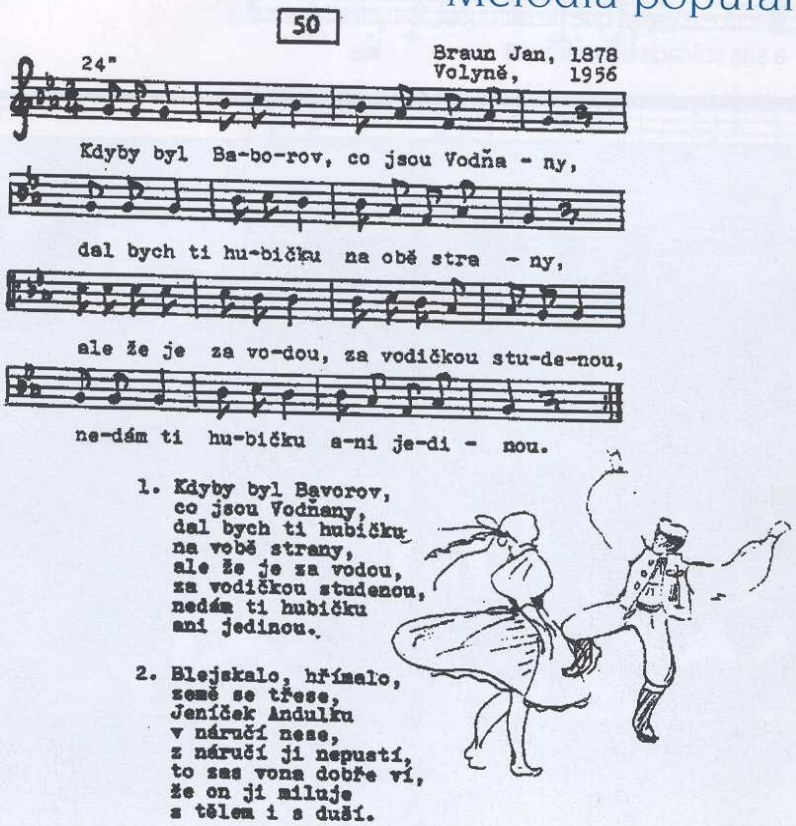
Allein die Stadt Strakonice mit ihrer Umgebung wurde durch zahlreiche Dudelsackspieler und manche Dudelsacksagen sehr berühmt.

An die regionalen Dudelsacktraditionen anknüpfend entstand im Jahre 1949 das Práchensky Folklore-Ensemble mit seiner Dudelsackkapelle /unter der

Strakonice é unha cidade industrial da República Checa, situada, aproximadamente a 100 kms. ao sur de Praga, á beira dos paradesíacos bosques dos montes do Bohemia. Encóntrase ubicada no corazón dunha rexión única en cantos e música. Nun amplo contorno hai abundantes testimonios de tradicións gaiteiriles coa súa influencia na melodía en moitas cancións populares así como en danzas populares. Os instrumentos máis relevantes da música popular da rexión dende o século XVI foron a gaita "Dudy" e mailo violín. Dende o escomenzo do século XIX asociouse a estes instrumentos o clarinete (en Es) a través do que xurdiría a música popular. Nas bodas ricas así como en festas, a música de gaitas reforzouse con un segundo clarinete (en B), e máis tarde un baixo e outro violín suplementario.

A cidade de Strakonice e mailo seu entorno foi famosa polos seus gaiteiros así como múltiples ditos en torno á gaita. Entroncado á tradición gaiteiril rexional xurdiu no ano 1949 o "Práchensky Folklore-Ensemble" coa súa banda de gaitas baixo a dirección do autor diste traballo. Por iniciativa do grupo fíxose realidade en Strakonice a Festa do folclore do sur de Bohemia (1955-1961) e tamén o primeiro encontro de gaiteiros checos (1956). Estas festas do folclore desgraciadamente desapareceron co transcurso do ano 1961, pero xa no ano 1967 puxéronse en marcha iniciativas similares no contexto do 600 aniversario da cidade como é a primeira celebración do primei-

Melodia popular checa



Wäre Dorf Baborov dort, wo Vodňany
möchte ich Dich küssen auf beide Wangen,
da Du hinter Wasser bist
und Wässerchen sehr kalt ist,
bekommst Du keinen Kuss,
keinen einzigen.

Wäre Dorf Baborov, wo Prachatitze,
würde ich Dir geben - viel Tausend Küsse,
da Du hinter Wasser bist
und Wässerchen sehr kalt ist,
bekommst Du keinen Kuss,
keinen einzigen.

Es blitzte, donnerte, die Erde bebte,
Hänschen schlosa sein Ännchen fest in die Arme,
aus den Armen wird /sie/ nicht los
weisa Ännchen wohl zweifellos,
dass er sie feurig liebt
mit Leib und Seele.

/ Überstzung J.Režný /

Leitung des Verfassers dieses Beitrages/. Aus Initiative des Ensembles verwirklichten sich in Strakonice die «Südböhmischen Folklorefeste» / 1955-1961/ und auch das erste Treffen der tschechoslowakischen Dudelsackspieler /1956/. Diese Folklorefeste wurden dann leider mit dem Jahrgang 1961 abgeschafft, aber schon im Jahre 1967 gelang es aus ähnlichen Initiativen im Rahmen des 600 jährigen Jubliäums der Stadt den ersten Jahrgang der Internationalen Dudelsack-Festivale in Strakonice zu realisieren. Seit dem folgten die einzelnen Jahrgänge im Abstand von 2-3 Jahren bis sich die neue Tradition auf dem System der regelmässigen Bienale stabilisierte.

An den ersten Jahrgängen beteiligten sich 4-6 ausländische und dieselbe Zahl der einheimischen Gruppen. Später wurde die Auswahl der Gruppen immer grösser, bis in den letzteren Jahrgängen /1989, 1992, 1994/ schon mehr als 15 ausländischen und etwa die gleiche Zahl der inländischen Gruppen teilnehmen konnten. Ausserdem kamen auch noch einige einzelnen ausländischen Dudelsackspieler und immer auch etwa 50-60 Einzelenen aus der ganzen Tschechischen Republik. Eine grundsätzliche Vorbedingung der Teilnahme einer Trachtengruppe am Festival ist der Dudelsack, beziehungsweise eine Dudelsackmusik. An den bisherigen elf Jahrgängen haben sich schon mehr als 30 Dudelsackregione aus 22 Ländern mit ihren typischen Instrumenten vorgestellt, viele davon auch mehrmals.

Die steigende Zahl der teilnehmenden Gruppen war durch die dramaturgische Entwicklung des Festivals beeinflusst. Wenn es anfangs in 2-3 Festivaltagen zu 5-6 Programmen kam, wurde das Prograro Festival Internacional de gaiteiros en Strakonice. Dende entón vense celebrando este evento con unha periocidade de dous a tres anos, ata que se estabreceu a tradición do sistema bienal.

Nos primeiros anos participaban de catro a seis grupos extranxeiros, o mesmo número de grupos nacionais. Posteriormente foise aumentado o número de grupos, ata os anos 1989, 1992, 1994 con máis de 15 grupos extranxeiros. Ademáis viñeron algúns gaiteiros solistas de fóra e, aproximadamente, de 50 a 60 gaiteiros da República Checa. É condición indispensable para calqueira grupo para poder participar niste Festival ter incorporada unha gaita, é dicir música de gaita. Nas once edicións do mesmo mostraron os seus instrumentos típicos máis de 30 rexións con gaitas, procedentes de 22 países.

O creciente número de participantes foi condicionado polo dramatúrxico desenrolo do Festival. Ao escomenzo facíanse dous ou tres días de Festival con

«A cidade de Strakonice e mailo seu entorno foi famosa polos seus gaiteiros»

Strakonice, Agosto 1992

mmangebot schrittweise nicht nur verbreitet, sondern auch inhaltlich differenziert. Bei den letzten Jahrgängen wurden immer in vier Tagen des letzten Augustwochenende schon 12-13 offizielle mit Regie geführte Programme realisiert, wo neben den Schaudarbietungen aller oder der meisten Gruppen auf der Freilichtbühne im Burghof und im Schlossgarten auch thematische oder spezialisierte Programme veranstaltet wurden/didaktische Programme für Schulkinder; Auswahl von Kleinodien der traditionellen Dudelsackmusik; Dudelsack in den untraditionellen Genres/. Im Konzertsaal erklingen Werke der ernsten Musik mit Kompositionen für Dudelsack /von der Borckmusik bis zu den gegenwärtigen Kompositionen für Dudelsack und Orchestr oft in Erstaufführung usw/. Sehr erfolgreich zeigten sich auch Konzerte der geistlichen Musik mit Dudelsack, Orgel und Orchestr in der Kirche. Im Rahmen des Festivals werden auch internationale Dudelsacksymposien und Ausstellungen realisiert.

Die Eröffnungeskassation und der feierliche Umzug durch die Stadt am Abschlusstag umrahmen das ganze Festival an dem durchschnittlich 500-600 Mitwirkende auftreten und mehrere Tausend Zuschauer teilnehmen.

Mit Begleit der Dudelsäcke oder einer verschieden grossen Dudelsackmusikbesetzung bringen die zahlreichen Solisten, Gruppen und grosse Ensembles in traditionellen Trachten aus vielen Ländern eine prächtige Auswahl ihrer Volkslieder, Volkstänze und Volksbräuche. Trotz der Sprachbarieren verbindet alle Mitwirkende die Urverwandschaft aller Dudelsäcke in eine grosse Familie, die nach einem Leben in Freundschaft und Verständnis sehnet. Das ist auch die künstlerische, kulturelle und menschliche Botschaft des Internationalen Dudelsack-Festivals, dessen schon XII. Jahrgäng von 22. bis 25. August 1996 in Strakonice stattfinden wird ■

cinco seus programacións. Posteriormente non só se ampliou a oferta do festival, senón que se variou tamén o seu contido. Nos últimos anos foron catros días dos últimos fins de semán do mes de agosto con 12 ou trece programacións realizadas nun escenario ao ar libre no castelo ou mesmamente no xardín do castelo, presentándose representacións temáticas e didácticas para nenos relacionadas coa tradición da gaita. Na sala de concertos soan obras da primeira música seria de compositores para gaita: Dende a música barroca ata os compositores actuais para gaita e orquesta,a miudo con estrenos. De grande éxito debemos de calificar tamén os concertos de música relixiosa con gaita, órgano e orquesta na Iglesia. No contexto do Festival tamén teñen lugar simposios sobre a gaita así como exposicións.

O acto inaugural así como o recorrido pola cidade como conclusión do Festival, no que participan perto de 600 artistas así como milleiros de espectadores son especialmente dignos de resaltar.

Co acompañamento da gaita en grandes agrupacións, grupos, grandes bandas en traxes tradicionais de moitos países, coa elección do máis interesante da súa música, dos seus bailes, das súas costumbres fannos presentes as súas culturas. A pesares da diversidade das linguas dos participantes, todos eles se encontran unidos por un instrumento: A gaita, formando unha gran familia. Este é o mensaxe humán, artístico e cultural do Festival Internacional de Gaitas de Strakonice, cuxa XII edición terá lugar do 22 ao 25 de agosto do 1996 ■

«É condición indispensable para calqueira grupo para poder participar niste Festival ter incorporada unha gaita...»

La Gaita...

E. R. Ploskonka (Uruguay)

Decimos la gaita y pensamos en los gallegos o los escoceses.

Pero este instrumento tan antiguo y tan típico es propio de muchos otros lugares pueblos y culturas.

En España mismo los asturianos la consideran suya con igual derecho como los gallegos en esencia es el mismo tipo de instrumento. El odre inflado por un boquilla, y dos tubos sonoros uno dando un tono bajo constante y el otro con la escala melódica.

La bolsa (presumiblemente de cuero pero en la actualidad se hace de la cámara de goma) castizamente es el odre en gallego fol. Tubo melódico -el caramillo- tiene su equivalente gallego puntero y el tubo bajo -bordón- es roncón. Expresión bastante descriptiva.

Las gaitas escocesas es sabido que difieren por tener tres tubos bajos. En realidad uno solo, los otros dos son tenores que tienen el tono una octava inferior al tono base del caramillo y el bajo propio a dos octavas.

Pero en las Islas Británicas florecen otros dos tipos de gaita, la de northumbria con solo un bordón o sea similar a la gaita gallega como la conocemos. Difiere en realidad sólo en la forma de adornos externos. Y al fin también la gaita irlandesa que tiene su particularidad de ser insuflada mediante un fuelle. A este tipo de arreglo corresponde en realidad el nombre de cornamusa.

En Francia hay dos regiones donde la gaita sigue siendo patrimonio vivo del folclore. En la península de Bretaña los bretones tocan gus biniúes. El biniúhoz es más grande para música marcial y baile biniúbras, más pequeño, para acompañar el canto.

En la región de Auvergue llaman a su gaita la cabrette. Los biniues bretones no los distinguiríamos de las gaitas que conocemos como escocesas, La cabrette será diferente por lo menos es en su sonido -más penetrante que las otras- y no sé si tendrá un bajo o no. En el disco que escuché no se notaba. Desgraciadamente no he tenido oportunidad observar este instrumento en directo.

En los cuadros muy conocidos del pintor flamenco Pedro Breugel del siglo XVI en sus representaciones de las fiestas campesinas, nunca faltan los gaiteros.

Hoy día los belgas descendientes ya no la tocan o sólo en forma de reconstrucción histórica de la música de sus antepasados.

Esta distribución de las gaitas llevó a algunos musicólogos a postular que la gaita es un instrumento de herencia cultural celta. Evidentemente todas estas regiones han sido pobladas por las tribus y naciones celtas.

«Galia omnis est divisa in partes tres qualum unam incolunt Belgae, aliam Aqutani, fertiam, quiipsorum lingua Celtae, nostra Gallia apellantun».

Así comienzan los comentarios de las guerras gállicas de Julio César (tuve que aprenderlo de memoria hace cuarenta años -¡mama mía!). «Toda la Galia se divide en tres partes, una que habitan los belgas, la otra los aquitanos (o sea la Auvergne) y la tercera los celtas que nosotros llamamos los galos».

Los escoceses, irlandeses y bretones además de la gaita, conservaron su idioma.

Los belgas, gallegos y auverneces sólo la gaita. Y los galos más galos, los del País de Gales; mantienen el idioma pero no la gaita. Como su orgullo nacional cultivan el canto -sin acompañamiento. A tal punto son cantores de que los regimientos galeses del ejército británico tienen en lugar de la banda, un coro...

Aunque no encontré ninguna refencia de recta de que con la conquista de Galias por el ejército romano la gaita hubiera llegado a Roma por esa via, sí, encontré que los romanos la conocían y la llamaban tibia utricularis.

La tibia es evidentemente el hueso que conocemos y que proveniente de cabras, ovejas y animales silvestres, proporcionaba el tubo necesario para confeccionar un instrumento similar al oboe llamado simplemente - tibia.

Cuando le armaban una vejiga u odre se convertía en la tibia utricularis siendo el utrienlum el odre, para guardar el vino o aceite o eventualmente para ser incorporado en la gaita.

Con el tiempo la gaita se popularizó en toda Europa, mayormente como instrumento popular. Sin embargo en Francia llegó a amenizar también las fiestas de la nobleza y de la misma corte.

He tenido oportunidad de ver una cornamusa del siglo XVIII tallada en marfíl, con todo equipamiento de palancas y válvulas que acostumbramos ver en los modernos instrumentos de viento, de madera.

Sin embargo, cuando se fijó la composición de la orquesta sinfónica la gaita quedó olvidada. ¡Qué pena!.

Otro origen que se postula para la gaita es que sea oriental -árabe o turco (turco osmanlí propiamente dicho).

Pero más parece que tienen razón ambas partes y que hubo mutua penetración de las influencias y las vías de introducción.

El folclórista y musicólogo húngaro János Manga indica que dicho instrumento es en su patria referido en el siglo XIV y XV como gayd y que posteriormente llegó a utilizarse en término osmalí - duda.

Es interesante ver que el mismo instrumento que se toca en Bohemia occidental lo llaman en checo dudy y el nombre alemán de Dudelsack también indica el mismo orígen.

Además existe duda ucraniana y búlgara y no tenemos mayores dudas sobre la fuerte influencia turca en esas regiones.

Sin embargo, en la Hungría misma, no se puede excluir la posibilidad de una influencia ancestral celta, tal vez muy difícil de rastrear a través de la superposición de las culturas que ocuparon el mismo espacio geográfico.

La nación celta -boics- ocuparon la Panonia entre el lago Balaton y Danubio y han sido exterminados por los godos en el año 40 DC (Deserta Beierum de los historiadores romanos).

«La gaita se popularizó en todo Europa...

...en Francia llegó a amenizar también las fiestas de la nobleza y la misma corte »

Pues bien las guerras de esos tiempos por implacables que eran no han sido tan perfectas y siempre han habido sobrevivientes o esclavizados o asimilados. ¿Y no pudo por ventura sobrevivir por allí la gaita a través de las poblaciones germánicas y eslavas hasta que lleguen los húngaros?.

La gaita de ninguna manera es palabra húngara. Los eslovacos y los polacos tocan sus gaidy. Y el nombre de duda, como lo indica Manga, y como lo aceptaron los checos y alemanes, llegó a Hungría en el siglo XVI.

El piffero de los Abruzzos ¿de dónde habrá venido? Geográficamente podría ser muy bien el descendiente de la tibia utricularis de los romanos. Más discutible podría ser el orígen de la gaita siciliana que menciona Roger Peyrefitte, diplomático y escritor francés, en su libro de viaje De Vesuvio al Etna.

Cuenta que en Taormina en la temporada navideña vienen los pastores a la ciudad tocando los aires navideños en la gaita. Por cuanto la Sicilia estuvo en su época dominada inclusive por los sarracenos no se puede excluir la introducción oriental del instrumento. En lo que toca a la tsam bouna (o tsabuna, a ver cual transcripción será la correcta) de los griegos es más probable su origen turco que celta.

Naturalmente que hay diferencias organológicas entre diferentes tipos, locales de las gaitas, cornamusas, dudas y los demás.

El tipo occidental o tal vez celta, parece preferir la lengueta doble en el caramillo. En realidad parecería un oboe simplificado.

La bombarda de los bretones que suele acompañar al biniú es en sí una gaita sin odre insuflada directamente. Así hay también chirimía catalana y balear. Así era el cromorno (Krumhorn) de los alemanes.

Las gaitas orientales utilizan lengüeta simple tipo clarinete. Esta lengüeta simple es utilizada en los bordones de ambos sistemas.

Por otro lado es interesante notar la profusión de los instrumentos de lengüeta simple en Asia y Africa que parecen ser casi todos adaptables a una bolsa y convertirse así en una gaita. Urgun u naigha de Siria. Argul de Egipto. Otros similares de Marruecos e India. (So-na chino es de lengüeta doble más parecido a tipo occidental pero evidentemente original de allí).

Aparte de los bordones múltiples en algunos casos se duplica el caramillo.

Así en las gaitas eslovacas y húngaras pueden encontrarse dos tubos un melódico y otro de dos tonos de acompañamiento y más el bordón de bajo obligado.

Es muy interesante el uso del fuelle para insuflar el aire al odre. Este arreglo -de cornamusa- permite que el gaitero cante para su propio acompañamiento. Aunque los gaiteros gallegos dicen que pueden hacer lo mismo no creo que les resulte muy cómodo completar su reserva del aire entre las estrofas.

Otra diferencia llamativa entre el tipo oriental y occidental está en la terminación de los tubos. El tipo occidental se asemeja a la trompeta o clarinete. El tubo se ensancha siendo del mismo material.

Los tipos orientales suelen tener armado un cuerpo o cono metálico a veces algo parecido a saxófono. Este aditamento actúa algo como sordina. Su uso obedece más bien las exigencias de la estética visual (pura pinta entre los cristianos).

Este instrumento es más en su ambiente entre los pastores. Las regiones donde florece son o eran hasta hace muy poco regiones de cría de ganado lanar o caprino.

Su paso por las ciudades; las cortes y por las regiones graneras ya pasó a la historia -que los amantes de lo propio a veces tratan de revivir.

Así, por ejemplo en Franconia (Alemania Central noroeste de Baviera) aparecieron después de decenio de nuevo los gaiteros y conjuntos musicales cuyos miembros hacen confesar a sus abuelos como se cantaba esto y lo otro y cómo era el respectivo baile. Y después se presentan con lo aprendido

delante del público y hasta en los programas radiales de la Voz de Alemania (Deutsche Welle).

A su vez también la Radio Barlín Internacional de Alemania Oriental presenta una canción de rebelión silesiana acompañada por la gaita (Silesia es desde hace 40 años polaca).

En los Estados Unidos una sociedad musical presentó lo que llamaron «el show musical más antiguo del mundo» que era una reconstrucción de algo como ópera.

Según los datos históricos esta obra «Marianne y Robín» ha sido presentada en la corte de Francia hace siete siglos. Los cantos han sido acompañados por gaita flauta dulce y violines. Una combinación muy interesante que suena muy agradablemente y que sería bastante fácil de poner en vida en cualquier lugar.

En Bohenia y en los Cárpatos eslovacos y polacos tocan la cornamusa (aún que la llaman eventualmente gaida) y el gaitero canta para las canciones bailables.

Para las ocasiones más solemnes complementa al gaitero, el violinista que lleva la melodía y el gaitero el acompañamiento armónico. En bohémia occidental recién de terminarse la servidumbre de los campesinos o sea en la mitad del siglo pasado se formó la orquesta «gran hacendera» compuesta de gaita; tres a cinco violines; uno o dos clarinetes y contrabajo. También un testimonio del bienestar de los campestres de esa época.

Esta combinación no me parece muy feliz porque los clarinetes se sobreponen a los demás instrumentos. La flauta dulce combina mejor, además es más barata...

Otro género musical muy relacionado con la gaita son los aires navideños y villancicos. Roger Peyrefitte lo menciona en Sicilia. Los villancicos tradicionales checos; polacos y eslovacos llevan melodías características de las posibilidades musicales de la gaita. Los pastores han sido los primeros que vinieron a adorar al Niñito...

Yo creo que entre nosotros la gaita tiene un legítimo lugar.

No sólo los qu e somos de ancestro ibérico o apenínico sino de Europa toda: tenemos en algún lado de nuestro subconsciente atávico algo de gaita. (En realidad no estoy seguro de Escandinavia pero en el resto del viejo continente hubo gaita por todo lugar).

Si buscamos algo característico para nosotros en las sierras y en el Uruguay entero para no perdernos en lo gris; uniforme y estúpido del disco: rock y demás hierbas, tendríamos aquí una opción. Y si pensamos en serio atraer al turista con algo diferente entonces que les parece...? ■

Odrecillo construído por Michael Mac Harg (USA)

Museo Internacional de Cornamusas Deputación de Ourense

O Museo Internacional de Cornamusas está acometendo a tarefa de realizar copias de representacións iconográficas en pedra e madeira existentes no noroeste peninsular. Amosamos as que actualmente se poden contemplar no noso museo

Copia do gaiteiro seglar da Igrexa conventual de San Francisco de Betanzos (Séc. XIV)

Traballo de Laura Rodríguez

Capitel da portada da Iglesia de San Francisco (Ourense) (Séc. XIV)

Copia realizada por Laura Rodríguez

Copia do Anxo gaiteiro da Igrexa de Sto. Domingo de Ribadavia (Séc. XIV)

Realización: Laura Rodríguez

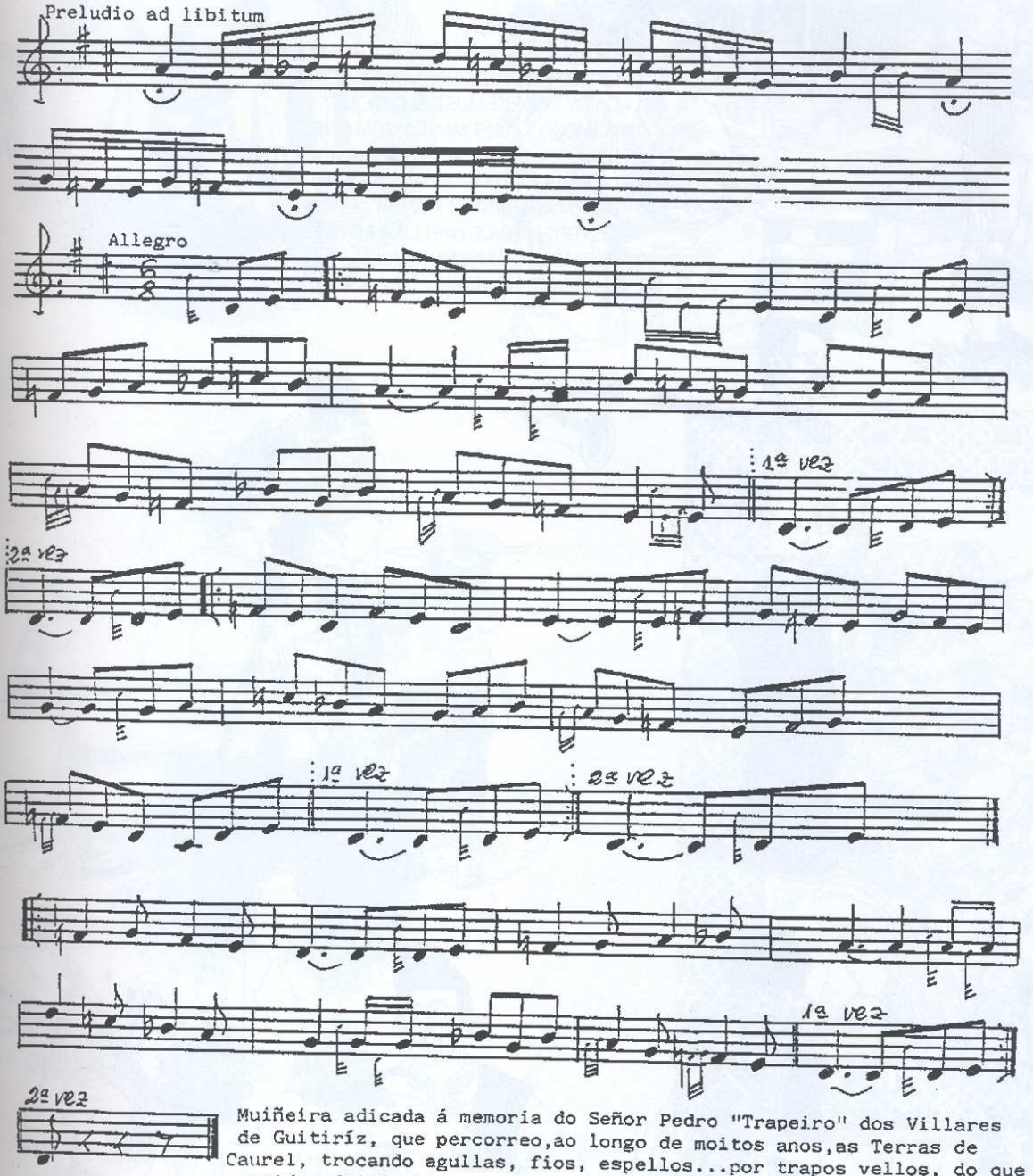
Cuarteto tradicional realizado por Sansedo 1995 (MICC)

Copias da sillería do coro alto do Mosteiro de Celanova (Séc. XVI)

Realización: Santiago Seijas (Sansedo)

Muiñeira de Pedro Trapeiro

Por *Xosé Lois Foxo*

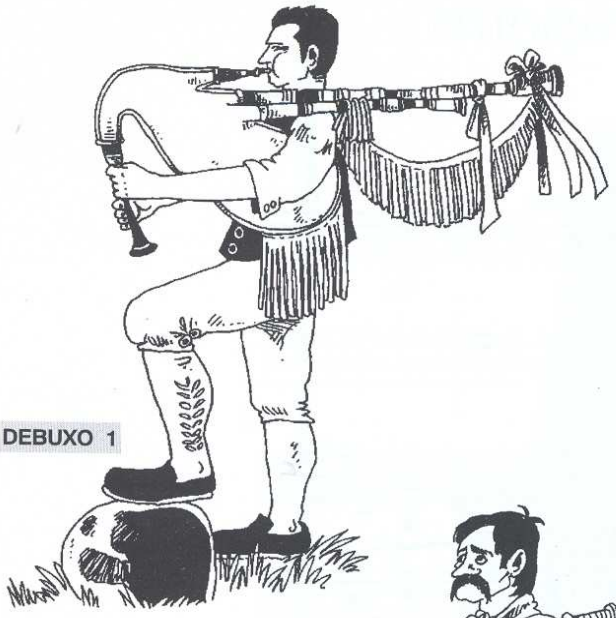


Muiñeira adicada á memoria do Señor Pedro "Trapeiro" dos Villares de Guitiríz, que percorreo,ao longo de moitos anos,as Terras de Caurel, trocando agullas, fios, espellos...por trapos vellos, do que servidor foi testigo.

Xosé Lois Foxo

Debuxos realizados por David Bourger (Francia)

1 - GAÏTA (GALICE)
2 - ALLEMAGNE DE L´EST «GROSSES BOCK» CORNEMUSE SOVABE (SORABE)
3 - GAJDY? KOZIOL? CORNEMUSE TCHÉQUE
4 - GAJDY - CORNEMUSE SLOVAQUE
5 - «CIMPOÏ» CORNEMUSE ROUMAINE
6 - BRUEGEL DUDELSACK (CORNEMUSE FLAMANDE)
7 - LA KABA GAJDA (CORNEMUSE BULGARE)
8 - BRETAGNE (BINIOU KOZH)
9 - CENTRE-FRANCE (VIELLE A´ROVE ET MUSETTE)
10 - LE DIABLE CORNEMUSEUR...
11 «CHARIVARI MÉDIEVAL» (FRANCE)



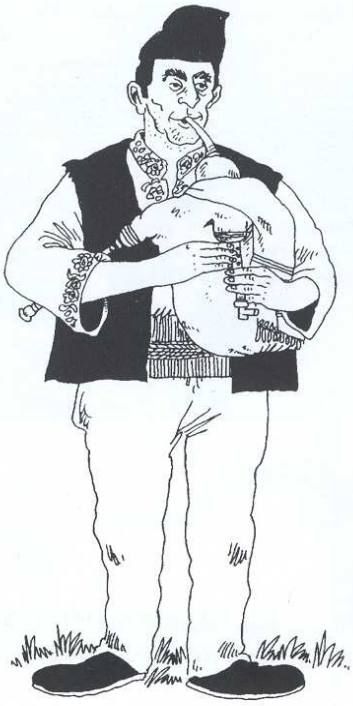
DEBUXO 1

DEBUXO 2

DEBUXO 7

DEBUXO 3

DEBUXO 4



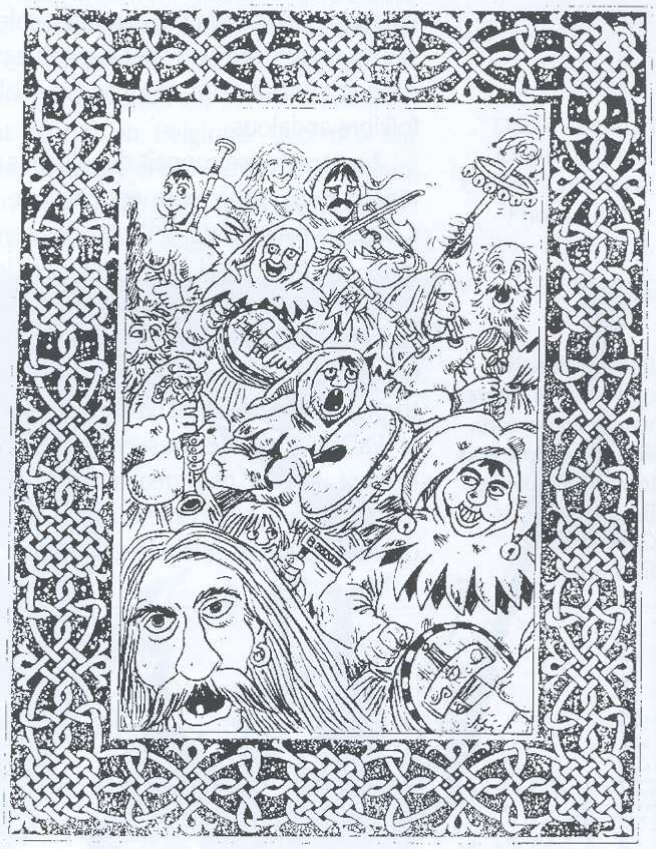
DEBUXO 5

DEBUXO 6

DEBUXO 8

DEBUXO 9

DEBUXO 10



DEBUXO 11

DEBUXO 12

L'enseignement de la cornemuse en Belgique

par Jean-Pierre VAN HEES,
Professeur á l'Académie de Musique de Bruxelles, Initiateur des Projets Pédagogiques "Danses et Musiques Traditionnelles" en Communauté Française

Si d'aventure vous demandez à un quelconque passant en Belgique s'il sait où on joue de la cornemuse, il vous répondra le plus naturellement du monde: en Ecosse. Si vous poussez l'interrogatoire plus loin, il vous apprendra qu'il ignore qu'on en joue dans son pays et il vous avouera aussi qu'il n'a jamais entendu parler de la plus grande école de cornemuses du monde qui se trouve dans une péninsule qu'il connaît surtout pour ses plages ensoleillées et son folklore andalous.

La cornemuse connaît depuis plus de 25 ans une renaissance appréciable en Belgique mais celle–ci s'effectue sans éclats, à l'écart des sentiers médiatiques. On peut aussi se demander si le terme "résurrection" ne serait pas plus approprié que renaissance, car les derniers cornemuseux de la tradition sont décédés sans héritiers dans les années 30. Trois instruments seulement du type "muchosa", de l'ouest de la Wallonie, ont été conservés et on s'en est naturellement inspiré pour réaliser de nouveaux instruments. Quant aux cornemuses de type "Breughel", connues par les célèbres peintures du maitre flamand, elle ont été entièrement reconstituées. Dans un pays où la seule caractéristique commune aux habitants est d'être groupés sur un petit territoire où se rencontrent toutes sortes de cultures linguistiques officielles et vernaculaires, on peut comprendre que la cornemuse n'est pas vraiment un symbole régionaliste ou nationaliste. L'ignorance du belge moyen par rapport à une pratique marginale de la cornemuse n'a a dès lors plus rien d'etonnant.

Jérôme Bosch (gravure de Pierre van der Heyden), Fête de mardi gras (détail). Bruxelles, Bibl. Royale, Cabinet des Estampes

Mais qu'est–ce qui nous reste en Belgique pour jouer de la cornemuse? Tout d'abord des témoignages anciens de valeur: la très riche inconographie de la cornemuse dans une région de l'Europe où l'art pictural a été porté à un de ses sommets. A côté des airs collectés par Hubert Boone, joués jadis à la cornemuse, il y a un abondant répertoire noté de chansons et danseries de la renaissance, de contredanses des XVIIe et XVIIIe siècles, d'airs traditionnels qui sont du plus bel effet à la cornemuse. Nous avons aussi d'excellents facteurs dont la réputation dépasse largement nos frontières. Enfin, nous faisons honneur à la vocation européenne de notre pays en puisant sans vergogne dans les répertoires des autres régions et cet oecuménisme musical est bien perceptible dans les compositions nouvelles de nos musiciens.

Peu de temps après redécouverte des cornemuses de nos régions, dans la second moitié des années soixante, qui allait de pair avec la renaissance des musiques traditionnelles, un premier cycle de trois week–ends fut organisé en 1974/75 par Hubert Boone, attaché scientifique au Musée Instrumental de Bruxelles. C'est à votre serviteur qu'échut l'honneur d'inaugurer ces stages auxquels succédèrent les sessions de l'Académie Internationale d'Eté de Wallonie. Je disposais à l'époque de quelques connaissances au niveau de la cornemuse mais mon expérience pédagogique était totalement inexistante. Au fil des années (et des échees) j'ai appris le métier d'apprendre, qui consiste au moins autant à apprendre de ses éleves qu'à essayer de leur apprendre quelque chose.

D'autres initiatives virent le jour en Belgique et mes collègues Remuy Dubois, Luc Bosmans, Herman

Dewit ont assuré à partir de 1977 des stages qui étaient aussi, et peut–être surtout, des rencontres de musiciens et de danseurs. La plupart de ces stages existent toujours et une nouvelle génération de professeurs à pris la relève. Neufchâteau, Gooik et Borzée demeurent des noms de líeux où quelques jours par an l'air frémit au son des cornemuses. Quelques jours par an seulement, et c'est là qu'après une dizaine d'années de stages scressentait la lacune d'un manque de suivi dans l'enseignement de l'instrument. Les stages, cours ponctuels collectifs, avaient donné une impulsion vigoureuse à la renaissance des instruments traditionnels en Belgique mais ils ne remplaçaient que bien imparfaitement le tête à tête de plusieurs années du maître et de l'élève qui existait auparavant dans la tradition. Les cours rivé étant chers, il restait donc à trouver un circuit d'enseignement pour notre instrument.

Il n'était pas question à cette époque de changer quoi que ce soit au programme officiel de l'enseignement de la musique (classique) et pour trouver une solution intermédiaire qui offrait la continuité d'un enseignement structuré, il restait un canal alternatif d'enseignement musical qui n'existe que dans la partie flamande du pays: les "Jeugdmuziekscholen", littéralement "Ecoles de musique de jeunesse". Ces Jeugdmuziekscholen bénéficient d'une petite subvention de fonctionnement mais les professeurs sont uniquement rétribués par les élèves. En fait, ces écoles fonctionnent comme des écoles privées mais tout en maintenant des tarifs très bas. Ceci a pour inconvénient que les professeurs travaillent sur des bases financières proches du bénévolat, qu'il ne faut produire pour donner cours aucune preuve de qualification artistique et pédagogique, que la qualité de l'enseignement, en l'absence de tout cursus, ne fait l'objet d'aucune vérification... Bref, le professionnalisme est souvent absent dans ce genre d'organisation mais les jeugdmuziekscholen de Sint–Niklaas et Antwerpen ont permis à deux professeurs, respectivement Bart De Cock et moi–meme, de donner chaque semaine une heure de cours individuel ou collectif à un même groupe d'elèves pendant un an ou deux. Tous deux nous avons mis fin à cette expérience pour les mêmes raisons, à savoir l'amateurisme décevant de ce type d'organisation.

Personnellement, si je ne garde pas un souvenir impérissable de cette expérience, j'y ai pourtant appris que l'assiduité de l'élève était aussi fonction de l'apport positif que le professeur devait induire chaque semaine. Avec le recul du temps, je me rend compte aussi que la Jeugdmuziekschool a été une étape brève mais néanmoins fructueuse pour l'enseignement de la cornemuse en Belgique.

Dans suite de ce survol historique, les émigrés galiciens de Bruxelles jouent un rôle déterminant: En 1987, le Centro Galego de Bruselas me confie un cours collectif de deux heures par semaine pour ses jeunes gaiteros. Ceux–ci travaillaient dans un sous–sol bétonné avec une acoustique épouvantablement réverbérante et cet état de chose, ainsi que la création en France et en Galice de cours officiels de cornemuse, m'ont conduit à demander à pouvoir utiliser les locaux d'une école de musique. Particulièrement bien intégrés à la vie bruxelloise, mes amis galiciens ont trouvés les relations qui m'ont permis d'introduire un projet à la Ville de Bruxelles. Un courant de réforme dans l'enseignement artistique et mes efforts au niveau ministériel ont abouti à la mise en place d'un projet pédagogique à l'Académie de Musique de Bruxelles en octubre 1989.

A cette époque, la notion "musiques populaires traditionnelles" n'etait guère perceptible auprès des décideurs et c'est par le biais de la "musique ancienne" que notre instrument a fait sos premiers pas dans l'enseignement officiel en Belgique. Ceci m'a fait opter d'emblée pour un cours ouvert à plusieurs types d'instruments et différents répertoires. Les cornemuses de type galicien, belge et Centre–France

David Teniers I (ou II), L´Ouïe. Collection privée. Photo I.R.P.A. 203948 B.

permettent d'aborder d'une part les musiques populairos de tradition orale et d'autre part les musiques du moyen–age et de la renaissance arrivées jusqu'à nous par l'écrit. La musette baroque touche à un répertoire spécifique qui est la musique française des XVIIe et XVIIIe siècles: des musiques populaires comme les vaudevilles, contredanses et autres chansons qui font partie du matériel d'étude historique pour l'instrument, ainsi qu'un abondant répertoire de musique de chambre et d'opéra correspondant aux grands moments du baroque français.

Les moyens mis en oeuvre pour ce projet pédagogique consistaient en 4 heures de cours par semaine ainsi que la mise à disposition des locaux et facilités offerts par l'Académie de Musique de Bruxelles. L'année suivante le quota horaire e été porté à 8 H/semaine, ce qui me permettait d'accueillir un maximun de 24 élèves. Ceux–ei sont de tous ages, conditions et origines: enfants et adultes, amateurs et professionnels de la musique, belges et enfants d'émigrés galiciens, résidants étrangers en Belgique mais aussi des élèves qui se déplacent pour le cours de Luxembourg, La Haye, Brème, Lyon ou Genève. Il ne s'agit done pas d'un cours consacré à un instrument typiquement; belge et à un répertoire donné mais bien d'un enseignement qui ouvre la porte à différentes options et spécialisations, y compris la pratique professionnelle.

«La cornemuse instrument ancien préservé jusqu'à nos jours grâce à la tradition populaire»

Pendant près de cinq ans, le cours de cornemuse/musette de l'Académie de Musique de Bruxelles est demeuré une expérience unique dans l'enseignement officiel en Belgique mais dès sa mise en route, je me suis efforcé de mettre en place d'autres projets pédagogiques consacrés aux danses et musiques traditionnelles qui ont vu le jour en 1993/94. Un nouveau cours de cornemuse, dans la Province de Hainaut a été ainsi confié à Michel Massinon qui avait, deux ans auparavant créé un atelier de musique traditionnelle à la maison de la culture de Mons. Un travail pédagogique en commun avec les écoles de musiques traditionnelles du nord de la France est à l'étude. Actuellement, près d'une cinquentaine de musiciens suivent des cours de cornemuse structurés en Belgique. A côté des projets de cours à Bruxelles et dans le Hainaut, il y en Flandre, au moins deux professeurs quí assurent également des cours réguliers dans des structures privées ou associatives. Sur une population de cornemuscux belges évaluée à environ deux cent personnes, le nombre d'élèves est en proportion assez élevé car il apporte chaque année un pourcentage plus grand de nouveaux adeptes de l'instrument.

La cornemuse, instrument ancien préservé jusqu'à nos jours grâce à la tradition populaire, aura été en Belgique un instrument charnière qui a contribué à ouvrir l'enseignement officiel à d'autres types de musique mais aussi à d'autres pédagogies. Ces expériences pédagogiques redonnent une place à l'écoute musicale et à l'invention, qui avaient été dans l'enseignement musical classique occultées par un usage exacerbé de l'ecrit et de sa lecture rigoureuse. La cornemuse millénaire est aussi un lien entre un passé très ancien et le présent, qui donne au paysage musical un coloris fort. A patir de janvier 1996, l'expérience des projets pédagogiques prend fin pour faire place à l'intégration à part entière de la cornemuse dans l'enseignement musical en Belgique, au meme titre que les instrument classiques. On peut espérer que les quelques heures attribuées à son enseignement contribueront non seulement à conforter son avenir mais qu'elles lui offriront une plus large intégration dans la pratique et l'écoute musicale de demain.

Le 26/12/1995 ■

A estética nunha Banda de Gaitas
Cualidades a ter en conta para a puntuación

Xohán M. Xil

Antes de emitir un xuizo sobor o que debemos ter en conta á hora de puntuar a Estética, e dado o carácter completamente novedoso desta cualidade, debemos ante todo homologar o que entendemos por Estética nunha Banda de Gaitas; eu aventuro unha posible definición baseada na liña que nos últimos anos tentan seguir a maioría das Bandas que compiten na ahora denominada Liga Galega de Bandas de Gaitas, e que podería ser a seguinte: «a Estética é aquel apartado que valora a imaxe externa dunha Banda»; imaxe que ven desdoblada por un lado por a vestimenta e os instrumentos e por o outro por a propia actitude adoptada por os seus membros, tanto no que se refire á actuación individual como á actuación en conxunto.

Unha vez que temos unha definición sobor a que traballar pasamos ó que é a análise das implicacións que esta definición conleva:

a.- No que atinxe a os **instrumentos** (tanto gaitas como percusión) deberase buscar a homoxeneidade tanto na forma coma na cor; e decir, se a Banda utiliza gaitas marciais debe procurar que todos os seus membros as leven; se por o contrario prefire gaitas con un só ronco entón todos deben levar gaitas con un só ronco, e así para calquer combinación que utilize. Por as mesmas razóns, se leva un tipo de percusión en concreto (parche de pel, parche plástico, perfeccionada, alta tensión,...) debe procurar utilizar só ese tipo de percusión pois é evidente a mala imaxe que dá a utilización de diversos tipos, aparte de que non son musicalmente compatibles dende o punto de vista da súa afinación. En canto ó que se refire á cor nin que decir ten que dende o punto de vista estético a utilización de diferentes cores e formas nas fundas das gaitas e os farrapos, así coma nos diferentes instrumentos de percusión que utilize, vai en detrimento da boa imaxe da Banda, xa que pode interpretarse como desarreglo ou descuido por parte dos seus membros, o que repercutirá negativamente no balance que o público faga de dita Banda.

b.- En canto á analise do sempre polémico tema do **vestiario**, e para seguir a mesma corrente que no apartado anterior, eu propoño tamén a uniformidade nos traxes, entendendo esto como que debe utilizarse vestimenta de idénticas -ou similares- características (sexan estas de forma ou de cor). Aquí caben a súa vez duas posibilidades: que se utilizen traxes indénticos tanto para os homes coma para as mulleres, ou que ainda que os traxes das mulleres sexan distintos dos homes, se vexan esas características similares mentadas anteriormente. Quero recalcar que neste tema o abanico de posibilidades é enorme, xa que dende o momento en que unha Banda se convirte nunha unidade diferenciada (xa sexa de un quinteto, de un grupo etnográfico, etc...) non está pois suxeita ós cánones estéticos que rixen estes colectivos; polo tanto o cadro de posibilidades no tema da vestimenta vai dende o mais histórico dos traxes ata o mais moderno vestiario etnográfico que se está a recuperar e utilizar na actualidade.

Hai que resaltar que no tema do vestiario temos que nos desmarcar de pensamentos e actitudes que son pouco consecuentes coa realidade que están a vivir as Bandas de Gaitas, xa que nestas a importan-

Banda de Gaitas «Nova Fronteira da Valenza» (Ourense) Gañadora do 2.º Grado Campionato Nacional Agosto 1995

cia do vestiario radica no impacto de uniformidades que dá, pero nunca deberá primar a utilización de traxes de alto valor económico xa que esto non é unha prioridade para unha Banda de Gaitas, ó contrario do que ocorre nunha agrupación folklórica onde a variedade e riqueza dos traxes ten unha relevancia maior.

Un servidor faise cargo do problema que para moitas Bandas con pouco poder económico entraña o expresado nos párrafos anteriores (por o custo que levaría uniformar toda a Banda); a intención do autor non é en ningún caso acrecentar mais a diferencia entre Bandas con mais o menos poder económico con respecto a outras que non teñen tanto, senon marcar unhas pautas que eu coido darán ás Bandas maior imaxe estética ós ollos do público.

«A estética e aquel apartado que valora a imaxe externa dunha Banda»

c.- En canto á **actitude individual** un topa con Bandas cuios membros non amosan a dignidade e saber estar que debería caracterizar a estas novas xeracións (i esperemos que ás futuras tamén) de gaiteiros. Así vemos gaiteiros tocando encollidos e outros cunha perna tesa e a outra dobrada como se estiveran acodados na barra de calquer bar; tamén temos quen está a rir namentres toca e incluso quen vai mais alá cando durante a actuación entra nun diálogo de muecas, sorrisos (e demais expresións que non son propias do momento) con outro compañeiro da Banda. Esta é, sen ningún tipo de dúbida, a falla estética mais grande que pode cometer unha Banda, pois non existen ningún tipo de disculpas para estos comportamentos, que non dependen de outra cousa agàs da disciplina e autodignidade que o director logre inculcar nos seus pupilos.

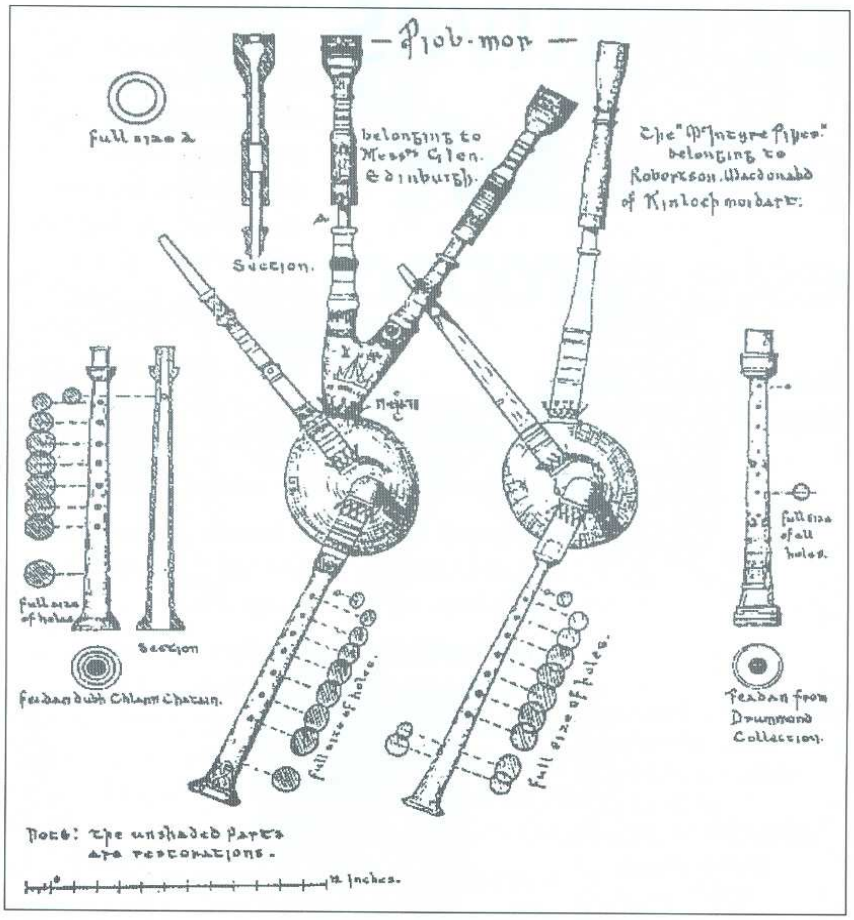
d.- No que se refire ó apartado da **actuación en conxunto**, temos que nos facer unha autocrítica todos os directores e colectivo da A.G.B.B.G.G., xa que ainda non fumos capaces de dictaminar «legalmente» unha secuencia coreográfica para ser realizada por todas as Bandas e que facilitaría enormemente ós xuices a súa laboura nos Campionatos. Ainda así hai unha secuencia -que eu coido que é mais positiva- que realiza a maioría das Bandas -con algunha lixeira variante- e que é a seguinte: as Bandas parten da liña de Stop e avanzan ata formar o círculo que lle corresponda, e que é onde realizarán a súa actuación; unha vez rematada a actuación desfarán o círculo i en formación avanzarán ata a liña de Stop, onde as filas deberán ir facendo simultáneamente un xiro de 180° para volver por onde viñeron e rematar así a súa actuación. Todo esta montaxe esixe unha compenetración entre os membros da Banda, que lles esixirá:

- Levar o paso (e que este sexa constante e natural).
- Manter as filas e as columnas aliñadas en todo momento.
- Facer unha distribución homoxenea arredor do círculo, onde as distancias entre os membros sexan iguais.

Con todo o dito anteriormente resúmese creo todos os valores estéticos que debe afrontar unha Banda de Gaitas moderna; evidentemente haberá opinións que non coincidan plenamente co exposto nas liñas anteriores, pero eu creo que se queremos facer das Bandas de Gaitas algo que perdure no tempo e que chegue a constituir un dos mais espectaculares símbolos culturais de Galicia, coido que todo o exposto anteriormente é o que, en liñas xerais, nos debe alumar o camiño ■

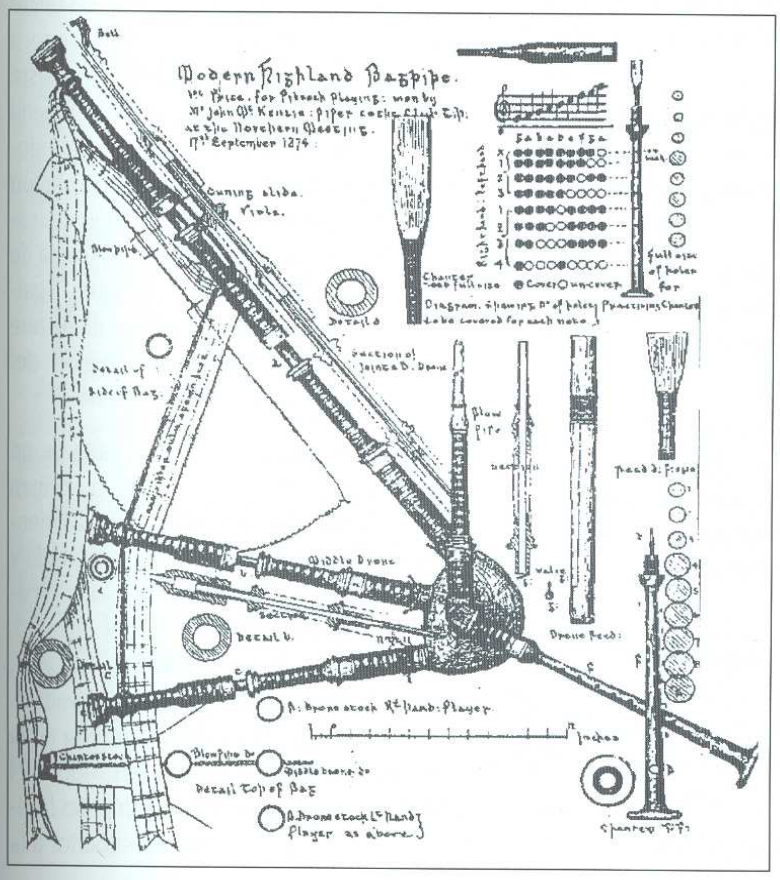
Mostra da Gaita en Escocia (Circa 1770)

que nos mostra o instrumento orixinal con un só ronco e o posterior engadido de doble ronco así como varios punteiros



SECTIONAL DETAILS OF
THE GREAT HIGHLAND BAGPIPE

(with CHANTER and SINGLE and DOUBLE DRONE)
together with details of various PIPE CHANTERS and PRACTICE CHANTERS and their hole sizes.
(circa-Scotland 1770)



A Gaita escocesa actual con palletas e punteiro de prácticas (Do libro do clube do auténtico highlander) 1876

SECTIONAL DETAILS OF
THE GREAT HIGHLAND BAGPIPE
together with the Reeds and the Practice Chanter

(From «The Book of the CLub of the True Highlander», by Charles MacIntyre-North. 1876)

Gaitas primitivas

Países del este europeo

Manuel Castro Cambeiro
(Argentina)

Estos instrumentos tienen roncones y punteros de madera y estos últimos salvo excepciones son cilíndricos, reproduciendo aquellos primitivos hechos de caña. Utilizan lengüetas de caña simple. Algunas gaitas tienen punteros dobles y se encuentran desde el Atlántico hasta Asia y varían mucho en su construcción pero son todas gaitas por tener en común el fol de cuero.

Se las puede catalogar de esta manera:

1) **puntero doble y sin roncón** se encuentran en el litoral Adriático, desde Istria a Montenegro y en Bosnia-Herecegovina (ex Yugoslavia).

2) **puntero doble con roncón** se hace extensivo al grupo ubicado en los Cárpatos y el Danubio medio, donde el puntero está rematado en forma de campana. El radio de extensión va desde Eslavonia, norte de Serbia y el Banato del Sur hasta el sur de Polonia y el norte de Ucrania.

3) **un solo puntero y un solo roncón** (tipo oeste) se refiere a las eslavas occidentales denominadas Bock con grandes campanas de asta. Se las encuentran en Bohemia, Moravia (Checoslovaquia), Polonia y la Rusia Blanca.

4) **un solo puntero y un solo roncón** (tipo sur) gaitas búlgaras con campana o con una rudimentaria. Su distribución comprende Macedonia, Bulgaria, y las tierras bajas de Rumanía.

5) **un solo puntero y un solo roncón** (tipo norte) se encuentran en el Báltico (sin campana) como en Suecia y Estonia, mostrando ciertas afinidades con el grupo occidental de gaitas.

POLONIA. En este país se encuentran tres tipos de gaitas, tanto de soplido mecánico como de boca. La gaita grande de soplido pulmonar tiene la piel de toda una cabra con una cabeza del mismo animal tallada atada al cuello y formando la buxa del puntero.

El único roncón bajo, el cual es amarrado a una de las patas delanteras de la piel, descansa sobre el brazo del ejecutante o al otro lado del odre. El soplete se coloca en la otra pata. El pequeño soplete de la dudy parece ser algo traído desde Alemania.

La de soplo mecánico se llama Koza o Koziol y es un instrumento más formidable. Tiene un fol hecho con piel de cabra, frecuentemente a este pellejo se le retiene el pelo y una buxa tallada en forma de cabeza (buxa donde se inserta el puntero). El puntero está hecho en madera torneada con ornamentales molduras y termina en un cuerno de metal o asta (forma de campana) vuelto hacia arriba. El único roncón bajo tiene la forma de una «ele» (L), con una pequeña pierna descansando sobre el hombro del gaitero, mientras que la pierna larga cuelga hacia abajo detrás de su espalda.

Esta parte larga del roncón es doblada sobre sí misma para reducir su aparente longitud.

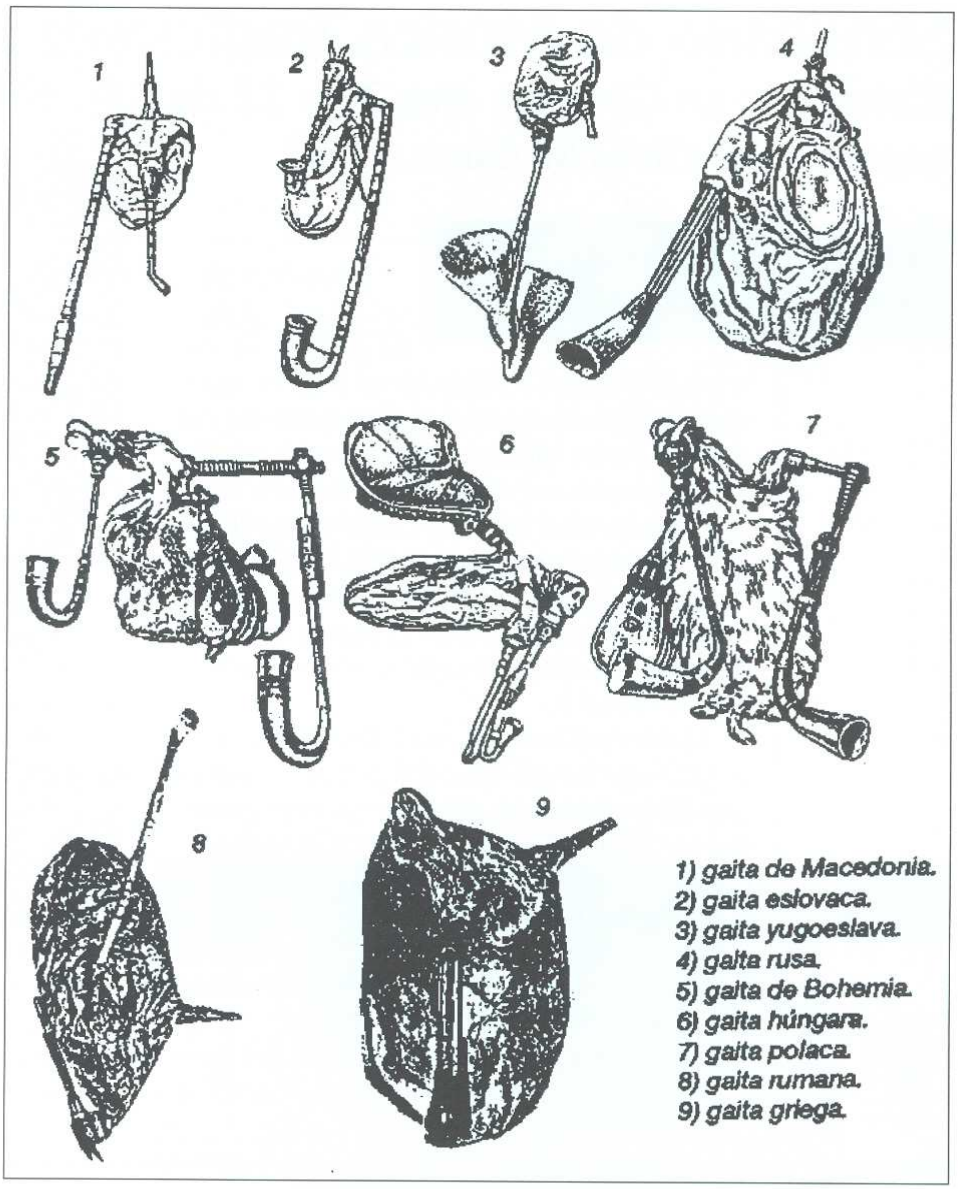
Su terminación como la del puntero es un amplio cuerno metálico o de asta. El fuelle (barquín), el cual está atado alrededor del cuerpo del tañedor son generalmente del modelo ortodoxo con lados de madera, aunque algunas veces sea hecho de una bejiga. Gaitas como la de estas características se encuentran también en Checoslovaquia y Austria.

RUSIA: Una gaita muy similar a la polaca puede ser encontrada en Rusia. Se le insufla aire por la boca y tiene terminaciones en forma de campana, hecho de asta, tanto en el puntero como en el roncón. El fol es de cabra (toda la piel) con una cabeza tallada que sirve de buxa para el puntero. Otra variedad está también en uso en la Riviera Rusa, pareciéndose muchísimo a la «gayda» búlgara. Un tercer tipo de construcción sumamente primitiva, se toca en Ajaria en las márgenes del Río Negro. Consiste simplemente de un rudo puntero con una campana de asta, insertado en una piel de cerdo, insuflándosele aire pulmonar. No existe aparentemente un roncón. Los gaiteros de Ucrania dicen poseer un instrumento enorme con «un roncón que mide cerca de 2 metros 80 cm. y un puntero como un fagot. El gaitero necesita la ayuda de un niño para insuflarle aire por medio de fuelles de pie. En la región del Cáucaso, la gaita es conocida como «zurna».

BULGARIA. Parece evidente que la gaita de un roncón de Bulgaria, así como la del mismo origen de otros paises de los Balcanes y de Europa oriental es de origen español, y habría sido importada y difundida en aquellos pueblos por los judíos españoles expulsados de España a fines del siglo 15. Este tipo de gaita se llama **gaida** en Rumania, **gajda** en Yugoslavia, **gaidos** en Checoeslovaquia, **gajdy** en Polonia, **gaida** en Hungría y **gainda** en la Isla de Creta; todos estos nombres derivados del galaico **GAITA**. El nombre español se impuso fácilmente, por designar a un instrumento superior a la

gaita primitiva sin roncón, importada por los turcos, que le deban el nombre de **zurna**.

La gaita búlgara de soplido pulmonar es un instrumento bastante primitivo, hecho de madera de cerezo, con un fol de una oveja entera, el que se da vuelta y se deja la lana adentro. Un pequeño pedazo de cuerno de vaca es ajustado en el cuello para formar la buxa del puntero, y las buxas de madera para el roncón y el soplete son insertados en las piernas delanteras. El puntero tiene 21 cm 25 mm. de longitud, es cónico y lleva lengüeta de caña simple (raramente la lleva de metal), tiene siete agujeros. El roncón mide 42,5 cm. de largo dividido en dos secciones de afinación. Tiene monturas de cuerno negro, y lleva una lengüeta simple. Puede descansar sobre el hombro del gaitero o sobre su brazo. Este instrumento toca solo música folklórica, principalmente en bodas y bailes, hasta ahora por lo menos no se conocen que existan partituras para este instrumento.



RUMANIA: Existen en Rumania cinco tipos de gaita de uno y dos punteros de variable número de orificios. La gaita rumana de dos punteros paralelos en una sola pieza, suena parecido al clarinete y se trata sin duda de una gaita oriental de origen turco, es decir, que se divide en gaitas con roncón de origen europeo y otras de dos punteros (flautas paralelas) pero sin roncón de origen turco oriental. La que tiene roncón es de posible origen español. La gaita en Rumania se toca sola y en conjuntos o bandas populares para el acompañamiento del canto oral y los bailes y danzas tradicionales.

Básicamente la **dutica** rumana es similar a la búlgara. Se compone de una piel de oveja entera con un solo roncón y un puntero cónico de seis agujeros. Es de soplido pulmonar.

CHECOESLOVAQUIA. En este país también se toca la gaita, especialmente en el sudoeste de Bohemia de donde salen los gaiteros más famosos del país. La gaita checoeslovaca, se llama dudy y se compone de dos oboes, uno queda la nota fija y el otro en el que se toca la melodía. El puntero es cónico. Este instrumento utiliza lengüetas de caña simple ■

«La gaita búlgara... un instrumento bastante primitivo, hecho de madera de cerezo, con un fol de una oveja entera,...»

Seminario de Música Tradicional Asturiana

(Celebrado en Gijón los días 21 y 22 de Abril-95)

Impartido por Carlos M. García (Gijón)

CONSTRUCCION de PAYUELAS y EMPAYUELADO

Desde hace algunos años el número de gaiteros ha aumentado de forma espectacular en Asturias, mejorando al mismo tiempo el nivel de interpretación. Sin embargo, estos músicos mantienen una relación incompleta con sus instrumentos. De hecho existe una ruptura con el acervo de conocimientos de los gaiteros tradicionales, quienes sabían tocar, construir payuelas y payones, y también «iguar» sus gaitas, incluyendo este término diferentes tareas: empayuelar, cambiar la válvula del soplete, poner un tapón en un poro del fuelle...

La fabricación de payuelas y el empayuelado de la gaita son dos conceptos a distinguir: fabricar la payuela es construir un «artefacto base» que posibilita que la gaita suene; empayuelar la gaita es establecer las adecuadas relaciones entre el temple que el gaitero quiere darle a su instrumento, una afinación musical lo más correcta posible y las características físicas de las lengüetas y sus respectivos tubos, o sea su acoplamiento recíproco óptimo.

De la propia experiencia del monitor y del intercambio de pareceres con muchos gaiteros «de los de antes» surge el contenido de este taller.

Materiales y herramientas.

* la caña: tipos y aprovisionamiento
* los tubos metálicos o ferretes
* el hilo
* herramientas: gubia, navaja, lija, etc.

Construcción de payuelas

* fabricación del tubo o ferrete
* el frenín
* elaboración de las láminas de caña
* construcción de las palas a partir de la lámina
* montaje de los diferentes componentes de la payuela

Ajuste de la payuela en el punteru (nociones de empayuelado)

* grados de introducción en el punteru
* raspado y recorte de las palas
* algunos problemas con el punteru:

- el MI suena abemolado
- la gama es más grave de la cuenta
- el puntero no requinta
- el LA tiene «salto» o queda agudo
- el puntero «raspa» en alguna nota
- las notas más graves «burbujean» ■

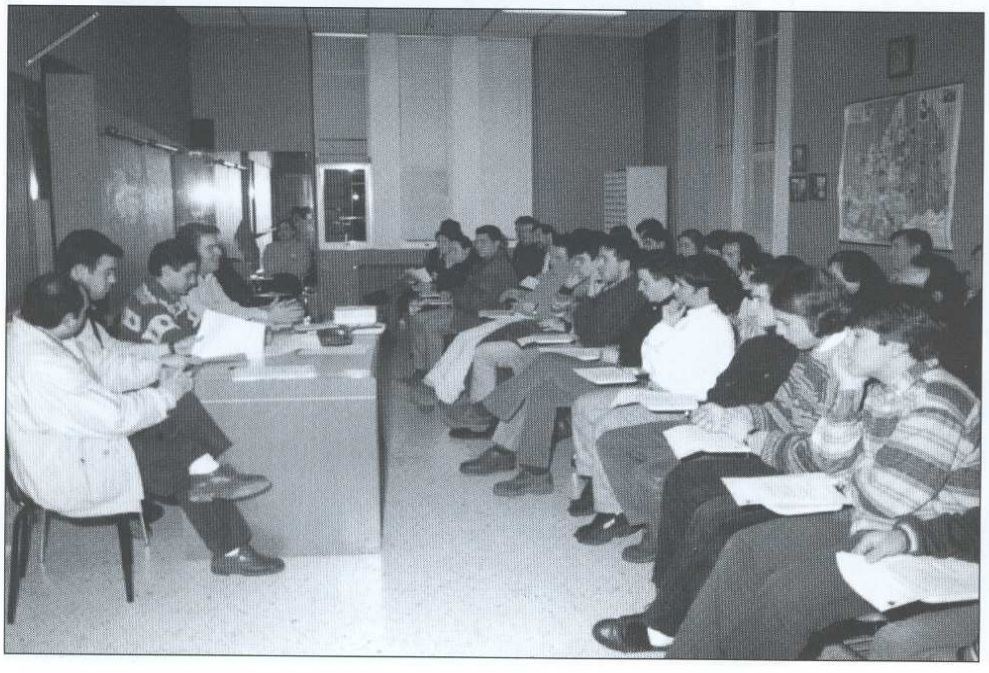
Agrupación «Follas Novas» de Ribadeo (Lugo), baixo a dirección de Primitivo Díaz (1968-70)

Gaiteiro e tamborileiro de Curtis 1895

A Banda de Gaitas de Cea frente ao monumento aos próceres de Venezuela en Caracas (24-XI-1995)

Banda de Gaitas «Dragóns Bermellos» de Cabeza de Vaca (Ourense) durante a súa participación na I Fase da Liga de Bandas de Gaitas, celebrada en Mós (Pontevedra) o 17-12-1995.
Esta banda realizou unha longa e exitosa xira por Francia durante o pasado verán.
Na tempada 1994-95 esta banda ascenden ao 1.º grado baixo a tutelaxe de Antón Requeixo, estando presedida a Banda por Antonio Iglesias Covelas

Roda de prensa en Santiago de Compostela (2-X-1995)
Representantes das catro provincias galegas da AGBBGG de esquerda a dereita: A. C. Requeixo, Manoel Garrido, Hipolito Cabezas, Xosé Romero, Fernando Dopico, Xohan M. Xil e Cándido Díaz



II Cursiño para a formación de xuices (Ourense, 25-2-1995)

Antecedentes históricos da formación da banda de gaitas galega

Xosé Lois Foxo

Precedentes históricos: A gaita de banda

Dende principios do século XIV existen representacións iconográficas da figura do gaiteiro en Galicia. A primeira manifestación aparece nun capitel románico da Igrexa de San Francisco de Ourense. O instrumento caracterízase por estar composto por fol, punteiro e soprete; sendo de notar a ausencia do bordón, o que aparecerá en décadas sucesivas, conformando a gaita característica do noroeste peninsular.

Dende o século XIV ata finais do XIX a gaita do noroeste amosouse nas representacións iconográficas formada por fol, punteiro soplete e roncón; sen embargo excepcionalmente, aparecerá con un roncón adicional, o que sempre iba sobre o hombreiro do gaiteiro, é dicir, outo. Exemplos: Sillería da Catedral de Astorga (século XVI), lámina de Juán de la Cruz del Cano y Olmedilla, (século XVIII) e outros moitos exemplos existentes ao longo dos séculos.

Contrariamente á tradición histórica, como acabamos de ver, a finais do século XIX, engadíuselle un bordonciño ou chillón á gaita tradicional pola parte frontal do instrumento, sendo ao principios do presente século cando se lle engade o novo elemento, é dicir, a ronqueta. Maioritariamente, ata que as bandas de gaitas xurdiron en Galicia, estos elementos, con excepción do roncón, a ronqueta e mailo chillón, cando se usaban, estaban a empregarse pola parte frontal do instrumento. Nembargantes, retomando a tradicción histórica, as bandas de gaitas distribuen estos bordóns sobre o hombreiro do instrumentista, xa que por unha parte entronca millor coa lóxica evolución do instrumento e por outro resulta máis vistoso dende o punto de vista da concepción estética das bandas de gaitas.

A Vestimenta das Bandas de gaitas

Maioritariamente, as bandas de gaitas veñen usando a vestimenta característica dos grupos folclóricos, aínda que non debería ser así, xa que esta nova expresión musical galega non se define como unha agrupación folclórica. Debemos dicir que a vestimenta típicamente folclórica arrinca de principios do século XVIII, con características comúns a case tódalas rexións europeas.

Por outra parte, as bandas de gaitas, como, por exemplo, a Real Banda da Deputación de Ourense, pretenden recuperar vestimentas históricas que deixaron de empregarse. Un dos elementos máis importantes dos atuendos das xentes do noroeste peninsular, tal como no lo atestiguan abundantísimos documentos iconográficos e literarios, é o saio. Exemplos do emprego do saio ou a súa variante o zaragüelle: 1) Gaiteiro seglar da Iglesia de San Francisco de Betanzos (Século XIV) 2) Gaiteiro e tamborileiro do Pazo de Santa Cruz de Quitapesares (Bueu), século XVII, 3) Gaiteiro e bailarín da lámina de Juán de la Cruz, (Século XVIII).

Moitísimos outros documentos podemos aportar sobre o emprego do saio ou zaragüelle, como atuendo común do gaiteiro galego ao traverso dos séculos, podendo afirmar que este foi o común atuendo dos mesmos.

A percusión das bandas de gaitas. Antecedentes históricos:

O tamboril e maila pandeireta son os instrumentos que aparecen reflexados con abundancia como acompañantes da gaita en Galicia, prácticamente dende a súa aparición. A esta percusión, que podemos considerar tradicional, veu a engadirse o bombo a finais do século pasado, sendo usado na actualidade con normalidade en tódolos grupos folclóricos e bandas de gaitas. Considerándoo un elemento complementario e necesario, fai unha década engadiuse o tambor tenor para o uso exclusivo das bandas de gaitas, emitindo un son intermedio entre o redobrante e mailo bombo.

Aínda que comunmente se empregaban os parches de coiro así como tensores de cordas, estes alternaron co uso de caixas metálicas, as que foron empregadas por senlleiros gaiteiros (O Ventosela 1847-1912), os gaiteiros de Soutelo de Montes (1898-1972) e moitos outros.

Conclusión

A pesar de que a formación «Banda de Gaitas», como acabamos de demostrar, se xustifica e entronca perfectamente coa historia da gaita, indumentaria e percusión galegas, non sería necesario, xa que se trata dunha formación nova no contexto da música galega; paralela ás agrupacións folclóricas de gaiteiros, grupos de baile tradicional, grupos folk ou calqueira outra variante existente no contexto da música de Galicia ■

INVESTIGACION

Os Maravillas e outros gaiteiros da primeira metade deste século

Alejandro Mínguez González

A investigación musical sobre o pasado foi sempre unha tarefa complexa nesta terra. A importancia da música era grande pero as testemuñas moi pocucas. Os músicos non tocaban por partitura, senon de oido.

Un exemplo desto foron OS MARAVILLAS, un cuarteto tradicional de gaita que nacía hacia 1910, en Muntián, municipio de Cartelle. Eran tres homes e unha muller, esta última tocaba a gaita e según dicen os vellos do lugar bastante ben. Era un grupo familiar pois os seus compoñentes nun principio eran irmáns. Máis tarde por diferentes razóns, foron sufrindo cambios.

No ano 1.920 insertan un anuncio no diario provincial LA REGION, no que se ofrecen para ir tocando polas festas e romerías. Por aquela data parece que cobraban sobre 15 pesetas ao dia. Aurea Rodríguez, a gaiteira, era a que comandaba o grupo. Do anuncio no xornal recollemos que eran xa un quinteto no que había duas gaitas, requinto, tambor e bombo.

Ata 1928, as suas actuacións discorrían por terras galegas e incluso chegaron a Madrid. Alí Aurea conqueriu a distinción de Raiña da Gaita. Foi entón cando ela, a lider do grupo emigroú a América.

No ano 1929 a revista do Centro Galego en Buenos Aires, recolle a actuación dos Maravillas, e con gran éxito, sobre todo no Alalá acompañado con gaita. Alá en arxentina Aurea estaba na compaña dun irmán que formarán parte no seu día do grupo aquí en Galicia.

Unha vez desfeito o grupo pola marcha de Aurea a Arxentina, regresa un irmán de alá, Felisindo, que cuns amigos da banda de música da Manchica, hoxe desaparecida, montan un novo grupo, con gaita, tambor, clarinete e un bombo. Os compoñentes eran Felisindo, Ramón, David, e Ruperto respectivamente.

Este grupo tocaba nos descansos dos concertos da banda de música da Manchica. Según conta un membro da mencionada banda D. José González Alvarez -Trompeta, estes ganaban o doble por facer estas actuacións, e que actuou ata a guerra civil Española no ano 1936.

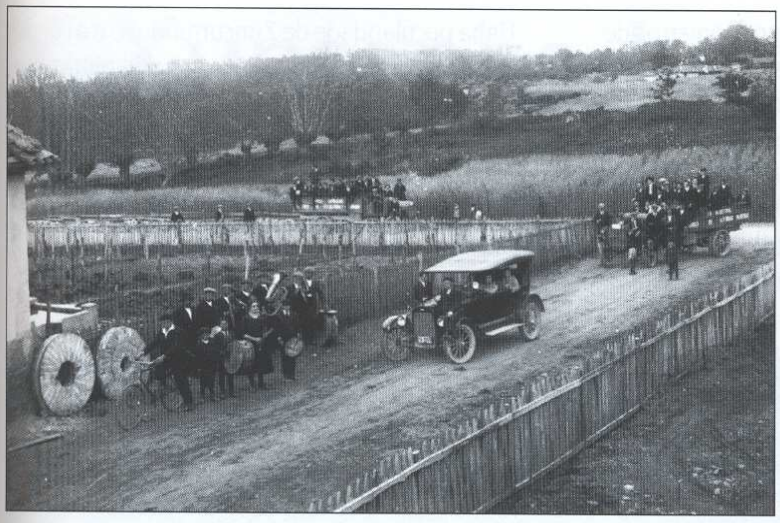
Os Maravillas de Cartelle. Retrato feito para a publicidade do grupo sobre o 1920

> «No ano 1.920 insertan un anuncio no diario provincial LA REGION, no que se ofrecen para ir tocando polas festas e romerías»

OUTROS CASOS

Un gaiteiro inútil das duas pernas dende pequeno, e natural de San Lorenzo, concello de Gomesende, parece que tocaba a gaita entre os anos 1940 e 1950, subido a unha burra. Por este motivo chamábanlle o GAITEIRO DA BURRA.

Na terra de Celanova hai moitos exemplos de gaiteiros e gaiteiras típicas neste século. E unha pena que se perderán tantos datos sobre a nosa historia musical. Dende aquí un chamamento a tódolos nosos maiores, que transmitan inda que sexa verbalmente os fillos e netos os datos da súa memoria ■



Os Maravillas xunto á cerámica da Manchica.
Circa 1925

Anuncio de «Os Maravillas»

LA HISTORIA EN 4 TIEMPOS

La Región LA REGIÓN La Región

Una gaiteira garrida

(1) La linda gaiteira a la que alude la crónica social y el expresivo anuncio de "Os Maravillas" era Aurea, una de las poquísimas mujeres que por aquellos tiempos, principios de siglo, se atrevían a tocar la gaita en grupo. De lo poco que se sabe de Aurea es que a los 10 años ya comenzó a tocar la gaita con sus hermanos en su pueblo de Muntián, formando el grupo que iniciaba sus actuaciones en 1920 con un anuncio en **La Región.**

El cuarteto llegó lejos. Aurea fue proclamada en Madrid reina de la gaita gallega nueve años después, y por esa misma fecha una revista del Centro Gallego de la Argentina da cuenta de la actuación en sus salones del grupo de hermanos gaiteiros de Muntián (Celanova). En 1945 se sabe que Aurea emigra a Venezuela sin sus hermanos y allí se pierde su pista. Detrás de Aurea anda con afán investigador el también joven gaiteiro celanovense, Alejandro Mínguez quien, junto con otros tres músicos, pretenden fundar un nuevo cuarteto con el nombre de "Os Maravillas". En homenaje a los primeros, Mínguez y sus amigos pretenden vestirse con el mismo traje utilizado por Aurea y sus hermanos, para lo que cuentan con dos fotografías del grupo original. Los nuevos "Os Maravillas" lo integrarán además de Mínguez, Miguel González, César Morenza y Modesta Duarte quien será la nueva Aurea. Utilizarán gaitas en si bemol y ninguno de ellos tiene más de 20 años. Seguro que a Aurea le gustaría la idea.

La Región
3-5-1995

Banda de Música da Manchica (Ourense)
Circa 1935

Banda de Gaitas y Tambores Zuncurrundullo

Pola estrada da Fonsagrada, a vinte kilómetros de Lugo atopámonos ca torre da homenaxe do castelo de Castroverde no que fica un gaiteiro labrado na pedra milenaria, gaiteiro que silenciosamente oíu nesta vila, no ano 1990 o dulce son da gaita galega no mencer da Banda de Gaitas Zuncurrundullo, que é na actualidade unha das bandas mellor clasificadas nas fases dos campionatos de Bandas de Gaitas de Galicia na primeira categoría e subcampeóns galegos no ano 1994.

Zuncurrundullo é un vocablo galego que quer dicir: Gaita nas adiviñas, e que mellor nome para unha banda como esta, que conta entre as súas filas con 35 xóvenes, de eles 19 gaiteiros que tocan gaitas de granadillo en Do con ronqueta e chillón; e como non, conta tamén, con unha moi completa percusión de tambores profesionais de alta tensión Premier, usados pola banda para mellora-la acústica da percusión tradicional que suporía un problema debido ó gran número de músicos, tanto de percusión como de gaitas. Conta polo tanto en percusión con 15 membros repartidos en: un bombo, 3 timbais tenores, 1 timbal multifónico, 4 caixas e 6 pandeiretas, representantes istas dos instrumentos tradicionais.

Ó frente, o estandarte de Zuncurrundullo, bordado artesanalmente en pedrería, no que se ve o escudo da vila de Castroverde, co seu castelo, e un bolo e un año dicíndonos como no pasado a chamaban Bolaño.

Unha pecularidade de Zuncurrundullo é a cor dos seus traxes, que a fan distinguir ben das outras bandas. Esta cor morada elixiuse en base a estética e a antigüedade distes cores oscuros nas vestimentas tradicionais. Na actualidade a banda leva un traxe inspirado en patróns medievais e segue fiel a sua cor distintiva.

Zuncurrundullo conta con unha grande escola de música na que se distingue dunha parte: O grupo Folk Zuncurrundullo, representante de Galicia no Festival Intercéltico de Lorient no ano 1992 e finalistas no Concurso Pelegrín de música folk no Xacobeo 93, polo que tivo a oportunidade de gravar un disco conxunto coas cancións presentadas. Iste grupo folk ten no seu repertorio desde cancións tradicionais á música folk coas máis novas tendencias musicais, entre as que se atopan varias composicións do seu director Cándido Díaz. É o grupo folk máis numeroso de Galicia xa que conta con 20 membros e variado instrumental.

Conta tamén Zuncurrundullo, con un grupo de Danza tradicional que o compoñen, en activo 16 xóvenes sen conta-la escola.

E como non, a Banda de Gaitas e tambores, xa citada, que posúe un orixinal e variadísimo repertorio no que hai moitísimas pezas tradicionais galegas, escocesas, bretonas, irlandesas, de música clásica e de autor, entre as que se atopan composicións do seu director, como a Xota Zuncurrundullo, a muiñeira de Castroverde e varias pezas máis.

Cándido Díaz, director desta escola e titulado superior de frauta travesera, é da opinión de que a gaita é un instrumento moi digno capaz de interpretar adecuadamente pezas e temas non só feitos para ela, senón calquera tipo de música sen ningunha limitación. A gaita representante do máis profundo espíritu galego non debe ser, nembargantes, condenada á inmovilidade e a estaticidade, senón todo o contratio, debe atopar tódolos camiños posibles para su evolución e desenrolo como instrumento.

O seu vestuario, a súa forma de interpretación e a orixinalidade da súa música e arranxos, fan de Zuncurrundullo unha banda con un estilo moi propio e innovador e na vanguardia das correntes evolutivas no mundo da gaita, entre o folclore máis tradicional e as tendencias máis modernas ■

X Xuntanza Internacional de Gaiteiros (Cea 20-V-1995)

A Real Banda conxuntamente coa Banda titular de Cea interpretaron o hino galego como broche do evento

Alfonso García Oliva, zanfonista de Cantabria

Barbara e Horst Grimm, representantes da Frankonia (Alemania)

Xosé Manuel Budiño, gaiteiro solista

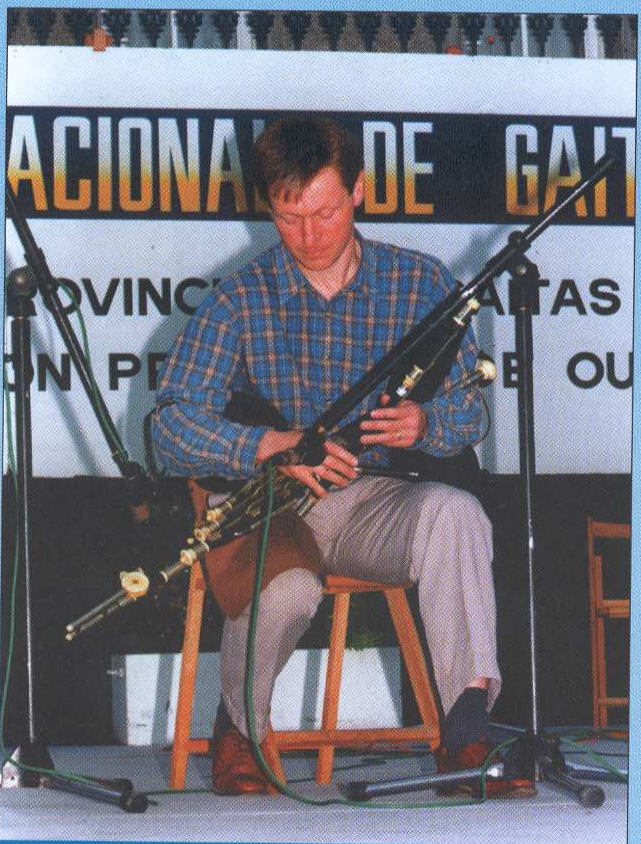
Fotos: Carme Sáez

Grupo de Danza popular «Duos Pontes» (Pontevedra)

Airiños do Parque de Castrelos (Vigo)

PETKO STEFANOV (Bulgaria)

PIPE MAJOR IAIN MACDONALD (Escocia)



MICK O BRIEN (Irlanda)

FRED MORRISON (Illas Hébridas)

Estudio Lexicolóxico da Cornamusa

Xosé Lois Foxo

INTRODUCCION

Alguén dixo que o convencionalismo é a clave da civilización. Sen dúbida a actividade máis convencional do tecido social é a linguaxe. Pesie o desenrolo do convencionalismo, aínda os indivíduos non somos capaces de entendernos sen a mercede de traductores e intérpretes.

Pero hai un aspecto convencional que supón unha dimensión supralingüística, é dicir, a utilización para linguas diferentes un código común para a representación gráfica dos signos que constituen os distintos sistemas fónicos.

Pro, se o convencionalismo gráfico é importante para o achegamento da comprensión non o é menos o convencionalismo vinculante de un vocablo, que aínda tendo unha extensión semántica en sí, por separado, en cada lingua; o seu significado no contexto organolóxico é o mesmo. Estou a referirme ao término "Fol". Ben é sabido que esta palabra por si soa non garda relación co instrumento –gaita–, nembargantes o vocablo auxiliar referido vai ser o constitutivo fundamental para o concepto clave. Niste senso, o vocablo inglés –bag–, o alemán –Sack– ou o catalán –sac–, por pór algún exemplo, todos eles manterán a mesma unidade como significantes do almacén de ar da cornamusa, non tendo outro posible predicado có que acabamos de darlle.

Dada a complexidade cultural e morfolóxica do instrumento obxeto diste traballo, referenciaremos o vocablo por áreas língüístico–xeográfico–culturais, sendo conscentes da difícil tarefa que nos propoñemos, polo que entendemos que só será unha aproximación, suxeita a múltiples erros, subceptibies de ser subsanados por traballos monográficos realizados "in situ" en cada área concreta.

ASKAULOS

Denominación grega referida á gaita. A frauta dobre –aulos– convirtiuse en –askaulos– cando a esta se lle engadiu un odre ou fol de pel –ask– como depósito do ar para aliviar a fatiga do flautista.

Marco Valerio Marcial, poeta contemporáneo de Narón, no seu epigrama –A un plaxiario desvergonzado (Epigramas, libro X–3–8) fai mención a un tocador de gaita, empregando para elo a palabra grega –Askaules– "... Cómo vai falar un loro arremedando ás cornexas e como vai a querer ser Cano gaiteiro?.

TIBIA UTRICULARIS

Denominación empregada polos romanos para referirse ao instrumento.

O historiador romano Cayo Seutonio Tranquilo na sua obra "de vita duodecim Caesarum" (Liber VI, Nero 54), dice que Domicio Claudio Nerón (37–68) "Sub exitu quidem vitae palam voverat, si sibi incolumis status permasiset, proditorum se portae victoriae ludis etiam hydraulum et choraulum et utricularium ac novissimo die histrionem saltarumque Vergili turnum" (Nas postrimerias da súa vida prometera pública e solemnemente que, si se mantía no poder, actuaría durante os xogos destiñados a celebrar a súa victoria, como concertista de órgano hidráulico (hydarulum), flauta (Choraulum) e gaita (Utricularium), e que o último día, como actor de mimos, personificaría danzando o papel de Turno de Virxilio. Como é sabido a palabra utricularium significa odre de coiro.

AREA FRANCOFONA

MUSE

O término musa provén do latín –musa–, co significado de cornamusa. Aparece mencionada frecuentemente na literatura francesa do século XIII. Nembargantes, semella que ata o século XIV non acadou o significado de equivalente a voz cornamusa empregada xenéricamente como referencia ao instrumento. Na rexión francófona de Flandes, somentes aparece unha vez con esta significación nas contas da vila d'Ypres en 1409.

MUSETTE

O término Musette é o diminutivo de Muse, encontrándose na literatura francesa da segunda metade do século XIII.

Actualmente este término está referido ao instrumento concreto que inicia a súa historia no último tercio do século XVI e termina pola revolución francesa, tendo un espacio xeográfico propio, é dicir, exclusivo de Francia. Tanto a súa música como a súa técnica están ben documentadas.

Son características de este instrumento o barquín, os bordóns xunguidos nun barrilete (Tronco cilíndrico), así como dous punteiros paralelos. Na época de Luis XV (1715–1774) convirtiuse nun instrumento de moda.

MUCHOSA

(Muse–au–sac). Ainda que non é unha forma xeneralizada, aparece referida en distintas localidades da área flamenca de lingua francesa con significación xeral, non definitoria de ningún tipo de ningunha variante da cornamusa.

MUCHAFOU

A área de difusión lingüística diste término podémolo situar sobre o triángulo Renaix–Leuze–Ath. Asemade, este vocablo non é definitorio de ningún tipo de cornamusa concreto.

CORNEMUSE

Este término é comunmente utilizado na lingua francesa dende o século XIII. A partires do século XVI aparecerá nos diccionarios como voz para traducir de forma xenérica o instrumento en xeral que leve como reserva de ar o fol. Consérvase actualmente nas rexións do centro de francia para designar as distintas cornamusas co complemento xeográfico diferencial, por exemplo: "Cornamuse nivernaise". Polo tanto está voz englobará xenéricamente tódolos instrumentos referidos ao fol: Bagpipe, Dudelsack, Volinka, Zampogna, Gaita...

LA BODEGA

Cornamusa de Occitania francesa. Consta de fol formado de xeito enteirizo da pel sen recorte dunha cabra.

LA BOHA, LA CORNAMUSE LANDAISE

Pequena cornamusa existente nas Landas de Gascoña (Francia). Consta de fol, soprete e punteiro de sección rectangular.

LA CABRETE

Cornamusa de Occitania francesa. Está composta por fol, punteiro con bordonciño paralelo, ronco así como barquín, podendo a veces aparecer sen ronco e con barquín.

CORNAMUSE BECHONNET

Nome tomado do seu constructor (Joseph Béchonnet 1820–1900). Presenta tres bordóns, fol, punteiro e soprete.

BINIOU–BRAS (Término de orixe céltica)

Esta é a típica cornamusa da Bretaña francesa. Empregada conxuntamente coa bombarda, está formada por fol, punteiro, ronco e soprete. O seu reducido tamaño implica gran agudeza de son.

CHABRETTE LIMOUSINE

(Limousin francés). É un derivado de chabreta (pequena cabra). Este termo designa a cornamusa en toda a área lingüística Limousin–Périgord. Formada por fol, punteiro con bordonciño paralelo, bordón maior e soprete.

SOUDELINE

Cornamusa italiana descrita por Mersenne en "Harmonie Universelle" (1636).

VESE, VEUZE

Cornamusa característica da rexión de Nantes (Francia). Está formada por fol, punteiro, ronco e soprete.

LA CORNEMUSA BOURBONAISE

Cornamuse de grandes dimensións, formada por fol, punteiro con bordonciño, ronco e soprete. Forma parte da gran familia de cornamuses do centro de Francia.

CORNAMUSE NIVERNAISE

Esta cornamusa típica do centro de Francia é moi semellante á cornamusa bournonnaise, pero prescinde do pequeno bordón paralelo ao punteiro.

SOBRE A VOZ CORNAMUSA

Dado que esta palabra actualmente aparece rexistrada como a forma máis usual para denominar o instrumento nas súas máis variadas morfoloxías e aceptado universalmente pola terminoloxía organográfica, facemos a continuación un estudio detallado sobre a mesma.

Sobre este vocablo atopamos no "Dictionnaire Etimologique de Wartburg" a siguinte referencia:

"Nome derivado dunha forma verbal. Cornamuser, s. XII, indicando asimesmo que se trata dunha composición tautolóxica (Corner e Muser) que significa –juer de la Cornemuse–

Semellantes expricacións vennos a dar o Dict. Etymologique de Dauzat, 1938.

Nome composto de duas formas: Corn e Muse, a forma musa supón unha raiz común á mussette e á cornemuse. O latín música, o grego mouse aparece subxacente en ambas formas –musete e cornemuse, xa sexa coa significación de corno para a música ou corno da musa.

SEMANTICA DA PALABRA CORNEMUSE

"Muse" con significado de instrumento musical, insertada unha cita no diccionario de Wartburg que corresponde a Beauj (S. XIII) Muses, salteres e frétil.

Entre os séculos XII e XV –Muser– tén un dobre significado: Estar coa boca aberta ou estar distraido.

No século XV incorpórase –Amusament– e –Amusette– e no s. XVII, a segunda forma como diminutivo da primeira coa significación que tén hoxe.

A partires do século XVIII –Musette– e –Muser– somentes serán empregadas en senso propio.

AREA FLAMENCO–VALONA

MOEZEL

Os primeiros exemplos do uso diste término aparecen no século XV, sendo este vocablo moi común no século XVI. Sobre a segunda metade do século XVI aparece a variante de –moezel–, –muzel–, e –musel–, a partires do século XVII a grafía será –Moezel–. Para designar o feito de tañer a cornamusa encontramos un verbo: –Muzelen–, necesariamente traducido ao francés por "Jouër de la cornemuse", ao alemán por "Sackpheifen" e ao galego por tocala gaita.

Musele derívase do francés –muse–, semellando ser o término neerlandés tamén un diminutivo como acontece coa palabra francesa Musette. O vocablo refírese a cornamusa típicamente flamenca formada por fol, punteiro, un ou dous roncóns e soprete.

MOEZELZAK

Este vocablo aparece a finais do século XVIII, sendo de gran emprego na lingua popular. Unha variante diste término será –Muzelzak–. Esta palabra non tén acepcións distintas da anteriormente mencionada –Moezel–; únicamente a súa grafía engade o complemento significativo de –Zak–.

DOEDELZAK–DÜDELSACK

Este término non aparece na área de lingua neerlan-

desa ata o século XVIII. Aparecen escritos nos que se traduce –Musette– por –doedelszak–. O término Dodelzak é o actualmente en uso na región de lingua neerlandesa, tendo desaparecido outras denominacións. Na Bélxica xermanófona emprégase a palabra düdelsack. Emprégase, asemade, o verbo –doedelen– por tocala gaita.

O término neerlandés está emparentado co alemán Dudelsack, ambos próximos o turco –duduk– que significa frauta.

Dodelzak está referido igualmente á cornamusa típicamente flamenca, anteriormente descrita.

PIJPZAK –SACKPIPE– PIP'SAC

Os nomes compostos de –pipe– e de –sac– atópanse nas rexións de lingua neerlandesa e frisona e na provincia de Liexa. As referencias más antergas remóntanse ao século XVI.

As veces tamén se atopan expresións pleonásticas referidas ao instrumento; así podemos ler sobre un gravado de Pieter Bruegel (pintor por autonomasia dos gaiteiros) que representa o pelegrín de Molenbeek: "vooraen gaen dese Speel–lieden ofte Moeselaers, speelende op Sack–pijpen" (Diante van os pelegríns ou –moeselaers– tocando as gaitas.

Outros vocablos referidos ao instrumento na área lingüística neerlandesa son:

- Pip'sac
- Pipossa (propia da rexión de lingua francesa)
- Bakpijp, variante do holandés balkpiip.
- Lullepijp, coas variantes –lullepijpe, lul–pip
- Ruispijp coas variantes –ruyspijpe, ruuspijp.
  (Un diccionario holandés–español do 1650 traduce –moesler por gaytero e ruysch–pijper por gayerro).
- Berenpip.
- Quene, este vocablo é raramente empregado. (Semella proceder do verbo –kwijnen (languidecer), por alusión ao son da cornamusa.
- Tièsse di dj'va (Cabeza de cabalo), empregada para designar outro instrumento, a zonfona, semellando que, dada a afinidade entre ambos instrumentos se chegara a confundir.

PAISES XERMANICOS

Ao analizar o léxico relativo á cornamusa nas áreas lingüísticamente xermánicas, non temos menos de facer referencia ao libro "Syntagma Musicum" de Michael Praetorius en tres tomos, aparecendo o primeiro en 1614/15 (Wittenberg) e o segundo en (Wolfenbütel (1618) e o terceiro en 1619. Publicación de un valor extraordinario non somentes para o obxeto diste traballo, senón tamén para calqueira estudio rigoroso sobor da "Instrumentaria" europea.

DUDELSACK

Asegún C. CH. T. T. Heinze (1765–1813) define este vocablo como "Das Nationaltonwerkzeug der slawischen Völker". Facendo unha traducción libre podíamos definir o contenido semántico desta palabra como o artiluxio sonoro nacional distintivo dos pobos eslavos.

Dudelsack é o vocablo común na área europea de lingua xermánixa para designar xenéricamente o instrumento dende o século XVII. Procede do eslavo duda e do turco düdük. (WASSERZIEHER, ERNST: Woher? Ableitendes Wörterbuch der deutschen Sprache.– 4. Aufl. Berlin 1920, – S. 28.

Debemos dicir que, ainda que na devandita área lingüística existen outros términos que determinan variantes do instrumento, esta palabra será a equivalente ao vocablo "cornamusa" empregado na terminoloxía organográfica propiamente universalizada.

BALCHSUEGALA

Procede do antergo alemán técnico. BUHLE, EDWARD: Die musikalischen Instrumente in den Miniaturen des frühen Mittelalters, I. Die Blasinstrumente.–

Leizig 1903.– S. 48.

DER BOCK, POLNISCHER BOCK, BOEMISCHER BOCK

Referenciada en Praetorius, Michael: Sytagma Musicum, II. De Organographia.– Wolfenbüttel 1619.– 25, 42 u. a.

Existen tres tipos da mesma: Der Bock, der Guländer e das Dreibrümmchen.

Der Bock, a que en realidade é a gaita grande a que se fai de toda a cabra sen ningún corte no conxunto da pel. Na cabeza do animal permanecen os cornos e nos buratos dos ollos póñenselle ollos de cristal. Do fuciño do animal emerxe un plunteiro de varios esambles que acaba nunha gran campá de resonancia. Sobor do hombreiro esquerdo do músico colga un bordón rematado asemade nunha campá de resonancia. Esta cornamusa vai tamén provista de un barquín que sirve para introducir o ar no fol da mesma.

BOECKEL

Come se deduce da mesma palabra é un diminutivo de Bock. Aparece referenciada por MARKL, JAROSLAV: Ceská dudácka hudba. Partitury Luvika Kuby.– Praha 1962.– S. 13.

BOCKPHEIFE

BRÜCKER, FRITZ: Referenciada en "Die Blasinstrumente in der altfranzösichen Literatur.– Giesen 1926.– S. 55.

ADELUNG, JOHANN CHRISTOPH: Grammatisch–kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundarten, besonders aber der Oberdeutschen.– Bd. 1, Wien 1808.– Sp. 1106.

DREIBRÜNCHEN

Esta pequena cornamusa está formada por fol, punteiro e tres bordóns.

HIENZE, G.: Entwurf für ein Wörterbuch der niederlausitzer Sprache.– Manuscript 1799–1803.

DUDEY, DREIBRÜMMCHEN, CTYRHLASEDUDY

Esta pequena cornamusa está formada por fol, soprete, punterio e tres bordóns. Aparece debuxada no esquema realizado por Michael Praetorius 1619.

FOTZPFEIFE

Instrumento rexional na Steiermark.

SACHS, CURT: Reallexikon der Musikinstrumente.– Berlín 1913.– S. 147.

HORNBOCK

Referenciada por SACHS 1913, S. 190 BRÜKER 1926, S. 55.

Como é sabido Der Bock tradúcese no contexto no que nos estamos a refirir niste traballo por macho cabrío o castrón. Entón neste caso a palabra aparece formada por Horn (corno) e Bock, castrón. Cómpre notar que as camás de resonancia tanto do bordón, coma do caramiño melódico do instrumento, acaban nunha campá de corno.

GROSSER BOCK

Asemade, aparece representada nos grabados de Michael Praetorius. A diferencia da actual forma desta cornamusa, non levaba barquín, terminando, tanto o punteiro como o ronco en forma de corno, podéndose notar a forma cilíndrica do tubo melódico do instrumento.

HÜMMELCHEN

Esta cornamusa tamén aparece referenciada e representada nun grabado de Michael Praetorius, 1619, segundo tomo. Tén dous bordóns, así como punteiro simple cilíndrico. Este instrumento é de reducidas dimensións en comparación coa Grosser Bock. Os bordóns parten da mesma buxa ao estilo das gaitas flamencas.

KOGELCZYPFEL

Esta denominación aparece referenciada nun antergo vocabulario do século XV.

ADELUNG 1808, Bd, Sp. 1241.

LOLLEPFEIF

ADELUNG 1808, Bd, Sp. 1241.

PHIFEN–SAC

Aparece como vocablo do alto alemán medieval.

LEXER, MATTHIAS: MITTELLHOCHDEUTSCHES TASCHENWÖRTERBUCH.– 30. AUFL. STUTTGART 1961.– S. 159.

PYPSACK: WENDISCH

ADELUNG 1808, BD. 1, Sp. 1568.

QUETTEBUCK

Denominación rexional en Westfalia.

SALMEN, WALTER: Alte Volksinstrumente in Westfalen.–

Westfälischer Heimatkalender 1952, S. 59–60.

SACKPFEIFE, SACKPFEIFF, SACKPFEIFFE

Esta era a denominación primitiva más corriente da cornamusa en alemán. Actualmente esta denominación somentes é usada por especialistas.

PRAETORIUS 1619, s. 25, 42

COMENIUS, JOHANN AMOS: Orbis sensualium pictus quadrilinguis.– Leutschau 1685.– S. 95, 203.

SAC–PHIFE

Esta denominación do instrumento pertence ao alto alemán medieval.

lexer 1961, s. 174.

SCHÄFERPFEIFE, SCHÄFFERPFEIFFE, SCHAPERPFEIFF

Esta cornamusa aparece tamén representada nun grabado do libro Syntagma Musicum de Michael Praetorius, 1619, S. 42 así como referenciada en Sachs 1913, S. 336.

Refírese a unha cornamusa de tamaño medio, incluindo dous bordóns e un longo punteiro cónico.

SCHAFORGEL, SCHAFFORGEL

Vocablos empregados por Michael praetorius 1619., 42.

SCHAPFEIFF MIT DEM BLASSBALG

Denominación empregada por Praetorius para designar unha cornamusa tipo Musette a inclue barquín, fol, feixe de bordonciños así como punteiro cilíndrico.

SCHEFEBAST

Denominación rexional en Westfalia.

SALMEN 1952, S. 60

Seugelbalch, Swëgelbalc

Denominación do antergo alemán alto.

BUHLE 1903, S. 60

SACHS 1913, S. 367.

Existen formas verbais en alemán que naceron encol do instrumento tales como:

Dudeln, das Gedudel, das Gedudle, die Dudelei, rumdudeln, o que ven a significar a práctica de melodías con instrumentos de vento.

Existe asemade outra forma verbal: sich bedudeln = sich betrinken (emborracharse).

SUIZA

Coñecemos os nomes de algunhos musicantes (de Hans Gantner, rei dos musicantes de Berna 1507, representado sobre a fonte do gaiteiro na Spitalgasse ata Hans Schwarz, gaiteiro do Appenzell, 1577, considerado como suposto incendiario. No século XV a gaita foi introducida nas tropas confederadas. Ata o século XIX hai referencia de ser empregada a gaita en varias rexións helvéticas.

Seguindo o traballo aparecido na publicación "Utriculus", nº 13, marzo 1995, a continuación referencio os vocablos empregados na área helvética relativos ao instrumento.

Terminoloxía

A denominación máis extendida en Alemania e nas áreas lingüísticamente xermánicas foi ata o século XVIII.

SACKPFEIFE ou SACKPFIFF, SACKPFYF, SAGKPHIFFEN, SACKPHIFFEN etc.

Ao escomenzo do século XVIII introduciuse o vocablo DUDELSACK para toda a familia da gaita.

Existen expresións que fan referencia ao acto de tocala gaita:

"böogg, bögge, boeggen, boeicken, beck, becki = Bock (Pfeife)?

Igoalmente "Geiss, geis" = Ziege.

Igoalmente antergas palabras alemanas: "Sumer, sumber".

Do mesmo xeito expresións latinas: "Symphonia, organum e chorus".

Na Suiza francófona encóntranse os conceptos: "Cornamusa, cornamuse, así como musette.

Na Suiza italiana (Tessin) aparecen os nomes: "Zampogna, (pastorale), piva, musetto e cornamusa".

Na Suiza romano falante coñécese únicamente a palabra "Tudelsac".

PENINSULA IBERICA

CHORUS OU CHORON

Especie de gaita simplificada, representada no códice dos músicos das Cantigas de Alfonso X o sabio. Aparece cunha vexiga esférica en lugar do fol na cantiga 230.

Nunha carta apócrifa de S. Xerónimo a Dárdano, cuxa aparición podía remontarse ao século IX, na que alude á gaita con nome de "Chorus". "Chorus quoque simplex pellis cunduabus cicutis aeris".

ODRECILLO

Denominación referida ás pequenas gaitas das miniaturas das cantigas 260 e 280 dos códigos escurialenses. Esta denominación aparecerá repetidamente nos escritores casteláns, así o Arcipreste de Hita, no libro de buen amor (Séc. XIV) menciona o instrumento en duas ocasións como "Odrecillo".

GAYTA

Asegún traballo no Anuario da gaita–1993 co título "Si el Señor no custodia la ciudad, en vano vigila el centinela,...", esta é unha palabra que require a atención de eruditos e sabios, na que se cruzan historia e popularidade.

Este vocablo, empregado, por outra parte, en diversas áreas lingüísticas suficientemente alonxadas da Península Ibérica para designar a gaita, tén sen dúbida unha curiosa historia que me atrevería a suxerir como obxeto unha tese doctoral.

En Galicia a tese máis xeralmente admitida para designar a súa etimoloxía admite que este é un vocablo gótico, concretamente suevo: GAITS, que no alto alemán significa cabra. Dado que, tradicionalmente, o fol da gaita sempre se fixo do pelexo dunha cabra semella lóxico que tomara o nome do elemento que conforma a súa esencia, o fol. Por outra banda é lóxico que os godos e suevos do noroeste peninsular gardaran na súa lembranza a antiga verba do seu idioma nacional.

Por evolucción fonética resulta lóxico que o vocablo femenino GAITS, de características fonéticas sonoras, se trocara no romance GAITA, tamén femenino e fonolóxicamente vocalizado, adaptándose á pronuncia da pronunciación galega.

Ortografiada gayta, aparece referenciando o instrumento dende a época medieval en múltiples citas literarias. Nas miniaturas dos músicos das Cantigas de Alfonso X denóminase Gayta ou Cornamusa grande ao instrumento formado por fol, punteiro, soprete e dous bordóns rectos (Miniatura 350).

O poema de Alfonso XI, que narra a coronación de este Rei, ao referir os instrumentos que tañían os xograres no Mosteiro de Huelgas, nun verso dí: "... la gayta que es sotil".

CORNAMUSA

Esta denominación tamén será común durante á época da transición da época medieval a moderna. Ainda que aparece abundantemente na literatura alternando as palabras de gayta e cornamusa; faremos referencia aquí á súa denominación nas terras da corona de Aragón –en 1258, nunhas festas en Valencia en honor a San Dionisio participan na procesión dous trompadors, dous tabalers e unha cornamusa; o 12 de Xuño de 1349 referíndose ás Ordenanzas especiales da Armada do Reino de Aragón (11–5–1359) menciónase o instrumento co nome de cornamusa.

GAITA DE BOTO

Ainda que a palabra –gaita– en Aragón como en numerosos puntos da Península Ibérica ofrécenos unha significación confusa e polivalente, no caso da Gaita de boto non ofrece dudas, xa que a palabra –boto– evita calqueira confusión, pois este término en Aragón significa odre. Será por tanto a denominación que actualmente recibe o instrumento que na actualidade tén emprego en Aragón. Esta gaita está formada por un fol (boto), tuvo melódico, bordonciño paralelo ao punteiro así como un bordón maior e soprador. O bordón maior irá suxeito debaixo do brazo.

CORNAMUSA, MUSETA, BOTIELLA, CHINFLAINA OU CHIIMFLAINA

Estas denominacións tamén foron empregadas nas terras do Reino de Aragón como referencia á gaita nesta área.

EL SAC DE GEMECS

En Cataluña o instrumento recibe o nome de Sac de Gemecs, sen embargo tamén se empregaron as denominacións de "cornamusa" así como "noia verda", gaite, criature verde, mancha borrega e outras.

Actualmente recibe de forma xeneralizada o nome de "Sac de Gemecs", estando conformada polo fol, punteiro e soprete, así como un feixe de tres bordóns que caen frontalmente por diante do gaiteiro.

CORNAMUSA

Entre as múltiples referencias documentais encol do emprego do vocablo cornamusa

«Ortografiada gayta, aparece referenciado o instrumento dende a época medieval en múltipes citas literais»

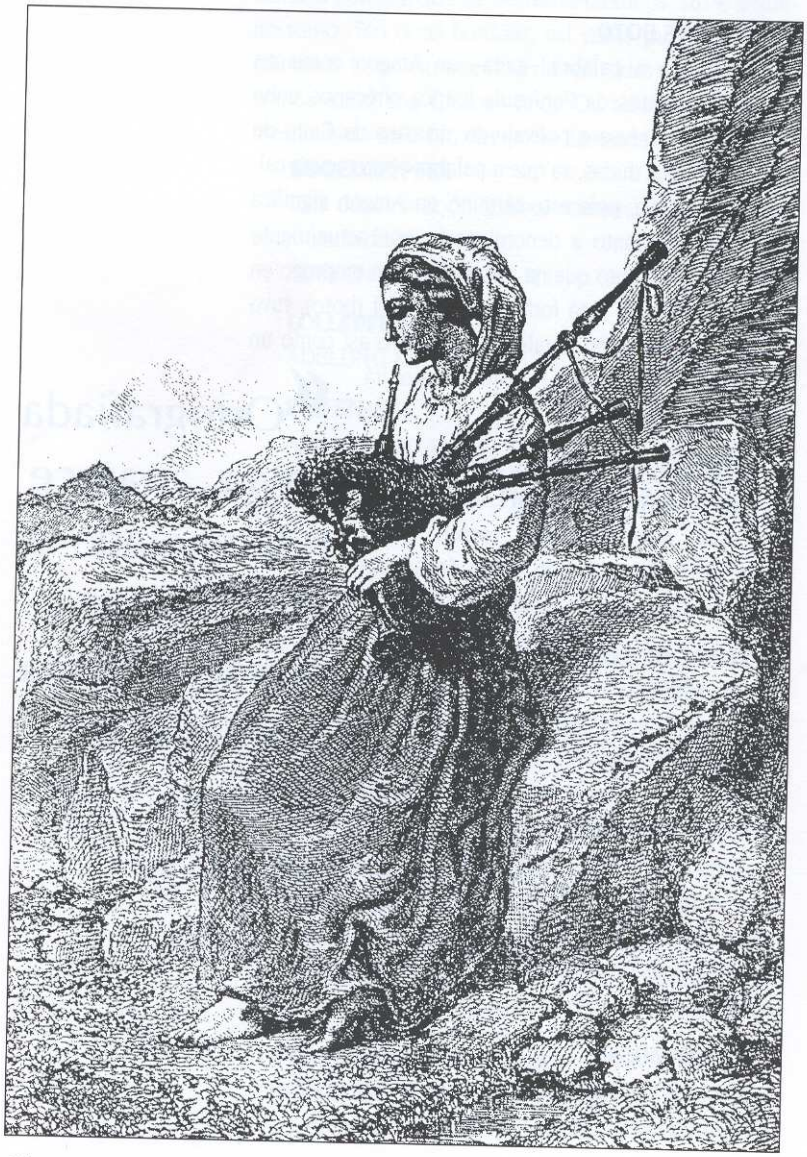
en Cataluña collemos como exemplo: a orde de pagamento dunha cornamusa polo Infante Joan, primoxénito da coroa catalano–aragonesa. Marzo 1354. Publicado por M.C. Gómez Muntané na "Música en la casa real catalano aragonesa" Ed. Bosch–Barcelona 1979.

GAITE

Entres as moitas referencias históricas que existen encol da gaita en Cataluña, destacan as referidas ao Rei Felipe II, nunhos casos como recibemento e noutros como no siguinte senso:

Entrada do rei Felipe II e do príncipe Felipe en mailas infantas de Barcelona. Publicado por A. Duran i Sanpere i Josep Sanabra no "Llibre de les solemnitats de Barcelona, institució Patxot, Barcelona1947.

(...) Y tenian necessitat de repós; y que per so no era servit que ningú lo hisqués a rebre ni li fos fet recebiment algú ni demostrations algunes ni regosijos per sa entrada, ni fessen alimaries ni sonassen "gaytes" ni tirás la artilleria fins que se ves a que pararia a la indispositió y mala gana de dit serenissim princip e infanta, pequé ab lo rohido no causassen algun major mal e inconvenient, y que ho diguessen axí als magnifichs consellers (...).



CRIATURE VERDE

Fragmento do libro Calaix de Sastre, de Rafael d'Amat i de Cortada, Baró de Maldá;

"1781, Pineda. Festa Major amb música de flaviols, "criatures verdes", xirimies, violins i castanyoles, ballant diverses quadrilles de gent..."

MANCHA BORREGA

Cuberta dun expediente da alcaldía de Tarragona do ano 1864. Documento orixinal: Arxiu municipal de Tarragona.

"Alcaldía. 10 Agosto. Suplica Sr. alcalde de lavern avise a José Molné, "Borreguero" venga a tocar para la fiesta de San Magín.

VERDA CORNAMUSA

Mn. Jacint Verdaguer a Canigó (1886)

Les nines y donzelles no proguen gayre, que'els tempta, omplint de melodies l'ayre, "la verda cornamusa" que s'infla sota un pi: lo floviol espignador refila y el floret de dozelles que desfila mercant va cadencia lo colp del tamborí".

A XERIMIA DE BALEARES

Esta é a denominación común empregada en Baleares para referirse ao instrumento. Para a formación da mesma emprégase un fol enteirizo e empréganse as patas para asentar o punteiro e o soprete, sendo empregado o cuello para emprazar os tres bordóns.

É común que o gaiteiro mallorquín ande tocando solo, o que deu lugar a que o poeta Mosen S. Riber escribise:

Oirás la xirimía
aquel pájaro sin nido
que lleva melancolía
a las fiestas del estío.

Alfonso o Magnánimo, rey de Aragón, Nápoles e Sicilia (1416–1458), levouse a súa corte napolitana, a partir do 1420, ministriles do seu país, entre cuxos instrumentos menciónase "Xalamías", é dicir a gaita que en Mallorca recibe o nome de "Xeremía".

GAITA DE FOLES

Recibe esta denominación a gaita empregada en Tras os Montes, norte de Portugal. Esta gaita está formada por fol, punteiro, ronco e soprete. O famoso poeta e autor dramático portugués Gil Vicente (1469–1536) menciona a gaita en varias das súas obras.

En 1651 entraba na cárcel da inquisición de Lisboa, Francisco Gomes Henriques, o que se coñecía co apodo de "O Forragiatas", era xudío. Non faltan asemade outras referencias á gaita, especialmente no contexto dos conquistadores do novo Mundo, coas que acotío impresionaban aos indios.

GAITA ASTURIANA

No principiado de Asturias goza a gaita de gran prestixio, sendo coñecida simplemente por gaita. Este instrumento está formado por fol, punteiro, ronco e soprete.

Excepcionalmente acompaña ao ronco unha ronqueta a que vai sobor do hombreiro do gaiteiro.

Na Igrexa de Santa María de Villaviciosa existe unha representación iconográfica de principios do século XIII, na que aparece un instrumentista tocando unha "gayta" primitiva sin ronco.

GAITA GALEGA

Galicia é un dos paises onde máis arraigo tén este instrumento dende fai varios centos de anos. Precisamente por o emprego normalizado do instrumento é moi raro escoitar denominacións do instrumento que non sexa a palabra gaita.

Por outra parte existen dentro da propia gaita galega tantas variantes como sons cromáticos tén a escala cromática, nembargantes tradicionalmente destacaban tres tipos de instrumentos, asegún a afinación da mesma; así a gaita grileira sería a máis aguda, a redonda a intermedia e a tumbal a máis grave.

Destas denominacións chegou a ter denominación propia en áreas xeográficas dentro do propio territorio galego, así na comarca de Vilamarín (Ourense) recibe a denominación de *grileira*, prescindindo cal sexa a tonalidade da mesma.

A gaita tradicional galega está formada por fol, punteiro, ronco, e soprete; sen embargo dende finais do século XIX veu engadíndoselle quer un chillón como elemento acompañante ao punteiro quer unha ronqueta como complemento ao ronco. Estos elementos acordes do instrumento soen ir pola parte frontal do instrumentista. Cando o ronco, a ronqueta e mailo o chillón son empregados sobor do hombreiro do gaiteiro, denomínanse "gaita marcial", recente versión do instrumento pensado para ser empregado en bandas de gaitas.

GAITA DE GALLETO

Esta denominación emprégase cando o a ronqueta e mailo chillón parten do mesmo tronco. Esta forma do instrumento aparece documentado en Galicia dende o finais do século XIX.

GAITA DE BARQUIN OU SOPRO MECANICO

Recibe esta denominación cando é empregado o barquín medio para introducir o ar no fol. Esta gaita aparece documentada a finais do século XIX, sendo empregada por destacados mestres, tales como o Gaiteiro de Gillarei, o que empregaba barquín nunha gaita de galleto, partindo do mesmo tronco ronco e chillón/ronqueta sobre o hombreiro do gaiteiro.

Existe en torno á gaita en Galicia unha amplísima literatura dende a época medieval, especialmente en documentos notariais nos que se fala de "gayta e gayteyros" en múltiples contratos que se facía aos mesmos, así como abondosísimas representacións iconográficas tanto en edificios civís como nos seculares pazos espallados por toda Galicia; bon refrexo da implantación do instrumento onde aparece como algo conxénito ao espíritu de Galicia.

Debemos entender como terminoloxía propiamente galega en torno ao instrumento a xa referida ao instrumento no códice dos músicos das cantigas de Alfonso X, xa que, como é sabido era o galego a lingua empregada nistes escritos.

Non falta especialmente na literatura popular adiviñas, cantigas e outras formas de literatura oral tales como:

No monte nace
e no monte se cría
e anda polo mundo
vertendo alegría.

Zuncorrondullo andaba na festa,
no medio hinchaba
no rabo roncaba
tiña orellas e zangoneaba.

Por outra parte existen abondosísimas publicacións co título de A GAITA, A GAITA GALLEGA etc., especialmente en América latina. Asimismo existiu unha publicación denominada "O gaiteiro de Lugo", precursora da prensa galega.

Asimesmo a vitalidade de este instrumento en Galicia quedou refrexado nos apelidos das xentes do País, non faltando o apelido "Gaiteiro", así como denominación de familias rurais como este vocablo así como nomes de pobos tales como a poboación de Iglesia feita, municipio de San Sarduniño (Coruña), chamado GAITEIROS.

PAREMIOLOXIA DA GAITA

Sen dúbida o arraigo social do instrumento queda tamén refrexado na súa riqueza léxica, especialmente referida refráns e frases feitas referidas á gaita, polo que a continuación expoñemos algunhas desas expresións a xeito de exemplo:

* Ser gaita
* Templar gaitas
* Non estar para templar gaitas.
* Estar de Gaita.
* Non estar de gaita.
* Estar de mala gaita.
* Sacala gaita.
* Alargala gaita.
* Vir con gaitas.
* Andala gaita polo lugar.
* El gaitero de Bujalance, un maravedí porque empiece y diez porque acabe.
* Seique tes ganas de gaita?
* Non me veñas con gaitas.
* Nen sempre o almacén está para gaitas.
* Ande a gaita pola aldea.
* Deixa andala gaita polo lugar.
* Non me veñas con farrapos de gaitas.
* Impórtame menos ca un farrapo de gaita.
* Hai que mollala palleta.
* Imos mollala palleta.

ITALIA

CORNAMUSA

Esta denominación é unha das formas más populares de nombrar o instrumento, especialmente cando o gaiteiro vai acompañado do piteiro –pifferai–, sendo denominado niste caso como "suonatore de cornamusa".

ZAMPOGANA

Esta é a denominación máis usual en italiano para designar o instrumento. Ainda que existen varias versións da zampogna, en principio está formada por un enorme fol de pel, un soprete, e partindo do mesmo tronco frontalmente emerxen os dous tubos melódicos así como unha sección de dous ou tres bordóns.

SAMPOGNA

Este término atópase en Dante –Divina Comedia. "Paradiso XX, V, 24.

SCOPINARO

Esta palabra significa zampognaro (gaiteiro) no dialecto de varias partes do Abruzzo e do Molise.

En varias localidades da rexión noméase SCOPINA, derivado do antergo vocablo latino –ascopera–, que á súa vez se deriva do grego –askos–. A documentación iconográfica da cornamusa é abundante en Italia a partires do século XIII, especialmente contextualizada en esceas do Nadal.

PIVE TRENTINE

Outra variante da cornamusa na área lingüística italiana e a –piva–, característica no norte de Italia, actualmente en desuso. Mantén unhas características ben diferenciadas da zampogna.

A piva mantén grandes semellanzas coa actual gaita galega, así como coas bretonas, –biniou, e veuze–, estando formada por fol, punteiro, ronco, ronqueta e soprete.

Excepcionalmente tamén se poide oir a denominación de –cornamusina e –caramia–.

SUECIA

BELGPIPA

O nome nórdico máis antigo –belgpipa está baseado na anterga palabra norse –baelgher que significaba odre inchado, o saco de pel, esencialmente o mesmo que o antergo norse –baggi, –bubdle– ou saco. Esta última palabra procede do inglés antigo ou anglosaxón, a que ainda está en uso actualmente.

Durante o período de forte influencia xermánica na idade media, produciuse un cambio gradual na säckpipa sueca e na SEKKEPIBE danesa conforme ao uso común da palabra alemana Sackpfeife.

SACKPIPA

Ainda que a cornamusa é coñecida en Suecia por diferentes nomes o devandito é o máis común e académico. Semella estar emparentado co alemán Sackfeife. A gaita común sueca, actualmente en uso está formada por fol cosido, punteiro, un pequeno bordón sobre o brazo dereito de un executante detromano.

BALGPIPA

Este é o nome máis usado en Suecia para designala gaita durante os séculos XV e XVI. En cambio Olaus Magnus usa o nome de Sackpipa.

PASE, PISACK

En Dalecarlia o nome máis empregado é –pase– e tamén –pipsack– nalgunhas partes.

Os estonianos suecofalantes empregan varias combinacións de –dromm: dromm–pipa, dramma–pipa, nembargantes o instrumento é coñecido en Estonia co nome de Torupil.

ALBANIA, MACEDONIA

ROGA, GAIDA

Nestas áreas próximas ao Turkestan, a cornamusa recibe a denominación de –Roga ou Gaida–. Morfolóxicamente está formada por fol de coiro sen funda, ronco, punteiro cilíndrico e soprete.

ARXELIA

MEZOUED

Este instrumento está formado polas súas partes máis elementais, e dícir, fol, soprete e duas canas melódicas paralelas. Esta forma responde á morfoloxía máis primitiva do instrumento. Prácticamente é o mesmo tipo cá ZUKRA de Arabia Saudita, mantendo a característica do dobre clarinete ou mesmamente ao antergo ARGHOUL de Exipto adaptado a un odre alimentado por ar. O mesmo instrumento tamén o atopamos en Túnez e Marrocos.

ARMENIA E XEORXIA

PARAKAPSOUK OU TIK

Esta cornamusa de orixe asiática está conformada por fol soprete e un caramillo de dobre cana cilíndrica, rematando en campá de resonancia feita de corno.

RUSIA E OS POBOS DA EXTINTA UNION SOVIETICA

O nome corriente da gaita en Rusia é VOLINKA, sen embargo o instrumento é coñecido por numerosos nomes locais e rexionais. Os musicólogos rusos dan o nome de VOLINKA a todo instrumento que se caracterice por levar un odre como reserva de ar, é dicir que sería o vocablo técnico para denominar a gran gama de cornamusas existentes na área de influencia soviética.

No século XVI a gaita era moi popular en Rusia entre xograres e músicos transhumantes.

DUDA OU COZA

As denominacións de DUDA e COZA (Cabra) aparecen normalmente no contexto pastoril de UCRANIA. Está formada por fol, punteiro cilíndrico, soprete así como un bordón sobre o brazo libre.

MOLDAVIA

Debido as relacións culturais con rusos e ucranianos, en Moldavia encóntranse unha serie de isntrumentos similares entre os que destaca o CHIMPOY, semellante á VOLINKA rusa e á DUDA de Ucrania.

PAISES BALTICOS

ESTONIA

A denominación estoniana para o instrumento é TOROPIL.

LETONIA

A denominación en Letonia é SUONO/DUDA

LITUANIA

En Lituania é coñecida cos nomes de LAVANORA e DUDA.

Xeralmente as gaitas dos paises bálticos están formadas por fol, punteiro, soprete e ronco, mantendo unha gran semellanza entre elas.

MARI

SHUVIR

O –shuvir– é o tipo de gaita empregado polo pobo de nacionalidade Mari. A particularidade de este instrumento é que tén como fol unha vexiga de touro. Componse de soprete, así como dous tubos melódicos que rematan en forma de corno.

CAUCASO:

TULUM, CHIBONI, GUDASTVIRI

O –tulum– ou gaita do Cáucaso componse de fol, soprete e dous tubos melódicos que rematan nun pavillón de corno.

O –chiboni– do Cáucaso e o –Gudastviri– de Xeorxia son iguais aos anteriores, pero con dous tubos melódicos, un de tres e o outro de seis buratos sen roncón; o fol recúbrese cunha funda de paño e os tubos ornaméntanse con cadeniñas.

Os pobos primitivos do Volga e dos Urales empregan gaitas semellantes ao SHUVIR, como son o SHABR ou SHAPAR dos chuvases; o SARNAY dos tártaros e o BUISH dos urdmietos. O –sharnay– emprega dous bordóns e un punteiro de orixe europea entre os tártaros de orixe asiática e na fronteira de Asia.

ILLAS BRITANICAS:

BAGPIPE OU HIGHLAND BAGPIPE

A Highland bagpipe ou gaita escocesa é sen dúbida a cornamusa máis universalmente coñecida. Está formada por fol, punteiro, soprete e tres bordóns. A partires do século XVIII pasou de ter dous bordóns a tres. Non difiere grandemente da maioría das cornamusas pastoriles europeas.

THE PIOB MHOR OU GREAT PIPE

Piob Mohor é a denominación que os remotos clans escoceses daban á gaita.

THE IRISH UNION–PIPE OU ULLEAN PIPES

Dentro do mundo das cornamusas é unha das máis destacadas. Existe dende finais do século XVII, semellando estar inspirada na Musette. Grattan Flood propuxo que o seu nome correcto é Ullean pipe e tamén se dí que –woollen pipe– en Merchant of Venice é unha transcripción do mesmo.

Está formada por fol, barquín, punteiro casi cónico con chaves así como tres bordóns que parten do mesmo tronco. Do tronco de bordóns emerxen asemade os reguladores, todo o cal fan desta cornamusa o instrumento máis completo entre as cornamusas actualmente en uso.

THE HIGHLAND SAMLL–PIPE

É de sopro directo, mantendo a mesma imaxe e características cá highland bagpipe con tres bordóns que parten do mesmo tronco. O seu son é moi suave.

THE BELLOWS–BLOWN LOWLAND PIPE

Introducida posiblemente sobre os escomenzos do século XVIII. Mantén unhas características moi semellantes á –scottisch highland bagpipe–, sendo o seu son considerablemente máis ténue.

Aliméntase por medio do barquín. Os tres bordóns parten do mesmo tronco.

THE NORTHUMBRIAN HALF–LONG PIPE/ SAMLL–PIPE

Moi próxima á Lowland pipe está a Northumbrian small pipe. Esta cornamusa sobreviviu en Northumberland. Difiere da Lowland por ter os tres bordóns tenor (A), barítono (E) e baixo (A), estos bordóns non descansan sobre o hombreiro para marcha, senón sobre o brazo.

THE IRISH WAR PIPE

Denominación referida á cornamusa en 1575 por parte dos guerreiros irlandeses que tocaban este instrumento.

THE SHUTTLE PIPE

Está formada por fol, punteiro, barquín así como un feixe de bordonciños. Garda gran semellanza á "Mussete" polo que semella estar inspirada nesta.

PAISES DOS BALCANES E DE EUROPA ORIENTAL

Existe unha teoría de que a gaita existente nistes paises é de orixe española, tendo sido difundida naqueles pobos polos xudios españois expulsados de España a finais do século XV.

Esta teoría baséase fundamentalmente no vocablo empregado para designar o instrumento.

Este tipo de gaita chámase GAIDA en Rumanía; GAJDA en Xugoslavia; GAIDOS en Checoslovaquia; GAJDY en Polonia; GAIDA en Hungría e GAINDA en Creta. Todos estes nomes son derivados do castelán antigo no que se escribía tamén GAYTA. Este vocablo xa aparece no castelán do século XIII, mentras que GAIDA, GAJDA, etc. non consta naqueles paises antes do século XVI.

En todos estes paises normalmente a gaita presenta unha morfoloxía bastante primitiva, especialmente no seu aspecto externo. Formada por un punteiro cilíndrico, fol sin vestido, ronco e soprete.

Ademáis dos vocablos derivados do orixinal GAITS, en cada área cultura acotío mantén outros nomes diferenciadores do instrumento.

En **ROMANIA** recibe asemade a denominación de ZURNA e CIMPOI.

Existen niste país duas versións do instrumento, unha sen ronco de probable orixe oriental e outra orixe occidental conun ronco.

En **DALMACIA** e **CROACIA** é coñecida tamén co nome de **MIH**.

En **ISTRIA** denomínase asemade **PIVA**.

En **SERBIA** noméase tamén **DIPLE** e **DUDE**.

En **BULGARIA** empregan o vocablo **GAIDA**.

En **ALBANIA** e **MACEDONIA** denomínana **ROGA**.

En **HUNGRIA** recibe as denominacións de **DUDE** e **DOUDA**.

GRECIA E ILLAS DO MAR EXEO

A cornamusa existente en TRACIA, MACEDONIA e ILLAS THAOS e LESBOS denomínase **GAIDA**.

Esta forma primitiva do instrumento só presenta, fol, soprete e punteiro dobre formado por duas cañas rematadas en forma acampanada.

Nas ILLAS DO MAR EXEO, DODECANESO E CRETA recibe o nome de **TSAMBOUNA**.

O modelo de Creta é chamado **ASCOMADOURA**. Na illa de Kefalonia a gaita foi nomeada **SKORTSAMBOUNA** ou **KOTSOTSAMBOUNO**, con características similares á de Creta.

> «o instrumento que aparece na India... ...formado por un tubo melódico furado cilíndricamente, o pelexo e un soprete»

Outras denominacións do instrumento na área de influencia helena son **LICA**, **TUMULI**, e **TSAMBUNOFI**.

TURQUIA

En Turquía a gaita recibe os nomes de **TOULOUMI** e **TULUM–ZURMA**.

O instrumento preséntanos a súa morfoloxía máis primitiva, é dicir, formado por duas cañas melódicas, asentadas sobre un tronco, así como fol enteirizo e insuflador.

PAISES DE AFRICA DO NORTE

Mantendo as mesmas características fundamentais cá nos restos dos paises islámicos o intrumento é coñecido en Arxelia, Arabia Saudita, Túnez e Marrocos con nome de **MEZOUED** e **ZOUKRA**, existindo outras formas dialectais ao longo das áreas referidas.

Por outra beira, escritores europeos facendo referencia á gaita de Túnez, denomínada SUQQARA.

En Exipto é denominada tamén ARGHOUL.

INDIA

O instrumento que aparece na India preséntanos asemade as formas características primitivas do instrumento, é dicir, formado por un tubo melódico furado cilíndricamente, o pelexo e un soprete. Todo construido de forma rudimentaria con cana.

No norte do País así como en Cachemira recibe o nome de MOCHUK. no sur é nomeada CHRUTI, UPANGA, e BHATZANA–CHRUTI.

ISRAEL

En Israel é coñecido o instrumento co nome de SUMPONI.

POLONIA

Alguén dixo que Polonia é como o museo da gaita europea, xa que temos exemplares dende a gaita sin roncón ata a gaita de tres roncóns do século XX.

A gaita é coñecida en Polonia con tres nomes diferentes:

DUDY, que é o máis universal e académico, emparentado co alemán DUDEL, E DUDELSACK.

COBZA é o nome vulgar que vén a significar cabra, que somentes se emprega nalgunhas rexións.

GAJDY, como é sabido derivado do antergo alemán GAITS.

A cornamusa máis común de Polonia, emparentada sonora e morfolóxicamente con outras semellantes do centro de Europa, está formada por fol, barquín, punteiro terminado en campá de resonancia, así como bordón que descansa na espalda do intérprete. Esta mesma cornamusa pode ser alimentada con sopro directo, é dicir, sin barquín.

É interesante notar que a área de maior difusión do instrumento corresponde á rexión do sur de Polonia denominada Galicia.

Característica común das cornamusas polacas é presentar na buxa do tubo melódico a forma da cabeza de unha cabra.

A gaita pequena polaca preséntanos unha forma moi semellante ás gaitas dos Paises Balcánicos, formadas por fol, punteiro cilíndrico e soprete.

Resulta curioso contemplar as múltiples formas do instrumento que aparecen representadas ao longo de varios centos de anos neste país, a maioría delas mantendo o violín como principal acompañante da gaita.

Outras denominacións para o instrumento en Polonia son SIESENKI, KOZAWIELK, KOZIOL OPOLSKA e POCK.

REPUBLICAS CHECA E ESLOVAQUIA

A denominación actual do instrumento nistes países é DUDY e GAYDY.

Asegún o profesor Josef Rezny, no seu traballo "Dudelsack in der Tschechoslowaquei", publicado no Anuario da Gaita Nº 6 (1991), as primeiras referencias ao instrumento denominábano KOZYCZYE, que viña a significar Cabra.

No século XV apareceu a denominación de DUDY, e aproximadamente ao finalizar o século XVI tamén KEJDY ou GAJDY. Co transcurso do tempo, especialmente en Bohemia denomínase DUDY quedando en Mähren e na Slovaquia o término GAJDY.

As cornamusas checoeslovacas pertencen aos aerófonos con punteiros cilíndricos. Aproximadamente dende escomenzos do século XIX emprégase o barquín como medio de alimentación da misma, especialmente en Bohemia, con punteiro terminado en campá de resonancia e bordón descolgado na espalda do intérprete.

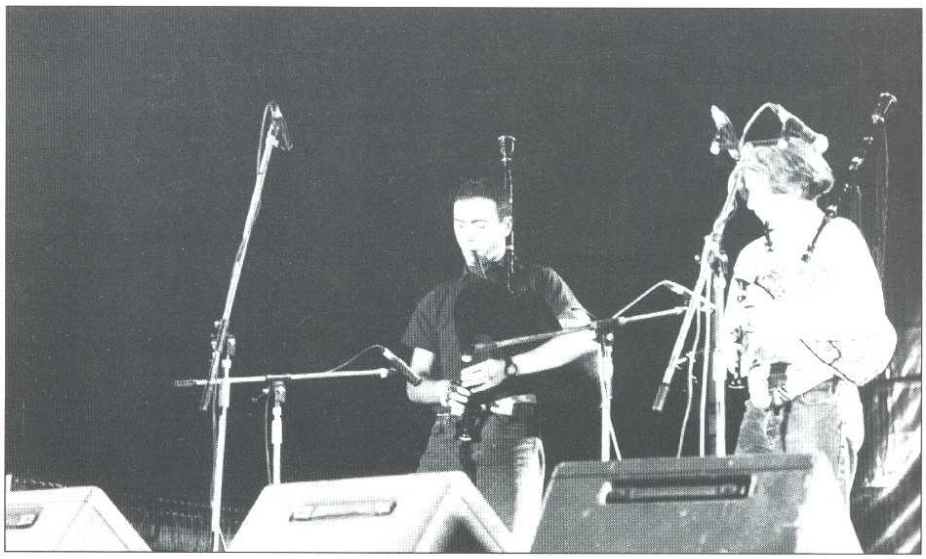
En Mähren existen tamén gaitas alimentadas con sopro directo denominadas SUTKY ou HRUBE GAJDY (Gaita grande) con barquín.

En Slovaquia tócase a GAIDY, alimentada con sopro directo, tén un punteiro doble, un bordón sobre o hombreiro ou por diante, fol e soprete ■

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- Fritz Scheider, "Die Geschichte der Musette".
  Anuario da Gaita 1994. Escola Provincial de Gaitas, Deputación de Ourense.
- Alfonso García Oliva. Museo de la Gaita de Gijón.
- Roland Hollinhger. Les Musiques a Bourdons. La flute de pan, París 1982.
- Rafael Meré. Museo Internacional de la gaita. Gijón, Asturias.
- Mª del Carmen Nóvoa González.
  La gaita y la cornamusa en Galicia y Francia. Edicios do Castro. Sada. Coruña.
- V. Cobas Pazos. La gaita gallega. Porto y Cia. Editores Santiago de Compostela.
- Catherine et Jean–Luc Matte.
  Les Musettes Muettes. Pour une iconographie de la cornemuse. Geste editions. (Fédération des Associations de Musiques Traditionnelles).
- Jean Blanchard. La voie des Bourbonnaises. Geste editions. (F. A. M. T.)
- Xosé Lois Foxo.
  Os Segredos da Gaita. Escola Provincial de Gaitas, Deputación de Ourense.
- Mauro Gioielli. Utriculus.
  Bagpipes in Greece. Associazione culturale "Circolo della zampogna" di Scalopi.
- Angel Vergara Miravete. Instrumentos y tañedores. Música de tradición popular en Aragón. Edizions de l'Astral (Publicaciones del Rolde de Estudios Aragoneses).
- Anthony Baines. Bagpipes. University of Oxford.
- Per–ulf Allmo. Säckpipan i Norden. Fran änglars musik till Djävulens blasbalg. Stockholm Uppsala 1990.
- Associazione Culturale "Circolo della zampogna"
  UTRICULUS –Anno IV– Numero 1 (13)
  Gennaio/Marzo 1995

Asistentes ao cursillo de percusión impartido polo profesor australiano Allan Chatto en Pontevedra organizado pola AGBBGG (Xullo, 1995)



Anxo Lorenzo e Edelmiro Fernández campeóns galegos do Trofeo Mac Allan. Agosto, 1995.

Banda de Gaitas do Concello de O Irixo en Buenos Aires. Xaneiro, 1996

Banda de Gaitas «Os Trintas» de Trives (Ourense) - 1.º Grado

Gaiteiros do Molise (Italia)

Contratación de Gaiteiros, ferreñeiros e tamborileiros

Gremio de Mareantes
Século XV

Ramiro Couce

Estaban constituidos en Galicia por pescadores, que se dedicaban a fomenta–la pesca, defende–los seus intereses e socorrer ós agremiados pobres e vellos, e ás familias dos que morrían no mar. Rexíanse por unhas ordenanzas que eles mesmos establecía de común acordo, por maioría de votos. Estaban presididos polo Alcalde do Mar, e a eles pertencian os vigairos, maiordomos, mulleres do mar e os atalieiros, que eran os que daban o sinal para facerse á mar as embarcacións. Alá polos comezos do século XVI, cando a pesca da sardiña por medio do cerco ou cedazo estaba no seu apoxeo, era un espectáculo curioso ver sair dos peiraos os trincados, pinazas, pirlos, dornas,... Na zona de Betanzos a Ferrol os aparellos eran o xeito e a traiña; estes aparellos son moi antigos, alomenos do século XIV, e aínda que eran unhas artes pesadas e lentas, foron durante moito tempo a riqueza para Galicia.

Estes gremios e asociacións desapareceron no século XIX coa transformación dos métodos de pesca.

No ano 1699 había no porto de A Coruña tres traiñas, en Sada e Fontán unha, en Betanzos unha, catro en Pontedeume, unha en Redes, en Ares tres, en Ferrol unha e na Graña dúas; en Mugardos din os mareantes que desde anos atrás non había oficio de traiña, senón de xeito (feito, xeyto) e outros oficios da mar.

«Os Brigantinos» Danzas Mariñeiros Betanzos, 1970

Agremiados en confrarías baixo o pendón dun Santo Patrón, só atopamos en Galicia ós mareantes de A Coruña, Betanzos e, posiblemente, Cariño e Pontevedra.

O gremio de mareantes de Betanzos pertencía á Confraría de San Miguel, incluída na igrexa parroquial de Santa María do Azougue, e tiña privilexios especiais concedidos por Enrique II e confirmados por D. Xoán II.

Betanzos é a capital de provincia onde se atopa a Audiencia de Galicia, sendo o Correxedor de Betanzos o que multaba ós mareantes por pescar en días prohibidos.

En Xaneiro de 1691 os mareantes de Betanzos, Ferrol, Pontedeume, Ares, A Graña, Mugardos e Redes outorgan unha escritura de convenio ante o escribano de Betanzos, Juan Sánchez Roel, polo cal acordaron que cesara de todo punto a pesca do xeito e de calquera outro aparello de pesca de sardiña ata o día de Santa Catarina, é dicir, que desde xuño a novembro non se había de pescar ó xeito.

DANZA DE MAREANTES DE BETANZOS

Componse de dezaseis danzanles, un gaiteiro e un tamborileiro. O guía leva na man unha espada, simbolo da xustiza, e coa outra colle un estremo do arco do primeiro danzante. O contraguía leva na man un pau pintado de varias cores, simbolo do pobo, e coa outra colle o extreno do arco do último danzante. Para contraguía elísexe sempre ó máis feo, que representa así a rusticidade. O vestido dos danzantes consiste en camisa branca, pantalón longo branco, calcetíns e zapatillas brancas e faixa vermella con boina da mesma cor e borde verde, salvo a do guía, que é branca.

MAREANTE.– Mariñeiro que se dedica á pesca nas rías e portos de Galicia, e o mesmo nas costas.

FESTAS DO CORPUS EN BETANZOS

Consérvanse aínda en actos públicos relixiosos de varios pobos de Galicia (*a pesar da prohibición decretada por Carlos* III *o 20 de febreiro de* 1777) algunhas danzas gremiais que antigamente constituían en festas patronais e sacramentais un número imprescindible, con outras prácticas sacro–profanas como son, ademais da exhibición da *tarasca ou coca*, a representación de actos públicos, *moxigangas*, cabalgatas máis ou menos alegóricas, etc. Costumes que paulatinamen-

te foron extinguíndose, a forza de clamar contra elas os visitadores eclesiásticos, brandindo a arma da excomunión, menos eficaz sen dúbida que as medidas coercitivas das autoridades segrares.

GASTOS DA CONFRARIA DE MAREANTES NAS FESTAS DO CORPUS DE 1644

As contas dos gastos feitos en varios anos pola *Confraría de Mareantes* nas festas de corpus do 27 de Maio de 1664 son: Trinta reás ó *gaiteiro*, segundo costume; seis reás ó *ferreñeiro*; trinta e cinco reás ós *dezasete danzadores*; do *gramachino*, tres reás; dous reás dos *anxos*; oito reás e medio ós *doce apóstolos*, cinco reás ós *arcos*; da máscara do gramachino e pintura dos arcos, corenta e seis reás, dezasete reás do gasto da comida do día da festa ós danzadores, ferreñeiro, gaiteiro e demais servintes. Do gasto do viño, que foron corenta e oito azumbres, ós confrades, día e véspera de Corpus, setenta e nove reás.

Por problemas de prezo entre o gaiteiro e o ferreñeiro, reunidos no Cabido, concretaron o seguinte: con Xoán de Outeiro, gaiteiro, que de aquí en diante pola súa vida, ha servir á Confraría, según costume, por vintecatro reás, e non máis, e o ferreñeiro por oito reás, de maneiras que ó gaiteiro baixáronselle dous reás, e ó ferreñeiro, que ía por seis e non quería asistir, subíronselle dous.

CONTRATO DUN FERREÑEIRO. BETANZOS 19/10/1624

O 19 de outubro de 1624, Tomé Pérez, mordomo dos Mareantes, admitiu por confrade a Antonio Fernández, ferreñeiro, con calidade que ha de tangue–las ferreñas tódolos anos por Corpus Christi, dándoselle seis reás cada ano. Non querendo tanguer, estando san, será multado con tres ducados.

CONTRATACIÓN DUN GAITEIRO, TAMBORILEIRO E FERREÑEIRO. BETANZOS 16/06/1645

Gastos das festas de Corpus Christi do ano 1645 (Cabido do 19 de xuño):

Catro reás da compra dos arcos; vintecatro reás que levou o pintor por pintar arcos e adecoro das máscaras; tres reás nas dilixencias de peticións e proveídos co Concello sobre se habían saí–los apóstolos ou non; dezaoito reás do trigo que se coceu para dar de comer ás persoas que danzaron e saíron coas figuras; nove reás do gasto de empanadas e peixe da colocación; corenta e sete reás ós danzantes e anxos (a dous reás os danzantes, un os anxos e tres o que guía); catro reás ó sacristán que deu e buscou as *albas, cíngulos e máis adercos* dos apóstolos; tres reás e medio que levou a persoa que fixo o *gamachino*; un real de *agujetas* para asegura–las máscaras dos apóstolos; *dous reás de vaca para dar de comer ó* GAITEIRO, TAMBORILEIRO E FERREÑEIRO; oito reás de viño pola tarde ós danzantes; vintecatro reás ó gaiteiro; oito reás ó ferreñeiro máis nove reás que montou a paga dos apóstolos a seis cuartos cada un.

GAITEIROS DAS CONFRARIAS GREMIAIS DE VIGO NO SECULO XVII

Gaiteiros da comarca viguesa.

Notas recollidas do Arquivo de Protocolos da Cidade de Vigo.

28 de marzo de 1631, Juan Conde, gaiteiro, foi contratado ó igual có seu tamboril a tocar no día e véspera do Corpus do presente ano na dita vila de Bouzas, por trinta e catro reás, con comida e bebida. De faltar o gaiteriro Conde, pagaría de pena eses ducados.

6 de agosto de 1631, Juan Rouco, xastre e gaiteiro, veciño da parroquia de Matama, é obrigado a toca–lo seu instrumento, a gaita e o tamboril, tódalas festas do Corpus, e de realizar tres ensaios durante nove anos, e hanlle pagar trinta e seis reás, a metade o día de Santa Catarina, e por Corpus a outra metade.

Se Rouco faltase ó concertado, alugariase outro gaiteiro da súa conta e dos seus bens.

28 de maio de 1692, Domingo de Quinta, veciño da parroquia de Valladares, é contratado pola confraría dos Xastres, namentres vivise, ha de toca–lo instrumento da gaita a dita confraría e ós seus confrades en tódalas festividades de cada ano, e a obrigación de face–los ensaios e o último día do oitavo de Corpus que tocare a dita confraría e ós seus confrades a danza segundo uso e antigo costume.

Daríanselle cada ano trinta e seis reás, se estivese enfermo poñería ó seu custo outro gaiteiro de toda satisfacción, e en caso de infracción do establecido, quitaríanlle, de pena, dez ducados.

10 de maio de 1698. Diego Conde, gaiteiro e veciño de Santa María de Cabral, quen se obrigou a tocar a dita confraría e confrades e ser gaiteiro dela namentres viva en tódalas festividades do día de Corpus, a súa véspera e antecedentemente ós ensaios da danza que fan os confrades segundo se estila. O gaiteiro Diego Conde quedaría admitido por confrade e percibiría trinta e tres reás cada ano, e catro reás máis por tocar a outras confrarías da Igrexa Colexial.

Un dos máis antigos e importantes gremios de Vigo foi o dos mareantes. Nunha nota recollida do Arquivo de protocolos da cidade de Vigo, o 19 de Xuño de 1699, o gremio representado por Domingo Refojos, Juan Toucido e outros, acordouse con Pedro Fernández, veciño de Cabral, persoa que usa e exerce

o oficio e arte de gaiteiro para ameniza–las catro festividades que os mareantes teñen cada ano nesta vila e a súa Igrexa coa súa danza de espadas, que son as seguintes: o día de Corpus, o de Resurrección, San Pedro Telmo e o da Nosa Señora da Concepción. Contrátase a Pedro Fernández a vir a esta vila coa súa gaita, e traer criado que sirva de tamborileiro, nos días sinalados, por un tempo e término de nove anos, polo seu traballo co seu tamborileiro hanlle pagar oitenta e dous reás e medio e o comestible para o día Pedro Fernández e o seu criado e se se pon malo ou teña outra causa para non vir, ha buscar a outro gaiteiro e tamborileiro que faga o mesmo oficio.

«O día do Corpus o «tocador» debía tocar pola mañán e pola tarde, mentras dure a danza»

CONTRATOS

A gaita é un instrumento musical que aparece animando as festas de Galicia dende tempos ancestrais. Nos primeiros documentos da Edade Media nos que se cita á gaita, aparece asociada ao tamboril e ás "sonajas", para animar as fetas patronais e sacramentais. Nos contratos da época non se menciona ao bombo do que podemos deducir que a súa asociación coa gaita, é relativamente moderna.

Nos séculos XVI e XVII soia asegurarse a asistencia do gaiteiro e o tamborileiro por medio de contrato público. Os maiordomos e as entidades organizadoras das festas temian que a última hora non houbera gaiteiro para a festa coa conseguinte perda de realce e importancia. Citaremos algúns casos de contratación de gaiteiros e tamborileiros.

CONTRATO VITALICIO

O 27 de maio de 1571 os vicarios da confraría de San Nicolás de Noia e ante o escribano da vila formalizaron a contratación do gaiteiro Juan Rivas de Mar, para que "durante os dias da súa vida" e nos de Corpus e San Nicolás coas súas vísporas (tocase) a gaita e acompañase ás persoas achegando as "faquias" (esmolas) nas procesións, polas ruas da vila, abonandolle anualmente polo seu traballo, un ducado e medio.

Poucos anos despois a confraría dos mareantes agregou ao gaiteiro un tocador de "ferreñas" de Santa María de Roo. Fixéronlle un contrato o 19 de xuño de 1579 a Juan Requerey obrigándolle a tocar as ferreñas durante os dias da súa vida. Debia acompañar ao gaiteiro "con las dichas sonajas, con su persona y no por otro, la víspera del Corpus Christi, desde antes que se comiencen las vísperas hasta que se acaben". O día do Corpus o "tocador" debia tocar pola mañán e pola tarde, mentras dure a danza. Igualmente ocurría coa festividade do San Nicolás. Somentes se lle eximía do cumprimento deses deberes en caso de "doenza ou carcere". Cada ano pagaríanlle tres reais, "pagos por cada dia de Corpus, e ademais nos expresados dias, lle han de dar moi ben de comer e beber, e ademais delo, lle han de meter por cófrade da cofradía, e ha de ser libre de pagos, máis se non concurrise haberia de pagar tres reais por cada dia de omisión".

CONTRATO POR 6 ANOS

O 9 de abril de 1585 son contratados por seis anos o gaiteiro Juan de Rivas de Mar, veciño de Noia, e Xácome Vidal, veciño de Santa María de Cornanda. No contrato márcase que o gaiteiro "virá a tañer o instrumento do tamborín a esta vila nas festas do Sr. San Xoan, por tempo e espacio de seis anos, a cal darialle cada ano, polo seu traballo, nove reais, e de comer e de beber e cama, e non vindo a tañer pague catro ducados a cofradía por cada ano que faltase".

COMPROMISO FORMAL (Colaboración)

Nos arquivos de Ourense atoparonse varias escrituras de compromiso, outrogadas entre tamborileiros e algunhas confrarías daquela cidade. O 27 de novembro de 1597 comprométese Antonio González, tamborileiro, veciño do lugar de Loiro, "en servir durante os días da súa vida nas festas, danzas e regocixos que os cófrades da (citada) confraría soen facer os dias de Corpus e Pascua de Flores, e asistir aos ensaios das danzas quince días antes, durante cuio tempo o aloxaría e sustentaría o maiordomo na súa propia casa, pagandolle ademais cada ano, oito ducados polos seus servicios.

O 30 de abril de 1618 outro tamborileiro chamado Pedro das Casas, veciño de Vilanova dos Infantes, por convenio co maiordomo da confraria de Santa Eufemia, obrígase a "tañer a danza que ha de facer a confraría o dia de Corpus deste ano e asistir aos ensaios dos danzantes na vila de Bentraces donde son veciños, e vir con eles a esta cidade (Ourense) para que se faga a festa como é costume polo que se lle pagarian sete ducados".

Contratos semellantes outorgáronse pola confraría de San Miguel o 12 de marzo de 1628 co tamborileiro Bartolomé González, veciño de Sobrado do Bispo. Tamén asina outro compromiso similar o 8 de maio de 1661 o veciño de Santa Cristiña de Vilariño e tamborileiro Pedro González coa confraría de Santa María La Madre.

Existen outros dous contratos na vila do Caramiñal con data do 24 de xuño de 1579 e 9 de xuño de 1587. Polo primeiro dos cales obrígase a Juan de Tourís, gaiteiro, e a outro Juan de Tourís, "o vello tam-

borileiro", veciños respectivamente de San Salvador de Taragoña e Santa Olaia de Araños, "de ir á citada vila a tocar nas festas do Corpus, polo que se lles daría vintecatro reais, e unha pescada en cada un dos anos de duración do contrato".

No ano 1600 fíxose un contrato por tempo de tres anos a Juan Pérez, gaiteiro, veciño de Santa María de Teo, terra de Rivadulla, para tocar nas festas do Corpus, e "ademais de vir coa súa persoa, ha de traer a súa gaita e un tamborín á súa costa, e a gaita e o tamborín, moit bo e ben aderezado (...) había de acompañar as procesións e os danzadores veciños da vila. Se faltase os rexedores e os veciños avisarían a outro gaiteiro e alugarán a costa de Juan Pérez". Se o gaiteiro non cumpre o seu compromiso, constátase no contrato que se lle poderán embargar os seus bens. Como pago anual fíxase a cantidade de 26 reais anuais.

CONTRATO POR UN ANO

O 16 de maio de 1609 na vila de Portonovo faise contrato ao veciño da parroquia de Santa María a Digna, Bartolomé de Germade, a que se obriga a "servir á vila e veciños dela coa súa gaita e demais instrumentos e (tocar) nas seguintes festas: o domingo do Santísimo Sacramento, ó Dia da Nosa Señora, o Dia de Pascua de Nadal, e o dia de Corpus". O gaiteiro debia tocar tamén nas vísporas fixándose en sete ducados a retribución dos seus servicios.

COMPROMISO FORMAL

O 11 de setembro de 1627 os gaiteiros veciños de San Simón de Ons de Cacheiras, Juan García e Domingo de Cobas, declaran a súa obriga de tocar o día das festas "de balde" xa que pertencían ás cofradías da Santa Veracruz e de San Roque. A cambio as confrarías non lles pedian caridades nen dereitos de comida, e o maiordomo obsequiabaos cunha bola, segundo se recolle na colección de documentos soltos número 398 no Arquivo da Catedral de Santiago ■

BIBLIOGRAFIA

- Almanaque de Ferrol de 1905
- Cancionero Bal y Gay 1928-1932
- Diccionario Enciclopédico Gallego-Castellano de la Real Academia Gallega - 1960. Do Arquivo de Protocolos da cidade de Vigo.
- Cancioneiro Musical de Galicia. Castro Sampedro y Folgar

«O 27 de novembro de 1597 comprométese Antonio González... «en servir durante os días da súa vida nas festas, danzas e regocixos...»

Exposé présenté au colloque de Gijón en octobre 1992

Fréquences d'apparition des bourdons d'épaule au Moyen-âge

Comunicación presentada en el simposium de Gijón en octubre de 1992

Frecuencias de aparición de bordones sobre el hombro durante la edad media

Catherine et Jean-Luc Matte

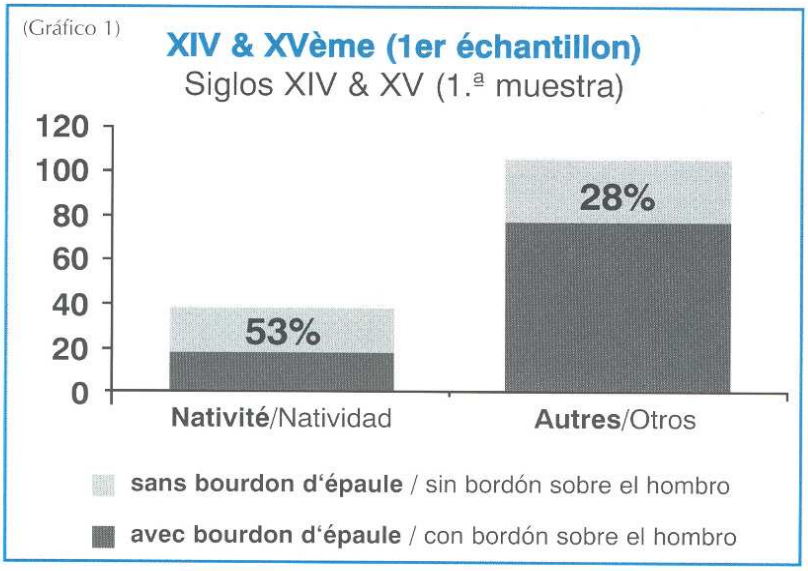
Traducción: Alfonso García-Oliva

Le but de ce petit article est d'exposer un exemple très simple d'exploitation statistique d'un corpus de documents iconographiques, ceci afin de vous montrer que l'on peut déjà obtenir des résultats avec des méthodes très simples mais aussi et surtout pour montrer le type de cheminement qui conduit de telles recherches.

Notre point de départ est constitué par cette phrase que l'on lit et entend si souvent: "L'archétype de la cornemuse au moyen–âge est l'instrument muni d'un sac, d'un hautbois, d'un porte–vent et d'un bourdon d'épaule". Manipulant fréquemment des repésentations médiévales de l'instrument, cette affirmation ne me semblait pas très réaliste et j'ai essayé de voir ce qu'il en était réellement en utilisant la méthode statistique la plus simple: le comptage.

J'ai, de plus, pensé que si l'image de la cornemuse à bourdon d'épaule était si bien enracinée dans notre esprit c'est peut–être parce qu'elle était majoritairement représentée dans les scènes de l'annonce aux bergers, celles–ci pouvant faire figure d'images stéréotypées de l'instrument. J'ai donc compté distinctement les scènes du type annonce aux bergers et le reste (autres manuscrits, fresques, sculptures etc...).

(Gráfico 1)



J'ai tout d'abord travaillé sur un échantillon de 143 documents des XIV et XVème siècles (il est important de préciser que cet échantillon n'a pas été

La finalidad de este pequeño artículo es exponer un ejemplo muy sencillo de explotación estadística de un conjunto de documentos iconográficos, para demostrar que se pueden obtener resultados con métodos muy sencillos, pero también, y sobre todo, para mostrar el tipo de información que proporcionan estas investigaciones.

Nuestro punto de partida lo constituye esta frase que se puede oir y leer tan frecuentemente: "El arquetipo de la cornamusa medieval es un instrumento provisto de un fuelle, un puntero, un soplete y un bordón sobre el hombro". Manejando con frecuencia representaciones medievales del instrumento, esta afirmación no nos parecía muy realista e intentamos ver qué es lo que había de verdad utilizando el método estadístico más sencillo: el cómputo.

Además, pensamos que si la imagen de la cornamusa con bordón sobre el hombro estaba tan arraigada en nuestro espíritu es quizá porque era la representada mayoritariamente en las escenas de la anunciación a los pastores, escenas éstas que podrían constituir la imagen estereotipada del instrumento. Por lo tanto, contamos de forma separada las escenas del estilo anunciación a los pastores y el resto (otros manuscritos, frescos, esculturas, etc.).

Al principio trabajamos sobre una muestra de 143 documentos de los siglos XIV y XV (es importante precisar que esta muestra no fue seleccionada especialmente para este fin) y el resultado fue:

Anunciación a los pastores: 53% sin bordón

Otros: 28% sin bordón

(Véase Gráfico 1)

Globalmente, 34% (un tercio) de las cornamusas representadas no tienen bordón sobre el hombro. Es un primer resultado que permite decir de momento que nuestra frase de partida: "El arquetipo..." ignora la existencia de un tercio de las representaciones en los siglos XIV y XV y por otra parte que, contrariamente a lo que pensábamos (1), las anunciaciones a los pastores presentan proporcionalmente más cornamusas sin bordón que las otras. Volveremos sobre este punto.

Efectuando el cómputo, como la muestra estaba clasificada cronológicamente, comprobamos que la situación no era estable en el tiempo.

Por lo tanto, extrajimos de nuestros resultados las cifras que concernían exclusivamente al siglo XIV (57 representaciones).

Este fue el resultado:

Anunciación a los pastores: 80% sin bordón

Otros: 40% sin bordón

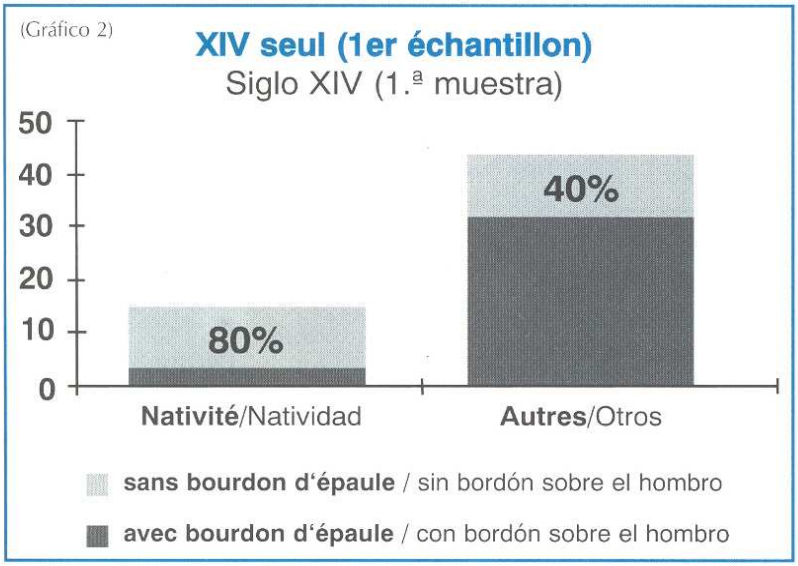
sélectionné spécialement à cet intention) et voici le résultat:

Annonces aux bergers: 53% sans bourdon

Autres: 28% sans bourdon

Globalement 34% (un tiers) des cornemuses représentées n'ont pas de bourdon d'épaule. C'est un premier résultat qui permet de dire pour l'instant que notre phrase de départ "L'archétype..." néglige l'existence d'un tiers des représentations pour le XIV et le XVème siècle et d'autre part que contrairement à ce qu'il m'avait semblé (1), les annonces aux bergers présentent proportionnellement beaucoup plus de cornemuses sans bourdon que les autres. Nous y reviendrons.

(Gráfico 2)



En effectuant le comptage, mon échantillon étant classé chronologiquement, j'ai constaté que la situation n'était pas stable dans le temps. J'ai donc extrait de mes résultats les chiffres ne concernant que le XIVème siècle (soit 57 représentations)

voici le résultat:

Annonces aux bergers: 80% sans bourdon

Autres: 40% sans bourdon

Nous constatons globalement que le pourcentage des cornemuses sans bourdon d'épaule (51%) est quasi identique à celui des cornemuses avec bourdon d'épaule. Le pourcentage est toujours double pour les nativités par rapport aux autres représentations.

Poursuivant dans cette voie, voyons ce qu'il en est au XIIIème siècle en effectuant le même comptage sur 56 représentations de cette époque: globalement 87% des représentations présentent des cornemuses sans bourdons. Les 13% restant sont constitués de 7 représentations dont il faudrait d'ailleurs vérifier précisément la datation. Aucune annonce aux bergers de notre échantillon ne représente de cornemuse à un bourdon d'épaule (2).

(Véase Gráfico 2)

Comprobamos globalmente que el porcentaje de cornamusas sin bordón sobre el hombro (51%) es casi idéntico al de instrumentos con bordón. El porcentaje sigue siendo doble en las natividades con relación a las otras representaciones.

Siguiendo por este camino, veamos qué hay en el siglo XIII efectuando el mismo cómputo sobre 56 representaciones de esta época: globalmente, 87% de las imágenes presentan instrumentos sin bordones. El 13% restante lo constituyen 7 representaciones de las que, por otra parte, habría que verificar más precisamente la fecha. Ninguna anunciación a los pastores de esta muestra representa cornamusas con bordón sobre el hombro (Gráfico 2).

La tercera figura presenta los resultados precedentes en forma de histogramas y muestra la evolución de la representación del instrumento.

(Véase Gráfico 3)

Para verificar la constancia de los resultados, efectuamos un cómputo similar a partir de una segunda muestra de representaciones del siglo XIV, cuya mayor parte está constituida por documentos comunicados por Fritz Schneider.

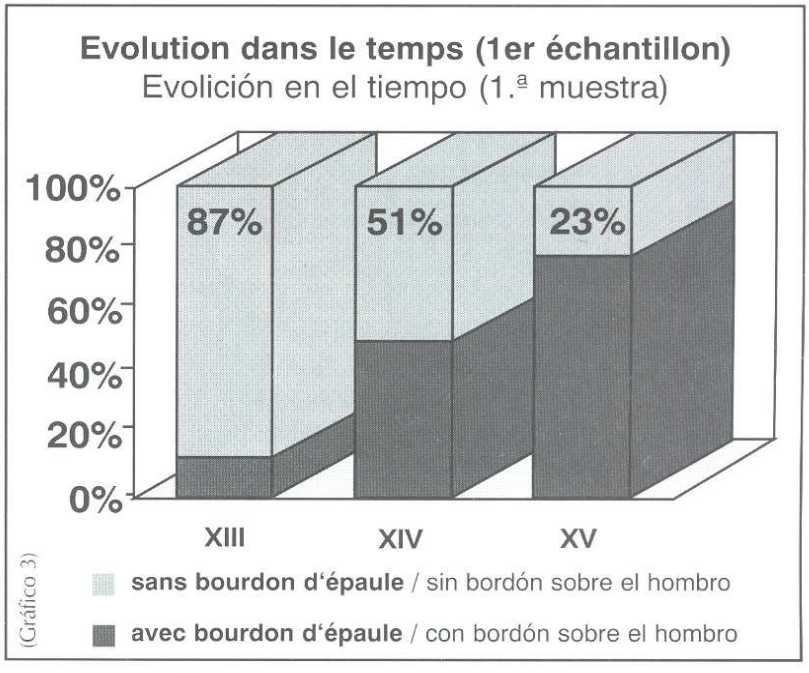
Los resultados son los siguientes: (histograma Nº 4):

Anunciaciones a los pastores: 78% sin bordón

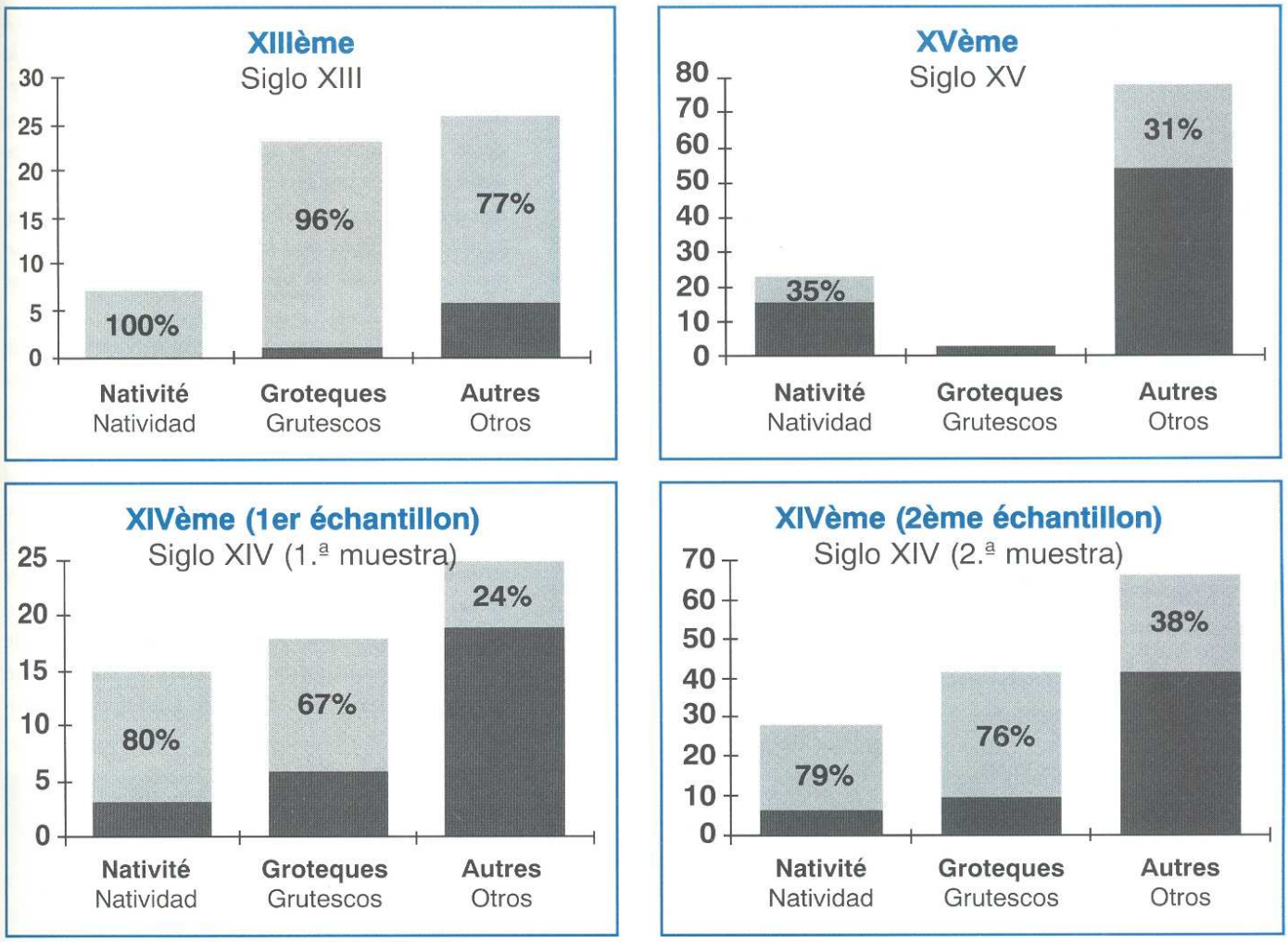
Otros: 52% sin bordón

(Véase Gráfico 4)

Globalmente, los resultados son cercanos y confirman las conclusiones que acabamos de sacar sobre



(Gráfico 3)



effet certains types de représentations nous sont mieux parvenus ou sont davantage publiés et ont done eu plus de chance de figurer dans nos échantillons. Enfin nous avons toujours tendence à chercher les cornemuses là ou nous pensons avoir le plus de probabilités d'en trouver (scènes de la nativité, marges etc...)

Notons ensuite que les grotesques disparaissent presque complètement de notre échantillon du XVème siècle. Le graphique correspondant n'apporte donc de nouveau sur ce point.

Par contre le graphique relatif au XIIIéme siècle nous montre que tout comme les annonces aux bergers, les grotesques ne sont, à une exception près, jamais représentés avec des cornemuses à un bourdon d'épaule. Une explication simple pourrait être que

resto: se trata esencialmente de esculturas (madera y piedra), de vidrieras y de iluminaciones representando diversas escenas.

Es posible que en este último caso, las representaciones sean más fieles a la realidad de la época y que en el caso de los grutescos y anunciaciones el carácter preestablecido del tema haya incitado a los artistas a conservar modelos más convecionales. Habría un cierto desfase temporal por una parte entre grutescos y anunciaciones que presentan por costumbre adquirida instrumentos sin bordón y por otra las otras representaciones en las que figuran mayoritariamente instrumentos más modernos, es decir, con un bordón situado sobre el hombro.

Si esta explicación fuese cierta, mostraría hasta qué punto es necesario disociar las conclusiones a las que se puede llegar con las representaciones por una parte y

Catedral de Burgos, puerta del sarmental, siglo XIII (Dibujo: C. Matte)

Grezillé (Maine et Loire, Francia) Capilla del Château de Pimpeán, fresco del siglo XV. Anunciación a los pastores. (Foto: J. C. Compagnon)

ces documents sont tous des manuscrits bien datés par opposition aux sept représentations diverses avec bourdon d'épaule dont la datation pourrait être erronée.

Voyons maintenant nos deux échantillons du XIVème siècle qui ont motivé cette analyse supplémentaire: les pourcentages respectifs de grotesques avec cornemuses sans bourdon sont de 67 et 76% ce qui n'explique pas l'écart constaté, celui–ci étant maintenant encore plus grand sur le reste des représentations (respectivement 24 et 38%) mais le nombre des représentations prises en compte diminuant rapidement lorsque l'on subdivise l'échantillon, nous ne pousserons pas plus loin la recherche dans ce sens pour l'instant.

Revenons plutôt sur les pourcentages globalement constatés au XIVème siècle: de 67 à 80% des annonces aux bergers et grotesques représentent des cornemuses sans bourdon alors que ce pourcentage descend à un tiers (24 et 38%) pour le reste des représentations. Voyons de quoi ce compose ce reste: il s'agit essentiellement de sculptures (bois et pierre), de vitraux, et d'enluminures représentant diverses scènes. Il est possible que dans ce dernier cas, les représentations soient plus fidèles à la réalité de l'époque et que dans le cas des grotesques et des

la realidad musical de la época por otra. En cuanto a nuestro punto de partida, es decir "¿constituye la cornamusa con un solo bordón sobre el hombro verdaderamente el arquetipo medieval?", podemos decir que, incluso si los porcentajes presentados están falseados por una cierta rutina de presentación de cornamusas sin bordón como hemos mencionado, también es cierto que la presencia de estos instrumentos está lejos de ser insignificante todavía en el siglo XIV.

Además, la presencia en algunos documentos de cornamusas con y sin bordón prueba la existencia simultánea de los dos tipos de instrumentos en una misma época y en el mismo lugar. Respecto a este tema del llamado arquetipo de cornamusa medieval se pueden desarrollar muchos otros argumentos: existencia de otros tipos de instrumentos diferentes (con segundo tubo paralelo al puntero, perforado o no en el mismo bloque de madera, por ejemplo) o bien la gran variedad dentro de esta misma familia de instrumentos con un bordón sobre el hombro que impide toda reducción a un solo gran tipo de instrumento ■

Portada de la sacristía de la Catedral de Bayonne, Francia. Siglo XIII (Foto: F. Schneider)

le cas des grotesques et des annonces aux bergers, le caractère plus conventionnel du sujet ait incité les artistes à garder des modèles plus conventionnels. Il y aurait donc un décalage dans le temps entre grotesques et annonces aux bergers d'une part représentant par habitude des instruments sans bourdon et les autres représentations parmis lesquelles les instruments plus modernes, c'est-à-dire avec bourdon d'épaule sont majoritairement figurés. Ce phénomène s'estomperait au XVème siècle compte tenu de l'éloignement de l'apparition du bourdon d'épaule (le pourcentage de représentations de cornemuses sans bourdon n'est alors plus que légèrement supérieur pour les scènes de la nativité).

Si cette explication s'avérait exacte elle montrerait à quel point il est nécessaire de dissocier les conclusions auxquelles ont peut arriver sur les représentations d'une part et sur la réalité musicale de l'époque considérée d'autre part. Quant à notre sujet de départ c'est-à-dire "est-ce que la cornemuse à un bourdon d'épaule constitue vraiment l'archétype de la cornemuse médiévale?", nous pouvons dire que même si les pourcentages présentés ci-dessus sont faussés par une certaine routine dans la représentation de cornemuses sans bourdon comme nous l'avons avancé, il n'en reste pas moins vrai que la présence de ces cornemuses est loin d'être négligeable au XIVème siècle encore.

Par ailleurs la présence sur certains documents de cornemuses avec et sans bourdon d'épaule prouve l'existence simultanée des deux types d'instruments à une même époque et à un même endroit.

Sur ce même thème du soi-disant archètype de la cornemuse médiévale à un bourdon d'épaule, bien d'autres arguments pourraient être développés: existence de différents autres types d'instruments (à second tuyau paralèlle au hautbois, perçé ou non dans la même pièce de bois par exemple) ou bien encore variété importante à l'intérieur même de cette famille des instruments à un bourdon d'épaule qui interdit toute réduction à un seul grand type d'instrument ■

Chezal Benoît (Cher, Francia).
Asientos del coro de la Iglesia. 1488-1491 (Foto: J. L. Matte)

Saint-Cernin (Lantal, Francia).
Misericordia del coro. 1482-1485 (Foto: J. L. Matte)

NOTAS

(1) ce qui prouve que même en ayant manipulé bon nombre de représentations, les conclusions intuitives auxquelles on peut aboutir peuvent être erronnées. Il est donc indispensable d'utiliser des méthodes comme celle-ci pour remettre les choses à leur juste place.

(1) Lo que prueba que incluso habiendo manejado un buen número de representaciones, las conclusiones intuitivas a las que se puede llegar pueden ser erróneas. Es, pues, indispensable utilizar métodos como éste para colocar las cosas en su justo lugar.

(2) Fritz Schneider a publié (actes du colloque de Strakonice 1990, repris par Per Ulf Allmo in "Säckpipen in Norden") un graphique allant dans le même sens.

(2) Fritz Schneider ha publicado (Actas del Encuentro de Strakonice 1990, recogido por Per Ulf Allmo en "Säckpipan i Norden") un gráfico que apunta en el mismo sentido.

Anxo gaiteiro. Catedral de Orihuela (Alicante)

Carlos Zaera Landeira

Gaiteiro da Terra de Trasancos, dedicaba a meirande parte do seu tempo á música como vehículo de comunicación e de expresión propia. Foi, sen dúbidas, un dos máis grandes gaiteiros xóvenes dos últimos tempos.

Comenzou como autodidacta coa gaita no ano 80, mentres estudiaba bacharelato. No instituto conoceu a Oscar Sanjurjo, acordeonista e harpista do grupo SARAIBAS naquelas datas, da sua mesma idade e tamén autodidacta, e xuntos fundaron o gurpo PANXOLOS, dedicado á música folk, participando en varios concursos e festivais de Ferrolterra durante os anos 80, 81 e 82.

No ano 82, ingresou como gaiteiro na Agrupación Folclórica e Cultural TERRA MEIGA de Ferrol onde desenvolveu o seu labor hasta o ano 87. No ano 1983 colaborou coa Tuna Compostelana na fase final do programa-concurso GENTE JOVEN de TVE. Desde 1985 compaxinou a sua pertencia a TERRA MEIGA coa participación en varios cuartetos tradicionais de gaitas da zona de Ferrol.

A partires do ano 82, tras a desaparición de PANXOLOS, seguiu tocando asiduamente con Oscar Sanjurjo, anque sin formar un grupo estable. De esta relación musical e de amistade derivou a formación do grupo CEMPÉS en 1992, xunto con outros coñecidos músicos da comarca, participando dende entón en numerosos certames e festivais tanto en Galicia como no resto do Estado e Francia, chegando a participar en 1994 no II Festival "CORNEMUSES D'EUROPE" en Issy-L'Évêque en Morvan (Borgoña-Francia), invitados expresamente pola Organización do festival.

Ademais da música en grupo, Carlos sempre cultivou o aspecto de intérprete solista, participando como tal en varios concursos entre os que cabe destacar o I e II Concurso de gaita galega "Constantino Bellón", organizados en 1991 e 1992 polo Ateneo Ferrolán, nos que foi finalista.

Gañou o primeiro premio de Dúos (con Oscar Sanjurjo no acordeón) e o 2º como Solista nos "Encontros Internacionais de Mestres Executantes de Zanfonas e Cornamusas" en 1993, organizado polo Comité George Sand de La Chatre (Berry-Francia); (estes encontros non son outros que os que se realizan no coñecido festival de Saint Chartier).

O 17 de Marzo de 1995, de regreso de Santiago de Compostela, onde acudeu coa súa dona e unha chea de amigos a presenciar un concerto do gran mestre Stephane Grapelli, nun tráxico accidente de tráfico perdeu a vida que tanto amaba e disfrutaba vivindo.

Carlos vivía para a música e para os seus amigos. E no corazón dos seus amigos e dos que o coñeceron ben, vivirá pra sempre o seu sorriso, a sua alegría e a sua música.

A Sociedade Cultural "Robaleira" de Cedeira (A Coruña), dedicoulle o VI Festival Folk "Vila de Cedeira", que se celebrou o pasado 26 de xullo.

O 31 de agosto de 1995, durante a celebración do V Concurso "Constantino Bellón", recibiu, na súa primeira edición, a "Gaita de Prata" que concede o Ateneo Ferrolán a personaxes e asociacións que destacaran pola súa participación no mundo da gaita galega ■

"Carliños"

Vinte roncos despidenche
apuntando ao ceo de Catabois
mil espíritos acompañanche
na derradeira alborada

Vivindo ao teu libre vento amosaches
o valor da ledicia e da amizade:
ríndote das miserias humanas
xuntándote cos teus, no teu,
dando vida ao pao e ao coiro
arrincando da cana o son,
achando dos ritmos ancestrais
o senso certeiro e profundo

Repartindo música con largueza
regalando os sorrisos da espontaneidade
compartindo o teu tempo cos amigos
recollendo a tradición da compaña
disfroitando de tódolos teus minutos
bebendo de tódalas fontes da vida
sementaches agradecementos mudos
abonaches as verdadeiras lealdades

Vinte punteiros despidenche
xa saben onde te atopar
co de Soutelo, co Ricardo Portela
boa banda habedes de armar

Xoán Rodríguez Silvar

De Sol a Sol

Ha enmudecido una gaita

Traía prendidas de sus oídos el regalo de las filigranas musicales de Grapelli: no todos los días se puede oir al viejo parisino estrujar el violín con la apasionada ternura con la que se acaricia a una mujer que se ama para que destile el acorde imposible; pero es que el endemoniado taumaturgo galo del jazz, frágil ya como el vidrio, el otro día llevó su generosidad hasta el piano de cola. La del jueves fue una noche memorable en Santiago. No tiene nada de extraño que muchos de los músicoadictos gallegos se desplazasen hasta la capital de la comunidad par ver de cerca a un mito vivo, a alguien que se codea con Menuhin. Lo inexplicable hubiera sido que el concierto se celebrase sin Carlos Zaera entre el auditorio. Esa fue la razón por la que la noche del jueves viajó a Compostela acompañado de Montserrat, su mujer: para empaparse de un irrepetible concierto de casi dos horas. Al regreso, no paso de Miño: un desgraciado accidente puso un calderón sobre el pentagrama de una vida que, interpretada siempre en allegro vivace, rondaba los treinta años.

Ha enmudecido una gaita en Ferrol. Pero la música de Carlos Zaera, con la complicidad del acordeón de Óscar, nos acompañará para siempre, como lo hará su pícara mirada capaz de ocultar que estaba de vuelta ya de tantas cosas. Porque sólo lo efímero, lo inaprensible, ese arco voltaico emocional què inesperadamente se tiende en ocasiones es digno de conservarse en el recuerdo. Carlos Zaera aportó a la gaitística local la alegría de interpretar, el disfrute pleno de integrarse en una actuación, un concierto, una parranda. Tocada con generosidad: transmitía el placer de sentirse a gusto con los amigos, con la música que hacían en el grupo Cempés, con el orgullo de presentarla en sociedad para los demás.

Un proverbio alemán dice que un hombre que canta no puede ser malo: un músico que es capaz de emocionar a quienes le oyen es porque pone mucho amor en lo que hace. Así era Carlos.

José Varela

Os gaiteiros da bisbarra de Ferrolterra déronse cita no cimeterio de Catabois para dar o derradeiro adeus ao gaiteiro Carlos Zaera, falecido en accidente de tráfico o día 17-3-1995

HISTORIAS DE TRASANCOS

Pranto por un gaiteiro

– A música tradicional galega da nosa cidade, da nosa comarca, ponse de loito. Recibo coma un trallazo a infausta noticia. Carlos Zaera Landeira, excelente gaiteiro ferrolá, xove do vello barrio de Canido, pero sobre todo amigo, acaba de morrer en tráxico accidente. Desconcerto. ¿Qué dicir?. Falo con compañeiros. Mágoa e tristura. Chamo e chámanme, louco rebulir de teléfonos. Ollo para a, hoxe, miña muda compañeira, a gaita, inerte. Pranto por un gaiteiro. Para a eternidade quedan alalás e alboradas. A morte na súa danza lúgubre escolleuno como compañeiro. Adeus, amigo Carlos, o do pícaro froleo no punteiro. Os gaiteiros ímosche botar de menos, compañeiro, amigo. Ei o pranto das nosas gaitas, o pranto por un gaiteiro, por un amigo.

En FERROL, que é Terra de Trasancos. 1995, Marzo, 17

Fernando Dopico Blanco

"Unha gaita máxica"

– No albor do venres pasado, por derradeira vez, os doces sons dunha gaita máxica deixaron de soar, e foi, cómo non, na alborda, que é un canto ó sol, pai de tódalas civilizacións habidas e por haber. Carlos era como un trasno, semellaba que enredaba co punteiro, posuía ese don que poucos gaiteiros conquiren ó longo da vida; unha maneira de interpretar propia. O seu son non se parecía ó de ninguén, de aí que como gaiteiro solista era como mellor desenvolviase.

Perdímo–lo. Non o volveremos a escoitar. Pero, cando chegue ó Olimpo onde van os nosos gaiteiros, algúns han de quedar abraiados. Gostaría de ve–la cara ós Bellón, Cachafeiro, Penalta, etc..., que coa chegada de Portela coidaron que alí remataban os gaiteiros de interpretacións únicas. Cando escoiten a este, ¡van a ver!.

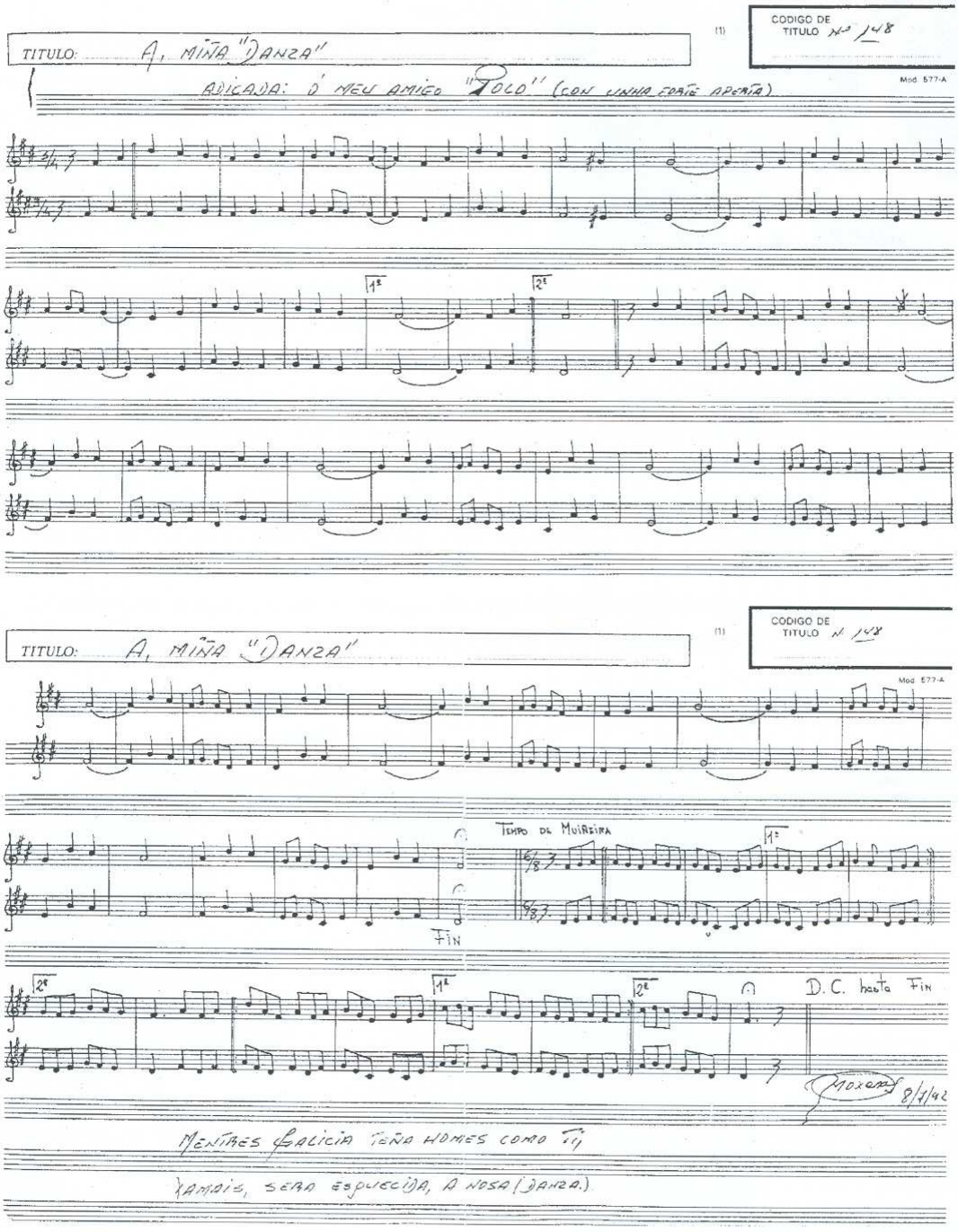
Carlos Zaera como gaiteiro tiñao todo, porte, simpatía, bondade e, sobre todo, amigos. Descanse en paz.

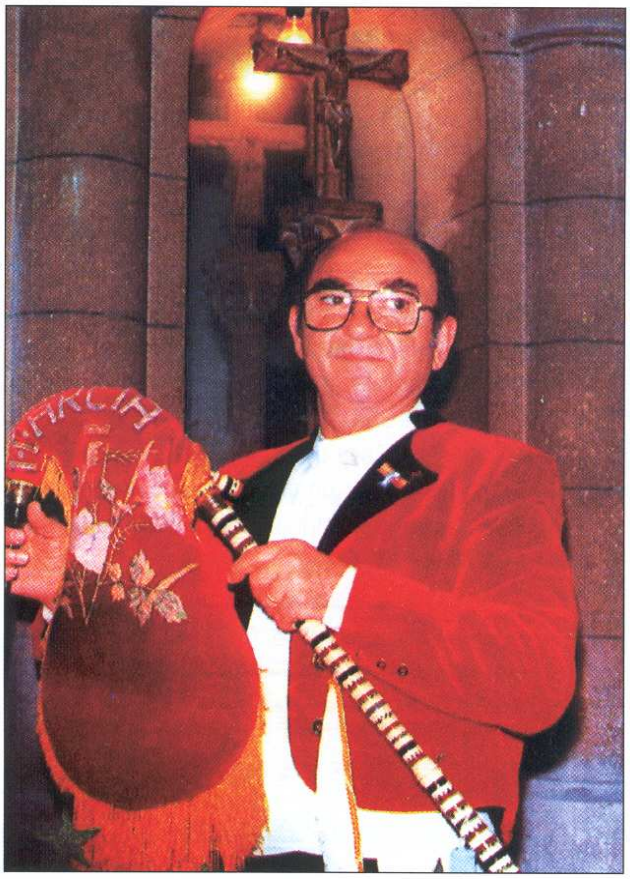
Victor X. Agullò

Adeus ao mestre Moxenas

O día 11 de Xullo do pasado ano 1995, numerosas personas, maioritariamente xentes vinculadas ao mundo da gaita, daban o derradeiro adeus ao mestre no cimeterio de San Pedro de Sárdoma Vigo. Con Moxenas marchaba un dos pilares más recios da gaita galega. Tódolos amantes da gaita, da gaita afinada e tocada en galego, poidemos disfrutar da súa sensibilidade. A súa aportación ao bon facer a prol da gaita estaba xustamente na súa sinxeleza expresiva que amosaba na súa gaita.

Non cómpre aquí facer ningunha relación biográfica das súas obras no mundo da gaita, simplemente dicir que con Moxenas marchouse un gaitero bon e xeneroso. O derradeiro adeus ao mestre foi protagonizado por un nutrido fato de gaiteiros que quixeron honrar coas súas gaitas o gaiteiro e o amigo ■





Carta a Xosé Lois Foxo

Buenos Aires, 9 de Enero de 1996

Estimado Xosé Lois Foxo:

Me dirijo a usted para informarle de un lamentable suceso producido el sábado 6 de enero, del corriente año. El maestro Don Manuel Urbano García Pose, luego de una grave enfermedad, ha fallecido.

Dedicado a la música gallega, Don García, ha formado muchísimos gaiteros, que al igual que él, aprendieron a querer la cultura galaica. A lo largo de su vida recorrió muchos conjuntos folklóricos, dejando en cada uno de ellos una marca inolvidable, porque además de ser el mejor gaitero de la Argentina, era un hombre de gran corazón, preocupándose de cada alumno como si fueran sus nietos.

Pero la preocupación del maestro era quién seguiría sus pasos, quien sería la persona que se dedicaría y pondría su corazón en la cultura gallega. Todos sus alumnos contestamos su incógnita, porque no vamos a dejar que todo lo que logró con años de dedicación se derrumbe, ya que en su memoria pondremos lo mejor de cada uno para seguir adelante. Y por ultimo y donde quiera que esté sus alumnos le decimos ¡¡GRACIAS MAESTRO!!

Esta carta fue escrita con el objeto de que sea publicada en el Anuario de la Gaita o bien algunas palabras alusivas al fallecimiento de Don Manuel García. Su fotografía y reportaje lo publicaron en el Anuario de 1993, pudiendo, obtener de allí mayor información sobre el maestro.

Igualmente, ruego que me solicite mayor información de ser necesario.

Le agradezco su amabilidad y atención y perdone las molestias causadas.

Atentamente.

Suárez Miriam Estela

Galicia dixo adeus o Rei de Viana, seu coreógrafo máis universal

Xosé Manuel Rei de Viana, director e coreógrafo do Ballet que leva o seu nome morreu, o domingo 8 de outubro, no Hospital Juan Canalejo de A Coruña, a consecuencia dunha doenza hepática. Rei de Viana nacera en Ourense no ano 1923. En 1949 creou o seu Ballet e actuou por todo o mundo colleitando éxitos e prestixiosos premios internacionais, con máis de 40 coreografías propias e orixinais. Durante os últimos anos realizou numerosas actuacións para as comunidades galegas en Europa e América donde gozaba dun gran prestixio. En 1994 a Xunta concedeulle a Medalla Castelao ■

RESULTADOS: V Campionato Nacional de Bandas de Gaitas

Celebrado en Cabeza de Manzaneda o día 30-7-1995

Grao	Hora	N.º	BANDA					Total Puntos	Clasif.
3.º	11.00	1	AIRIÑOS DE CALDELAS	75	–	3.º		Interpret. 19	
3.º	11.06	2	SANTA CRUZ ARRABALDO	–					
3.º	11.12	3	ESGOS	66					
3.º	11.18	4	BLANCOS-B	–					
3.º	11.24	5	CHARAMUSCAS	81	–	1.º			
3.º	11.30	6	VILAMARIN	73					
3.º	11.36	7	AMOEIRO 5'18"	70-69					
3.º	11.42	8	A FOLLATEIRA	75	–	2.º		Interpret. 21	
2.º	11.50	9	DRAGONS BERMELLOS	80	–	2.º			
2.º	11.59	10	NOVA FRONTEIRA	85	–	1.º			
2.º	12.08	11	LEDICIA	78	–	3.º			
2.º	12.17	12	TOCA E BAILA						
2.º	12.26	13	PENALONGA-QUINS	68					
2.º	12.35	14	O BARCO	68					
2.º	12.44	15	O IRIXO	74					
1.º	12.55	16	A CARBALLEIRA	78	–	3.º			
1.º	13.06	17	MANZANEDA	86	–	2.º			
1.º	13.17	18	CEA	90	–	1.º			
1.º	13.28	19	TOXOS E XESTAS	75					
1.º	13.39	20	TRIVES	75					
1.º	13.50	21	A RUA 10'15"	70-69					

Alumnos de 1.º Curso (1995-96)-Grupo A (Escola Provincial de Gaitas Ourense)

RESULTADOS: Liga Galega de Bandas de Gaitas

TABOA DE PUNTUACIÓNS TEMPADA 1994-95

Grao	Hora	N.º	BANDA				Total Puntos	Clasif.
3.º	10.00	1	Quiroga	68	59	69	196	
	10.06	2	Cea-B	61	62	72	195	
	10.12	3	Xinzo de Limia	68	65	68	201	
	10.18	4	Vilar de Santos	63	56	63	182	
	10.24	5	Airiños da Abelenda	65	62	70	197	
	10.30	6	Celanova-B	–	58	68	126	
	10.36	7	Sta. Cruz de Arrabaldo	67	63	74	204	
	10.42	8	Arnoia	66	64	–	130	
	10.48	9	Amoeiro	70	72	72	213	
	10.54	10	Preparatorio	–	–	67	67	
	11.00	11	Cenlle	68	59	61	188	
	11.06	12	A Follateira	73	70	80	223	
	11.12	13	Manxadoira	–	73	–	73	
	11.18	14	Charamuscas	80	78	82	240	
	11.24	15	Vilauxe	–	–	68	68	
	11.30	16	Rabo de Galo	64	66	72	202	
	11.36	17	Airiños de Caldelas	71	69	75	215	
	11.42	18	Os Blancos-B	72	68	74	214	
	11.48	19	Vilamarin	80	72	77	229	
	11.54	20	Sandias	71	56	66	193	
	12.00	21	Chantada	67	61	68	196	
	12.06	22	Beariz	63	59	68	190	
	12.12	23	Viana do Bolo	65	55	–	120	
	12.18	24	Esgos	79	65	78	222	
	12.24	25	Maside	72	62	–	134	
	12.30	26	Mato Vizoso	69	64	69	202	
2.º	10.00	27	Montederramo	64	67	57	188	
	10.09	28	Allariz	70	73	70	213	
	10.18	29	O Barco	75	73	69	217	
	10.27	30	O Irixo	81	79	76	236	
	10.36	31	Atarazana	73	66	66	205	
	10.45	32	Parada de Piñor	76	70	65	211	
	10.54	33	Xunqueira de Espadañedo	74	71	67	212	
	11.03	34	Toca e Baila	71	69	73	213	
	11.12	35	Nova Fronteira	80	79	82	241	

Continuación: RESULTADOS: **Liga Galega de Bandas de Gaitas**

TABOA DE PUNTUACIÓNS TEMPADA 1994-95

Grao	Hora	N.º	BANDA				Total Puntos	Clasif.
2.º	11.21	36	Coles	70	63	66	199	
	11.30	37	Penalonga Quins	74	72	68	214	
	11.39	38	Ledicia	86	90	85	261	
	11.48	39	Dragóns Bermellos	85	85	78	248	
1.º	12.40	40	Castro de Beiro	72	63	71	206	
	12.51	41	Celanova	76	70	74	220	
	13.02	42	Luintra	78	68	77	223	
	13.13	43	Manzaneda	91	86	80	257	
	13.24	44	Carballeira	89	79	84	252	
	13.35	45	Cea	94	89	89	272	
	13.46	46	Carballiño	80	70	78	228	
	13.57	47	A Rua	81	74	77	232	
	14.08	48	Monforte de Lemos	81	69	83	233	
	14.19	49	Trives	79	71	78	228	
	14.30	50	Os Blancos	79	73	72	224	
	14.41	51	Zuncurrundullo	87	83	91	261	
	14.52	52	Ortigueira	87	–	–	87	

FOTO: ANTON PEREIRAS

Curso de afinación para Bandas de Gaitas en Ourense, impartido polo mestre Antón Corral (1-12-1995)

Curso e
Gaita Bulgara
na
Escola Provincial
de Gaitas.

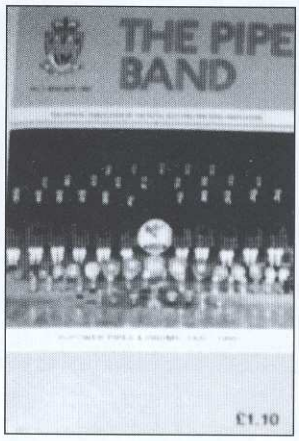
Impartido por
Petko Stefanov
(Maio 1995)

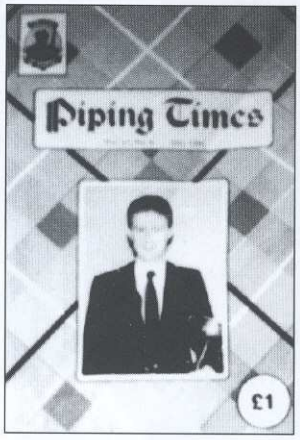
O día 30 de Xuño de 1995, coincidindo coa celebración do Campionato de Gaiteiros solistas en Bandas de Gaitas, foille tributado un caluroso homenaxe ao gaiteiro de Laroá (Ourense), D. Xoán Ferreiro, ao que D. Xosé Luis Baltar fai entrega dun agasallo conmemorativo. Na revista RAIGAME, como complemento a este homenaxe, aparece unha ampla reportaxe do noso homenaxeado na que se recolle en pentagramas algunhas das pezas do seu vasto repertorio

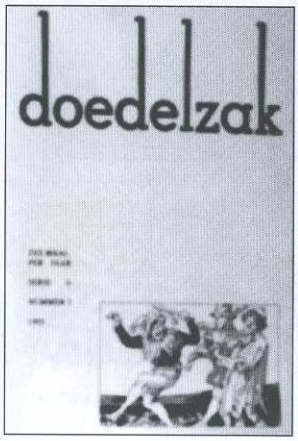
Novidades Discográficas

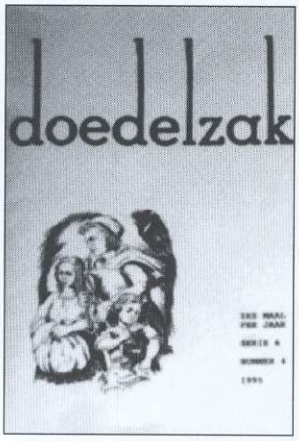
1995

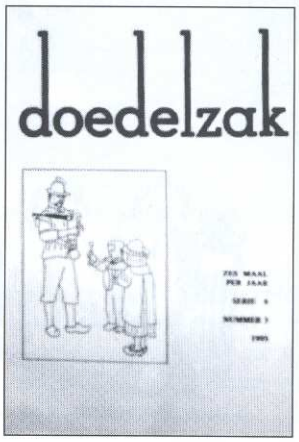
Novidades Editoriais 1995

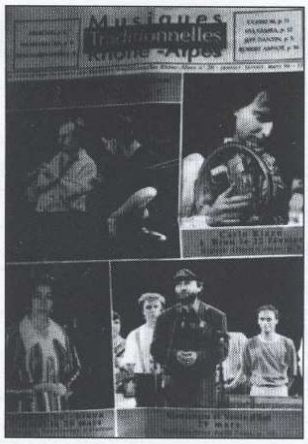


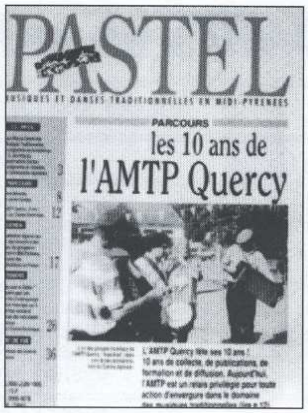






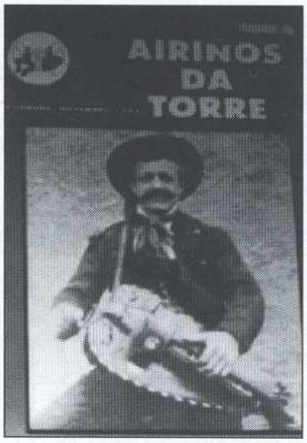



Musiques
Traditionnelles


PASTEL
PARCOURS
les 10 ans de
l'AMTP Quercy

PASTEL
PARCOURS
la cornemuse
gasconne

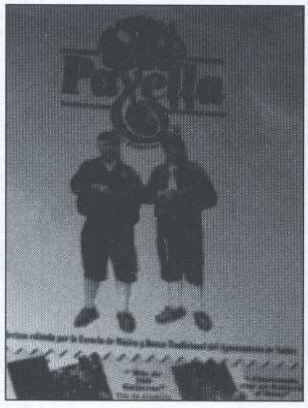
vielle à roue
territoires illimités


AIRINOS
DA
TORRE

pastorales
en gascogne

A Grileira
Febreiro 1995 - Nº 4

Xistulari



vielle à roue
territoires illimités

A Grileira

CALENDARIO de ACTIVIDADES no eido da GAITA -1995

DATAS	ENUNCIADO	ORGANIZA
1995	I Certame Galego de Bandas e Grupos de Gaitas	Consellería de Cultura - Xunta de Galicia
1995	Festivais «25 Anos de Raparigos» - Ferrol	Concello de Ferrol
2 / 1995	XI Festival de Música en Barcelona	Toxos e Xestas
2 / 1995	VII Xuntanza de Xoves Gaiteiros	Banda de Gaitas Airiños de Fene
2 / 1995	II Cursiño para a formación de Xuices (Ourense)	AGBBGG
3 / 1995	Festival Stage	Conservatorio Occitán
3 / 1995	XIII Curso de Foclore	Dir. Xeral de Rel. coas Com. Galegas-Conc. de Lugo
I-II-III / 1995	8.º Ciclo de Música Tradicional y Popular	Tradicionarius (Barcelona)
9 /4/ 1995	2.ª Fase da Liga Galega de Bandas e Amoeiro	Escola de Gaitas Deputación de Ourense
4 / 1995	VIII Concurso de Baile e Instrumentos tradicionais	Cántigas e Agarimos
15 / 4 / 1995	III Mostra de Cantareiras - Pandereteiras	Terra Meiga - Ferrol
21-22 /4/ 1995	TALLER I - Construcción de Pajuelas	Ayto. de Gijón
30 / 4 / 1995	III Cursiño para a formación de Xuices	AGBBGG
20 / 5 / 1995	X Xuntanza Internacional de Gaiteiros en Cea (Ourense)	Escola Prov. de Gaitas-Deputación de Ourense
5 / 1995	XI Día da Muiñeira en Ferrol	Donas e Galáns
5 / 1995	Mostra de Indumentaria Popular Galega en Ferrol	Grupo Etnográfico da Mariñas
5 / 1995	Semana de Folclore Popular	Axuntamento de Vigo
5 / 1995	Día do Baile Galego en Lalín	Consellería de Cultura
5 / 1995	Día do Baile Galego en Lugo	Concello de Lugo
5 / 1995	XIII Día da Muiñeira en Compostela	Cántigas e Agarimos
5 / 1995	VI Muestra de Instrumentos Tradicionales en Zamora	Consorcio de Fomento Musical
5 / 1995	Festival Internacional de Musiques Vivantes-Parc. St. Europe	Ris-Orangis
5 / 1995	VIII Día da Muiñeira en Cee	Axuntamento de Cee
5 / 1995	XIII Día da Muiñeira en Coruña	Xacarandaina
5 / 1995	VI Concurso do traxe tradicional	Xacarandaina
5 / 1995	VII Xuntanza Galega do Folclore	Os Alegres (Pontevedra)
5 / 1995	Día do Gaiteiro en San Andrés de Comesaña	A. C. de Comesaña
5 / 1995	Concurso Composición peza obligatoria no XXVIII Concurso	Axuntamento de Ponteareas
9 / 5 / 1995	III Conc. de Gaitas «Ledicia de Sanguiñeda» - Mos (Pontevedra)	Asoc. Veciñal e Cultural Ledicia
6 / 1995	XIV Día da Muiñeira en Pontevedra	Asoc. de Coros e Danzas Dous Pontes
6 / 1995	XIII Festival Folclórico de Tui	Grupo Muiñeira
6 / 1995	XIV Día da Muiñeira en Pontevedra	Consellería de Cultura
6 / 1995	VII Enc. de Grupos de Gaita e Danza na Carballeira (Ourense)	Asoc. Cultural Carlasca
6 / 1995	VI Certame Folclórico o Pedrón en Padrón	Asoc. Cultural Rosalía de Castro
6 / 1995	VI Semana de Cultura Tradicional	Dous Pontes
6 / 1995	VI Semana de Cultura Tradicional en Coruña	Agrupación Xacarandaina
6 / 1995	VII Semana de Cultura Tradicional en Pontevedra	Asoc. Cultural Dous Pontes
6 / 1995	Semana de Danza Popular en Lugo	Cons. Cultura Xuventude-Xunta de Galicia
6 / 1995	IV Encontro de Chirimieiros e Gaiteiros en Mallorca	Centro Gallego de Mallorca
14-18 / 6 /1995	Exposición de Traxes Rexionais	Cons. Cult. Xuventude Dir. Xeral-Xunta de Galicia
18 / 6 / 1995	Fase final Camp. Liga Galega Bandas de Gaitas-Montederramo	Escola P. de Gaitas Asoc. e Beiro
19 / 6 / 1995	III Camp. Provincial de Gaiteiros solistas en Bandas de Gaitas	AGBBGG

continuación: CALENDARIO de ACTIVIDADES no eido da GAITA -1995

DATAS	ENUNCIADO	ORGANIZA
7 / 1995	X Encontro de Bandas de Gaitas	Concello de Narón
7 / 1995	X Certame de Gaita en Euskadi	Casa de Galicia de Bilbao
7 / 1995	VII Certame de Muiñeiras en Gondomar	Axuntamento de Gondomar
7 / 1995	Reencontres Inter. de Saint-Chartier (Indre) Luthiers Maitres Sonneurs	Comité George Sand de la Chatre
7 / 1995	XI Festival das Comunidades Celtas	Concello de Moaña
7 / 1995	XII Ensalzamento do Traxe Galego	Concello de Compostela-Bco. Pastor
7 / 1995	XI Festival Intercéltico do Morrazo	Concello de Moaña
7 / 1995	Settimana europea della zampogna	Circolo della zampogna SCALOLI (Italia)
24-31/7 /1995	Rencontros musiques e danses traditionalles-stages d'été-Nyons	Université Populaire Drome Provençale
23 ó 30 /7/1995	V Rencontres Méditerranéennes FESTIVAL STAGES	Université Populaire Drome Provençale
10 / 7 / 1995	VI Certame folclórico de Padrón	Grupo Rosalía de Castro de Padrón
13-20 /8/ 1995	II Festival Folk Santo Estevo	Deputación de Ourense
31 / 8 / 1995	V Campeonato Nacional de Bandas de Gaitas en Manzaneda	Asoc. Galega de Banda de Gaitas
8 / 1995	XV Xuntanza Mariñana	Agrup. Espíritu Santo
8 / 1995	Festival Interceltique de Lorient (Camp. de Gaita-Trofeo Ma. Callam)	Axuntamento de Lorient
8 / 1995	XIX Festival Folclórico Emigrante	Agr. Folc. «Arco da Vella» de S.M.de Reinante-Lugo
8 / 1995	XVI Xuntanza de Gaiteiros de Portomarín	Concello Portomarín
8 / 1995	Campeonato Mundial de Bandas de Gaitas en Glasgow	The Royal Scotish Pipe and Asociation
8 / 1995	VI Festival Folk Vila de Cerdeira	Asociación Cultural Orbaleira
8 / 1995	Valga Torupiil-95 (Festival Internacional de Cornamusa)	Padroado de Cult. do Concello de Narón
8 / 1995	Día da Gaita - Ribadeo	Amigos da Gaita
8 / 1995	V Concurso Folclórico de Cerdido	Soc. Airiños do Carrís
31 / 8 / 1995	V Concurso de Gaita Constantino Bellón	Ateneo Ferrolán
8 / 1995	II Concurso de Gaitas en Betanzos	
9 / 1995	VIII Festival de Gaitas	Concello de Cangas
9 / 1995	XXVIII Concurso Rexional de Gaitas do País	Concello de Ponteareas
9 / 1995	Pipeband Championship Belgium	P.B.C.B.
20 / 9 / 1995	II Encontro de Bandas de Gaitas en Chapela	Concello de Cangas
25 / 9 / 1995	III Festival folclórico de Vimianzo	Asoc. Cultural Xuventude de Vimianzo
10 / 1995	V Encontro de Músicos tradicionais en Narón	Asoc. Berce
7-8-9 e 10 / 95	Curso de Zanfona no Mosteiro de Sta. Espina (Valladolid)	Asociación Ibérica de la Zanfona
11 / 1995	VII Cursiño de Construcción de Palletas e Pallóns	Obradoiro de Intr. da Universidade Popular de (Vigo)
11 / 1995	IX Festival de Danza de Moaña	Colectivos Folclóricos de Moaña
12 / 1995	Homenaxe ao Gaiteiro	Etnográfico «A Buxaina» C.R.A.C. de Coruxo
12 / 1995	XI Xornada da Gaita	Ateneo Ferrolán
12 / 1995	V Festival Asociación de Gaiteiros Galegos	Asociación Gaiteiros Galegos
12 / 1995	IV Festival Folclórico do Nadal en Cangas	Asoc. Cultural Lembranzas da Ría
12 / 1995	Concours de Compositión pour Vielle a Roue	L'Asociatión pour L'essor de a Vielle a Roue
12 / 1995	Celebración 88 Aniversario do Himno Galego na Habana	Centro Galego- La Habana
17 / 12 / 1995	1.º Fase da Liga Galega Bandas de Gaitas en Mos (Pontevedra)	Concello de Mós

A REAL BANDA

Quixera facerche un poema,
un poema que fale do amor,
dese amor que fluie da alma
que ten pureza e candor.
Da pureza que ten o Caurel,
que Deus creou con gran pracer,
con dozura e sabor á mel,
que ninguén debía esquecer.
Reflexo dun pobo é a gaita
que eleva alma e corazón,
pois sublima toda loita
e ennoblece ... á razón.
Gaitiña, gaita galega,
gaitiña que fai soñar,
sendo do nos amor colega
e da pureza exemplar.
Tu tes nome de realeza
que o levas con grande honor,
dache gran fe e fortaleza
a contra... daslle fulgor.
Todos xuntiños soprades
ó unísono en armonía,
ó mesmo tempo ensinades
que a unidade é regalía.
En vos non existe egoismo,
tampouco hai rivalidade,
hai gran dozura e entusiasmo
por levar felicidade.
¿Por que non copia este mundo
ese pracer da unidade,
sen egoismo furibundo,
sen rencor e sen maldade?.
O castelo dos Templarios
que preside a Ponferrada
recolla teu repertorio
e ese gran amor... se espalla.
Que o mundo todo comprenda
que a loita non da ledicia,
que a Real Banda da Galicia
danos amor, paz, e vida.
Que Baltar, Conchiña e Foxo
fagan de Ourense o norte
sendo semáforo roxo
para o sida, droga e morte.

Olaia

Actuación da Real Banda ao inicio do encontro Celta-Compostela. Balaidos o día 3-9-1995

Gaiteiro do monumento erixido no Cebreiro (Lugo), o día 16-7-1995
Diseño: Antón Pereiras

Gaiteiro existente no Museo diocesano de Palencia (Século XVI)