Sumario

✔ Presentación
Xosé Luis Baltar Pumar 3

✔ Un gaiteiro tudense do século XVI
Ernesto Iglesias Almeida 4

✔ Gaiteiros "Os Dezas" de Moneixas-Lalín 6

✔ Las gaitas y su música
Norberto Pablo Cirio 8

✔ Conjunto Airiños de "Asociación Casa de Galicia de Buenos Aires"
N.P.C. 13

✔ O gaiteiro de Sampaio-Ribadavia 15

✔ O nacionalismo e a música tradicional
Manuel Garrido Rodríguez 16

✔ Poesía sen nome feita para cantar
Cristina Asenjo 19

✔ Pipe Major Iain MacDonald 22

✔ Cornamusa de palos de saúco según modelo de Kris Geysen
Alfonso García-Oliva 24

✔ Sackpfeite und Tanz – die Mussette in der französischen Barock–Oper
Ernst Wilzek 26

✔ Músicos da Igrexa da Illa de Madeira
Manuel Garrido 32

✔ Reseña biográfica de Amadeo Goyanes Vázquez .. 33

✔ Lembranza para o gaiteiro Manuel Davila 34

✔ Al maestro, con cariño
Norberto Pablo Cirio 36

✔ Novidades Discográficas 1996 38

✔ Novidades Editoriais 1996 39

✔ Xeremia mallorquina
Antón Varela 41

✔ La Sordelina / Die Sordellina / The Sordellina
Barbara Grimm 42

✔ Fantasías de David Bourger 48

✔ III Curso de Xuíces da AGBBGG
X. M. Xil Páxaro 52

✔ Dez anos de Anuario 54

✔ Luis Basadre Mourenza, artesano de gaitas por tradición familiar 56

✔ Festival Internacional de Gaiteiros de Strakonice 57

✔ Clasificación dá VI Liga de Bandas de Gaitas 1995-96 59

✔ Clasificación VI Campionato Nacional de Bandas de Gaitas - 1996 61

✔ Averiguaciones sobre la zanfona de Faustino Santalices
Julio García Bilbao 63

✔ Muiñeira de Laxeiro
Plácido Rozas 70

✔ A cornamusa baixo as aas da relixión
La cornamuse sous l'aile de la religion
Jean–Luc Matte 71

✔ Manuel Dopazo, decano de los gaiteros en la Argentina
Manuel Castro 75

✔ Scapoli: un paese, un Circolo, la Zampogna
Antonietta Caccia 82

✔ Museo Internacional de Cornamusas da Escola Provincial de Gaitas da Deputación de Ourense 84

✔ Calendario de Actividades no eido da Gaita - 1996 87

✔ Experiencias na Real Banda
David Mosquera García 89

✔ A Real Banda en Xapón 92

Anuario da Gaita 1996

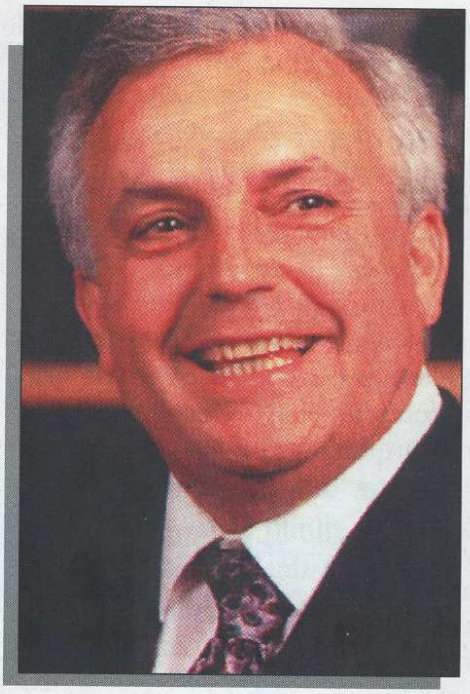
Edita: ***Escola Provincial de Gaitas Deputación de Ourense***
Apartado postal, 520
Tlfs., (988) 227300 - 227314 - Fax: 244350
32080 OURENSE (España)

Correo electrónico: **rbo@ctv.es**
Información Escola de Gaitas e Real Banda
[redacted]
Dirección de Internet: **www.ctv.es/USER/rbo**
I.S.S.N.: N.º 1136-2642

Imprime: Gráficas LAR (Viveiro) — D.L.: LU-157-97

En portada: ***Gaiteiro tudense, século XVI***

Presentación



Despois de terse cumprido o primeiro decenio da publicación do Anuario da Gaita é para mín motivo de satisfacción encetá-lo número once desta obra enciclopédica cunhas palabras, sobre todo de agradecemento, para os acreditados colaboradores desta obra alicerce da cultura musical de Galicia.

O Anuario da Gaita está fundamentado no rigor, na investigación histórica. É unha obra descriptiva do pasado e do presente, feita por destacados sabios dese vasto mundo da gaita que condimenta as músicas de variadísimas comunidades humanas.

O 18 de agosto do pasado ano 1996 tiven o privilexio de asistir a un concerto singular que a Real Banda ofrecera en Castelgandolfo á Súa Santidade Xoán Pablo II. Un acontecemento para o recordo. A emoción embargaba a tódolos asistentes. Como diría na presentación o seu director, a Real Banda levaba un agasallo espiritual ao Santo Pai; era portadora dun dos valores que nos conforman como pobo, a nosa música popular na que, certamente, se traduce o espírito de Galicia.

Foron moitas as actividades realizadas no mundo da gaita ao longo do ano 1996 que merecerían especial atención: Dende as realizadas na Galicia Exterior ata as desenvolvidas no contexto da Galicia Territorial e concretamente na propia provincia de Ourense, onde niste momento estudian a gaita máis de doce mil alumnos; todo isto é boa mostra da vitalidade que tén recobrado o noso instrumento nacional.

Por tanto, desexo manifesta-lo meu sincero agradecemento aos estudiosos de tóda-las partes do mundo que colaboran con esta publicación, facéndonos partícipes da súa ciencia e sapiencia, todo isto traducido en doctos artigos que nos enriquecen grandemente, así como á propia Escola Provincial de Gaitas da que a Deputación e o seu presidente non teñen menos de sentirse orgullosos.

Xosé Lois Baltar Pumar,
Presidente da Deputación de Ourense

Un gaiteiro tudense do século XVI

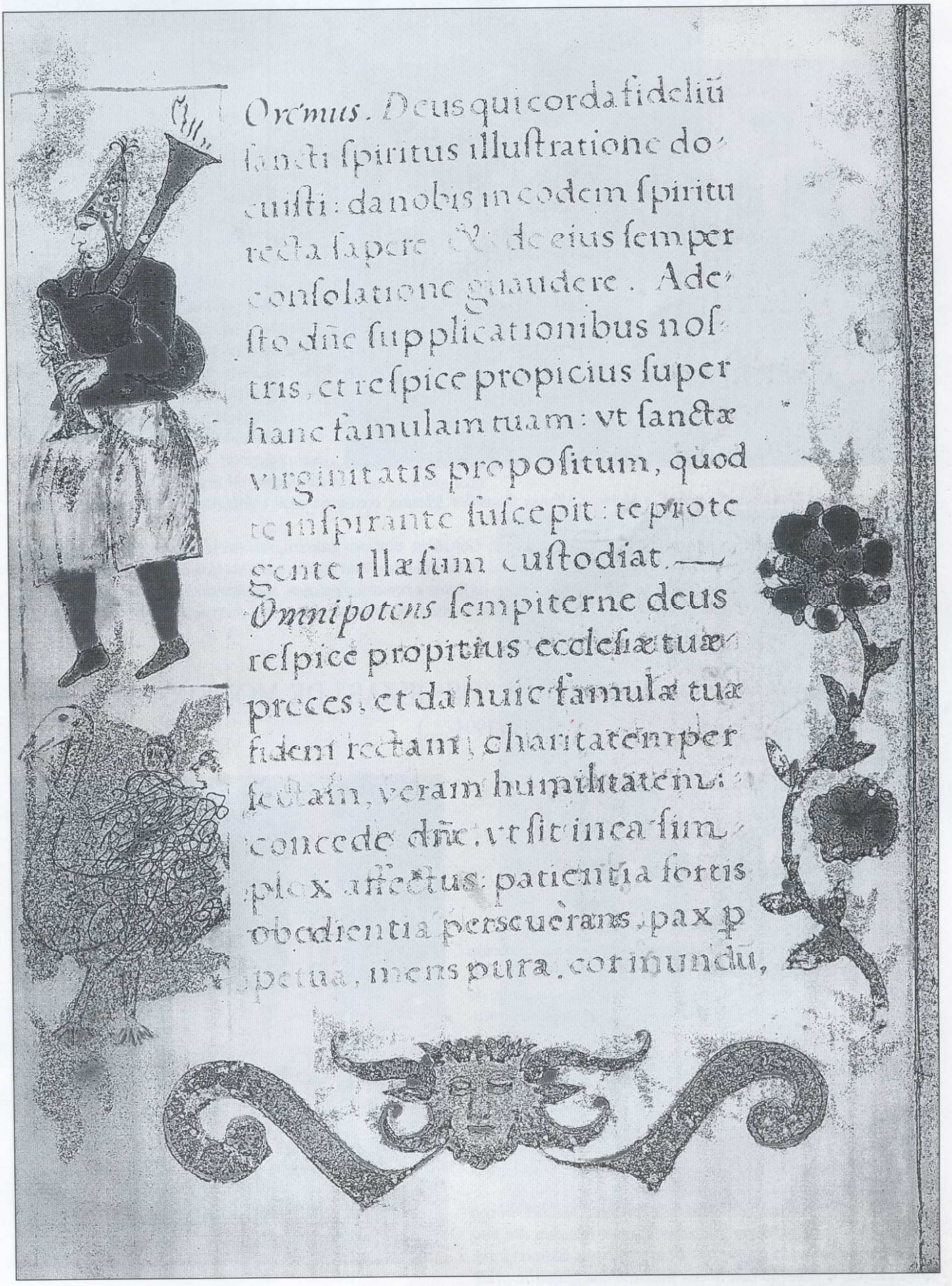
Situada na beira dun xa mexestoso Miño, facendo fronteira entre os dous pobos Galaico-Minhotos de raigame común, érguese a antiga cidade Episcopal de Tui; encrucillada de vellas estradas xa dende os tempos dos Romans e porto fluvial dos tempos medievais, debeu ser tamén un mundo de encontro de xentes de todas sortes e de todas partes. Pola sua historia sabemos do paso de reis, santos e grandes personaxes, pero tamén de comerciantes, tratantes, plengriños Xacobeos e, entre eles, xograres, músicos e sen dúbida gaiteiros, tal coma souveron representar os vellos escultores nos retábulos das igrexas ou os primeiros fotográfos de principios do século no seu paso a traverso das enlousadas rúas da cidade.

Dentro deste coorido mundo cheo de vida e de actividade que representaban as antigas cidades medievais, e afondando neste do noso folklore quixera hoxe amosar por primeira vez unha representación dun gaiteiro tudense do século XVI que xacía esquencido nos estantes dun arquivo mosteiral. Este coorido dibuxo amóstranos moi interesantes datos, particularmente sobre a sua vestimenta e gaita que de seguido pasamos a describir.

O códice en pergamiño onde se atopa e de miudas proporcions, 20 x 30 cms., no que en termos técnicos chámase de cuarta. Trátase dun ritual para a toma de hábitos para as monxas feito no ano 1569 polo escrivan e «iluminador» tudense Francisco de Caldas por mandado do Bispo Don Diego de Torquemada. Componse de trinta páxinas, mostrando na sua portada o escudo das armas en coores do dito Bispo e logo, nas bordas das páxinas, unha variada decoración dos tipos frorais, animais e de personaxes tanto leigos coma eclesiásticos formando un fantástico mundo dentre o real e o imaxinario. Pertencente ó mundo do real e o gaiteiro eiquí representado; a rexa gaita amostra un forte roncón do cal vense saír os sons. A súa vestimenta componse dunha chaqueta bermella e uns amplos calzóns brancos, semellantes os da representación do século XVIII de Juan de la Cruz Cano. As medias, tamén bermellas, fan xogo coa chaqueta. Hai que destacar o afiado gorro de bordados que fai monteira, rematado cun pequeno penacho no cume, en certo modo semellante aos que vemos nos gaiteiros dos nosos tempos.

Vai eiquí, pois, esta interesante, desconocida e, sen dúbida, corrente representación dun gaiteiro do Sur de Galicia e da cidade de Tui no século XVI que lle serviría de modelo ó artista que o dibuxou e que hoxe poidera servir tamén para todos aqueles estudosos do noso folklore ❐

Ernesto Iglesias Almeida



Orémus. Deus qui corda fidelíu
ſancti ſpiritus illuſtratione do-
cuiſti: da nobis in eodem ſpiritu
recta ſapere & de eius ſemper
conſolatione gaudere. Ade-
ſto dñe ſupplicationibus noſ-
tris, et reſpice propicius ſuper
hanc famulam tuam: vt ſanctæ
virginitatis propoſitum, quod
te inſpirante ſuſcepit: te prote
gente illæſum cuſtodiat. —
Omnipotens ſempiterne deus
reſpice propitius eccleſiæ tuæ
preces, et da huic famulæ tuæ
fidem rectam, charitatem per
fectam, veram humilitatem:
concede dñe. vt ſit inca ſum-
plex affectus: patientia fortis
obedientia perſeuerans. pax p
petua, mens pura, cor mundu,

GAITEIROS "OS DEZAS" DE MONEIXAS - LALIN

(1925-1982)

O grupo de gaitas máis senlleiros e recoñecido da comarca do Deza, formouse no ano 1925 da man do crego de Moneixas, Andrés Caxide.

Característica desta formación musical era o parentesco que unía ós seus fundadores, todos irmáns ou cuñados: Xosé Benito e Darío González López e Amancio González (gaitas), Manoliño González (pandeiro), Luis Portas (bombo) e Celso González (caixa), con María e Isaura González e o mesmo Manoliño que formaban o corpo de baile.

A primeira actuación de «Os Deza» foi na homenaxe ó aviador Xoaquín Loriga co gallo do aterraxe no Toxo-Lalín o 23 de xuño do 1927. Virían logo centos de actuacións en toda Galicia, Asturias, Valencia e Madrid.

Ó longo dos anos foron mudando os seus compoñentes, tomando o relevo algúns familiares: Manuel e Xulio González, Felix González, Ismael González (Coucho), e Mario e Alfonso González Iglesias, contando coas colaboracións de Manolo de Laro e Amelia González.

Merece suliñarse o labor dentro do grupo de Xosé Benito González, virtuoso gaiteiro, recoñecido polas súas composicións coma o «Pasodobre de Lalín» e a sonada «Marcha Procesional do San Benito», ésta última peza xa clásica no folclore galego.

Durante máis de 50 anos, «Os Dezas» animaron con éxito as festas e romarías galegas, soportando logo a incomprensión que abafou ós nosos gaiteiros tradicionais. O paso dos anos fixolles xustiza recoñecéndoselle a súa meritoria aportación á nosa cultura popular. (D.G.A.).

ESCOLA E BANDA DE GAITAS "OS DEZAS" DE MONEIXAS-LALIN

(1994-.....)

ESCOLA De GAITAS
Os'DEZAS De MONEIXAS

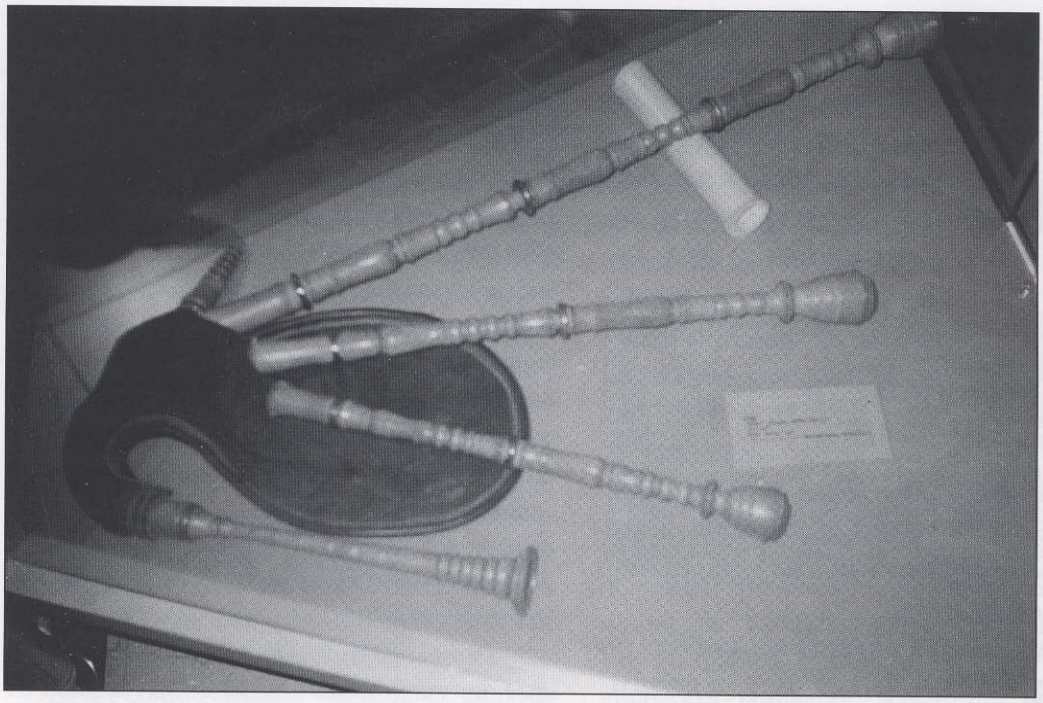
As raíces musicais dos gaiteiros «Os Dezas», prenderon na parroquia de Moneixas-Lalín. Doce anos despois da desaparición do popular grupo, xorde a Escola e Banda de Gaitas «Os Dezas».

No ano 1994, comenzan os ensaios baixo a dirección do músico ourensán Xabier Coia, que acepta o encargo dos entusiasmados veciños de Moneixas.

A nova Banda de Gaitas, que tenta entroncar coa música tradicional dos gaiteiros «Os Dezas», prensentase ós seus convecíños no Nadal do 1995 e xa oficialmente có gallo da Feira do Cocido de Lalín en febreiro do 1996.

A Banda, compóñena vintetrés mozas e mozos na maior parte da parroquia de Moneixas, nutríndose da Escola de Gaitas na que aprenden a tocar os mais cativos.

Da primeira xunta directiva que preside Manuel Nóvoa «Pachín» forma parte Mario González Iglesias, fillo dun dos fundadores e membro do grupo «Os Dezas» na súa última etapa, simbolizando o vencello dos novos músicos cos gaiteiros tradicionais, dos que son herdeiros directos. (D.G.A.).



Gaita construida por Basilio Carril
Museo de Montençon (Francia)

Antón Varela, gaiteiro por un día da
Orquesta Sinfónica de Madrid,
pero non de gaita galega senón da
"gran cornamuse nivernaise"

Las gaitas y su música

Ante todo quisiera felicitar a la "Escola Provincial de Gaitas de la Deputación de Ourense" por su excelente publicación "Anuario da Gaita", que dirige Xosé Lois Foxo, no sólo por su impecable edición sinó, lo que es fundamental, por la variedad y calidad de temas que trata y las óptimas fotografías que reproduce. En la Argentina, tanto a los ejecutantes de gaita que estan interesados en la investigación como a los musicológicos y etnomusicólogos que se dedican a ella, no siempre les es fácil su adquisición.

En este artículo ofrezco las tres primeras secciones del libro "Las gaitas y su música" que estamos preparando en mi país un pequeño grupo de ejecutantes de diversas gaitas, al tiempo que ofrecemos charlas abiertas y conciertos didácticos sobre el tema. Dichas secciones son "Palabras preliminares, Prólogo, e Introducción".

Es nuestra intención, como se dejará traslucir más adelante, no solo publicar este libro, sinó nuclearnos organizadamente a fin de lograr mejores objetivos y relacionarnos internacionalmente con otras organizaciones afines.

De izquierda a derecha: Norberto Pablo Cirio, *gaita gallega*; Raúl Tuero, *gaita escocesa*; Isabel Mouzo, *gaita gallega*; y Pablo Ariel Mezzelani, *gaita búlgara (kabá gaida)*

Palabras preliminares

Con el fin de producir un placer estético, un acto de belleza, cada uno de nosotros fue descubriendo a través del tiempo y a través de la música un instrumento en común, la gaita, que, un poco sin querer, nos ha hecho conocer —no hace demasiado— también entre nosotros mismos.

Lo primero fue el asombro, la alegría de no sentirse solo, de saber que en esta ciudad que nunca terminamos de descubrir somos varios (tal vez otros, también asombrados, se plieguen más adelante) los que encontramos en este instrumento tanto que decir. Y nos encontramos, intercambiamos nuestros conocimientos, nuestros gustos, nuestras experiencias y nuestras esperanzas de quehacer ahora, todos juntos, con nuestras gaitas.

Puesto que cada uno se había especializado -por diversas razones- en algún tipo de gaita en especial, en alguna cultura en particular a lo largo de su desarrollo como músico, nos pareció una muy buena idea ofrecer charlas abiertas -conferencia nos pareció un término excesivo- sobre ello. Fue así como a principios de junio de 1994 dimos la primera en el "Conservatorio Provincial de Música de Morón", y otras tantas se fueron sucediendo hasta el momento.

Estos apuntes y este cassette corresponden ya a un segundo paso, acaso más ambicioso, de plasmar en forma un poco más prolija y detallada lo que veníamos hablando y tocando, acaso para darle una difusión mayor, acaso para exigirnos a nosotros mismos un mayor perfeccionamiento, que de otra forma seguramente sería más lento, ya que -y esto lo sabemos todos- siempre por cualquier razón postergamos todo, ya que siempre estamos muy ocupados.

Tal vez el dia de mañana estas páginas se transformen en un libro; tal vez fundemos una asociación de gaiteros -sería la primera en la Argentina- como muchas ya hay en Europa; tal vez otras cosas sucedan que no podamos siquiera prever, pero la música que hacemos, que ahora nos ha unido, siempre nos continuará alentando.

Buenos Aires, 26 de septiembre de 1994.

Prólogo

¡Ah! ¿y la pollerita?, es muchas veces la primera frase que escucho cuando comento o toco la gaita gallega. La paternidad de esta frase hay que buscarla en nuestro bien amado Hollywood, que según sus arquetipos culturales necesarios

a sus films le correspondió al Reino Unido (léase bien, no Escocia) dicho instrumento, así como el cactus y el indio durmiente a México y a España los toros y las cantaoras que se revuelcan arriba de las mesas.

En un segundo intento (ya ayudados por mi) recuerdan: *¡Ah, sí, los gallegos también, los "gaitas"!* Y ahí tenemos el otro lugar en que por azar de nuestra historia inmigratoria es de dominio público el uso de este instrumento por los gallegos; y hasta lo hemos utilizado como gentilicio para los nacidos en dicha región y, por extensión -o simplificación- a los de España toda. *¿Pero los gallegos también tocan con pollerita?*, me preguntan asombrados, instándome a no se qué seductor travestismo musical, como si la ropa con que uno toca fuera tan importante para el sonido resultante.

Le da como gallego a la gaita, es también otra frase común en nuestra habla, queriendo ejemplificar por analogía a quién habla hasta por los codos con las interminables (y ésto el que viajó a Galicia lo puede asegurar bien) tocatas de gaita que se hacen en las romerías.

Y ahí termina el mundo de las gaitas: Escocia y Galicia, pero primero Escocia. Y nadie piensa, a nadie se le ocurre ya otro sitio. Cuando comento que también en otros lugares de Europa (en realidad sólo pocos países del viejo mundo no la poseen) y hasta en muchas regiones del Cercano Oriente y norte de Africa también se la ejecuta, y que en total las variedades que existen llegan a cuarenta, la respuesta es entonces: *¿pero, gaita"?*, con un cierto tono entre escepticismo y asco.

Una vez más comprobamos que los estereotipos culturales, además de congelar una realidad en una imagen, en un pintoresquismo popular, diluyente, también sirven para dividir y crear ignorancia y que -dicho sea de paso- son una buena forma de dominación y no dudo que nuestros buenos vecinos del norte lo ignoren. Pero ese es otro problema.

Hemos escrito estos apuntes a fin de ofrecerlos en las charlas que ofrecemos, junto con un cassette ilustrativo, como un modo acaso más completo de nuestra propuesta de difundir el conocimiento sobre el mundo de las gaitas. Básicamente se encuentra aquí todo lo expuesto en vivo, pero con una redacción más cuidada y complementado con detalles menores. Esta obra no pretende ser un estudio etnomusicológico ni un pantano desmesurado de datos, pero está escrita como para un lector que maneje con soltura suficientes conocimientos de música, como puede ser un alumno del conservatorio. Con respecto al material sonoro, hemos seleccionado cuidadosamente los ejemplos cuidando de que sean lo más representativo de cada género y de cada país, y obviando -en lo posible- reiteraciones.

La *Introducción* está a cargo de *Norberto Pablo Cirio* (29), como así también los capitulos *La gaita en la Edad Media, Francia e Italia*. Pablo es director musical del Conjunto *Airiños* de la "Asociación Casa de Galicia de Buenos Aires". Con dicho conjunto realizó una gira por Galicia a mediados de 1993 asumiendo -a fines del mismo año- dicho cargo. Asimismo, es estudiante de Ciencias Antropológicas en la Universidad de Buenos Aires (U.B.A.), y se encuentra realizando -en forma particular- diversos trabajos de investigación etnomusicológica.

Raúl Tuero (23), estudiante del Conservatorio Provincial de Música de Morón, gaitero de la *S.A.P.A. (Asociación Sudamericana de Gaiteros Escoceses)*, Víctor Naranjo (18), también gaitero de la S.A.P.A., y Alejandro Sganga (33), violinista especializado en el folclore irlandés. Ellos son los que escriben el capítulo *Las gaitas de las islas británicas: Escocia, Irlanda y Gran Bretaña*. Los tres, junto a Inés Mouzo, conforman el conjunto The shepherds, de música tradicional irlandesa, único hasta el momento en nuestro país.

Pablo Ariel Mezzelani (27), ejecutante de diversos instrumentos folclóricos tanto americanos como europeos, se encuentra abocado actualmente al estudio de la música balcánica, especialmente la de Bulgaria, dado que obtuvo de ese país una beca de estudio, por lo que entre 1990 y 1992 vivió allí. Ya de regreso a la Argentina, a fines de 1993 formó el grupo *Balcanes*, de música tradicional de dicha peninsula y latinoamericana. Está a su cuidado la sección *La gaita búlgara*.

Por último, *Isabel Mouzo* (28) y su hermana, Inés (23), son las que se ocupan extensivamente de *Las gaitas de la Península Ibérica: España y Portugal*, que, con respecto a España -para mayor sorpresa de nuestros ya sorprendidos amigos- la gallega no es la única que posee nuestra madre patria. Isabel fue profesora de la *Escuela de Gaitas del Centro Galicia de Buenos Aires* entre 1985 y 1995, y actualmente

directora del conjunto folclórico del "Círculo Social Valle Miñor" de nuestra ciudad. En 1986 realizó una gira con dicho centro a Galicia, y otra en 1987 a Brasil con la Compañía de baile de Angel Pericet. Su último viaje a España, a principios de 1995, tuvo por motivo un ofrecimiento del gobierno autónomo de Galicia para impartir un curso intensivo de audioperceptiva. Es también estudiante del Conservatorio "Juan José Castro" de La Lucila, Pcia. de Buenos Aires, y fundadora y directora del conjunto *Auxouxeres*, de folclore gallego.

Inés también es ejecutante de gaita gallega y la tamborilera del conjunto que dirige su hermana. Viajó a Galicia con el "Centro Galicia de Buenos Aires" en 1993 ocupando el cargo de directora suplente.

Esperamos que ésto sea solo un comienzo, un punto de partida. Queda ahora en todos, ustedes, nosotros, la fuerza.

Introducción

Procedamos, como en el prólogo, a partir del imaginario social de lo que se conoce por una gaita. Si se le pide a una persona común de nuestro medio que la describa, seguramente nos dirá que consta de una bolsa llena de aire de donde salen un montón de tubos que suenan todos al mismo tiempo, que esa bolsa se la coloca el ejecutante debajo de su brazo izquierdo y la llena constantemente de aire con su boca al tiempo que la aprieta contra su cuerpo para hacerla sonar, que los palos salen en varias direcciones, -algunos hacia atrás, bastante largos, otros hacia abajo, más cortos-, que es un instrumento de un sonido fuertísimo y que pocas o ninguna vez la vió tocar, salvo (claro) en alguna película de escoceses que van a la guerra, delante de los soldados, y que son siempre los primeros en morir, cayendo desplomados con sus gaitas sonantes. (De más está decir los comentarios sobre sus ropas).

Esta definición, si bien contiene algunos errores, no está tan lejos de la realidad como sí lo están las gaitas en nuestro medio cultural, y ello se debe indudablemente a nuestro bien citado Hollywood, pues, ¿quién no vió alguna vez una de esas maravillosas películas?

Básicamente todas las gaitas poseen las mismas partes constitutivas, pero dos de ellas, sólo dos, se encuentran presentes en todos los tipos vigentes (que en nuestro trabajo llegan casi a cuarenta): la bolsa de cuero que se utiliza como depósito de aire y va siempre debajo del brazo izquierdo, y el tubo melódico que se desprende de ella y cae perpendicularmente al piso. Todas las demás partes: el/los tubo/s bordona/s, el tubo de insuflación; otro tubo melódico, otro aerófono (ejecutado por otra persona) con el que algunas gaitas se acompañan indefectiblemente, y un fuelle para aquellas en que el aire no es enviado con la boca sinó por un dispositivo mecánico, son todas variables.

A decir verdad, otra parte se podría sumar a las dos primeras -las básicas-, pero dado que también denota características de las segundas -las variables- sería correcto ubicarla a medio camino: las lengüetas. Como es sabido, según nuestro arquetípico informante, la gaita es un instrumento de sonido fuertísimo, estridente. Ello se debe a que en los extremos proximales de cada tubo sonoro va inserta una de estas lengüetas, y es por ellas que la gaita suena, y de esa forma. Pese a esta constante, dado que las lengüetas pueden ser simples (como la del clarinete) o dobles (como la del oboe), y el empleo de una no excluye necesariamente a la otra es que las ubicamos a medio camino. Es más, se podría decir que, generalmente, la simple va colocada en el/los tubo/s bordona/s, y la doble en el tubo melódico, pero, como veremos más adelante, las combinaciones pueden ser otras, y bastante variadas, por cierto.

Otra separación -por la potencia y timbre del sonido resultante- se puede hacer a partir de las forma de su tubo melódico y sus lengüetas. De esta forma tenemos dos grandes tipos: las que su tubo melódico es de calibre cilíndrico y lleva lengüeta simple (por ej. la kaba gaida búlgara); y las que su tubo melódico es de calibre cónico y lleva lengüeta doble (por ej. la gaita gallega), o, desde un punto de vista geográfico, *a grosso modo*, las gaitas de Europa Central y Oriental por un lado y las de Europa Occidental por el otro. Esto es debido a que acústicamente el tubo melódico de calibre cilíndrico y las lengüetas simples tiende a producir sonidos suaves y apelmazados, ricos en armónicos graves, y el de calibre cónico y lengüetas dobles, por el contrario, fuertes y duros, con abundancia de armónicos agudos.

Con respecto a su volumen sonoro general, nuestro arquetípico informante ha distinguido dos cosas: que todos los "tubos" que salen de la bolsa suenan al mismo tiempo y que su sonido es muy fuerte. Y esta es la característica pri-

mordial de las gaitas: todas las variedades europeas (ya que las de Asia y Africa no la poseen) emiten por lo menos dos sonidos simultáneos pero de timbres y funciones opuestas: uno es siempre una nota pedal, fija, de acompañamiento, que resulta ser la tónica del tubo melódico, una o dos octavas más abajo, realizada por el/los tubos bordona/s (en el caso de que sean más de una, la/s otra/s puede/n dar una quinta por encima de la bordona mayor), y una línea melódica aguda, estridente, dada por el tubo melódico. Ambas columnas de sonido salen sin ningún tipo de interrupción ni matices, ya que el ejecutante no tiene dominio directo sobre el aire que envía a la bolsa y ésta redistribuye a sus diferentes salidas.

La gaita es un instrumento que en general siempre estuvo relacionada con la actividad pastoril, siendo en muchos casos los mismos pastores los que la construían y tocaban en sus largas horas de ocio montañés, actividad que en muchos lugares continúa vigente.

Instrumento popular, por su potente sonido, su ejecución fue siempre gustosa de los lugares abiertos. Aunque durante el período renacentista gozó de cierto prestigio en las cortes, sólo durante el barroco francés -perfeccionada y estilizada por maestros fabricantes- los salones aristocráticos realmente se interesaron en ella: muchos compositores la incluyeron en sus obras y hasta María Antonieta tomó clases de ella. La *musette* -que junto a *cornemuse* designaban en Francia dos especies de gaita en particular- eran también un tipo de pieza musical (muy en boga) donde refinadamente se la imitaba. Pero este brillo no superó el siglo XIX pues otro instrumento, el acordeón, fue ganándole espacio.

La acepción *gaita* por la cual conocemos a estos instrumentos en el habla hispana proviene -según el diccionario de la Real Academia Española y muy aceptado musicológicamente- del gótico *gaitas*, "cabra", dado que es el cuerpito de este animal es el que generalmente se utiliza para la bolsa.

El origen de este instrumento es -como el de casi todos los instrumentos de música del mundo- oscuro, pero -como casi todos los instrumentos europeos- tenemos la certeza de que provino (en la conocida "noche de los tiempos") de Oriente. Aunque "Oriente" sea una palabra que para nosotros unifique un sinnúmero de culturas y paises en realidad bastante dispares, en nuestro caso ese vocablo no debemos extendernos más que, a lo sumo, Medio Oriente, es decir, a la vasta zona comprendida entre los actuales paises de Iraq e India, pues se ha comprobado histórica y arqueológicamente que todos los instrumentos de lengüeta tanto simple como doble- no son originarios de Europa y que su introducción fue hecha tempranamente desde dicho lugar.

Es justamente de la época tan lejana como la antigua Grecia que se tiene ya noticia del empleo de una bolsa de cuero como depósito de aire (el *askaules*), pero no es hasta el siglo I d.C. que se tiene verdadero conocimiento de su existencia gracias al escritor latino Cayo Suetonio Tranquilo (75-160 d.C.), que nos habla de la *tibia utricularis* tocada por Nerón. Las primeras representaciones iconográficas se encuentran recién en el siglo XI y corresponden a la zona donde floreció el canto trovadoresco: sur de Francia, y norte de España -incluyendo Galicia-, y nos muestran una gaita de forma bastante similar a las actuales de dicha región: una bolsa forrada en tela; ninguna, una o varias bordonas y un tubo melódico. Las denominaciones que aparecen en la literatura de la época son *gayta, odreçillo, cornemuse, chorus,* etc.

En la actualidad, casi todos los países de Europa poseen en su patrimonio organológico la gaita, inclusive hasta con variedades para cada región, como Francia, que según Jean Blanchard y Eric Montbel llegan a dieciséis.

En otros es considerada el instrumento nacional, como en Galicia, en donde su uso y difusión es enorme como así también su perfeccionamiento en cuanto a construcción y ejecución. Paradójicamente, el temperamento que se le aplicó a su escala y otras modificaciones en cuanto a su digitación le han quitado mucho de su sabor antiguo, alejándola de la sonoridad característica de estos instrumentos, modernizándola.

Escocia es en el único lugar -como ya hemos hablado- donde la gaita cumple una función militar, aunque dicho empleo no es excluyente ya que también se la utiliza para las danzas. Sus grandes bandas acompañan al ejército, delante de él, infundiéndole valor.

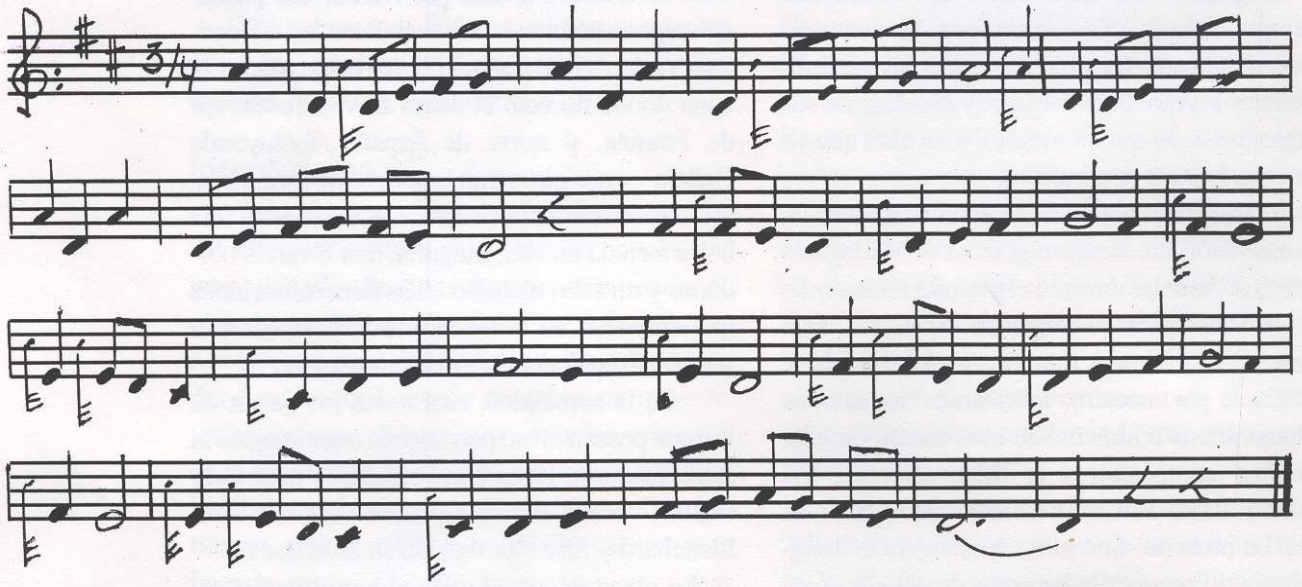
Por último, para terminar esta introducción, una anécdota poco conocida. El 20 de agosto de 1977 fueron lanzadas al espacio dos naves sin retorno, las *Voyager* -que actualmente se encuentran ya fuera de nuestro sistema solar-,

con varios mensajes a los posibles habitantes de otros mundos. Entre ellos, un disco de hora y media de duración con diversos sonidos, ruídos, saludos y músicas de nuestro planeta Tierra. Entre las músicas enviadas se encuentra una muy antigua canción búlgara: *Izlel ie Delyu haidutin* (Salió Delyu, el guerrillero), cantada por una mujer y acompañada por la *kabá gaida*, la gaita del centro-sur de Bulgaria. Esta canción la hemos incluido en nuestro cassette no sólo por su belleza, sino por lo que pasó a representar para todos nosotros, a partir de su inserción en el cosmos, como habitantes de este mundo y como poseedores -según dijera Borges- de la forma más sutil de tiempo, la música ❐

Norberto Pablo Cirio

Os monfortinos

xota

Norberto Pablo Cirio
Buenos Aires, Argentina,
diciembre de 1996

BIBLIOGRAFÍA DE LOS PRESENTES APARTADOS

AA.VV. (1994). *Diccionario de la lengua española*, Real Academia Española, 21° edición, 1992, Espasa Calpe, Madrid, 2 t.

Baines, Anthony (1964). *Woodwind instruments and their history*, Faber and Faber, London.

Blanchard, Jean y Montbel, Eric (1989). (Folleto del compact disc *France. Cornemuses du Centre)*, Unesco, colección "Musiques traditionelles d'aujourd'hui", París.

Crivillé y Bargalló, Josep (1983). *Historia de la música española Vol. 7. El folklore musical*, Alianza, Madrid.

Foxo, Xosé Lois (1986). *Os segredos da gaita*, Servicio de publicacións da Deputación Provincial de Ourense, La Coruña, 4ta. edición.

Geertz, Clifford (1991). *La interpretación de las culturas*, Gedisa, México.

Grau, Eduardo (1978). *Baja Edad Media, "Ars Nova" y Renacimiento. Historia de la música, tomo III, 1300-1500*, Ricordi, Buenos Aires.

Kachulev, Ivan (1965). *Dvuglasni dújovi narodni muzikalni instrumenti - gaidi i dvoianki*, I.M. - B.A.N., Sofia, t. XIII.

Lamaña, José María (s/f). (Folleto de las "Cantigas de Santa María de Alfonso X el Sabio" *Música Ibérica de Holanda*, dir.: Nelly van Ree Bernard), cap. *Los instrumentos musicales en los Códices escurialenses*, 2 LP, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación, Madrid, pp. 21-40.

Nettl, Bruno (1985). *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales*, Alianza, Madrid.

Sachs, Curt (1947). *Historia universal de los instrumentos de música*, Centurión, Buenos Aires.

Sagan, Carl (1982). *Cosmos*, Planeta, Barcelona.

Tranchefort, François-René (1991). *Los instrumentos musicales en el mundo*, Alianza, Madrid.

Vega, Carlos (1989). *Los sistemas de clasificación*, en: "Revista del Instituto de Investigación Musicológica *Carlos Vega*", 10: 73-139 (cap. I, corregido y aumentado de: *Los instrumentos musicales aborígenesy criollos de la Argentina)*, Buenos Aires.

Conjunto Airiños de la "Asociación Casa de Galicia de Buenos Aires", República Argentina

N.P.C, (Argentina)

En la Argentina, bien es sabido, la región española que más inmigrantes ha aportado fue Galicia. Desde entonces, dichos inmigrantes han fundado numerosos centros, asociaciones y clubes que cumplieron -y cumplen- la función social y cultural del reencuentro *lonxe da terra*. La música y el baile han sido una de sus manifestaciones culturales que más han recreado aquí: primero por ellos mismos y luego también por personas que, aunque de otros orígenes, estuvieron igualmente interesadas, siendo así pocas las instituciones que hoy en día no posean su coro, conjunto de música y/o cuerpo de baile.

El *Conjunto Airiños* de la "Asociación Casa de Galicia de Buenos Aires" fue creado en 1955 por la que fue su directora hasta 1967, la profesora Celia Caneda, disolviéndose en 1971. En 1990, transcurridas casi dos décadas de inactividad, Manuel Rodríguez Alfonso -su actual coordinador general- y dos bailarines del disuelto "Airiños", María Teresa Mosteiro y Eligio Martínez, aúnan la ilusión de volver a formar el conjunto, contando para ello con el invalorable apoyo y anuencia de su presidente, Don Ramón Berdullas Martínez. En la nueva formación asume como director musical el maestro Manuel Urbano García Pose, recientemente fallecido.

De este modo, el *Conjunto Airiños* continuó desempeñando en la colectividad Gallega Argentina su fecundo papel, con un promedio de cuarenta presentaciones anuales. Dentro del país actuaron en Capital Federal, diversas ciudades de las Provincias de Buenos Aires, Santa Fe y Córdoba. En el exterior, Montevideo (Uruguay), y Galicia (España). Asimismo participaron en numerosos canales de televisión y radio de Argentina y Galicia.

Actualmente el *Conjunto Airiños* está integrado por un cuerpo de baile de veinticinco personas dirigidos por María Teresa Mosteiro y Eligio Martínez; y por un cuerpo de música de ocho integrantes, bajo la dirección -desde fines de 1993- de Norberto Pablo Cirio.

Con motivo del *año Santo Compostelano* 1993, entre julio y agosto del citado año el conjunto realizó su primera gira en Galicia, realizando cerca de cuarenta presentaciones, entre las que cabe destacar: "Día de Galicia Exterior" (Plaza de la Quintana, Santiago de Compostela), "T.V. Galicia para el mundo" en su emisión del 25 de julio para el exterior, Muxía, Auditorio "Soutullo Ribeirano" de Ponteareas, Arnoia, A Garda, Mos, Redondela,

Actuación del antiguo "Conjunto Airiños". Capital Federal, *Dia Mundial del Folclore* (2da. celebración), Teatro Presidente Alvear, 1965, bailando la xota 'Manueliña". Bailarinas y bailarines, de izquierda a derecha: Celia Caneda (directora), María Teresa Mosteiro (actual directora de danzas), Marta Gabrielli, Nieves Linares, Hermelindo Reinoso, José Araujo, Eligio Martínez (actual director de danzas), Manolito. Los músicos, el gaitero primero de la izquierda, Victoriano Sierra (director de música).

Carballiño, Arbo, A Cañiza, Monterroso, Lalín, Negreira, Salceda de Caselas, Baiona, etc.

En la actualidad, el *Conjunto Airiños* está preparando su primera placa discográfica, que se editará conjuntamente con un video-tape donde se podrán apreciar algunas de las danzas y temas musicales de su repertorio. Por otra parte, hacia mediados de 1997 tiene programado su segunda gira por Galicia. Como todas las músicas folclóricas del mundo, la gallega también es transmitida por tradición oral de generación en generación. Sin embargo, en el extranjero se da la interesante paradoja de que, proporcionalmente, está mejor mantenida o, por decirlo en forma más apropiada, *vivida de un modo más intenso, especial,* que en la propia tierra natal, aunque de ningún modo se encuentra en proceso de extinción. Este fenómeno, general a toda colectividad de inmigrantes, se acentúa aún más en la gallega por un factor que ellos denominan *morriña o saudade*, vocablos intraducibles al Español, pero que tal vez la palabra "nostalgia" sea la que más se adecue. Ella hace que el recuerdo por la tierra natal, por los familiares ahora lejanos, y por ese sabor de las mañanas y de los cielos que nunca logra recuperarse enteramente aquí, en el extranjero, no se pierda del todo ❐

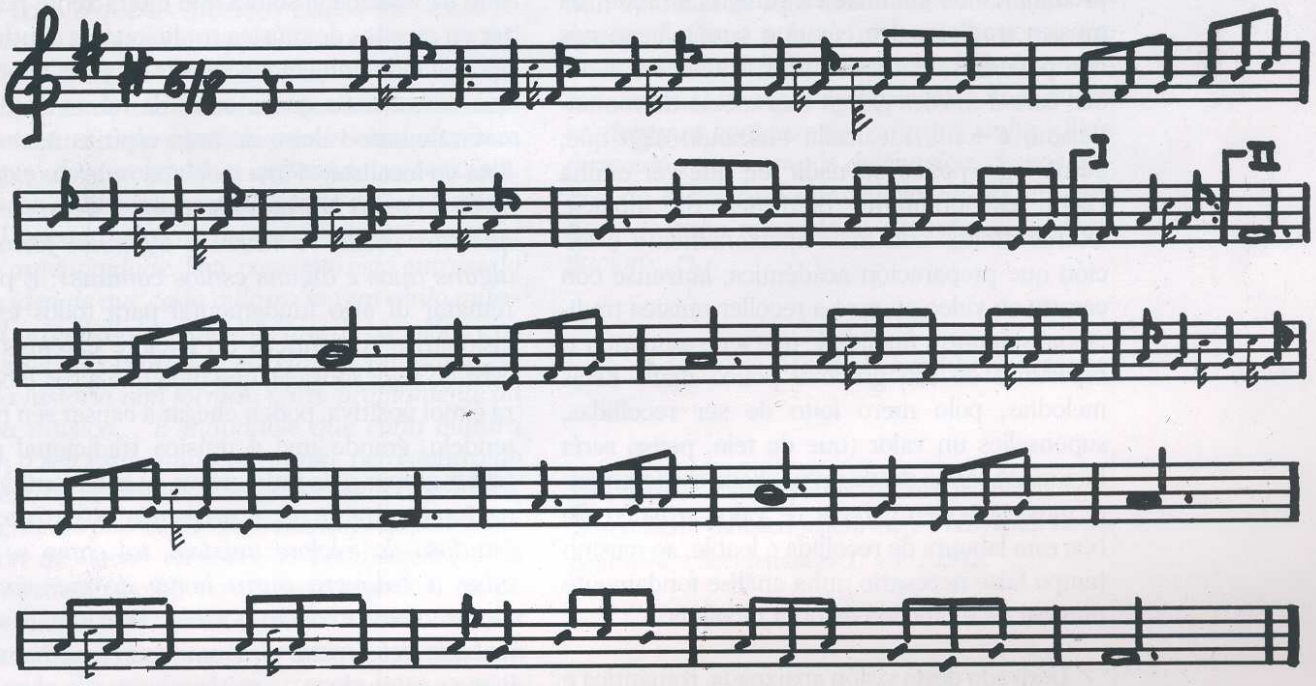
Actual "Conjunto Airiños". Firmat, Provincia de Santa Fe, Octubre de 1995.
Directores de danza: María Teresa Mosteiro (de pie, 1.ª de la izquierda), Eligio Martínez (de pie, 3.° de la izquierda).
Coordinador General (de traje y de pie, 1.° de la derecha).
Director musical, Norberto Pablo Cirio, (de pie, 3.° de la derecha).

O gaiteiro de Sampaio-Ribadavia

O día 9 de Novembro de 1996 tivemos a sorte de coñecer un dos gaiteiros máis sobranceiros do arte popular de tocala gaita. Na terra do Ventosela, do Choqueiro de Arnoia, de onde é nativo Ramón Rodríguez, aínda perviven aqueles rexos gaiteiros do Ribeiro. Ramón, aos seus 88 anos, agasallounos con fermosas melodías, unha das cales transcribimos a continuación. Desexamos ao noso amigo gaiteiro que cumpra moitos máis e moitos folgos para seguir alentando a Galiza no Fol.

Muiñeira

Recolleita ao gaiteiro de Sampaio-Ribadavia Ramón Rodríguez Campo (88 anos)
Servicio de Investigación Escola Provincial de Gaitas (9-XI-1996)



O nacionalismo e a música tradicional

«Certos entusasmos por rescatar ou recuperar datos ou costumes antigos, poden desvirtuar e convertir en vanos os tesouros culturais ó empregalos dun modo simplista, ó extrapolalos do seu significado, do seu contexto, da finalidade para que foron creados».

Juan José Rumbao,
(Rev. Raigme, n.º 3)

Nesta idade de ouro que está a vivir Galicia en relación á súa música tradicional, é unha ledicia ter novas das moitas inquedanzas culturais que xurden ó longo do país. Centos de grupos musicais de todo tipo, desde grupos de danza, gaitas, até música folk, etc. están a levar á música galega a uns eidos e unha riqueza que até o de agora nunca tiveran.

Neste artigo, máis que verquer propias opinións, gustaríame plantexar un moi importante tema do que outros investigadores do folclore da música tradicional xa se decataron e que aiquí inda ninguén se plantexou: unha excesiva paixón nacionalista á hora de recoller e manipular os diversos contidos da música tradicional.

Aló polo ano 1935, Bela Bartok, na súa importantísima obra «Escritos sobre música popular» inclúe un capítulo que titula «Estudo dos cantos populares e nacionalismo», para facer mención a certos debates que se estaban producindo naquil intre en Hungría ao redor da música tradicional e cós que tamén hoxe nós nos podemos sentir identificados. Moita xente olla cara á música galega cun esceso de romanticismo e tenta idealizala buscando algo que, desde logo, pouco ou nada tén que ver cunha visión estrictamente científica da música. Outros moitos con máis apaixonamento e afición que preparación académica, lánzanse con casette ou vídeo en mao a recoller música tradicional sen outra finalidade que a de aumentar o repertorio do seu grupo e pouco máis. Estas melodías, polo mero feito de ser recollidas, supónselles un valor (que de telo, penso sería histórico) cando desde unha ollada estrictamente musical poden carecer de valor artístico. Se ben esta laboura de recollida é loable, ao mesmo tempo faise necesario unha análise fondamente musical da totalidade da obra recollida.

Derivado desta visión apaixoada, romántica e profundamente enchida de sentimento nacionalista e completamente valeira do máis importante rigor musical, falan estos grexos persoeiros da música tradicional que foron Bela Bartok, na totalidade da súa obra e especialmente nos seus «Escritos sobre música popular», e Bruno Nettl na súa obra «Música folclórica e tradicional dos continentes occidentais».

Bartok comeza falando así: *«o descobrimento dos valores culturais implícitos na poesía e música poñulares foi unha notable contribución ó desenrolo do orgullo nacional, aínda que ó non existir no comezo destas investigacións a posibilidade de estudos comparados, cada povo acababa crendo que eran do seu exclusivo e peculiar previlexio. Así, as pequenas nacións, e en especial, as políticamente oprimidas, creron atopar neste privilexio un consolo para o seu estado e unha prova dunha lograda madurede nacional».* E naturalmente, máis adiante continúa con *«sería até absurdo pensar que cada povo, incluido o máis pequeno da terra, posúe un material de cantos absolutamente primordial e orixinario».* E remata decindo *«é necesario non facer de aquela comprovación a causa dun complexo de inferioridade nen tampouco chegar a explotar politicamente conclusións de carácter científico... debemos decir que onde empeza a política rematan o arte e a ciencia e cesan o dereito e a comprensión... e a tensión ideolóxica dos tempos que vivimos, máis que posibilitar unha visión serena das cousas, provoca actitudes unilaterais até a morbosidade».*

Naturalmente, este párrafo refírese á posesión da verdade absoluta que moita xente pensa ter en asuntos de música tradicional, e continúa apostillando unha moi acertada orixe da música, que non é máis que a orixe da humanidade e naturalmente valeiro de todo espíritu nacionalista ou localista: *«Para todas as músicas pópulares da terra hai unha soa orixe, de maneira que elas poden remitirse a algunhas formas, algúns tipos e algúns estilos comúns».* E para rematar di algo fundamental para todos estes visionarios románticos do folclore carentes de estricto rigor musical, que inda que a súa laboura é moi positiva, poden chegar a causar sen pretendelo, grande mal á música tradicional por tentar atopar nela unha prova da súa identidade nacional: *«Ante todo, é necesario esixir a todo estudoso do folclore musical, tal como se lle esixe a calquera outro home de ciencia, a maior obxectividade posible. Durante o seu traballo debe tentar desbotar todo sentimentalismo nacionalista,... e sabemos que os chamados da lingua materna e das cousas da patria son moi fortes, pero o verdadeiro estudoso debe*

ter a capacidade de contelos e reprimilos, toda vez que a súa obra científica así llo esixa».

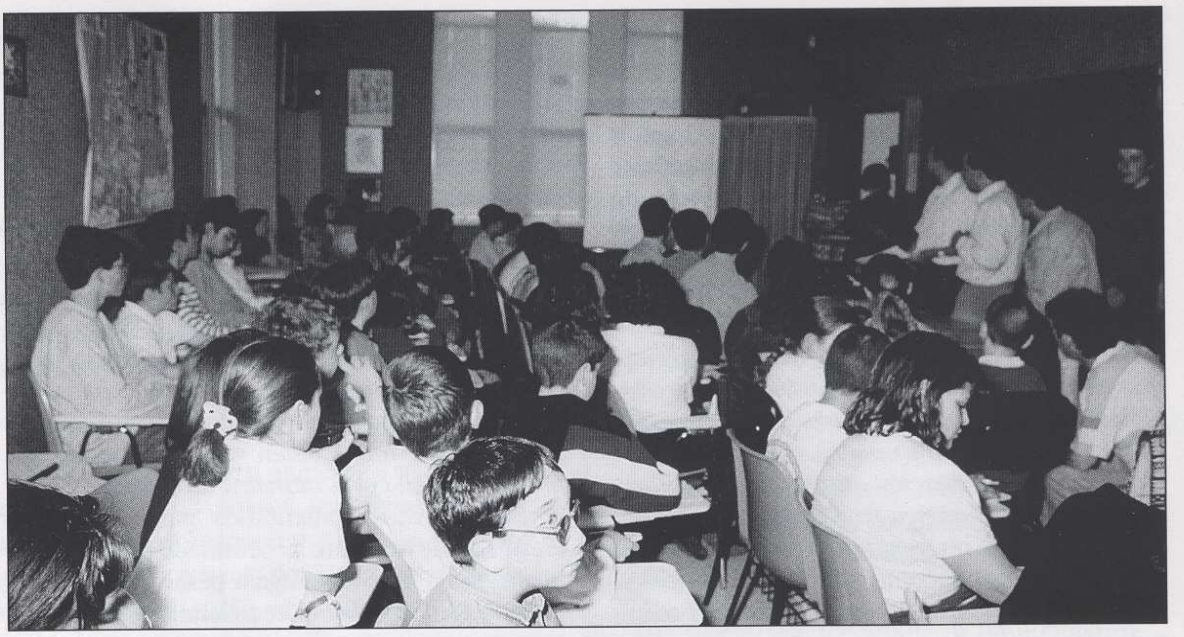
Por outra banda, Bruno Nettl, na súa obra «Música folclórica e tradicional dos continentes occidentais» e nun capítulo titulado «A música folclórica como expresión nacional» fala do mesmo problema de apaixoamento, visión idealizada, tendencia á diferenciación, exclusividade e á falta de influencias externas da música popular decindo que: *«Ningunha cultura pode revindicar como propia unha música sen admitir que comparte moitas características e provablemente moitas composicións con outras culturas veciñas, sendo un dos atractivos deste campo da investigación atopar un equilibrio entre a idea da música tradicional como fenómeno nacional ou rexional e o concepto da música folclórica como un tipo de música supranacional».* Encetando o asunto da manipulación política da cultura tradicional aborda o problema do seguinte xeito: *«Baixo o concepto de xunguir nación-estilo musical subxace a idea de que a música folclórica dunha nación debe reflectir de algún modo as características internas da súa cultura. Este sentimento deu lugar ás veces entre o povo en xeral e os investigadores da canción folclórica, a que considere a música folclórica desde un punto de vista nacionalista».* Tamén verte a idea de exclusividade dun área xeográfica sobre unhas melodías determinadas, relacionando algo tan evidente como é que o que nós chamamos música tradicional é a música de moda en Europa nos séculos XVIII e XIX, e polo tanto existe unha fonda relación entre todas as formas musicais empregadas polas diferentes culturas europeas. *«O caso é que os diversos estilos musicais de Europa son bastante parecidos entre si, e provablemente, por esta razón hai moitas melodías que se difundiron duns povos a outros até abranguer todo o continente».* Sobre esta idea segue desenrolando e aclarando o seguinte: *«unha análise da orixinalidade do estilo musical de cada povo fai que se plantexe a cuestión da autenticidade. Este concepto está enraizado na idea de que cada cultura ten un estilo musical primordial propio e de que as cancións e os rasgos incorporados en etapas ulteriores da súa historia non forman parte propiamente da súa música... É indudable que cada cultura ten o seu estilo musical propio, pero dentro do mesmo poden existir diversas variedades, algunhas das cuais son resultado de introducción de novas técnicas de composición e de innovación como novos instrumentos, ou de contactos con outras culturas. Todos os tipos de música existentes dentro dunha cultura son dignos de estudo, e importantes para a comprensión desa cultura. É lícito e incluso obrigatorio descobrir e interpretar as diferencias de idade en certas cancións, a diferencia na complexidade entre diversos extractos do repertorio dunha cultura, e as actitudes que adoptan os membros dunha cultura frente ós diversos tipos de música que interpreta».* E continúa falando da importancia das influencias externas e do necesarias que estas son: *«Decir que un tipo determinado de música é a «auténtica» música desa cultura e que outros tipos de música, particularmente os que naceron por presión de influencias externas, son de algún modo inferiores ou están contaminados e non merecen atención».* E remata afirmando que: *«a maioría das músicas que existen na actualidade no mundo son en certa maneira híbridas».*

Servan estos comentarios para verter un chisquiño de luz sobre a oscuridade que se atopa instalada na música galega a pesar de estarmos na idade de ouro da súa recolleita e espallamento, ao menos, en canto ao número de persoas involucradas nesta laboura, e serva tamén de chamada de atención por encontrar desproporcionado que tal eclosión cultural non teña acadado nengún tipo de expresión escrita. É unha mágoa que hoxe en Galicia (excepto o cancioneiro de Shubert-Santamarina) non haxa unha obra que dé saida a tanta recolla, sempre desde todos os puntos de vista tanto formais como harmónicos, melódicos, estructurais, e non desde un único plantexamento egoísta e excesivamente nacionalista.

Gostaríame rematar botando mao de novo dise estupendo artigo por J.J. Rumbao (de quen tanto teño aprendido e tanto ten influído na miña formación musical) na Revista de arte cultura e tradicións populares Raigame, n.º 3, e que nun apartado di algo quenunca deberíamos esquecer de cara a facer un traballo serio: *«Se queremos contribuír con sinceridade a fomentar, enriquecer, exaltar, contaxiar o noso folclore, debemos comezar por adquirir unha sólida formación nos campos da música, da sociolo-xía, da historia, da antropoloxía, da etnografía,... É unha necesidade, un reto, unha obrigación».*. ❐

Manuel Garrido Rodríguez

Bela Bartok: *«Escritos sobre música tradicional»*
Bruno Nettl: *«Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales» 1.° edc., 1973.*



Conferencia do profesor Fritz Schneider na Escola Provincial de Gaitas (24-05-1996)

Áurea Rodríguez, compoñente dos «Maravillas» cos seus fillos.

O retrato foi feito no aserradeiro da Manchica (A Merca) entre os anos 1910 e 1920 por Manuel Garrido dono do aserradeiro. (Documento cedido por Antonio Piñeiro).

Poesía sen nome feita para cantar

Por Cristina Asenjo

A Carlos

As máis puras esencias da lírica galega consérvanse a través das cancións populares anónimas. O auxe da primitiva lírica galaico-portuguesa abrengue dous séculos (metade do s. XII ata finais do s.XIV), e os xograres que a cultivan trovan indistintamente «Aquem e Alem do Miño», esto é, a unha beira e a outra do Miño.

Estaba a Galicia arcaica dividida en duas metades, o que nada supuña a efectos de diferenciar o estilo daquela lírica que marcada polos influxos e modos (polos peregrinos foráneos) escomenzaba a adoptar no Nordeste de España unha características peculiares.

Queda craro pois que o lugar do Nacemento dos cultivadores desta lírica pertence a un mesmo pobo. A musicalidade desta lingua e o seu aproveitamento para a danza fixérona apta para inventar unha lírica distinta da formalista que existía noutros países. Hai quen cré incluso nunha poesía vulgar galega nacida con anterioridade ás influencias cultas dos trovadores extranxeiros e supervivintes, sobre todo, nas Cancións de Amigo; máis sexa como fora, as influencias extranas estimularon o primitivo lirismo popular. Estas influencias provenzais, pretonas e italianas propagábanse polas guerras contra os mouros ou as fundacións dos Mosteiros clunienses e cistercienses en España, pero especialmente as peregrinacións a Santiago de Compostela. Mais o gusto popular reaccionou contra esta poesía erudita e urbán, facendo brotar unha lírica xenuina que sen dúbida estaba feita para cantar e bailar nas romerías e festas populares: As *Cantigas de Amigo*.

Das Cantigas de Amigo xurden as primeiras cancións populares xa documentadas no s. XI (xunto ás jarchas Romances, e a épica castelán). De estructura moi sinxela, as Cantigas de Amigo poñen en boca de muller namorada sentimentos de queixa ou ledicia. Podera ser, como moitos pensan, que xa antes da aparición das Cantigas, ás solteiras de Galicia poidesen celebrar os seus amores en versos sinxelos, mediante os cuais desfogaban os corazóns e distraían as ocupacións.

Sí temos constancia, por Silvio Itálico, da existencia de *Danzas de Taconeo Galaicas*, e de cantos femininos para acompañar as faenas agrícolas. Era un vehículo axeitado e totalmente expresivo para manifestar i expandir a alma popular. A importancia dada ó compás musical e a pouca riqueza do vocabulario son mostra que deberon ser compostas principalmente para cantar e bailar. Os recursos tremendamente limitados non restan a gracia e a sabiduría con que se manexan os poucos elementos dos que se vale o pobo para cantar.

A sorte da nosa lírica Galaico-Portuguesa troca dende a metade do s. XIV escindíndose en dous: Galega e Portuguesa, sufrindo ate o s. XIX a mesma postración que sufreu Galicia como Reino. Con todo, que a nosa lírica non se fixese en modelos literarios, non quere decir que a vena lírica se extinguise, senón que se refuxiou na tradición oral e cantada. A lingua galega enriquece o seu léxico, faino variar dunha comarca a outra e mantén a alma popular ó longo dos séculos que van dende o XV ó XIX.

O tipo de canción máis representativo na España do s. XV era o *Villancico* (de Villano, ou pobo rústico que o cantaba), composto por unha estrofiña inicial, á que seguen unha ou varias estrofas glosadoras que repiten unha fórmula inical:

y la mi cinta dorada
¿por qué me la tomó
quién me la dió?
la mi cinta de oro fino
diómela mi lindo amigo,
tomómela mi marido.
¿Por qué me la tomó
quién no me la dió?

A idea da cinta, de perder a cinta, sigue latendo no noso cancioneiro; así o amosa esta copla recollida no pobo de Paredes, no concello de Irixo:

a subila e a baixala
a cortiña do canedo
a subila e a baixala
perdín a cinta do pelo

Pero non só o Villancico estaba presente, senón que cancións de tódolos metros e formas, e de toda temática -satírica, fúnebre, pornográfica,...-, e funcións -para bautizos, bodas, festas do Nadal, faenas agrícolas,...- enchen un repertorio lírico que parecía ter reservadas cancións para cada momento da vida, e das relacións comunitarias.

Das colonias Africanas e Americanas chegaban sones que se fundían cos hispanos, nunha mistura que pon de moda o zarambeque, a zarelanda,... cantos e bailes que a menudo chegan e continuan o seu camiño cara Europa. Hacia 1580 escomenza a ter auxe a Seguidilla, dando inicio é decadencia de outros metros antigos, entre os que se atopaba o Villancico. Pódese poñer como exemplo destas influencias a prohibición de Carlos III de cantar e bailar nas festas coma as dos Maios ou a de San Xoán, e as facilidades que case tódolos Borbóns deron á penetración de danzas e cantos alleos. En Galicia, de tódolos xeitos, seguía a nosa riqueza da marxinada tradición popular.

Centrándonos xa nas cancións populares recollidas nestes anos, hai que decir que todo ten reflexo nelas; pero ó falar das nosas cancións, a primeira reflexión que nos facemos é: ¿Nace a melodía do texto, ou o texto da melodía?, pois atopámonos en Ourense, por exemplo, con melodías con mínimas variantes, entre os cantores do Sur ou o Norte da provincia, cunha igualdade nas letras só alterada polas variacións lingüísticas propias das bisbarras. En Ourense, a maior parte das melodías do repertorio popular tradicional son fórmulas musicais que se cantan con textos de recambio: tódolos textos valen para as fórmulas melódicas e o revés; isto é porque a inmensa maioría dos textos poéticos da música popular tradicional teñen idéntica mensura silábica i estrófica.

Do recolleito nestes anos, e facendo unha porcentaxe, o 80% son cuartetos octosilábicos (ou o que nos coñecemos por *coplas*), o que nós leva ás veces a meter nun mesmo caixón as cancións anónimas con outras de autores coñecidos, créndose estas últimas populares.

Nas terras de Porto (concello de Vilar de Barrio), escoitamos a mesma copla con variacións só nas duas últimas estrofas, ca que Antonio Machado glosa en «Juan de Mairena».

quisiera verte y no verte
quisiera hablarte y no hablarte
quisiera encontrarme a solas
y no quisiera encontrarte.

cantada esta mesma pero cunha variante ó final:

quisiera verte y no verte
quisiera amarte y no amarte
quisiera pegarme un tiro
y morir sólo en la cárcel.

Os diversos sentimentos que poida expresar un texto e os estados de ánimo que poidan suscitar (paixón, melancolía, zozobra, tristura, ledicia,...) inspiran melodías distintas.

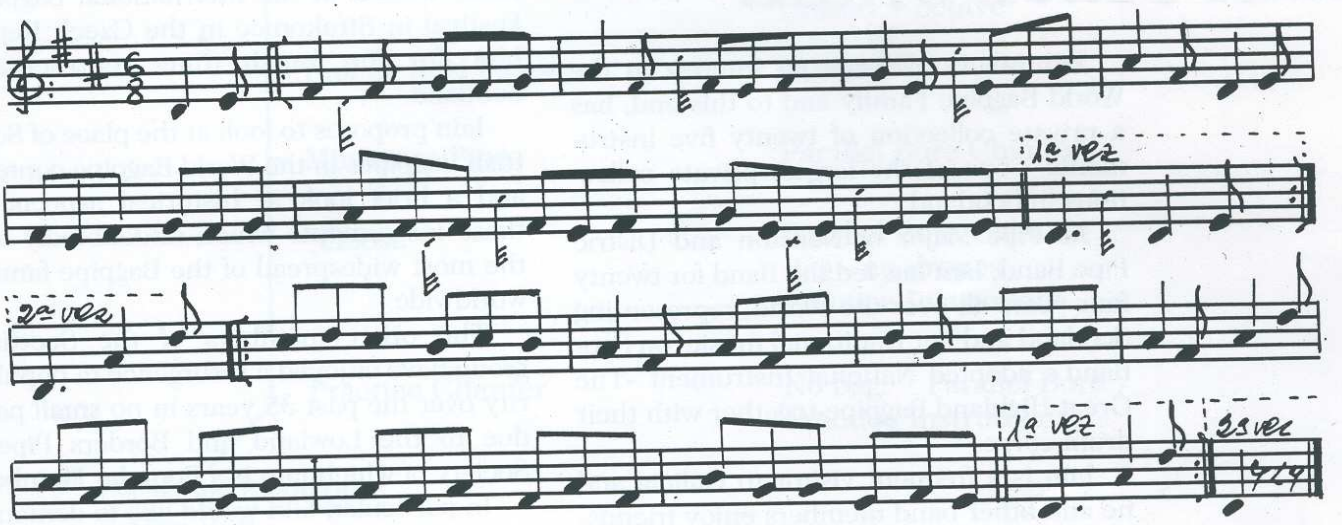
Existen numerosas cancións de contido lírico que chegan ás cotas máis altas de perfección pola fondura inspiración e musicalidade dos textos e melodías, como son: os *Alalás*, que se cantan por si mesmos, por necesidade, non acompañando usos, costumes ou traballos, senón que brotan do fondo do cantor que sinte. Esta intención e musicalidade non se atopa nos cantos que servían de diversión ou de acompañamento ás tarefas comuniatarias.

Así, para ter un coñecemento non parcial da realidade, temos que recuperar as cancións, como textos que nunca viviron separados das músicas cás que sempre foron cantadas; non poderíamos esquencer tampouco porqué foron cantadas, cando e por qué. E namentres nós cantemos, e os nosos maiores nos ensinen, seremos Pobo. Xa o home primitivo necesita do canto porque lle dá certa protección á súa existencia incerta; xa daquela, e hoxe tamén, o cantar é un arte e produce o que todo arte inspira sempre que se fai coma tal. Como dixo Rodríguez Marín:

«Así como o pensar dun pobo está condensado e cristalizado nos seus refráns, todo o seu sentir háchase contido nas súas coplas. ¿Queredes saber de qué é capaz o seu corazon?. Estudiade o seu Cancioneiro, termómetro que marca fielmente os graos do seu calor afectivo.» ❐

Muiñeira de Porto

VILAR DE BARRIO

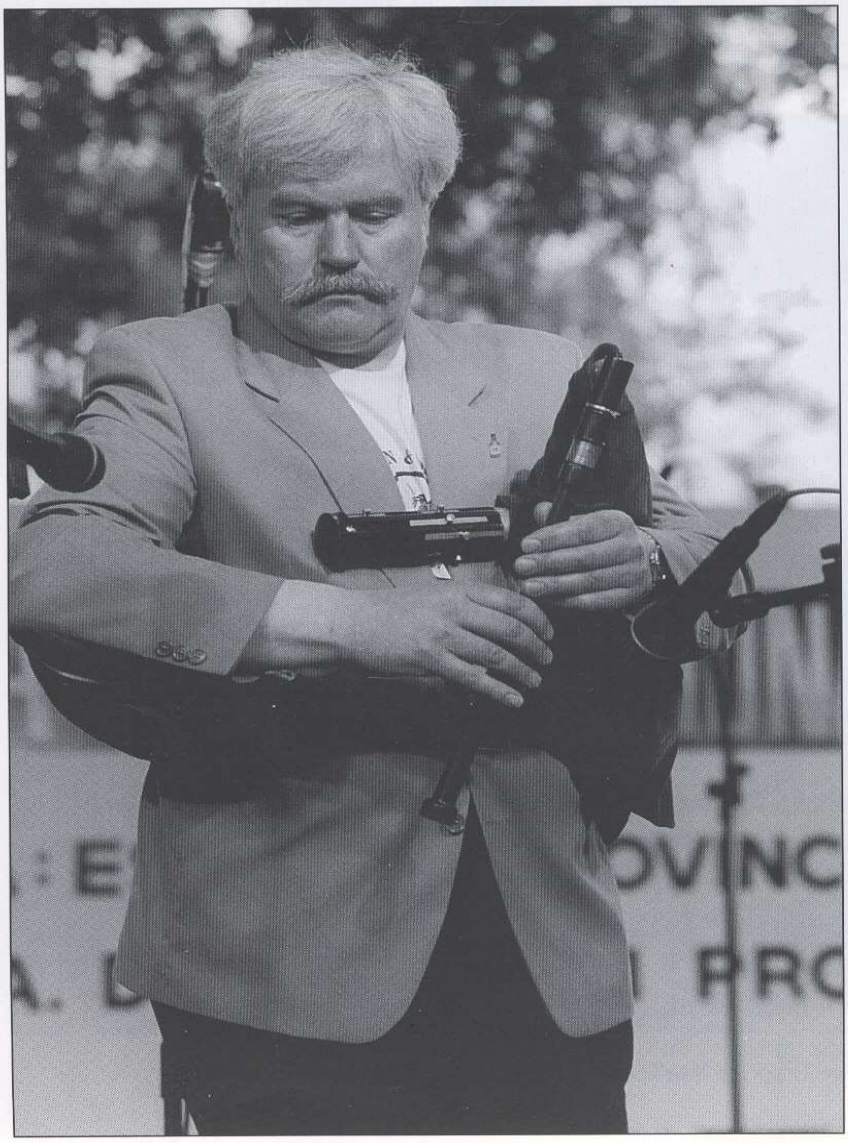
Recolleita: Cristina Asenjo, 1990

Xirimier e tamborileiro de Esporles (Mallorca) – Foto: F. Schneider

Pipe Major Iain MacDonald

Iain MacDonald has an interest in the World Bagpipe Family and to this end, has a private collection of twenty five instruments - one of the largest private collections in Scotland.

As Pipe Major of Neilston and Distric Pipe Band, Iain has led the Band for twenty four years all over the World, representing Scotland and her traditional music, on Scotland´s adopted National Instrument -The Great Highland Bagpipe-together with their drum corps.

Iain is a frequent visitor to Galicia and he and other band members enjoy friendships with the Real Banda de Gaitas from Ourense. The Neilston and District Pipe Band have been to Japan this year and look forward to renewing aquaintances with many friends at the International Bagpipe Festival in Strakonice in the Czech Republic -for the fourth time- representing Scotland.



Iain proposes to look at the place of Scottish Bagpipes in the World Bagpipe context and a brief look at historical aspects of these instruments which undoubtedly are the most widespread of the Bagpipe family worldwide.

The other members of the Scottish group have enjoyed a resurgence in popularity over the past 35 years in no small part due to the Lowland and Borders Pipers Society of which Iain is a Founder Member.

In particular, Iain would like to demonstrate the Scottish «first cousin» of the French Musette- namely the Shuttle pipe and in particular, a modification he - in conjunction with the maker Dave Shaw, has made to make the instrumemt an accommodating, versalite member of the Scottish Smallpipe family which is becoming very popular in Scotland.

Organisation of Piping in Scotland

The Piping Centre (1996)

- Solo Piping Tuition including small pipes and Piobaireachd

The College of Piping (1946)

- As above-no small pipe tuition. Emphasis on Piobaireachd

The Royal Scottish Pipe Band Association (1946)

- Organisation of Pipe Band Competitions. Control of all judging of contests including Piping, Drumming, Drum Majors, etc.
- All Adjudicators are registered and approved by the R.S.P.B.A.
- Organisation of Major Championships - World, British, Scottish, etc.
- Tuition at all levels in both Piping and Drumming.

The Army School of Piping (Edinburgh)

Especially established for the tuition of Army Pipers up to and including Pipe Majors.

Sal Mhor Ostaig (Skye)

Gaelic College specialising in Gaelic speech medium including drama-

The Pipes of Scotland

The Great Highland Bagpipe — B flat Chanter, 2 Tenor + 1 Bass Drones, Unison + octave

- Half or Reel Pipes — Conical Bore Chanter
- Miniature Pipes — Parallel Bore Chanter
- "Goose" — Parallel Bore Chanter, Bag - no drones, Practice Instrument
- Practice Chanter — No bag. Parallel Bore, Practice Instrument
- Various Electronic Simultors

Lowland and Border Bagpipes

(a) Scottish Small Pipes
- Various keys (typically D, A, C,)
- Bellows blown
- Parallel bore chanter with or without additional keys
- Drones-typically tonic octave 5th tonic, octave, 2nd octave

(b) Shuttle Pipes
-Adopted and adapted from French Musette precursor of Northumbria smallpipe

(c) Border Pipes (including half longs)
Bellows blown conical chanter typically in A.
Drones A (tonic) A (octave below) + E or A (tonic) x 2 + Bass (octave below)

Scottish musette or shuttle pipe

Advantages in Musette Drone System

(a) Depth and resonance of tone produced by double bladed cane reeds

(b) Robust

(c) Compact

(d) No double tone or stopping associated with single bladed reeds

(e) Versatility

Generally

Adaptable instrument offering compromise for Scottish Pipers transposing to bellows blown instrument.

Direct transposition of fingering techniques to D or A chanter.

Finger spacing

D - Equivalent to practice chanter

A - Equivalente to pipe chanter

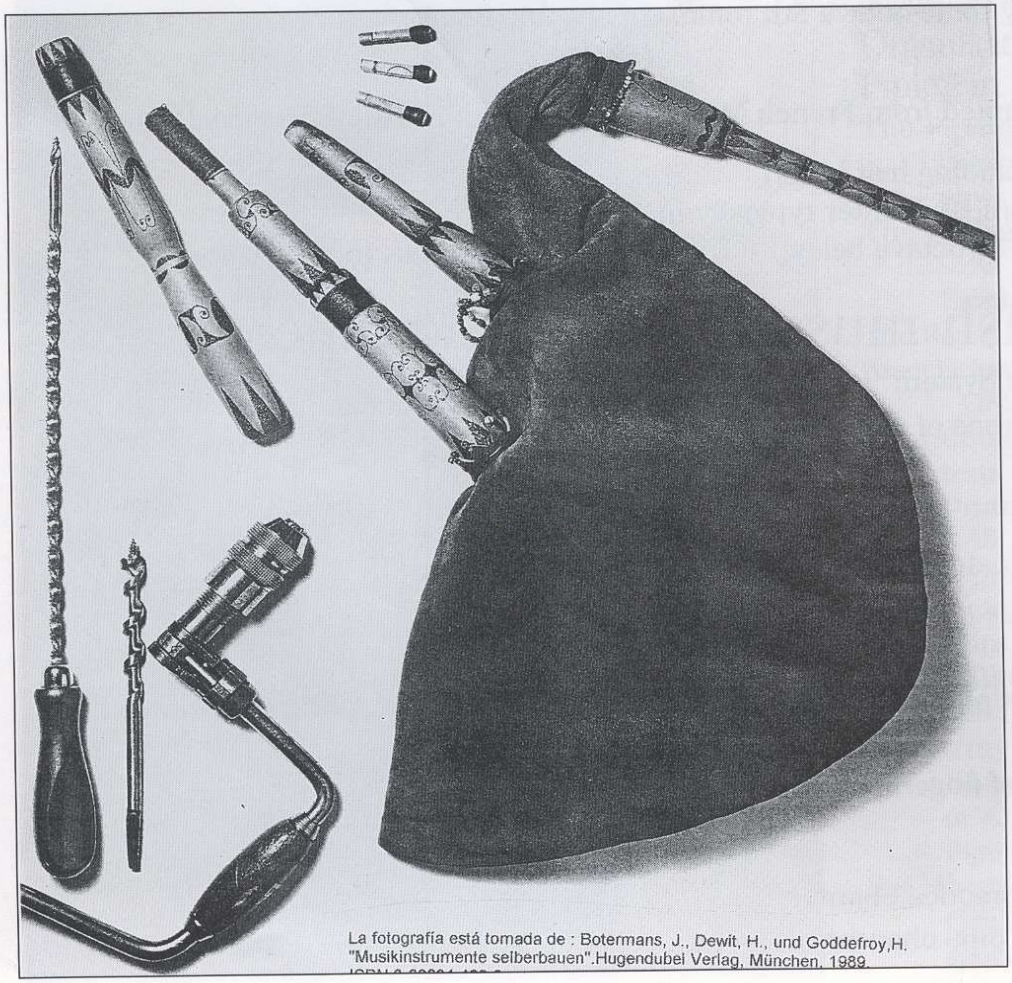
Cornamusa de palos de saúco según modelo de Kris Geysen

Este es un muy original instrumento que vi en manos de su constructor en Saint Chartier hace unos cuantos años. Me llamó tanto la atención que fusilé al pobre Kris a preguntas y al final hasta me prometió enviar los planos, cosa que hizo unas semanas más tarde. Kris Geysen es una persona de las más simpáticas que conozco y sus sorprendentes instrumentos, sus pantalones cortos y su sombrero de ala ancha, así como su permanente buen humor, son ya clásicos en St. Chartier.

La fotografía está tomada de: Botermans, J.; Dewit, H.; und Goddefroy, H. «Musikinstrumente selverbauen». Hugendubel Verlag, München, 1989.
ISBN 3-88034-429-9

Esta cornamusa (que no gaita, pues no es un instrumento del norte de la Península Ibérica) está construida enteramente a mano, es decir, sin la ayuda de un torno. Los palos de saúco, como es sabido, tienen una médula blanda en su interior que puede eliminarse fácilmente con cualquier objeto alargado. Se consiguen así unos tubos de madera cuyo interior puede ser agrandado hasta llegar a los diámetros requeridos (véase el plano adjunto). El perfil exterior de los tubos puede trabajarse a navaja, lima y papel de lija. En el instrumento original, las decoraciones están pirograbadas, y algunos motivos, pintados de color rojo. Siendo la madera de saúco bastante porosa, no le viene mal a los tubos un baño en aceite de linaza cocido para lograr una protección contra la humedad que van a recibir procedente del aliento del gaitero y del fuelle. El exterior de los tubos puede lacarse o barnizarse si así se desea, como en cualquier otro instrumento de viento. En el asiento del roncón y en la boca de la cámara (donde entra la espiga de la prima) de la copa, en vez de virolas se han efectuado unas ataduras con hilo fuerte (véase nuevamente el plano): la función de estas ataduras es la misma que la de una virola: protección frente a posibles rajaduras en zonas donde las paredes de los tubos son delgadas, y donde hay mucho "accionamiento".

El fuelle es de cuero cosido, y el proceso de construcción de estos fuelles, así como su tratamiento y recetas de "adobo", ya han sido explicados en otras ediciones del *"Anuario da Gaita"*. Nada impide hacer el fuelle "enterizo", si así se prefiere.



La fotografía está tomada de : Botermans, J., Dewit, H., und Goddefroy,H. "Musikinstrumente selberbauen".Hugendubel Verlag, München, 1989.

Las lengüetas, simples las dos, (y por eso no he querido escribir "palleta", "payuela" o "pajuela" en el plano) son originalmente de saúco. Kris insistía en que fueran de este material y no de cañavera, pues decía que iban mejor; personalmente, he probado con ambos materiales y no veo - oigo, más bien - gran diferencia...

El puntero tiene sección cilíndrica, y con una lengüeta simple, puede esperarse un sonido similar al de las cornamusas del Centro y Este de

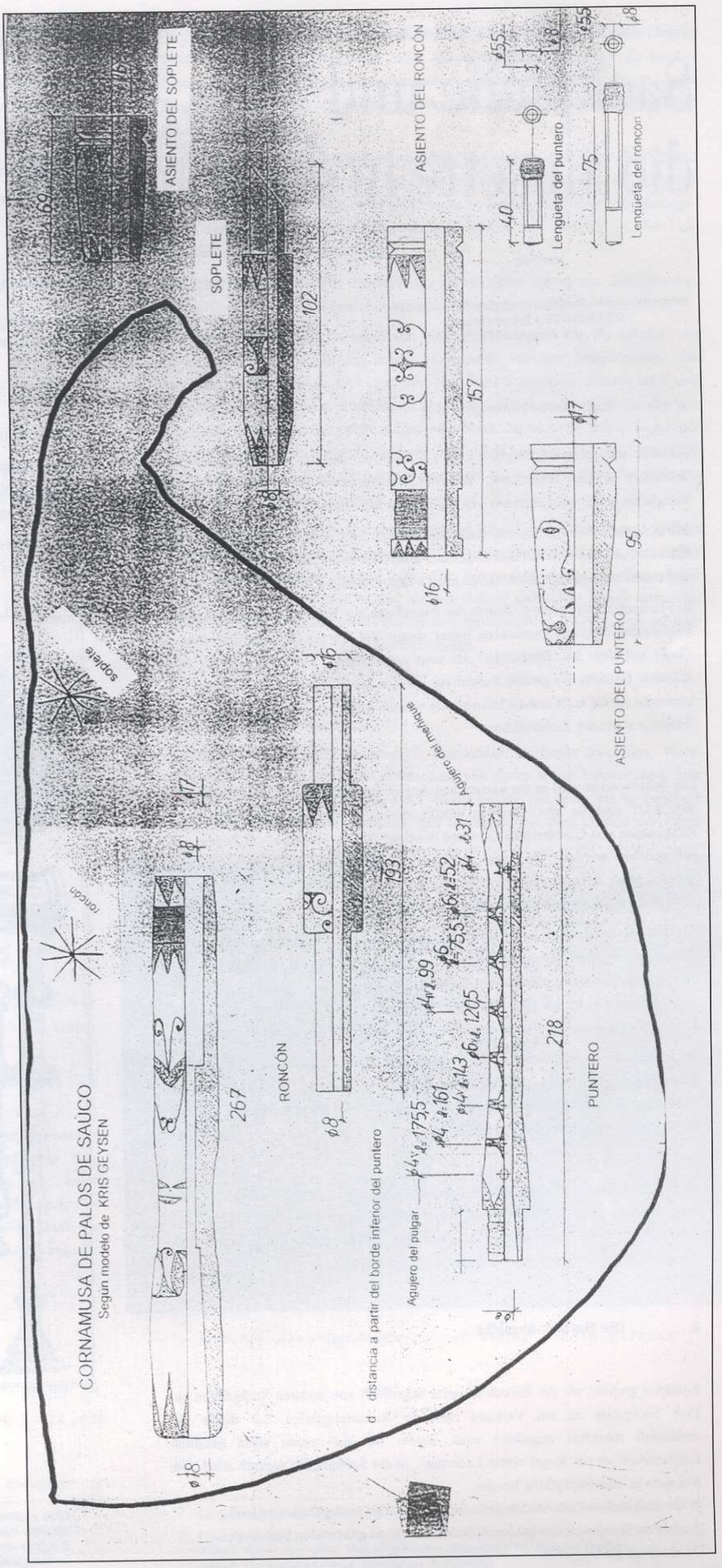
Esta cornamusa pertencente a Kris Geysens, de Bélxica, está feita de madeira de sáuco. As ramas de saúco foron traballadas cunha lima e papel de lixa, dando a impresión de seren torneadas nun auténtico torno. Este é un fermoso exemplo de como cada ún lle pode dar á gaita construida por él mesmo o seu propio carácter.
(Traducción do libro de «Musikinstrumente selberbauen»).

Europa, (con permiso de los "Bohaïres" de las Landas de Gascuña...), y la afinación está en *Sol M*. De todas formas, los diámetros de los orificios del puntero son orientativos, y es muy posible que haya que agrandar o reducir algunos (tapándolos parcialmente con cera, al modo tradicional) según la respuesta de la lengüeta; ésta habrá de ser desplazada arriba y abajo en su alojamiento del puntero hasta conseguir la afinación deseada.

Al ser cilindrico el puntero, no requintea. No romperse la cabeza con ello. Dada la forma de la sección interior, cilíndrica, puede emplearse la digitación que se quiera (abierta, cerrada o semi-cerrada), pues ello no influye en la frecuencia de la nota dada: es el agujero abierto más cercano a la lengüeta el que va a determinar la nota, y ya se pueden hacer digitaciones cruzadas o "tranquillas", que la nota no cambia. Por eso es diatónico, así que tampoco hay que darle más vueltas.

En resumen, éste es un instrumento fácil de construir con pocas herramientas, con un sonido muy peculiar e interesante, diferente de nuestras gaitas, ligero, manejable, y con el que se pueden pasar muchos y muy buenos ratos. Yo me hice un par de cornamusas de este tipo, una en saúco y a mano y otra en serbal y en el torno, y, francamente, me encantan. Si alguien tiene alguna duda, que no tenga inconveniente en escribirme:

Alfonso García-Oliva
Monte, 12
39006 Santander (Cantabria)
Tel.: 989 - 39 76 12



Ernst Wilzek

Sackpfeife und Tanz - die Musette in der französischen Barock - Oper

Vortrag
im
Internationalen Dudelsackpfeifer-Symposium
STRAKONICE / Tschechien
21.-22. August 1996

Veranstalter:
Lenkungsausschuß des Internationalen Dudelsack-Festivals in Strakonice
und
Institut für Ethnographie und Folkloristik
der Akademie der Wissenschaften der Tschechischen Republik in Prag

Ernst Wilzek
Riegelerstr. 15
D-53119 Bonn

1 Kultureller Hintergrund

Ästhetik und gesellschaftliches Leben in Europa werden von alters her, und besonders in der Barockzeit, von der Schäfermode stark beeinflußt, einer Simulation ländlicher Lebensweisen in der höfischen Gesellschaft.

Sie entspricht einer Sehnsucht nach dem zeitlich und örtlich nicht fixierten Land Arkadien und will letztlich den Gegensatz zwischen dem rationalen, urbanen Leben und einem emotionalen, naturhaften Ideal - dem Leben der Schäfer - aufheben.

In Frankreich führt diese Kultur in der Barockzeit zur Entwicklung von eleganten, idealisierten Schäferinstrumenten, unter denen die Barock-Musette (*Musette de Cour*) seit dem 16. Jahrhundert als weit entwickelter Sackpfeifentyp in musikalischer Hinsicht die größte Bedeutung hat. Im Laufe des 18. Jahrhunderts konkurrieren mit ihr auch andere Instrumente wie die höfische Drehleier und später das Tambourin mit der Einhandflöte.

Die Schäfermode geht in der klassischen Antike vornehmlich auf die *Eidyllia* von THEOKRIT und die *Bucolica* von VERGIL zurück, deren pastorale Motive in der Renaissance von Giambattista GUARINI in seiner *"tragicommedia" Il Pastor Fido* aufgegriffen werden. Zu den zentralen französischen Werken gehört der Schäferroman *L'Astrée* von Honoré d'URFÉ, dessen rund 5000 Seiten zwischen 1608 und 1627 veröffentlicht wurden.

Die Barock-Oper, die um 1600 aufkommt, geht wie die Schäfermode auf die Gedankenwelt der Antike zurück. Der Wurzeln der französischen Oper insbesondere bestehen neben der antiken Mythologie auch im Tanz, der sogar bedeutsamer als Musik und Dichtung sein kann. Prachtentfaltung und Selbstdarstellung des Königshofes ist eine wesentliche Funktion des Musiktheaters.

Ohne pastorale Szenen kommen die französischen Bühnengattungen im 17. und 18. Jahrhundert nicht aus. Daher verwenden die meisten Komponisten der französischen Theaterbühne zwischen 1660 und 1760 die Barock-Musette als eines der typischen pastoralen Symbole.

In diesem Artikel soll zunächst die Barock-Musette vorgestellt werden[1]. Sodann wird - nach einer Einführung in verschiedene Gattungen des französischen Barocktheaters, in denen immer der Tanz eine hervorragende Rolle spielt - die Verwendung der Musette auf der Bühne nachgewiesen.

2 Die Barock-Musette

Zunächst grenzen wir die Barock-Musette begrifflich von anderen Sackpfeifen ab. Eine Sackpfeife ist ein Verbund mehrerer Rohrblattpfeifen, bei denen die Anblasluft mittelbar zugeführt wird, indem sie aus einem stets gefüllten Luftreservoir, in der Regel einem Ledersack, in die Spielpfeifen gepreßt wird. Die **Musette** ist eine Sackpfeife, bei der

1. die Luft in dem Ledersack mittels eines Blasebalgs nachgefüllt wird und
2. mehrere Bordunpfeifen in eine Zylinderbüchse mit geknickten Bohrungen integriert sind.

Frühe Instrumente

Frühe Zeugnisse für Sackpfeifen mit Zylinderbordun, jedoch noch ohne Blasebalg, sind ein Holzschnitt aus den *Devises Héroiques* von Claude PARADIN (Lyon, 1551) sowie ein anonymes Gemälde im Louvre, *Bal à la court Henri III.* (um 1582).[2]

Das früheste Denkmal einer Sackpfeife mit Blasebalg, jedoch ohne Zylinderbordun, ist wohl das *Phagotum*, das 1539 beschrieben und abgebildet wurde.

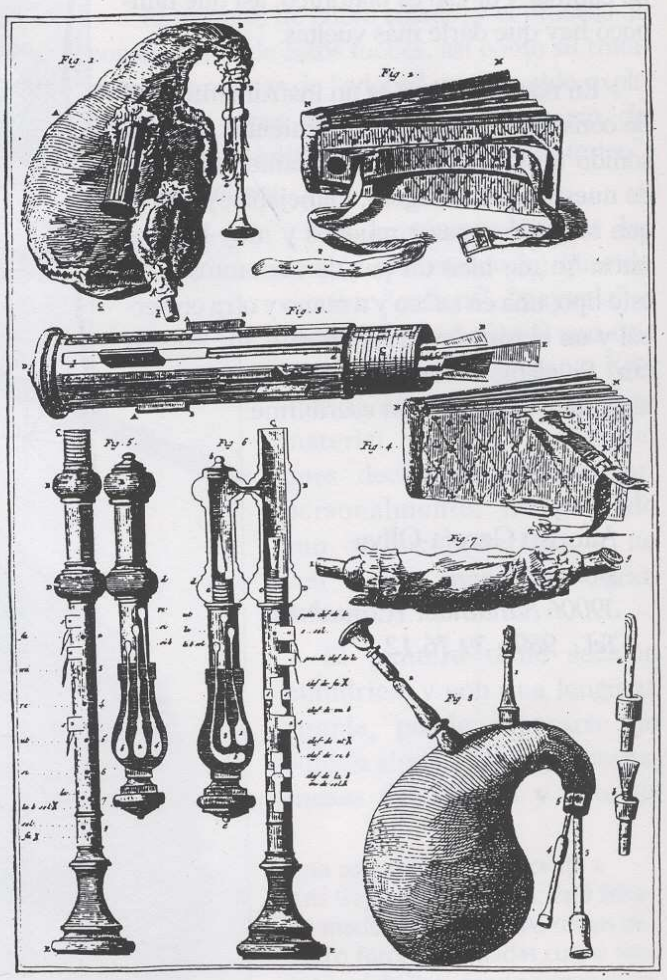


Abb.1: *L'Encyclopédie Méthodique, Planche 6.* Paris, 1785.

[1] Eine ausführliche Darstellung hat der Autor vorgelegt mit: Ernst WILZEK: *Die Barock-Musette. Vom Schäferinstrument zum Virtuoseninstrument*; in: TIBIA **20** (1995), S. 497 - 516.

[2] E.E.SCHMIDT: *"Sein polnisch Duday dises war..." Bildquellen zur Geschichte der Sackpfeife.* In: *Der Dudelsack in Europa mit besonderer Berücksichtigung Bayerns.* München, 1996

Die älteste Musette ist in einem Inventar zur Instrumenten-Sammlung in Schloß Ambras bei Innsbruck (Tirol) aus dem Jahr 1596 belegt als *"Ain sackhpfeifen, mit silber beschlagen, sambt seinem plaszbalg"*. Sie hat eine Spielpfeife aus Ebenholz mit 1 Klappe, einen Zylinderbordun mit 4 silbernen Schiebern und einen Blasebalg. Das Instrument ist im Instrumentenmuseum zu Wien erhalten.

Ähnliche frühe Musettetypen wurden von PRAETORIUS (1619)[3], MERSENNE (1636)[4] und TRICHET (um 1640)[5] beschrieben.

Entwicklung der klassischen Form der Musette

Die klassische Form der Barock-Musette (Abbildung 1) wurde von BORJON DE SCELLERY (1672) beschrieben.[6] Sie hat zwei Spielpfeifen mit jeweils 6 Klappen und einen Zylinderbordun mit vier bis fünf integrierten Bordunpfeifen, die zwei Tonalitäten (in der Regel C und G) zulassen. (Abbildung 2)

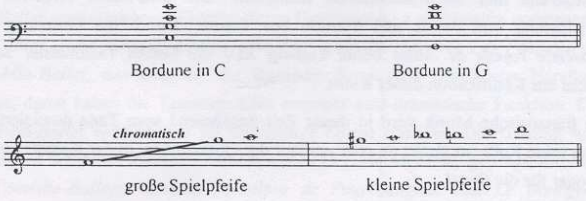



Abb. 2: Tonumfang der Barock-Musette

Ihre Geschichte ist in der ausführlichen Methode von Jacques-Martin HOTTETERRE (1738) nachzulesen.[7]

> Der Großvater des Autors, Jean HOTTETERRE, perfektionierte demnach den Bordun, indem er 6 Bordunpfeifen in einem Zylinder einführte, so daß 17 Borduntöne und 6 Tonarten möglich wurden (***Bourdon à tous jeux***). Die einzige Spielpfeife wurde in verschiedenen Längen gebaut und entsprechend der zu spielenden Tonart ausgewechselt. Dieser Musette-Typ war im 18. Jahrhundert nicht mehr üblich.
>
> Die klassische Standard-Form entwickelte Martin HOTTETERRE (Vater von J.-M. HOTTETERRE) gegen 1670, indem er den ***Petit Chalumeau*** als zweite Spielpfeife erfand. Der *Petit Chalumeau* erweitert einerseits den Tonumfang nach oben, andrerseits ermöglicht er zweistimmiges Spiel. Der Bordun wurde auf zwei Tonalitäten reduziert.

Sonderformen

Sonderformen zur klassischen Standard-Form erweitern den Umfang nach unten und nach oben. Eine Möglichkeit ist dabei eine Extension des *Grand Chalumeau*, an dem zusätzliche Klappen für tiefe Töne angebracht werden.

Eine weitere Möglichkeit ist eine dritte Spielpfeife, die entweder mit dem *Petit Chalumeau* in einem Block gebohrt wird, oder separat angebracht wird. In beiden Fällen ermöglicht sie ein dreistimmiges Spiel.

Daneben werden andere Stimmungen, etwa in D/A oder A/E, anstelle von C/G eingeführt.

Eine späte Neuerung ermöglicht ein Staccato-Spiel, indem der *Grand Chalumeau* wie bei den *Northumbrian Small Pipes* unten geschlossen wird, was eine Unterbrechung des Tones bewirkt, wenn alle Grifflöcher geschlossen sind. Dieser Effekt kommt natürlich erst zum Tragen, wenn die Bordune abgeschaltet sind, was - wie wir unten sehen werden - der Idee des Musette-Klangs zuwider läuft. Es handelt sich hier um eine Spätform, als die Musette bereits dabei war, aus der Mode zu kommen.

Ikonographie zur Musette

Malerei und Druck-Stiche befassen sich in verschiedenen Bereichen mit der Darstellung einer idealisierten Schäferei.

Den ersten Bereich kann man durch den im Zusammenhang mit dem Oeuvre WATTEAUs geprägten Begriff der ***Fêtes champêtres*** charakterisieren. Es werden Feste von als Schäfer verkleideten Personen in kostbarem Gewand auf dem Lande dargestellt. WATTEAU, CHARDIN, PATER, LANCRET und andere schufen diese Bilder. (Abbildung 3)

WATTEAU etwa stellt auch Szenen aus dem Theater dar. *Les Fêtes Vénetiennes* (1717), heute in Edinburgh, spielt auf das gleichnamige *Opéra-ballet* von CAMPRA an. *Die französische Komödie* (1716), heute in Berlin, stellt eine Versöhnungsszene zwischen Amor und Bacchus dar und könnte auf LULLYs *Les Fêtes de l'Amour et de Bacchus* verweisen.

Der zweite Bereich ist in **Stilleben** zu sehen, deren Bezug zur Schäferkultur indirekt ist: Es werden stilisierte Schäferinstrumente dargestellt.

Ein dritter Bereich sind **Portraits** von Persönlichkeiten, die sich als Schäfer - ***en cornemuseux*** - porträtieren lassen. Dargestellt werden beispielsweise der Gerichtspräsident M[r] de GUEIDAN von Hyacinthe RIGAUD im Schäferhabit und beim Spiel einer Musette; Marquis de SOURCHES läßt sich mit seiner Familie von DROUAIS lebensgroß darstellen, wobei sein Sohn die Musette spielt. Sogar der Regent in der Zeit zwischen Ludwig XIV und Ludwig XV, PHILIPPE DUC D'ORLÉANS ist auf einer Schmuckgemme, die heute im Schloß Chantilly zu finden ist, als Musette-Spieler dargestellt.

Im Zusammenhang mit dieser Erörterung weise ich auf die Untersuchung von Fritz SCHNEIDER hin[8], der anhand zahlreicher ikonographischer Belege Aussagen über die zeitliche Verteilung machen kann. Die Jahreszahlen seiner Häufungspunkte liegen etwa 30 bis 50 Jahre später, als dem Befund gedruckter Musik entspricht, da naturgemäß repräsentative Porträts und repräsentative Malerei dem musikalischen Einsatz der Musette nachhinken müssen.

Musik der Barock-Musette

Musik für die Musette aus dem 17. Jahrhundert ist kaum überliefert. Wahrscheinlich haben die Virtuosen dieser Zeit, von denen einige bekannt sind, kein Interesse an einer Veröffentlichung der Werke gehabt, mit denen sie ihr Publikum begeisterten. Man könnte vermuten, daß sie Musik aus dem Umfeld der *Vingt-*

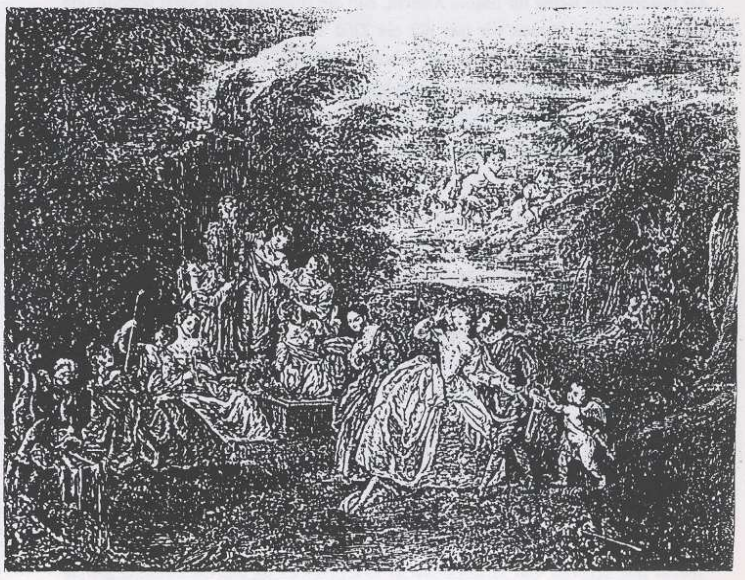


Abb.3: Jean-Baptiste-Joseph PATER: *Fête galante*

[3] Michael PRAETORIUS: *Syntagma Musicum*, Band 2. *De Organographia*. Wolfenbüttel, 1619 (Neudruck Kassel, 1976)

[4] Marin MERSENNE: *Harmonie Universelle*, 1636. (Neudruck Paris, 1963).

[5] Pierre TRICHET: *Traité des instruments de musique*. Handschrift um 1640. Neuausgabe von François LESURE. Genf, 1978.

[6] Charles-Emmanuel BORJON DE SCELLERY: *Traité de la musette*. Lyon, 1672 (Neudruck Genf.

[7] Jacques-Martin HOTTETERRE: *Méthode pour la musette*. Paris, 1738 (Neudruck Genf, 1977).

[8] Fritz SCHNEIDER: *Unha valoración estadística dunha colección iconográfica - Die statistische Auswertung einer ikonographischen Sammlung*. In: *Anuario da Gaita*, No. 9, 1994 (Escola Provincial de Gaitas, Deputacion de Ourense).

Quatre Violons du Roi am französischen Königshof spielten, also im wesentlichen Tänze und deren Variationen.

Neben der Oper, auf die wir im folgenden Abschnitt eingehen wollen, ist ein wesentliches musikalisches Aktionsfeld der Musette die Kammermusik. In einer Bibliographie des Autors dieses Artikels sind über 70 Komponisten belegt, die Musik für die Musette geschrieben haben. Einen großen Anteil nehmen dabei ***Recueils* von zweistimmigen Suiten, Sonaten oder Einzelsätzen** ein (Duos für zwei Musettes oder für Musette mit Baßbegleitung). Diese *Recueils* sind einerseits einfache Stücke für Amateure, teilweise aber auch ausgesprochen virtuose und wirkungsvolle Stücke, die von Komponisten wie BOISMORTIER, LAVIGNE, E. Ph. CHÉDEVILLE, Nicolas CHÉDEVILLE verfaßt wurden. Neben Originalkompositionen gibt es auch Arrangements von Violinsonaten von DALL'ABACO, SENAILLÉ, GEMINIANI, MONDONVILLE und anderen für Musette.

Neben der kleinen Duoform gibt es eine Reihe von **Konzerten** von MONTÉCLAIR, NAUDOT, BOISMORTIER, E.Ph. CHÉDEVILLE, CORRETTE und anderen, darunter auch Bearbeitungen von Violinkonzerten nach VIVALDI op. 8 von Nicolas CHÉDEVILLE (*Saisons amusantes*), sowie **Kantaten** und ***Cantatilles*.**

Spieltechnik

Im folgenden werde ich einige Charakteristika der Spieltechnik der Barock-Musette beschreiben. Ein wesentliches Merkmal ist der

Ununterbrochener Klang der Spielpfeife und insbesondere **der Bordune**.

In Literatur und Spielpraxis wird zuweilen die Frage gestellt, ob die sich zwangsläufig ergebende **Reibung der fortschreitenden Harmonie mit den Bordunen** denn richtig sein könne. Mit anderen Worten: Können *basso continuo* und Bordun gleichzeitig erklingen ? Aus der Erfahrung des Autors ist zu sagen, daß - zumindest in größeren Besetzungen - die Bordune eher als verstärkend, weniger als dissonant empfunden werden. Ein ähnlicher Effekt ergibt sich ja auch bei den Mixtur-Registern der Barock-Orgel, die ebenso zu harmonischen Reibungen führen. Die Spielpfeifen der Musette wirken auf den Hörer lauter und deutlicher, wenn mehr Bordune hinzugeschaltet werden; wenn hingegen etwa der Quintbordun abgeschaltet wird, wirkt das ganze Instrument weicher und leiser.

Als historischen Beleg für unsere Ansicht, daß die Bordune beim Spiel wichtig und unabdingbar sind, führen wir hier nur ein Zitat aus der *Méthode raisonnée pour apprendre la musique* von Toussaint BORDET an (Paris, 1755):[9]

> *Wenn man gleichwohl auf diesen Instrumenten Airs spielen möchte, die in fremde Tonarten modulieren, dann müßte man eben die Begleitsaiten oder Bordune abstellen, was jedoch die Natur dieser Instrumente veränderte und ihnen einen großen Teil ihrer Anmut nehmen würde.*

Ein weiteres essentielles Merkmal für ein Barockinstrument ist die Möglichkeit einer ausgefeilten **Artikulationstechnik**, wie etwa die häufige präzise Darstellung von Sprechsilben auf Blasinstrumenten in der Literatur im 16. bis zum 19. Jahrhundert belegt. Artikulation ist auf der Musette nur durch Fingertechnik möglich und wird durch die sogenannte **geschlossene Griffweise** erleichtert. Im Prinzip wird bei jedem Ton nur ein Griffloch geöffnet, das vor dem Ansprechen des nächsten Tons wieder geschlossen wird. Dabei klingt als eine Art Vorschlag zu jedem Ton ein konstanter Ton, der identisch mit einem der Bordune ist. Dieser Vorschlag wird daher als melodische Qualität nicht wahrgenommen. Je länger er ist, desto kürzer ("artikulierter") ist der vorangehende Melodieton.

Mehrstimmiges Spiel ist auf der Musette mit ihren zwei Spielpfeifen möglich und in der Konzertliteratur auch üblich. Ein eindrucksvolles Beispiel ist die *Suite de pièces par accords* von Jacques-Martin HOTTETERRE, in der die Musette durchgängig zweistimmig spielt. Es handelt sich also im Prinzip um eine Triosonate für **eine** Musette und Generalbaß.

Ein letztes Charakteristikum des Musette-Klangs steht im Widerspruch zur herkömmlichen Klangpraxis der Barockmusik mit ihren (Original-)Instrumenten. Es ist die **Homogenität** aller Töne auf der Musette, da alle Töne geschlossen gegriffen werden. Bei anderen Blasinstrumenten hingegen bestehen große Klangunterschiede zwischen Gabelgriffen und offenen Griffen und führen damit zu unterschiedlichen Tonartcharakteristiken. Dieser klangliche "Kompromiß" bei der Musette, der im wesentlichen durch die zahlreichen Klappen ermöglicht wird, mag seine Ursache darin haben, daß die unterschiedlichen Klänge im Zusammenwirken mit den Bordunen schon genügend Anmut (vgl. BORDET) geben.

3 Tanz und Französische Barockoper

Vom 16. bis zum 18. Jahrhundert spielte der **Tanz** eine bedeutende Rolle in der Aristokratie und am französischen Königshof. Die Bourbonen förderten die Entwicklung von Praxis und Theorie des Tanzes. Durch die Gründung der *Académie royale de danse* berief Ludwig XIV die besten Tanzmeister seines Reichs zur Kodifikation dieser Kunst.

Die französische Musik wird in dieser Zeit zunehmend vom Tanz dominiert. Er spielt seine Rolle im *Ballet de cour* und auf der Opernbühne, in der Kammermusik, ja sogar für die Orgel.

Anhand des folgenden Zitats aus dem Artikel *Opéra* des *Dictionnaire de musique* von ROUSSEAU (1768) erkennt man die Bedeutung des Tanzes im Theater:[10]

> *(Aber) der Tanz ist für das Theater so vorteilhaft, daß es seiner größten Anmut beraubt würde, wenn man den Tanz in ihm ausmerzen würde. Auch ist es, obgleich man eine tragische Handlung nicht durch Sprünge und Hüpfer abwerten darf, ein sehr ansprechendes Ende eines Schauspiels, wenn ein Ballett nach der Oper wie ein kleines Stück nach der Tragödie gegeben wird.*

Der Tanz findet seinen Platz in den verschiedensten französischen Bühnengattungen, über die wir im folgenden einen kurzen Überblick geben (Abbildung 4).

Das erste ***Ballet de cour***, *Circé ou le Balet comique de la Royne* von Balthasar de BEAUJOYEULX, wurde am 15. Oktober 1581 anläßlich der Hochzeit des DUC DE JOYEUSE mit der Schwester der Königin, Marguerite de VAUDÉMONT aufgeführt. Wesentliche Komponenten eines *Ballet de cour* sind neben dem Gesang die *Entrées*, die als Tanzensembles mit prächtigen Kostümen und Masken jede Szene beschließen. Ein *Grand Ballet* schließt das *Ballet* ab; in ihm konnte auch die Hofgesellschaft einschließlich des Königs selbst tanzen. Ein *Ballet de cour* kann aus etwa 10 bis 30 *Entrées* bestehen.

Im *Ballet de la Nuit*, 1653, Musik von CAMBEFORT und LULLY, tanzt der junge Ludwig XIV selbst und stellt zum ersten Mal die aufgehende Sonne dar, was zu seinem Beinamen *roi-soleil* führt.

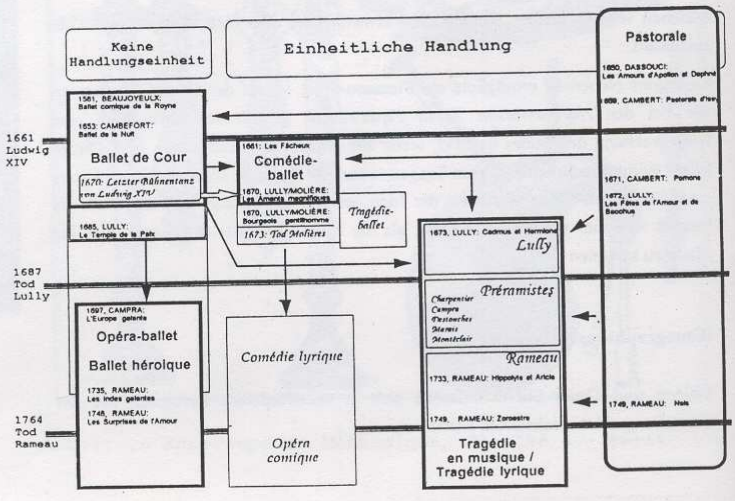


Abb. 4: Gattungen des französischen Musiktheaters

[9] Toussaint BORDET: *Méthode raisonnée pour apprendre la musique*...Paris, 1755. Neudruck: Florenz, 1993.

[10] Übersetzung des Verfassers nach dem Zitat in: *Dictionnaire de la musique en France aux XVII et XVIII siècles*. Stichwort: *Opéra*. Paris, 1992.

LULLY kann durch *Ballets* seine Stellung bei Hofe ausbauen. Er komponiert bzw. wirkt bei der Komposition von rund 35 *Ballets* mit. Die häufigsten Tänze in den *Ballets* sind (in dieser Reihenfolge) *Bourrées, Menuets, Sarabandes* und *Gavottes*. Aufgrund der großen Wertschätzung der Vokalmusik tragen die *Ballets* zur Entstehung der Oper bei. Für die Vokalmusik ist das *Air de cour* Hauptmodell.

1670, in *Les Amants magnifiques*, nimmt Ludwig XIV letztmals am *Ballet* teil; von diesem Schlage kann sich das *Ballet de cour* nicht mehr richtig erholen. Mit dem Aufkommen des professionellen Tänzer-Starwesens ab etwa 1680 verliert es seinen Sinn als zeremoniellen Akt, der jedoch in der *Tragédie lyrique* fortleben kann.

Zu Beginn des 18. Jahrhunderts gilt das *Ballet de cour* schon als altväterlich und von fragwürdigem Geschmack. Eines der letzten *Ballets de Cour*, *L'inconnu* von DELALANDE, wird 1720 von Ludwig XV getanzt.

Die Rolle des *Ballet* wird in der *Régence*-Zeit vom *Opéra-ballet* übernommen.

Das *Ballet* vereint mehrere *Entrées*, deren Handlungen i.a unabhängig voneinander sind, unter einem Grundgedanken. MOLIÈRE erschafft 1661 mit *Les Fâcheux* das ***Comédie-Ballet***, das sich wie die Komödie durch eine einheitliche Handlung besitzt; damit haben die Tanzensembles nunmehr eine dramatische Funktion. Das *Comédie-Ballet* wird Modell für die spätere *Opéra comique*. Die Gattung wird wesentlich durch die Zusammenarbeit von LULLY mit MOLIÈRE geprägt, die rund 11 *Comédie-Ballets*, darunter *Monsieur de Pourceaugnac* und *Le Bourgeois Gentilhomme*, verfassen. Mit dem Tod Molières 1673 findet die Gattung praktisch ihr Ende. Eine Seitenlinie ist das ***Tragédie-ballet***.

Wesentlicher Bestandteil der *Comédie-ballets* sind sogenannte **Tanzarien**.[11] In einem Komplex werden Tanz, Soloarie und häufig auch Chorsatz mit einheitlicher musikalischer Thematik gebündelt. Die Reihenfolge von Solo, Chor und Tanz kann dabei von Fall zu Fall variieren. Musikalische Wurzeln sind *brunettes, air tendres* und die häufig auf Tanzrhythmen beruhenden *airs de cour*.

Die *Comédie-ballets* sind eine Wurzel der *Tragédie en musique* oder *Tragédie lyrique*, des speziellen französischen Operntyps, der sich im 17. Jahrhundert herausbildete. Bevor diese Gattung näher beschrieben wird, soll noch ein Blick auf die Pastorale, die andere Wurzel der *Tragédie en musique*, geworfen werden.

Die Sujets der **Pastorale** sind zärtlich, gelegentlich auch melancholisch. Zauberer, Satyre, Schäfer und Schäferinnen und antike Gottheiten sind die handelnden Personen und liefern eine ideale Ausstattung der Opernbühne. Von besonderer Bedeutung ist dabei das *Merveilleux*: Magische Quellen und Erscheinungen, Zaubertränke, Verwandlungen, Götter in allerlei Beziehungen zu Menschen, der *deus ex macchina* ... (Abbildung 5)

Das pastorale Gedankengut war in Frankreich so beliebt, daß CAMPRA in *L'Europe galante* die Pastorale zur Charakterisierung von Frankreich unter anderen europäischen Nationen wählte. Die meisten Tänzerstars tanzten als Schäfer und Schäferinnen.

Schäfer und Schäferinnen haben in allen französischen Theatergattungen die Aufgabe, Grundsätze der Liebe und Moral, sowie alle edlen und zärtlichen Gefühle auszudrücken. Nach ANTHONY[12] ist die Pastorale der *Ariadne-Faden* des französischen Operntheaters.

Von DASSOUCI über CAMBERTs *Pastorale d'Issy* und *Pomone* führt auch in diesem Genre der Weg zu LULLY, dessen *Fêtes de l'Amour et de Bacchus*, 1672, direkter Vorgänger der ersten *Tragédie lyrique* ist.

Die ***Tragédie en musique*** oder ***Tragédie lyrique*** entwickelt aus dem *Comédie-ballet* und der Pastorale folgende konzeptionelle Elemente:

- Handlungseinheit über alle 5 Akte,
- Allegorisch-politischer Prolog (Schäfer und Schäferinnen, Nymphen, pastorale Götter wie Pales, Melisse, Pan), der häufig nicht in die weitere Handlung einbezogen ist,
- *Divertissements*, die Tanz, Gesang, Chor und Maschinentechnik vereinen.

Die erste *Tragédie en musique* ist LULLYs *Cadmus et Hermione*, 1673. LULLY komponiert zwischen 1673 und 1687 jährlich eine *Tragédie lyrique*; dabei liefert QUINAULT 11 Livrets.

Tanzarien sind wie bei den *Comédie-ballets* ein zentrales Strukturelement. Die Häufigkeit der Tanzgattungen entwickelt sich etwa bei LULLY wie folgt:[13]

Ballets:	1) Menuet	2) Bourrée	3) Sarabande	4) Gavotte
Tragédies en musique:	1) Menuet	2) Gavotte	3) Gigue	

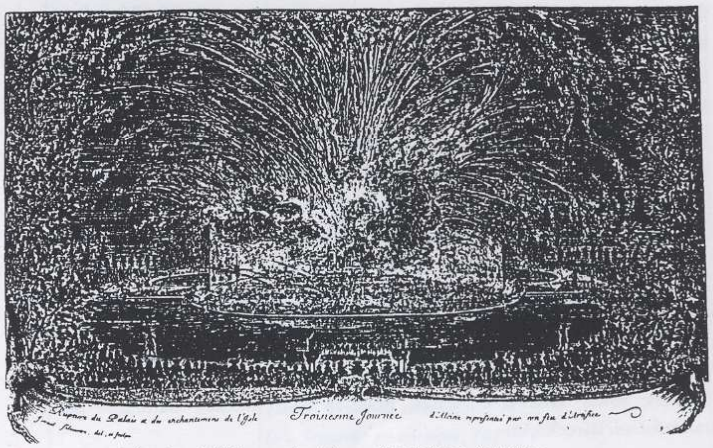


Abb. 5: *L'île enchantée; Troisième journée.* Zerstörung des Palastes der Zauberin Alcine; im Park des Schlosses in Versailles.

Die Zahl der Menuets in den *Tragédies en musique* ist etwa gleich der Summe aller anderen Tänze; in *Cadmus, Alceste, Atys, Isis, Bellérophon, Roland* sind je 4 Menuets, in *Phaëton* sogar 6 Menuets vorgesehen.

Wegen der überragenden Bedeutung von LULLY und RAMEAU für die *Tragédie en musique* spricht ANTHONY von der Zeitspanne zwischen 1687 (Tod LULLYs) und 1733 (1. *Tragédie en musique* RAMEAUs) als *"préramiste"*-Epoche. In dieser Zeit werden immer mehr Tänze verwendet, die häufig nur noch Ausschmückung ohne dramatische Bedeutung sind:

LULLY,	*Amadis*, 1684:	13
CAMPRA,	*Tancrède*, 1702:	23
RAMEAU,	*Dardanus*, 1744:	30

RAMEAUs erste *Tragédie en musique* und erster echter Bühnenerfolg ist *Hippolyte et Aricie*, 1733; mit RAMEAU nimmt die Gattung noch einmal einen Aufschwung, der bis zu GLUCKs Werken *Iphigénie en Aulide*, *Alceste* und *Iphigénie en Tauride*, 1779, währt.

Eine andere Richtung schlagen das **Opéra-ballet** und dessen spätere Variante, das **Ballet héroïque**, ein. Mit den sich häufenden militärischen und sozialen Problemen unter der Herrschaft Ludwig XIV. geht die kulturelle Vorreiterposition von Versailles zugunsten von Paris langsam zu Ende. Der *Régence*-Stil kündigt sich bereits vor dem Tod Ludwigs XIV an. In der Malerei sind hier die *fêtes galantes* von WATTEAU zu nennen, die die heroischen Posen und Schlachtengemälde von Charles LEBRUN ablösen.

Das *Ballet* entwickelt sich zum *Opéra-ballet*, dessen erstes Beispiele *L'Europe galante* (1697) und *Les Fêtes vénetiennes* (1710) von CAMPRA, sowie *Les Fêtes de Thalie* von Jean-Joseph MOURET (1714) sind. Die *Divertissements* werden von den Zeitgenossen mit WATTEAUschen Miniaturen verglichen.

Im Gegensatz zur *Tragédie lyrique* hat das *Opéra-ballet* in den einzelnen Akten unterschiedliche Handlungen, die nur lose mit einer übergeordneten Idee zusammenhängen. Jeder Akt enthält mindestens ein *Divertissement* mit Gesang und Tanz. Die Wurzeln des *Opéra-ballet* sind also Oper (*Tragédie lyrique*) und *Ballet à entrées*. Neuerung ist, daß Gottheiten aus der Mythologie und allegorische Gestalten entthront werden. Durch Vermeidung des *merveilleux* und seiner Maschinen wird das Theater realistischer. Bedeutende Komponisten des *Opéra-ballet* sind CAMPRA, MOURET, MONTÉCLAIR, DESTOUCHES und später RAMEAU.

Mit dem Tod des Regenten, wird Ludwig XV 1723 König von Frankreich. Das *Opéra-ballet* entwickelt sich zum ***Ballet héroïque***, das wieder den Themenkreisen

---

11 ANTHONY spricht von *Dance Songs* in: James R. ANTHONY: *French Baroque Music*. London, 1978.

12 James R. ANTHONY: *French Baroque Music*. London, 1978

13 ANTHONY, a.a.O., S. 103

der Oper offener gegenübersteht, dabei aber die Merkmale des *Opéra-ballet* beibehält. Ein frühes Beispiel ist *Les Fêtes grecques et romaines* von COLLIN DE BLAMONT, 1723.

Im *Opéra-ballet* bzw. *Ballet héroïque* wird verstärkt dem italienischen Arienstil mit seinen Melismen und Textwiederholungen Rechnung getragen. Die Musik gewinnt langsam die Überhand über der Dichtung. In den *Divertissements* kommen die Tänze *Rigaudon, Forlane, Contredanse* und *Musette* zu hervorragender Bedeutung. Sie treten immer mehr in den Vordergrund und sind in der Regel rein dekorativ, also nicht dramatisch bedingt. In den vier *Opéra-ballets* von CAMPRA gibt es insgesamt von 123 Tänze.

Höhepunkt der Gattung ist wohl RAMEAUs *Ballet héroïque Les Indes galantes*, 1735.

Die Gattungen **Comédie lyrique** und **Opéra comique** sollen hier nicht besprochen werden, da sie zum Thema dieses Artikels - Musette in der französischen Barockoper - keinen Bezug haben.

4 Die Verwendung der Musette in der Französischen Barockoper

Wie wir gesehen haben, spielen Pastorale als "Ariadne-Faden" des französischen Theaters, sowie Tanz eine zentrale Rolle in den meisten Gattungen der französischen Barockoper.

In diesem Abschnitt wird die große Bedeutung der Barock-Musette als Verkörperung des pastoralen Prinzips nachgewiesen; am Schluß des Abschnitts wird noch auf den Tanztyp Musette eingegangen.

Die **Musette** als pastorales Element wird meist nicht im Orchester, sondern in einer Gruppe von Spezialinstrumenten bei bestimmten Gelegenheiten, den beliebten **Schäferszenen, auf der Bühne** eingesetzt.

Die **Schäferszenen**, *Divertissements* oder Tanzarien, einer *troupe des bergers* laufen nach bestimmten Regeln ab. Sie kommen in allen oben beschriebenen Musiktheatergattungen vor:

- in den *Ballet*-Gattungen *Ballet de cour* und *Opéra-ballet* / *Ballet héroïque*,
- im *Comédie-ballet*,
- in der *Tragédie en musique* / *Tragédie lyrique* und in der
- in der *Pastorale*.

Damit sind die Gattungen bezeichnet, in denen eine typisch französische Ausprägung der pastoralen Ideen vorliegt. Die stärker italienisch beeinflußte *Opéra comique* spielt hinsichtlich der Musette wohl keine große Rolle. Es gibt hier zwar Arrangements der Musik als eine Art Hausmusik für Musette, aber auf der Bühne wird die Musette unseres Wissens kaum eingesetzt.

Der **Text** der Schäferszenen drückt üblicherweise Grundsätze der Liebe und Moral sowie edle und zärtliche Gefühle aus. Die Schäferszenerie ist zuweilen geradezu satirisch, wenn etwa in RAMEAUs *Les Fêtes de l'Hymen et de l'Amour* ein ägyptischer Schäfer zur Musette singt oder in AUBERTs *La Reine de Péris* in Persien gesungen wird: *"Ich will, daß eure erstaunten Augen im Herzen Asiens eine Truppe Schäfer aus Europa finden."*

Häufig kommt in einem Musiktheaterstück nur eine Schäferszene vor. Typisch für RAMEAU etwa ist, daß sich die Schäfer mit einer Art Erkennungsruf mit wenigen Takten auf der Musette ankündigen. Nach dem Rezitativ einer Schäferin oder eines Schäfers folgt dann die eigentliche Tanzarie.

Die Instrumentation ist bei den frühen Werken, insbesondere LULLY, nicht immer der Partitur zu entnehmen. Den *Livrets*, die auch eine Besetzungsliste der Bühnenmusiker enthalten, kann man entnehmen, daß eine Musette auf der Bühne eingesetzt wird. Aus ihnen geht darüber hinaus hervor, daß die Musiker an den Tanzeinlagen teilnehmen, daß also nicht nur professionelle Tänzer sich auf der Bühne bewegen.

Im Gegensatz zu den Partituren und *Livrets* ist ikonographisch der Einsatz der Musette auf der Bühne nur spärlich belegt. Ein seltenes Beispiel ist Abbildung 6.

Hinsichtlich der Klangfarben ist besonders bei den früheren Werken ein Klangeffekt beliebt, der auch in der Kammermusik, etwa in den *Recueils d'airs sérieux et à boire*, eingesetzt wird: Die menschliche Stimme und Musette werden im Unisono zu einer neuen Klangfarbe verschmolzen.

Wie aus den folgenden Tabellen ersichtlich ist, setzen die meisten bekannten Komponisten des französischen Musiktheaters zwischen 1660 und 1760 die Musette in ihren Werken ein.

Tabelle 1 gibt eine Übersicht über Werke mit Musette, nach Komponisten geordnet. Tabelle 2 eine Übersicht, nach Gattungen geordnet.

Abschließend soll noch kurz auf den **Tanz Musette** eingegangen werden. Dieser Tanz hat keine festgelegte Form oder Choreographie. Er zeichnet sich durch die bordunartige Baßführung und in der Regel durch einen eher ruhig-schleppenden Charakter aus. Die Musette scheint als Tanz erstmals in DESTOUCHES *Tragédie lyrique Callirhoe* (1712) aufzutauchen. Der Tanz tritt also erst etwa 40 bis 50 Jahre nach der ersten Verwendung seines namengebenden Instruments im Musiktheater auf. Das Metrum ist 2/4, 3/4 oder 6/8, seine Form kann binär, ternär, oder *en rondeau* sein.
Der Charakter der Musettes ist sehr unterschiedlich, nicht einmal das Instrument Musette ist immer in den Musettes der Opernbühne besetzt. Wesentlich scheint nur der Klang, der an die Schäfer erinnert, zu sein.

Abb. 6: LULLY: *Alceste.*

Jacques AUBERT	*La Reine de Péris. Comédie persane*, 1725.
J. B. de BOISMORTIER	*Les Voyages de l'Amour. Ballet*, 1736.
André CAMPRA	*Les Muses. Opéra-ballet*, 1703. *Idoménée. Tragédie lyrique*, 1712. *Les Âges. Opéra-ballet*, 1718. *Achille et Déidamie. Tragédie lyrique*, 1735.
Jean Marie LECLAIR	*Scylla et Glaucus. Tragédie*, 1746.
Jean-Baptiste LULLY	*Balet de l'Impatience*, 1661 *Plaisirs de l'Île Enchantée ou les fêtes et divertissements du Roy à Versailles*, 1664. *Les Fêtes de l'Amour et Bacchus. Pastorale*, 1672. *Alceste ou le triomphe d'Alcide. Tragédie*, 1674. *Thésée. Tragédie en musique*, 1675. *Isis. Tragédie en musique*, 1677. *Roland. Tragédie en musique*, 1685
Marin MARAIS	*Sémélé. Tragédie mise en musique*, 1709.
M. P. de MONTÉCLAIR	*Les Festes de l'Été. Opéra-ballet*, 1716. *Jephté. Tragédie lyrique*, 1732.
Jean Joseph MOURET	*Les Festes de Thalie. Opéra-ballet*, 1714. *Pirithoüs. Tragédie lyrique*, 1723. *Les Amours de dieux. Ballet héroïque*, 1727.
Jean Philippe RAMEAU	*Hippolyte et Aricie. Tragédie*, 1733. *Les Indes Galantes. Ballet héroïque*, 1735. *Les Fêtes d'Hébé. Ballet*, 1739. *[Opéra-ballet]* *Le Temple de la gloire. Fête lyrique*, 1745. *La Princesse de Navarre. Comédie-ballet*, 1745. *Les Fêtes de l'Hymen et de l'Amour. Ballet héroïque*, 1747. *Naïs. Pastorale héroïque*, 1749. *Acante et Céphise. Pastorale héroïque*, 1751. *La Guirlande. Acte de ballet*, 1751. *La Naissance d'Osiris. Acte de ballet*, 1754.

Tabelle 1: Bühnenwerke, in denen Musette besetzt ist; nach Komponisten geordnet

Ballet de Cour

Jean-Baptiste LULLY	*Balet de l'Impatience*, 1661. *Plaisirs de l'Île Enchantée ou les fêtes et divertissements du Roy à Versailles, 1664.*

Opéra-ballet / Ballet héroïque

J. B. de BOISMORTIER	*Les Voyages de l'Amour. Ballet*, 1736.
André CAMPRA	*Les Muses. Opéra-ballet*, 1703. *Les Âges. Opéra-ballet*, 1718.
M. P. de MONTÉCLAIR	*Les Festes de l'Été. Opéra-ballet*, 1716.
Jean Joseph MOURET	*Les Festes de Thalie. Opéra-ballet*, 1714. *Les Amours de dieux. Ballet héroïque*, 1727.
Jean Philippe RAMEAU	*Les Indes Galantes. Ballet héroïque*, 1735. *Les Fêtes d'Hébé. Ballet*, 1739. *[Opéra-ballet]* *Le Temple de la gloire. Fête lyrique*, 1745. *Les Fêtes de l'Hymen et de l'Amour. Ballet héroïque*, 1747. *La Guirlande. Acte de ballet*, 1751. *La Naissance d'Osiris. Acte de ballet*, 1754.

Comédie-ballet

Jean Philippe RAMEAU	*La Princesse de Navarre. Comédie-ballet*, 1745.
Jacques AUBERT	*La Reine de Péris. Comédie persane*, 1725.

***Tragédie lyrique* /Tragédie en musique**

Jean-Baptiste LULLY	*Alceste ou le triomphe d'Alcide. Tragédie*, 1674. *Thésée. Tragédie en musique, 1675.* *Isis. Tragédie en musique, 1677.* *Roland. Tragédie en musique*, 1685
André CAMPRA	*Idoménée. Tragédie lyrique*, 1712. *Achille et Déidamie. Tragédie lyrique*, 1735.
Jean Marie LECLAIR	*Scylla et Glaucus. Tragédie*, 1746.
Marin MARAIS	*Sémélé. Tragédie mise en musique*, 1709.
M. P. de MONTÉCLAIR	*Jephté. Tragédie lyrique*, 1732.
Jean Joseph MOURET	*Pirithoüs. Tragédie lyrique*, 1723.
Jean Philippe RAMEAU	*Hippolyte et Aricie. Tragédie*, 1733.

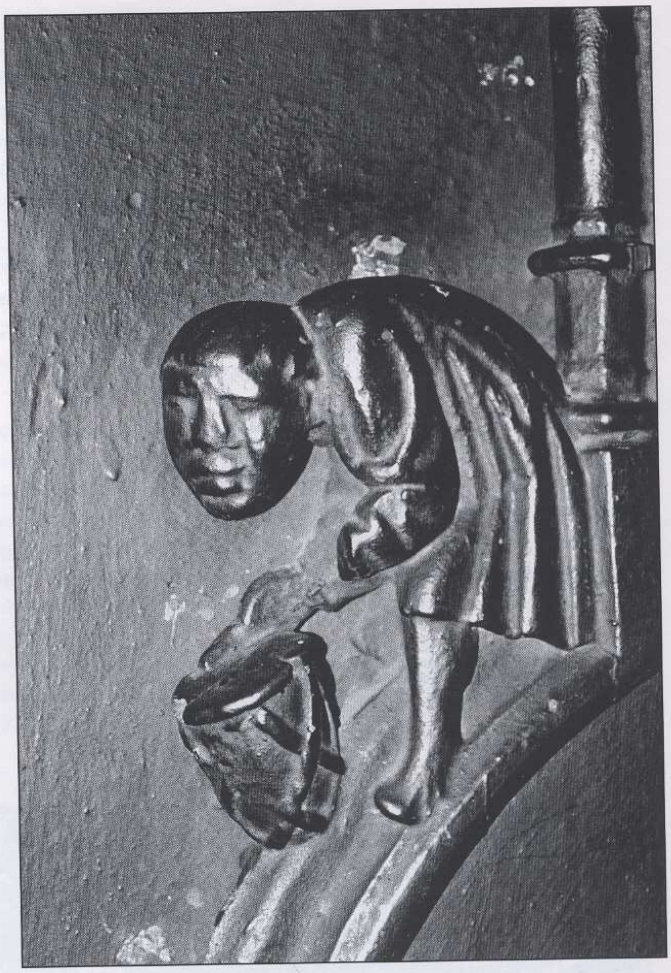
Pastorale

Jean-Baptiste LULLY	*Les Fêtes de l'Amour et Bacchus. Pastorale*, 1672.
Jean Philippe RAMEAU	*Naïs. Pastorale héroïque*, 1749 *Acante et Céphise. Pastorale héroïque*, 1751

Tabelle 2: Bühnenwerke, in denen Musette besetzt ist; nach Gattungen geordnet

Músicos da Igrexa da « Illa de Madeira »

Fotos: *Manuel Garrido*



Reseña biográfica de...
Amadeo Goyanes Vázquez

Nace el 27 de abril de 1915, en Cinsa; Baamorto, Monforte de Lemos, Hijo de Salustio y Demetria.

Muy tempranamente despertó su interés por aprender, asistiendo a clases donde podía y como podía.

Aprendió el oficio de carpintero con un pariente y trabajó como tal en Escairón y Moreda.

En el molino de Cinsa, propiedad de sus padres, y siendo muy joven, se fabricaba con cañas una especie de flauta o puntero, aprovechando para tocar.

Tras la Guerra Civil, en la que cayó herido en Málaga, se colocó en la RENFE, en Monforte de Lemos. En esta ciudad se casó en el año 1940.

Residió en Valladolid desde 1941 hasta 1950. En esta capital trabó amistad y relación con un grupo de gallegos, ocasión que fue para conocer a D. Faustino Santalices y del que aprendió a fabricar gaitas. Detalle que siempre recordaba y agradecía.

Poco a poco fue formando su propio taller, fabricándose muchas de las herramientas. Acogido a jubilación anticipada, pudo dedicar prácticamente todo su tiempo a ésta su afición, fabricando gaitas para Argentina, Venezuela, Califoria, Italia, Francia,...

Fue un gran defensor de la gaita en los tiempos en que casi estaba mal visto. Fundó y dirigió varios grupos de gaiteros, con conjunto de baile en dos casos. Bajo el nombre de AGARIMOS actuó en diversos lugares de Galicia, León, Asturias y Francia, viviendo el folklore gallego con dignidad.

Participó en varias ferias de artesanía: Ribadeo, Madrid. Realizó exposición en la casa de la cultura de Avilés, con conferencia.

Obtuvo la medalla de artesano ejemplar en 1966.

Diversos gaiteros pasaron por su taller: Corral, Bartolo, Foxo...

A las palletas le didicaba una especial atención y muchas horas.

Más tardío fue su interés por la zanfona, fabricando unas pocas a partir de los planos de la que D. Faustino Santalices había realizado para la Diputación de Lugo. Dos grupos, de los primeros en tañerla la obtuvieron de su taller.

Con la zanfona tuvo diversas actuaciones: Fiesta de la Camelia en Pontevedra; TVE; y varios conciertos en Monforte de Lemos.

Algún grupo le ha reconocido su labor por el folklóre.

De los domingos de Portomarín fue un impulsor y visitante asiduo, actuando allí alguno de sus grupos.

En sus últimos años se apoyaba en un bastón, de fabricación propia, verdaderamente artesanal, en el que había trabajado un puntero con el que improvisaba melodías mientras, sentado, dejaba pasar el tiempo.

Foto de Amadeo Goyanes no Museo Internacional de Cornamusas

Falleció el 2 de julio de 1995 ❐

In memoriam a Amadeo Goyanes que nos deixou

Gran entusiasta da Gaita e de Galicia. Artesano de gaitas e zanfonas en Monforte de Lemos. Adeprendera as técnicas de construcción directamente de Santalices. Os seus coñecementos de historias de gaiteiros eran longos. A Amadeo adicamos esta humilde lembranza e agradecementos polas súas colaboracións, especialmente có Museo Internacional de Cornamusas da Escola Provincial de gaitas.

Ata sempre, Amadeo.

Falecido en Xaneiro de 1997

Lembranza para o gaiteiro

Manuel Davila

Membro fundador de «Airiños do Parque de Castrelos»

Recuar cincuenta anos para lembrar o punto de partida dunha longa traxectoria vital adicada á música popular galega require un grande esforzo memorístico. Sobre todo, cando esa orixe non está fixada por unha data exacta ou un acontecemento dos que marcan para sempre aínda que corra o tempo, senón que é algo que forma parte da alma de cada un dos compoñentes do grupo e que discorre paralelo ó resto da súa vida de maneira inseparable.

A orixe do grupo «Airiños do Parque de Castrelos» é, ó igual que outros moitos grupos cando comezan, un tanto incerta e, ás veces, fortuíta. Os seus primeiros pasos, como é de esperar, non son firmes nin seguros e os seus membros, no comezo entran e saen do grupo por distintas razóns; acadándose a estabilidade case definitiva coa xuntanza das dúas gaitas, o tambor e o bombo, é dicir, coa formación do primeiro cuarteto no ano 1943.

Temos, inicialmente, que remontarnos moi atrás no tempo; concretamente á infancia e adolescencia de dous rapaces da parroquia de Castrelos, Manolo Davila e José Crispín.

Para entender un pouco a súa afección pola música hai que ter en conta a época na que pasaron os seus primeiros anos, 1930-1940. Nestes anos os instrumentos galegos coma a gaita, o tambor ou o bombo aínda estaban perfectamente mergullados na vida e sentir do pobo, nas xentes da parroquia; e non había festa ou romaría que se considerase tal, que non tivese un grupo de gaitas para amenizala. E máis, todo acto litúrxico ou profano, como os bailes, requirían, polo menos, a presencia dun gaiteiro.

Neste ambiente naceu Manolo Davila Alonso aló polo ano 1928. A súa afección pola música e a súa ilusión por ser gaiteiro véñenlle xa dende neno, cando con outros coma él, se engachaban no palco para ver como tocaban os gaiteiros que acudían ás festas de Castrelos: A Candelaria ou o día da Patrona.

Lémbrase especialmente neses anos da infancia daquela actuación dos «Peruchos» e de como un deles tocaba a frauta, a raíz do que Manolo, para imitalo, decidiu fale-la súa propia frauta cunha cana á que fixo uns buratos e coa que aprendeu a tocar.

Sen mais mestre ca ilusión e un grande esforzo persoal, con só mirar para os dedos dos gaiteiros que acudían ás festas, Manolo foi aprendendo e mellorando pasiño a pasiño, día a día, ata chegar a ser o que é hoxe, un virtuoso do instrumento.

«Cando a gaita está mal afinada dáme o corpo, e os dedos non me responden; pero si está no seu punto deixome levar porque parece como si ela soara soa».

O que endexamais esquecerá

O Grupo "Airiños do Parque de Castrelos" durante a súa actuación na X Xuntanza Internacional de Gaiteiros en Céa, no que aparece Manuel Davila no centro.

Manolo é a tremenda emoción que sentiu ó coller por primeira vez nas súas mans unha verdadeira gaita.

O caso foi que de neno mandáronlle levar unha bolsa a un home de Lavadores, avisandoo que tivera moito coidado non lle fora dar golpes que podía escachar o que levaba dentro. Manolo lembrou que aquel home era gaiteiro (un dos «Morenos» de Lavadores) e, de súpeto, tremeu só de pensar que alí dentro podía levar unha gaita.

Xa no camiño de volta ámbolos dous amigos decidiron monta-la gaita para probala eles mesmos; e cal foi a súa sorpresa ó ver que soamente soaba o punteiro mentres que a vara do ronco estaba muda. Non saían do seu asombro mentres xuraban e perxuraban contra o vello artesán, ata que un paisano que por alí pasaba lles dixo que a gaita estaba mal montada, que tiña o pallón ó revés e que por iso non soaba ben.

Dende Xinzo voltaron a pé a Porriño, onde colleron o tranvía ata os Choróns camiñando logo pola Gran Vía ata chegar á Igrexa de Castrelos. Alí montaron de novo a gaita e Manolo foi tocando ata a súa casa mentres a xente que o vía ía dicindo: ¡Manolo, o gaiteiro!, ¡Manolo, o gaiteiro!... apelativo co que a parroquia enteira o bautizou dende entón.

Pero non adiantemos acontecementos. A na súa época infantil que Manolo xíntase cun grupo de rapaces cos que comeza a tocar pola parroquia, a modo de xogo de nenos, cos seus rudimentarios intrumentos: frautas de cana, vellas perolas por bombo ou latas baleiras por tambor... e todo aquilo do que a súa inqueda imaxinación puidera botar man.

Non era estraño daquela atopar nunha parroquia dous grupos de rapaces rivalizando musicalmente. Estas competicións, que tiñan lugar unha vez no feudo de cada un deles, viñan precedidas de camiño polo alboroto case procesional do grupo visitante.

Lémbrase Manolo das veces que foron enfrontarse cun grupo de Matamá que os agardaba na Fonte de Alvite ❐

Curso de adultos na Escola Provincial de Gaitas da Deputación de Ourense, baixo a tutelaxe de Johan Xil. (1996-97)

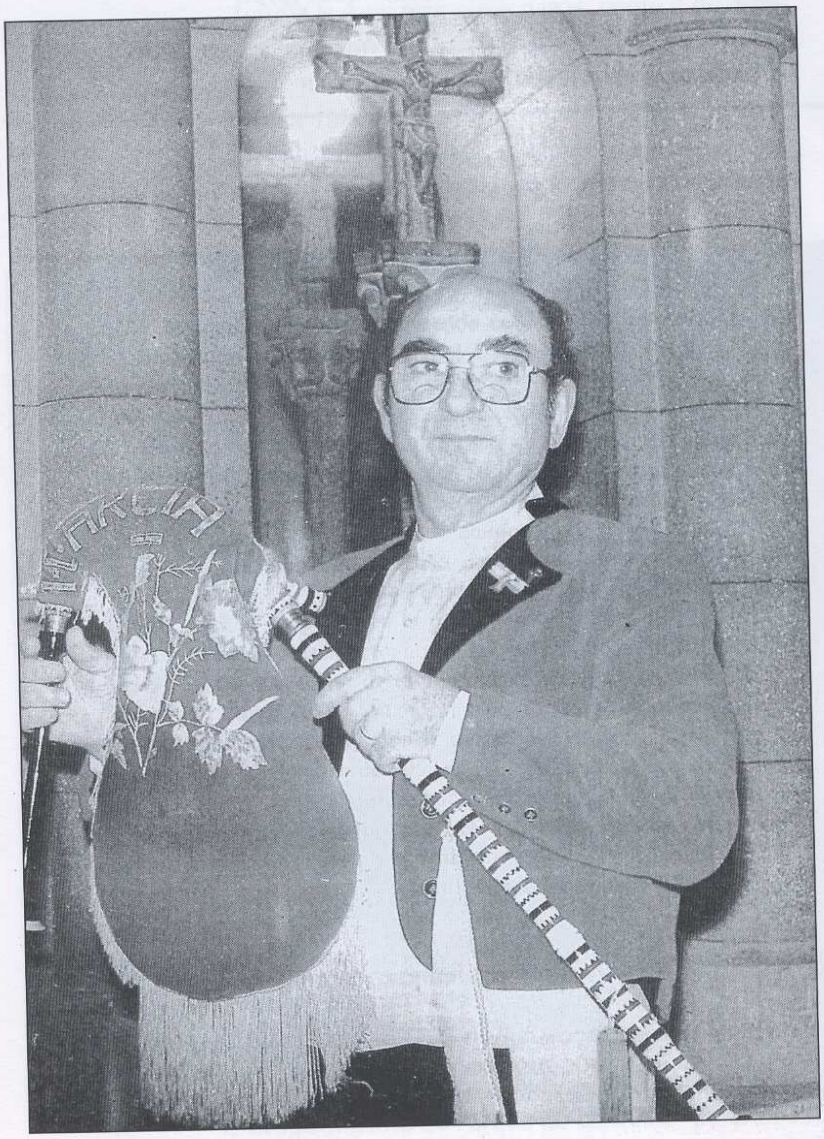
Al maestro, con cariño

Norberto Pablo Cirio
República Argentina

Esta sencilla nota sólo pretende contribuir a mantener la memoria de quien hace muy poco tiempo nos dejara, Manuel Urbano García Pose, *Manolo o Lolo*, como solíamos llamarle, quien falleció el 6 de enero de 1996 en Lanús, Provincia de Buenos Aires, a los 68 años, víctima de una operación de páncreas.

Quienes lo conocimos, quienes compartimos con él la música gallega en ensayos y actuaciones, giras y cenas de amistad, sabemos cuánto hemos de extrañarlo ahora. Se fue "el maestro", el último fabricante de gaitas que quedaba en nuestro país, uno de los mejores *gaiteiros* que teníamos, se fue un amigo.

No voy a hablar de mi caso particular, poco importa, solo diré que fui su alumno y gaitero desde 1992 en el conjunto *Airiños* de la "Asociación Casa de Galicia de Buenos Aires", que él dirigiera -en la parte musical- entre 1990 y 1993, y que desde finales de ese año y hasta el presente tengo el honor de dirigir, con todo el sentimiento y empeño que puedo poner, tal como de él aprendiera. Siempre recuerdo que contaba que cuando vino a este país, como tantos otros, muchas veces se iba con la gaita al puerto a recibir a sus paisanos, como para que con su música la distancia les doliera menos.



Manuel Urbano García Pose, 1992

El 28 de noviembre de 1992 la colectividad gallega decidió rendirle un homenaje, ya que los verdaderos homenajes se hacen en vida. Fue en el "Centro Parroquial de Vedra", en la Capital Federal, y actuó con el conjunto *Airiños*, su conjunto.

Como parte de este recordatorio, me pareció apropiado incluir las palabras que él mismo escribiera para el folleto que acompañó aquel hermoso recuerdo:

...Gracias por haber venido! Vuestra presencia hará que no me olvide nunca de este día.

Nací el 15 de enero de 1927 en Bardullas, aldea de Muxía, perteneciente al partido de Corcubión, Provincia de La Coruña.

Desde muy pequeño, sentí una gran inclinación por la música, e improvisaba melodías en flautas de caña que yo mismo me fabricaba A los doce años, mis padres me proporcionaron una de las más grandes emociones de mi vida, cuando con grandes sacrificios, pusieron entre mis manos la primera gaita A partir de ese momento, el querido y anhelado instrumento no se separó más de mi lado. Fui autodidacta, y a los quince años, ya tenia mi propio conjunto, con el cual amenizaba fiestas populares. Hice la "mili " en El Ferrol, integrando la Banda del Regimiento de Marina, como gaitero.

En 1949 emigré a la Argentina, llamado por mi hermana Celia, como muchos otros gallegos, en tiempos difíciles de la postguerra.

Ya en Buenos Aires, integré en 1952 el conjunto musical "Los de Rivadavia ". Años más tarde, formé mi propio conjunto, registrándolo en SADAIC con el nombre de "Conjunto Galicia". Este trabajo me deparó grandes satisfacciones, no sólo por el prestigio que alcancé como director, amenizando constantemente fiestas y romerías, sino que me brindó la oportunidad de hacer grabaciones con la orquesta "Los gavilanes de España" y el maestro Horacio Malvicino, bajo cuya batuta hice la cortina musical para la película "Los Campanelli" y realicé interpretaciones en gaita para Escocia e Irlanda, música que se utilizó como cortina musical para varias novelas de esos países. Luego encabecé el grupo de gaiteros en la película argentina "Carmiña", rodada en el antiguo "Mesón Español", y representé a todos los inmigrantes, en su dia, en el programa televisivo "La botica del tango" de Eduardo

Bergara Leuman. Durante siete años, fui gaitero exclusivo del Centro Galicia de Buenos Aires, con cuya escuela de danzas españolas viajé dos veces a Galicia.

Debo confesar que siempre me acompañó el éxito. El aplauso que el público me ha brindado y me brinda, son una demostración de que comprenden y comparten mi profundo amor por todo lo que hago, tratando siempre de mejorar el nivel, actuando con seriedad y profesionalismo.

Pero hay en mi interior una vocación casi tan fuerte como la interpretación: la docencia. Durante largos años de sacrificios, he formado en distintas escuelas, alumnos en los que siempre he tratados de inculcar mis propios sentimientos, a fin de formar futuras generaciones de gaiteros que defiendan sus raíces lejos de la tierra natal.

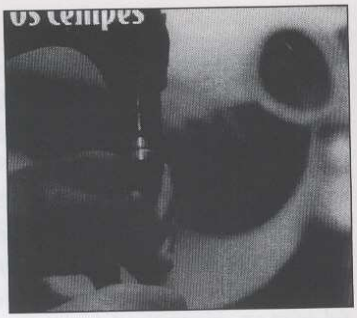
Después de un tiempo de alejamiento, se me brindó la oportunidad de volver a hacer lo que más quiero. A fines de 1989, el señor Manuel Rodríguez Alfonso me propuso la idea de formar un grupo de música y danzas gallegas junto a María Teresa Mosteiro y Eligio Martínez, en Casa de Galicia, entidad que nos cede el salón para realizar los ensayos y donde funciona la escuela de gaitas y danzas gallegas. Fue así que recreamos el "Conjunto Airiños", que en la actualidad cuenta con un grupo musical para amenizar fiestas, compuesto por siete músicos; un conjunto de música regional integrado por trece gaitas y percusión, ambos bajo mi dirección, y el conjunto de danzas con treinta bailarines. Me cabe la satisfacción de haber ganado el prestigio que hoy ostento orgullosamente, con mi único esfuerzo. El trabajo que realizo es árduo y demanda un gran sacrificio. Fabrico las gaitas que utilizan mis alumnos, las afino y reacondiciono en cada oportunidad, y tanto yo como los profesores de danzas y el coordinador, hacemos todo "ad honorem", y los alumnos reciben la enseñanza en forma gratuita.

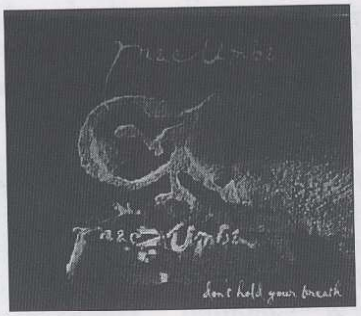
No puedo terminar esta historia sin dar gracias a Dios por la compañera que ha puesto a mi lado, mi esposa Nélida, sin cuyo apoyo y dedicación no hubiese podido llegar a disfrutar la felicidad de este presente, que a ella debo en gran parte, pues siempre está a mi lado para darme aliento y ayudarme en todo momento, compartiendo conmigo las satisfacciones, las luchas, los desalientos y los éxitos, y a la que hago partícipe de este homenaje que hoy me brindan.

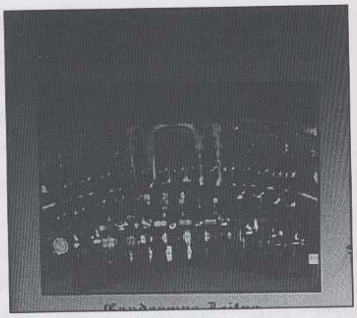
... Y algo más. El azar ha hecho que en forma sorpresiva viajara a la Argentina mi único hermano residente en España, lo cual determinó la posibilidad de verme hoy reunido con todos mis seres queridos, en este trozo de Galicia en Buenos Aires, para hacer más imborrable, si cabe, este día que marca un hito tan importante en mi vida ❐

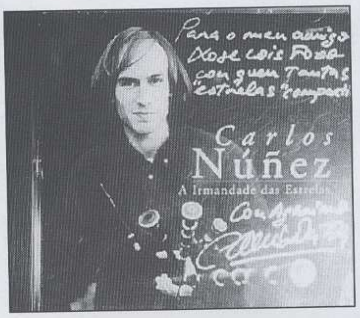
José Díaz Fuentes e as súas catro fillas compoñen un grupo galego de gran éxito na Suiza

Novidades Discográficas 1996

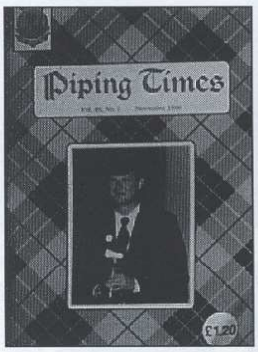


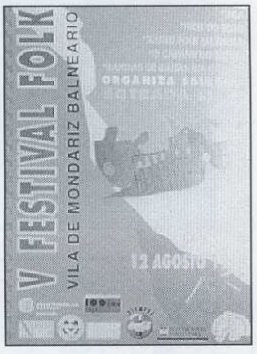


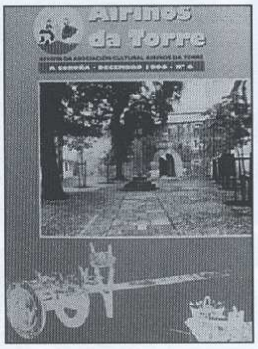


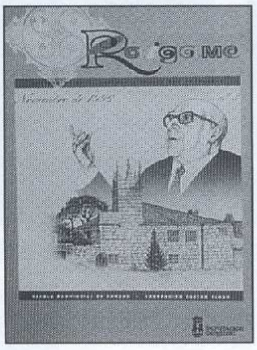


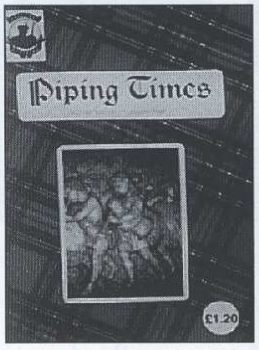
Novidades Editoriais 1996

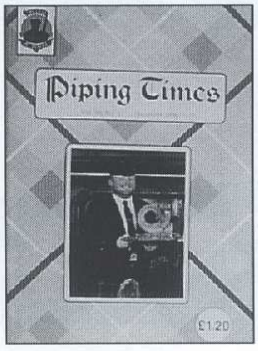


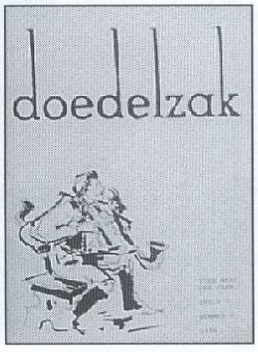


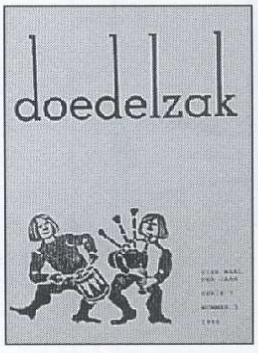


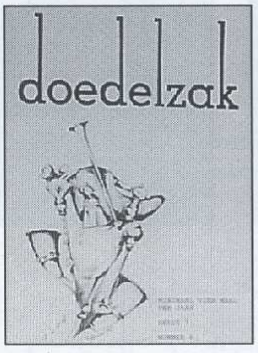


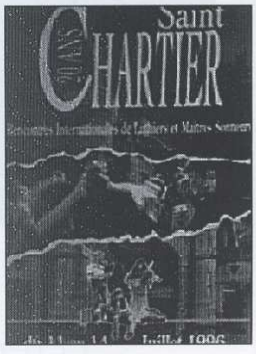


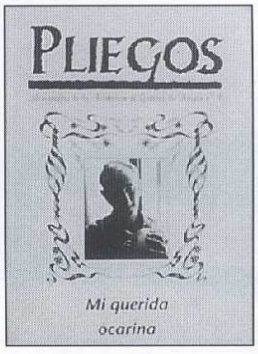


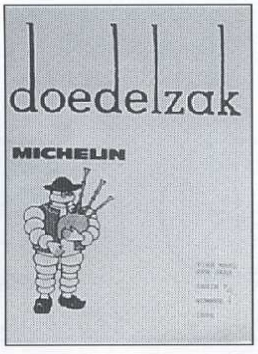


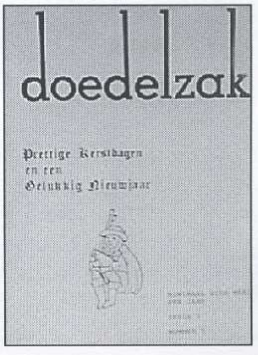






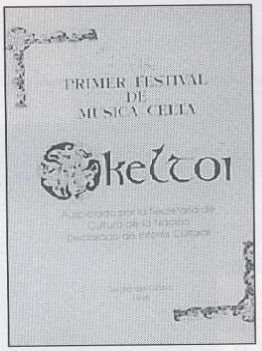


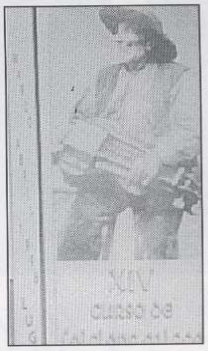


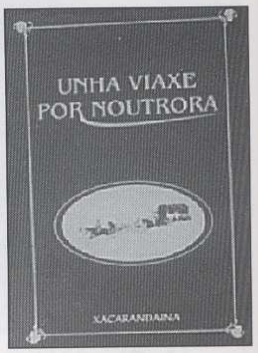


7º FESTIVAL INTERCÉLTICO
Março 96
29, 30 . 31

PASTEL
DOSSIER
la cornemuse
bulgare

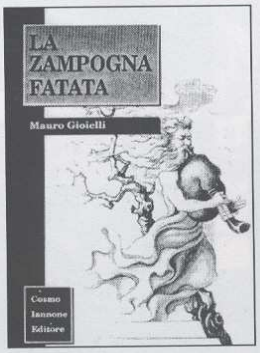

PRIMER FESTIVAL
DE
MUSICA CELTA
Oketoi




UNHA VIAXE
POR NOUTRORA
XACARANDAINA

PASTEL

PIERRE EC
LA CORNEMUSE
SENS ET HISTOIRE DE SES DÉSIGNATIONS

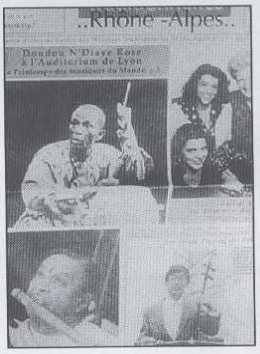

LA
ZAMPOGNA
FATATA
Mauro Gioielli
Cosmo
Iannone
Editore

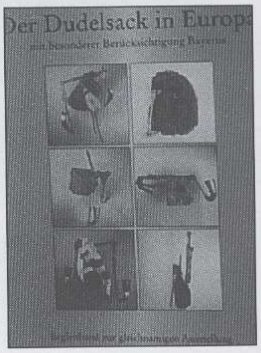
Cajdy

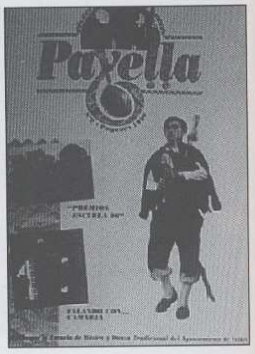
7º FESTIVAL INTERCÉLTICO
GAITEIROS DE LISBOA
CARLOS NUÑEZ & BANDA
STROBINELL
VÄRTTINÄ
BRIGADA VICTOR JARA
ARCADY

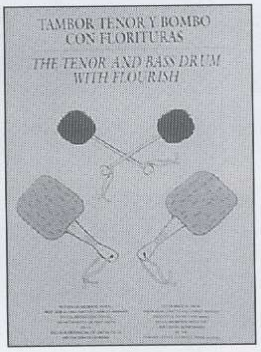
HRAJE
DĚTSKÁ DUDÁCKÁ MUZIKA
při Základní umělecké škole
ve Strakonicích
ava ŠABKA

usiques Traditionnelles


..Rhône -Alpes..


Der Dudelsack in Europa

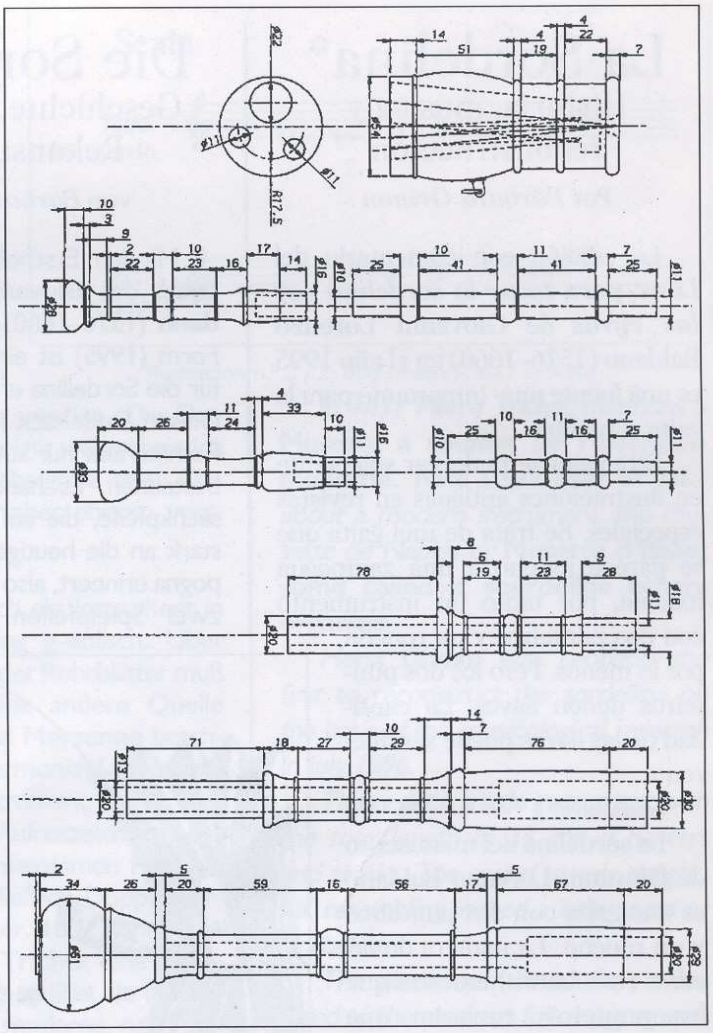

Paxella

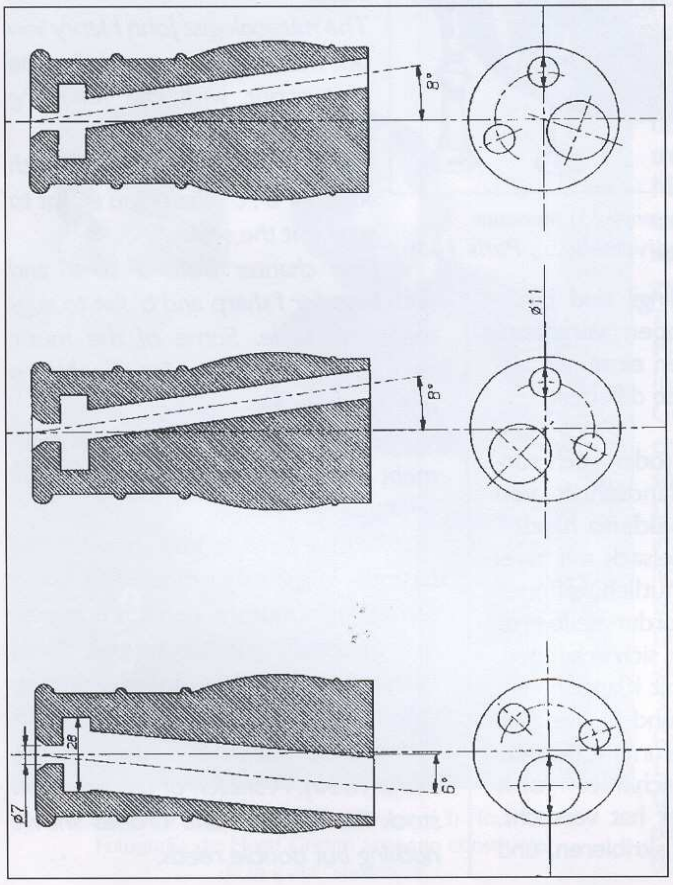

TAMBOR TENOR Y BOMBO
CON FLORITURAS
THE TENOR AND BASS DRUM
WITH FLOURISH

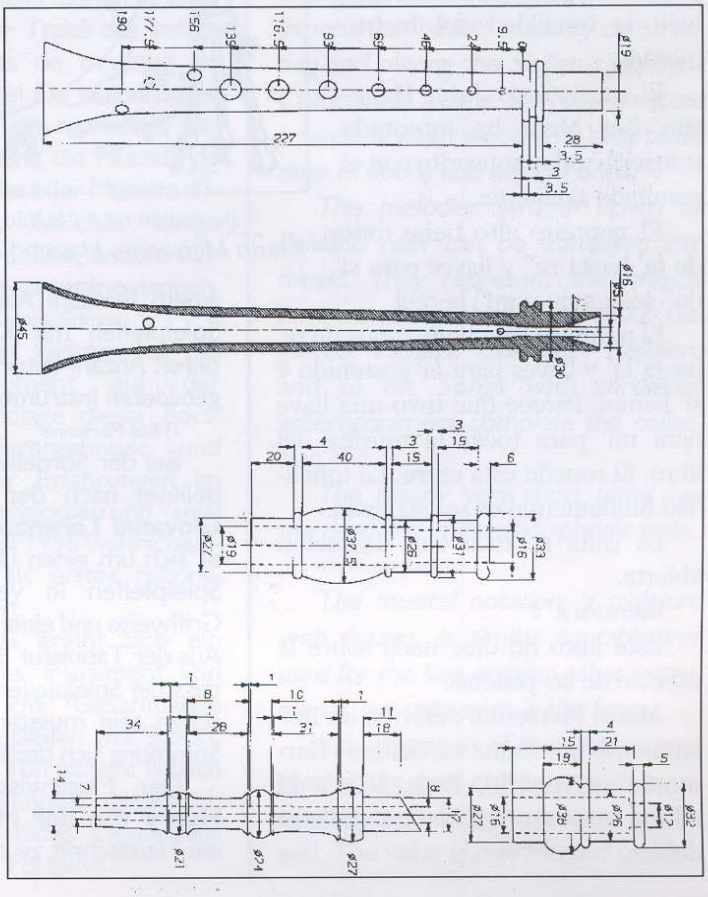
Xeremia mallorquina

(Cedida por Pep Rotger de Xeremiers de Sacalatrava)

Planos: *Antón Varela*







La Sordelina*

Historia, música y reconstrucción

Por *Bárbara Grimm*

La edición con comentario del ***Libro para tocar la sordelina por las cifras*** de **Giovanni Lorenzo Baldano** (1576–1660) en el año 1995 es una fuente muy importante para la gaita sordelina.

Esta gaita se pudo ver solamente en ilustraciones antiguas en revistas especiales. Se trata de una gaita que se parece mucho a una zampogna italiana, por tanto un instrumento con dos punteiros y un roncón por lo menos. Pero los dos punteiros tienen llaves. La cantidad de las llaves puede ser diferente.

Ilustración n.º 1

La **sordelina** del manuscrito de **Giovanni Lorenzo Baldano** es una gaita con dos punteiros y un roncón. La manera de las cifras (tabulatura) muestra que los punteiros tuvieron que poseer llaves, y muestra también la tonalidad del instrumento.

El musicólogo **John Henry van der Meer** ha intentado transcribir el manuscrito con el resultado siguiente:

El punteiro alto tiene tonos **de fa' hasta re"** y llaves para si', do" sostenido y mi" bemol.

El punteiro bajo tiene tonos **de re' hasta la'** y llaves para fa' sostenido y si' bemol. Parece que tuvo una llave para mi' para tocar la música del libro. El roncón está en **re**. La tonalidad fundamental es sol aeoliano.

La gaita se toca con digitación abierta.

Ilustración n.º 2

Este libro no dice nada sobre la especie de las palletas.

Marin Mersenne describe un instrumento que llama **sordellina** (**Harmonie universelle**, Paris 1636). El dibujo muestra solamente palletas dobles.

Die Sordellina

Geschichte, Musik und Rekonstruktion

von *Barbara Grimm*

Mit dem Erscheinen des **Tabulaturbuchs** des **Giovanni Lorenzo Baldano** (1576–1660) in kommentierter Form (1995) ist eine wichtige Quelle für die Sordellina erschlossen worden. Diesen Dudelsack konnte man in der Fachliteratur nur auf alten Abbildungen bestaunen. Es handelt sich um eine sachkpfeife, die auf dem ersten Blick stark an die heutige italienische Zampogna erinnert, also ein Instrument mit zwei Spielpfeifen und mindestens

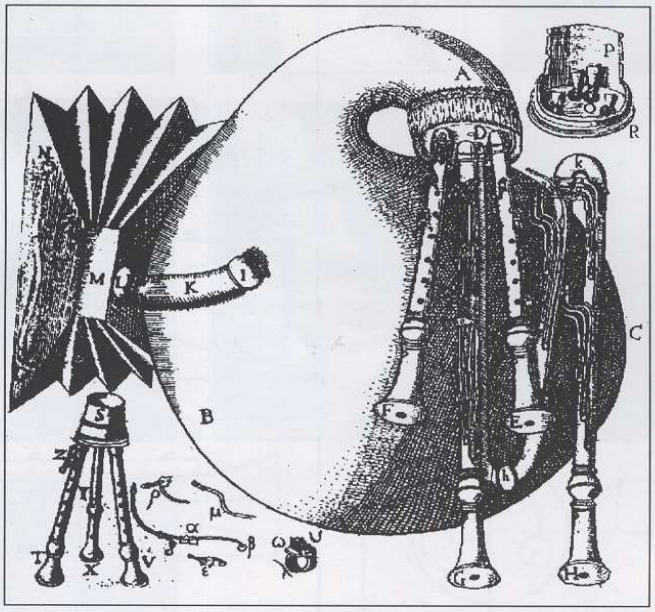


Ilustración n.º 1 / 1) Bild Mersenne / 1) Mersenne
Marin Mersenne, Harmonie universelle..., París 1636

einem Bordun. Allerdings sind beide Spielpfeifen mit Klappen versehen, deren Anzahl unter den einzelnen abgebildeten Instrumenten differiert.

1) Bild Mersenne

Bei der Sordellina (oder auch sordelline) nach der Handschrift von **Giovanni Lorenzo Baldano** handelt es sich um einen Dudelsack mit zwei Spielpfeifen in vermutlich offener Griffweise und einer Bordunpfeife in **d.** Aus der Tabulatur lässt sich erkennen, dass die Spielpfeifen mit Klappen versehen sein mussten, und in welcher Stimmung sich das Instrument befand.

Der Musikwissenschaftler **John Henry van der Meer** hat versucht, die Handschrift zu transkribieren, und

The Sordellina

History, music and Reconstruction

Barbara Grimm

*The edition with commentary of the **Tablature** book for playing the sordellina of **Giovanni Lorenzo Baldano** (1576-1660) in 1995 is a very important source for the sordellina.*

This bagpipe was only to be seen on ancient illustrations in technical journals. It is a bagpipe at first sight very similar to the Italian zampogna, an instrument with two chanters und at least one drone. Nevertheless the two chanters are supplied with keys, the quantity differing in different illustrations of the instrument.

1) Mersenne

The sordellina (or sordelline) of the Baldano manuscript is a bagpipe wiyh two chanters and one drone.

The way the tablature is written shows that the chanters must have been supplied with keys, and also the tuning of the instrument.

*The musicologist **John Henry van der Meer** tried to transcribe the manuscript with the following result:*

*High chanter **from f' to d"**, with keys for b', c" sharp and e" flat to augment the scale.*

*Low chanter **from d' to a'** and with keys for f'sharp and b' flat to augment the scale. Some of the music seems to require a key for e', which is not mentioned.*

*The drone is in **d** and the instrument has open fingering.*

2) Scale

*Thus we have an instrument tuned basically in g-aeolian mode. To know something about the reeds it is necessary to consult another source. **Marin Mersenne** describes an instrument, called by himself sordellina (**Marin Mersenne, Harmonie universelle, Paris 1636**). A sketch of the common stock for chanters and drones shows nothing but double reeds.*

En 1631 **Pierre Trichet** habla de **una musette à soufflet de l'invention moderne**, nueve años después escribe en su libro *Traité des instruments de musique sobre un instrumento moderno que algunos llaman sourdeline, otros organino*.

Ilustración, n.º 3

Según toda probabilidad **Horst Grimm** fue el primero que ha reconstruido la sordelina a base de todas estas informaciones en julio de 1996.

El instrumento tiene 33 cm. y el sonido es muy dulce y se parece mucho a un órgano pequeño o órgano portatil.

Horst Grimm ha fijado las llaves mencionadas arriba teniendo en cuenta la técnica de tocar, utilizando sus experiencias de construcción y la ejecución de una ciaramedda a paro (una gaita siciliana).

El instrumento reconstruido es de madera de ciruelo con anillos decorativos de ébano y llaves de latón.

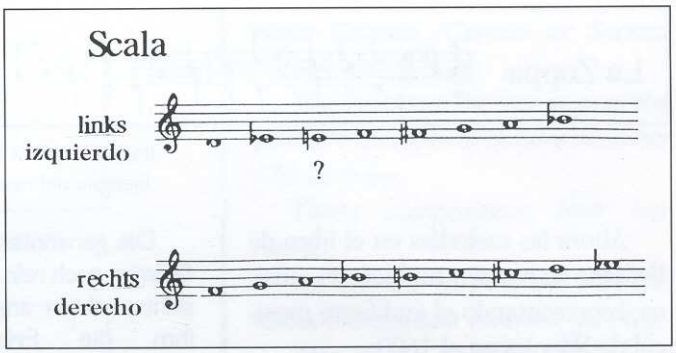


Ilustración n.º 2 / 2) Bild Noten/Scala / 2) Scala

kam zu folgendem Ergebnis: Hohe Spielpfeife **von f' bis d''** und h', cis'' und es'' als Skalenerweiterung.

Tiefe Spielpfeife von **d' bis a'** und fis' und b' als Skalenerweiterung. Eine nicht genannte Klappe für e' muß angenommen werden. Die Skalenerweiterung erfolgte wahrscheinlich durch Klappen, Gabelgriffe bzw. Doppelllöcher wären aber ebenso vorstellbar.

2) Bild Noten/Scala

Somit ergibt sich ein Instrument in der Grundstimmung g–äolisch. Über die Beschaffenheit der Rohrblätter muß man allerdings eine andere Quelle heranziehen. **Marin Mersenne** beschreibt in seiner *Harmonie Universelle*, Paris 1636, ein Instrument, das er **Sordellina** nennt. Die Aufrisszeichnung des für alle Pfeifen gemeinsamen Pfeifenstocks zeigt ausschließlich Doppelrohrblätter. 1631 nennt **Pierre Trichet** eine **Musette à soufflet de l'invention moderne**, neun Jahre später berichtet er in seiner **Traité des instruments de musique** im Kapitel **De la sourdeline über ein modernes Instrument**, die **Musette de Naples** oder **Musette d'Italie**, welches einige **sourdeline**, andere hingegen **organino** nennen.

3) Bild Horst Grimm

Horst Grimm hat das Instrument auf der Grundlage dieser Forschungsergebnisse und seiner Erfahrungen im Dudelsackbau und –spiel im Juli 1996 wahrscheinlich als erster rekonstruiert.

Dabei ergibt sich ein kleines Instrument von 33 cm Gesamtlänge (Spielpfeifen mit Stock). Der Ton ist sehr lieblich und ähnelt tatsächlich dem eines Örgelchens oder Portativs.

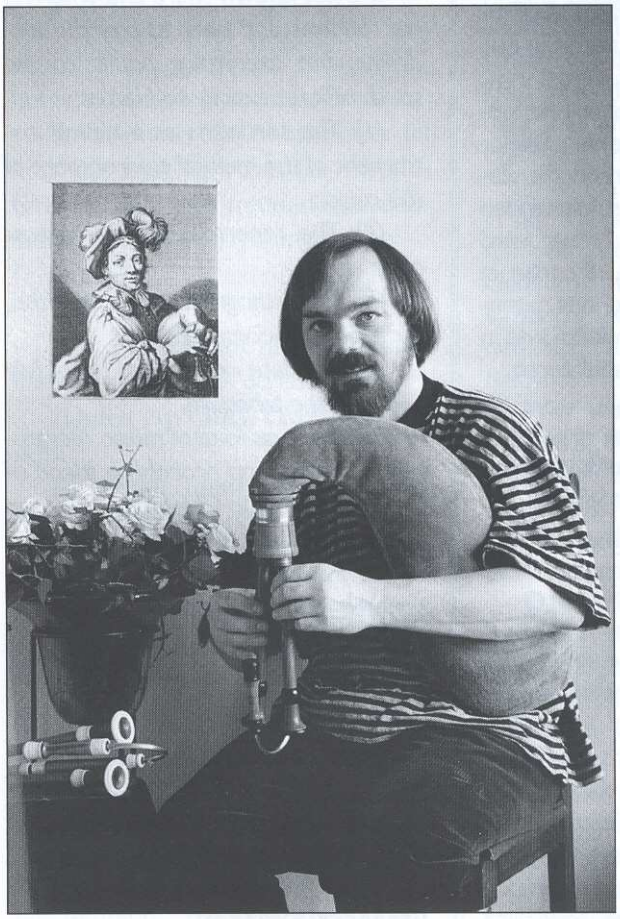


Ilustración n.º 3 / 3) Bild Horst Grimm / 3) Horst Grimm
Fotografía de: Horst Grimm artesano constructor de la gaita "sordelina"

In 1631 ***Pierre Trichet*** *mentions a* **Musette à soufflet de l'invention moderne.** *Nine years later he talks about a modern instrument, the Musette de Naples or* **Musette d'Italie; some called it sourdeline others organino**.

Horst Grimm *was probably the first to reconstruct the sordellina on the basis of this musicological research in July 1996.*

The result is a little instrument with the total length of 33 cm. (Chanters and stock). The sound is very delightful, resembling indeed a little organ or portative.

The above-mentioned keys were fitted to the chanters following aspects of playing technique, using the helpful experiences he had made by constructing and playing the Sicilian zampogna Ciaramedda a paro. His reconstructed is made of plum wood with decorative rings of ebony and keys of brass.

The melodies written down by ***Baldano*** *now can be translated into music. They represent the musical environment of Naples in 1600: Gagliarda, Pavana, Corrente, Ruggiero and so on. Songs with sordellina accompaniment complete the collection.*

The mostly very short tunes use the third and imitate polyphonic style.

4) Lazopa Baldano

The musical notation, a tablature with figures, is similar to tablatures used for the lute or even other instruments, but unknowm is this form.

It is a notation of two lines, representing the two chanters, with numbers characterizing the holes to be closed. The value is represented by signs

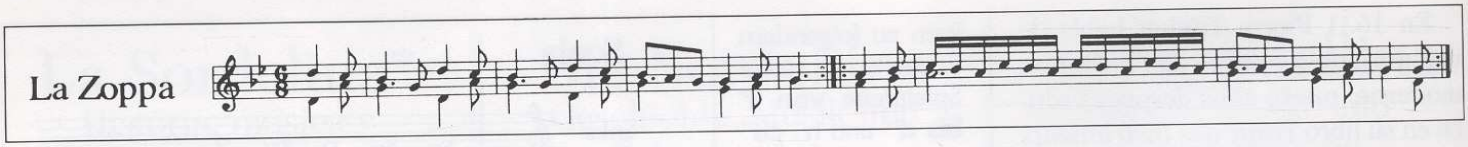



Ilustración n.º 4 / 4) Bsp. "La Zoppa"
Ejemplo del manuscrito de Baldano

Ahora las melodías en el libro de Baldano se pueden traducir en música, representando el ambiente musical de Nápoles en el 1600:

Gagliarda, pavana, correnta, ruggiero... y canciones con acompañamento de sordelina.

La mayor parte de las piezas de música son muy cortas y se sirven de una polifonía a base de terceras y de un estilo imitando polifonía.

Ilustración, n.º 4

La grafía musical utilizada con cifras (tabulatura) se parece a unas grafías para laúd, pero no es conocida en esta forma.

Se trata de un sistema bilinear, que representa los dos punteiros. Las cifras de 0 hasta 6 significan los agujeros, que deben estar cerrados. Para la duración Baldano escribe símbolos, que se pueden trovar en grafías con cifras para laúd italianas y francesas como en grafías con cifras alemanas para órgano.

Ilustración, n.º 5

Hay también signos de repetición, pero no existe alguna indicación de compás.

La vida de Giovanni Lorenzo Baldano (1576–1660)

Giovanni Lorenzo Baldano nació de una familia noble de Savona y fue bautizado el 13 de octubre 1576.

No sabemos nada de sus años de juventud y de su formación.

Según los documentos desempeñó administraciones superiores como ciudadano muy considerado.

No sabemos donde y cuando ha conocido la sordelina. Pero todo indica el Sur de Italia o mejor Nápoles:

1. La Sordelina como instrumento de música típico para el ambiente musical de esta región.

Die genannten Klappen hat **Horst Grimm** nach rein spieltechnischen Gesichtspunkten angebracht, dabei war ihm die Erfahrung aus der Vergangenheit beim Bau und Spielen einer Ciaramedda a paro (einer sizilianischen Zampogna) eine große Hilfe.

Sein rekonstruiertes Instrument ist aus Pflaumenholz mit Ebenholz–Zierringen und Messingklappen.

Die von **Baldano** überlieferten Melodien lassen sich nun musikalisch umsetzen. Sie repräsentieren die neapolitanische Musiklandschaft um 1600: Gagliarda, Pavane, Corrente, Ruggiero etc.; Lieder mit Sordellinabegleitung ergänzen die Sammlung.

Die meist sehr kurzen Musikstücke bedienen sich der Verterzung und eines polyphon–imitativen Stils.

4) Bsp. "La Zoppa"

Die verwendete musikalische Notation in Form einer Zifferntabulatur ähnelt zwar denen für Laute, ist in dieser Form aber unbekannt.

Sie ist auf einem zweizeiligen System aufgebaut, das die beiden Spielpfeifen repräsentiert, während die Zahlen von 0 bis 6 die zu schließenden Löcher bezeichnen. Die Dauer wird mit Symbolen dargestellt, die man in italienischen und französischen Lautentabulaturen ebenso finden kann wie in einigen deutschen Orgeltabulaturen.

5) Bild Baldano Ganassi

Wiederholungszeichen werden verwendet, allerdings fehlt jegliche Taktangabe zu Beginn der Stücke.

Zur Biographie von Giovanni Lorenzo Baldano (1576–1660)

Baldano entstammt einer Adelsfamilie aus Savona und wurde am 13. Oktober 1576 getauft.

Über seine Jugendjahre und seine Ausbildung weiß man nichts.

Den vorhandenen Dokumenten zufolge bekleidete er als sehr angesehener Bürger die höchsten Ämter.

Wann und wo er die Sordellina kennen und spielen gelernt hat, ist unbekannt. Alles deutet jedoch auf den

known from Italian and French lute tablatures or German organ tablatures.

5) Baldano Ganassi facsimile

Signs for repetition ara used; however, any indication of measure at the beginning of each tune is missing.

Biography of Giovanni Lorenzo Baldano (1576–1660)

*The author of this tablature, **Giovanni Lorenzo Baldano**, was descended from a noble family from Savona and was baptized on the 13 th Octobre 1576.*

We do not Know anything about his youth and his education. According to the existing documents he held the highest offices as a very esteemed citizen.

It is not known vhere and when he got to know and learn to play the sordellina, but everything points to the south of Italy, exactly to Naples:

(1) The sordellina as a typical instrument of the musical environment of this region

(2) The repertory of the manuscript.

(3) The orthography of some titles, for example, «Saltariello»

(4) The date «in Naples, 1st of July 1603» in the tablature.

Baldano was fond of music, literature and poetry and probably a friend of the poet Gabriele Chiabrera, how can be seen in one of Baldano's manuscripts. Perhaps he himself composed sonetts, madrigals and others.

*The numerous annotations in the tablature are supplied with the initials **CMC** or **CMS**, often hidden or made unreadable by painting out or by using a cipherwriting. Similar annotations can be found in other books or manuscripts written by Baldano.*

Who was CMC, CMS or the often mentioned «signora»?

It was possible to identify the «signora» as the noble Savonese Clara

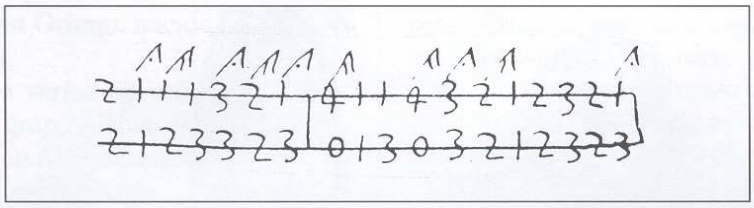


Ilustración n.º 5 / 5) Bild Baldano
Tabulatura de Baldano

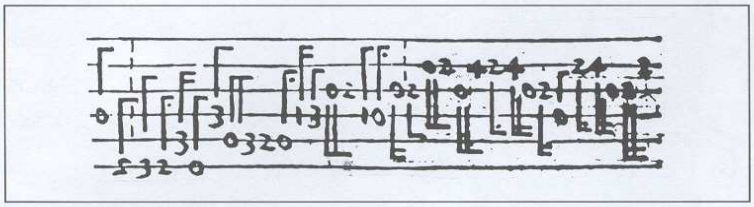


Ilustración n.º 5 / 5) Ganassi
Tabulatura de Silvestro Ganassi "Regola Rubertina", Venecia 1542/43
(método para viola de gamba)

2. El repertorio del manuscrito
3. La ortografía de algunos títulos, por ejemplo "Saltariello"
4. La fecha "en Nápoles, primero de julio 1603" en el manuscrito.

Baldano se dedicó a la música, litertura y poesía y fue un amigo del poeta Gabriele Chiabrera, como se puede leer en un manuscrito de Baldano. Según toda probabilidad Baldano ha compuesto sus mismos sonetos, madrigales y otra poesía.

En las numerosas anotaciones del libro hay muchas veces las iniciales **CMC** o **CMS**, con frecuencia escondidas o ilegibles, repintándolas o velándolas de una escritura secreta.

Hay anotaciones parecidas también en otros libros de Baldano.

¿Quién era CMC, CMS o la "signora"?

Es posible identificar la "signora" como la savonesa noble Clara Maria Cerrato, Cerrata o Serrata (1583–1655).

La fecha en el título del libro podría ser su 17° aniversario.

Hay tres composicones con su nombre:

"La Cerrata" (p. 20 y p. 145) y *"Bella Claretta balli vorente"* (p. 145).

Baldano dedicó algunas poesías a ella también.

Su amor para la "Bella Claretta" no fue replicada.

südliche Teil Italiens, genauer sogar auf Neapel hin: die Sordellina als typisches Musikinstrument für die Musiklandschaft dieser Region, das Repertoire im Manuskript, die Schreibung einiger Titel und poetischer Komponenten, z.B. "Saltariello" und das Datum" in Napoli, 1. Juli 1603 in der Tabulatur.

Baldano beschäftigte sich mit Musik, Literatur und Poesie und war vermutlich mit dem Dichter **Gabriele Chiabrera** befreundet, wie ein Manuskript Baldanos belegt. Es liegt nahe, dass Baldano auch selbst Sonette, Madrigale und Idyllen verfasste.

In seinen zahlreichen Anmerkungen in der Tabulatur tauchen immer wieder verstechkt, übermalt oder in Geheimschrift die Initialen **CMC** oder **CMS** auf. Ähnliche Anmerkungen finden sich auch in anderen Büchern Baldanos.

Wer war CMC, CMS oder die oft erwähnte "Signora"?

Es war möglich, die "signora" als die adelige Savonerin Clara Maria Cerrato oder Cerrata (1583–1655) bzw. Serrata zu identifizieren.

Das Datum auf dem Titelblatt der Tabulatur zeigt vermutlich deren 17. Geburtstag an und drei Kompositionen tragen ihren Namen: "La Cerrata" auf S.20 und S. 145 und **"Bella Claretta balli vorente"** auf S. 145.

Ebenso sind ihr einige poetische Werke gewidert.

Seine Liebe zu "bella Claretta" wurde jedoch nicht erwidert.

Resigniert wollte er ihr wenigstens einen *"schönen Mann, der sie lieb hat"* herbeiwünschen.

Maria Cerrato, Cerrata or Serrata (1583 - 1655).

The date from the title-page of the tablature is supposed to have been her 17th birthday.

Three compositions bear her name:

«La Cerrata» *(p. 20 and p. 145)* and «Bella Claretta balli vorente» *(p. 145).*

Also some poetical works are dedicated to Clara Maria Cerrato. His love for «bella Claretta» was not reciprocated. Baldano, now resigned, wished her a «beautiful man, who really loves her».

But neither Clara Maria nor Giovanni Lorenzo ever married. Many years later they found themselves again as neighbours in the church of S. Giacomo, where both were buried, Clara Maria in 1655 and Giovanni Lorenzo in 1660.

Documents and sources

No conserved specimen of a sordellina exists.

The sources are mostly of written or figurative kind, often the instrument is not but mentioned.

In Florence the sordellina is mentioned in the inventory of musical instruments at the court of the ***Medici****.*

Nevertheless the status of the sordellina in the so-called «cultivated» music might have been rather rare, only verified in two cases, and exactly in the moment this instrument had become necessary for the «pastoral sound».

6) Setalla

The learned ***Manfredo Settala*** *from Milano (1600 - 1680) was engaged with the sordellina too. He was a scientist of ethnographical and musical interest. He designed, constructed and perfected various types, which he exhibited in his museum.*

In 1664 ***Pablo Maria Terzago*** *describes the inventory of the Musaeum Septalianum Manfredi Septaliae. We can read about a Sordellina of ebony with 42 keys of gilded silver, constructed by Manfredo Settala and that could also be called «Organo portativo», in*

Giovanni Lorenzo, ahora resignado, quiso desearle *"un hombre muy hermoso que le ama mucho"*.

Pero ni Clara María ni Giovanni Lorenzo se casaron.

Muchos años después llegaron a ser vecinos: En la iglesia de San Giacomo, donde fueron enterrados ambos, Clara Maria en el año 1655 y Giovanni Lorenzo 1660.

Documentos y fuentes

No existe una única sordelina.

Las fuentes son escritas o pintadas, muchas veces el instruemnto es mencionado solamente.

En Florencia la sordelina es mencioanda en el inventario del corte de Medici. Sin embargo el rango de la sordelina en la música "cultivada" fue raro.

Cuando llegó a ser necesaria para el "sonido pastoral", se puede leer en algunos documentos.

Ilustración, n.º 6

También el Milanese **Manfredo Settala** (1600–1680), un sabio con interés por musicología y etnografía, se ha ocupado de la sordelina. Ha construido y perfeccionado los tipos diferentes y los ha exhibido en su mueseo (mira también ilustración n. 6 del año 1630).

En el año 1664 **Pado Maria Terzago** describe el inventario del *Museo Septalianum Manfredi Septaliae*. Se puede leer una descripción de una sordelina de ébano con 42 llaves de plata doradas, construido por Manfredo Settala, y que fue posible llamarle órgano portatil, además una sordelina con 4 punteiros y 56 llaves.

En extranjero este instrumento también hizo sensación.

Pierre Trichet cuenta en su libro **Traité des instruments de musique del entusiasmo que causó en** Francia, y de un gaiteiro francés, que tocó una sordelina con tres punteiros de ébano en Bordeaux en el año 1626.

Como **Marin Mersenne** menciona el **Duque de Braschane**, diciendo haber añadido un cuarto punteiro para tocar música a cuatro voces.

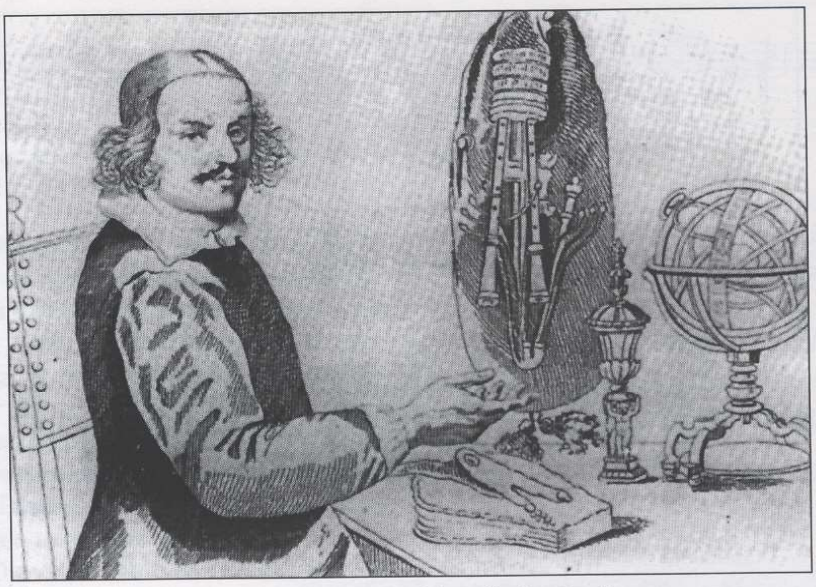


Ilustración n.º 6 / 6) Bild Setalla / 6) Setalla
Manfredo Settala (1600–1680)

Aber weder Clara Maria noch Giovanni Lorenzo verheirateten sich.

Viele Jahre danach fanden sie sich wieder als Nachbarn:

In der Kirche S. Giacomo, wo sie beide —sie 1655 und er 1660— begraben wurden.

Dokumente / Quellen

Es gibt kein einziges erhaltenes Exemplar einer Sordellina.

Quellen sind meist schriftlicher oder bildlicher Art, oft muss man sich mit einer einfachen Erwähnung des Instrumentes zufrieden geben.

In Florenz wird die Sordellina zw. 1606 und 1671 im Inventar der Musikinstrumente des **Medici**–Hofes erwähnt.

Die Stellung der Sordellina in der sog. "kultivierten" Musik dürfte jedoch eher selten gewesen sein.

In zwei Fällen ist sie belegt, genau da, wo sie ausdrücklich für den "pastoralen Klang" erforderlich wird.

6) Bild Setalla

Mit der Sordellina beschäftige sich auch der gelehrte Mailänder **Manfredo Settala** (1600–1680), ein Wissenschaftler mit ethnographischem und musikalischem Interesse. Er konstruierte und perfektionierte verschiedene Typen, die er dann in seinem Museum ausstellte (**siehe auch Bildquelle von 1630**).

1664 beschreibt **Pado Maria Terzago** das Inventar des *Musaeum Septalianum Manfredi Septaliae*. Darin wird eine Elfenbeinsordellina mit 42 vergol-

addition to another sordellina with 4 pipes and 56 keys.

Even abroad this instrument must have caused a sensation.

***Pierre Trichet** reported in 1640 in his book «Traité des instruments de musique» the enthusiasm in France, and he mentioned a French Sordellina player who had played such an instrument with three pipes made of ebony in Bordeaux in 1626.*

*Like **Marin Mersenne** he writes about the **Duke of Braschane**, who is said to have fitted a fourth chanter to the sordellina in order to play compositions for four parts.*

***Horst Grimm**, born in 1957, is busy as a musician.*

He plays various types of bagpipes. With the group Älabätsh he played at festivals in Germany and abroad and received a prize from the Bezirk Mittelfranken in 1986.

Since 1988 he has been engaged in the construction of bagpipes.

He originally intended to have his own repair-shop, but he constructed complete instruments there, first from his own region, then from other areas. He is very interested in historical instruments.

*Therefore he has made a copy of the **Rostock-chanter** (from about 1500) and a reconstruction of a **Dreibrümmchen** («Theree-little-dro-*

Horst Grimm, nacido en 1957, es músico.

Toca varios tipos de gaita. Junto con su grupo Älabätsch actuó en festivales en Alemania y al extranjero, y recibió el premio de la diputación de Mittelfranken.

Dese 1988 se ocupa de la construcción de gaitas. Quiso hacer solamente reparaciones de sus gaitas, pero empezó a fabricar instrumentos enteros pronto, ante todo en su región; después de otras regiones también.

Tiene gran interés en los instrumentos históricos. Así ha hecho una copía de un ***punteiro de Rostock*** (cerca 1500) y un ***Dreibrümmchen*** ("Tres roncones pequeños", ca. 1700) de la Niederlausitz. Horst Grimm ha perfeccionado el ***Dreibrümmchen*** haciéndolo un instrumento parcialmente cromático ❐

deten Silberklappen beschrieben, die M. Settala konstruiert hatte und die man auch als **organo portativo** bezeichnen konnte, und eine weitere Sordellina mit 4 Pfeifen und 56 klappen.

Auch im Ausland schien dieses Instrument Aufsehen erregt zu haben. **Pierre Trichet** berichtet 1640 in seiner **Traité des instruments de musique** von der Begeisterung, die es in Frankreich auslöste und von einem französischen Spieler, der 1626 in Bordeaux ein solches Instrument spielte, das nach Trichets Beschreibung drei Pfeifen aus Ebenholz hatte. Wie **Marin Mersenne** erwähnt auch er den **Duc de Braschane**, der eine vierte Spielpfeife an die "Sourdeline" angebracht haben soll, um vierstimmige Kompositionen spielen zu können.

Horst Grimm, Jahrgang 1957, ist vor allem als Musiker tätig.

Er spielt verschiedene Varianten von Dudelsäcken. Zusammen mit der Gruppe Älabätsch trat er bei Festivals im In und Ausland auf und erhielt 1986 den Förderpreis des Bezirks Mittelfranken.

Seit 1988 beschäftigt er sich auch mit dem Bau von Dudelsäcken.

Ursprünglich als eigene Reparaturwerkstatt gedacht, baute er bald vollständige Instrumenten,zunächst aus der eigenen Region, dann vollständige Instrumenten, zunächst aus der eigenen Region, dann auch aus anderen Gebieten. Sein grobes Ineresse gilt historischen Instrumenten. So gibt es von ihm eine Kopie der **Rostock–Schalmei** (um 1500) und einen Nachbau eines **Dreibrümmchens** aus der Niederlausitz (um 1700), das er zu einem teilchromatischen Instrument weiterentwickelte ❐

nes) from the Niederlaustiz in eastern Germany, that he developped till he received a partially chromatic instrument ❐

Bibliografia (en italiano):

* **Tarrini /Farris/ van der Meer**
Baldano, Giovanni Lorenzo
Libro per scriver l'intavolatura per sonare sopra le sordelline (Savona 1600)
Editrice Liguria, Savona 1995

* **Guizzi / Leydi**
Le zampogne in Italia
Strumenti musicali populari n.° 1
Ricordi, Milano 1985

Literatur (italienisch):

* **Tarrini / Farris/ van der Meer**
Baldano, Giovanni Lorenzo
Libro per scriver l'intavolatura per sonare sopra le sordelline (Savona 1600)
Editrice Liguria, Savona, 1995.

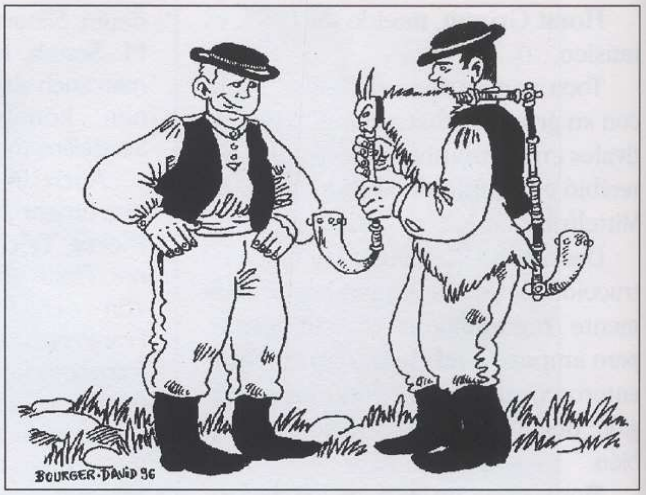
* **Guizzi / Leydi**
Le zampogne in Italia
Strumenti musicali populari n. 1
Ricordi Verlag
Milano, 1985

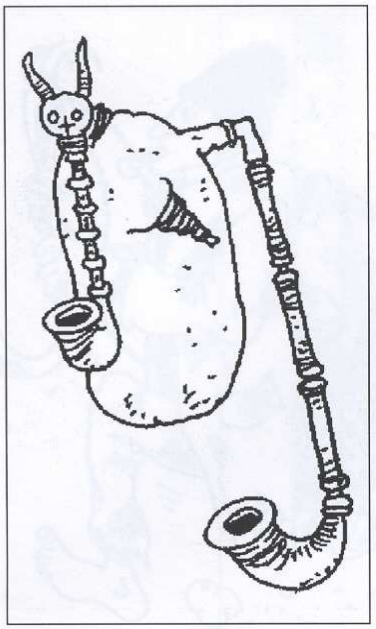
LITERATURE (in Italian language):

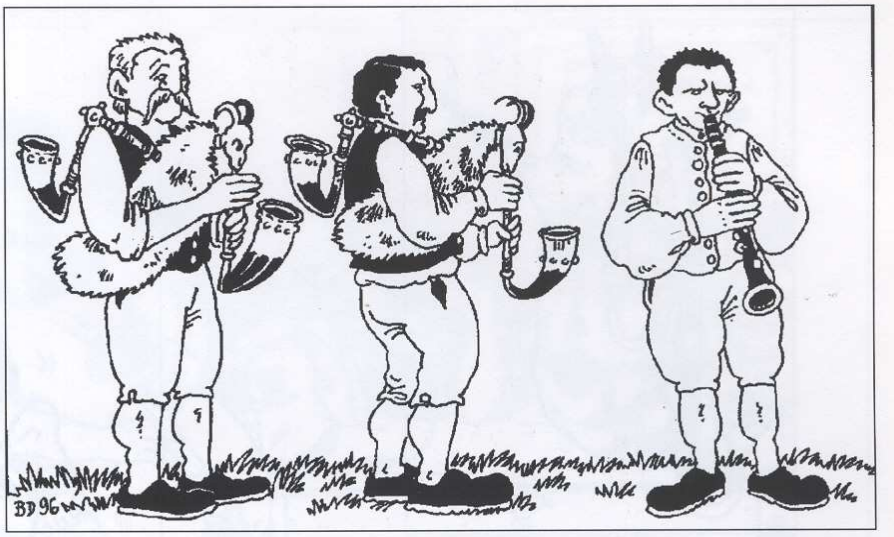
** Tarrini, /Farris /van der Meer*
Giovanni Lorenzo Baldano
Libro per scriver l'intavolatura per sonare sopra le sordelline
(Savona 1600)
Editrice Liguria, Savona 1995

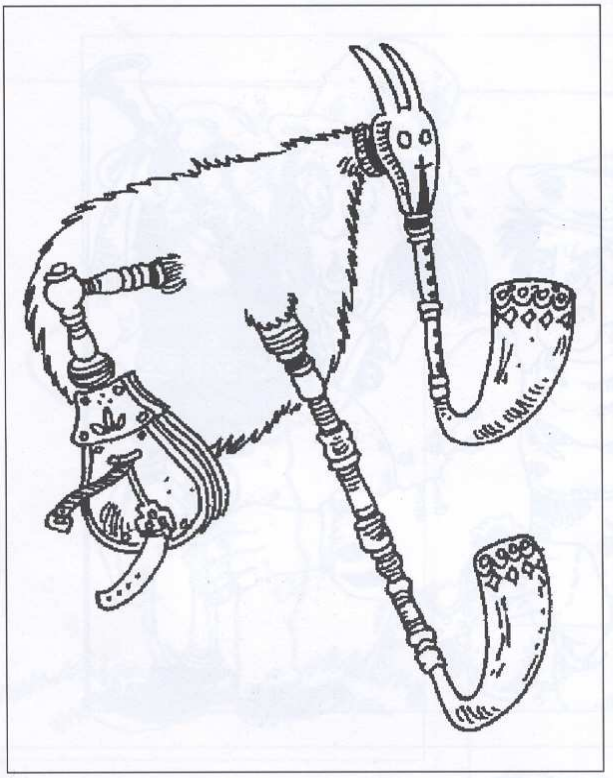
** Guizzi /Leydi*
Le zampogne in Italia
Strumenti musicali populari n.1
Ricordi Edition
Milano 1985

Fantasías de David Bourger



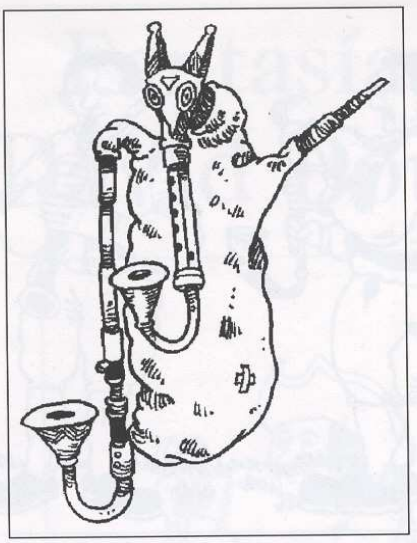



BD 96



BD 96

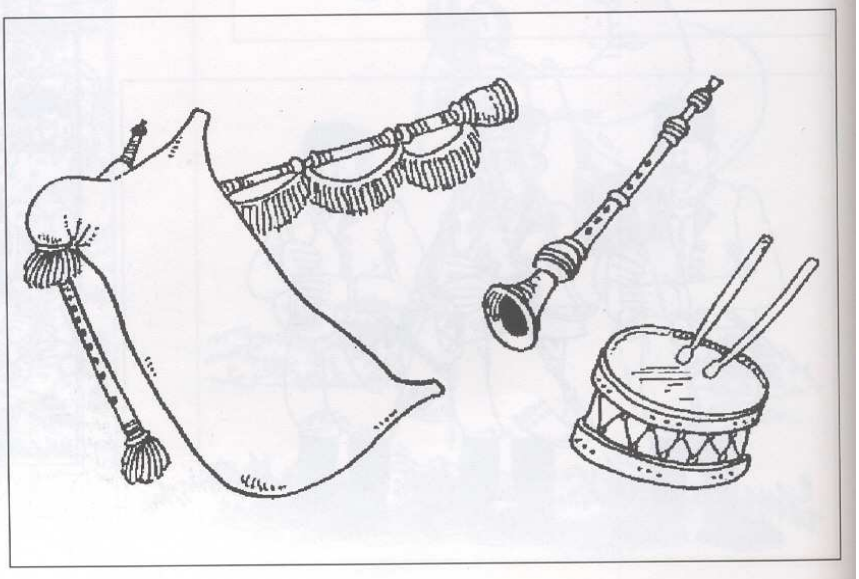
BD 96

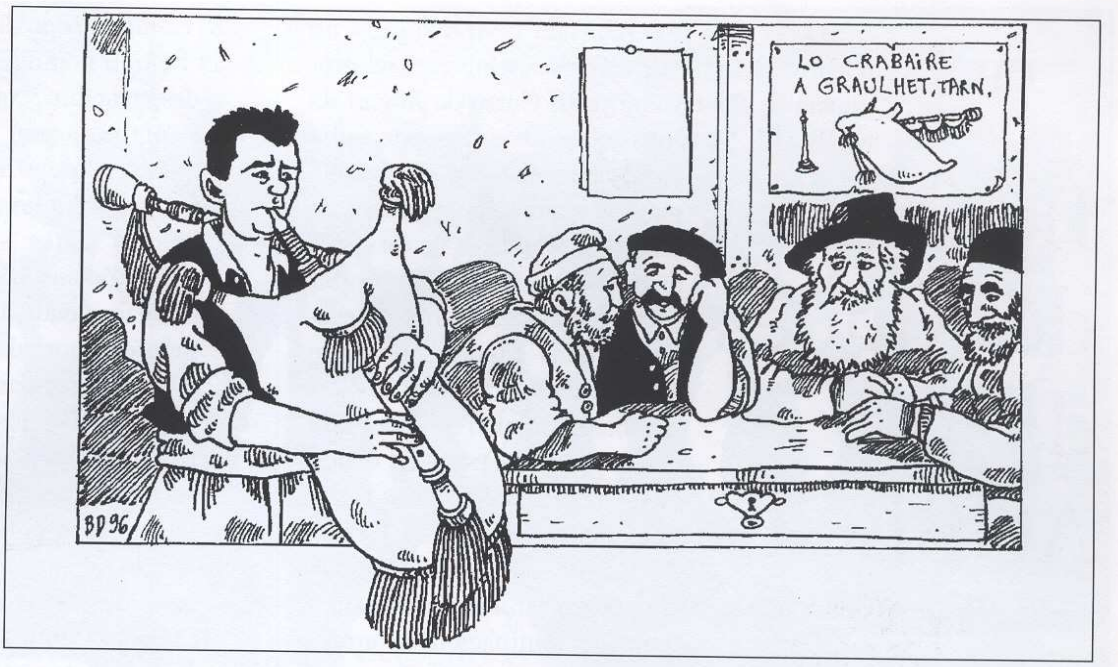


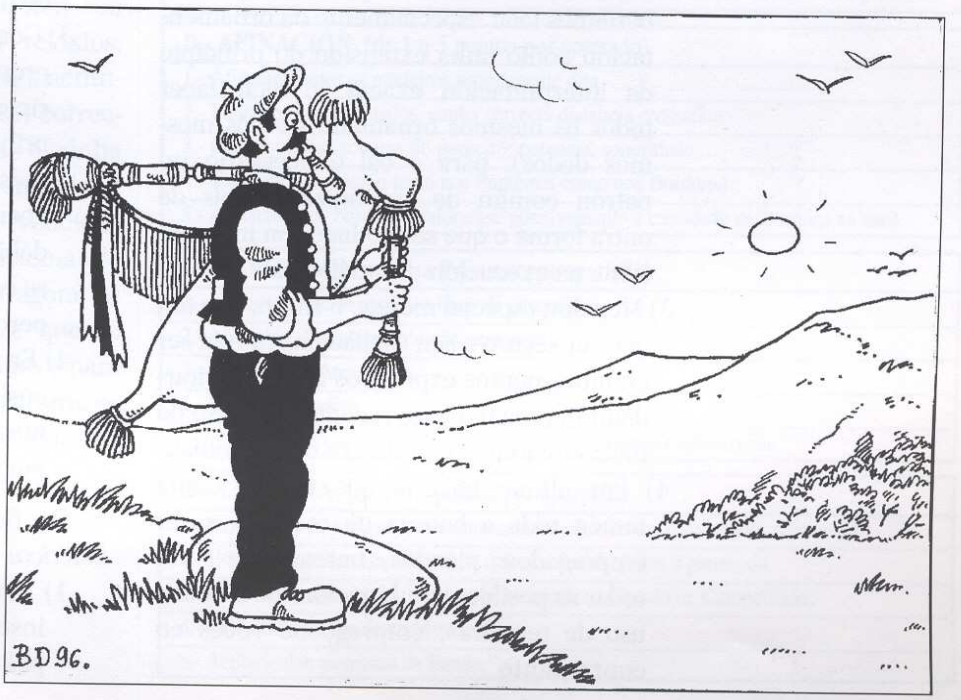
BOURGER
DAVID
1996.

BDG

BOURGER
DAVID
1996




LO CRABAIRE
A GRAULHET, TARN.
BD 96


BD96.

III Curso de Xuíces da AGBBGG

O día 6 de Decembro de 1996 tivo lugar no Centro Cultural HELIOS de Bembrive (na provincia de Pontevedra) o III Curso de Xuíces da AGBBGG, con un dobre obxetivo: por unha banda regularizar o sistema de puntuación dos Campionatos de Bandas de Gaitas, a fin de evitar diversificación de criterios por parte dos xuíces á hora de evaluar a ditas bandas; por outro lado era intención deste III Curso a incorporación de novos xuíces que poidan estar en condicións de adxudicar, na cada vez máis numerosa Liga de Bandas de Gaitas, ou outros Campionatos que se poidan organizar a carón de esta.

Como o sistema de puntuación se artella arredor de catro apartados que son: Interpretación, Afinación, Percusión i Estética, catro xuíces especialistas cada un nun destes apartados, fixeron primeiro unha reflexión sobor os aspectos máis importantes a ter en conta á hora de puntuar cada un destes aspectos:

A) Xosé Manuel Budiño falou no apartado de Interpretación ,sendo os puntos máis importantes que recalcou os seguintes:

1) Hai que ter en conta que unha interpretación rápida non implica necesariamente que sexa boa; temos que diferenciar claramente eses dous conceptos.
2) Débese incidir na interpretación exacta, entendendo ésta como o principio de facer todos o mesmo ó mesmo tempo; aquí deberíamos falar especialmente da ornamentación como unha extensión do principio da interpretación exacta (é dicir facer todos os mesmos ornamentos e cós mesmos dedos), para o cal é necesario un patrón común de aprendizaxe, pois de outra forma o que se produce son imprecisións na execución das melodias.
3) Mención especial merece o ritmo, que ten que ser seguro e sen oscilacións (a non ser en movementos expresivos como un ritardando), para o que se recomenda o uso do metrónomo na aprendizaxe das melodías.
4) Por último habería que ter en conta tamén toda a batería de recursos a ser empregados: picados, batementos (con todas as posibles combinacións de ambos), uso de terceiras, emprego de voces en contrapunto...

B) Cándido Díaz disertou sobre a Afinación:

1) Definiu a afinación como un «control da desafinación», xa que ésta, entendida de forma pura non existe en ningún instrumento, e polo tanto tampouco na gaita, que posue unha escala non temperada; de tódolos xeitos sí existe unha afinación entre tódolos punteiros, entendida como unha igualdade de són, que é a que hai que manter á hora da interpretación.
2) Falou tamén das características que compre salientar nos punteiros, tales como o timbre, potencia acústica...; tampouco nos podemos esquecer do tema dos bordóns: a súa potencia, afinación e mantemento do són no momento da interpretación, debe ser regular e sen oscilacións.
3) É importante tamén o balance entre os instrumentos para conquerir un són equilibrado no seu conxunto, sen que se tapen unhos a outros.

C) Antón Castro pasou a continuación a falar da Percusión, onde salientou:

1) Os instrumentos de percusión deben manter un equilibrio de maneira que ningún deles tape ós outros e, por suposto, que tampouco cheguen a obstruír o són das gaitas.
2) Resaltou a estética na percusión en canto ó que se refire ás posicións dos instrumentistas (bombos, tambores tenores - que teñen un valor estético importante-, panderetas,...) e tamén en canto ós propios instrumentos: por exemplo non mezclar distintos tipos de tambores.
3) Comentou tamén toda a gama de recursos propios da percusión como algo a conquerir en conxunto, (aquí primaría tamén o principio de que todos fagan o mesmo ó mesmo tempo): flans, drags, redobres abertos, pechados, acentos, golpes fortes e débiles... aquí tamén sería importante que se coidara a afinación dos instrumentos de percusión.
4) En canto ó ritmo é importante que a percusión marque o ritmo denantes do escomenzo da melodía, non despois cando a melodía xa está soando.

D) Bernardo Díaz rematou falando da Estética:

1) Resaltou a coherencia na vestimenta; os instrumentos e os traxes deben estar limpos e en perfecto estado de conservación.

Na sociedade cultural Helios de Bembrive–Vigo, tivo lugar o III Curso de Xuíces.
Na fotografía a Banda Charamuscas (1.º Grao) promovida pola devandita asociación. (© RAFA FARIÑA)

No caso das gaitas, éstas deben estar ben vestidas cas fundas correspondentes e tamén ben anilladas, e cos farrapos ben postos.

2) As filas deben manterse dereitas e cás distancias entre os membros da Banda iguais. O paso manterse igual, i este a de ser natural e homoxéneo.

3) Deben eliminarse adornos que non son propios do traxe, tales coma reloxios, aneis, gafas de sol, pendentes,... e a actitude dos membros da Banda debe ser correcta en todo momento, sen muecas e cúnha posición ó tocar ergueita e concentrada.

Unha vez rematadas estas intervencións pasouse a discutir i elaborar o Sistema de Puntuación que rexirá a partires de agora en tódolos Campionatos da AGBBGG, e que se inclue ó final de este resumo. Por último e para rematar este III Curso de Xuíces, realizáronse os exames para a incorporación de novos xuíces ó plantel de adxudicadores da AGBBGG ❐

Por X. M. Xil Páxaro
(Secretario da AGBBGG)

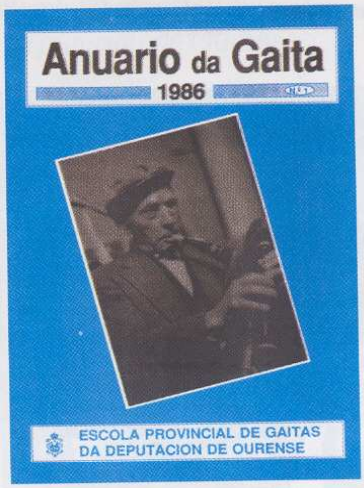
SISTEMA DE PUNTUACIÓN DOS XUÍCES DA AGBBGG

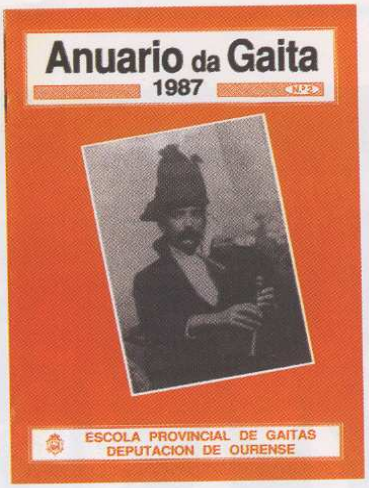
A.- INTERPRETACIÓN (de 1 a 5 puntos por apartado)
1.- Dificultade das melodías a interpretar.
2.- Interpretación exacta: todos executan o mesmo ó mesmo tempo.
3.- Ritmo sostido e sen oscilacións.
4.- Emprego de recursos: notas de adorno, terceiras, ou calquer curso harmónico.
5.- Empaste entre as gaitas no uso de solistas, diálogos, ou calquer recurso interpretativo.

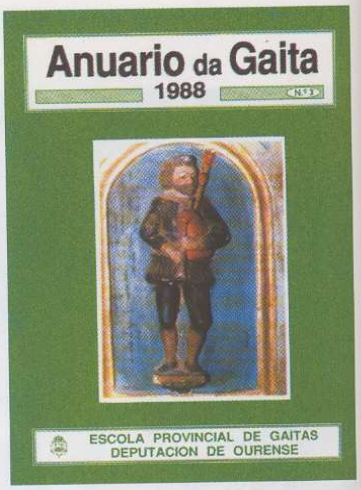
B.- AFINACIÓN (de 1 a 5 puntos por apartado)
1.- Afinación entre os punteiros propiamente dita.
2.- Punteiros ben entonados, cunha correcta distancia cromática.
3.- Características sonoras do punteiro: potencia, sonoridade,...
4.- Tempero (Oscilación tanto nos Punteiros como nos Bordóns)
5.- Afinación dos bordóns (Valorarase positivamente a cantidade de Bordóns en uso).

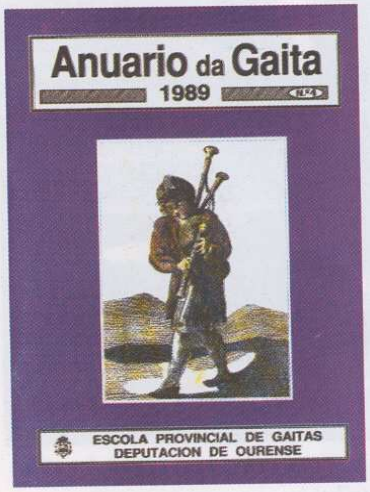
C.- PERCUSIÓN (de 1 a 5 puntos por apartado)
1.- Empaste entre os distintos tipos de percusión
2.- Afinación dos intrumentos de percusión
3.- Execución e Arreglos.
4.- Recursos técnicos
5.- Empaste xeral do conxunto. / Balance entre as Gaitas e a Percusión.

D.- ESTÉTICA (de 1 a 5 puntos por apartado)
1.- Utilización de indumentaria compaxinada, sen ter en conta o valor económico.
2.- Estado de conservación tanto de traxes coma de gaitas e percusión.
3.- Filas na entrada e saída e colocación entorno ó Círculo de Competición.
4.- Valoración da Banda en Movemento.
5.- Actitude dos membros da Banda.

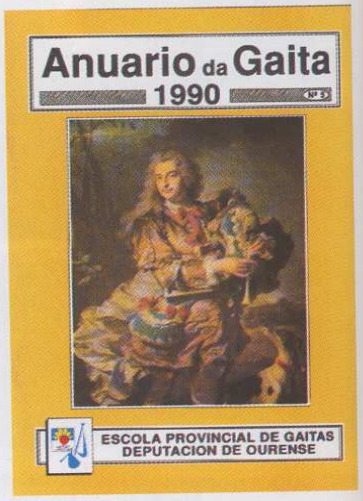


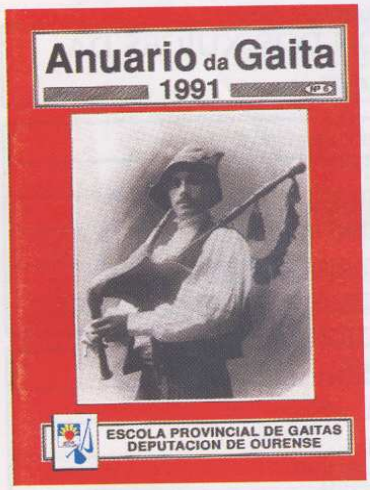


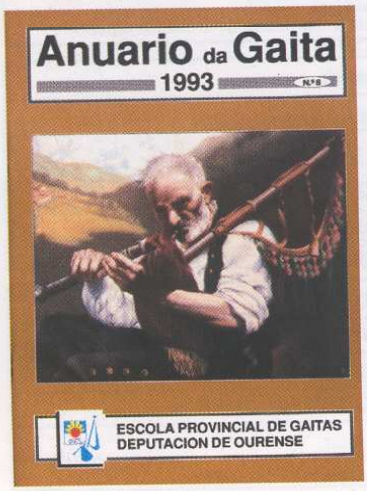


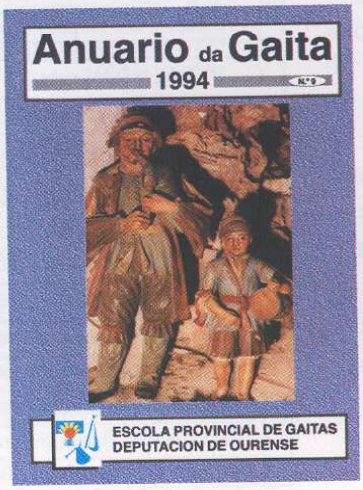


Dez anos de Anuario









SEXTETOS
LOS QUIROTELVOS
SARDADOS

Luis Basadre Mourenza, artesano de gaitas por tradición familiar

Luis Basadre é sen dúbida un dos artesanos de gaitas galegas máis veteranos actuais en Galicia, cumprindo xa 40 anos no oficio de artífice de gaitas. Adeprendera as técnicas de construcción do seu tio, Anxel Basadre, coñecedísimo artesán de Guntín, tamén da provincia de Lugo, digamos de paso, o primeiro factor de diseño da morfoloxía das gaitas galegas que se están a empregar hoxe en día nas gaitas de banda en Galicia.

Luis Basadre é un artista sinxelo e recio como o mesmo buxo. Ó longo de moitos anos puxo ó servicio da música gaiteril a súa cencia e o seu saber, adquerindo os segredos de un dos máis esgrevios artesáns que deu a Terra Verde. As súas gaitas foron espalladas polos catro continentes, con elas foron rodadas películas, con elas a maioría das bandas de tambores, cornetas e gaitas das Forzas Armadas de España realizaron milleiros de actuacións.

Lembramos que nas millores décadas do franquismo Luis Basadre, xunto con Paulino Pérez na Deputación de Lugo servían fielmente ós gaiteiros lugueses que nos achegabamos ós seus obradoiros.

Con estas palabras escritas, somentes desexamos mostrar un pequeno recoñecemento ó seu traballo ao longo de 40 anos a prol da gaita, e desexarlle moita saude e gañas para traballar por longo tempo.

Obrigadiño □

Gaita construída por Luis Basadre

Festival Internacional de Gaiteiros de Strakonice
(República Checa) - Agosto 1996

As Bandas de Gaitas dos países celtas participantes no Festival: Neilston and District Pipe Band de Escocia, Kebrenn de Brest St. Mark de Bretaña e a Real Banda de Galicia interpretaron conxuntamente unha melodía de cada país (scotland the Brave de Escocia, Paotred Plonilio de Bretaña, kdyby byl Boborov de Chequia e a Muiñeira da Ponte de Sampaio de Galicia). Unha actuación para o recordo histórico que fixo emocionar aos miles de afeccionados de toda Europa que se deron cita en Strakonice.

Banda de Gaitas da Hermandad Gallega de Caracas

Actuación das Bandas de Cea e Dragóns Vermellos na Feira de Albacete

Dia 7 - 09 - 1996

Xosé Manoel Xil, artesano de gaitas en Ponteareas

CLASIFICACIÓN dá VI LIGA DE BANDAS DE GAITAS 1995-96

Trofeo institucionalizado do Campionato da Liga Galega de Bandas de Gaitas.
Esta Liga contempla tres fases que se celebran á conclusión de cada trimestre académico.
A suma da puntuación total dará os campións en cada unha das catro categorías.
Unha selección das primeiras bandas de cada grao competirán no Campionato Nacional.

PRIMEIRO GRAO	1.ª FASE	2.ª FASE	3.ª FASE	TOTAL PUNTOS
1° BANDA DE GAITAS DE CEA	92	92	93	277
2° « « « « MANZANEDA	85	93	90	268
3° « « « « ZUNCURRUNDULLO	85	89	90	264
4° « « « « LEDICIA	85	88	90	263
5° « « « « NOVA FRONTEIRA	85	87	89	261
6° « « « « DRAGONS BERMELLOS	83	85	84	252
7° « « « « A CARBALLEIRA	80	88	82	250
8° « « « « O IRIXO	81	83	78	242
9° « « « « MONFORTE DE LEMOS	74	83	84	241
10° « « « « OS TRINTAS DE TRIVES	77	79	80	236
11° « « « « CARBALLIÑO	77	82	76	235
12° « « « « A RUA	00	00	00	000

SEGUNDO GRAO				
1° BANDA DE GAITAS DE CHARAMUSCAS	82	86	84	252
2° « « « « XUNQUEIRA ESPADAÑEDO	77	85	78	240
3° « « « « ALLARIZ	81	78	74	233
4° « « « « OS BLANCOS	77	78	76	231
5° « « « « O BARCO	80	75	73	228
6° « « « « A FOLLATEIRA	76	72	78	226
7° « « « « TOCA E BAILA	76	73	74	223
8° « « « « LUINTRA	77	73	73	223
9° « « « « CELANOVA	80	68	73	221
10° « « « « VILAMARIN	77	67	73	217
11° « « « « PENALONGA-QUINS	80	66	69	215
12° « « « « MONTEDERRAMO	68	71	74	213
13° « « « « PARADA DE PIÑOR	72	68	66	206
14° « « « « ATARAZANA	73	63	69	205
15° « « « « COLES	70	63	69	202
16° « « « « CASTRO DE BEIRO	69	00	63	132

TERCEIRO GRAO	1.ª FASE	2.ª FASE	3.ª FASE	TOTAL PUNTOS
1° BANDA DE GAITAS DE MASIDE	82	79	78	239
2° « « « « AIRIÑOS DE CALDELAS	78	72	81	231
3° « « « « ESGOS	75	72	78	225
4° « « « « CEA-B	75	71	78	224
5° « « « « A CAÑIZA	76	72	75	223
6° « « « « QUIROGA	73	69	77	219
7° « « « « PREPARATORIO	68	71	79	218
8° « « « « XINZO DA LIMIA	73	69	75	217
9° « « « « AMOEIRO	74	70	73	217
10° « « « « BLANCOS-B	71	70	75	216
11° « « « « AIRIÑOS DA ABELENDA	72	71	72	215
12° « « « « RABO DE GALO	66	66	79	211
13° « « « « AIRIÑOS DE SAN XULIAN	69	66	76	211
14° « « « « FOLERPA DE TRIVES	70	69	71	210
15° « « « « CHANTADA	69	64	73	206
16° « « « « VILAR DE SANTOS	70	63	70	203
17° « « « « BEARIZ	66	67	69	202
18° « « « « MATO VIZOSO	70	00	67	137
19° « « « « STA. CRUZ DE ARRABALDO	72	65	00	137
20° « « « « VILAMARIN-B	70	00	00	70

CUARTO GRAO	1.ª FASE	2.ª FASE	3.ª FASE	TOTAL PUNTOS
1° BANDA DE GAITAS DE PIÑOR	64	62	63	189
2° « « « « CENLLE	66	58	62	186
3° « « « « XUNQ. DE ESPADAÑEDO-B	64	56	58	178
4° « « « « LEIRO	62	46	65	173
5° « « « « CELANOVA-B	61	53	58	172
6° « « « « MANXADOIRA	00	79	68	147
7° « « « « SANTA TERESITA	00	62	66	128
8° « « « « SANDIAS	00	51	59	110
9° « « « « SAN XOAN DE RIO	62	46	00	108
10° « « « « A GUDIÑA	00	46	53	99
11° « « « « CUALEDRO	00	41	55	96
12° « « « « FEDELLOS DE VILAUXE	66	00	00	66
13° « « « « VILAR DE BARRIO	00	00	61	61
14° « « « « PADRENDA	00	00	56	56
15° « « « « DEZAS DE MONEIXAS	00	49	00	49
16° « « « « LOBEIRA	00	40	00	40

CLASIFICACIÓN VI CAMPIONATO NACIONAL DE BANDAS DE GAITAS
celebrado en CABEZA DE MANZANEDA o 28 de Xullo de 1996

Trofeo institucionalizado do Campionato Nacional de Bandas de Gaitas que se celebra anualmente no Campo de Competicións de Cabeza de Manzaneda.

	PUNTUACION
PRIMEIRO GRAO	
1° BANDA DE GAITAS DE SANGUIÑEDA	92
2° « « « « CEA	91
3° « « « « NOVA FRONTEIRA	90
4° « « « « TOXOS E XESTAS DE BARCELONA	87
5° « « « « MANZANEDA	86
6° « « « « A CARBALLEIRA	86
7° « « « « DRAGONS BERMELLOS	83
SEGUNDO GRAO	
1° BANDA DE GAITAS DE CHARAMUSCAS	89
2° « « « « XUNQUEIRA DE ESPADAÑEDO	79
3° « « « DO BARCO DE VALDEORRAS	77
4° « « « DA FOLLATEIRA	75
5° « « « DE OS BLANCOS	74
6° « « « « ALLARIZ	
TERCEIRO GRAO	
1° BANDA DE GAITAS DE ESGOS	74
2° « « « « CEA-B	73
3° « « « « MASIDE	71
4° « « « « AMOEIRO	68
5° « « « « XINZO DE LIMIA	67
6° « « « « QUIROGA	63
CUARTO GRAO	
1° BANDA DE GAITAS DE MANXADOIRA	75
2° « « « « CELONAVA-B	64
3° « « « « PIÑOR	64
4° « « « « SANTA TERESITA	62
5° « « « « CENLLE	56
6° « « « « XUNQUEIRA DE ESPADAÑEDO-B	54

TOCADORES DE ZAMPOGNA E CIARAMELLA

TOCADOR DE DOEDELZAK

O GAITEIRO DE VAN ERHARD SCHOEN

GAITEIRO ESCOCÉS

Averiguaciones sobre la zanfona de Faustino Santalices

Resumen: La zanfona, instrumento identificado normalmente con la figura del ciego mendigo, desapareció en España a comienzos de este siglo, quedando relegada a simple objeto de anticuario. Fue entonces cuando una parte de la intelectualidad gallega clamó ante su inminente desaparición. Entre estos intelectuales destaca Faustino Santalices, quien dedicó a la zanfona artículos y grabaciones, recuperando varios ejemplares, entre los que se encuentra el que centra nuestro interés en este artículo, ante la posibilidad de que se trate de una zanfona-órgano.

Investigating the hurdy-gurdy of Faustino Santalices

Abstract: The hurdy-gurdy, an instrument normally associated with the blind beggar, disappeared from Spain at the beginning of this century, being relegated to an antiquarian object. It was then, facing its imminet disappearence, when some Galician intellectuals cried out. Among them was Faustino Santalices who dedicated articles and engravings to the hurdy-gurdy, recovering various instruments. Among these was the one this article focuses on, which possibly may be an organ hurdy-gurdy.

La zanfona desapareció en España totalmente o casi totalmente en la primera mitad de este siglo; Galicia y Asturias fueron las regiones donde seguramente se escuchó por última vez. Una prueba del profundo desinterés que se tiene hacia el instrumento es la definición (todavía vigente) que podemos encontrar en el Diccionario de la Real Academia Española de la lengua:

> Zanfonía: (del latín symphonía, instrumento músico) Instrumento músico de cuerda que se toca por medio de un manubrio que hace dar vueltas a un *cilindro armado de púas*. (El subrayado es mío).

Son frecuentes este tipo de errores a la hora de describir la zanfona, instrumento de cuerda frotada que aquí se ha confundido con una caja de música o un organillo[1].

Es en Galicia donde el nombre de *zanfona* dodavía forma parte de la memoria colectiva, aunque a veces sin saber identificarlo con nada en especial; por ejemplo, en algunas zonas de Galicia todavía se denomina *zanfona* a los pomos de las contraventanas[2] o se llama *zanfona* a la gente con voz gangosa o molesta. La gente de setenta o más años recuerda haber oído hablar a sus padres del instrumento o haberlo visto en su niñez.

Durante el último tercio del siglo pasado la zanfona se hallaba ya totalmente relegada, incluso en el ámbito popular, y apenas podía verse difusamente en algunas romerías y ferias gallegas, asturiantas y castellano leonesas (ver fotos 2 y 3).

El primer diccionario gallego-castellano (1884) tampoco confiere precisamente un tratamiento muy cariñoso al instrumento:

> Zanfona: Zampoña, sinfonía, instrumento músico de ciegos, poco agradable, antes rallante a los oídos, por su monótono zumbido parecido al de las abejas. Adición = niño llorón impertinente y molesto[3].

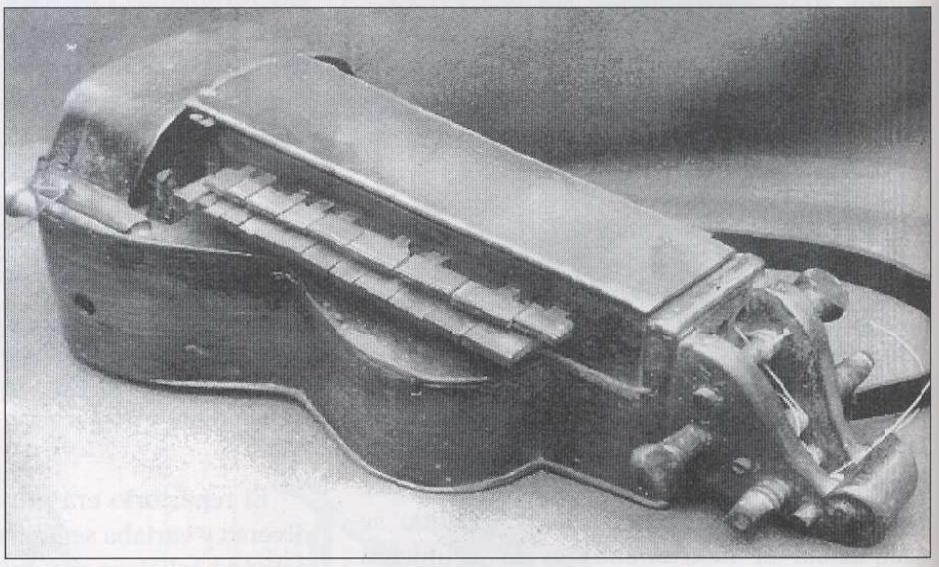
El repertorio era muy diverso y variaba según la actividd callejera a la que se dedicaba su dueño, pero predominantemente era utilizada por ciegos (reales o ficticios) para interpretar romances y coplas de ciego. También era utilizada en los llamados *monifates* o títeres callejeros y seguramente fue usada por los llamados *ciegos oracioneros*. De todas maneras, no conocemos un repertorio específico para este instrumento, pues la zanfona era uno de los instrumentos utilizados por los ciegos, pero no el único. Predominantemente se utilizaban el violín y la guitarra.

1. Faustino Santalices tocando la zanfona objeto de este artículo. (Foto: Prieto)

Sin embargo, en la Galicia de los primeros años de siglo, ante su inminente desaparición, la zanfona comenzó a ser objeto de curiosidad e interés por parte de algunos periodistas y folkloristas. Buena prueba de ello la constituyen los artículos periodísticos que se publicaron sobre el instrumento y su vinculación con las manifesta-

2. *La copla en la romería.* Óleo de Francisco Pradilla

ciones populares de la música y la cultura gallegas. Ramón Arana, Aurelio Ribalta, Santiago Tafall, Ramón Cabanillas, Manuel Vidal, Jaime Solá, Casto Sampedro, Perfecto Feijoo y otros intelectuales escribieron y se interesaron sobre la zanfona[4]. Los más de ellos se lamentan de su desaparición o la vinculan con un pasado glorioso medival e, incluso, curiosamente *celta*[5].



3. Zanfona española. Colección Fontaneda

Los instrumentos ya escaseaban y se convirtieron en un raro objeto de anticuario. Gracias a ello se conservan muchos de ellos en museos y colecciones particulares en número tal que nos permite aproximarnos a valorar su importante difusión en el pasado.

Aunque la mayoría se contentaba con poseer un ejemplar, muchos de estos curiosos por la zanfona fueron sus últimos tañedores[6]. Entre todos ellos destaca, sin lugar a dudas, el abogado orensano Faustino Santalices Pérez, quien puede ser considerado como el principal recuperador del instrumento en nuestro país, gracias a sus artículos y varias conferencias y recitales sobre la zanfona.

Cuando Santalices comenzó a interesarse por la zanfona en los primeros años de este siglo, ésta estaba ya casi desaparecida y los escasos ciegos que la tocaban usaban desvencijados instrumentos, sin bordones en la mayor parte de los casos. Faltándoles teclas o espadillas[7], poca información podía extraerse de aquellos viejos instrumentos, si lo que se pretendía era su recuperación[8].

Santalices recuperó varios ejemplares, algunos de los cuales podemos encontrar en Museos (Museo de Pontevedra, Museo Nacional de Antropología y Museo Provincial de Orense). Asimismo colaboró con el folklorista don Casto Sampedro y Folgar, aportándole sus conocimientos sobre la zanfona, que aparecen reflejados en el *Cancionero musical de Galicia* (editado por el Museo de Pontevedra en 1942). En 1953 Faustino Santalices grabó con su zanfona varios discos de 78 r.p.m., en la casa Columbia, que han sido varias veces reeditados (la última en 1976, por su hijo Faustino).

En 1956 publica el hasta ahora único manual editado en España sobre la zanfona, de gran interés divulgativo, dado el absoluto desconocimiento existente sobre el instrumento en aquella época[9]. El folleto está basado en el método francés de Michel Corrette (1738) e incluye, incluso, algunas de sus ilustraciones[10].

LA ZANFONA DE SANTALICES

El gran objetivo que don Faustino consiguió tras numerosos esfuerzos fue la creación del Taller-escuela de instrumentos gallegos en Lugo, que fue fundado en 1951 gracias al patrocinio del empresario Antonio Fernández López. Para la creación de dicho taller, Santalices contó con la colaboración de un constructor de gaitas de Sarria, Paulino Pérez, quien dirigió el taller hasta su muerte en 1975. Aportó también don Faustino para este taller sus calibres para la construcción

de gaitas y las mejores zanfonas que poseía, que fueron copiadas. Una de ellas, de la que nos vamos a ocupar en este artículo, presenta marcadas diferencias con respecto a la generalidad de los instrumentos conservados en los Museos. Este instrumento puede verse en la portada de uno de los discos de don Faustino, así como en una famosa fotografía suya (ver foto 1).

La zanfona española poseía unas características muy definidas que se repiten en casi cada instrumento encontrado:

– Forma de guitarra con cintura o escotadura muy pronunciada.

– El número más frecuente de cuerdas es tres cantoras y dos bordones. (Aunque existen dos instrumentos de cuatro cantoras y dos bordones).

– Clavijas laterales.

– Orificio redondo en el aro lateral derecho.

– Ausencia de oídos en la tapa armónica.

– Forma de cuña. El aro es aproximadamente el doble de alto en la parte trasera del instrumento (taco) que en la delantera (clavijero).

El instrumento anteriormente citado compartía algunas de estas características, pero presentaba también algunas diferencias (ver foto 4):

– La caja armónica es mucho más alta de lo normal[11].

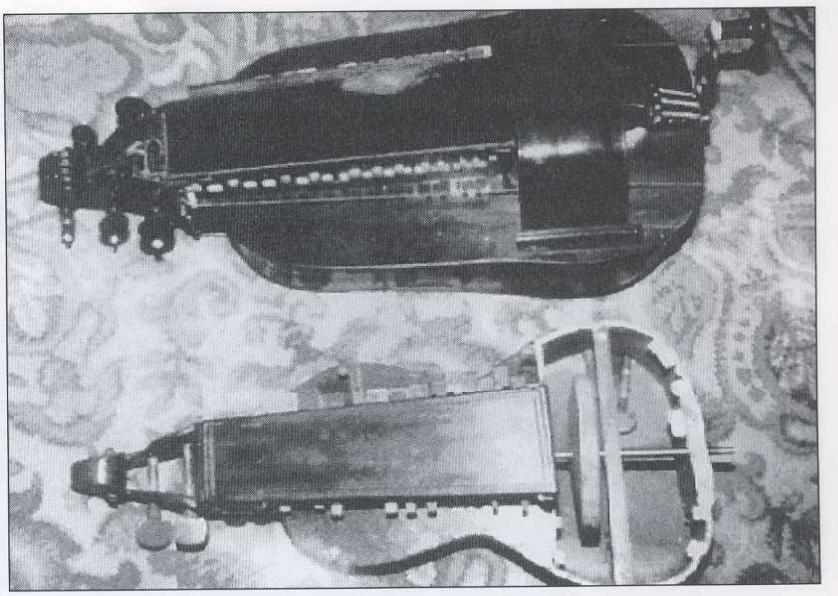
– Asimismo, la ausencia de escotadura (forma de guitarra) es casi total. Pero ambas tapas, superior e inferior, son planas.

– Su factura y acabado es marcadamente superior en calidad respecto a la mayoría de los instrumentos conservados.

El hallazgo de esta zanfona fue un hecho muy importante para Santalices, pues la mayoría de los instrumentos que halló se encontraban muy deteriorados y no podían ser tocados. Este fue desde entonces su instrumento preferido[12].

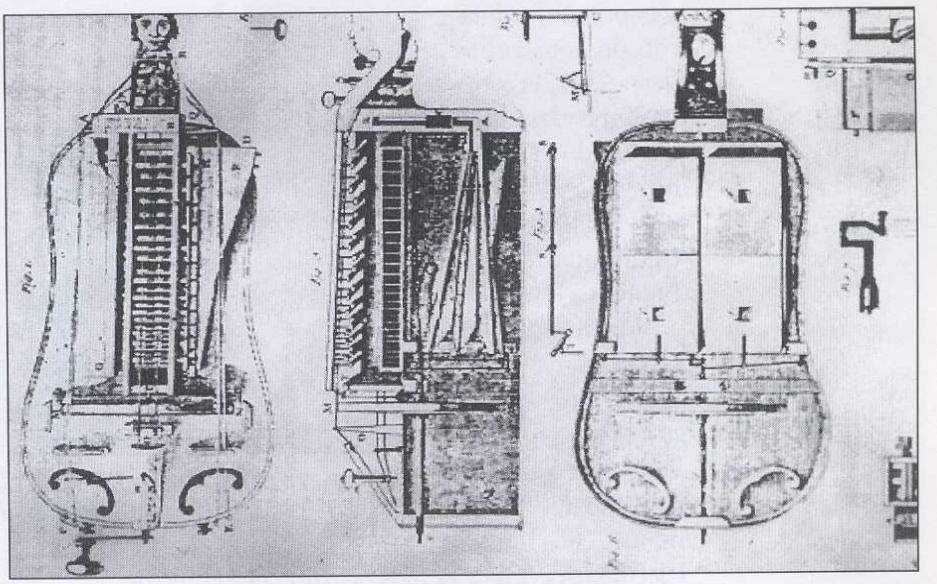
Esta zanfona le fue regalada por una familia orensana, los Taboada-Tor, en 1943 ó 1944, y había sido recuperada en un Pazo que esta familia poseía en las proximidades de Orense[13].

Testimonios tomados al discípulo de Santalices, Amadeo Goyanes Vázquez, así como al propio hijo de Santalices, describen esta zanfona como in instrumento «que tenía unas flautas en un lado y unos fuelles en su interior» (sic). Esta descripción induce a sospechar la posibilidad de que este instrumento fuera una *lyra organizatta* o zanfona órgano[14].



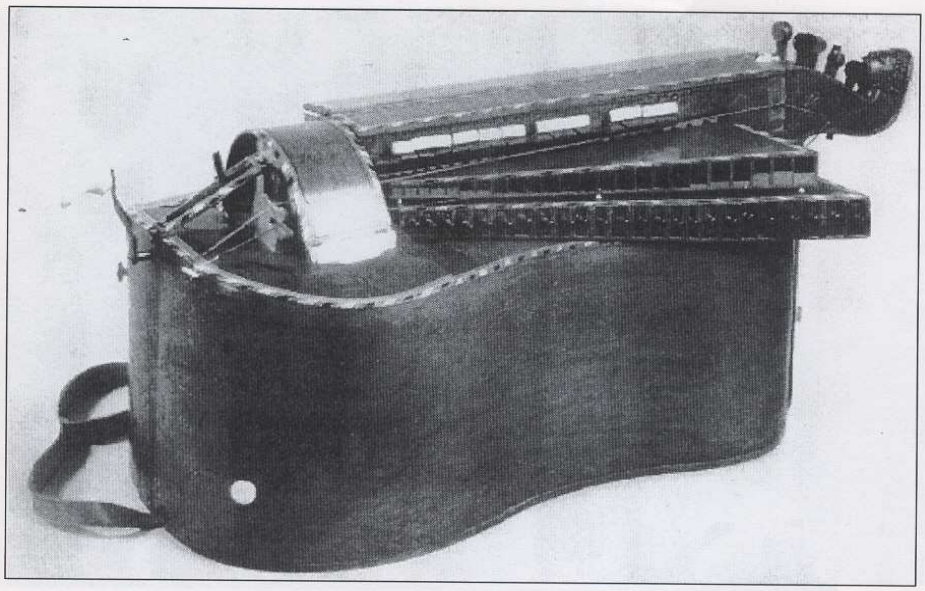
4. Zanfonas propiedad de Santalices.
Abajo: forma característica. Arriba: zanfona objeto de este articulo

Esta zanfona se halla en poder del hijo de Santalices, el doctor don Faustino Santalices Muñiz. Sus declaraciones, datos y descripción coinciden con los aportados por Goyanes. Según ambos informantes, don Faustino Santalices (padre), llevó el instrumento en cuestión a «un organero u organillero de Valladolid», donde por aquel entonces vivía, al hallarse destinado en el Gobierno civil de esa provincia[15]. Al supuesto organillero le fue encargada la reconstrucción del instrumento. Como resultó imposible su reconstrucción original, fue reconvertida en una zanfona normal, no *organizatta*[16].



5. Interior de *lyra organizatta*, según Bedos de Celles

Respecto a sus orígenes, parece ser que esta zanfona fue encargada a un constructor de Clermong-Ferrand[17], no sabemos en que época. Santalices decía que en el siglo XVII, pero es bastante poco probable debido a que este instru-



6. *Lyra organizatta* construida por César Pons. Berlín, Musikinstrumenten- Museum.

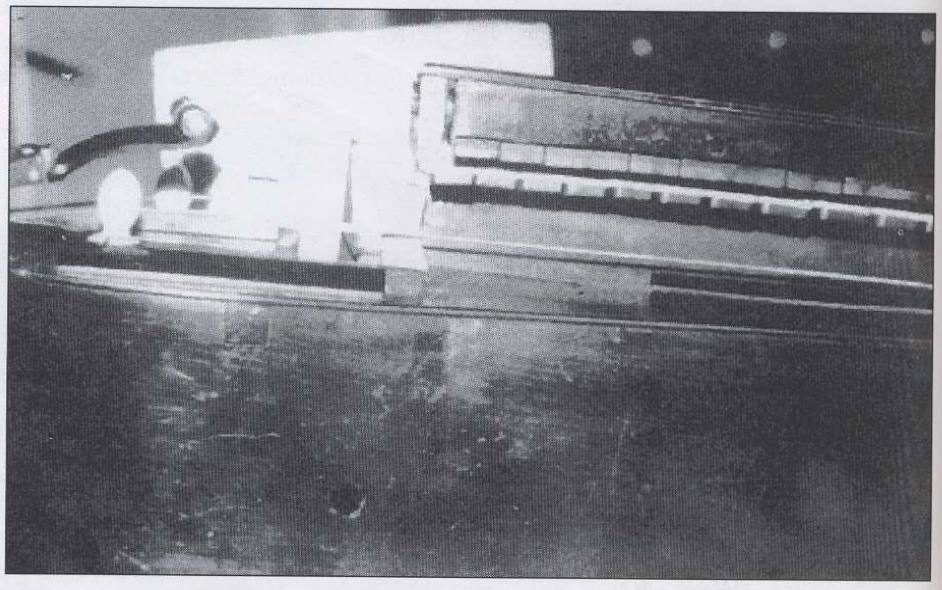
mento es un invento del siglo XVIII. La zanfona-órgano tuvo un breve período de vigencia. Los lujosos ejemplares de zanfona (entre los que se encontraban las zanfonas-órgano), dejaron de construirse después de la revolución francesa quedando la zanfona ya sólo como un instrumento tradicional en Francia.

Los más importantes constructores de *lyras organizattas* fueron César Pons, Nicolás Melling y Bergé. Ninguno de ellos era de Clermont-Ferrand. El más próximo era Pons (de Grenoble). César Pons vivió en París y se cree que en Londres. Podemos encontrar instrumentos suyos en París, Bruselas[18], Londres (Royal College of Music) y Berlín (Musikinstrumenten-Museum) (ver foto 6). Marcaba sus obras «C...P» (sin embargo, la zanfona de Santalices no posee ninguna marca visible). Pons tuvo continuidad en la figura de su hijo, Louis Pons, aunque no sabemos si construyó alguna zanfona-órgano.

Respecto a los otros dos constructores conocidos, uno, Nicolás Melling, era de París[19]. El otro, Bergé, vivió en la segunda mitad del siglo XVIII y era de Toulouse[20]. Ignoramos si pudieran ser los constructores de esta zanfona.

Cabe la posibilidad de que este ejemplar fuera hecho por un constructor de violas[21]. En Clermont-Ferrand sólo conocemos que hubiera uno, Laussedat fills (1844-1853), que era constructor de pianos, aunque también reparaba instrumentos de cuerda, como violas y violoncellos. No obstante, ponía etiqueta[22].

Al igual que la generalidad de sus compañeras españolas, esta zanfona no tiene oídos sonoros en la tapa. Posee el extraño orificio en el aro lateral derecho tan característico de las zanfonas españolas[23]. Realmente, tampoco sabemos que piezas de la zanfona de Santalices son originales y cuáles fueron sustituidas en la modificación. Lo cierto es que su aspecto y partes más características siguen la estética general de las zanfonas españolas (a excepción de lo ya reseñado).



7. Zanfona de Santalices (detalle). A la derecha del orificio en el aro se aprecia la marca rectangular de la situación de los tubos.

Esta extraña zanfona, a la que Santalices llamó *zanfona en sol*, fue usada como modelo durante años en el taller escuela de la Diputación de Lugo. Eran, por tanto, dos los modelos que se fabricaban: la pequeña, en Do y la grande, sin escotadura, en Sol[24]. Aunque esta zanfona estuvo algún tiempo en el taller, los discípulos de Santalices –excepto uno, Amadeo Goyanes– no recuerdan el dato de la zanfona órgano, y los posteriores constructores, como Antón Corral, nunca vieron la zanfona original y las únicas referencias que tienen del instrumento son algunas fotografías, como la ya citada de la portada del disco de Santalices.

Muchos grupos e intérpretes de música tradicional gallega que desde finales de los años setenta tuvieron mucho que ver con la difusión más reciente del instrumento, usaron zanfonas basadas en este modelo.

Actualmente la escuela de Lugo ha dejado de construir las grandes zanfonas basadas en el modelo de Santalices, acercándose a ejemplares que creemos más auténticos, de un tamaño más reducido y forma más tradicional ❐

Julio García Bilbao *

NOTAS :

El presente trabajo forma parte de la investigación que el autor, miembro de Asociación Ibérica de la Zanfona (A.I.Z.), está realizando sobre la zanfona en la península ibérica. Las fotografías pertenecen al archivo de la A.I.Z.

1 El origen de esta confusión debe proceder del pasado siglo, ante la utilización masiva de órganos de rodillo (*barrel organs)* por parte de todo tipo de músicos callejeros. El *barrel organ* era efectivamente un «cilindro armado de púas» metido en una caja rectangular, manejado con una manivela y provisto de una pata de apoyo. Su utilización (en Europa) era especialmente atribuida a jóvenes procedentes de Saboya (Francia) que solían usar la música para amaestrar animales, principalmente pequeños monos.

2 «Zanfona: Argolla para mantener abierta la hoja de las ventanas. Recogido en Guntín.» Constantino GARCÍA, *Glosario de voces galegas de Hoxe*, Universidad de Santiago: Santiago de Compostela, 1985.

3 Marcial VALLADARES NÚÑEZ, *Diccionario Gallego-Castellano*, Biblioteca El Libredón. Establecimiento Seminario Conciliar Central, 1884.

Véase, por ejemplo, de estos autores:

– Jaime SOLÁ MESTRE, «La zanfona», *Faro de Vigo*, nº 17920, 30 de agosto 1925, p.1.

– Manuel CASTRO LÓPEZ, «Tipos populares de Galicia: El ciego de la zanfoña y su criado», *Almanaque Gallego para 1911*. Talleres Heliográficos de Ortega y Radaelli: Buenos Aires, 1910, p. 156

– Aurelio RIBALTA, *La temporada de Mondariz*, nº 9, 28 de julio de 1912.

– Ramón de ARANA, *La temporada de Mondariz*, nº 13, 25 de agosto de 1913.

– Castro SAMPEDRO Y FOLGAR, *Cancionero Musical de Galicia*, El Museo de Pontevedra: Pontevedra, 1942, p. 203.

– Santiago TAFALL ABAD, «Las canciones de los ciegos en la Puerta Santaî, *Boletín de la Academia Gallega*, nº 128-129, 1919. Citado por Castro SAMPEDRO FOLGAR, op. cit., p. 58.

– Ramón CABANILLAS, Prólogo del libro de Faustino SANTALICES, La zanfona. *Esbozo de Método relativo a este ancestral instrumento y breve estudio histórico didáctico con esquemas e ilustraciones para su aprendizaje*, Gráficas Bao: Lugo, 1956.

Perfecto Feijoo, miembro del coro gallego *Aires d'a terra*, recuperó varios instrumentos y también varias melodías de zanfona. También es autor de la primera grabación de este instrumento en España, realizada en 1907. Citado por José Luis CALLE GARCÍA, *Aires d'a terra, la poesía musical de Galicia*, Edición del autor: Pontevedra, 1993, p. 151.

5 *«Es indudable que los celtas, nuestros inquietos aborígenes, hicieron algo más y mejor que traernos este individualismo feroz que nos divide y la mala lengua que nos hiere. Trajeron también la gaita para alegrar la sombra de estos bosques y un instrumento delicioso para amenizar la vida apacible de estos lares. Este instrumento prístino y dulce y añorante, este instrumento típico y antañón se llama la zanfona».* Jaime SOLÁ MESTRE, «La zanfona», *Vida gallega*, 15 mayo de 1918, p. 1.

6 El escritor Manuel Vidal cuenta cómo un joven músico aficionado procedente de una buena familia se deleitaba tocando la zanfona (llamada aquí viola) acompañándose de una flauta: *«non fai moitos meses índa oíña on distinguido mozo coruñes, de Bergonzo, múseco xenial e espontáneo que toca toda clàs de instrumentos -sinto non recordar o nome- na casa que n'aldea de Quintela ten o nobre patricio Don Eduardo Quiroga, meu respetable amigo e compañeiro de caza.*

N'aquela casa solariega agasallourne o xenial múseco bergondense con tres concertos de viola acompañada a frauta *polo sempáteco Xorxe, fillo do señor Quiroga...»* Manuel VIDAL, *Contos galegos d'antano e d'ogano*, Santiago de Compostela, 1920. En el mismo lugar el autor cita su encuentro con el último ciego de la zanfona de Compostela, a quien llama «O derradeiro xuglar da viola».

7 Las espadillas son unos pivotes tangentes transportados por las teclas que inciden sobre las cuerdas, produciendo las notas. Según Santalices, esta denominación española fue recuperada por el escritor pontevedrés Xoan Manuel Pintos. Ver F. SANTALICES, *La zanfona...*, p.38.

8 He aquí una muestra de la que debió ser, sin duda, una de las últimas apariciones públicas de estos músicos callejeros. Se trata de un ciego leonés, tocando en Galicia en 1925:

La gente de esa villa se arremolinaba junto al ciego, mirando curiosamente la zanfona. Los adolescentes no la habían visto nunca. Y algunas personas un poco más maduras, estaban en la misma ignorancia que los chicos... A la zanfona de ese ciego a quien acabo de oír le falta la quinta cuerda. El ciego la toca desastrosamente. El mecanismo está desencuadernado. La afinación es imposible. El efecto, deplorable. El auditorio tiene que separarse de músicos así diciendo: –Esto no vale nada: ¡Vaya con los instrumentos clásicos gallegos!

Jaime SOLÁ MESTRE, «La zanfona». *Vida gallega*, agosto de 1925, p.1.

9 Faustino SANTALICES PÉREZ, *La zafona. Esbozo de método relativo a este ancestral instrumento y breve estudio histórico didáctico con esquemas e ilustraciones para su aprendizaje*, Gráficas Bao: Lugo, 1956.

10 *«... Algunos de los grabados que figuran en el texto, son tomados de la obra de Corette: 'Méthode pour prende à jouer de la vielle'».* F. SANTALICES, La zanfona..., p. 38.

11 Santalices plantea en su folleto La *zanfona* la existencia de zanfonas de tres tamaños, correspondiendo a las afinaciones de violín, viola y violoncello (op. cit., p. 25). Este es un dato difícil de verificar dado que aunque existen algunas ilustraciones que representan a ciegos zanfoneros con unos instrumentos muy grandes, ninguno de los instrumentos recuperados es tan grande. Además, en muchas ocasiones las ⇨ ⇨ ilustraciones no son algo completamente fiable para saber cómo era un instrumento. La tesis de la existencia de zanfonas de tres tama-

ños induce a pensar en una familia de instrumentos, entre los cuales tendría que existir al menos una quinta de diferencia de afinación, como sucede, por poner un ejemplo, en la familia de cuerda frotada (violín, viola y violoncello) y no tiene sentido aplicar esta correspondencia a la zanfona, pues la diferencia de tamaño es apenas reseñable en comparación con otras familias de instrumentos. Además, no se conoce la existencia de formaciones de familias de zanfonas en otros países y cuando se emplean varios instrumentos juntos, todos tiene la misma tesitura. En España la zanfona era un instrumento normalmente solista. Santalices quizá obtuviera esa conclusión cuando encontró en 1943 ó 44 la zanfona que nos ocupa.

12 El propio Santalices cita en que estado encontraba él normalmente las zanfonas: *«Los ciegos la desprestigiaron, tocándola sin escuela, convirtiéndola en un instrumento mate, gangoso y anodino, teniendo así que desaparecer, como ha desaparecido totalmente. Hoy es sólo un objeto arqueológico. Algunos ejemplares llegaron a mis manos apolillados y rotos.»* F. SANTALICES, *La zanfona...*, p. 18

También sabemos que el poeta Francisco Salgado, le regaló a Santalices una zanfona que se conservó en un cajón de manteca.

Testimonios recogidos por el autor a Faustino Santalices Muñiz, hijo de F. Santalices Pérez, el 23-6-93.

13 Testimonios recogidos por el autor a Faustino Santalices Muñiz, hijo de F. Santalices Pérez, el 23-6-93.

14 *La Viélle organissé, Lyra organizatta,* o zanfona-órgano es un desarrollo francés de la zanfona, que se fabricó durante el barroco como instrumento de concierto. Su particularidad consistía en que incluía en su interior un sistema de fuelles que se llenaban de aire mediante un mecanismo conectado con el manubrio, aire que posteriormente salía por unos tubos situados bajo el teclado de la zanfona, produciendo la misma nota que el teclado. Excepto por esto, la zanfoza-órgano era completamente normal y el sistema permitía tocar la zanfona solamente, o por el contrario, tocar ambos, zanfona y órgano, juntos, convirtiéndose así en un instrumento de viento y cuerda al mismo tiempo. Franz Joseph Haydn compuso cinco conciertos y ocho nocturnos para este instrumento por encargo del rey Fernando IV de Nápoles entre 1786 y 1790. *L'Art du facteur d'orgues,* de François BEDOS DE CELLES, París, 1778, incluye una descripción detallada del instrumento, un método para su construcción e ilustraciones del interior y sus diferentes partes (ver foto 5).

15 Según Santalices, el organillero era un reparador de armonios y otros instrumentos similares cuyo taller se hallaba, precisamente, muy próximo al Gobierno civil, por la zona de San Gregorio. Según informaciones aportadas por el Centro Etnográfico Joaquín Díaz, el restaurador podría ser el guitarrero «Muro» cuyo taller, en la calle de San Antonio de Padua nº 1, situado entre la plaza de los Arces y la Plaza de San Miguel, era el único restaurador de organillos de Valladolid en esa época. Desgraciadamente, falleció hace años y resulta imposible confirmar su participación.

16 El ejemplar encontrado por Santalices sigue el modelo español aunque es de una impecable factura. Según el organillero que la reconvirtió, el instrumento casi no fue tocado y para ser una zanfona-órgano era bastante pequeña. (Información recogida por el autor de este estudio a Amadeo Goyanes Vázquez (24-6-93), que acompañó a éste al taller del organero, porque vivía en Valladolid). Como única prueba de la presencia de las *flautas* citadas (los tubos de la zanfona-órgano) queda la marca rectangular de un remiendo en el aro, a la altura del teclado, así como vendas en su interior (ver foto 7). Resulta extraña esta ubicación, puesto que los tubos de la *lyra organizatta* se hallaban situados normalmente en el cajón del teclado y no en el aro.

17 Entrevista a Santalices por GRAZIELLA, *Dígame, 21 mayo de 1946, p. 1: «... Esta es del siglo XVII. Tengo otras dos que son más antiguas aún, pero la mejor es ésta. Fue construida en Clermont-Ferrand bajo la dirección de un gallego desterrado allí y muy aficionado a estas cosas. Los descendientes de este señor, una familia de rancio abolengo galo, me la regalaron a mí al saber que yo me dedicaba a hacer resurgir tan ancestral instrumento. Claro, que cuando me la dieron no estaba tan guapa. ¡Figúrese! La tenían en un desván.»*

18 *«... Le musée de Bruselles possède de lui 2 vielles organisées datées de 1770 et 1775.»* René VANNES, *Dictionnaire universel des luthiers,* Les amis de la musique: Bruselles, 1988.

19 Nicolás Melling, otro de los constructores conocidos de zanfonas-órgano, era originario de Alsacia. En 1753 se estableció en París como violero. Refiriéndose a él, E. de Briqueville, en su obra «Les ventes d'instruments de musique au XVIII^e siècle» (1775), cita que construyó *«4 cistres, un luth, une guitarre allemande, une mandore et 2 vielles organisées».* R. VANNES, *Dictionnaire...* También sabemos que Melling marcaba todas sus obra con una etiqueta manuscrita: «Melling Maitre. Luthier rue fromenteau. París. A la belle vielleuse». Constant PIERRE, *Les facteurs d'instruments de musique (1893),* Minkoff: Ginebra, 1976.

20 C. PIERRE, *Les facteures...,* recoge la existencia de dos zanfonas construídas por Bergé conservadas en el Conservatorio de Paris: una de ellas, ordinaria, está fechada en 1771, mientras que la otra, «organizada», no está fechada. El dato es recogido también por R. VANNES, *Dictionnaire...,* quien señala las fechas conocidas de actividad de Bergé en Toulouse, entre 1759 y 1781.

21 Es conocido el hecho de que fueron los violeros franceses (como Charles Baton) los que en el siglo XVIII introdujeron mejoras en la zanfona ante la demanda de la corte francesa en la que el instrumento se había puesto de moda. En ocasiones, reconvertían laúdes y otros instrumentos para construir zanfonas.

22 R. VANNES, *Dictionnaire...*

23 Este orificio no tiene una utilidad clara. Existen varias posibilidades: –Orificio de acceso al eje: Bastante improbable, pues en la mayoría de los casos este orificio es diminuto, no permitiendo ni siquiera mirar el interior. Las zanfonas francesas poseen un orificio en la tapa, entre la rueda y el puente, que se utiliza para engrasar el eje. Pero el orificio a que nos referimos, al ser lateral y a la altura de la rueda hace el eje bastante inaccesible. –Oído sonoro: En este caso, puesto que las ondas sonoras salen normalmente por la tapa armónica del instrumento y este orificio está situado en el aro, resulta bastante extraño. No obstante existen otros instrumentos con oídos atípicos, como el ejemplar de pandora (instrumento de cuerda pulsada de origen renacentista) conservado en el Museo de Instrumentos de Bruselas, que posee la roseta en la parte inferior, o el *Koto* japonés, especie de salterio que posee el oído en la parte de abajo. Otros muchos instrumentos de cuerda tampoco poseen oídos en la tapa, por ejemplo el saz turco posee el oído en el aro inferior, bajo el cordal.

24 Confrontando las zanfonas estudiadas, observamos que las ventanas del teclado se hallan dispuestas según las divisiones de una escala de Do mayor. Es de reseñar, no obstante que la cuerda «al aire» está afinada un quinto grado descendente (sol).

Esto no quiere decir que se usara esta afinación en concreto. De hecho, resulta muy difícil averiguar que afinación usaban las zanfonas españolas. Lo más probable es que no tubieran ninguna en concreto y que cada ciego adecuara la afinación a su tono de voz. Estamos hablando de instrumentos bastante rústicos en su mayoría y su uso en las calles (pasando seguramente por varias manos y reparaciones *caseras)* hace que las cuerdas que tienen las zanfonas conservadas en los museos sean una pobre guía para averiguarlo. No obstante, Santalices en su folleto La *zanfona* ofrece una afinación en Do. ❐

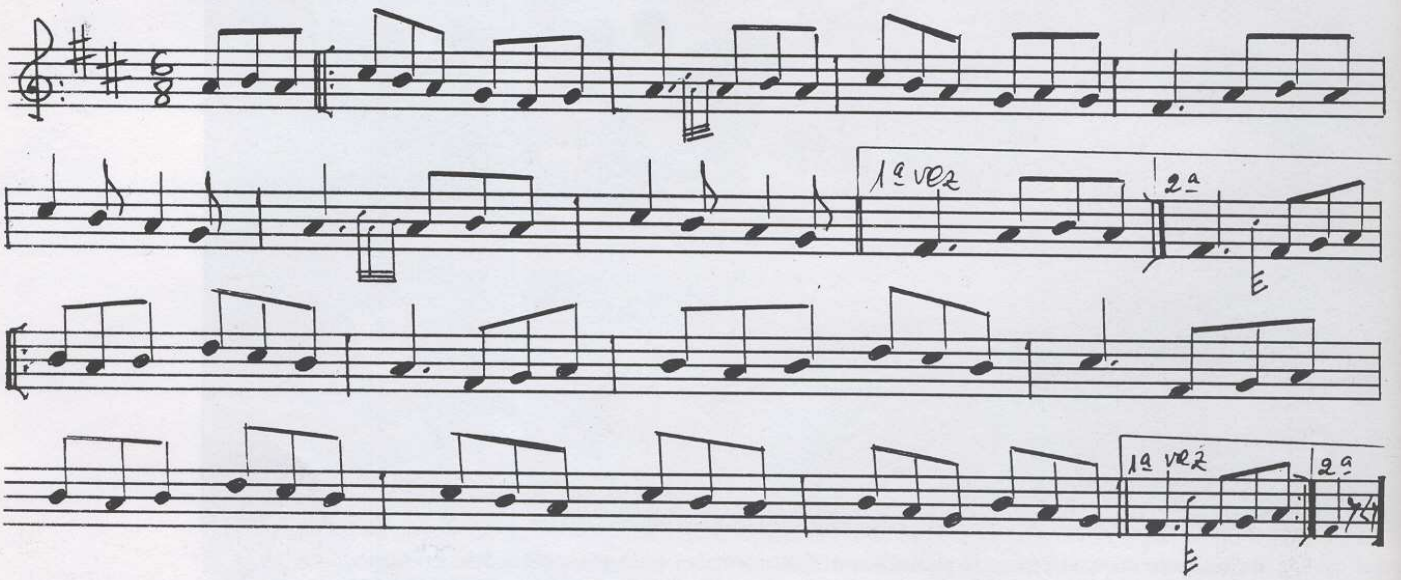
II Curso de construcción de palletas para emigrantes galegos, celebrado en Lugo, impartido polo profesor Hermenegildo Fdez. Méndez, (Do 1 ao 8 de Abril de 1996).

Compoñentes da Banda de Gaitas Xanabal de Vigo, que dirixe Antón Corral, durante a súa actuación na XI Xuntanza Internacional de Gaiteiros, celebrada en Amoeiro (Ourense, 25-05-1996)

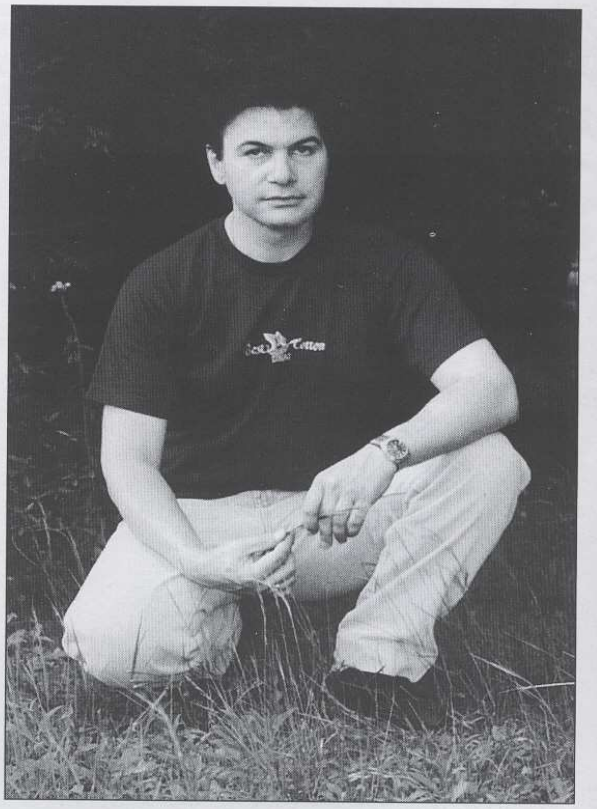
Muiñeira de Laxeiro

Plácido Rozas

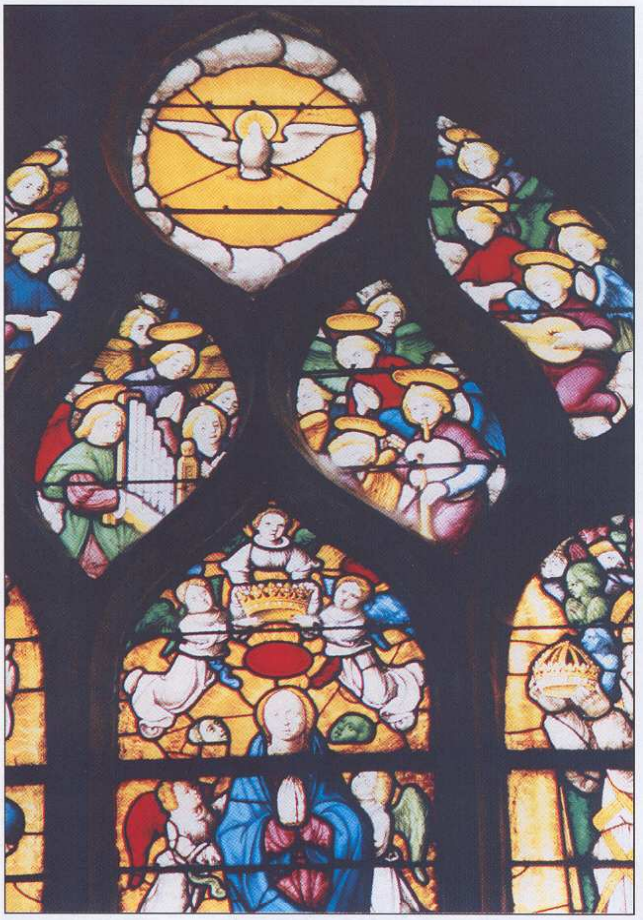
Esta Muiñeira foi interpretada polo autor no enterro do ilustre pintor.



Compoñentes da Banda de Gaitas Narancu de Oviedo
XI Xuntanza Internacional en Amoeiro (25-5-1996)



Felicitacións ao noso colaborador na Arxentina, Manuel Castro Cambeiro, pola obtención do importante premio periodístico de "recuperación cultural" relacionado coa cultura galega na súa obra "Legado Celta"; así como polas súas múltiples aparicións en radio e televisión sobre temas galegos e célticos.
Noraboa



SPEZET (Finistère):
Chapelle Notre-Dame du Crann,
"vitrail de la dormition de la Vierge
et du baptême de notre Seigneur"
Entre 1546 et 1573 (restauré)

A cornamusa baixo as aas da relixión

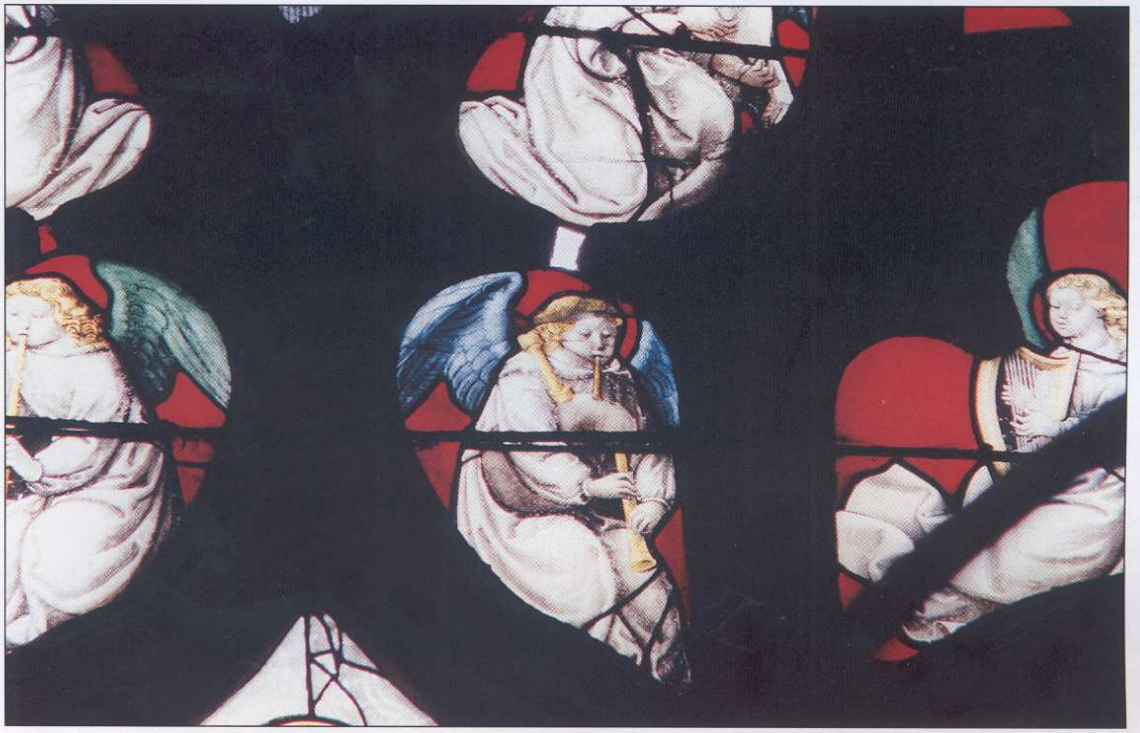
É común asociar a imaxe da gaita ó demo. Por medio desta pequena serie de fotografías, que nos amosan unha pequena mostra da iconografía sobre o tema, somentes desexo recordar que tamén a cornamusa aparece nas mans dos anxos ou mesmamente na man dos pastores que foron os primeiros en recibir o anuncio do nacemento de Xesuscristo. Existen, polo tanto moitas escenas nas que aparece asociada á relixión e non ó demo.

A Relixión e maila gaita, ás veces fan boas migas, tal como no lo amosa o concerto ofrecido pola REAL BANDA ó Papa Xoán Pablo II.

La cornemuse sous l'aile de la religion

Il est courant d'associer l'image de la cornemusa à celle du diable. Au travers de cette petite série de photographies (qui ne présentent qu'un infime échantillon de l'iconographie sur ce thème), j'aimerai rappeler que la cornemuse apparaît souvent, à l'inverse, dans les mains des anges ou encore des bergers qui furent les premiers à recevoir l'annonce de la venue du Christ et il existe encore bien d'autres scènes ou la cornamuse est placée du côté de la religion et on du diable.

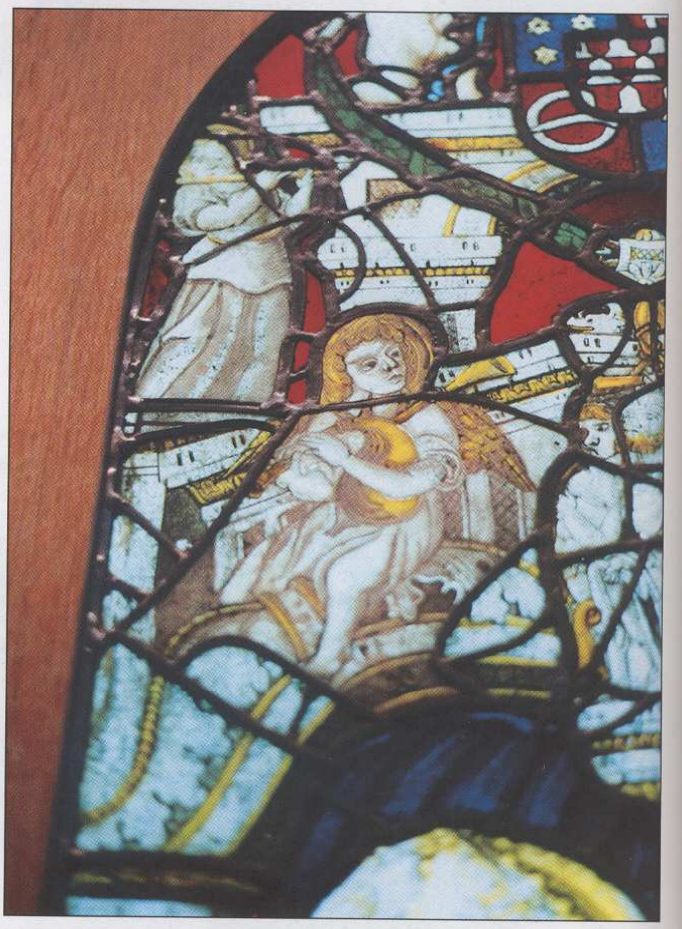
Religion et cornemuse font donc bon ménage plus souvent qu'on ne le pense, comme l'a prouvé cette année encore la Real Banda en allant jouer pour Jean-Paul II.



AUTUN
(Saône-et-Loire):
Cathédrale,
chapelle latérale
côté nord,
Tympan du vitrail
de l'Arbre de
Jessée
Donné en 1515
para le chanoine
Celse Morin

SENS (Yonne):
Cathédrale,
rose nord
Vitrail: concert de
62 anges
musiciens autour
du Christ
(en fait 31 en
symétrie)
1516/17 par Jean
Hympe père et fils

LANDIVISIAU (Finistère):
Eglise, transept sud Vitrail du Christ en gloire, XIXème?



QUIMPER (Finistère):
Musée Départemental Breton Vitrail en grisaille
de la chapelle St-Exupere de Dineault
(près de Chateaulin):
Série de six anges cornemuseux, très semblables
symétriques deux à deux mais non identiques.
Vers 1535: atelier Quimperois

DIJON (Côte-d'Or): Musée des Beaux-Arts, pyxide en ivoire (boîte à hosties cylindrique)
Ivoire sculpté avec traces de couleur verte: scènes de la petite enfance du Christ;
annonce à un berger lère moitié du XIV^{ème}, "Maître de la Pyxide de Dijon" atelier français

MARMOUTIER (Bas-Rhin):
Ancienne église abbatiale bénèdictine, boiseries du choeur Sc/bois. 1761/69

MARMOUTIER (Bas-Rhin): Ancienne église abbatiale bénédictine, transept ouest Sc/pierre: adoration des bergers 1470?

SAINT-MAIXENT-L'ECOLE (Deux-Sèvres): Cathédrale, portail intérieur
Sculpture/bois: cornemuseux accompagné par un hautbois XVII^{ème} ou XVIII^{ème}

Manuel Dopazo, decano de los gaiteros en la Argentina

Manuel Castro, (Buenos Aires. Argentina)
Recuperación fotografía: *Ruben Sosa*

Salía del estudio, después de la primera edición de Nuevediario (de hacer mi habitual columna de Información Internacional).

En la redacción me dijeron que tenía un llamado telefónico. Del otro lado de la línea un señor se identificó en el apellido de DOPAZO.

Me comentó que su padre había sido el mejor gaitero de Argentina, que me había visto en el programa de Mirtha Legrand presentado mi libro Legado Celta, hablando de España, de Galicia, de la Gaita.

Me dijo que quería hablar conmigo señalándome que tenía documentación para mostrarme, recortes de diarios, fotos de época, partes de instrumentos...

A decir verdad, a mi no me sonaba el nombre de *Manuel Dopazo y los Gaiteros de Villaverde.*

Concertamos una cita y fui a verlo a su casa... El orgulloso hijo del maestro sabía muy bien lo que decía.

Perfecto Dopazo tiene 80 años y vive con su esposa en una casa de la calle Venezuela en esta capital federal. En ella la presencia de su padre es manifiesta. Apenas se entra en la sala de estar de la vivienda, un gran cuadro muestra de cuerpo entero al gaitero vistiendo el traje regional sosteniendo con hidalguía en sus brazos al instrumento nacional de Galicia.

Me mostró todo lo que le quedaba de recuerdo de su padre al tiempo que se disculpaba diciendo que faltaban algunas fotos y recortes de diarios, que mucho de eso se había perdido debido sobre todo a las mudanzas y también porque tal vez antes no se le daba el valor que ahora tienen.

P.D:...es que cuando él murió no quisimos saber mas, nos retiramos de la música. Nos venían a buscar para ir a tocar, el único de nosotros que aceptó fue mi hermano Roberto, el que un tren destrozó hace poco, y que tocaba con Feito; no se si por necesidad o que, pero nosotros le pedíamos que no fuera, que estaban desprestigiando al viejo, todo lo que papá había hecho. ¿Cómo vas a ir con esos gaiteros? le decíamos... Claro, era el apellido Dopazo lo que les interesaba.

Manuel Dopazo Goutade llegó a la Argentina en 1902. Había nacido el 9 de mayo de 1883 en Santirso de Manduas, ayuntamiento de Silleda en la provincia de Pontevedra. Aquí fue considerado el mejor gaitero de su época, comprendida entre 1908/10 hasta 1952, año en que murió. En todos los lugares donde actuaba e inclusive por las radios, era presentado de la siguiente manera: "Señores, con ustedes, el más grande gaitero de América".

Manuel Dopazo aprendió a tocar gaita desde muy chico, cuando tendría unos 7 u 8 años, de la mano de un vecino y también de su padre que fue quien le enseñó una muiñeira muy antigua. Con respecto a esto hay una anécdota familiar que señala que cuando Dopazo regresó a España en 1924, su madre que hacía tiempo había quedado ciega no creía lo que le contaban, que su hijo Manolito había vuelto. La mujer quiso saber si aquello era verdad y como después de pasados más de 20 años no estaba segura de reconocerlo por la voz, dijo

que había una sola manera, que esa persona tocara gaita. Cuando los sones fueron escuchados, la mujer, presa de una profunda emoción, lloró. Las dudas se disiparon. Dopazo había tocado la muiñeira que le había enseñado su padre y que solo él ejecutaba de una manera especial.

P.D: ... no me acuerdo el nombre de esa melodía, pero era algo, como decía mi padre, muy repenicada y que no todos podían tocar...

Aproximadamente a los 12 años se presentó a un concurso en Santiago de Compostela. La primera vez lo hizo acompañado del gaitero del pueblo, ganando un premio honorífico, pero al año siguiente volvió a intervenir y ganó.

Las razones que lo obligaron a emigrar a la Argentina fueron trágicas.

P.D: ... cuando mi padre era un joven de unos 19 años, el cura de la parroquia le avisó a mi abuelo que la guardia civil iría al día siguiente a buscar a Manolo para enviarlo a la guerra de Cuba y que lo mejor para él era que escapara. Entonces mi padre fue al pueblo donde estaba mi madre y le dijo: "Mira tenemos que irnos por que pasa esto, o me voy a la guerra o nos escapamos; vamos a Argentina (mi madre tenía un hermano que trabajaba en el Hotel España de Avenida de Mayo) vámonos allá, vamos ya.

Esto es lo que contaba mi padre de la salida:

Estuvieron alojados en un hotel donde una persona cobraba no sé cuantos miles de pesetas para transportarlos hasta el barco y traerlos camuflados. Los levantaban de noche, a las doce, y caminaban por las calles de uno en uno, uno aca y otro a la media cuadra y así sucesivamente para no llamar la atención hasta llegar al puerto. Allí tuvieron que meterse en el agua hasta llegar a un bote, y todos agachados para evitar ser vistos por las autoridades portuarias. Cuando alcanzaron el barco subieron por una escalera que casi se viene abajo. Una vez en el buque los que los llevaban sacaron unas chapas, los metieron dentro cerca de la caldera y colocaron las chapas otra vez, las que fueron atornilladas. Se morían de calor cuando las máquinas se pusieron en funcionamiento. Varias horas después, cuando había pasado el peligro, los dejaron salir. Mi madre estaba mareadísima, según dijo, quería saltar y volver a España; no quería seguir en el barco. En aquel momento eran novios, vivieron juntos unos años y después se casaron en 1906.

Cuando llegaron al puerto de Buenos Aires los subieron a un carro y les preguntaron donde querían ir. Así es como llegaron hasta el Hotel España donde Antonio, un hermano de la que sería su esposa, trabajaba. Cuando le preguntaron que sabía hacer, contestó:

"Me dedico a tocar gaita, hacer las cosas de la casa y nada más".

Su nuevo puesto fue de lavaplatos y no era ninguna deshonra, la cuestión era trabajar; tenía

que ganar el dinero necesario para procurarse alimento y pagar el alquiler de la habitación donde vivían. Lo más importante había sido logrado.

P.D: ... ya tiene trabajo y en los días en que iba desde el hotel a la calle Tacuarí —que era donde vivía— en uno de esos viajes, entre Tacuarí y Méjico había un bar y allí estaban tocando gaita. Mi viejo escuchó y entró, no era muy bueno pero aún así se quedó mirándolo...

El gaitero lo vió en esa actitud y le preguntó que le pasaba. Dopazo le contó que también era gaitero y que había llegado hacía poco de España. Lo hizo tocar y le gustó. Al final le preguntó cuanto ganaba en su trabajo. De los dos pesos por día que obtenía en el hotel, la oferta fue de seis, que para él era casi una fortuna. Desde ese día dejó de lavar platos y ni siquiera se presentó para cobrar lo que había trabajado.

Esta persona le dió además dinero adelantado para que se comprara la ropa apropiada: pantalón, camiseta blanca, faja roja y así comenzó a ir a las romerías. También lo proveyó de una gaita, ya que no había traído ninguna desde Galicia. Quien lo había contratado se dedicaba a llevar conjuntos por el interior del país.

P.D.: ...pero después mi padre se dió cuenta, se dijo a si mismo, yo le estoy haciendo el caldo gordo a éste; tengo que buscar lo mio. Empezó por averiguar las direcciones de las sociedades españolas del interior y les envió correspondencia; "Gaiteiro recién llegado de España ofrece sus servicios". Así empezaron a llamarlo y donde iba una vez, quedaba.

Mi padre salía a una romería, en el año treinta y pico, en la época de su apogeo, y de ahí pasaba a otra, de un pueblo a otro. Llevaba una maleta grande con ropa y de esa forma iba a todos lados. Cuando una actuación terminaba y le estaban pagando ya le estaban pidiendo fecha para el año siguiente .

Muchas veces las sociedades y clubes utilizaban las fechas que mi padre tenía libres para hacer los festivales...

Todas las entidades gallegas de las distintas ciudades de Argentina se disputaban su presencia. También era llamado para acompañar a distintos coros como Los Rumorosos, la Coral del Centro Gallego, el Coro de la Casa de Galicia entre otros, pero cuando en más de una ocasión las fechas las tenía ocupadas, enviaba a uno de sus hijos con otros músicos. Aparentemente cualquier cosa era buena con tal que figurara el nombre de Dopazo.

Con motivo de la llegada del hidroavión Plus Ultra, pilotado por Ramón Franco se realizó un

gran festival en la sede de la Sociedad Rural en Palermo, con música gallega.

Durante los años de la Guerra Civil, Dopazo y sus músicos, entre lo que se encontraban sus hijos, eran llamados para recaudar fondos destinados a la Madre Patria. Los del bando nacional lo hacían por medio de Lola Membrives en el Teatro Avenida y los republicanos en el Luna Park.

La llegada de una compañía de zarzuela a Buenos Aires que ofreciera Maruxa, requería la presencia de un gaitero. Manuel Dopazo era el elegido. Su actividad artística lo hizo llevar la gaita al Teatro Colón que es lo máximo a lo que se puede aspirar. Fue la noche del 12 de octubre de 1930 estando presente en esa ocasión el presidente de la República Argentina don Hipólito Irigoyen.

Dopazo y sus músicos no sólo recorrieron todo el país sino también Brasil y Uruguay.

Como gaitero llegó al cine participando en dos películas; la primera "Cándida" con la famosísima Nini Marshall, la segunda "La calle junto a la luna" donde actuaban dos grandes figuras como Marisa Ibáñez Menta y Juan Carlos Thorry. Cuando el grupo se presentaba —lo fuerte de Dopazo era el cuarteto— empezaba con el famoso pasodoble El Gallito. Amenizaban los bailes turnándose con la orquesta que tocara en esa ocasión. Cada uno interpretaba tres piezas.

P.D: ...aquí en la capital actuamos en todos lados, en la Casa Suiza, Región Leonesa, Casa de Galicia, La Argentina, Centro Asturiano,

Centro de Almaceneros y muchos más. Cuando el festival era más grande se realizaba en el Luna Park. En los salones de Plaza Hotel, los festivales eran organizados por la empresa Ford.

Manuel Dopazo vivió toda su vida de la gaita, con la que mantuvo a una familia de once hijos. Fue el único que pudo hacer esto, los otros gaiteros tenían otros trabajos.

P.D: ...hasta mis hermanos traían amigos del colegio que habían caído en desgracia y a veces mi padre tiraba la bronca, pero mis hermanos le decían: "No ves que se le murió el padre y la madre". Y así venían, uno ocho meses, otro diez meses. Traían gente a comer, siempre había gente en casa y quien pagaba la olla: Don Manuel.

Además de ser un eximio ejecutante también fabricaba gaitas, generalmente para vender, y las hacía con herramientas que no eran como las que hay ahora. Aquí en Argentina fue donde aprendió a tornear. Soldaba con plata, soplando.

En eso radicó el mal que lo llevó a la tumba, el hecho de trabajar de ese modo, todos los días para colocar las virolas. Los médicos le aconsejaron que dejara de hacerlo, pero no hizo caso. Además fumaba y eso conspiró contra su salud. Las hizo durante toda su vida. En aquel tiempo se vendían a 500 pesos cada una, aunque el precio disminuía si el comprador no tenía suficiente dinero, pero si ganas y humildad para aprender, y era el mismo Dopazo el que le enseñaba, gratis. Ahora bien, los que se "daban corte" eran los que pagaban más del importe estipulado. Además las reparaba, fabricaba las palletas y los palillos de los tambores. Para uno de sus hijos hizo una minigaita gallega, quizás la primera del país y también entre las pocas pertenencias que conserva su hijo —ya que su gaita aparentemente se ha perdido— hay un asombroso puntero de metal con dos llaves en su parte posterior con el que se presentaba ante el público.

Ganó muchas medallas tocando gaita y con ellas en el pecho actuaba.

Su fama fue tal y tan grande el respeto que por él se sentía que hasta el mismo Alfonso Rodríguez Castelao, que iba a visitarlo a su casa, le dijo a Dopazo que iba a informar al gobierno español de ese entonces de su obra en la Argentina.

Constituyó una familia de músicos, pero solo uno de sus hijos, Ramón, llegó a tocar gaita aunque nunca "ejerció de gaitero". Se dedicaron más a la percusión.

P.D: ...el mayor y el segundo tocaban batería y Roberto también batería; Ramón la caja —la hacía hablar—, tal es así que los músicos en los festivales comentaban justamente eso, que la caja "hablaba". A Ramón, mi padre le quiso enseñar, pero no pasaba nada, tocaba como Sierra. Le decía: "así no, tenés que acariciar las notas, hay que sacarles dulzura". No te digo nada cuando estaban los "señores gaiteros". Mi padre les tenía que afinar sus instrumentos, iba al ronco de cada uno, ponía su gaita de costado y lo hacía tocar y asi con cada uno ¡y eso que eran todos gaiteros!. Muchos se hacían los interesantes pero no sabían cómo afinar...

Manuel Dopazo dejó de tocar en lo seis últimos meses antes de su fallecimiento.

P.D: ...cuando fuimos a San Francisco en Córdoba a tocar en una romería regresó a casa enfermo. La romería fue el 12 de octubre de 1951. Ya no podía tocar. A los festivales mandaba a otro gaitero al cual lo acompañábamos nosotros. Cuando yo lo afeitaba veía día a día como desmejoraba. La enfermedad lo iba comiendo poco a poco. Venían amigos u otros gaiteros como Sierra o Sisto, pero él no quería que lo vieran en ese estado.

Cuando Manuel Dopazo falleció toda la sociedad se conmovió. La noticia fue dada a conocer tanto por la prensa escrita como por las radios. He aquí algunos de ellos:

En la ciudad que vibra con el rezongar de los bandoneones y el bordoneo de la guitarra, las cadencias de la música sinfónica de jerarquía y las estridencias de jazz–band y de todos los instrumentos negroides, calló la gaita celta de Manuel Dopazo, el decano de los gaiteros, el que en la urbe de hierro y cemento ponía un acento nostálgico...

...por eso la colectividad galaica tiene un crespón en su recuerdo para el solar de los celtas: ha muerto su gaitero, el más grande de sus gaiteros en tierra argentina. Ha muerto Manuel Dopazo...

(Diario El Líder del 30 / abril / 1952. Artículo firmado por D'Artagnan).

El periódico de la colectividad lo señaló de la manera siguiente el 10 de mayo de 1952.

Días pasados falleció el conocido gaitero don Manuel Dopazo.

Una cruel enfermedad que no perdona, lo tenía postrado en cama desde el mes de octubre. Con él desaparece una figura tradicional de nuestra colectividad en donde este artista popular gozaba de muchas amistades y numerosas simpatías.

Dopazo, supo con su arte y entre nosotros, ennoblecer el original instrumento celta "sacándolo de la fonda y la taberna", como ha dicho alguien para llevarlo a uno de los teatros más grandes y prestigiosos del mundo, el Colón, de esta capital. Durante más de cuarenta años animó Dopazo, nuestras fiestas con su arte...

Por su parte La Opinión Gallega reprodujo una nota necrológica del programa radial "Recordando a Galicia".

...Galicia ha perdido a un auténtico vocero de su espíritu. La gaita, no es un instrumento más para este pueblo milenario. La gaita sintetiza singularmente el espíritu de una raza que no se doblega en el correr de los siglos ante la adversidad y el dolor. De la gaita parten los más intimos sentimientos del gallego, porque en la gaita viven las raíces de su sentido de la vida y de la muerte...del bien en su lucha contra el mal...del derecho a existir...del derecho a pensar.

La gaita es, en esencia, el símbolo de una nacionalidad. Cuando se habla del gallego se llega de inmediato imaginativamente al recuerdo de la gaita. De ahí que don Manuel Dopazo llegue a confundirse con su propio instrumento, identificándose perfectamente con el ideal gallego de una raza fuerte y respetuosa de sus tradiciones...

...Cierta vez le oimos decir al gran Castelao: "Dopazo —o día que voltemos a Galiza iremol–os dous diante de centos de gaiteros tocando a nosa gaita por todol–os povos da nosa Terra". Castelao estaba en la real concepción de lo que era y representaba Dopazo...

En otro artículo, Clemente Cimorra, escribió sobre la muerte del maestro:

...Dopazo representaba mucho, la suma de todo lo gallego y de todas las nostalgias, la presencia de las raíces que logran en el hombre de Galicia aclimatado en América esa dualidd: la del trabajador incansable encariñado con el país en que vive y la del hijo de la Tierra de espíritu insobornable fiel a ella y a su lecho materno...Dopazo mantenía el alma de Galicia, intacta en él después de casi medio siglo de vivir en la Argentina...

El cable leído por radio fue escueto pero sentido:

En la fecha ha dejado de existir una destacada figura de nuestra colectividad. Manuel Dopazo. Su nombre, que gozara de tanta popularidd no encabezará nunca más tantos festivales a los que él llevara las notas alegres de su gaita gallega. Cuando suenen otras gaitas en reuniones familiares nuestro pensamiento, tendrá un cariñoso recuerdo para este gran amigo que se nos fue: Maunel Dopazo. Para darle nuestro último adios podemos ir esta noche a la calle Uspallata 839.

Su viuda e hijos recibieron infinidad de cartas tanto de instituciones como de particulares, lamentándose por la pérdida irreparable.

Entre las honras que se le rindieron estuvo la presentación de los gaiteros que actuaron el día de Galicia (1952) organizado por el Centro Gallego, que llevaron en sus gaitas crespones negros.

El sepelio de sus restos, se realizó en el panteón de SADAIC (Sociedad Argentina de Autores y Compositores) del cementerio de la Chacarita y congregó a una multitud que le rindió su último homenaje ❐

DATOS BIOGRAFICOS

Manuel Dopazo Goutade nació en San Tirso de Manduas, Pontevedra el 9 de mayo de 1883 y falleció en Buenos Aires el 28 de abril de 1952 a los 69 años. Se casó en 1906 con Margarita Perfecta Collazo con la que tuvo once hijos de los cuales solo cuatro viven en la actualidad. Residió de manera permanente en Argentina a partir de 1903. Su domicilio habitual fue en la calle Uspallata 839.

Por aquellos años en que Manuel Dopazo desplegó todo su saber en el difícil arte de tocar gaita, había otros gaiteros; sus apellidos eran: Castro, Sisto, Sierra, Lestón, Muros, González, Martínez, García, Rua, Varela y Feito (este último fue uno de sus alumnos).

Cuando Dopazo los necesitaba los llamaba y así se formaba la agrupación Los Gaiteros de Villaverde.

Con motivo de cumplirse 30 años de actuación en nuestro país, Manuel Dopazo fue homenajeado en el Teatro Avenida. El acontecimiento fue patrocinado por las audiciones radiales Iberoamericana e Hispano–Argentina y consistió en una gran función teatral que se llevó a cabo la noche del 6 de agosto de 1937.

Ensaio percusionistas da Real Banda a cargo do profesor Carlos González

A Real Banda durante o concerto na Praza de San Pedro en Roma (19.08.1996)

Scapoli:
un paese, un Circolo, la Zampogna

di Antonietta Caccia

L'Associazione Culturale «Circolo della Zampogna», prima e -per quanto ci risulta- finora unica organizzazione operante in Italia per la promozione e la valorizzazione della zampogna, nasce a Scapoli (IS), Molise, alla fine del 1990.

In questo piccolo paese, situato ai piedi del massiccio montuoso delle Mainarde, in un'area dove si incrociano la storia e la geografia di tre Regioni (il Molise, l'Abruzzo e il Lazio), è sopravvissuta più che in altri loughi d'Italia l'ultramillenaria tradizione della costruzione e dell'uso musicale dell'antico strumento pastorale. Tanto che, già alla fine degli anni'70, grazie alla vitale presenza di bravi costruttori e alla fortunata ideazione di un'annuale Mostra Mercato con annesso Festival, Scapoli divenne un punto di riferimento fondamentale per la sopravvivenza dell'«aerofono-a-sacco» e un cetro d'atrazione per gli appassionati del settore e non solo, meritandosi l'appellativo di «capitale della zampogna». Titolo questo che i costruttori e i suonatori hanno sempre fatto in modo di continuare a meritare e mantenere anche in un contesto che, a partire dalla metà degli anni'80, mostrava grossi segni di sgretolamento, fino a rudirre la stessa Mostra-Mercato e il Festival di fine luglio da importante -se non addirittura unico- appuntamento zampognaro italiano ad una ripetizione rituale di se stesso senza più particolari stimoli ed entusiasmi.

E'a questo punto che, su iniziativa di un piccolo gruppo locale composto di giovani e meno giovani, nasce il Circolo della Zampogna; non un circolo di zampognari, bensì una Associazione Culturale aperta a tutti e con lo scopo precipuo di rilanciare l'aerofono attraverso una operazione anch'essa culturale di più ampio respiro.

Il bisogno era di uscire dal clichè e dall'isolamento; il desiderio era di allargare la partecipazione, di risocializzare la tradizione, sempre piú ricacciata nelle botteghe dei costruttori e rispolverata una volta l'anno per la festa, attualizzando uno strumento e i suoi suoni sempre più considerati resti di un passato pronto per il museo. Mentre sentivamo che quel passato voleva, poteva e doveva vivere nel presente perchè permeava ancora, sia pure in modo sotterraneo e quasi timoroso di manifestarsi apertamente, la vita della comunità. Almeno in nove case su dieci a Scapoli c'era una zampogna o un piffero. In una proporzione di poco inferiore almeno una volta nella vita lo scapolese è partito a Natale per andare a suonare la Novena, salvo poi ad appendere la zampogna al chiodo per il resto dell'anno. Si trattava dunque di fare «uscire fuori» i suonatori, di aprire un dialogo all'interno e verso l'esterno; di verificare la possibilitá di *vivere* con la *zampogna* oggi, come un fatto di oggi e non come rappresentazione scenica di ieri.

Chi scrive, essendo interessata in prima persona, non è forse la più idonea a dire con la dovuta obbiettività se in poco più di cinque anni di attività gli scopi che ci si era prefissi sono stati -e in quale misura- raggiunti.

Qualcosa però è successo, alla zampogna e nel modo di vedere la zampogna, da quando il Circolo esiste. E non solo a Scapoli.

Non vorrei peccare di immodestia, né attribuire all'Associazione più meriti di quanti abbia. Alcuni

dati però sono innegabili e vanno perfino al di là di ogni aspettativa e intenzione iniziali. Il primo riguarda la reazione sociale alla «provocazione culturale» operata dal Circolo. Perchè anche di questo in effetti si trattava, di una provocazione e quindi di una sfida e di una scommessa. Sfida a un atteggioamento per cui Scapoli uguale Zampogna era un fatto talmente scontato da non valutare minimamente la possibilità della verifica, del confronto e dell'arricchimento che viene dallo scambio e dalla riflessione; scommessa sulla capacità della capitale della zampogna di reggere questo confronto e di migliorarsi.

Complessivamente, ritengo che la sfida e la scommessa siano riuscite.

Ma non è tutto. Perchè, se oggi si parla di ance di plastica per tenere meglio l'accordatura; se sono aumentate le possibilità di accordi in uno strumento che si era ormai ridotto quasi esclusivamente alla novena di Natale; se sempre più strumenti vengono realizzati e diffusi; se una intera area geografica –e non solo Scapoli– sta beneficiando dell « effetto zampogna» in terminidi ricaduta turistica e quindi economica; se tutto cò è accaduto e accade tutt'ora, molto lo si deve proprio al Circolo, alla caparbietà e all'impegno dei suoi aderenti ai vari livelli. Dai soci costruttori e suonatori che, stimolati da una richiesta sempre più massiccia ed esigente, affinano le loro tecniche e riacquistano fiducia nel loro ruolo, ai soci musicisti che, come Pietro Ricci, compongono nuovi brani, contribuendo a creare un nuovo repertorio e apportando innovazioni alla stessa tecnica costruttiva. Dai soci ricercatori ai soci che sostengono il peso della organizzazione delle diverse iniziative e della gestione quotidiana dell'Associazione, come tenere aperta in forma del tutto volontaria la Mostra Permanente di Cornamuse Italiane e Starniere aperta tutto l'anno. Per finire con i soci –ai quali va un particolare riconoscimento– i quali semplicemente ci permettono di esistere con il contributo della loro tessera e del loro incoraggiamento.

Insomma, da quando Mauro Gioielli, inascoltato e solo, studava, ricercava e scriveva articoli e libri sulla zampogna, di strada ne è stata fatta un bel po' e la zampogna italiana (da quella molisana di Scapoli a quella campana, da quella calabro-lucana a quella siciliana, da quella laziale alla piva delle Alpi e degli Appennini) conosce una nuova stagione. Aumentano i gruppi che la inseriscono nel loro repertorio, aumentano le occasioni per suonarla ed esporla.

Naturalmente sempre in feste popolari, mentre in televisione, solo (ahimé) per fare colore. Ma d'altronde in Italia la zampogna non è mai stata strumento guerriero (leggenda di Turno a parte) o di parata, né strumento raffinato di corte. In Italia, sulle Alpi come in Sicilia, si chiamasse baghèt, piva o ciaramedda, la zampogna è stata sempre lo strumento pastorale e popolare per eccellenza; lo strumento dei campi, delle veglie, dei vari rituali e del Natale.

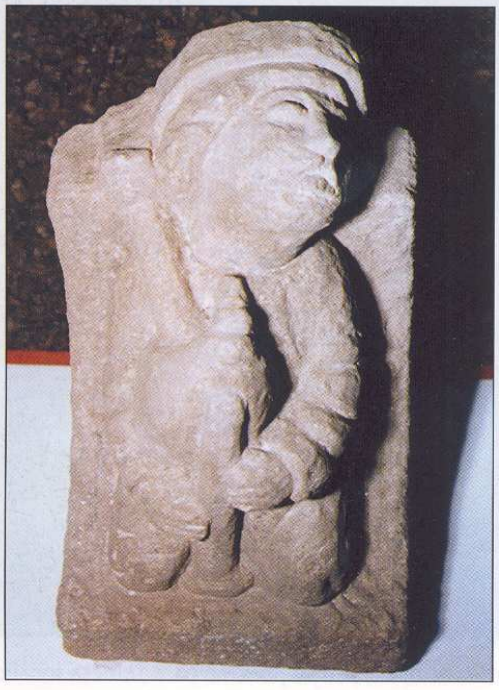
E' vero che probabilmente la zampogna fu inventata dagli dei e pare che in altri tempi l'imperatore Nerone la suonasse, e anche abilmente. Ma gli dei, si sa, erano capricciosi e Nerone un bizzarro imperatore! ❐

Banda de Gaitas de Amoeiro na súa actuación durante a Xuntanza Internacional de Gaiteiros, celebrada nesa localidade.

Museo Internacional de Cornamusas
da Escola Provincial de Gaitas da Deputación de Ourense

Proseguindo coa labor iniciada polo Museo Internacional de Cornamusas da copia exacta das diversas representacións iconográficas das que temos coñecemento no noroeste peninsular, todo elo ateigados pola filosofía de contribuir a súa permanencia no tempo, xa que somos conscentes do constante deterioro e desaparición de tan valiosas mostras do pasado, aquí facemos unha pequena mostra fotográfica de algúns dos traballos realizados en pedra e madeira polos artistas Laura Rodríguez e Sansedo, respectivamente, existentes no noso Museo.

Anxo gaiteiro procedente da Igrexa de Sta. Catalina de Montefaro, actualmente no Museo arqueolóxico da Coruña



Canecillo de Santa Mariña de Esposende (Cenlle-Ourense)

Gaita galega con ronqueta construida polo mestre-artesano Antón Corral

Gaiteiro e tamborileiro Pazo de Sta. Cruz de Quitapesares Bueu (Pontevedra)

Concentración das Bandas participantes na Fase Final da VI Liga Galega de Bandas de Gaitas (Pza. Maior de Ourense, 23-06-96)

CALENDARIO de ACTIVIDADES no eido da GAITA- 1996

DATA	ENUNCIADO	ORGANIZA
1996	II Certame Galego de Bandas e Grupos de Gaitas	Consellería de Cultura - Xunta de Galicia
1996	I Festival Celta en Buenos Aires	Secretaría de Cultura
2/1996	XII Festival de Música en Barcelona	Toxos e Xestas
2/1996	VIII Xuntanza de Xoves Gaiteiros	Banda de Gaitas Airiños de Fene
12/1996	III Cursiño para a formación de Xuíces (Bembrive)	AGBBGG (Vigo)
3/1996	Festival Stage	Conservatorio Occitán
3/1996	IX Curso de Folclore	Dir. Xeral de Rel. coas Com. Galegas - Conc. de Lugo
I-II-III/1996	9.º Ciclo de Música Tradicional y Popular	Tradicionarius (Barcelona)
17/3/1996	2.ª Fase da Liga 6.ª Galega de Bandas nos Blancos	Escola de Gaitas Deputación de Ourense
4/1996	IX Concurso de Baile e Instrumentos tradicionais	Cantigas e Agarimos
1/4/1996	II Curso de artesanía de palletas para emigrantes	Xta. de Galicia
15/4/1996	IV Mostra de Cantareiras - Pandereteiras	Terra Meiga - Ferrol
25/5/1996	Simposio de Música tradicional	Asoc. Gaiteiros
25/5/1996	XI Xuntanza Internacional de Gaiteiros en Amoeiro (Ourense)	Escola Prov. de Gaitas-Deputación de Ourense
5/1996	XII Día da Muiñeira en Ferrol	Donas e Galáns
5/1996	Mostra de Indumentaria Popular Galega en Ferrol	Grupo Etnográfico das Mariñas
5/1996	Semana de Folclore Popular	Axuntamento de Vigo
5/1996	Día do Baile Galego en Lalín	Consellería de Cultura
5/1996	Día do Baile Galego en Lugo	Concello de Lugo
5/1996	IX Día da Muiñeira en Compostela	Cantigas e Agarimos
5/1996	VII Muestra de Instrumentos Tradicionales en Zamora	Consorcio de Fomento Musical
5/1996	Festival Internacional de Musiques Vivantes-Parc. St. Europe	Ris-Orangis
5/1996	IX Día da Muiñeira en Cee	Axuntamento de Cee
5/1996	IX Día da Muiñeira en Coruña	Xacarandaina
5/1996	VII Concurso do traxe tradicional	Xacarandaina
5/1996	VIII Xuntanza Galega do Folclore	Os Alegres (Pontevedra)
5/1996	Día do Gaiteiro en San Andrés de Comesaña	A. C. de Comesaña
5/1996	Concurso Composición peza obligatoria no XXIX Concurso	Axuntamento de Ponteareas
9/5/1996	IV Conc. de Gaitas «Ledicia de Sanguiñeda» - Mos (Pontevedra)	Asoc. Veciñal e Cultural Ledicia
6/1996	XV Día da Muiñeira en Pontevedra	Asoc. de Coros e Danzas Dous Pontes
6/1996	XIV Festival Folclórico de Tui	Grupo Muiñeira
6/1996	XV Día da Muiñeira en Pontevedra	Consellería de Cultura
6/1996	VIII Enc. de Grupos de Gaita e Danza na Carballeira (Ourense)	Asoc. Cultural Carlasca
6/1996	VII Certame Folclórico o Pedrón en Padrón	Asoc. Cultural Rosalía de Castro
6/1996	VII Semana de Cultura Tradicional	Dous Pontes
6/1996	VII Semana de Cultura Tradicional en Coruña	Agrupación Xacarandaina
6/1996	VIII Semana de Cultura Tradicional en Pontevedra	Asoc. Cultural Dous Pontes
6/1996	Semana de Danza Popular en Lugo	Cons. Cultura Xuventude-Xunta de Galicia
6/1996	V Encontro de Chirimieiros e Gaiteiros en Mallorca	Centro Galego de Mallorca
14-18/6/1996	Exposición de Traxes Rexionais	Cons. Cult. Xuventude Dir. Xeral- Xunta de Galicia
22/6/1996	IV Camp. Provincial de Gaiteiros solistas en Bandas de Gaitas	AGBBGG
23/6/1996	Fase final Camp. Liga Galega Bandas de Gaitas Ourense	Escola P. de Gaitas

continuación: CALENDARIO de ACTIVIDADES no eido da GAITA- 1996

DATA	ENUNCIADO	ORGANIZA
7/1996	XI Encontro de Bandas de Gaitas	Concello de Narón
7/1996	XI Certame de Gaita en Euskadi	Casa de Galicia de Bilbao
7/1996	VIII Certame de Muiñeiras en Gondomar	Axuntamento de Gondomar
7/1996	Reencontres Inter. de Saint-Chartier (Indre) Luthiers Maitres Sonneurs	Comité George Sand de la Chatre
7/1996	XII Festival das Comunidades Celtas	Concello de Moaña
7/1996	XIII Ensalzamento do Traxe Galego	Concello de Compostela-Bco. Pastor
7/1996	XII Festival Intercéltico do Morrazo	Concello de Moaña
7/1996	Settimana europea della zampogna	Circolo della zampogna SCALOLI (Italia)
7/1996	Rencontros musiques et danses traditionalles-stages d'été-Nyons	Université Populaire Drome Provençale
7/1996	VI Rencontres Méditerranéenmes FESTIVAL STAGES	Université Populaire Drome Provençale
7/1996	VII Certame folclórico de Padrón	Grupo Rosalía de Castro de Padrón
7/1996	Exposición da Gaita en Europa-Garching (Alemania)	
13/7/1996	I Xuntanza de Gaitas en Xunqueira	Concello de Xunqueira Esp.
13-14-15/7/1996	II Encontros Europeos sobre a gaita	Concello de Ortigueira
8/1996	III Festival Folk Santo Estevo	Deputación de Ourense
8/1996	VI Campeonato Nacional de Bandas de Gaitas en Manzaneda	Asoc. Galega de Banda de Gaitas
8/1996	XVI Xuntanza Mariñana	Agrup. Espíritu Santo
8/1996	Festival Interceltique de Lorient (Camp. de Gaita-Trofeo Ma. Callam)	Axuntamento de Lorient
8/1996	XX Festival Folclórico Emigrante	Agr. Folc. «Arco da Vella» de S.M. de Reinante-Lugo
8/1996	XVII Xuntanza de Gaiteiros de Portomarín	Concello Portomarín
8/1996	Campeonato Mundial de Bandas de Gaitas en Glasgow	The Royal Scotish Pipe and Asociation
8/1996	VII Festival Folk Vila de Cerdeira	Asociación Cultural Orbaleira
8/1996	Valga Torupiil-96 (Festival Internacional de Cornamusa)	Padroado de Cult. do Concello de Narón
8/1996	Día da Gaita - Ribadeo	Amigos da Gaita
8/1996	VI Concurso Folclórico de Cerdido	Soc. Airiños do Carrís
8/1996	Festival Internacional de Gaiteiros de Strakonice	Concello de Strakonice
17/8/1996	VI Festival Internacional de Mondariz Balneario	Asoc. Xuvenil Saidoiro
31/8/1996	VI Concurso de Gaita Constantino Bellón	Ateneo Ferrolán
8/1996	III Concurso de Gaita en Betanzos	
9/1996	IX Festival de Gaitas	Concello de Cangas
9/1996	XXIX Concurso Rexional de Gaitas do País	Concello de Ponteareas
9/1996	Pipeband Championship Belgium	P.B.C.B.
9/1996	Concurso de Composición Ponteares	Axto. Ponteareas
20/9/1996	III encontro de Bandas de Gaitas en Chapela	Concello de Cangas
25/9/1996	IV Festival folclórico de Vimianzo	Asoc. Cultural Xuventude de Vimianzo
10/1996	VI Encontro de Músicos tradicionais en Narón	Asoc. Berce
29/10/1996	Encontro de Música Popular na Madeira-Funchal	Asoc. Cultural Xarabanda
11/1996	VIII Cursiño de Construcción de Palletas e Pallóns	Obradoiro de Intr. da Universidade Popular de Vigo
11/1996	X Festival de Danza de Moaña	Colectivos Folclóricos de Moaña
12/1996	Homenaxe ao Gaiteiro	Etnográfico «A Buxaina» C.R.A.C. de Coruxo
12/1996	XII Xornada da Gaita	Ateneo Ferrolán
12/1996	VI Festival Asociación de Gaiteiros Galegos	Asociación Gaiteiros Galegos
12/1996	V Festival Folclórico do Nadal en Cangas	Asoc. Cultural Lembranzas da Ría
12/1996	Concours de Composition pour Vielle a Roue	L'Asociatión pour L'essor de a Vielle a Roue
22/12/1996	1.ª Fase da Liga VII Galega Bandas de Gaitas en Marín (Pontevedra)	Concello de Marín

Experiencias na Real Banda

«Con traballo conséguese todo»

Transcurría o ano 1992, concretamente o 17 de agosto, cando acadaba un gran sono, pertencer á Real Banda de Gaitas da Deputación de Ourense, despois de moitos meses de duro traballo, sacrificio e rivalidade cos meus compañeiros, que aspiraban a ser tamén, membreos deste gran grupo gaiteril. A Real Banda significaba para min, alcanzala cúspide do mundo gaiteril. Nesta formación, non chega con tocar ben, requírense máis cousas, unha boa disciplina (inculcada desde que chegas á Escola de Gaitas) e un bon comportamento, nos ensaios e nas actuacións, así como unhas grandes ansias de traballo, mellora e concentración no que un está facendo.

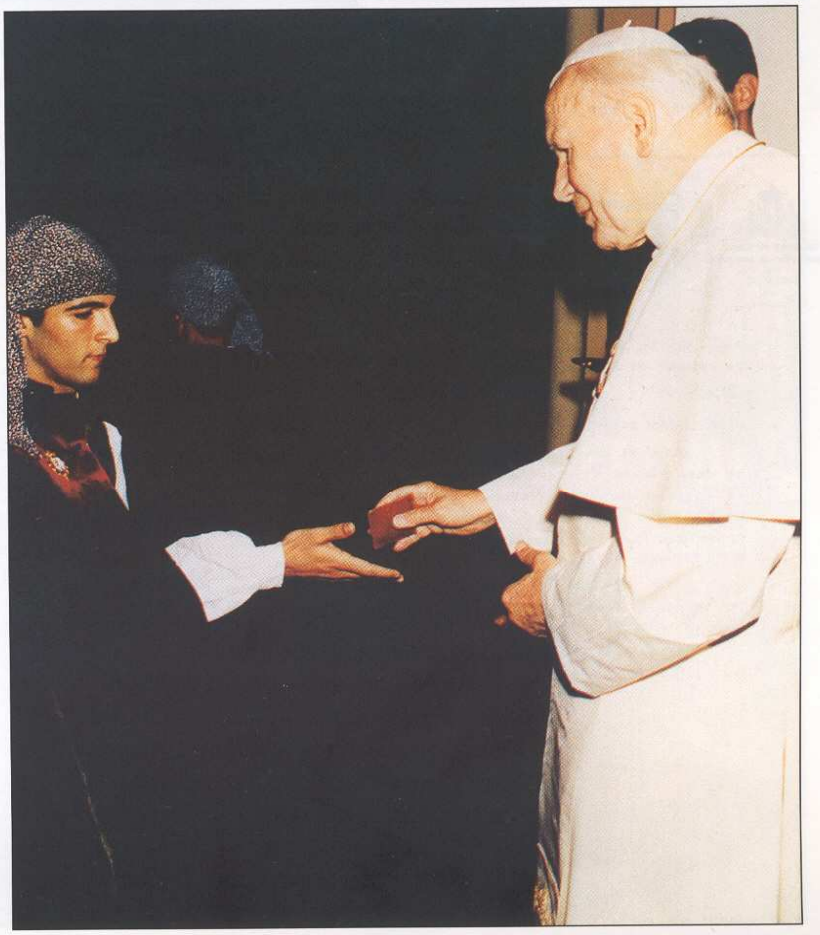
Ante min, tiña a primeira obligación como membro da Real Banda, a actuación en Strakonice (Antigua Checoslovaquia-Actual República Checa), actuación que se repetiría catro anos despois, debido ó gran éxito obtido nese Festival Internacional. Debo aclarar, que ésta non foi a miña primeira actuación coa Real Banda, o meu debut produciuse, como sustituto dun titular da Real Banda, na Casa Museu de Camilo José Cela, en Iria Flavia, na que tamén estaban, as Suas Maxestades, os Reis de España. O grupo enteiro gárdalle un especial cariño as Suas Maxestades, pola grande atención que nos prestan, sempre que os deleitamos coa nosa música, polo seu ofrecimento para posar có grupo, e pola otorgación do título de «REAL».

Logo destes anos, neste gran grupo musical, hai momentos inolvidables da nosas xiras europeas e actuacións no Novo Mundo. Un deses momentos foi, a proclamación de Campións do Mundo, en Glasgow, que recoñecía a nosa labor e que tiña un inmenso mérito, xa que eramos o único grupo de gaitas de toda España, entre centos de bandas de tódalas partes do mundo; este éxito xa se conseguira un par de anos antes. Gardo con especial cariño as actuacións nas Casas de Galicia de Winterthur, e Nürmberg, onde a xente emocionábase ó escoitala sua gaita galega, e saboreaban a música galega, recordando vellas lembranzas da sua terra natal. Nesa misma xira, tamen estivemos en Münich, unha cidade fabulosa, i en Berlín, onde o seu alcalde, mostrouse agradecidísimo, cando o obsequiamos cunha gaita galega. A nosa labor de traballo e mellora, demostrándose que íbamos no bon camiño, demostrouse cando actuamos nun programa do Canal Satélite «Galavisión», en México D.F.

O ano 1996, foi o de maior éxito para a Real Banda; despois de vernos por Eurovisión o Sto. Padre, na Plaza do Obradoiro en Santiago, quixo que lle tocaramos na sua presencia, concedendo unha audiencia no mes de agosto. O concerto, realizouse na residencia de verao do Sto. Padre en Castelgandolfo. Eu estaba moi emocionado e moi ilusionado, por coñecer o Sto. Padre, ó igual co resto da Banda, pero ó mesmo tempo tamén existia un nerviosismo no ambiente, que non influíu na interpretación das melodías. Ó final do concerto interpretamos a «Muiñeira de Wojtila», adicada a él, e composta por Manuel Muñíz e Xosé Lois Foxo. Posteriormente o Sto. Padre deunos a sua bendición, e nós, como mostra de afecto entregámoslle unha gaita, ofrecemento que se veu correspondido por él ó entregarnos un rosario a cada membro da formación. Todos eses momentos serán inesquecibles para min, xa que foi a millor experiencia da miña vida.

Xa só me queda decir: «O traballo, o esforzo e o sacrificio só traen unha cousa, triunfos e éxitos na vida», porque o que sementas, é o que recolles. Agradezco cordialmente, o que me ensinaron os meus mestres, neste mundo, don Xosé Lois Foxo, e especialmente, o que me iniciou e me guiou polo bon camiño, don Carlos Gómez ❐

David Mosquera García



Palau da Música de Barcelona (23-02-1996)

CÁMARA OFICIAL DE COMERCIO E INDUSTRIA DE ORENSE
EL PRESIDENTE

DEPUTACION PROVINCIAL DE OURENSE
REXISTRO XERAL
27 SET. 1996
ENTRADA Nº 8836

CAMARA OFICIAL DE COMERCIO E INDUSTRIA DE ORENSE
25 SET. 1996
Registro Salida n.º 1835

Orense, 20 de Septiembre 1.996

Ilmo. Sr. D. José Luis Baltar Pumar
Presidente de la Excma. Diputación Provincial
ORENSE

Distinguido amigo:

Tengo el gusto de comunicarte que el Comité Ejecutivo de esta Cámara Oficial, acordó por unanimidad felicitar a la Corporación que presides, haciéndola extensiva a su Director D. Xosé Lois Foxo, por el éxito que está alcanzando la Real Banda de Gaitas de la Diputación, especialmente en su actuación ante Su Santidad el Papa.

Todos nos hemos sentido orgullosos de su éxito y de la positiva divulgación del nombre de Orense en tan importantes auditorios.

Reitero nuestro felicitación con los mejores augurios para próximas actuaciones.

Cordialmente,

Fdo: Ovidio Fernández Ojea
Presidente Acctal.

RECTOR
Darío Villanueva

DEPUTACION PROVINCIAL DE OURENSE
REXISTRO XERAL
3 AGO 1996
ENTRADA Nº 6891

Santiago de Compostela, 26 de xullo de 1996

Ilmo. Sr. D. José Luis Baltar Pumar
Presidente da Excma. Deputación de Ourense
General Franco, 32
OURENSE.

Querido Presidente e amigo:

Quero que transmitas á Banda de Gaitas de Deputación provincial de Ourense a nosa felicitación e agradecemento pole versión do "Gaudeamus Igitur" coa que contribuíron, en homenaxe á nosa cinco veces centenaria Universidade, no espectáculo da noite do 24 de xullo en Compostela.

Moitos universitarios me teñen comentado xa a emoción que experimentaron ó escoitar tan fermosa interpretación do noso himno que espero no inmediato futuro poda sonar en directo nalgún acto da nosa Universitade.

Unha forte aperta.

UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA
Colexio de San Xerome. Praza do Obradoiro, s/n. 15705 Santiago de Compostela. Tel. 981/581455. Fax. 981/580522

O Alcalde de Barcelona, Pascual Maragall, fai entrega a Xosé Lois Foxo do «Caball» símbolo da cidade de Barcelona como agradecemento polo concerto ofrecido pola Real Banda na Praza de Sant Jaume (23-02-1996)

A Real Banda en Xapón
Outubro 1996

Actuacións da Real Banda

As portadas dos periódicos nipóns fixéronse eco das actuacións da Real niste país asiático (9-10-1996)

HUIS TEN BOSCH

HUIS TEN BOSCH NEW

ハウステンボスニュース

発行所／ハウステンボス株式会社　〒859-32 長崎県佐世保市ハウステンボス町 1-1

10/19～10/25 1996

収穫祭 開催中

響くガリシア魂

レンガの街並みに響く、バグパイプの軽やかな音色。スペイン・ガリシア地方からやって来た「ザ・ロイヤル・パイプ・バンド」が、同地方伝統の心を楽器に託して伝えます。《関連記事2頁に》

パレス ハウステンボス美術館で
シーボルト生誕200年記念特別展
医師シーボルトと長崎」が好評

おもな内容

「収穫祭」イベントガイド ……2・3頁
「オリジナル銘菓コンテスト」開催 ……4頁
「収穫祭」限定メニュー ……5頁

インターネットで情報発信中
「通信・放送機構 佐世保リサーチセンター」のホームページアドレス
http://www. sasebo. tao. or. jp/
ハウステンボスのホームページアドレス
http://sasebo. sasebo. tao. or. jp/

ハウステンボスに関するお問い合わせは
テレホンガイドセンター TEL0956（佐世保）-27-0001

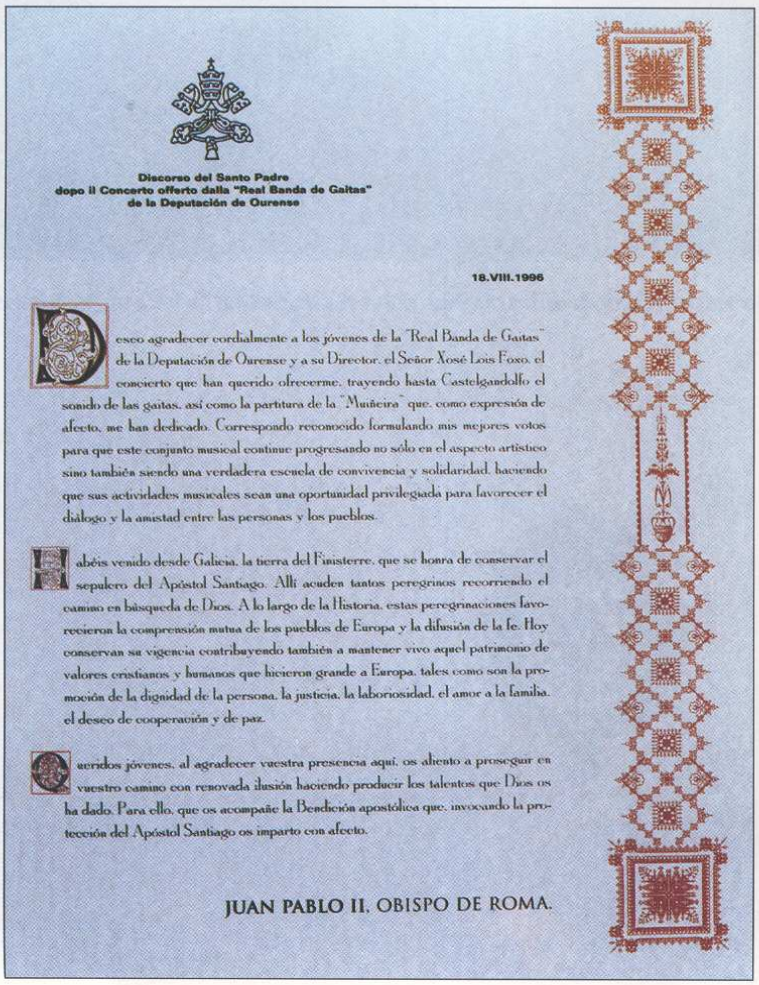
今週のイベント➡3頁　モデルコース➡6頁　「海から生まれた街 ハウステン
総合インフォメーションセンターで上映中

Secuencias do Concerto da Real Banda ofrecido ó Santo Padre Juan Pablo II en Castelgandolfo o 18-08-1996

Denantes do Concerto Xosé Lois Foxo dirixiu unhas palabras ao Santo Pai

Concerto da Real Banda para Juan Pablo II

O Santo Padre recibiu unha *gaita* como recordo da presencia da Real Banda



Discorso del Santo Padre
dopo il Concerto offerto dalla "Real Banda de Gaitas"
de la Deputación de Ourense

18.VIII.1996

Deseo agradecer cordialmente a los jóvenes de la "Real Banda de Gaitas" de la Deputación de Ourense y a su Director, el Señor Xosé Lois Foxo, el concierto que han querido ofrecerme, trayendo hasta Castelgandolfo el sonido de las gaitas, así como la partitura de la "Muiñeira" que, como expresión de afecto, me han dedicado. Correspondo reconocido formulando mis mejores votos para que este conjunto musical continue progresando no sólo en el aspecto artístico sino también siendo una verdadera escuela de convivencia y solidaridad, haciendo que sus actividades musicales sean una oportunidad privilegiada para favorecer el diálogo y la amistad entre las personas y los pueblos.

Habéis venido desde Galicia, la tierra del Finisterre, que se honra de conservar el sepulcro del Apóstol Santiago. Allí acuden tantos peregrinos recorriendo el camino en búsqueda de Dios. A lo largo de la Historia, estas peregrinaciones favorecieron la comprensión mutua de los pueblos de Europa y la difusión de la fe. Hoy conservan su vigencia contribuyendo también a mantener vivo aquel patrimonio de valores cristianos y humanos que hicieron grande a Europa, tales como son la promoción de la dignidad de la persona, la justicia, la laboriosidad, el amor a la familia, el deseo de cooperación y de paz.

Queridos jóvenes, al agradecer vuestra presencia aquí, os aliento a proseguir en vuestro camino con renovada ilusión haciendo producir los talentos que Dios os ha dado. Para ello, que os acompañe la Bendición apostólica que, invocando la protección del Apóstol Santiago os imparto con afecto.

JUAN PABLO II, OBISPO DE ROMA.

Programa

I Parte

FARRUQUIÑA CHAMAN Á PORTA
(Muiñeira popular)

JOTA DA MAHIA
(Popular)

RIANXEIRA E CANTIGAS POPULARES

SAÚDO DE TAMBORES DE OURENSE
E POLKAS DOS CAMPANEIROS

ACTUACIÓN CANTAREIRAS

---

2 Parte

ALBORADA DE VEIGA
MUIÑEIRA DE CHANTADA
(Pascual Veiga, Avelino Cachafeiro)

PANDEIRADA DE MENS
(Popular)

CANTIGAS DE OURENSE
(Populares)

HIMNO A LA ALEGRÍA
(Ludwig van Beethoven)

MUIÑEIRA DE WOJTYLA
(Manuel Muñiz, Xosé Lois Foxo)

Juan Pablo II seguiu con gran entusiasmo o concerto dunha hora de duración que lle ofreceu a Real Banda

Juan Pablo II, felicita ó director da Real Banda polo concerto que lle ofrecerá no Paza de Castelgandolfo o día 18-08-1996

O Rei Juan Carlos I, saúda a Real Banda na inauguración da Feira Internacional de Silleda (28-05-1996)

Anxo gaiteiro dun fresco. Igrexa de Rynkeby - Dinamarca 1556