Sumario

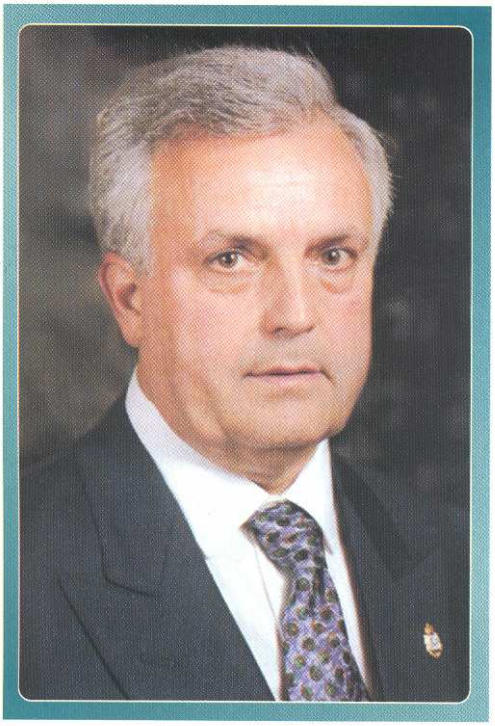
- **Presentación** 3
- **Notas de gaitas e gaiteiros de vellos tempos**
  Ernesto Iglesias Almeida 5
- **VII Trobada de Xeremiers i Gaiters en Mallorca** 7
- **José López Bao. Maestro artesano de gaitas da Coruña**
  Pepiño 8
- **A festa de San Xoan entre os eslavos**
  Die Johannisfeier bei den Slaven
  Fritz Schneider 10
- **Secuencias «ANTON CORRAL»** 13
  -«Gaita con Chion» 14
  -«Gaita de Galleto 15
- **A Musette barroca non somentes se tocaba en Francia**
  Die Barock-Musette wurde nicht nur in Frankreich gespielt
  Ernst Wilzek, Bonn/Traducción: Xosé Lois Foxo 16
- **XIII Xuntanza Internacional de Gaiteiros**
  A Gudiña (Ourense) 25
- Agrupación Folclórica «**Cantigas e Agarimos**» 28
- **Banda de Gaitas Cidade de Bos Aires** 30
- **A Gaita Midi**
  Xohán Manuel Xil Páxaro 33
- **De l'erreur en iconographie musicale**
  L'exemple de la cornemuse
  Catherine et Jean-Luc Matte 36
- **O sombreiro «Sancosmeiro»: máis alá da tradición**
  Santiago Nieto Romarís 46
- **Os veltas de Ferreiros**
  A Pobra de Brollón
  Oscar Sánchez 49
- **II Festival Intercéltico de Avilés**
  Juan Luis Casas García 50
- **Marchas dos Oficios do Antroido**
  X. Carlos López Vázquez 52
- **Sobre a historia e construcción da gaita de Estonia**
  Zu der Geschichte und dem Bau des estnischen Dudelsacks
  Johannes Taul / Traducción: Xosé Lois Foxo 53
- **Desaparición, permanencia y cambios en las prácticas musicales de la colectividad gallega de Buenos Aires, Argentina** (1.ª PARTE)
  Norberto Pablo Cirio 57
- **A Zanfona**
  Manuel Garrido Rodríguez 64
- **The MacDonald bagpipe collection** 66
- **The piping centre-Glasgow Scotland** 68
- **In memoriam Herme**
  Xosé Lois Foxo 71
- **Gaitas Medievais de David Bourger** 72
- **CARTAS** 73
- **A Real Banda en Chicago. Festas de San Patricio** 74
- **Entrevista: Xosé Lois Foxo**
  Alberte Corbalán Rivas 75
- CLASIFICACIÓN FINAL da **«VIII Liga Galega de Bandas de Gaitas»** 80
- CLASIFICACIÓN **«VIII Campionato Nacional de Bandas de Gaitas» I Memorial Gabino García** 83
- **Calendario de Actividades no eido da Gaita-1998** 84
- **Novidades Discográficas 1998** 86
- **Novidades Editoriais 1998** 88
- **Brindos para Carlos Núñez** 90
- **Gira sudamericana de la Real Banda** 91
- **«Le meneur de Loups»** 93

Anuario da Gaita 1998

Edita: **Escola Provincial de Gaitas Deputación de Ourense**
Apartado postal, 520
Tlfs., 988 227 300 - 988 227 314 - Fax: 988 244 350
32080 OURENSE (España)
INFORMACIÓN E COMUNICACIÓN INTERNET ESCOLA DE GAITAS E REAL BANDA
Correo electrónico: rbo@realbanda.com
Páxina Web: www.realbanda.com
Dirección IP para videoconferencias: 195.77.240.209
o software para videoconferencias pódese obter gratuitamente: www.vdo.net
Dep. LEGAL: OU-92/98

Na portada: **Eduard Clemens Fechner**

*21.8.1799 Groß-Särchen / Schlesien • +7.2.1861 Paris • Blei auf Karton, teilaquarelliert • Eigentum: Ernst Wilzek, Bonn
(Propiedade: Ernst Wilzek, Bonn)



PRESENTACION

De novo teño o pracer de escribir unhas palabras para encetar esta nova edición do Anuario da Gaita, relativo aos aconteceres do ano 1998.

Despois de volve-la vista aos inicios desta publicación anual, escomenzada tímidamente no 1986, non podo menos de recoñecer o acerto daquela iniciativa que veu a encher un valeiro existente na cultura musical de Galicia, tal era unha publicación destas características.

A miña admiración e recoñecemento é grande a todos e cada un dos científicos que escriben no Anuario; xa non só polo seu saber, o seu rigor, senón, de xeito especial, polo seu traballo feito por puro amor ao mundo das gaitas, tan universal como a cultura mesma.

O Anuario da gaita pasou de ser unha publicación humilde a convertirse nun referente imprescindible para o coñecemento da gaita e da súa evolución ao traverso dos tempos. A rica documentación e os interesantísimos datos históricos, revelados polas máximas autoridades do mundo da cornamusa de diversas nacionalidades, constituiron a base do prestixio musicolóxico desta publicación.

Pero si a investigación histórica é importante nesta obra, non o é menos a información que se nos ofrece da actualidade sobre o mundo da gaita a través das súas seccións informativas: Discografía, bibliografía, entrevistas, calendario de actividades, etc.; polo que non teño a menor dúbida de que o Anuario da Gaita é e será un referente obrigado para o coñecemento de canto se refire á gaita e aos gaiteiros.

Xosé Lois Baltar Pumar
(Presidente Deputación de Ourense)

A Real Banda ofreceu un concerto ao Príncipe D. Felipe de Borbón
frente ao Pazo de Vilamarín (Ourense) con motivo da súa visita a Galicia. (17-09-1998)
Na súa longa conversa felicitou a Xosé Lois Foxo pola dignidade con que levan o nome Real polo mundo.

Notas de gaitas e gaiteiros de vellos tempos

Por Ernesto Iglesias Almeida

A gaita foi sempre o instrumento indispensable en calquer festa ou romerias galegas de sempre, máis tamén empregada para xuntar xente leda en calquer tipo de traballo colectivo. Esto é o que se deduce a través da documentación antiga, que por sorte ou algunha circunstancia aparece reflexada a sua presencia.

O certo é que ela foi, e penso sigue sendo, a expresión máis enxebre do sentimento de ledicia da alma galega. Xamáis outro tipo de instrumento aparece nestas cemandas, pleitos ou actas dos séculos XVII e XVIII que tiven a sorte que pasaran polas miñas mans, e coma mostra representativa quixera comentar algúns destes casos que falan por si solos da viveza e vixencia dela naqueles tempos xa pasados.

Nun dos casos fálase a consecuencia dunha chamada "Causa de Oficio" que o tamén chamado "Provisor", o Xuíz do Tribunal Eclesiástico do Bispado de Tui, emprendía contra cregos rabiscos, de vida pouco edificante alá polo ano 1749[1].

O caso é o dun crego foliadeiro que facía vida cunha tal Liberata Alonso, muller solteira, que tiña no lugar de Canadelo, na parroquia de San Xoán de Chenlo, unha taberna arrendada polo propio crego onde él asistía e, a decir do propio documento: *"... llamando por diferentes veces un gaitero* y *al son de la gaita se juntaba gente* y *armaban su danza, bailando entre ellos el citado Presbítero con la mencionada Liberata* y *va con ella a distintas romerías"*.

El Gaitero de Guillarey. — Tipo del pais

Nas declaracións das testemuñas cítanse as romerías de San Pedro de Cela, a inmediata da Nosa Señora do Castro, a de San Bieito de Gondomar e outras que non especifica que, sen dúbida, tamén serían de gaita e pandeiro. Outras testimuñas declaraban que él mesmo traía o viño da feligresía de San Xián de Gulans, aguillando o gando e axudando a súa conducción. Despois no lugar: *"armaba fiestas de pandero* y *gaita, en donde danzaba mucha gente que por allí se juntaba al toque de la gaita"*.

Outro dos exemplos é outra causa contra outro crego da parroquia de Arbo[2], neste caso sobre uns "excesos" feitos xuntamente co Rexidor da parroquia que no lugar do Pazo con troula fixeron xuntar uns poucos veci-

ños para levalos ao sitio do Orbedal con gaita e tamboril para facer atollar e tapar un rego foreiro dauga que ía cara o lugar da Rocha.

O terceiro dos exemplos trátase dunha "Querella" dun tal Juan Fernández, veciño da parroquia de San Pedro de Matamá, contra o sobriño do cura, tamén crego Don Ventura de Abreu[3]. O caso foi que o tal Juan Fernández, que estaba preso na cadea da Corona da cidade de Tui, fora posto ceibe con motivo da festa de San Sebastián que se facía todolos anos no adro daquela parroquia. Relata o demandante que: *"... por parte de tarde para gozar de la diversión de la gaita y bailes que había en el atrio de la iglesia el músico gaiteiro concurrió a tocar según se acostumbraba, y a que vienen diferentes personas así de la mencionada feligresía como de otras muchas a divertirse, allándome en casa y servicio de Don Toribio Alvarez Valcárcel, Abad, pasé a dicho atrio a ver los bailes que en él se hacían, a lo mesmo que asistía el dicho Don Ventura por la enemistad que le profesaba al Abad, su tio, y al no poder hacerlo en él me injurió a mi dándome sopapos y golpes causando un escándalo para no poder continuar el festejo"*.

Coma se pode constatar polos exemplos descritos a asistencia de gaita e gaiteiro era corrente nas romerías e nas festas que se facían nos terreiros das parroquias, e como tal é doado atopar nos libros de contas das mesmas os reais que lle pagaban ao gaiteiro o día da festividade tal coma nas do século XVIII da capela do Anxo de Pazos de Reis en Tui: *"Haber pagado al gaytero que tocó a dichas visperas y dia 8 reales"*.

Xa nos tempos máis perto de nos quixera comentar a fotografía que ilustra este presente artigo do que reprouzo tamén a bonita leenda do pé que foi publicada no Portfolio de Galicia, a Coruña 1904: *"El Gaitero de Guillarey.- Tipo del país. Es uno de los pocos artistas que en Galicia saben arrancar a la gaita las dulces melodías de las alegres alboradas y las armoniosas notas de la movida "Muiñeira", que tanta alegría dan al viento al alborear el dia del santo patrón en la aldea que tanto encanto prestan a la romería celebrada en el "soto o en la carballeira", en donde mozos y mozas, al compás de la Ribeirana" bailan el típico y original danzar de los campesinos gallegos.*

La gaita que "no sé si canta o si llora", como Rosalía dijo, va desapareciendo, sustituida, mejor dicho suplantada, por murgas antiartísticas y desacompasadas; los clásicos bailes van pasando; pues el epidémico modernismo como dicen nuestros labradores, va invadiendo multitud de aldeas, lugares y caseríos, privando al folclore de uno de sus mayores atractivos".

Pensamos que trátase do gaiteiro Florentino Pérez que nas festas de San Telmo de Tui do 23 de Xuño de 1891 concursa ao certame de gaitas xunto con outros grandes mestres daquel tempo en Galicia[4].

NOTAS

(1).- Causa de Oficio contra D. Lorenzo de Groba, Presbítero vecino de San Juan de Chenlo. Provisorato. 1749. Archivo Histórico Diocesano de Tui-Vigo.

(2).- Causa contra D. Juan de la Rosa sobre excesos. Arbo 1759. A.H.D. de Tui-Vigo.

(3).- Causa contra D. Ventura de Abreu sobre excesos. Matamá 1772. A.H.D. de Tui-Vigo.

(4).- Véase o noso traballo *"A Gaita Galega en Tui"*. Anuario da Gaita nesta revista da Deputación de Ourense núm. 9.1994.

Xeremiers
Foto: Schneider

VII Trobada de Xeremiers i Gaiters en Mallorca

O día 10 de Maio de 1998 tuvo lugar en Palma de Mallorca, organizada polo Centro Galego a "VII Trobada de Xeremiers i Gaiters" na que participaron diversas agrupacións de cornamusas.

Cornemuse Consort Cöln baixo a dirección de Jean-Pierre Van Hess
Foto: Schneider

José López Bao

Maestro artesano de gaitas da Coruña

Por Pepiño

Es impensable hablar del timbre brillante en la Gaita y no nombrar a nuestro protagonista, un hombre amable, siempre con la sonrisa en los labios, que a pesar de sus 71 años tiene una vitalidad y agilidad envidiables, nació en Ardemil Ayuntamiento de Ordenes (A Coruña), donde empezó a tocar la gaita de niño, y también su primera profesión como ebanista. Pasando a vivir en A Coruña en el año 52 integrándose en la plantilla de la Fábrica de Armas, en la que trabajó hasta alcanzar el retiro en el año 87.

En la actualidad reside en Eirís de Abaixo en A Coruña. Situándonos en la antigua entrada a la ciudad por la carretera de Santiago, tomamos un desvío a la izquierda y después de bajar casi hasta el fondo del lugar, a la derecha nos encontramos una casa con una higuera. Llamamos en la parte posterior de la misma (que da acceso al taller del Sr. Bao), nos abre la puerta nuestro hombre, tendiéndonos la mano y con su inconfundible sonrisa nos manda pasar.

Una vez en el interior se pueden observar dos tornos, uno muy sencillo y antiguo y el otro mucho más moderno, una mesa de trabajo, un armario donde guarda sus más valiosas piezas de artesanía, algún clarinete y un sinfín de herramientas.

Tras un cambio de impresiones y probar alguna de sus gaitas en RE y en SOL, damos paso a la entrevista sobre su realización como artesano en el mundo de la gaita.

–¿Señor Bao, donde realizó su primera gaita?

–En Ardemil, fue muy artesanal, tanto que la hice toda a mano, sin torno, y toqué con ella por primera vez en Santaia-Ordenes.

Despues compré un torno de segunda mano a un artesano de yugos, me costó 2.000 pesetas, hoy es una cifra irrisoria para un torno, pero de aquella... aún lo conservo (nos lo muestra y lo pone en funcionamiento realizando trabajos sobre un punteiro). En la casa de Ardemil trabajé haciendo gaitas desde el año 47 hasta el 52 que vine a vivir a Coruña.

–¿Siguió construyendo gaitas en A Coruña?

–Estuve 16 años viviendo en una casa en Cernadas, donde monté mi taller, trasladándome al cabo de los mismos a mi actual casa en Eirís, donde instalé éste en el cual nunca dejé de hacer gaitas, quiero aclarar una cosa, nunca realicé gaitas en plan fábrica, sino artesanal, y en el tiempo libre que me dejaba mi trabajo en la Fábrica de Armas "como hobby".

–¿En qué tonalidades construye sus gaitas?

–En un principio se tocaba mucho en RE, porque se acompañaba siempre con clarinete -he construído muchos clarinetes-, pero construyo gaitas en todas las tonalidades, en la actualidad la que más se usa es la de DO y RE, tambien hubo una época que se tocaba mucho en Sí Bemol, bueno construyo todo lo que me encargan.

Al preguntarle por la brillantez y timbre de sus tonalidades, nos responde que es un don y un gusto del artesano.

–¿Qué materiales emplea para la construcción de las gaitas?

–He utilizado granadillo, ébano, pero el que más utilizo y el que más me gusta es el bock "buxo", también creo que soy el único que anilla las gaitas en acero inoxidable.

–¿Cuánto tiempo se tarda en hacer una gaita?

–Si es tallada me lleva más de un mes realizar la talla (nos enseña varias copas de roncón talladas por él y es donde nos damos cuenta que tenemos ante nosotros a todo un artista, llama la atención una de las copas, que tiene tallados en relieve los escudos de las cuatro capitales de provincias gallegas, con una definición perfecta a pesar del tamaño reducido que permite la copa de un roncón).

–¿Cuántas gaitas ha construído?

–Esboza una sonrisa y abre los dos brazos, dandonos a entender que ha perdido la cuenta.

–¿Qué virtud destacaría en sus gaitas?

–Llama la atención (siempre en referencias efectuadas por clientes), el empaste existente entre punteiro y roncón, así como la brillantez alcanzada en Sí b, (no en vano es conocido como el Rey del Sí Bemol).

–Sr. Bao ¿Qué le parece la actualidad de la Gaita en Galicia y como ve el futuro en la construcción?

–No he notado diferencia en cuanto al número de gaitas realizadas, hice esperar algún cliente 3 años por una gaita. Soy consciente de que ha aumentado la cantidad de gaiteros y sobre todo la calidad, ya que hoy

en día existen muy buenos profesores y el número de centros donde se imparten clases es cada vez mayor.

En lo referente al futuro hay suficientes y buenos artesanos para continuar la labor, no creo que la Gaita desaparezca nunca en Galicia, ni la forma artesanal de construirlas.

–¿Deja escuela de artesanos?

–Enseñé a mis hijos, pero no disponen de tiempo.

Sus gaitas suenan por todo el mundo, especialmente en los centros gallegos existentes en América. También construyó para bandas como Coruña, Padrón, Vilantuxe, Ballet Galego Rey de Viana (con el tocó como gaitero en alguna ocasión), grupos como los Cinco de Galicia, Xiada..., solistas destacados de la talla de Paradela, Casal, etc.

Sus comienzos en el mundo de la Gaita fueron como gaitero en su niñez, siendo su primer grupo "Os Da Fraga de Ardemil", compuesto por dos clarinetes, gaita (la tocaba él), tamboril y bombo.

Es curioso que en su sello -no lo cambió nunca- (y en plena polémica entre las toponimias La Coruña o A Coruña), aparece la inscripción J.L. BAO A CRUÑA.

Nos despedimos del Sr. Bao, con la sensación de no haber realizado una entrevista, sino la de mantener una conversación amena y agradable con un hombre que es historia viva de la Gaita y que gracias a su labor artesanal y a su buen hacer perdurará para siempre.

José López Bao, no seu obradoiro de Eirís de Abaixo (Coruña) (1/11/1998)

O mestre-artesano José López Bao cunha gaita en sol, tallada por él mesmo

A festa de San Xoan entre os eslavos
Die Johannisfeier bei den Slaven

Por Fritz Schneider
Traducción: Xosé Lois Foxo

O grabado adxunto procede de "O mundo ilustrado. Follas de natureza e vida, cencia e arte para o lecer e ensino para a familia, para todos e cada ún"

No século XIX publicáronse nos periódicos, con frecuencia, informacións de países así como de pobos extranxeiros, os que eran ilustrados con grabados, resultando interesantes para o lector, xa que ata entón eran descoñecidos. A luz dos coñecementos actuais, estos informes son totalmente superficiais. Tendo en conta as medidas modernas creadas por representacións fotográficas exactas, estos grabados son a menudo inexactos ou totalmente falsos. Normalmente foron realizados tendo en conta croquis ou descripcións de viaxantes utilizados por debuxantes e grabadores, é dicir, algo que eles mismos nunca viran. Os pormenores existentes nas representacións póñennos de manifesto a fantasía que se desprende da imaxinación dos artistas e, sen querelo, encóntranse neles, non raramente esaxeracións en caricatura.

O grabado que presentamos guinda moitas preguntas e dá poucas respostas. No texto de J.N. Fritz non se volta ao retrato. A escritura alusiva á representación "... entre os eslavos" non ofrece ningunha información

Holzstich aus: "Die Illustrirte Wetl. Blätter aus Natur und Leben, Wissenschaft und Kunst zur Unterhaltung und Belehrung für die Familie, für Alle und Jeden", 1863

Im 19. Jahrhundert wurden in Zeitungen häufig Berichte von fremden Völkern und Ländern veröffentlicht, die mit Holzstichen illustriert waren und dem Leser interessante und bis dahin weitgehend unbekannte Tatsachen vermittelten. Nach heutiger Kenntnis waren die Berichte oberflächlich. Die Holzstiche sind nach modernen Masstäben, die durch exakte fotografische Darstellungen gebildet werden, häufig ungenau oder gar falsch. Sie wurden oft nach Skizzen oder gar nur nach Beschreibungen durch Reisende von Zeichnern und Stechern angefertigt, die selber nie das Dargestellte gesehen haben. So gerieten Einzelheiten in die Bilder, welche der Phantasie des Künstlers entsprangen, und ungewollt finden sich in ihnen nicht selten karikaturhafte Übertreibungen.

Der hier wiedergegebene Stich wirft viele Fragen auf und gibt wenige Antworten. Im Text von J.N. Fritz wird auf die Abbildung nicht weiter eingegangen. Die Bildunterschrift "... bei den Slaven" gibt keine auskunft darüber, bei welchem der vielen slawischen Völker diese Szene spielt. Im Text wird hauptsächlich Polen mit Warschau und der Weichsel erwähnt. daneben auch Preussisch-Schlesien und die Ukraine. Es wird jedoch nicht gesagt, wo die dargestellte Johannisfeier stattfindet.

encol do tema, escena que pode ser común a moitos pobos eslavos. No texto faise referencia principalmente a Polonia con Varsovia ou Weichsel, xuntamente con Prreusisch-Schlesien así como Ukrania. Non se di onde tén lugar a festa de San Xoán.

O tratado describe detalladamente as costumes da noite de San Xoán: A muchacha e mailo muchacho saltan a par sobre as chamas, como as muchachas guindan as coroas ás chamas e como os muchachos as collen. Deste xeito os logros de ambos serán a clave dos resultados do ano que ven. Lemos que certas hervas axudan contra da dor de cabeza, mal de ollo, mordeduras venenosas, queimaduras do sol e dor de osos.

O carbón resultante das fogueiras da noite de San Xoán ten propiedades beneficiosas: Dálle aos campos fertilidade e protexe a casa contra os temporales. Na noite de San Xoán recóllese o rocio da herba para servir de auga fermosa. Infórmase que tronos e relámpagos, pola media noite, surcan a bóveda do ceo e producen carcajadas infernais.

"Ao son das frautas pastoriles, gaitas, Violíns e berros de xúbilo da xente reunida para a festa, guíndase ao montón de leña a chispa encendida...". Lamentablemente ofrécesenos unha escueta información sobre a música e os instrumentos. No grabado as gaitas aparecen representadas con pouca exactitude xa que se trata dun tipo de instrumento conocido.

O correo polaco sacou, además, no ano 1977 unha serie de sellos de costumes polacas, representándose nun sello este cadro.

Der Aufsatz beschreibt ausführlich die Bräuche in der Johannisnacht, dass Burschen und Mädchen paarweise über das Feuer springen und dass die Mädchen ihre Kränze über die Flammen werfen, damit die Burschen sie auffangen. Aus der Art, wie beides gelingt, werden Schlüsse auf die Ereignisse des folgenden Jahres gezogen. Wir lesen von geweihten kräutern, die gegen Kopfschmerz, bösen Blick, giftigen Biss, Sonnenstich und Hüftweh helfen. Die vom Johannisfeuer verbliebene Holzkohle hat wohltätige Eigenschaften: sie gibt dem Acker Fruchtbarkeit und schützt das Haus vor Unwetter. In der Johannisnacht wird Tau vom Grase gesammelt, um als Schönheiswasser zu dienen. Es wird berichtet, dass um Mitternacht Blitz und Donner das Himmelsgewölbe durchfurchen und höllisches Gelächter ertönt.

"Unter den Klängen der Hirtenflöte, des Dudelsacks, der Geige und dem Jauchzen der zur Feier versammelten Gesellschaft wird der zündende Funke in den Holzstoss geworfen..." Der Text gibt leider nur diese dürftige Auskunft über die Musik und die Instrumente. Die Sackpfeifen sind auf dem Holzstich nicht so exakt dargestellt, dass sie einem bekannten Typ zugeordnet werden könnten.

Die polnische Post hat übrigens im Jahre 1977 eine Briefmarkenserie "Polnische Volksbräuche" herausgegeben, in der auf einer Marke dieses Bild dargestellt ist.

Mondariz, 13/08/1977

«Queriendo a Galicia están queriendo a toda su familia»

Real Banda de Gaitas de Ourense sembró el orgullo de ser gallego

El Intendente de Montevideo Mariano Arana flanqueado por el Presidente de la Diputación de Ourense, José Luis Baltar y el embajador de España Joaquín de Arístegui mientras el Director de la Real Banda a la izquierda, el Maestro José Foxo da las órdenes a los gaiteiros para homenajear a las autoridades

«Que el gallego vuelva a ser esa raza con empuje, con talante, con salero que ha sabido salir de su patria para abirse camino», afirmó el Presidente de la Diputación de Ourense José Luis Baltar al precisar cual es el objetivo de la Real Banda de Gaitas que por primera vez vino a Montevideo, precisando que «pretendemos que los gallegos se sintiesen fuera de su tierra orgullosos de ser gallegos y que pudiesen enseñarles a sus convecinos y decirles: esto es Galicia, esta es la música de Galicia, y esto es lo que nos sigue manteniendo esas ganas de estar en Galicia, esa añoranza y ese cariño que todos sienten por Galicia».

El Presidente de la Diputación de Ourense, José Luis Baltar Pumar, quisó aclarar a la prensa reunida en el Centro Orensano que «me encuentro como si estuviese en Galicia. No he notado el cambio, porque realmente esta colectividad de gallegos es maravillosa.

Pero no solamente son maravillosos los gallegos sino que lo son todos los españoles que he tenido el gusto de saludar y también los uruguayos que se han desecho en atenciones en favor nuestro».

• Aprender del emigrante

Por otra parte Baltar precisó que «el fenómeno de la emigración, hay que estudiarlo, aprenderlo y verlo donde está la emigración.

Porque el emigrante no es el mismo cuando está aquí en tierra extraña, aunque esté en el país que le dió de comer, no es el mismo que cuando va a Galicia.

Aquello no es la lectura apropiada de lo que representó la emigración.

Al visitar el Hogar Español, he visto a los emigrantes que le ha ido bien y he visto a los que no han tenido suerte que gracias al esfuerzo de sus compatriotas, al aporte de los gallegos que les ha ido bien, tienen un lugar donde pasar los últimos años de su vida con cariño, satisfaciéndole todas sus necesidades y eso dice mucho de los gallegos».

El Presidente ourensano afirmó que «los gallegos que se definen como los «homes bos e generosos», creo que los emigrantes tienen alguna virtud más que la bondad y la generosidad. Los emigrantes son gente que ha ayudado a construir dos países.

Han trabajado para este país pero no han olvidado nunca a su tierra, y han estado pendientes y han sido los que verdaderamente han conservado las raices más hondas y las tradiciones de nuestro pueblo. Cosas que hemos olvidado en Galicia las hemos recuperado estando aquí con los emigrantes.

Por lo tanto yo tengo que hacer aquí un canto a la emigración y lamentar que Galicia haya perdido a sus mejores hombres y mujeres que vinieron a trabajar a otras tierras, porque sí estoy convencido y lo digo con el corazón que los mejores fueron los que emigraron, los que tuvieron la valentía de salir, los que no vieron horizontes en su tierra, los que sabían que tenían capacidades que desarrollar y que tenían capacidades con las que podían enfrentarse en otros países, hacer, luchar por la vida y abrirse camino; esos son los que faltaron en Galicia y Galicia se ha resentido, se ha dado cuenta que le faltaron la sabia, la sangre más importante que tiene.

Por eso nosotros con los emigrantes tenemos una deuda que no somos capaces de pagar, es imposible, pero traemos un grano de arena como es esta representación folklórica, tradicional como es una charanga para alegrar los ratos que ya no son tan institucionales y tan serios.

Y sobre todo con nuestra presencia, porque aquí venimos a apreender mucho, aquí aprendemos a querer a Galicia.

Aquí nos damos cuenta como la gente que hace 40 o 50 años que salió de allí sigue manteniendo ese amor por Galicia cuando a lo mejor había que odiarla, no había que tenerle amor a una tierra que no les dio salida ni medios de vida.

Sin embargo, se vienen aquí, y a pesar de estar en un ambiente hostil siguen conservando ese cariño y ese calor por Galicia.

Y eso lo venimos a prender nosotros aquí y hay que verlo en el propio Uruguay».

• La herencia a los jóvenes

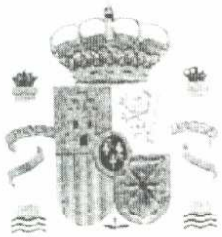
El jefe de los orensanos explicó también que «tenemos una deuda de gratitud con los uruguayos, porque han acogido con mucho cariño a los gallegos. Muchas veces en los pueblos no se encuentra esa reciprocidad de sentimientos y esa ayuda, en Uruguay si lo encontraron, y la prueba está que aquí hay gallegos que quieren a Galicia con toda el alma, pero que quieren también al Uruguay».

Acerca de los jóvenes descendientes de gallegos les dejó un mensaje: «se puede querer a las dos patrias, pero que no olviden Galicia, porque recordando a Galicia y queriendo a sus padres, están queriendo a toda su familia».

Baltar finalmente expresó que «yo solo tengo dos ilusiones en la vida: haber si conseguimos que ningún gallego tenga que salir de Galicia, que encuentre en su tierra el pan, el trabajo, la vida de los suyos, y después, lo que si me arrepiento es no haber venido antes a ver estas legiones de galleguidad, de trabajo, de empuje y de ser capaces de conservar ese amor por Galicia... estas cosas salen del corazón, yo he visto las lágrimas como lloran por recordar cosas de Galicia,.. y después de ver a la galleguidad de Argentina y Uruguay, yo os digo que cada vez me siento más orgulloso de mi raza, de mi gente».

Para el próximo número una entrevista exclusiva con el Maestro de la Real Banda de Ourense, José Luis Foxo Rivas y también a uno de los jóvenes profesores de la Escuela de gaiteiros de esta provincia gallega que tienen más de catorce mil alumnos.

ESPAÑA



en el corazón

Por Manuel López Faraldo

¡Más gallego que nunca!

Muy pocas veces antes había sentido algo igual en mi piel, y me permito escribir en primera persona porque fue algo muy personal, muy íntimo, una sensación que abarcó desde nuestro físico hasta nuestras emociones, desde nuestros ojos hasta el alma misma.

Sentí como corría por mis venas una sangre orgullosa de sentir aquel sonido que acariciaba el viento y de vez en cuando, muy lentamente y como si se tratara de una caricia, golpeaba el asfalto de la principal avenida montevideana, 18 de Julio.

Delante de mí, luego detrás y a mis costados, rodeándome como si fueran los brazos de un amante, estaban los 70 integrantes de la Real Banda de Gaitas de la Diputación de Ourense.

Chicos y chicas que vestidos como soliamos ver a los viejos recuerdos familiares, muñecas que nuestras madres atesoraban con cariño, porque «alguna vez allá en España me vistieron así para la fiesta del santo de la aldea».

Estos jóvenes evocaron con su música todas las melodías cuyas notas reconoce mi sangre, e hicieron que mi piel se erizara.

Pero no fui yo solo, a muchos gallegos y españoles que aguardaron con expectativa el desfile del pasado miércoles por 18 de Julio, tal como anunciara en exclusiva Martes desde hace un mes.

Cuando llegue aquel meduxia a la plaza Libertad una treintañera amiga, hija de gallegos, estaba sentada en uno de los muritos de la remodelada plazoleta y mirándome a los ojos luego de ver a los gaiteiros vestidos con trajes típicos y sus instrumentos prontos para tocar: «Manuel se me eriza la piel».

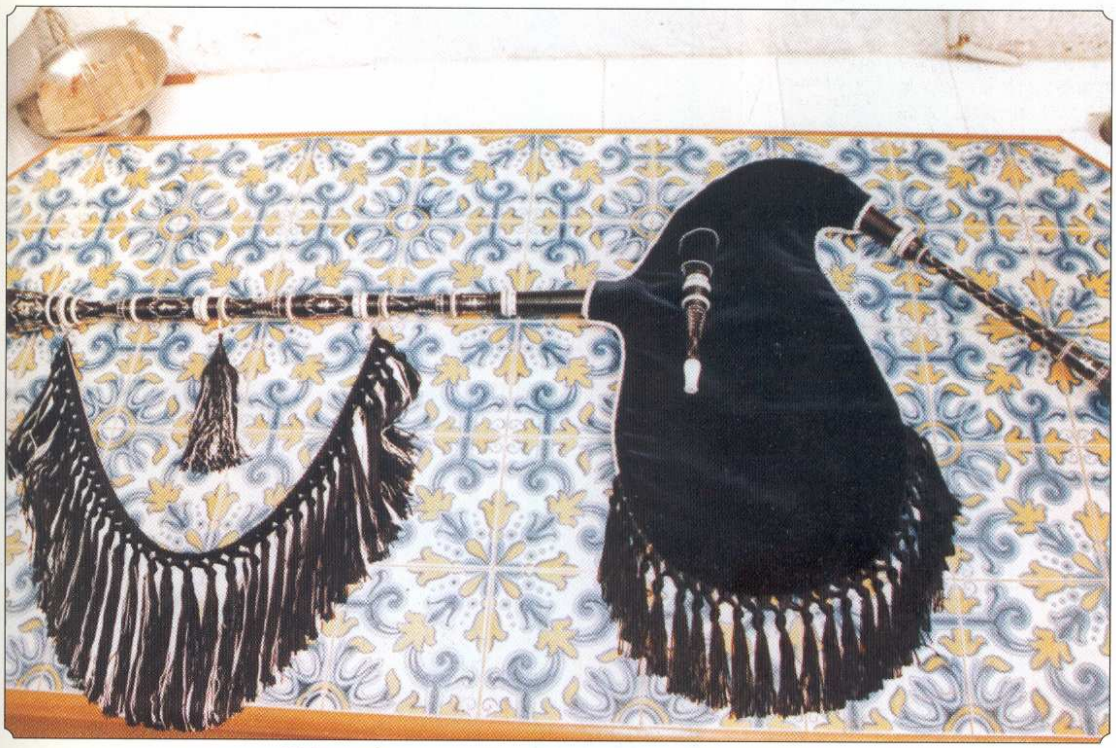
No le creí, pero cuando la busca copo el centro, la busque entre la multitud para decirle que yo sentía lo mismo: mis venas estaban llenas de sangre gallega y por primera vez tenía la necesidad de gritar: más gallego que nunca!.

Manuel López

SECUENCIAS

ANTON CORRAL

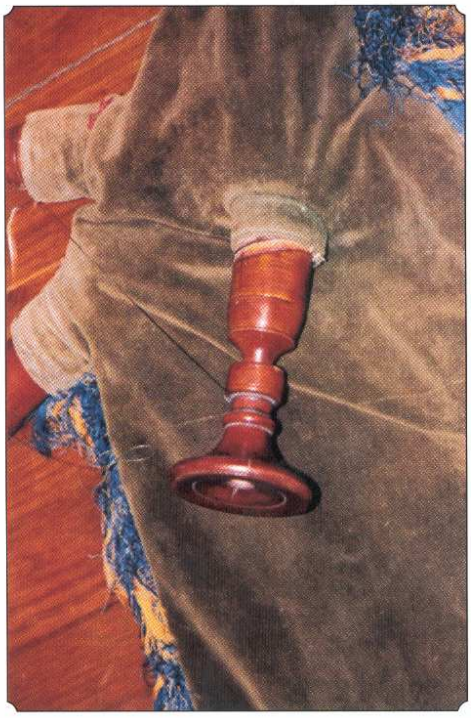
Antón Corral mostra o organistrum que él mesmo construiu,
seguindo o modelo do existente no Pórtico da Gloria da Catedral de Compostela.
Actualmente está no Museo Internacional de Cornamusas da Deputación de Ourense



Gaita galega con incrustacións feita por A. Corral

GAITA con CHION

Gaita antiga con chión (Colección Antón Corral)



Detalle chión

Punteiro

Detalle copa do ronco

GAITA de GALLETO

Antón Corral móstranos unha gaita antiga con galleto

Detalle: punteiro

Detalle: copa do ronco

Detalle do galleto

A Musette barroca non somentes se tocaba en Francia

Die Barock-Musette wurde nicht nur in Frankreich gespielt

Por Ernst Wilzek, Bonn
Traducción: Xosé Lois Foxo

Observacións ao espallamento das gaitas cortesanas no centro de Europa así como ao manuscrito de Nürnberg sobre a Musette

A Musette barroca en Francia

A Musette barroca (Musette de Cour) é un tipo de gaita que gozou dunha gran popularidade en Francia dende mediados do século XVI. Foi instrumento da Corte así como da cidadanía acomodada, identificándose coa antigüedade e o renacemento dos séculos XVI e XVII, enmascarados como pastores cautivados nun idilio rural artificioso; aquí o instrumento preséntase de forma luxosa e ornamentado con valiosos materiais.

A Musette tomou corpo como instrumento só e grupo de instrumentos en música de cámara con outros instrumentos de bordón de carácter pastoril "l'image de la constance des bergers". Además foi o requesito imprescindible nas óperas francesas de LULLY, MONTÉCLAR, RAMEAU así como para as alegorías e esceas pastoriles, as que casi todas as obras teatrais facían referencia. Nunha bibliografía identificou o autor casi 70 compositores, sendo escritas para Musette 200 partituras así como numerosas pezas teatrais e obras para cantar. A Musette como instrumento da Pastorelirería en Francia asociouselle, aproximadamente a partir do 1730, a zanfona (Vielle à roue) así como a pandeireta e tamén a combinación musical dun só músico tocando a flauta dunha soa man e percusión.

Con isto coida que abonda como introducción sobre la Musette aquí, nembargantes además hai dous artigos sobre la Musette publicados en varios Anuarios da Gaita, und Utriculus. Sobre estadísticas iconográficas, no artigo de Fritz Schneider queda patente que as representacións da Musette veñen 50 anos detrás da impresión musical.

Anmerkungen zur Verbreitung höfischer Sackpfeifen in Mitteleuropa und zur Nürnberger Musette-Handschrift[1]

von Ernst Wilzek, Bonn

Die Barock-Musette in Frankreich

Die Barock-Musette (*Musette de Cour*) ist ein Sackpfeifentyp, der sich in Frankreich seit Mitte des 16. Jahrhunderts bis um 1760 einer großen Beliebtheit erfreute. Als Instrument des Hofes und wohlhabenden Bürgertums, wo man sich in Anlehnung an die Antike und deren Renaissance im 16. und 17. Jahrhundert als Schäfer maskiert an einer artifiziellen ländlichen Idylle delektierte, ist sie prächtig und mit kostbaren Materialien ausgestattet.

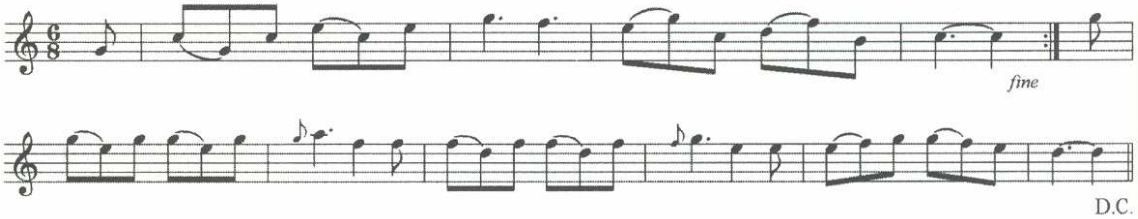
Die Musette verkörperte als Solo- und Ensemble-Instrument in Kammermusik und Kantaten mit ihren festen Borduntönen das pastorale Element, "*l' image de la constance des bergers*". Darüber hinaus war sie unentbehrliches Requisit in den französischen Opern von LULLY, MONTÉCLAIR, CAMPRA, RAMEAU u.a. für die allegorischen Schäferszenen, die in nahezu allen Bühnenwerken enthalten waren. In einer Bibliographie identifizierte der Verfasser etwa 70 Komponisten, die für Musette in über 200 Notenbänden und zahlreichen Bühnen- und Gesangswerken geschrieben haben. Zur Musette als höfischem Instrument der Schäferidylle in Frankreich gesellten sich ab etwa 1730 noch die Drehleier (*Vielle à roue*) und das *Tambourin*, also die von einem Musiker gespielte Kombination Einhand-Flöte und Schlaginstrument.

Dies mag zur Einführung in die Musette hier genügen. Im übrigen sei auf Artikel, die bereits im *Anuario da gaitas* und in *Utriculus*[2] erschienen sind, verwiesen. Zur ikonografischen Statistik in dem Artikel von Fritz SCHNEIDER sei noch angemerkt, daß die Belege für die Musette hier etwa 50 Jahre hinter den Notendrucken nachhinken. Repräsentative Porträts wurden oft erst in Auftrag gegeben, als das Instrument schon kaum noch gespielt wurde.

Die Barock-Musette außerhalb Frankreichs

Auf die Entwicklung in **England** (*Shuttle Pipe* und *Northumbrian Small Pipes*) soll hier nicht eingegangen werden. In **Mitteleuropa** erfuhr die französische höfische Kultur auch mit ihrer idyllischen Pastorale eine breite Aufnahme: Wohl alle Höfe wollten ein kleines Versailles sein. Die Gemälde im Stil der *fêtes galantes* eines WATTEAU, PATER und LANCRET mit ihren *Musettes, Tambourins* und *Vielles* wurden überall gesammelt und nachgeahmt (Abb. 1). Plastiken (Porzellan-Skulpturen oder Stukkaturen) mit pastoralen Instrumenten sind in den meisten Schlössern des 18. Jahrhunderts zu finden. Als Beispiel unter vielen sei nur die Stuck-Musette im

Notenbeispiel 1. ***Ich schlief, da träumte mir***



Por outra parte, tamén foron encargados retratos xa cando o instrumento apenas se tocaba.

A Musette barroca fóra de Francia

Sobre o desenrolo en Inglaterra (Shuttle Pipe e Northumbrian Samall Pipes) non nos imos ocupar. No centro de Europa irrumpiu a cultura cortesana francesa tamén coa súa idílica pastoril cunha amplia repercusión: Casi tódalas cortes desexaban ser unha pequena Versailles. As pinturas co estilo das "fêtes galantes" dun WATTEAU, PATER e LANCRET coas suas musettes, pandeiretas e zanfonas, foron pintadas e imitadas en todas partes. (Foto 1). Representacións plásticas (Esculturas de porcelana e estucados) con instrumentos pastoriles poden atoparse na maioría dos castelos do século XVIII. Como exemplo entre moitas outras, podemos mencionar a "Stuck Musette" da estancia de concertos de Federico o Grande así como a súa colección de "flêtes galantes" do castelo de Sans-Souci.

Tamén a música de TELEMANNS ou J.S. BACHS foi influenciada polo estilo francés. Asemade o teatro barroco tuvo temas mitolóxicos que foron influenciados polos aires das típicas esceas pastoriles. O atributo dos pastores alegóricos foi a gaita. O son dos bordóns podía ser utilizado como colorido na música pastoral, do mesmo xeito era forma maioritaria. ¿Qué gaitas se asociaron aos pastores no extranxeiro? ¿Seguiuse a imaxe francesa tamén aquí como noutros aspectos do arte ou había outras solucións?

Na corte de Hannover representáronse ballets nos que participaba a Musette, asegún nos informa Nouveau Mercure Galant en abril e agosto do 1618. Daquela era mestre de capela o francés Jean Baptiste Farinel polo que podemos supor que o coro da corte tamén tiña tocadores de Musette.

Na corte de Bayreuth tocaba o margrave Friedrich von Brandenburg-Bayreuth (1711-1763), marido de Wilhelmine, irmá maior de Friedrich. De cando en vez, e sobre todo no xardín polas noites tocaba coa gaita pequena ou a Musette. Un fragmento do instrumento consérvase no museo histórico de Bayreuth.

Tamén esistiron outras Musettes no Barroco fóra de Francia. Na galería de arte fundada en 1580 no castelo de Ambras de Innsbruck atópase o inventario do 1596: –Unha gaita con barquín e inscrustacións de prata–. Trátase

Abb1:
Schlafende Schäferin Johann Conrad Seekatz (1719-1768)
Supraporte für Scholß Braunshardt (1765-1768)

Foto 1
Pastora dormida Johann Conrad Seekatz (1719-1768)
Supraporte Castelo de Braunshardt (1765-1758)

Konzertzimmer FRIEDRICHS des Großen und seine Sammlung von *fêtes galantes* in Schloß Sans-Souci erwähnt.

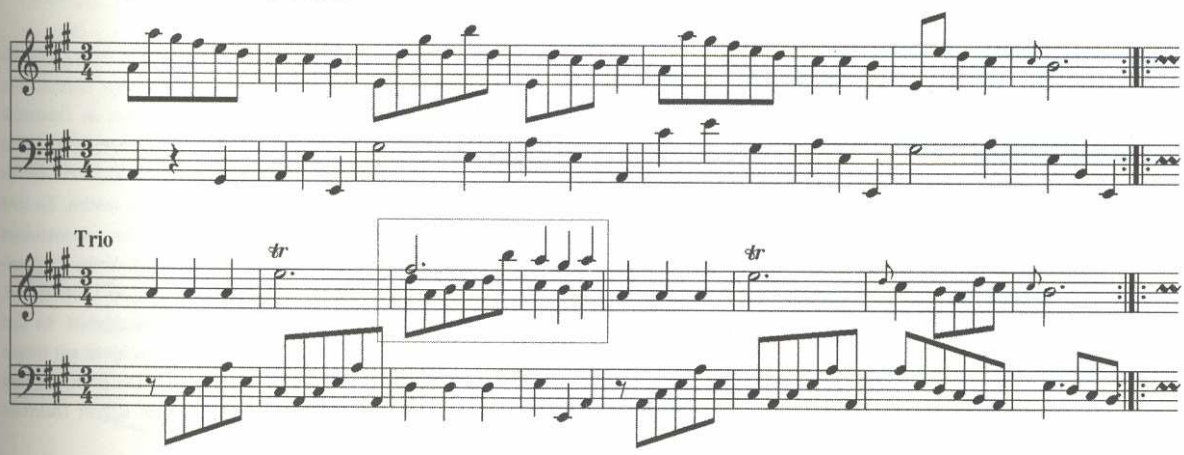
Auch die Musik etwa eines TELEMANNS oder J.S.BACHS beeinflußte der französische Stil. Auf der Barock-Bühne waren mythologische Themen unter Einschluß der für die Zeit typischen Schäferszenen gang und gäbe. Das Attribut der allegorischen Schäfer ist die Sackpfeife. Ihr Bordunklang konnte als Klangkolorit bei pastoraler Musik dabei auch von anderen Instrumenten imitiert werden. In Frankreich wurde jedoch meist die Musette eingesetzt. Welche Sackpfeifen wurden im Ausland den Schäfern zugeordnet? Folgte man dem französischen Vorbild auch hier wie in anderen Kunstsparten oder gab es andere Lösungen?

Am Hof zu **Hannover** wurden 1681 Ballette, in denen auch Musetten mitwirkten, aufgeführt, wie uns der *Nouveau Mercure Galant* im April und August 1681 mitteilt. Da zu jener Zeit der Franzose Jean-Baptiste FARINEL Kapellmeister war, könnte man vermuten, daß zur Hofkapelle auch Musette-Spieler gehörten.

Am Hof zu **Bayreuth** spielte Markgraf FRIEDRICH VON BRANDENBURG-BAYREUTH (1711-1763), der Ehemann von Friedrichs des Großen Schwester Wilhelmine, "*zuweilen auch, besonders Abends im Garten, auf der kleinen Sackpfeife oder der Musette*". Ein Fragment des Instruments ist im Historischen Museum Bayreuth erhalten.

Auch andere Musetten existierten im Barock außerhalb Frankreichs. In der 1580 begründeten Kunstkammer in **Schloß Ambras bei Innsbruck** verzeichnete das In-

Notenbeispiel 2. ***Menuet***



Notenbeispiel 3. **Teütch (Deutscher Tanz)**

dunha Musette que, na actualidade, xuntamente coa outra Musette da colección do castelo de Catajo de Pádua pertence á colección do museo de arte histórica de Viena. A Musette de Ambras é a máis anterga das existentes actualmente e pertence á unha colección que non tén nada que ver con Francia.

Sería interesante aclarar a procedencia doutras musettes de coleccións centroeuropeas que se encontran en Berlín, Viena e Strakonice. Desexamos mencionar aquí, precisamente pola relación co manuscrito de Nürnberg para Musette, o fragmento da Musette do Museo Xermánico-nacional de Nürnberg. Aínda que non se aclara a súa procedencia, podía ter que ver coa corte de Bayreuth, precisamente pola súa proximidade.

Abb2: Polnischer Bock
Johann Christoph Weigel (1661-1726):
Musicalisches Theatrum

Foto 2: Bock de Polonia.
Johann Christoph Weigel (1661-1726): Teatro Musical

ventar von 1596 *"Ain sackhpfeifen, mit silber beschlagen, sambt seinem plaszbalg"*. Es handelt sich dabei um eine Musette, die zusammen mit einer anderen Musette aus der ESTEnsischen Sammlung aus **Schloß Catajo bei Padua** heute zur Sammlung des Wiener Kunsthistorischen Museums gehört. Die Musette aus Ambras ist die älteste noch existierende Musette und gehörte zu einer Sammlung, die nicht mit Frankreich verbunden war.

Von anderen Musetten, die sich in mitteleuropäischen Sammlungen wie in Berlin, Wien und Strakonice befinden, wäre die Provenienz noch zu klären. Wir möchten wegen des räumlichen Zusammenhangs zum weiter unten beschriebenen *"Nürnberger Musette-Manuskript"* hier nur die Musettefragmente im Germanischen Nationalmuseum zu Nürnberg erwähnen. Ihre Herkunft ist nicht geklärt, ein Zusammenhang mit dem Hof in Bayreuth wäre jedoch wegen der räumlichen Nähe denkbar.

An **Musettisten** sind uns im deutschen Raum bislang nur vier bekannt. Neben Markgraf **FRIEDRICH VON BRANDENBURG-BAYREUTH** ist sein Lehrer **POPP** aus **Zweibrücken** zu nennen.[3]

Der Frankfurter Patrizier Johann Friedrich Armand von UFFENBACH berichtet in seinen Reisetagebüchern von einem Besuch bei HOTTETERRE am 4. Januar 1716, als er ihn *"abermahl unvergleichlich auf seiner musette spielen* [hörte] *worin er ganz besonder artig manieren hatte, im gespraech kahmen wir auf etliche deutsche so er darauf informiert in sonderheit auf* ***H. VON UREK*** *von berlin, welcher ehemahlen in london kennenlernen, und oefters die musette spiehlen hoeren, er war aber gar uebel mit ihm zufrieden, weil er ihm so wohl die musette als die information schultig verblieben."*

Der Bruder UFFENBACHS, **WILHELM VON UFFENBACH,** besaß eine Musette von HOTTETERRE, mit deren Rohrblättern er Schwierigkeiten hatte. (Das gab es damals auch schon). HOTTETERRE gibt ihm in einem Brief vom 18. Oktober 1723 einige Tips und bietet an, ihm bei Bedarf neue Rohre zu machen, wenn UFFENBACH die Musette oder zumindest die Spielpfeifen zurückschicke. Rohre zu versenden, ohne sie **selbst** an die Spielpfeife anzupassen, hält HOTTETERRE nicht für sinnvoll.

An **Kompositionen für Musette** ist uns, neben der umfangreichen Produktion in Frankreich, die *"Nürnberger Musette-Handschrift"* bekannt, auf die wir noch eingehen werden. In der BROCKES-Passion von Johann MATTHESON[4] kommt eine Arie vor, deren Instrumentalbegleitung eine mit *Zampogna* bezeichnete Stimme aufweist. Wenn es sich dabei - wie der moderne italienische Gebrauch des Wortes nahelegt - um eine Sackpfeifenstimme handelt, so kann wegen der verlangten Chromatik hier nur eine Musette gemeint sein.

Andere höfische Sackpfeifen

Die Quellen für das Spiel der Barock-Musette in Mitteleuropa sind bislang ziemlich dürftig, was angesichts der großen Lust im 17. und 18. Jahrhundert, französisches Hofleben zu imitieren, und der großen Verbreitung der Musette in Frankreich erstaunen muß. Zum Teil könnte der Grund darin liegen, daß an den deutschen Höfen in der Barockzeit auch eine andere Art von Sackpfeifen verwendet wurde, die als **Bock, Polnischer Bock** oder **Polnische Sackpfeifen** bezeichnet werden. Sie sind durch große Schallstücke aus Tierhörnern an Spielpfeife und Bordun gekennzeichnet und besitzen häufig einen geschnitzten Ziegenbockskopf an der Verbindung zwischen Spielpfeife und Sack (Abb. 2). Böcke verbreiteten sich im Laufe des 16. Jahrhunderts aus dem westslawischen Gebiet im deutschen Sprachgebiet. Sie sind dort heute noch wesentliche Bestandteile der Volksmusik und erfahren seit einigen Jahren in Süddeutschland und Österreich eine Wiederbelebung. Der Bock wird auch *Dudey* (nach polnisch: *Dudy*) genannt, woraus um 1642 der Begriff *Dudelsack* entstand[5].

De momento só se coñecen en Alemania a catro estudiosos da Musette. Aparte do margrave Friedrich von Brandenburg-Bayreuth temos que nombrar o seu mestre Popp de Zweibrücken.

O patricio de Frankfurt, Johann Friedich Armand von Uffenbach relata nos seus diarios de viaxe e visita a Hotteterre o dia 4 de xaneiro do 1716, cando -unha vez máis o escoitaba tañer a Musette de xeito incomparable, algo que fai particularmente ben. Durante a conversa mencionamos varios alemanes entre os que se atopaba H. Von Urek de Berlín que, según dicía, conocerao anteriormente en Londres e habíao escoitado varias veces tocar a Musette. Nembargantes esta moi descontento con él xa que lle quedou debendo a Musette así como a información.

O irmán de Uffenbach, Wilhelm von Uffenbach tiña unha musette de Hotteterre ca que tiña problemas coas palletas. (Isto xa acontecía naqueles tempos). Hotteterre dálles algunhos consellos nunha carta do 18 de Outubro do 1723 e ofrécelle construir novas palletas; entonces Uffenbach envíalle a Musette o como mínimo os punteiros, xa que Hotetterre non ve ben enviar as palletas sen axustalas á gaita.

Sobre composicións para Musette, aparte da enorme producción en Francia, é coñecido o manuscrito de Nürnberg ao que nos referiremos máis adiante. Na pasión de Brock de Johann Matheson aparece unha aria co acompañamento instrumental do son dunha zampoña. Si se trata do uso moderno do vocablo italiano, somentes se pode referir a unha Musette, precisamente polo cromatismo requerido.

Outras Gaitas Cortesanas

As fontes de información sobre o emprego da Musette barroca son bastante escasas pese ao gran interés existente nos séculos XVII e XVIII por imitar a corte francesa así como a gran expansión da Musette en Francia. O motivo pode ser, en parte, o feito de que na época barroca nas cortes alemanas foron empregados outros tipos de cornamusas, tales como o "Bock", o Bock polaco ou as gaitas polacas. Caracterízanse por ter grandes pezas de resonancia, con cornos no punteiro e roncóns así como cabezas de castróns nas buxas dos punteiros (Cadro 2). As gaitas denominadas (Bock) -castrón- espalláronse dende as rexións eslavas occidentais ás zonas de fala alemana. Estas gaitas son nestas zonas parte importante da imaxe de

Zur höfischen Verwendung des Bockes wählen wir einige Beispiele aus. In **Stuttgart** ergänzte Herzog Eberhard Ludwig IV. (1693-1733) seine Hofkapelle mit einer "*Bock-Musik*". In **München** wirkten am Hof des bayerischen Kurfürsten 1765 bei einer inszenierten Bauernhochzeit unter anderem Böcke mit. Am **Dresdner Hofe** unterhielt Kurfürst Johann Georg II. (1656-1680) *sechs Wallachen oder Heyducken mit dem Bocke*. Bei Friedrich August I. (1694-1733) waren 16 Bockpfeifer besoldet. 1748 erhielten sie den Titel Hofpfeifer.

Ein instrumentenkundlich interessantes Bild-Porträt eines Bockspielers im Jagdschloß **Kranichstein** bei **Darmstadt** sei hier erwähnt. Der Leibhusar CSEPREGHY hat neben sich eine Musette und einen Bock liegen (Abb. 3). Außer Spielpfeife und Bordun hat der Bock noch eine zweite kleinere Spielpfeife mit Hornstürze. Beide Spielpfeifen sind, dem System der Musette nachempfunden, mit Klappen ausgerüstet. Hat ein solcher "Musetten-Bock" je existiert, welche Musik wurde darauf gespielt?

Die Nürnberger Musette-Handschrift

Wir wenden uns nun einer Sammlung von Musette-Stücken aus dem süddeutschen Raum zu, die in einer anonymen Handschrift im Germanischen Nationalmuseum zu Nürnberg unter dem Titel *Pièces pour la Musette* enthalten ist. Wir bezeichnen sie hier als "*Nürnberger Musette-Handschrift*". Über ihre Herkunft ist lediglich bekannt, daß sie im 19. Jahrhundert Hans von und zu AUFSEß, dem Gründer des Germanischen Nationalmuseums gehörten. Der Verfasser hat eine Neuausgabe vorbereitet

Im Hauptteil der Handschrift befinden sich **30 zweistimmige Sätze für Musette und Baßstimme** und **zwei Stücke für Musette allein**. Alle Musette-Stücke stehen in A-Dur bzw. a-Moll. Ihre Melodie-Stimme ist nach C transponiert, wie es bei "transponierenden" Instrumenten wie etwa Klarinetten und Hörnern üblich ist (Abb. 4).

Zweistimmige Passagen in der Musette-Partie treten wie häufig in der Musik für französische Barock-Musette auf (Notenbeispiele 2 und 4). Sie sind mit den beiden Spielpfeifen problemlos spielbar. Da die französische Barock-Musette aber auch die einzige Sackpfeife ist, auf dem diese Doppelgriffe spielbar sind, kann nur sie vom Verfasser der Handschrift adressiert worden sein.

Zum Musizieren der Handschrift ist eine Musette in A/E erforderlich, die eine Terz tiefer als die meist verlangte Stimmung C/G steht. Das *Petit Chalumeau* muß außerdem 8 Klappen haben. Diese Instrumente waren in Frankreich zwar nicht der Standardtyp, aber durchaus üblich.

Die *Pièces pour la Musette* enthalten **7 Menuette, 6 Polonaisen, 7 Deutsche Tänze** und **12 andere Sätze**, die keine Tanzbezeichnungen tragen, darunter einen siebenteiligen Variationensatz. In den Notenbeispielen 2 bis 5 geben wir einen kurzen Eindruck von den Stücken.

Eine **Datierung der Handschrift** durch das Wasserzeichen ist nicht möglich. Wir wollen jedoch einen Versuch unternehmen, die Entstehungszeit der Musik anhand von Indizien einzugrenzen. Druckbelege für die französische Musette-Literatur enden um 1765, auch in der Oper dürfte die Musette nach RAMEAUS Tod (1764) kaum noch

Notenbeispiel 4. ***Polon. (Polonaise)***

Notenbeispiel 5. ***Amoroso***

música popular, experimentando dende hai anos un rexurdimento importante no sur de Alemania e Austria. O "Bock" tamén se denomina "Dudey" (O vocablo polaco é "Dudy"), de donde procede "Dudelsack", palabra alemana para denominar a gaita actualmente. Eliximos algunhos exemplos do emprego do "Bock" nas cortes: En Stuttgart o duque Luis IV (1693-1733) complementou a súa banda cortesana con música de Bock. Na corte do elector de Baviera en Munich aparecen en 1765, durante a posta en escea dunha boda campesina, entre outros, algunhas gaitas de tipo "Bock". Na corte de Dresde tiña o elector Jojann Georg II (1656-1680) sei "Walachen" ou "Heyducken" con "Bock". Na de Friedich August I (1694-1733) tiña asalariados 16 tocadores de "Bock", recibindo no 1748 o título de gaiteiros da corte.

Aquí debemos nombrar, como elemento esclarecedor, o retrato dun tocador de "Bock" no castelo de caza de Kranichstein, perto de Darmstadt. O húsar Csepreghy tén ao seu lado unha musette e un "Bock", cadro 3. O bock tén aparte do punteiro e o ronco outro punteiro supletorio con corno caido. Os dous punteiros están imitando a Musette con chaves. No caso de ter existido unha Musette-bock con estas características, podemos preguntarnos que tipo de música se facía con este instrumento.

Asegún as comprobacións iconográficas nas que non nos podemos adentrar aquí e, tendo en conta as listas de salarios dos tocadores de "Bock", pódese afirmar que os idilios pastoriles cortesanos de Europa central aparecían aparte da Musette barroca francesa outros tipos de gaita, especialmente o "Bock". Apenas se conservan composicións pensadas para "Bock". Non tén censo ningunha discusión sobre unha tendencia moderna da música para instrumentos campestres do xeito que esistiu en Francia cunha enorme producción, sobor de todo entre 1730 e 1760.

O Manuscrito de Nürnberg para Musette

Centrámonos nunha colección de pezas para Musette da zona de Alemania Meridional que forma parte do manuscrito anónimo conservado no museo nacional germano de Nürnberg co nome de "Piece pour la Musette". Da súa orixe só sabemos que no século XIX pertenceo a Hans von von zu Aufsess, fundador do museo nacional germano. O autor preparou unha nova edición.

eingesetzt worden sein. Es ist wohl nicht sehr wahrscheinlich, daß die Stücke wesentlich nach dem Niedergang der Musette in Frankreich verfaßt wurden. Allerdings weist der Stil einiger *Pièces*, wie beispielsweise das *Amoroso* (Notenbeispiel 5), stark auf die Wiener Klassik. Indizien für ein frühestes Datum liefern der Variationensatz und die Deutschen Tänze.

Der Variationensatz hat zum Thema das in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts populäre Lied "*Ich schlief, da träumte mir, geliebtes Kind, von dir*" (Notenbeispiel 1). Zu diesem Thema haben u.a. KIRNBERGER und Carl Philipp Emanuel BACH 1761 und 1770 Klaviervariationen verfaßt. Eine starke Ähnlichkeit der Musette-Variationen mit C.Ph.E. BACHs Variationen von 1761 fällt auf. Dies könnte ein Indiz für 1761 als frühesten Zeitpunkt der Musik in der Handschrift sein.

Unter einem **Deutschen Tanz** verstehen wir im allgemeinen einen dreischlägigen städtischen Tanz, der von der zweiten Hälfte des 18. bis zu Beginn des 19. Jahrhunderts im süddeutschen Raum und in Österreich in Mode war. Ein früher Beleg ist die Komödie "*Der auf das neue begeisterte und belebte Bernardon*" von Josef KURZ, Wien, 1754. Johann Sigismund POPOWITSCH gibt um 1760 an: *Steyrisch tanzen und Teutsch tanzen bedeutet in Wien eines soviel wie das andere.*[7] Demnach ist etwa ab Mitte der 1750er Jahre unter dem Deutschen Tanz ein walzerähnlicher Dreher zu verstehen, wie er in den *Pièces* enthalten ist (Notenbeispiel 3). Ab etwa 1787 schrieben VANHALL, HAYDN, MOZART und BEETHOVEN zahlreiche Deutsche Tänze. Wegen der Deutschen Tänze wäre die Handschrift also nach etwa 1755 zu datieren.

Fassen wir die Indizien zusammen, so können wir vermuten, daß die Nürnberger Musette-Handschrift **etwa zwischen 1761 und 1770** komponiert wurde und aufgrund ihrer Deutschen Tänze dem süddeutsch/österreichischen Raum zuzuordnen ist.

Resümee

Belege für das Spiel der Barock-Musette in Mitteleuropa sind bislang kaum bekannt, was angesichts der großen Lust im 17. und 18. Jahrhundert, französisches Hofleben zu imitieren, und der großen Verbreitung der Musette in Frankreich, erstaunen muß. Nur teilweise kann der Grund dafür sein, daß an den europäischen Höfen in der Barockzeit auch Bock-Spieler zur Pastoral-Idylle beitrugen.

Die Nürnberger Musette-Handschrift ist bislang der einzige umfangreichere Fund von Musette-Kompositionen in Mitteleuropa und gleichzeitig die bislang größte bekannte Sackpfeifenmusik-Sammlung aus dem 18. Jahrhundert in Mitteleuropa. Sollte es sich hierbei wirklich um einen Einzelfall handeln ?

In Anbetracht der bisherigen weitgehenden Abstinenz der Musikforschung hinsichtlich der Sackpfeifen und ihrer Musik besteht jedoch Hoffnung, daß künftige Recherchen in Museen und Archiven noch weitere interessante Funde an Sackpfeifen-Musik und Informationen über ihr Spiel bergen, beziehungsweise Bekanntes richtig zuzuordnen helfen.

Anmerkung des Verfassers

Dieser Artikel soll ein Werkstattbericht mit ersten Ergebnissen zur Verbreitung der Musette in Mitteleuropa sein. Für Hinweise, die eine Weiterführung ermöglichen, ist der Verfasser dankbar.

Abb 3: Leibhusar Czepreghy
Georg Adam Eger (1727-1808)

Foto 3: Leibhusar Czepreghy
Georg Adam Eger (1727-1808)
Darmstadt: Castelo de Caza Kranichstein

Abb 4: Facsimile von fol. 1r aus der "Nurnberger Musette-Handschrift"
Foto 4: Facsimil do folio 1, tomado do manuscrito para Musette de Nürnberg

Na parte principal do manuscrito temos 30 pezas a duas voces para Musette e baixo e duas pezas para Musette sola. Todas as pezas están en LA MAIOR ou ben la menor. A afinación da melodía está transportada a DO, tal como é usual en instrumentos transpositores como o clarinete e maila trompa. (Imaxe 4).

Pasaxes a duas voces aparecen na partitura para Musette como acontece con frecuencia para Musette barroca francesa (Exemplo das notas 2 e 4) Pódense tocar sen problemas con ambos punteiros. Dado que a Musette barroca é a única gaita coa que é posible realizar acordes dobles o autor somentes se pode referir a esta. Para interpretar a escritura manual cómpre unha Musette en LA/MI que está unha terceira baixa cá afinación máis común DO/SOL. O punteiro pequeno debe ter 8 chaves. Estos instrumentos non eran de tipo standar en Francia pero eran comúns.

As pezas para Musette contiñan sete minuetos, seis polonesas, sete bailes alemanes e doce composicións que

[1] Der Artikel gibt im wesentlichen den Vortrag des Verfassers im Internationalen Dudelsack-Symposium, Strakonice/Tschechien, 25.-27. August 1998, wieder. Besonderer Dank sei hier Herrn Ernst Eugen SCHMIDT, Köln, gesagt, der durch seinen Hinweis auf die Nürnberger Handschrift erst die Anregung für diesen Artikel gab.

[2] [1] Ernst WILZEK: Die Barock-Musette. Schäfer- oder Saloninstrument? (A Musetta Barroca - Instrumento pastoral ou de salón?) In: Anuario da Gaita, no. 7 (1992), S. 39.
[2] Fritz SCHNEIDER: Die Geschichte der Musette. Die statistische Auswertung einer ikonografischen Sammlung (A Historia da Musette. Unha valoración estadística dunha colección iconográfica) A Historia da Musette. In: Anuario da Gaita, no. 9 (1994), S. 8.
[3] Ernst WILZEK: Die Barock-Musette. Sackpfeife und Tanz - die Musette in der französischen Barockoper. In: Anuario da Gaita, no. 11 (1996), S. 26.
[4] Ernst WILZEK: Vom Schäfer- zum Virtuoseninstrument (La Musetta Barocca - da strumento di pastori a strumento per virtuosi). In: Utriculus, anno V, no. 4 (20), 1996, S. 5

[3] Notiz von Frau Irene HEGEN, Bayreuth 1998.

[4] Johann MATTHESON (1681-1764): Passion nach BROCKES "Der für die Sünde der Welt gemarterte und sterbende Jesus" (1718), 1996 vom Motettenchor Speyer mit dem Verfasser auf CD eingespielt (Cavalli Records LC 5724)

[5] vgl. E.E.SCHMIDT: "Sein polnisch Duday dises war...".In: Der Dudelsack in Europa mit besonderer Berücksichtigung Bayerns. München, 1996.
Beachte, daß PRAETORIUS in *Syntagma Musicum* unter *Dudey* eine kleine Sackpfeife ohne Hornstürze versteht.

[6] Leopold MOZART: Die Bauernhochzeit; WEISSMANN: *Pastorelle* in F ; DRUZECKY: *Parthia auf bauren Instrumenten*

[7] Johann Sigismund V. POPOWITSCH: *Vocabula austriaca et styriaca...*, Handschrift um 1760 aus der Österreichischen Nationalbibliothek, zitiert nach Reingard WITZMANN.

non levan indicacións para baile e tamén unha a sete voces.

Nos exemplos do 2 ao 5 facemos unha pequena mostra das pezas. A datación do manuscrito non é posible por medio das señales de auga. Pero queremos intentar averiguar a época da composición desta música polos indicios. Os gravados da literatura francesa da Musette finalizan en 1765 e, por outra parte, casi non se volveu a empregar a Musette na ópera despois da morte de Rameau no 1764. Non é moi probable que as pezas foran compostas despois da caida da Musette en Francia. Ainda que algunhas pezas como a "Amosoro", exemplo 5, teñen un estilo moi similar ao clásic de Viena. Os bailes alemanes así como as variacións dos fragmentos ofrécenos indicios para unha datación anterior.

As variacións teñen como tema a canción popularmente coñecida na metade do século XVIII "Ich schlief, da träumte mir, geliebtes Kind, von dir" (Exemplo 1) Para este tema fixeron adaptacións para piano, entre outros, Kirnberger e Carl Philipp Enmanuel Bach 1761 e 1770. Unha similitude moi forte apréciase nas variacións de C. Ph. E. Bach e a variación de 1761. Isto podía ser un indicio de que no 1761 encóntrase a música manuscrita por primeira vez.

Por baile alemán entendemos un baile popular de tres tempos que estaba de moda no sur de Alemania e Austria dende a metade do século XVIII ata finais do XIX. Un xustificante anterior é a comedia "Der auf das neue begeistert und belebte Bernardon de Josef Kurz", Viena 1754. Johann Sigismund Popowitsch en 1760 ofrécenos "Steyrissch tanzen und Teusch tanzen bedeutet in Wien eines soviel wie das andere. A raiz disto, a partir dos anos 1750, por baile alemán enténdese unha volta similar á do Vals, tal como pretende facer ver nas "Pieces". (Exemplo 3). A partir do 1787 Vanhall, Haydn, Mozart e Beethoven escribiron moitos bailes alemanes. Se nos atemos aos bailes alemanes debemos datar o manuscrito en torno ao 1755.

Si nos atemos aos indicios podemos sospeitar que os manuscritos de Nürnberg para Musette foron compostos entre o 1761 e 1770, lóxicamente basándonos nos bailes alemanes do Sur de Alemania e Austria.

RESUME

Mostras para a interpretación da Musette barroca no centro de Europa non se coñecen ata agora, cousa que nos extraña dado o afán de imitar a corte francesa dos séculos XVII e XVIII, así como a gran expansión da musette en Francia. A razón somentes pode residir en parte en que as cortes europeas durante o barroco tocaban o "Bock" entroncado co idilio pastoril.

Os manuscritos para Musette de Nürnberg constituen ata o momento o achádego máis grande de composicións para Musette encontrado no centro de Europa, e ata o momento a colección máis grande do século XVIII de música coñecida para gaita. ¿Trátase realmente dun caso único?.

A pesares da abstinencia da investigación encol da gaita e a súa música, non perdemos a esperanza que outras búsquedas no futuro, en museos e arquivos, nos aporten máis informacións sobre a música de gaita e axuden a ordenar o coñecido.

Anotacións do autor:

Este artigo é un -informe de taller- cos primeiros resultados para a expansión da Musette nun centro de Europa. O autor agradece indicacións que faciliten a ampliación deste traballo.

I Encontro Nacional de Bandas de Gaitas en Madrid (26/07/1998) organizado polo Presidente da AGBBGG en Pontevedra, Hipólito Cabezas

Banda de Gaitas do Carballiño (Ourense) en Praga con motivo da súa participación no Festival Internacional de Gaitas en Strakonice, agosto 1998

XIII Xuntanza Internacional de Gaiteiros
A Gudiña (Ourense)

Ants Taul, de Estonia na Gudiña con Xosé Lois Foxo, durante a súa participación na XIII Xuntanza Internacional de Gaiteiros 23/05/1998

Multitudes apiñáronse acarón da Real Banda no seu improvisado concerto popular para os socios do Centro Galicia de Bos Aires 8/11/1998

Banda de Gaitas Robaleira
A Gudiña, 23/05/1998

Xeremiers de sa Calatrava de Mallorca
A Gudiña, 23/05/1998

Henrique Otero Covelo recibe de mans de Xosé Lois Foxo unha reproducción en bronce da miniatura da cantiga 260 de Alfonso X O Sabio con motivo da súa participación na XIII Xuntanza Internacional de Gaiteiros na Gudiña, 23/05/1998

Grupo Biella Nuei (Aragón)
A Gudiña, 23/05/1998

Agrupación Folclórica
Cantigas e Agarimos

Fundouse en Santiago de Compostela no ano 1921 por iniciativa de Bernardo del Río Parada, Salvador Cabeza de León, Enríque S. Guerra e C. Díaz Baliño, sendo, polo tanto, unha das catro agrupacións históricas do folclore galego, que xurdiron da necesidade da expresión do que se ten en chamar "nacionalismo popular".

Desde entón, **"CANTIGAS E AGARIMOS"**, vén traballando arreo na recuperación, conservación e transmisión dalgunha das formas máis entrañables da nosa cultura tradicional, como son a cantiga, a música, o baile e os traxes populares; colaborando deste xeito, á consolidación da identidade cultural de Galicia, de acordo coas palabras de Vicente Risco: *"O pobo ten unha cultura antiga que por selo ten valores que a fan digna de ser conservada"*:

A través das súas seccións: coral, gaiteiros, grupo de baile e pandereteiras (e antigamente grupo teatral), **"CANTIGAS E AGARIMOS"** non deixou nunca de ocupar postos privilexiados nos eidos do folklore. Así o acreditan os numerosos premios acadados ó longo da súa traxectoria e as referencias dos historiadores da nosa cultura.

Hoxe, cando estamos a piques de rematar un século, o grupo de baile de Cantigas e Agarimos, busca achegar ó público toda a bagaxe das tradicións que configuran o sentir do noso pobo, artellando un espectáculo de calidade, no que máis de corenta persoas, entre bailadores e músicos, tentan trasladar no tempo ó espectador, levándoo nunha viaxe imaxinaria polas nosas raigames.

Además adica un importante traballo á promoción do baile e da música popular entre os rapaces, por medio da Escola de Muiñeira, Gaita e Pandeireta, Concursos de Baile e Música, Día da Muiñeira,...

PRINCIPAIS GALARDÓNS:

1949: Primeiro premio no **"Certame Rexional de Coros Galegos"**, Lugo

1971: Recibe a Medalla de Prata da cidade de Santiago e a Gravata da Orden de Compostela. Con motivo das Vodas de Ouro da súa fundación, **"CANTIGAS E AGARIMOS"** é nomeada **"Socio de Honra"** do Patronato **"Rosalía de Castro"**.

1976: Segundo Premio Internacional no **"XII Festival de la Canción de Primavera"**.

1977: Primeiro Premio na modalidade típico-popular no **"Certame da Canción Coral Galega"**.

Agrupación Folclórica Cantigas e Agarimos

1985: Primeiro Premio no Concurso **"Gente Joven"** de TVE

1987: Medalla de Ouro no encontro **"Sitges i les comunitats autónomes, 87"**, adicado ese ano a Galicia.

1992: Primeiro Premio no **"Festival Internacional de Danza"** celebrado en Pineda de Mar (Barcelona)

1993: Premio de Interpretación no **"Concurso de Panxoliñas no Camiño Xacobeo´93"**.

Entre 1971 a 1986 conseguiu nas **"Xornadas de Folclore Galego"**, 3 medallas de ouro, 5 de prata e 5 de bronce.

COLABORACIÓNS:

1986: Colabora co grupo **"Milladoiro"** no seu traballo *Galicia no país das marabillas.*

1996: Participa no traballo *Navicularia* do grupo **"Berrogüetto"**.

Tamén participou na rodaxe de varias películas: a primeira versión de *"La Casa de la Troya"*, *"El bosque animado"*, entre outras, e en documentais e reportaxes para canles de televisión europeos e latinoamericanos.

PRINCIPAIS ACTUACIÓNS:

1921: Ano da súa creación e presentación no Teatro Principal de Santiago.

1949: Participa no **"Certame Rexional de Coros Galegos"** en Lugo.

1960: Participa no **"II Festival Luso-Galaico"**, en Viana do Castelo.

1961: Representacións de *"Os vellos non deben de namorarse"*, de Castelao.

1967: Representacións de *"O Fidalgo"*, de Xesús Sanluis Romero e *"As bágoas do demo"*, de Ramón de Valenzuela.

1971: Participación no **"Festival Internacional de Matosinhos"** (Porto).

1973: Viaxe a Arxentina, con actuacións en Buenos Aires e Montevideo.

1977: Participación no **"Festival de Lorient-Bretaña"** (Francia).

1985: Representa a Galicia en **"Europalia-85"** (Bruselas-Bélgica).

1987: Actuación no encontro **"Sitges i les comunitats autónomes, 87"** (Barcelona) e no **"Festival de la Seguidilla"**, en Ciudad Real. Organiza o **I Concurso de Baile e Música Tradicional**, que segue a organizar no presente.

1988: Actuacións en Barcelona e Londres.

1992: Actuación en Sevilla dentro das actividades da **EXPO´92**. Actúa diante das Autoridades Españolas e Europeas participantes na **"Asamblea de las Regiones de Europa" (A.R.E.)**, celebrada en Santiago.

1993: Actuación para as Autoridades que representan ás Comunidades Autónomas de España con motivo do Xacobeo'93.

1994: Actuación en **"A Gran Gala da Pel"** da T.V.G.

A Gudiña, 23/05/1998

1995: Actuación no **"Festival Intercéltico de Moaña"**; na T.V.G. nun programa especial co gallo da *Capitalidade Cultural Europea* de Santiago de Compostela. Participación na **"Homenaxe ó Gaiteiro"** celebrado en Vigo.

1996: Festival Conmemorativo do **LXXV Aniversario da Agrupación**, no Pazo de Congresos e exposicións de Santiago. Participación no **"V Premio Iar de Folclore Galego"**, celebrado no Teatro Rosalía de Castro da Coruña.

1997: Viaxa a Andorra e Alemania e participa no **Festival Internacional de Folclore** de Pamplona. Actuación no festival conmemorativo do **"XXV Aniversario do H.X.G."** e participación do grupo de pandereteiras no **"Festival Illa Terceira"** celebrado nas Azores.

En derradeiro lugar, merecen unha mención aquelas persoas que dirixiron a agrupación, pola súa labor na mesma:

* Crisanto San Martín Beiroa
* Adela García Fandiño
* Xosé Luis Míguez Abucide †
* Anxo Martínez Sanmartín.

Na actualidade o grupo de baile é dirixido por Mª Montserrat Rivera Crespo.

Banda de Gaitas Cidade de Bos Aires

Frente ao Pazo de Vilamarín (Ourense) con motivo do seu desprazamento a Galicia para participar na 1.ª Fase do IX Campionato da Liga Galega de Bandas de Gaitas, celebrada en Leiro (Ourense) o dia 20 de Decembro do 1998; no que acadaron o 3.º posto na clasificación xeral do 4.º grado e distinción a millor Banda da Galicia Exterior da súa categoría

A súa Alteza D. Felipe de Borbón asistíu ao concerto ofrecido pola Real Banda no Pazo de Vilamarín con motivo da súa visita a Galicia, 17/09/1998

Zanfona construida por Antón Corral

A Gaita Midi

Por Xohán Manuel Xil Páxaro

Eran as doce do mediodía do día 4 de Novembro de 1998 cando tiña lugar, na Escola de Gaitas da Deputación de Ourense, e por primeira vez na Historia, unha simbiosis entre a gaita, a informática e a rede Internet. Tal evento consistiu na seguinte experiencia didáctica: empregando a chamada **"Gaita Midi"** creada por o gaiteiro asturiano José Angel Hevia e os técnicos Alberto Arias e Miguel Dopico, i empregando o sistema informático da Escola de Gaitas, un alumno situado en Asturias interpretaba unha melodía, recibindo a través de Internet i en tempo real o són na Escola de Gaitas; unha vez rematada a melodía o "profesor" correxíalle os fallos interpretando a melodía correctamente (a través da rede de novo i en tempo real). Esto constitue unha pequena mostra das posibilidades que nos brindan as novas tecnoloxías, posibilidades que están únicamente mediatizadas polas carencias tecnolóxicas que ainda ten que soportar a cada vez máis saturada rede Internet. Evidentemente este sistema didáctico pódese extrapolar a calesqueira dous puntos do globo (sempre e cando conten coa tecnoloxía adecuada para efectuar este tipo de conexións), polo que as posibilidades que ofrece este sistema de ensino son impredecibles.

Para todos aqueles que non tiñan coñecemento de este novo instrumento denominado "Gaita Midi", detállolles a continuación algunhas das súas características.

➢ O sistema componse dos seguintes elementos:

1. Un punteiro electrónico de medidas idénticas ós tradicionais, e que sustitue os buratos por sensores táctiles.
2. Un fol de volumen similar ós reais pero que non necesita ser soprado, de constitución semi-rígida e que ademais permite os requintos.
3. Un controlador que goberna os dous elementos arriba descritos e que además implementa un disparador MIDI (Musical Instrumet Digital Interface).

➢ O seu funcionamento é aparentemente sinxelo, pois o controlador "ve" a execución dos dedos sobor o punteiro e do codo sobre o fol; por medio do interface MIDI envía a información a un sistema informático que, tras o debido procesado, emite o son preprogramado.

➢ Entre as súas virtudes destacan as seguintes:

1. Nunca desafina, sendo ademais enteiramente cromático.
2. Abarca calqueira tipo de dixitación existente (galega, asturiana, escocesa, irlandesa, francesa, balcánica,...) ou inexistente, podendo adaptar a persoas con algún tipo de incapacidade física unha dixitación particular.
3. Composición directa por ordenador, con toda a gama de ventaxas que eso significa para o compositor.

➢ Por último, enumeramos algunhas das súas características técnicas máis salientables:

➢ PUNTEIRO:

1. Dixitación sobre sensores ópticos, cunha resolución 12500 impulso/seg.
2. Sensor para vibrato no meñique da mán dereita.
3. Sensor na parte inferior do punteiro para *stacatto* no modo Uilleam Pipe.

➢ FOL:

1. Soporte ergonómico semiríxido de fibra de carbono, con control de presión e segunda oitava.
2. Consola de parametrización do usuario mediante teclado táctil e display retro-iluminado 2x20 caracteres situado na parte superior dereita para controlar os seguintes valores:

- Nivel de axuste sobor a presión do fol.
- Establecemento do nivel de presión para controlar a segunda oitava.
- Control de volumenes independentes para punteiro e roncóns.
- Control de roncóns on/off.
- Control de cambio de canal MIDI independente para o punteiro e os roncóns.
- Duas oitavas cromáticas completas.

Aparte destas características a "Gaita Midi" incorpora unha librería de sons de cornamusas europeas en formato compatible AKAI.

Dende aquel 4 de Novembro moito se falou de este novo "intruso" electrónico (cuio nome técnico é SGM200), e que fixo esta súbita aparición no mundo da música celta, de raíz ou como se queira denominar. Eu, particularmente, tiven ocasión de escoitar moitos e variados argumentos, tanto a favor como en contra, con argumentos válidos nalgún caso e dignos de mentalidades primitivas noutro. Pero a verdade é que dende o punto de vista social pódese considerar como un elemento máis que acerca a música da gaita (da igual que esta se xenere nun instrumento electrónico ou acústico) á xente en xeral e que permite ás masas sociais o coñecemento de este instrumento a través de múltiples e variados timbres: gaita asturiana, gaita escocesa, gaita balcánica, gaita galega,... Ainda que este novo elemento non vai a sustituir de ningún xeito o noso instrumento nacional, sí que vai a permitir enriquecer un pouco máis a nosa música, posibilitando a súa cohabitación con outros ritmos e instrumentos antes impensables.

O Presidente da Xunta de Galicia, D. Manuel Fraga Iribarne,
impón a medalla de plata do Goberno de Galicia a Xosé Lois Foxo en recoñecemento
ao seu labor a prol da música de Galicia, (25/07/1998)

A Real Banda no Desfile de San Patricio, Chicago, Marzo 1998

De l'erreur en iconographie musicale

L'exemple de la cornemuse

Por Catherine et Jean-Luc Matte

Si, depuis 18 ans maintenant, nous effectuons des recherches sur l'iconographie de la cornemuse, y consacrant beaucoup de temps et d'énergie, nous n'en gardons pas moins un regard très critique sur la véracité des témoignages qui nous parviennent. L'expérience nous a en effet permis de rencontrer une multitude de cas où l'image est soit trompeuse soit susceptible de l'être. Nous nous proposons dans ce petit article de dresser une typologie des pièges que l'oeuvre d'art dresse à l'encontre du musicologue.

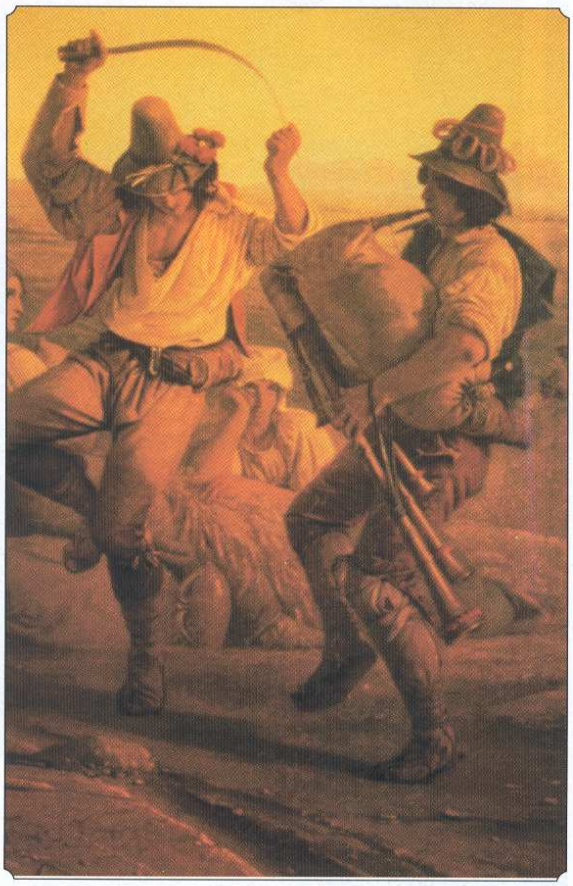
Si les exemples qui illustrent cet article sont souvent puisés dans des sources récentes, voire actuelles, cela ne signifie pas forcément que les oeuvres de ce siècle soient moins fiables (encore que le débat reste ouvert sur ce sujet) mais nous en connaissons mieux les modèles et sommes donc mieux à même de montrer les écarts entre la réalité et sa représentation. Dans le cas d'oeuvres photographiques en particulier, l'exemple s'affranchit du filtre formé par l'interprétation de l'artiste et est souvent plus démonstratif.

Bien entendu d'aucuns pourront rétorquer que les erreurs du XX ème siècle ne sont pas forcément celles des siècles précédents mais il ne s'agit que d'exemples et la différence entre notre siècle et les précédents est sans doute plus à chercher dans les proportions relatives des types d'erreurs que dans la typologie de celles-ci.

Les exemples choisis sont, pour la plupart, flagrants et ne sont pas susceptibles d'abuser une personne quelque peu familière de l'instrument et de son histoire. Il en va tout autrement si l'on considère l'ensemble des représentations: de nombreuses erreurs sont difficilement détectables et nécessiteraient une véritable enquête mêlant histoire de l'art, de la musique, des sociétés etc.

Le musicologue, face à un document iconographique, cherche plusieurs types d'informations:

* description de l'instrument
* date
* lieu
* contexte



"Nombre de détails de ce tableau de Léopold Rober (1831, Musée du Louvre) prouvent que la représentation a été faite d'après un véritable zampognari. (cliché J.L. Matte)"

Nous examinerons successivement ces quatre domaines afin de détecter les causes possibles d'infidélité de l'image vis-à-vis du réel, puis nous citerons quelques autres cas, parmi les plus courant, d'erreurs d'interprétations.

DESCRIPTION DE L'INSTRUMENT

L'image est sous nos yeux, esquisse ou tableau au réalisme pointilleux, sculpture frustre ou fine, tapisserie, émail etc. Habitués à l'observation de documents photographiques notre regard peut croire, dans un premier temps tout au moins, que cette image est une vraie fenêtre sur le passé. Fort heureusement les styles successifs de l'histoire de l'art sont suffisamment marqués pour que nous en percevions immédiatement les aspects non objectifs et cela constitue un premier garde fou â notre désir de croire. Notre esprit va donc faire une interprétation du document, gardant un détail, rejetant une ambiance selon des critères en grande partie subjectifs. Constatons toutefois que plus le regard descend vers le détail, plus celui-ci semble précis, plus nous acceptons d'y croire: le tableau léché semble plus crédible que l'esquis-

se, la sculpture sur calcaire moins fantasque que celle en granite. Cet à-priori n'est pas totalement dénué de fondement: l'artiste qui souhaite figurer le détail de l'objet a tout intérêt, sauf s'il dispose d'une solide imagination, à se reposer sur l'observation d'un modèle.

Considérons par exemple les différentes esquisses préalables à l'oeuvre de Léopol Robert conservée au Louvre: "L'arrivée des moissonneurs dans le Marais Pontin". Sur les premières la cornemuse est à peine esquissée, sa représentation est erronée. La dernière esquisse, par contre, nous montre tous les détails de la Zampogna comme le fera ensuite le tableau. Manifestement le peintre a tout d'abord réalisé des esquisses de mise en place des éléments de son tableau. Il a ensuite cherché des modèles afin de figurer correctement les divers détails. Sachons donc différencier l'esquisse

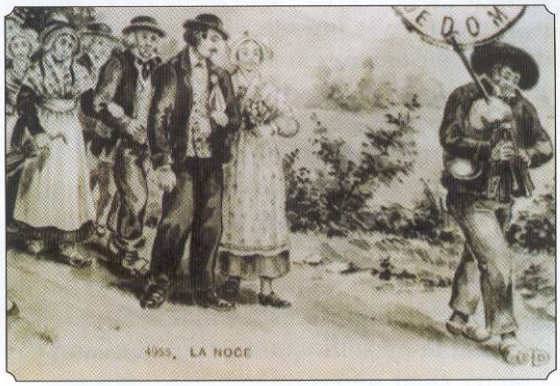
prise sur le sujet de l'esquisse de mise en place, leurs valeurs documentaires n´ayant rien de commun. Le tableau final présente un grand nombre de détails dont chacun peut, aujourd'hui encore vérifier la véracité en observant les zampognari populaires italiens.

La précision d'une oeuvre n´est malheureusement pas toujours gage de fiabilité: le détail peut très bien avoir été surajouté au hasard sur l'oeuvre issue de l'esquisse à laquelle nous attachons une moins grande valeur mais qui, elle, a été exécutée sur le motif, le détail peut résulter non pas de l'observation mais d'une reconstitution intellectuelle de la part de l'artiste ou de sa simple imagination.

Les cornemuses du Centre de la France, par exemple, disposent généralement d'un petit bourdon disposé parallèlement au hautbois. Si l'artiste note, dans sa mémoire ou sur un croquis, la présence de ces deux tuyaux parallèles, lors de l'élaboration de son oeuvre il sera tenté d'attribuer, de manière fort logique, un tuyau à chaque main et/ou des trous de jeu à chaque tuyau. L'instrument à tuyau mélodique unique et bourdon se trouve ainsi transformé en instrument à deux tuyaux mélodiques. Ce type de représentation est très courant dans les dessins d'illustration de notre siècle. On relève également, sur des représentations anciennes (certaines peintures flamandes par exemple) ou récentes de cornemuses de toutes régions, des bourdons munis d'une série de trous: l'artiste ne conçoit le tuyau sonore que doté de trous de jeu, même lorsqu´il est hors de portée des doigts.

Le détail peut également être dicté par des considérations symboliques et ne pas chercher à reproduire la vérité. Il peut également refléter davantage les à-priori de la société de l'époque que la réalité: on représentera ainsi des cornemuseux aux joues écarlates et dilatées même si l'instrument fonctionne avec une pression d'air tout à fait ordinaire.

La représentation de l'instrument peut également subir des contraintes propres à la technique artistique employée, citons-en quelques exemples: les tuyaux de cornemuses sont souvent longs et fins, extérieurement plutôt cylindriques. Pour le dessinateur, il est plus aisé d'exagérer un peu le diamètre de ces tuyaux et d'en forcer la conicité. En procédant ainsi, il rend cette dernière plus visible et, surtout, le dessin en est plus facile que le tracé de deux traits parallèles rapprochés qui rend visible la moindre déviation de l'un des deux. En matière de sculpture également, les long tuyaux de la cornemuse



"Musette du centre-France (musée de Clermont-Ferrand, cliché J.L. Matte) et quelques représentations erronées de celle-ci en carte postales (le petit bourdon devient un second hautbois) (coll. et cliché J.L. Matte)"

"Cathédrale de Chartres, tour du choeur, 1521-29. La longueur du bourdon d'épaule est probablement conditionnée par la composition et par des contraintes techniques. (cliché J.L. Matte)"

forment une difficulté technique: pour les représenter à leur vraie grandeur il faudrait partir d'un bloc de matière plus conséquent et la solidité de l'oeuvre achevée serait problématique.

N´oublions pas de citer le cas particulier des modes de reproduction entraînant une inversion de l'oeuvre (gravure, lithographie, montype...).

La représentation peut également être étroitement dépendante des nécessités artistiques, tant dans la composition générale, que dans la position de l'instrumentiste, la forme de l'instrument et ses couleurs. La longueur d'un bourdon d'épaule peut être conditionnée par les nécessités du cadrage davantage que par l'harmonie musicale, certains musiciens sont représentés dans des positions à priori harmonieuses mais dont l'analyse montre qu´elles ne permettent pas la pratique instrumentale ou même parfois sont anatomiquement impossible à prendre.

Outre l'instrument, la position du musicien (tenue de l'instrument) peut intéresser le musicologue, mais tout d'abord est-ce bien un musicien qui a servi de modèle? Ici aussi, certaines cartes-postales du début du siècle peuvent nous éclairer: il existe en particulier une série de cartes présentant toujours le même instrument (une musette du centre au bourdon curieusement monté latéralement et non sur l'épaule), généralement devant un décor peint, aux mains de "musiciens" toujours différents et censés représenter tantôt un Creusois, tantôt un habitant de Haute-Vienne, tantôt un Périgourdin. Il est probable que le photographe auteur de ces clichés sillonna la campagne à la recherche de personnages typés et costumés dans les mains desquels il déposait la musette que figurait dans son coffre à accessoires au même titre que ses décors peints. Cet exemple n'est pas unique: on retrouve sur d'autres photographies des musiciens tenant leur instrument dans une position simulant mais ne permettant pas le jeu. Le modèle du peintre, comme celui du photographe peut également ne jamais avoir été instrumentiste et avoir été retenu en fonction de sa physionomie et non de ses talents musicaux. Il existe par exemple des tableaux de la fin du XX[ème] siècle représentant de charmantes jeunes femmes jouant de la musette de cour. Or cet instrument n'était plus en usage (même particulier) depuis un siècle environ: ces beaux instruments intéressaient encore quelques peintres qui les confiaient à leurs modèles le temps d'une pose.

Citons enfin le cas, moins rare qu´il n´y parait, à certaines époques tout au moins, des instruments de pur décor: dans l'Opéra Schwanda de Weinberger ou dans Le Pardon de Ploermel de Meyerber, les acteurs ne s'embarrassent pas d'une véritable cornemuse trop fragile, difficile à manipuler et à se procurer. Certaines oeuvres d'art représentent manifestement de tels objets factices et non des instruments réels. Une variante de ce dernier cas est l'instrument jouet, lui aussi factice, figurant sur certaines photographies. Les exemples d'instruments factices sont d'ai-

"Cartes postales anciennes: deux musiciens (?) différents mais le même instrument, le même verre et le même décor de toile peinte.
La même mise en scène, avec la même cornemuse existe également pour des régions voisines.
(coll. et cliché J.L. Matte)".

"Une musette baroque conservée comme accessoire par un peintre de la fin du XIXème siècle (Lenoir). (cliché T. Boisvert et cliché J.L. Matte d´après carte postale ancienne.)"

lleurs beaucoup plus nombreux pour des instruments dont la valeur symbolique n'a eu d'égale, à certaines époques, que la totale inexistence réelle: je pense bien entendu à la lyre et à l'aulos à la fin du siècle dernier à voir le nombre de faux instruments de ce type figurant sur les photographies, il est probable que quelques menuisiers devaient s'être spécialisés dans leur fabrication.

La représentation de l'instrument peut également être altérée par les copies successives: si Pieter Brueghel l'ancien, par exemple, a très vraisemblablement observé en détail les flamands joueurs de cornemuse qu´il fit figurer au sein de nombreuses oeuvres, l'observation des tableaux de ses descendants laisse à penser que ceux-ci n´ont pas perpétué cette manière de faire et se sont contentés de reproduire les instruments peints par le fondateur de cette dynastie d'artistes. Il y a ainsi une dégénérescence manifeste de la qualité de représentation au fur et à mesure que l'on s'éloigne du modèle premier et les instruments figurés par les peintres de la troisième génération sont le plus souvent totalement aberrants.

"Chanteur d´Opéra avec cornemuse factice pour "Le pardon de Ploermel" de Meyerber (coll. C. Ribouillault, cliché J.L. Matte)".

"Biniou et bombarde factices probablement réalisés par un tourneur sur bois, (coll. et cliché J.L. Matte)".

"Biniou factice réalisé pour la photo avec des morceaux de clarinette. (coll. et cliché J.L. Matte)"

Fritz Schneider a très bien montré *(Colloque de Strakonice 1989)* que les représentations du choros forment une suite de copies successives du 8ème au 16ème siècle, chaque artiste apportant, au travers de son interprétation personnelle de l'oeuvre précédente, une modification supplémentaire à la figuration de l'instrument.

La mauvaise conservation mais égale-

Une "restauration" énergique a transformé sur cette fresque ce qui était probablement une cornemuse en un bizarre instrument à archet. Eglise de Lorry-Mardigny (France)

ment la restauration des oeuvres peuvent également conduire à déformer l'information contenue en elles: le bris d'une statue peut amputer l'instrument d'un bourdon, diminuer la longueur d'un hautbois ou en modifier la forme; les traces de brisure sont généralement repérables mais une restauration maladroite, plus soucieuse de l'esthétique finale que du respect de l'oeuvre a pu les dissimuler.

Ce vitrail a probablement été brisé et remonté avec des éléments d'une annonce aux bergers, ce qui explique que deux bourdons de cornemuse s'élèvent au dessus des mains de la Vierge et que le pavillon du hautbois pende en dessous de celles-ci (Eglise de Villeneuve-sur-Yonne, France).

L'observateur d'un document iconographique peut enfin commettre une erreur d'interprétation d'une figuration exacte, en ramenant par exemple trop rapidement un détail à une réalité connue. Il prendra par exemple pour des trous de simples décors à base de points sombres (ex. sur la fontanelle d'une cornemuse flamande), ou considérera comme absent un élément non visible.

DATE

La datation de la présence d'un instrument est un élément indispensable à l'organologue qui souhaite étudier l'évolution de la facture de celui-ci, de son usage, de son image etc... La première erreur à ne pas commettre est en effet celle qui consiste à mélanger les époques et si cela semble une évidence, il n'est qu'à consulter certaines études sur la symbolique des instruments pour s´apercevoir que tous les auteurs n´appliquent pas ce point de vue.

Ici encore les pièges sont multiples: étudions tout d'abord les cas où l'oeuvre est une copie. Du point de vue de la datation deux cas se posent:

- soit la date attribuée est celle de l'original: si la copie est fidèle, l'erreur aura des conséquences minimes, si elle est par contre inexacte (copie influencée par son époque, copies successives) les conséquences peuvent être plus importantes. Ce type de problème se pose non seulement pour des copies visant à dupliquer une oeuvre (copie d'atelier, du disciple ou successeur, du faussaire, de l'élève artiste...) mais également pour la copie venant remplacer l'original (pas forcément conservé) afin de remédier à la dégradation de celui-ci (c´est le cas de la sculpture monumentale par exemple). Dans le meilleur des cas l'artisan a cherché à comprendre l'oeuvre qu'il copiait (ce qui n'est pas forcément évident sur une sculpture usée par le temps) et à la reproduire au mieux. D'autres ont préféré une copie très libre ne reprenant parfois que le thème ou le style de l'oeuvre. N'oublions pas que notre conception de la restauration des oeuvres d'art n'est pas celle du XIXème siècle, elle-même différente de celle des siècles précédents. On attribuera ainsi par erreur à une sculpture la date de la partie du monument qui la renferme alors qu'elle est bien postérieure.
- soit la date attribueé est celle de la copie, dans ce cas il peut arriver de considérer un instrument comme encore en service sous une forme donnée alors que celle-ci est devenue obsolète.

Un cas particulier illustrant ce dernier cas de figure est celui des motifs devenus traditionnels dans un corps de métier par copies successives. Aux XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles, de nombreux trophées d'instruments avec musette décorent murs, plafonds, pendules, tapisseries et meubles marquetés. Ce type de décor, présent dans les ouvrages professionnels et les

"Sculpture sur bois réalisée en 1998 par un sculpteur sur bois d'après une marqueterie ancienne. Le sculpteur ignorait ce qu'était exactement l'instrument figuré (coll. privée, cliché J.L. Matte)."

catalogues de motifs, continuera à être employé par les ébénistes et les staffeur bien après la disparition de la musette baroque. Il a, par exemple, encore été utilisé en 1990 par un staffeur lors de la réfection d'une pâtisserie de Saumur. Ces figurations tardives se reconnaissent souvent par leur piètre qualité artistique ou par une représentation totalement irréaliste de l'instrument (décadence du motif).

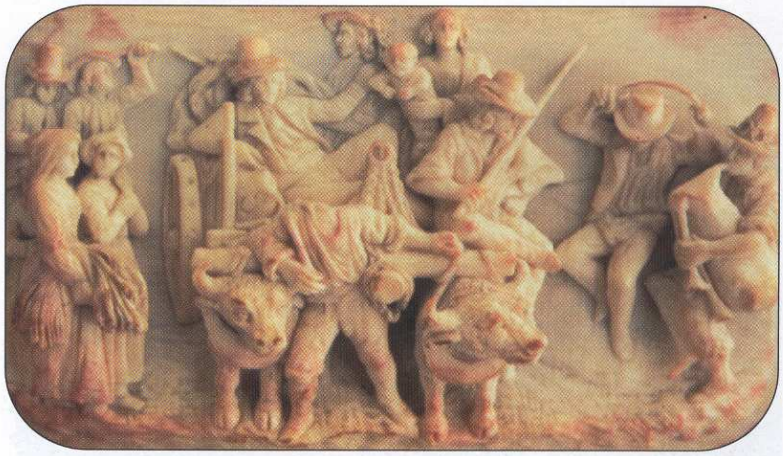
Examinons maintenant les autres cas de datation erronée d'une oeuvre:

La datation d'une représentation est souvent déduite abruptement de la date de l'oeuvre qui la contient. Or celle-ci peut être composite et la date réelle de la représentation antérieure ou postérieure. On songera par exemple aux manuscrits composés de cahiers non contemporains les uns des autres, au réemploi de sculptures dans des monuments, aux modifications apportées à des bâtiments (tranches successives de construction, réfections partielles, remploi de sculptures) ou aux fresques, tapisseries et tableaux ayant fait l'objet de retouches ou d'agrandissements.

La date de la représentation peut être exacte mais le motif peut ne pas être contemporain de celle-ci. Ceci peut être le cas par exemple pour des représentations d'épisodes historiques effectuées longtemps après le déroulement de ceux-ci. Ici encore les causes

"Sculpture réalisée en 1955 lors de la reconstruction d'un bâtiment médiéval détruit en 1914 (Palais du Tau à Reims) (cliché J.L. Matte)".

d'erreurs peuvent être multiples: datation sur la base de la date de l'événement alors que l'instrument représenté est contemporain de l'oeuvre ou, à l'inverse datation sur la base de l'oeuvre alors que l'instrument se présente tel qu'à l'époque de l'épisode concerné ou, plus vraisemblablement, tel que l'artiste imagine cette époque antérieure à lui.



"Copie sur ivoire du tableau de Léopold Robert (voir ci-dessus) daté du XVIIIème siècle lors d'une exposition ce qui est impossible compte-tenu de la date du tableau original (1830, Musée de Commercy, cliché J.L. Matte).

Si les scènes bibliques sont le plus souvent représentées au XIV^{ème} et XV^{ème} comme des événements contemporains (costumes et cadre médiéval et non antique), j'ai montré (ou tout du moins émis l'hypothèse) par ailleurs[1] que les représentations d'annonces aux bergers de cette époque présentaient un décalage temporel de près d'un siècle dans la représentation des cornemuses (taux de fréquence de présence d'un bourdon d'épaule) par rapport au reste des représentations de cette époque, ceci étant probablement à imputer à l'aspect archétypal de ce type de représentation.

Annonce aux bergers

Si le Bourbonnais est bien la région de France dans laquelle a été prise cette photographie, les musiciens et leurs instruments sont italiens (coll. J.C. Compagnon, cliché J.L. Matte).

L'erreur de datation peut enfin tout simplement provenir d'un manque de perspicacité de la part de celui qui l'effectue et dont les spéculations peuvent ensuite être reprises sans vérification.

Quel remède peut-on apporter aux problèmes de datation? Outre une certaine rigueur (vérification des sources, difficile à réaliser lorsque l'on manipule de nombreuses références) et un sérieux esprit critique vis-à-vis des datations proposées, il peut être judicieux de comparer nos travaux sur les instruments avec d'autres travaux spécialisés. C'est en effet sur des détails techniques que nous avons le plus de chances de déceler des datations erronées (représentation des vêtements, des armes, des harnachements de chevaux, des chaussures...).

"Cartes postales Auvergne-Bresse: les mêmes personnages dans un décor et avec des costumes différents représentent deux régions de France différentes (coll. et cliché J.L. Matte)"

LOCALISATION

C'est certainement la question la plus épineuse en matière d'iconographie ancienne: chacune des branches à laquelle le musicologue croit pouvoir se raccrocher pour localiser un instrument représenté s'avère non fiable.

La localisation d'un instrument peut s'appuyer sur le lieu d'origine ou de résidence de l'artiste, sur le lieu de réalisation de l'oeuvre, sur le lieu représenté ou sur l'origine supposée des musiciens figurés. Aucune de ces pistes n'est fiable comme nous allons le voir successivement.

"Carte postale: costume breton et cornemuse du Centre-France (coll. et cliché J.L. Matte)"

"Carte postale: musiciens indiens jouant d'une cornemuse Béchonnet (centre-France), photographie prise dans la région nantaise. Si le costume est bien celui du personnage, cornemuse et lieu de prise de vue font référence à deux autres régions... (cliché J.L. Matte)"

Un artiste d'origine et de lieu de résidence connus peut être influencé par un de ses voyages, même dans des oeuvres sans rapport avec celui-ci. C'est souvent le cas pour des artistes ayant fait le voyage en Italie. J'ai été surpris de rencontrer dans une kermesse flamande peinte par Roelant Savery en 1605[2] deux cornemuses dont les pavillons étaient en forme de grandes cornes, ce type de cornemuse étant assez spécifique de l'Europe de l'Est. Renseignement pris, ce peintre a vécu plusieurs années à la cour de Prague.

Ni le lieu de réalisation d'une oeuvre ni le lieu représenté sur celle-ci ne sont significatifs car:

- l'artiste peut ne pas être autochtone (on pense en particulier aux sculpteurs et aux peintres en fresques) et être influencé par sa région d'origine ou toute autre région dans laquelle il aura vécu et où il aura appris son art,
- le musicien représenté peut être un misicien d'origine autre (musicien ambulant mais également musicien recruté dans une autre région ainsi que cela se pratique depuis plus longtemps que l'on ne l'imagine souvent). Des cartes postales ancien-

nes de nombreuses régions présentent, comme musiciens typiques, des zampognari italiens, joueurs de hautbois et cornemuse qui parcoururent l'Europe jusqu'au début de notre siècle.

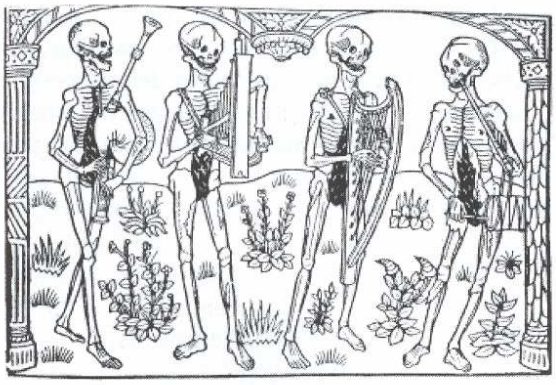
L'erreur sera encore du même type lorsque le costume du musicien est pris comme repère géographique et semble indiquer l'origine de celui-ci et, par association, celui de son instrument: le costume peut n'être qu'un choix de l'artiste ou on emprunt du personnage, l'instrument peut également être d'origine autre. Sur la carte postale ci-contre on peut reconnaître la ville de Vannes en arrière plan, le costume est de Pont l'Abbé mais la cornemuse est du Centre-France: musicien déplacé ayant adopté un costume breton mais gardé son instrument ou musicien breton usant par hasard d'une cornemuse exogène, dans les deux cas il y a bien source d'erreur pour l'observateur qui localiserait l'instrument par le costume.

Il existe deux gravures quasiment identiques montrant le même cortège de noce menè par un joueur de cornemuse, dans le premier cas la scène se déroule en Auvergne, dans le second cas, une transformation des costumes et de quelques caractéristiques architecturales transporte le cortège en Bresse.

Dans ce dernier cas il y a eu visiblement copie avec les mêmes causes et conséquences que nous avons déjà traitées dans le cadre de la datation. La copie peut d'ailleurs induire une erreur simultanée sur la date et sur la localisation comme par exemple avec cette danse macabre gravée à Paris au XVème siècle (peut-être d'ailleurs d'après un autre modèle plus ancien) puis copiée à Nantes au siècle suivant par un artiste local ce qui lui vaut d'être aujourd'hui encore considérée comme un témoignage régional breton.

Il est des cas où, fort heureusement, l'instrument est suffisamment bien identifiable pour que l'erreur soit flagrante même si sa cause n'est pas connue. Voici par exemple un highlander tout à fait dans son contexte, sur l'étiquette d'une bouteille de Whisky contemporaine. Il joue cependant d'une exacte "kaba gaïda" bulgare !Si je ne m'avancerai pas sur les raisons de ce type de représentation insolite (ce whisky bon marché est-il réellement écossais?) il n'y a en tout cas aucun risque qu'un observateur un peu averti prenne ces instruments pour des types inconnus de cornemuses écossaises[3].

"Etiquette de bouteille de Whisky (coll. et cliché J.L. Matte)".



"Danse macabre gravée par Pierre Lerouge et éditée par Guy Marchant à Paris en 1491 et sa copie éditée en 1613 à Nantes."

Nantes, 1613

"Faïence d'après un modèle de Meissen (cet exemplaire est probablement du XIXème siècle). (coll. privée, cliché J.L. Matte)

"Carte postale: chabrettaire limousin au début du siècle: la blouse paysanne dissimule mal le col du costume et la cravate. (cliché J.L. Matte)"

CONTEXTE

Bien que ce dernier paramètre puisse paraître moins fondamental que les trois précédents (description, date et localisation), une analyse organologique digne de ce nom ne peut négliger l'étude des conditions d'utilisation d'un instrument donné sous une forme donnée, à une date et en un lieu donnés. L'histoire, l'évolution des instruments ne s'explique en effet pleinement qu'en prenant en compte non seulement leur évolution temporelle et leur cheminement dans l'espace mais également les échanges dont ils font l'objet entre usage populaire et culture savante, entre société civile, religieuse ou militaire, urbaine ou rurale, lettrée ou de tradition orale.

Ici également l'iconographie se révèle riche d'enseignements mais également de quelques pièges, en particulier lorsque l'artiste ne dépeint pas une situation simple et réelle mais représente soit une "image" de la réalité (image qui peut lui être propre ou faire figure de stéréotype), soit une scène réelle mais qui est elle même une image déformée de la réalité (scène de théâtre par exemple, reconstitution de noce "à l'ancienne"...), soit encore une scène (mythologique ou biblique par exemple) replacée dans le contexte d'une autre époque. La perception du contexte d'une prestation musicale peut enfin être faussée si l'observateur interprète de manière erronée la scène figurée et considère par exemple comme un épisode de la vie courante la représentation d'un acte d'une cérémonie.

Examinons par exemple le cas des représentations pastorales: si certains "bergers" des tableaux et faïences du XVII[ème] et XVIII[ème] siècles peuvent être immédiatement identifiés sans équivoque comme des nobles en habit de berger[4] et à l'inverse si certains xylographies des XV[ème] et XVI[ème] siècles représentent très probablement de vrais gardiens de moutons[5], il existe un certain nombre de figurations intermédiaires beaucoup moins faciles à interpréter. De plus l'association de l'image de la cornemuse à celle du berger[6] semble si forte que la représentation de l'instrument dans d'autres mains peut en être inhibée.

Les cartes postales anciennes nous fournissent également des exemples du même type: les photographes de l'époque privilégiaient la figure burinée, le costume folklorique, le décor rural quitte à confier des instruments à des figurants non musiciens. L'image résultante, de la pratique instrumentale populaire en est d'autant faussée: Eric Montbel a montré[7] que de nombreux joueurs de chabrettes limousines vivaient à Limoges même et exerçaient des professions telles qu'horloger ou valet de chambre alors que l'image que l'instrument véhicule est celle d'une pratique rurale voire pastorale. Sur nombre de photographies du début de siècle d'ailleurs, la biaude paysanne recouvre le costume de ville dont on aperçoit le col dur et la cravate.

Ceci nous conduit donc à nous méfier plus généralement de la représentativité de l'iconographie par rapport à la réalité: les figurations de la vie musicale, même lorsqu'elles sont abondantes peuvent négliger totalement certains types d'instruments, certains contextes de jeu, en particulier dans le domaine de la musique populaire. Certains types de cornemuses dont la pratique est attestée depuis le XIX[ème] siècle au moins par des témoignages et de nombreux instruments retrouvés sont quasiment vierges de toute représentation graphique de cette époque (cornemuses des Landes de Gascogne, de la Montagne Noire, du Marais breton vendéen par exemple).

QUELQUES ERREURS D'INTERPRETATION

Nous ne prétendons pas que la typologie des causes d'erreurs que nous venons rapidement de dresser soit exhaustive: il existe bien d'autres types d'erreurs possibles, en particulier dans l'interprétation des représentations. Si l'iconographie tend de nombreux pièges au musicologue, le plus insidieux, par exemple, est sans doute celui qui -et cela peut sembler aller à l'encontre de tout ce que je viens de détailler- nous mène à négliger un document considéré inexact, à en corriger l'interprétation alors que celui-ci est fidèle et constitue peut être le seul témoignage sur un instrument ou une pratique musicale particulière. Il est même possible d'écarter ainsi indûment des séries entières de témoignages, sous le prétexte qu'un élément en atteste le caractère inexact et de se rendre compte par la suite du caractère arbitraire de ce jugement de valeur. Dans ce dernier cas, l'élément en question, jugé erroné au premier abord, peut, par là même, constituer une grande partie de l'intérêt de ces représentations. Dans de nombreux cas de ce type toutefois le doute subsiste et peut susciter de sérieuses polémiques entre chercheurs[8].

Un autre type d'interprétation erronée de l'iconographie qui me semble courant actuellement est celui qui consiste à imaginer

une théorie (ou à reprendre une idée reçue) et à en donner une pseudo démonstration basée sur un choix orienté de documents, laissant volontairement de côté tous ceux qui iraient à l'encontre du but recherché. Cette démarche ne résulte souvent d'ailleurs pas d'une réelle volonté de travestir la réalité mais bien plus de l'absence de méthode de rigueur scientifique: l'analyse iconographique rigoureuse est remplacée par un simple choix d'exemples par l'image. Le public se laisse malheureusement souvent abuser de même d'ailleurs que le chercheur lui même, aveuglé par sa foi en cette théorie qu'il cherche à démontrer.

Toute interprétation trop hâtive d'une représentation iconographique peut être source d'erreur, en particulier lorsqu'elle se réfère trop aux traditions récentes: gardons nous d'établir des liens trop hâtifs entre des représentations anciennes et des instruments de même apparence parvenus jusqu'à nous au travers des traditions populaires.

CONCLUSION

L'iconographie musicale demeure malgré tout une extraordinaire fenêtre sur l'histoire de nos instruments et de leur pratique. Ne nous laissons pas tromper par les apparences et tentons d'en décrypter au mieux les enseignements. Afin de déjouer certains des pièges cités, l'étude des représentations doit par ailleurs se faire, dès que cela est possible (c'est à dire lorsqu'ils existent), en confrontation avec les textes, les partitions ou les instruments de même époque, de même que l'étude des textes, des partitions et des instruments doit prendre en compte l'iconographie.

NOTAS

1 Colloque de Gijon 1992 texte publié dans l' «Annuario de la Gaïta» 1995 n.º 10 Ourense (Espagne)

2 Ce tableau est reproduit in Ernst E. Schmidt "Sein Polnisch Dudy dises war...", catalogue de l'exposition "Der Dudelsack in Europa" Bayerisches landesverein fûr Heimatpflege E. V. München 1996.

3 rappelons au passage qu'outre le très célèbre bagpipe des Highlands, les écossais pratiquent traditionnellement d'autres types de cornemuse telle la scottish small-pipe ou le border pipe.

4 Nous pensons entre autres aux tableaux de Watteau et aux porcelaines de Meissen.

5 Citons par exemple les figures du «Gran Kalendrier ou Compost des bergers» de la fin du XVème siècle.

6 association plus affirmée d'ailleurs au XIII^{ème} et XIV^{ème} siècle que celle de la cornemuse et de la chèvre qui semble n'apparaître que plus tard: Cf C. et J. L. Matte «Le soufle de la Bête» in Modal «L'homme, l'animal et la musique» FAMDT édition 1994.

7 Eric Montbel, Mémoire de EHESS "Cornemuses en Limousin" 1989 et autres publications surce sujet.

8 On lira par exemple dans Pastel n.º 19 et n.º 21 le petite polémique suscitée para la Jacques Baudouin au sujet de la cornemuse des Pyrénées Française que ce dernier a reconstitué en considérant que les quelques figurations pyrénéennes de cornemuses à double chalumeau mélodique n'étaient pas des erreurs de représentation comme cela est souvent le cas pour ce type de figuration (voir ci-dessus) mais le témoignage d'un type d'instrument disparu.

O sombreiro «Sancosmeiro»:
máis alá da tradición

Por Santiago Nieto Romarís

A zona de elaboración da artesanía do sombreiro "sancosmeiro" abrangue os concellos de Outes, e Mazaricos, e máis concretamente sitúase na parte norte do concello de Outes e ó sur do concello de Mazaricos.

A hipótese máis arraigada, xa que non existen estudos etnográficos que o constaten ou contradigan, sostén que é na comarca do Xallas o lugar por excelencia onde podemos atopa-lo maior número de artesáns adicadas á realización de tan singular elemento.

Non podemos afirma-la súa antigüidade, nin dende cando se empregan como tal, pero do que sí damos creto é que polo menos dende fai máis de cen anos, esta artesanía vense realizando do mesmo xeito, xeración tras xeración e convivindo estreitamente coa vida do agro e o avance dos tempos.

Hoxe en día, temos que apuntar que existe unha revitalización desta artesanía, debido a un factor moi importante, pois ainda que se siguen usando para as labouras do agro, son os grupos folclóricos quenes fixeron desta peza, todo un traballo de difusión e espallamento por toda a nosa xeografía e polos demais paises nos que a presencia galega é moi forte, todas estas características fan que hoxe en día sexa tan recoñecida esta artesanía.

A utilidade que hoxe ten e noutros tempos tiña, é formando parte do enxoval que toda labrega debe levar para os traballos do agro, tanto para resgardarse do sol como da chuvia. A grande versatilidade deste sombreiro fai que tamén sexa empregado pola xente do mar, para mariscar, tamén foi peza fundamental para todos aqueles que se adicaban a acarrear pesos na cabeza, porteadores de mercadorías, etc... Outro aspecto que cabe reseñar é que tamén se ten utilizado, por decilo dalgunha maneira, como sombreiro de rúa ou paseo, esta variante confírelle un aspecto máis xuvenil e alegre. A característica máis reseñable, desta alternativa é que difire do tradicional en que a cinta negra que o rodea, é reemplazada por outras de cores.

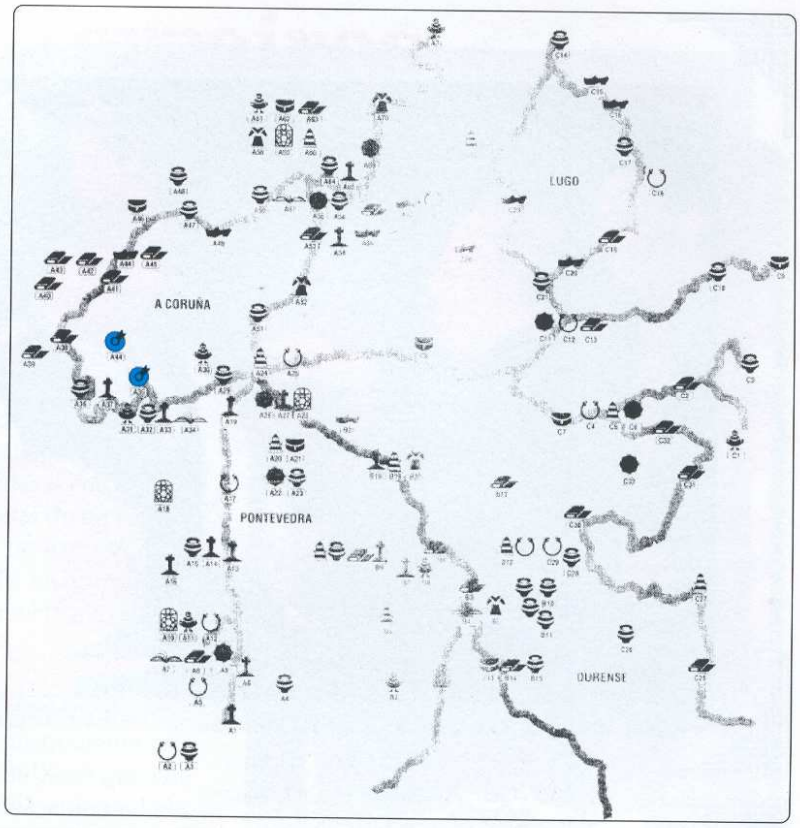
A elaboración do sombreiro "sancosmeiro", pasa por distintas fases, imos relatalos seus pasos: todo comenza alá polo final de novembro cando se fai a sementeira do trigo, froito que se recollerá logo sobre finais de xuño, ou principios de xullo. Logo de recollida-las pallas, faise a primeira selección delas, sacándolles aquelas que recubren a palla principal, logo vanse estirando ben ó sol, para que tornen o máis brancas posible. Despois escóllense separándoas en manllas, segundo sexan máis grosas ou máis finas. O seguinte paso é poñelas a remollo con auga, para que sexa máis doado tecelas. O cordón que se vai tecendo pódese facer con 3, 4, 5 ou 6 pallas. Ainda que o máis frecuente é o cordón de catro pallas. Unha vez rematado, vaise igualando, cortándolle as puntas que sobresaen da trenza, e deberá ser mazado para que quede o máis plano posible e abulte menos.

Para proceder ó cosido do sombreiro, é necesario empregar fío de cáñamo, que se debe untar con cera virxe de abella. O cosido do cordón farase moi tupido, para protexe-lo

Sombreiros Sancosmeiros

millor posible tanto do sol como da auga da chuvia, e que esta vaia esvarando polo sombreiro. Estas características dótano de grande resistencia e impermeabilidade, o que o fará moi valorado e apreciado para as labouras do agro.

Unha curiosidade que fai que haxa certa pugna na localización inicial da realización destes sombreiros, ven dada do nome que recibe, xa que o nome de "sancosmeiro", leva á confusión debido a que existe unha parroquia pertencente ó Concello de Outes co nome de San Cosme, e outra chamada San Cosme de Antes, pertencente ó Concello de Mazaricos. De tódolos xeitos, no de Outes non existe ningunha tradición na confección desta artesanía, pero o comercio que se facía en Noia, e en concreto os sombreiros "sancosmeiros" procedentes da parroquia de San Ourente-Concello de Outes-, eran recoñecidos como de San Cosme, xa que era a punta da ría máis cercana á Barquiña, lugar ó que chegaban os productos que viñan polo mar, dende a banda norte da ría. Este feito, fai que hoxe por hoxe para denominar este sombreiro se recurra aínda ó nome de "sancosmeiro". Outra hipotese é a que relaciona a parroquia de San Cosme de Antes, pertencente ó Concello de Mazaricos, co nome de "sancosmeiro". Unha e outra poden ser válidas para atestiguar, onde naceu o sombreiro, pero o verdadeiramente importante é que este perviveu ó longo de anos pasando de



Cartografía elaborada polo SITGA
(Sistema de Información Territorial de Galicia)
da Sociedad Anónima para o Desenvolvemento Comarcal de Galicia

xeración en xeración, e o que vai ser decisivo para o futuro desta artesanía será saber implicar ós xoves para que toda esta sabiduría popular se manteña viva máis alá da tradición...

Gaita: Eduardo Paz González-Fozara (1946) Mondariz (Arquivo: Xosé M. Gil R.)

Asdo. Wenceslao Cabezas del Toro-Polo
Medalla de Galicia 1998, pola conservación e difusión das danzas e a música tradicional de este país. Entregada o día 25 de xullo no Palacio de Congresos de Santiago, polo Presidente da Xunta de Galicia Excmo. D. Manuel Fraga Iribarne

Xosé Lois Foxo recibe o "Gran Percebe" de Plata de máns de Jordi Pujol, Presidente da Generalitat de Cataluña, otorgado á Real Banda pola súa labor de promoción de Galicia a nivel internacional, concedido pola Enxebre Xuntanza do Percebe con motivo da celebración da Gran Noite de Galicia en Barcelona, 27/02/1998

Os veltas de Ferreiros

A Pobra de Brollón

Por Oscar Sánchez

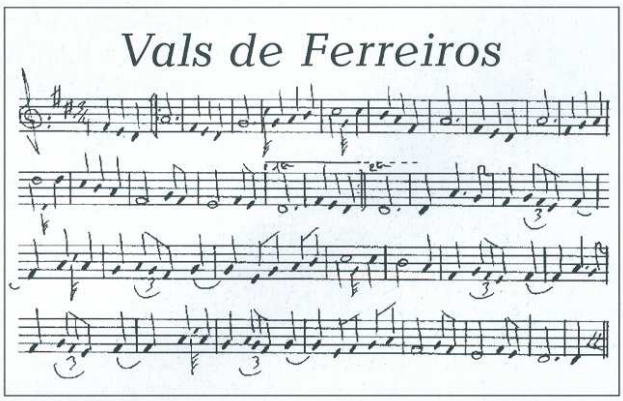
No Nadal deste ano 1.998, tiven a oportunidade de coñece-lo gaiteiro de Ferreiros, parroquia pertencente ó concello da Pobra de Brollón, Xosé Parada Aira, un dos membros do xa desaparecido quinteto "Os Veltas". Xosé, ferrador de profesión, é desa clase de persoas coa que un pode sentar a conversar e deixar pasa-las horas, sen se decatar do rápido que pasa o tempo. A súa facilidade de expresión e o seu carácter amable e asemade alegre, fixeron deste traballo unha experiencia moi rica e agradable.

Dende moi neno Xosé lembra o seu avó tocando o violín na casa vella, tamén tocaba a gaita e case que toda sorte de instrumento que pasase polas súas mans. O avó de Xosé quedara cego de moi novo, por mor dunha enfermidade, polo que era coñecido como o cego de Ferreiros. El había se-lo mestre de tódolos seus fillos.

O grupo sufriu numerosas transformacións durante a súa historia. Nun principio estivo formado polo pai de Xosé, Arturo Parada Pombo, que tocaba o clarinete, e as súas irmáns Carmen, Consuelo e Antonia, que tocaban gaita, caixa e bombo respectivamente. Neses primeiros anos eran coñecidos como os gaiteiros de Ferreiros ata que máis tarde, as tías de Xosé foron casando e formando unha familia, e o grupo pasaría a transformarse nun quinteto, formado por unha gaita que tocaba Juanito de Vilar de Peras, un clarinetista chamado Pepe do Zorro, un requinto tocado por Juanito de Bustelo, caixa e bombo tocados polo pai de Xosé e Xosé respectivamente. Nesa época xa eran coñecidos como "Os Veltas". Xosé lembra esa época como a máis exitosa do grupo, daquela xa tocaban en tódalas festas da contorna, dende Pacios, Santalla de Veiga, Bascós, ata as festas celebradas na montaña de Lor. Facían Alboradas, Romarías, Verbenas nas que moitas veces remataban de tocar ben entrado o día. No seu amplo repertorio tiñan cabida todo tipo de pezas: muiñeiras, pasodobres, xotas, valses, rumbas e mesmo algún tango, amais de pezas cantadas.

Posteriormente Xosé aprendería a tocala gaita de man do seu pai, e ámbolos dous farían un dúo de gaitas, que xunto coa caixa e o bombo darían un cuarteto. Por aquel entón empregaban gaitas en Do, construídas polo hoxe xa finado Amadeo Goyanes, artesán de Monforte de Lemos.

Na última etapa da vida do grupo, polo principio da década dos oitenta, Xosé volvería toca-lo bombo, seu irmán a caixa e seu pai a gaita, pasando, por último, a tocar nalgunha festa familiar esporádicamente e no mesmo Ferreiros, ata que, hai agora dous anos, morreu o pai de Xosé, intre no que este deciciu aparca-la momentáneamente. Máis, coa escusa de indagar no seu repertorio, un servidor animouno a tocar unhas pezas, e como mostra do seu bo facer na gaita, decidinme a plasmar no pentagrama este fermoso valse que tocaban hai ben anos, naquel célebre quinteto:



E por último, mandarlle dende aquí unha forte aperta e moitos folgos, por moito tempo, ao gaiteiro de Ferreiros.

II Festival Intercéltico de Avilés

Desfile de Naciones Celtas-Avilés, 14/08/1998

Entre los días 7 y 16 de Agosto de 1998 se desarrolló en Avilés, Asturias, el II FESTIVAL INTERCELTICO DE AVILES, en el que tomaron parte delegaciones de IRLANDA (PLANXTY O'ROURKE), ESCOCIA (WILLIAMWOOD), GALICIA (TERRA DE TRASANCOS Y TEQUEXETELDERE) y ASTURIAS (ESBARDU, LA VIGA TRAVESA, NARANCO, EL VENTOLIN, NOCEU, ESCONTRA'L RAIGAÑU, XAREU D'OCHOBRE, N'ARBA, XELIBA y CELTRES).

La Asociación Cultural "ESBARDU" fue la encargada de organizar el evento en el que participaron más de 200 personas venidas de las distintas naciones celtas del Arco Atlántico.

El festival, que contó con el patrocinio de los Ayuntamientos de Avilés y Corvera D'Asturies y de la Consejería de Cultura del Principado de Asturias, tuvo como principal escenario la Plaza de Carlos Lobo, desarrollando además todo tipo de actividades paralelas por el casco antiguo de la villa avilesina.

Los espectáculos musicales se llevaron a cabo durante las noches, dedicando los primeros días del festival a cada una de las delegaciones participantes, que a modo de presentación ante el público, demostraban su buen hacer después de dos noches netamente asturianas en las que se celebraron una Danza Prima y un Festival Folk-Astúr.

Cerraron la programación tres noches de ensueño en las que se pudo contemplar por separado música y danza, pues el viernes 14 daba paso en exclusiva a todas las posibles manifestaciones musicales aportadas por los participantes en el festival y el sábado 15 constituyó una muestra de bailes tradicionales de todas las delegaciones, para cerrar el domingo con una última y emocionante exhibición de todos los participantes.

Pero durante los diez días que duró el festival, hubo mucho más que espectáculos nocturnos:

Un debate sobre el celtismo abría las jornadas intercélticas con diferentes tesis a favor y en contra del mismo, apaciguando los ánimos el multiinstrumentista Xuacu Amieva

al final del acto. Una exposición de indumentaria ambientada en los distintos compartimentos de una casa tradicional asturiana, hacía en su conjunto las veces de museo etnográfico. Conciertos y animaciones musicales todas las mañanas a cargo de las bandas de gaitas participantes, daban paso a unas tardes cargadas de actividades para todos los gustos: Juegos y deportes tradicionales, demostraciones de artesania en vivo, talleres de baile tradicional y animaciones musicales por las distintas calles de la ciudad, hacian que en ella se respirara en profundidad la cultura celta casi ininterrumpidamente durante las 24h del día, pues si bien el programa oficial terminaba entre las 12 y las 2 de la madrugada, extraoficialmente las gaitas escocesas, gallegas y asturianas o los violines irlandeses no paraban de tocar. Bien en el interior de los bares o bien en las terrazas de una incomparable plaza de Carlos Lobo en pleno corazón del casco antiguo de Avilés, la noche no llegaba a su fin. Solo las primeras luces del alba (como en las mañanas encantadas de San Juan) ponian término a un desenfadado frenesí musical llevado a cabo por los guerreros celtas de nuestros días. Esos mismos guerreros que tras el Desfile de Naciones Celtas (uno de los platos fuertes del festival) se lanzaron al campo de batalla con la misma impetuosidad con que sus antepasados lo hacian ante sus enemigos. Solo que en esta ocasión no portaban lanzas ni espadas. Las antiguas armas de guerra se vieron sustituidas por las musicales y durante un impresionante minuto en el que hasta el mismísimo *Belenos* se mezcló entre los gaiteros venidos del Arco Atlántico para animarles en su entrega, hicieron vibrar intensamente a todo el mundo celta.

La próxima edición (III) será del 6 al 15 de Agosto de 1999. Os esperamos.

Juan Luis Casas García
Presidente A. C."Esbardu"

Encontro de Bandas de Gaitas en Mondariz Balneario, agosto 1998

Marchas dos Oficios do Antroido

Tradicionais da Ribeira Chantadesa dos lugares de: SANTIAGO DE ARRIBA, NOGUEIRA, VILAÚXE

Recop.: X. Carlos López Vázquez

(Gaitas Sib)

MARCHA Nº 1

MARCHA Nº 2

Transcripción e Recopilación:
Xoan Carlos López Vázquez
15-1-98

Xohán Carlos López Vázquez do equipo de transcripción da Escola Provincial de Gaitas da Deputación de Ourense

Sobre a historia e construcción da gaita de Estonia

Zu der Geschichte und dem Bau des estnischen Dudelsacks

Por Johannes Taul
Traducción: Xosé Lois Foxo

A GAITA "Torupill" na lingua de Estonia, é dende hai séculos un dos instrumentos máis queridos de Estonia. O vello cronista de Estonia Baltasar Russow informa na "Livländischen Chronik" que en casi todos os pobos de Estonia había un gaiteiro. Probablemente este instrumento xa se popularizara en Estonia no século XIV. Considerouse como un dos instrumentos máis importantes en bodas, Festas así como noutros usos. Nas bodas colleo un posto de honra.

Ao principio a Iglesia católica mostrou tolerancia frente á gaita. Dado que en tempos pasados a gaita desempeñou un importante papel no culto pagano e foi aproveitada pola Igrexa e fíxolle un lugar nas ceremonias en Estonia. Nembargantes a Igrexa luterana considerouna un instrumento pagano e iniciou no século XVII unha ofensiva en contra da mesma, pois estaba en gran medida apoiada polo desenrolo mundial do divertimento. O clero manifestouse públicamente en contra da música da gaita, esforzándose en prohibila e destruila.

Do ano 1687 atopáronse prescripcións policiales polas que se prohibía facer ruido coa gaita en tascas e casas durante a celebración da misa. Facíanse esforzos, asemade, por desviar a derivación da denominación en estonio para gaita "Torupill" do vello

Der Dudelsack, Torupill auf Estnisch, ist seit Jahrhunderten einer der beliebtesten Instrument der Esten gewesen. Der alte estnische Chronist Baltasar Russow berichtete 1584 in seiner "Livländischen Chronik", dass es zu jener Zeit fast in jedem Dorfe Estlands Dudelsäcke gab. Wahrscheinlich hat sich dieses Instrument bereits im 14. Jahrhundert in Estland eingebürgert. Er wurde zum wichtigsten Musikinstrument auf Hochzeiten, Festen und beim Ausüben verschiedener anderer Bräuche. Einen Ehrenplatz nahm der Dudelsack auf Hochzeiten ein.

Anfangs wies die katolische Kirche allerdings eine Toleranz dem Dudelsack gegenüber auf. Da der Dudelsack einst beim heidnischen Kult eine wichtige Rolle gespielt hatte, wurde er jetzt von der Kirche ausgenutzt, um die Esten zu kirchlichen Zeremonien anzulocken. Die Lutheranische Kirche begann aber im XVII. Jahrhundert gegen den Dudelsack als ein "heidnisches" Instrument zu kämpfen, denn er hatte in bedeutendem Ausmass die Entwicklung der weltlichen Belustigungen begünstigt. Die Geistlichen traten öffentlich gegen die Dudelsackmusik auf und waren bestrebt sie zu verbieten und Instrumente zu vernichten. 1687 wurden polizeiliche Vorschriften getroffen, laut deren während des Gottesdienstes das Dudelsackspiel "in Kneipen und Häusern" völlig verboten wurde. Man bestrebte sogar die estnische Benennung des Dudelsacks "torupill" aus dem altestnischen

Grupo de torupiles (Gaitas de Estonia) Torupill, 1986

Ants Taul
coa sua primeira gaita
construida
por el mesmo.
1973

vocablo de Estonia do nome de Deus "Taara". A gaita foi tachada constantemente polos curas como a herencia do demo.

Por outra parte a gaita encontrou aceptación e apoio por parte de moitos intelectuales alemanes e publicistas en Estonia. En 1782 foi publicado por A.W. Hupel un interesante escrito en defensa da gaita; matizaba que o labrador de Estonia era, prácticamente, coa única música que se identificaba. A música gaita non tén ningunha influencia negativa nos labradores tal como di o clero.

A supremacía da gaita en relación aos demáis instrumentos empregados en Estonia era notoria, ata o punto que o concepto gaita na lingua de Estonia empregábase para referirse a calqueira música instrumental. A palabra "Pill" significa gaita ou calquer instrumento musical.

A principios do século XIX o emprego da gaita píntase de xeito totalmente distinto. Algunhos publicistas da época informan que xente acomodada empregaba a gaita como mostra do seu poderío económico. O

Gottesnamen "Taara" abzuleiten. Immer wieder wurde der Dudelsack von den Pfarrern als "die Erbe des Teufels" bezeichnet.

Anderseits fand der Dudelsack Zuneigung und Unterstützung von mehreren damaligen deutschen Intellektuellen und fortschrttlichen Publizisten in Estland. Von A. W. Hupel wurdel 1782 ein interessantes Schreiben zur Verteidigung des Dudelsacks publiziert. Er behauptet, dass die herrliche Dudelsackmusik fast die einzige Musik sei, worüber sich der estnische Bauer freuen kann. Man darf sie ihm nicht wegnehmen. Die Dudelsackmusik kann keine schlechte Beeinflussung auf die Bauern ausüben, so wie die Geistlichen behaupten.

Die Überlegenheit des Dudelsacks über die anderen estnischen Volksinstrumente war derart gross, dass der Begriff "Dudelsack" in der estnischen Sprache zum allgemeinen Begriff des Musikinstruments wurde. Das estnische Wort "Pill" bedeutet sowohl Dudelsack als auch das Musikinstrument überhaupt.

Von einem ganz neuen Standpunkt aus wurde die Ausnutzung des Dudelsacks am Anfang des 19. Jahrhunderts gemeldet. So berichteten einige damalige Publizisten, dass manche Gutsbesitzer den Dudelsack für die Ausbedeutung ihrer Bauern verwendet haben. Gegebenenfalls sollte ein Sackpfeifer mit seinem Spiel die Fronarbeiter auf dem Gutsfeld zur Arbeit anregen. Falls jemand bei der Arbeit zurückblieb, trat der Dudelsackpfeifer heran und spielte mit einer komischen Miene so lange, bis der Zurückbleibende die anderen einholte.

Die Blüte der estnischen Dudelsackmusik dauerte bis zum anfang des 19. Jahrhunderts, dann begann ihr Rückgang. Der Dudelsack wurde zunächst durch die Geige verdrängt. Statt deren trat am Ende des 19. Jahrhunderts die Ziehharmonika, die wiederum in der dreissiger Jahren dieses Jahrhunderts vor dem Akkordeon weichen musste. Doch man hat die Dudelsackmusik weiter gepflegt bis zum zweiten Weltkrieg, als sie dann beträchtlich zurücktrat.

Der Dudelsack ist in der estnischen Volkstradition vorwiegend ein Soloinstrument gewesen. Nur sporadisch hat man ihn mit einem anderen estnischen Volksinstrument so wie mit Geige, Maultrommel, Schalmei, Rohrpfeife oder mit einem anderen Dudelsack zusammengespielt. Der Grund lag darin, dass der altestnische Dudelsack in seinem Bau sehr primitiv war und beim Spiel bald verstimmt wurde. Seitdem unser Dudelsackbauer Ants Taul Anfang der siebziger Jahren erstmalig mehrere zusammemngestimmte Dudelsäcke baute, die ihre Stimmung während des Spiels gut beibehielten und dadurch ein Zusammenspiel mit anderen Instrumenten Vollendung der ermöglichten, kann man einer Renaissance in der Dudelsackmusik in Estland beobachten. Im Jahre 1973 wurde die erste estnische Dudelsackgruppe "Torupill" in Riidaja (Süd-Estland) gegründet, und es folgten allmählich noch andere Gruppen in Estland.

florecemento da gaita en Estonia durou ata escomenzos do século XIX, escomenzando daquela o retroceso, sendo suplantada polo violín; sendo este, do mesmo xeito, suplantado polo acordeón a final do século XIX. A gaita mantúvose ata a II Guerra Mundial, retrocedendo considerablemente a partir desta data. Na tradición musical de Estonia a gaita foi principalmente un instrumento solista. Só esporádicamente se asociou a outros instrumentos e con máis gaitas á vez; a razón era que a gaita de Estonia está construida en forma primitiva e tiña problemas de acople a outros instrumentos. A raíz disto, o noso fabricante de gaitas Ants Taul, a comenzos dos anos setenta construiu varias gaitas afinadas conxuntamente e con isto conquiriu poder tocar a gaita de Estonia con outros instrumentos, polo que se pode observar un renacemento da gaita. No ano 1973 fundouse o primeiro grupo de gaitas de Estonia "Torupill" en Riidaja (Sur de Estonia), seguíndolle outros grupos en Estonia. No ano 1987, por iniciativa do grupo Torupill, organizouse o primeiro festival internacional de gaitas na cidade de Tôrva (Sur de Estonia). Hoxe hai en Estonia por encima de cen gaiteiros, a maioría en grupos ou como solistas.

Da vella gaita de Estonia temos que dicir que é un instrumento moi primitivo. Componse dun fol, soprete, punteiro e sen bordóns; este tipo de gaita ainda se empregou a finais do século pasado-principio diste en lugares próximos a Estonia. En Estonia, este tipo de gaita fai tempo que desapareceo. Na súa construcción seméllanse á vella gaita de Estonia e gaita arcaica polaca "Siesienki" e a alemana "Platerspiel".

Máis tarde, na Illa e nas rexións costeiras, o fol fíxose do estómago da foca; no interior fíxose de can ou cabra e excepcionalmente de marrao. O instrumento está formado por un punteiro cilíndrico con seis buratos. Comunmente tén un bordón, a veces dous e raramente tres. O punteiro constrúese de distintas madeiras, normalmente de mazairo e as demáis partes de freixo. A caña do punteiro faise de cana ou emprégase unha cana semellante á do clarinete. Nos bordóns empréganse normalmente a última posibilidade mencionada. Para afinar a o punteiro ou os bordóns introdúcese máis ou menos a cana. As notas inferiores do punteiro afínanse con duas ou catro pallas, colocándoas na parte inferior do mesmo. Acoplado ao fol vai o soplete.

Dado que as gaitas de Estonia foron instrumentos para tocar solos, a súa afinación é moi diversa, é dicir, en calqueira das

Im Jahre 1987 fand aus Iniative der Gruppe "Torupill" das erste internationale Dudelsackfestival in der Stadt Tôrva (Süd-Estland) statt und von nun an wurden dort in drei Jahren solche Festivals durchgeführt. Heute gibt es in Estland bereits über hundert Dudelsackpfeifer, die an mehreren Musikgruppen oder als Solisten tätig sind.

Was den ältesten estnischen Dudelsack anbetrifft, so kann man sagen, dass er sehr primitiv war. Er bestand aus einem Windsack aus Schweineblase und aus einer Melodiepfeife. Bourdons fehlten. Eine solche Sackpfeife wurde noch um die Jahrhundertwende bei den benachbarten Woten und teils bei den ingermanländischen Finnen gebraucht. In Estland ist dieser primitive Thypus von Dudelsäcken schon längst verschwunden. Im Aufbau ähnelte die alte estnische Sackpfeife der archaischen polnischen Sackpfeife siesienki und dem deutschen Platerspiel.

Später wurde der Windsack (tuulekott) des Dudelsacks auf Inseln und an Küstengebieten aus gegerbtem Robbenmagen, im Inland aus Hunde- oder Ziegenfell, ausnahmsweise auch aus Schweineblasen angefertigt. Das Instrument besass eine zilindrisch gebohrte Melodiepfeife (eisimik oder sôrmiline), die mit 6 Grifflöchern versehen war. Es hatte gewöhnlich einen Bourdon (bassitoru), manchmal auch zwei, selten drei Bourdons. Die Melodiepfeife wurde aus vershiedenen Holzarten, oft aus Apfelbaum, die Bourdons und andere Holzteile aus Esche gemacht. Die Zunge der Melodiepfeife (piuk) war aus einem Schilfrohr ausgeschnitten oder man gebrauchte eine klarinettenähnliche Zunge. Bei Bourdons wurden meist die letztgenannten zungen benutzt. Beim Stimmen der melodiepfeife und der Bourdons wurde die Zunge mehr oder weniger ins Rohr hineingeschoben. Die unteren Töne der Melodiepfeife stimmte man mittels 2 bis 4 Strohhalme, die in den unteren Teil der Melodiepfeife geführt wurden. Der Windsack besass noch ein Rohr (napp), wodurch der Windsack mit Luft vollgeblasen wurde.

Da die estnischen Dudelsäcke meist als Soloinstrumente Verwendung gefunden haben, ist ihre Stimmung in sehr verschiedenen (zufälligen) diatonischen Tonleitern gewesen (z.B. in G: fis_1 g_1, a_1, h_1, c_2, d_2, e_2); Bourdons G, d, (g). In diesem Jahrhundert hat man Versuche gemacht, estnische Sackpfeifen mit Balg zu bauen, doch ohne Erfolg. Der erste solche Dudelsack baute Ants Taul aus Riidaja 1973. Der Windsack des Instruments ist aus dem Fell eines Marderhundes. Es hat eine Melodiepfeife mit 7 Grifflöchern (in G: d_1, fis_1, g_1, a_1, h_1, c_2, d_2, e_2) und 3 Bourdons (G, d, g). Heute besitzen wir zwei solche Instrumente mit Balg. Vorteile dieser Instrumente bestehen vor allem darin, dass sie physisch leicht zu spielen sind und dass sie ihre Stimmung während des Spiels sehr gut beibehalten werden.

Für den estnischen Dudelsack ist eigen, dass seine Melodiepfeife abnehmbar ist und sie sich als ein selbständiges Instrument, eine Schalmei verwenden

notas que conforman a escala. Niste século intentouse construir gaitas con barquín pero sin éxito. O primeiro que fixo este tipo de gaita foi Ants Taul de Riidaja (1973). O fol era de pel dunha marta; ten un punteiro con sete buratos e tres bordóns. Actualmente temos tres instrumentos con barquín, isto tén a ventaxa que son máis doadas de alimentar e a afinación mantense millor ao longo da interpretación.

Unha característica da gaita en Estonia é que se lle pode quitar o punteiro e pode usarse como un instrumento independente.

A técnica interpretativa da gaita antiga de Estonia comporta para nós grandes dificultades para reconstruila actualmente xa que os representantes desta tradición están todos mortos e, por outra parte, non temos indicacións escritas ao respeto. Das investigacións feitas ata o momento podemos concluir que a forma interpretativa desta vella gaita tiña unhas características moi propias, esta técnica era individual e variable.

O estilo musical da gaita de Estonia é rico en figuracións, ornamentos, tresillos e sincopados. Comunmente as frases finais conclúense con trinos. Moitas melodías vellas de Torupil están transcritas.

A maioría dos gaiteiros de Estonia construían eles mesmos as gaitas, por iso debemos aclarar que a maioría das gaitas da Isla así como das rexións costeiras de Estonia o fol do instrumento facíase do estómago de foca, xa que non era difícil de conseguir, tamén había moitos máis gaiteiros na costa qué na isla. No sudoeste de Estonia (Setumaa) a gaita é unha rareza.

lässt. Davon haben unsere Dudelsackpfeifer oft, wenn sie des Spiels müde wurden oder auch zur Abwechselung, Gebrauch gemacht. Auch die Schalmei ist in unserer Volkstradition strak vertreten.

Was die Spieltechnik der alten estnischen Dudelsäcken anbetrifft, so muss man sagen, dass es beträchtliche Schwierigkeiten bietet sie heutzutage zu rekonstruieren, da die Vertreter der alten Generation der Dudelsackpfeifer alle gestorben sind und jegliche derartige Aufzeichnungen bisher fehlten. Aus bisherigen Untersuchungen ergebt sich, dass man von keiner einheitlichen Spieltechnik unserer Dudelsackpfeifer sprechen kann. Sie ist individuell sehr variable gewesen.

Der Musizierstil des estnischen Dudelsacks ist reich an Figurationen, Verzierungen, Triolen und Synkopen. Gewöhnlich wurde ein Kürzeres Vorspiel zu Gehör gebracht, der Schlussteil war kurz und trillergesättigt. Viele alte estnische Dudelsackmelodien sin aufgeschrieben worden.

Die meisten estnischen Dudelsackpfeifer sind gleichzeitig auch Dudelsackbauer gewesen. Dadurch ist die Tatsache zu erklären, Dass es auf Inseln und Küstengebieten Estlands, wo man Robbenmägen als ein vorzügliches Material für den Windsack des Instruments leicht besorgen konnte, auch viel mehr Dudelsackpfeifer gab als im Inland. Im Südosten Estlands (Setumaa) war der Dudelsack eine Seltenheit.

Rancho de Reis de Guláns (Ponteares) 1920

Desaparición, permanencia y cambios en las prácticas musicales de la colectividad gallega de Buenos Aires, Argentina (1ª PARTE)

Por Norberto Pablo Cirio*

CONTEXTO SOCIOHISTORICO DE LA MIGRACION

A quinta provincia

Debido a diversos y adversos sucesos, a partir de la década del 30 el pueblo gallego comenzó a migrar en forma compulsiva en busca de una vida mejor y más segura. Uno de los factores desencadenantes de este dramático proceso fue la Guerra Civil Española (1936-1939), y se frenó recién hacia mediados de la década del 60, cuando la situación económico-política de España se estabilizó. La Argentina fue uno de los destinos privilegiados y, aunque muchos regresaron por su cuenta o por medio de políticas de repatriamiento [1], aún hoy es el país con mayor población gallega migrante, 98.000 hab. (Algañaráz 1997). Fue tal la magnitud de la migración a Buenos Aires que el escritor gallego Alfonso Castelao –también inmigrante– denominó a esta ciudad como "A quinta provincia", en referencia a las cuatro provincias gallegas: Lugo, A Coruña, Ourense y Pontevedra.

Perdida la unidad de convivencia base, la parroquia (Lisón Tolosana 1974), que ofrecía cohesión interna al tiempo que establecía fuertes deberes y derechos consuetudinarios, roto el modo de subsistencia tradicional basado en la explotación de pequeños latifundios, diluidos los lazos sociales de vida comunitaria que marcaban el ritmo aldeano, el gallego migrante debió adaptarse a un nuevo entorno social, político y económico. Si bien la lengua era básicamente la misma[2], él era ahora un extranjero en una ciudad cosmopolita y hostil, donde casi todas sus habilidades laborales eran incompatibles con las de la nueva comunidad de residencia.

Obviamente, este cambio de vida no afectó sólo su faceta económica, sino toda su cultura. La unidad había sido quebrada y para siempre, incluso en el caso que volviera, Galicia ya no sería la misma: la industrialización, la pérdida de vigencia de tradiciones y la desaparición de la mayoría de los conocidos, harían de él casi un nuevo extranjero. De algún modo, esta unidad quebrada intentó recomponerse –y con sobrado éxito– a través de la formación de los "centros gallegos", esto es, entidades civiles sociales, culturales, deportivas e incluso políticas que pasaron a nuclear y reorganizar a los dispersos inmigrantes. Estos centros (actualmente 55 en todo el país, con o sin sede propia) se crearon en base a las divisiones políticas de la tierra natal, sea por partido *(Asociación ABC del Partido de Corcubión)*, ayuntamiento *(Sociedad Hijos del Ayuntamiento de Boiro)*, parroquia *(Sociedad Parroquial de Vedra)*, aldea *(Unión de Residentes de Dodro)*, e inclusive uniendo a dos o más lugares *(Centro Arantey Villamarín Perojano)*. Otros centros -los más poderosos- congregan a toda la región *(Centro Galicia, resultante de la unión en 1979 de los cuatro centros provinciales: el Pontevedrés, Orensano, Lucense* y *Coruñés)*; también fueron creadas federaciones (*como la Federación de Sociedades Gallegas*, de neto corte comunista), instituciones de Beneficencia *(Hogar Gallego para Ancianos)*, etc. [3].

Las consecuencias del contacto cultural trajo inevitables pérdidas y cambios, a la par que la persistencia de otras, aunque en un contexto de actuación por cierto distinto. En este artículo intento dar cuenta de las desapariciones, permanencias y procesos de cambio en su música tradicional. Debido a que desde un comienzo su música se estructuró en Buenos Aires en dos modalidades de expresión, la espontánea y la profesional, el presente escrito constituye sólo la primera parte de la investigación, centrándome aquí en las prácticas espontáneas, aunque sus ejecutantes sean partícipes –como de hecho ocurre– de conjuntos profesionales.

Entiendo por profesionales a todo conjunto musical (con o sin cuerpo de danza) que explícita y regularmente se reúne a ensayar, realizando actuaciones en escenarios, con trajes típicos y montando lo que comunmente se denomina un espectáculo, aunque muchos de estos conjuntos no se consideren a sí mismos como profesionales, debido a la influencia de las categorizaciones artísticas *standard*, comparaciones y competencias con otros conjuntos de la colectividad, y porque el desconocimiento de la lectoescritura musical inhibe a muchos músicos llamarse "profesionales". Por el contrario, considero una práctica espontánea al quehacer musical no reglamentado institucionalmente ni por medio de ningún convenio prefijado, que su fin no constituye un espectáculo en sí mismo, sino que es parte integrante de otra actividad (una labor, por ejemplo), o simple solaz en una romería (fiesta) o reunión, donde la ocasión

lúdica propicia que los paisanos coloquen en contexto de actuación sus respectivas competencias musicales.

BREVE PANORAMA DE LA MÚSICA TRADICIONAL GALLEGA

¡Arde-llo eixo, carballeira!

Galicia posee una rica variedad de canciones, danzas y géneros instrumentales. Con la finalidad de ofrecer un panorama tal vez arquetípico, aunque no simplista, en la siguiente catalogación los cito sin tener en cuenta su grado y área de vigencia, por lo que no deben tomarse necesariamente como ítems coexistentes temporal y espacialmente, sino como modalidades de la musicalidad gallega que han estado o están en práctica, por lo menos desde finales del siglo XIX, bien en una zona o en toda la región[4].

Las canciones constituyen un extenso *corpus* de estrofas intercambiables y estribillos agrupados en diversos géneros tales como *foliada, alalá, pandeirada* y *romance*. Estos mismos géneros, a su vez, pueden agruparse según constituyan instancias musicales en ritos como *os maios* (los mayos), *de nadal* (Navidad), *de regueifa* (de desafío); funciones delimitadas en el ciclo vital humano: *de berce o arrolos* (de cuna) *de despedida*, o acompañen labores específicas: *de canteiros, de arrieiros, de seitura* (de siega), *de carboneiros*, etc.

Las danzas se pueden dividir por su procedencia, la relación de la pareja o su métrica. Según su procedencia las danzas originarias de Galicia son: *muiñeira, carballesa, ribeirana, pandeirada, redonda* y *golpe*; las danzas procedentes de otros lugares e incorporadas -en diversas circunstancias y grado- son: *xota (jota), pasodobre, pasacorredoiras, pasarúas* (pasodoble y variedades), *vals, rumba, baión, fandango, mazurka* y *polka*. Según la relación de la pareja, hay danzas de pareja suelta con coreografía fija: *muiñeira, carballesa, ribeirana, pandeirada, redonda, golpe, fandango* y *xota*; de pareja suelta sin coreografía: *baión*, y danzas de pareja tomada y coreografía libre: *pasodobre, vals, rumba, mazurka, corrido* y *polka*. Considerando la métrica, hay danzas binarias de subdivisión binaria: *pasodobre, pasacorredoiras, pasarúas, rumba, baión, fandango, mazurka* y *polka*; binarias de subdivisión ternaria: *muiñeira, carballesa, ribeirana, pandeirada, redonda* y *golpe*; y *ternarias: xota* y *vals*.

Entre los géneros instrumentales se encuentran: *alborada, treboada, hino* (himno) y *marcha procesional*.

Entre los instrumentos sonoros podemos hallar:

Idiófonos: *cunchas o vieiras, charrasco* (bastón de ritmo con sonajas), *binco* (triángulo), *tarrañolas* y *pitos* (ambas de la familia de las castañuelas), *botella de aguardente, axóuxeres* (cascabeles), *birimbao, culleres* (cucharas), *chocas* (cencerros), *carraca* (matraca), *morteiro* y *lata de pimentón*.

Membranófonos: *caixa, tamboril, bombo, pandeireta, pandeira, pandeiro, pandeiro de peito* y *pandeiro-catro mans*.

Cordófonos: *violín* y *zanfona*.

Aerófonos: *gaita en re´, do´y sib´(grileira, redonda* y *tumbal*, respect.), *ocarina, cuerna, frauta o pito, requinta* y *pífano* (ambas flautas traveseras), *pito de afiador* (flauta de Pan) y *acordeón*.

Las formaciones musicales son:
Pandereitada (canto y *Pandeireta).*
Pandeirada (canto y *pandeiro de peito).*
Típica, regional o charanga (una o dos gaitas en sib´o do, saxofón/es, clarinete/es, bombo con platillo, redoblante y acordeón).

Banda de gaitas (gaitas –generalmente en do´– bombo, *caixa, pandeiretas, cunchas* y *binco*, -–estos dos últimos son opcionales).

Canto *a capella* solista, grupal por género o mixto (siempre en homofonía).

Instrumentos solistas: *gaita, zanfona* y *pandeiro de peito* (para la danza de *pandeirada*).

1- LA DESAPARICIÓN

Un nuevo ámbito,
una nueva configuración musical

Al adaptarse a un ámbito diferente, el gallego adquirió nuevas pautas de urbanidad, convivencia y economía, por lo que el paso de su aldea a una gran ciudad no significó sólo un ritmo de vida diferente sino un profundo cambio en la concepción de la vida. Por ello desechó -tal vez para siempre- viejas prácticas rituales heredadas de sus ancestros, tal como saltar el fuego de San Juan la noche del 24 de Junio, y muchos quehaceres donde, inclusive, en algunos la música ocupaba un lugar privilegiado. Así, cayeron en desuso las prácticas musicales de la fiada [5], los cantos de oficios y labores el repertorio infantil, como rondas y romances.

También las juntas vecinales e interparroquiales donde tenían lugar las *regueifas* y *loias* [6], la celebración de o antroido, con sus *boteiros* y *cigarrons* [7], las *treboadas* [8], los *esconxuros* a animales o personas supuestamente confundidas por el demonio [9], tanto como los *prantos* [10] a los difuntos, todo cayó en desuso porque desapareció su contexto y finalidad de ejecución. Asimismo, evento sociales tales como bodas, bautizos y romerías, otrora propicios para el lucimiento de músicos y bailarines *enxebres* [11], han cambiado

sus características debido a que el avance de la tecnología posibilitó no sólo la reprodución de música grabada –y con ello la irrupción muchos géneros nuevos– sino que limitó fuertemente la expresión espontánea de aquellos cultores musicales y dancísticos.

En lo que respecta a los instrumentos, en cambio, las pérdidas no han sido muchas. El principal instrumento melódico, la gaita, mantuvo su vigencia, así como los más importantes membranófonos, la *pandeireta*, el tamboril y el bombo, y el idiófono más representativo, *as cunchas*. Los instrumentos que cayeron en desuso son los dos cordófonos tradicionales, el violín y la *zanfona*, aunque ambos ya se encontraban virtualmente extintos al momento de la migración. También el *pandeiro de peito*, los cuernos –utilizados exclusivamente para *o saraxo o cencerrada*– [12] y todos los demás instrumentos enumerados no han pasado a Argentina [13]. El acordeón mantiene una escasa vigencia mientras que el requinto, por su parte tuvo una breve vida en los conjuntos de *típica*.

2. La permanencia

La persistencia de la memoria

Quizás la *morriña o saudade* [14] ocasionada por haber dejado la tierra natal y los seres queridos, haya sido la principal causa de la vigencia del patrimonio musical gallego en la migración o "diáspora", como ellos prefieren llamar. El imperioso deseo de recordar, de "volver a estar" en Galicia no sólo con el pensamiento sino con la expresión -en este caso, musical-, pudo haber sido el motivo por el cual muchos inmigrantes se aferraron a sus tradiciones para reproducir -aunque a medias- su antiguo modo de vida. Es así como se mantuvo en las romerías la práctica espontánea de cantos *a capella* y las *pandeiretadas*, más allá de que un conjunto de música esté actuando, que alguien que sepa tocar la gaita interprete piezas para que sus amigos bailen, o que un grupo improvise provocativos cantos de *rachada* [15]. Inclusive, he documentado *pandeiretadas* en contextos ajenos a la colectividad, como pañas folclóricas argentinas, donde algunas familias concurren con sus *pandeiretas* para divertirse también entre ellos.

La práctica espontánea del baile también se ha mantenido: *xotas* y *muiñeiras* aún son bailadas con las sencillas coreografías aldeanas, al igual que gustan mucho las danzas de pareja tomada o *agarradiño*, como el pasodoble y el vals. Es sugestivo observar que la *foliada* se baila como *xota* y que ésta y la *muiñeira*, en forma tomada. Otras danzas, de factura más moderna y procedencia extranjera, como la rumba, el baión y la mazurka, también son muy apreciadas.

En un ámbito más íntimo, familiar, es frecuente que una comida finalice con cantos. Aquí los comensales exteriorizan su repertorio y no son pocas las disquisiciones de "como es verdaderamente cada canción", pues por lo general cada uno es oriundo de un lugar distinto y las inevitables variantes que ocasiona la transmisión oral provocan discrepancias melódicas y/o de texto lingüístico aunque, finalmente, cada uno canta su versión.

No existe, ¿como enuncié más arriba, una distinción significativa entre un músico profesional y quien hace música de manera espontánea pues, ante todo, no hay que olvidar que el músico o bailarín profesional es en primer lugar un inmigrante o un descendiente de él, aunque hay no pocas y conflictivas excepciones [16]. Así, es explicable una interesante faceta de la práctica espontánea cuando un profesional concurre a una fiesta en calidad de público. En el caso de un gaitero, pondrá en práctica su repertorio de escenario, pero esta vez como un concurrente más; en el caso de un ejecutante de tamboril o bombo, tocará -debido al papel que desempeñan ambos instrumentos- sólo si el gaitero toca; por su parte, los ejecutantes de *pandeireta* bien pueden desempeñarse acompañando a la gaita o bien a los ocasionales cantos.

Una interesante puesta en práctica de canto espontáneo surge en el seno mismo de los conjuntos profesionales. Con motivo de sus actuaciones y cuando el conjunto se desplaza en ómnibus, el viaje mismo sirve como instancia provocadora de cantos. Un conjunto de música tradicional gallega suele estar integrado por dos subgrupos bien diferenciados y en varios aspectos semi independientes: el cuerpo de música y el cuerpo de baile. Mientras que los miembros del primero son generalmente gallegos nativos de edad madura o avanzada -aunque la aparición de jóvenes argentinos es cada vez más frecuente y numerosa-, los del segundo son exclusivamente jóvenes (porque la destreza del baile así lo requiere) y ningún gallego nativo, aunque en su mayoría descendientes de ellos. Los espacios que ocupan dentro del ómnibus denotan ambos segmentos etarios: el cuerpo de música ("los viejos") se ubica adelante mientras que el de baile ("los jóvenes") al fondo (los jóvenes que participan del cuerpo de música se ubican adelante). Durante el viaje, y no necesariamente al mismo tiempo, ambos grupos ponen en práctica sus respectivos repertorios: vivaces can-

tos, incluso picarescos y en alto tono de voz por parte de "los jóvenes", muchas veces acompañados con *pandeiretas* y *cunchas*, palmas y golpes en los asientos; mientras que en el caso de "los viejos", cantos pausados, *a capella*, en un tono de voz suave. Esta descripción no es necesariamente lo que sucede en todo viaje ya que, por ejemplo, tuve la ocasión de presenciar recientemente un violento y competitivo canto grupal de *rachada* entre "los viejos", donde "los jóvenes" (en este caso era la actuación de una banda de gaitas donde no había bailarines, pero los grupos igual se diferencian) permanecieron en silencio en sus asientos posteriores. En esta oportunidad, las coplas que se cantaban eran de tal tenor pornográfico que muchos, de vergüenza, no podían concluirlas.

3. EL PROCESO DE CAMBIO

Galicia desde lejos

El patrimonio musical gallego en Buenos Aires ha sufrido numerosos cambios. Estos se hallan estrechamente vinculados a la situación ´social de la colectividad misma pues, pasadas tres décadas de detenido el proceso migratorio, un porcentaje considerable de ellos fallecieron o regresaron, mientras que otros se relacionaron con argentinos o con micmbros de otras colectividades -sea por trabajo o lazos matrimoniales-, dejando una descendencia por lo general desinteresada en mantener costumbres que le resultaban no tanto ajenas pero si extrañas o "primitivas cosas de antes".

Cabe recordar que aunque fue -y es- la colectividad más numerosa del país a nivel regional (a nivel de país son los italianos), el gallego ha tendido a identificarse con el país al que pertenece su región, España. Por su parte, los argentinos, en una actitud simplista rayana con lo racista, han bautizado a todo español como "gallego" e incluso, sugestivamente, como "gaita". Así, en esta identificación del gallego con su patria, es frecuente la aparición de instrumentos españoles pero ajenos a Galicia, como las castañuelas, amén de otros símbolos identificatorios de España, como remeras alusivas a corridas de toros o al cante flamenco. Del mismo modo, un lugar privilegiado donde simbólicamente se plasma esta triple unión de los gallegos con su región, con su país y con su actual país de residencia, es en el triple mástil que ostenta cada institución: la bandera Argentina en el centro, la gallega a la derecha y la española a la izquierda.

Pese a que la música tradicional argentina es muy diferente a la peninsular [17], no son pocos los que gustan de las danzas criollas y el tango. Por ejemplo, en una oportunidad en que concurrí como público -pero con la gaita- a la fiesta de la Virgen del Carmen en el Centro Residentes del Grove (Avellaneda, Buenos Aires), y habiendo subido al escenario a animar la velada junto a otros parroquianos, fui demandado eufóricamente por los concurrentes, después de varios temas *enxebres*, a tocar tangos. En el mismo centro, pero en otra fiesta, el conjunto de *charanga* que animó el almuerzo realizó -promediando su actuación- un animoso *potpourrí* de carnavalitos y cuecas.

En los viajes de ómnibus también es frecuente escuchar, por parte de "los viejos", cuecas como *Yo vendo unos ojos negros*, tangos como *Caminito* o *El día que me quieras*, y zambas como *Lunita tucumana*, *Zamba de mi esperanza* o *Balderrama*, todos clásicos del repertorio tradicionalista argentino. Una entrevista mantenida con un grupo de gallegos es ilustrativa al respecto:

Preg.: ¿Y usted vino acá a la Argentina, a qué edad?
Resp.: A los cartorce años.
Preg.: Y, porque perdió bastante el acento.
Resp.: Perdí el acento porque yo siempre me junté con ...
Señora 1: Con gente de Galicia
Resp.: Con gente argentina, no ...
Señora 2: Con gente inteligente tiene que decir.
Señor 1: Criolla
Señora 2: Criollito. Es lo más importante.
Resp.:[...] ¡Pará, que fui al colegio, la primera canción que me hicieron cantar, qué pudo haber sido cuando se cantaba en la escuela!
Señora: *¿Aurora?*
Resp.: No
Señora 2: *¿El Himno [Nacional Argentino]?*
Resp.: No... *Chacay manta* [... fue] la primera, y... la zamba... [Canta] *Chacay manta de 'onde soy / es traído de chacarera, / pa'bailar alguna vez / pero no una vez cualquiera.*
Señora 2: Chacarera
Resp.: Y después la otra era *El Portezuelo*, la zamba... [...] *Paisaje de Catamarca* [...] O sea que fueron las primeras canciones que hice. Y el *Himno Nacional* lo aprendí acá, el Argentino, porque el Español no lo sé.

Si bien parece un discurso irónico sobre cómo fueron considerados los gallegos en el país (el hombre perdió totalmente su acento debido a que no se relacionó con sus paisanos sino con "gente inteligente", criollitos), puedo asegurar que en ese momento no fue esa la sensación recibida sino, por el contrario,

reflejaba la imperiosa necesidad que tuvo el gallego de integrarse, antes que nada, al nuevo entorno socioeconómico, como dice la Señora2: "Es lo más importante".

Los gallegos no han incorporado a su patrimonio cultural instrumentos tradicionales argentinos, así como tampoco modificaciones en las líneas melódicas tradicionales que denoten influencia argentina. Sí, en cambio, documenté no pocas coplas referidas a la migración, adaptaciones de textos lingüísticos argentinos a líneas melódicas gallegas, o canciones gallegas que incluyen vocablos de factura americana. En referencia a las obras, cobra un especial aprecio la *foliada Terra meiga*, que es un arreglo "para América" del compositor peninsular Manuel Muñíz de su *Amor rianxeiro*:

Quero che cantar, Galicia,
desde esta beira do mar,
as penas que levo adentro
que por ti me fan chorar,

Nosa terra, queridiña,
non te puedo olvidar,
Galicia, terra meiga,
nosa casa, meu lar.

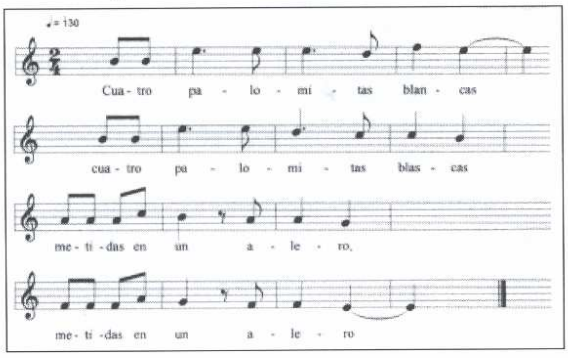
Nosa terra, queridiña,
non te puedo olvidar,
o teus aires do monte,
o teus aires do mar.

Galicia quero che muito,
Galicia quero che mais,
quisera morrer en ela
como morreron meus pais.

Otro ejemplo, una *pandeiretada* que incluye la palabra *rancho*, palabra que si bien es empleada en la España y Portugal, aquí parece constituir más bien un agregado americano. Obsérvese que su inclusión rompe la métrica y la rima de esta copla.

Fuente: Grabación realizada en mayo de 1990 a Constante Quintans (67 años), de Fisterra y Manolo Bustos (66 años), de Carballo (ambas de A Coruña). Avellaneda (Buenos Aires).

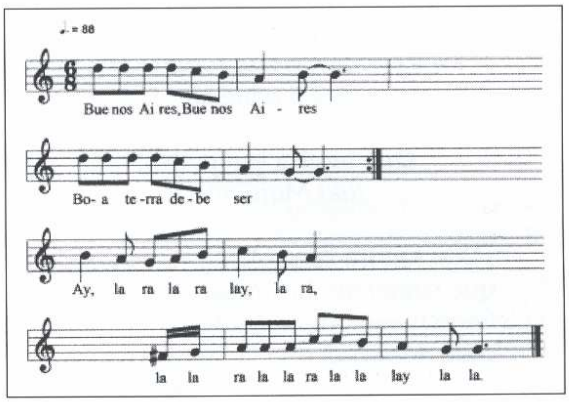
Original: Si.



Cuatro palomitas blancas
metidas en un alero,
y unas cantan y otras dicen
no hay amor como el primero.

Y a mí me gusta el pan con queso
pero como se come en mi **rancho**,
pero más me gusta un beso
debajo de tu sombrero.

También ilustra el proceso migratorio la siguiente *pandeiretada* (se transcribe sólo las coplas significativas).



Fuente: Grabación realizada en febrero de 1998 a Héctor Bedoya (32 años), argentino nieto de gallegos. Buenos Aires.

Buenos Aires, Buenos Aires,
boa terra debe ser,
que leva todos gallegos
e no non deixa volver
Ay, la ra la ra lay, la ra,
la la ra la la ra la la lay la la.

Ayudaime a cantare
rapaces da miña aldea,
axudaime a cantare
porque estou en terra allea.
Ay, la ra la ra lay, la ra,
la la ra la la ra la la lay la la.

Viva A Cruña, viva Lugo,
viva Orense y Pontevedra,
viva nosa nai Galicia
viva los santo da terra.
Ay, la ra la ra lay, la ra,
la la ra la la ra la la lay la la.

La cumbia, un género que se conoce en la Argentina por lo menos desde la década del 60 con notable y rápido éxito, ha generado un extenso repertorio tropical. La colectividad gallega no ha sido ajena a ella y hoy en día la "música tropical" es muy apreciada. El siguiente ejemplo es la versión gallega del exitoso tema mediados de los 80 *Que tendrá ese petiso*, de Riki Maravilla, con la línea me-

lódica de una *pandeirada* tradicional (ejemplifico sólo con los respectivos textos lingüísticos).

Fuente: Idem anterior.

Pandeirada das pelicas
Tradicional gallega

O pandeiro ten a culpa,
o pandeiro ten a toda,
o pandeiro ten a culpa
quelle dan e non rexoa.

Ay, la ra la ra la
ay la ra la ra la.
E comencemos a pandeirada,
e comencemos o baile xa

Qué tendrá ese petiso
Riki Maravilla

¿Qué tendrá ese petiso?
que comentan las mujeres,
tiene magia, tiene hechizo
pero dónde es que lo tiene?

.....

Se lleva todas,
no deja ni una,
yo como un tonto
miro la luna.

Pandeirada do Petiso
Tradicional gallega de Argentina

¿Qué tendrá ese petiso,
que comentan as mulleres,
tendrá magia, tendrá hechizo
pero dónde es que lo tiene?

Ay, la ra la ra la
ay la ra la ra la.
Lévase todas,
non deixa ni unha,
eu como un parvo
miro a lúa.

CONSIDERACIONES FINALES

Mirando también debajo de la almohada

Si bien escapa al objetivo del presente trabajo no puedo dejar de mencionar, siquiera brevemente, la problemática de la procedencia del enorme caudal de música tradicional que en la práctica espontánea manejan los gallegos de Buenos Aires. En una época en que los estudios de folclore y musicología estaban obsesionados por la búsqueda de lo puro, lo auténticamente campesino, lo incontaminado por la modernidad, etc. (Vega, Cortazar, en Argentina), manifestaciones musicales adquiridas por medios masivos de radiodifusión, libros de música, casetes o discos, eran directamente desechadas por constituir -a raíz de su impura procedencia- material de segunda categoría, sin interés ancestral. Hoy en día, en cambio, es imposible soslayar la relación dialéctica que se produce entre los medios y los partícipes de una cultura, a la vez que se concluyó que el índice de destrucción y masividad que sombríamente se profetizaba no fue tan devastador como hasta hace pocas décadas se pensaba. De este modo, las intromisiones a la tradición que antes se concebían como "contaminación", hoy son "cambios". De esta manera, es posible ver la tradición musical de los gallegos de Buenos Aires como un rico palimpsesto de herencias ancestrales, gustos provistos por el fluído contacto con los medios (incluída Galicia), la producción comercial de conjuntos y la influencia cultural de la comunidad de residencia.

Gran parte de lo expresado espontáneamente proviene, para tranquilidad de los investigadores puristas, de tradiciones heredadas de la inmemorial España, pero también hay otras fuentes. Sirva como ejemplo el pasodoble *O caneco*, interpretado por el conjunto argentino *Axóuxeres*, quien a su vez lo tomó del conjunto gallego *Muxicas*. Este tema, por lo pronográfico de su texto lingüístico y su pegadiza línea melódica , pronto estuvo en boca de muchos paisanos, llegándolo incluso a registrar en mis trabajos de campo en forma idéntica a su puesta en escena por *Axóuxeres*.

Finalmente, hay géneros y temáticas que rara vez se ponen en práctica, pues las circunstancias no las propician o su funcionalidad pasó, pero que son celosamente guardadas en la memoria de muchos. Tal es el caso de romances, rondas infantiles y canciones de cuna que tuve oportunidad de registrar sólo en un amplio grado de confianza con los informantes. Por lo general, es un repertorio que trae muchos recuerdos y no siempre el cantor está "en clima" para externizarlo. Así sucedió con una canción de cuna registrada a una señora de A Guardia (Pontevedra), que no la cantaba desde hacía cuarenta años, o sea desde cuando mecía a su hija. Lo mismo sucede con las canciones de la Guerra Civil Española y la Guerra de Africa.

Aunque parezca que los gallegos de Buenos Aires continúan cantando, bailando y tocando como lo hicieran en Galicia, puede afirmarse que, en realidad, continúan cantando, bailando y tocando a raiz de estar fuera

de Galicia. Muchos (el diálogo arriba transcripto lo testimonia) conocían muy poco de sus tradiciones o no hablaban el gallego antes de migrar; alguno, apenas, si había visto bailar la *xota* o tocar una gaita en alguna fiesta lejana ya en el tiempo y la memoria, pero fue aquí, *lonxe da terra*, donde todo ese mundo cobró vida, donde la patria se transformó en copla y el llanto en canto.

NOTAS

(1) Tal como reza el cartel de entrada a la *Asociación Hijos del Ayuntamiento de Oleiros: Tiene por objeto protección,* **repatriación** *y cultura general. Fundada el 1º de setiembre de 1918* (el resaltado es mío).

(2) A pesar de constituir idiomas direfentes, el gallego y el español no acusan graves problemas de intercomprensión. Por otra parte, los gallegos han sido -y son- eminentemente bilingües, por lo que no representó un problema mayor la práctica exclusiva del español.

(3) Si bien en un principio cada uno de estos centros congregaban a los emigrados ("hijos") del lugar de referencia, actualmente -debido a factores que no desarrollaré aquí- los nativos de la geografía en cuestión son más bien excepcionales.

(4) Excede los límites del presente artículo mayores descripciones de los ítems enumerados, por lo que remito a los trabajos de Corral *et al.* (s/a) y Sánchez-Brunete Alija y Montero Terreiro (1992).

(5) Reuniones donde hombres y mujeres se juntaban a *fiar* -hilar- lana. La labor era solamente acompañada por las *pandereteiras* sino que después del trabajo -y a veces reemplazándolo- tenía lugar un animoso baile comunal.

(6) Las *regueifas* era tanto un certamen poético parroquial como la rosca de harina, huevos y azúcar que recibía en premio el vencedor o vencedores. Las coplas eran improvisadas y la temática casi exclusiva era el ataque, el insulto y la agresión al otro cantor. Por su parte, las *loias* (loas) eran cantos que se ofrecían al terminar una comida, a modo de brindis. Métricamente las *loias* consistían, por lo general, en cuartetas octosilábicas de pie atado, con los versos segundo y cuarto asonantados (Lisón Tolosana 1974).

(7) *O antroido* es la celebración del carnaval. Los *boteiros* y *cigarrons* son dos de sus disfraces principales.

(8) Procesiones que ser realizan en el sur pontevedrés, en el límite con Portugal. Consiste en una gaita, un redoblante y varios bombos muy grandes que se baten con dos mazas y se ejecutan sólo para esa ocasión.

(9) Era común que animales o personas enfermas sean tratadas por *entendidas*, las que mediante un *esconxuro* -conjuro- le restituían la salud dañada por la acción de o *demo* (el demonio).

(10) Cantos llorados realizados en ocasión de un fallecimiento. Es una antigua práctica musical española que se remonta a los *planctus* medievales.

(11) *Enxebre* es una compleja expresión que engloba la idea de "lo más auténtico, lo gallego puro, lo más tradicional" y, por lo tanto, aduce la idea de "lo incontaminado, lo alejado de lo foráneo".

(12) Prácticas musicales que los aldeanos realizaban frente a las ventanas de quienes se iban a casar y cuyas nupcias estaban censuradas por la costumbre, tales como entre viudos, viejos, novios de edades desproporcionadas o tontos. Musicalmente, consistía en provocar ruídos molestos con ollas, cencerros, cuernos y caracolas, al tiempo que se cantaban coplas creadas especialmente.

(13) Sin embargo, he documentado algún uso aislado, como una señora fallecida hace unos años que cantaba acompañándose con el *pandeiro de peito*, así como afiladores que aún anuncian su trabajo con una *frauta*.

(14) Estado de ánimo intraducible al español ("nostalgia" es lo más cercano), que se manifiesta sólo en los gallegos y portugueses, y consiste en una profunda depresión ocasionada por encontrarse lejos de sus seres queridos y tierra natal, aunque se halle en otra parte de España.

(15) Cantos de carácter pornográfico, escatológico y macabro, muy comunes en contextos festivos no íntimos.

(16) Una excepción es mi caso, que sin tener ascendencia gallega soy gaitero y participo activamente en la vida social y cultural de la colectividad.

(17) En danzas las únicas excepciones son la jota cordobesa (zona de alta montaña) y el pasodoble en todo el ámbito pampeano-serrano. Con respecto a las canciones, tienen ascendencia hispánica algunos villancicos y otros cantos religiosos (saetas, trisagios, alabanzas, etc.) de las provincias del noroeste.

BIBLIOGRAFÍA

Algañaráz, Juan Carlos

1997 Los gallegos eligen gobierno. Elecciones en la Comunidad Autónoma de Galicia. En *Clarín*: 34, Buenos Aires.

Cirio, Norberto Pablo

1996 Las gaitas y su música. *Anuario da gaita* 11: 8-12. Ourense: Escola Provincial de Gaitas, Deputación de Ourense.

1997 De uno y del otro lado del mar. La variación como recurso compositivo en la música para danzas gallegas en Buenos Aires. *A grileira. Voceiro de la Asociación de Gaiteros Gallegos Argentinos (AGGA)*. Buenos Aires (en prensa).

Cirio, Norberto Pablo y Walter Alberto Calzato

1996 *La música tradicional gallega en la Argentina* (vídeo). Buenos Aires: Los Murmullos. Durac.: 24'07".

Corral, Antón et al.

s/a *Instrumentos musicais populares galegos*. Vigo: Universidade Popular do Concello de Vigo.

Lisón Tolosana, Carmelo

1974 Arte verbal y estructura social en Galicia. En *Perfiles simbólico-morales de la Cultura Gallega*: 29-60. Madrid: Akal.

1977 Límites simbólicos (apuntes sobre la parroquia rural en Galicia). En *Antropología social en España*: 255-309. Madrid: Akal. 2da. ed.

Sánchez-Brunete Alija, Ana y Enrique Montero Torreiro

1992 *Os instrumentos da música popular. Vigo*: Ar indo.

Schubarth, Dorothé y Antón Santamarina

1984-94 *Cancioneiro Popular Galego*. Santiago de Compostela: Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde de fonosa (7 vols.).

* **Miembro del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", Vicepresidente de la Asociación de Gaiteros Gallegos Argentinos (AGGA), gaitero, titular del Departamento de Investigación y Archivo Histórico de dicha Asociación e investigador de la Fundación Xeito Novo de Cultura Gallega.**

A Zanfona

Por Manuel Garrido Rodríguez

Todos coñecemos o instrumento e consideramolo parte do importante elenco de instrumentos propios de Galicia. Mais entre eles non é un instrumento que goce de unha presencia relevante tendo en conta a sorprendente revitalización que a música popular tanto vocal como instrumental está tendo niste momento en Galicia.

A zanfona, especie de violín mecánico no que cambia o son pulsando as teclas de un teclado, as cales están a vibrar por efecto de fricción de unha roda enrresinada, situada nun extremo do instrumento que xira mediante acción do intérprete sobor de un manubrio, elemento iste que ven a sustituir o que no violín sería o arco.

A zanfona en Galicia ten duas cordas como bordón, e tres cordas cantantes, as cales son as encargadas de interpretar a melodía, estando en contacto coas espadelas que ao presionar as cordas acortan a sua lonxitude producindo as distintas notas musicais. No resto de Europa temos diferentes versiós de iste instrumento, pero con moi leves modificaciós locais o que fai que todas as zanfoñas teñan prácticamente máis elementos en común que diverxencias. Algunhas zanfonas teñen duas cordas cantantes, outras tres acompáñanse con dous, tres ou ata catro bordos. Teñen tamen pequenas diferencias na construcción da caixa de resonancia podendo ser con forma de guitarra, con liñas rectas...; Pero todas gozan de un teclado cromático moi similar que fai posible que calquer músico poda usalas coa técnica peculiar da rexión na que habita, sen grandes diferencias dende o punto de vista da interpretación musical.

Zanfonista húngaro

Queremos facer unha moi breve reseña histórica do instrumento decindo que, podemos situar a sua aparición arredor do século X, basandose nunha alusión a un texto atribuido a Oddon (878-942), abad de cluny, pero iste instrumento máis podería ser un organistrum, que unha zanfona. A existencia do organistrun no século XII, queda probada polos baixorelieves de Bocherville, tamen se confirma por algunhas miniaturas das "Cantigas de Sta. María" de Alfonso X. Tanto organistrum como zanfona parecen estar moi vencellados a música relixiosa na sua orixe. Dende o S. XVI pasa a zanfona, as mans de xograres e mendigos, e dende fins do século pasado recupera a sua importancia dentro da música popular en Inglaterra, Francia, Bélxica ... e paises tan lonxanos como son Hungría ou Ucrania. Estivo tamén de moda a zanfona entre a aristocracia nos séculos XVIII, XIX. Compositores importantes de música clasica prestaron-lle tamen a atención que merecía dedicándolle parte da sua obra.

Temos niste intre que falar da situación da zanfona en Galicia; tanto nun pasado relativamente recente, como no momento actual. Durante moitos séculos a zanfona foi esclusivamente instrumento de xentes casi marxinais sendo tanxida por cegos e mendigos que percorren a nosa terra de feira en feira. Durante iste periodo amplo da nosa historia non temos constancia ninguen que se adícase a tocar a zanfona fora do ámbito ao que estaba relegada; polo tanto non temos información de ningún músico popular que emprege a zanfona para acompañar bailes nen calqueira outra manifestación da nosa música popular, agás a reseñada anteriormente, de pedir esmola polas feiras. É doado deducir que na idade media debeu de ter un estatus e un ámbito de uso diferente a xulgar polas moitas manifestacións tanto iconográficas como pictóricas (ex. Cantigas de Sta. María).

Ao mesmo tempo que esto ocurre en Galicia, noutros paises Europeos a zanfona e un instrumento moi importante, empregado

Grupo Musical Ucraniano con zanfona

Profesor Manuel Garrido

para animar bailes na compaña de gaitas, acordeós, e outros instrumentos populares sobre todo en Francia.

En Galicia, e prácticamente en toda España, será o abogado Ourensán Faustino Santalices, quen inicie un proceso imparable de recuperación do instrumento. Realiza no ano 1953 varias grabacións discográficas, imparte conferencias, e no ano 1956 publica o que ata agora é o único método de zanfona editado no noso pais. A pesar dos esforzos que realiza, a zanfona aínda non está todo o presente que debería no eido da música tradicional de galicia; o elevado coste do instrumento engadido a falta de escolas espalladas por Galicia ademais de outros moitos motivos como, a falla tamén de gravacións monográficas adicadas a zanfona (en toda a historia de Galicia so existe unha), falla de promoción do instrumento; ao mesmo tempo que intérpretes carismáticos capaces de arrastrar o interés de futuros músicos, falla tamén a sua presencia dentro dos moitos grupos de música folc e baile tradicional, donde apenas media ducia de formacións a empregan ocasionalmente. Todas estas eivas terían que superarse para que a zanfona volte a ter unha presencia salientable como instrumento. Son moitas as dificultades que impiden a persoas, que estarían interesadas en coñecer a zanfona acceder ao seu estudo. Apenas un par de centros en Galicia se adican fondamente a traballar a prol da zanfona, principalmente temos que salientar a laboura realizada dende a Universidade popular de Vigo e centro de artesanía de Lugo, tanto na formación de novos músicos como constructores de instrumentos.

A escola de gaitas da Deputación de Ourense encetara próximamente unha nova andaina coa finalidade de que dende Ourense a laboura que comenzou Faustino Santalices teña continuidade e maior presencia no eido da actualidade musical TANTO Ourensá como Galega.

Descubrir a zanfona e un placer, engaiolarse co seu doce e profundo son é doado. As melodías interpretadas coa zanfona vóltanse casi máxicas. Así que temos por forza que rematar iste pequeno artigo reclamando unha nova vida para a zanfona dentro da nosa música tradicional, pois non entendemos como un instrumento tan importante como a zanfona atópase aínda hoxe durmindo nunha longa noite de pedra.

The MacDonald bagpipe collection

Pipe Major Iain Macdonald is no stranger to Galecia, having perfomed as Pipe Major of Neilston & District Pipe Band and as a soloist at many Festivals in Galecia, Asturias, Cantabria and the Basque Provinces.

His interest in "World Bagpipes" began as a teenager on hearing the playing of virtuoso Northumbrian Piper Billy Pigg and Uillean Piper Leo Rowsome.

In the early 70's Northumbrian Smallpipes were not so plentiful as tehy are now, and Iain eventually had a set made for him with which he successfully competed in Northumberland. It was at one of these competitions that he met and became acquainted with the late Forster Charleton, an expert and much respected advisor of Traditional Northumbrian Music. He had been the representative at the International Bagpipe Festival in Strakonice, Czechoslovakia since its inception in 1968. The Festival Organisers had been looking for a Scottish Pipe Band to take part and represent Scotland and asked Forster Charleton for his help. He, in turn passed the request on to Iain who was very enthusiastic at the prospect of travel to the former Eastern Bloc and of performing at this most prestigeous of International Festivals.

After months of fundraising the Band + Highland Dancers set off to represent their Country and its National Instrument at the 5th International Bagpipe Festival in Strakonice.

The ensemble proved to be very popular since they were the first Scottish Pipe Band to perform at the Festival and also a lot of older people remembered the sound of the Scottish Bagpipes from the War years when Scottish Regiments, led by Pipe Bands, marched through villages and Towns during liberation.

Iain's interest was further fuelled by hearing bagpipes from different Countries and decided to start a private collection. At the same time invitations started to come in from other representative groups and within the space of 15 years the Band plus Iain as soloist, have travelled to more that 25 different Coutries from Central Eastern

H.R.H. Prince Charles has a guided tour of the MacDonald Collection by Iain

Europe, Middle East, North and South America and more recently the Far East including China, Japan and Thailand.

Iain's collection of pipes now number more that 30 and the basis was formed when he was presented with a private collection of 14 sets owned by the widow of the late William Hamilton of Glasgow.

He was an avid collector and maker of Northumbrian, Border and Uillean pipes and had died 5 years prior to Iain having been introduced to his widow. Mrs. Hamilton had been reluctant to part with the collection, but saw in Iain someone who would be a good custodian of the collection, having an active interest in World Bagpipes. The collection has been added to over the years during Iain's travels and from gifts by people keen to have their instruments displayed and played.

Iain, as a Staff Instructor at Glasgows Piping Centre, is always keen to give lectures on the historical and geographical distribution of World Bagpipes and is in demand all year round during teaching, workshops and seminars.

Iain looks forward to expanding the collection and furthering the links between Glasgows Piping Centre and Educational Institutions abroad such as the Escola de Gaitas in Ourense and beyond.

THE MACDONALD BAGPIPE COLLECTION

Country of Origin	Description
Irish Uillean	Rowsome - Concert D - 1950 Blackwood, Ivory and Silver
Irish Uillean	Egan in C (flat) C 1935. Boxwood, Ivory Brass (gold plated).
Irish/Scottish	18th Century Pastoral Hybrid in Fruitwood and speckled Walrus Ivory
Scotland	R.G. Lawrie 1923 Ivory + Silver, Blackwood Zoomorphic hand engraved Silver.
Scotland	Shuttle Pipes in D+A
Scotland	Border Pipes in A 1/2 sized or Reel Pipes
Scotland	Minature Pipes in A.
England	Northumbrian Smallpipes in F+D
France	Musette de Cour
Brittany	Binou Cos+Bombarde
Sweden	Sakepipe
Galecia	Gaita in C Gaita in B Flat Gaita in D
Asturias	Gaita in C
Czech Republic	Dudy
Slovakia	Gaida
Italy	Zampogna+Piffaro
Tunisia	Zukra
Bulgaria	Gaida

The others are duplicates and in addition there are a selection of bagless single and double chanters, Zurnas from Eastern Europe, Asia and Chinese Sona.

The piping centre-Glasgow Scotland

The Piping Centre in Glasgow -opened in 1996- is proving the effectiveness of a previously untried approach to the promotion of traditional arts in Scotland.

The idea was for an integrated, self-supporting facility, capable of earning its own way to provide an internationally significant resource for piper.

Plans for the Centre were unveiled by the Piping Trust in 1989, and a five-year campaign was launched to raise the £4.5 million needed to refurbish the derelict Grade II listed former Free Church of Scotland buildings on McPhater Street in Cowcaddens. A startling transformation produced a modern auditorium, sound-proofed practice rooms, offices, museum space, meeting rooms, kitchens and a brasserie, eight hotel rooms... a facility dedicated to the priorities of piping.

The Centre now has 27 full time and 7-8 part time employees, all of whom are committed to the furtherance of piping. It provides regular tuition and master classes for a wide range of novice and experienced pipers, holds recitals and contests, and has released a series of recordings.

Lessons are available on the Highland pipes, uillean pipes, Scottish smallpipes, accordion, pipe band drumming and fiddle.

The Centre also houses a library and museum. As well as being an interesting attraction in its own right, the National Museums of Scotland display of pipes in the Piping Centre museum serves as a specialist resource for musicological researchers and pipemakers from Britain and abroad.

Hugh Cheape, curator of Scottish collections and assistant keeper for the National Museum of Scotland, said "the collection shows that piping was very much a part of a nation's living musical tradition, very much a part of music and song. It was much more in the cultural roots of our society (than is commonly thought). The pipes in the collection are there to be measured and reproduced, and that's happened many times." Pipes from the collection have been reproduced in North America, Australia and England as well as in Scotland.

Individuals and organisations have made valuable contributions to The Piping Centre's growing collections of historical and reference materials. The Royal Scottish Pipers Society, for example, gave an extensive collection of early photographs of great pipers to The Piping Centre. These are being thoroughly catalogued, copied, framed and displayed around the Centre.

Photographer Derek Maxwell -well-known in Scottish piping circles for his work at the Glenfiddich, Silver Chanter and other events- donated his time and costs to copy and frame these valuable photographs.

H.R.H. Prince Charles chats to Finlay MacDonald with P.M. Angus MacDonald M.B.E. at the Official Opening Ceremony of the Piping Centre (Glasgow)

The Piping Centre situated in Central Glasgow

The family of Hector MacFadyen -a leading piper of earlier years- contributed medals he had won and an important collection of reel-to-reel tapes. This material has been transferred onto minidisc and it is intended to back up more taped materials from the sound archive in this format.

The intention is to develop a national sound archive, the initial work towards which has been supported by a £5,000 donation from whisky-makers William Grant and Sons.

Further support is being sought to create a resource of significant value, available to all interested pipers.

Piping Centre staff are developing resources for learners and helping to raise the profile of piping in Scotland and abroad through various outreach initiatives.

In 1997-98, the Piping Centre conducted a worldwide search for an appropriate tune to commemorate the life and work of Princess Diana. The prize-giving event on 25 June, 1998, was itself "a unique and fitting tribute", said Paul Burrell, fundraising and events manager for the Diana, Princess of Wales, Memorial Fund

Nearly 150 entries arrived at the Piping Centre from around the world, from well-known and novice pipe music composers.

Closer to home, the development of a national "Piping for Schools" project has been made possible by a £180,000 three-year New Directions grant from the Scottish Arts Council. New Directions applies lottery funds to the development of talents, skills and creative abilities.

Leading New Zealand piper and piping judge Greg Wilson was appointed in late 1998 to co-ordinate the project that, over its initial three-year term, will see some 600 Scottish school students given the opportunity to spend time at the Centre, topping up skills they are learning from their piping tutors.

The first course was held 10-12 November, 1998, with seven 13-16 year-old pipers from Breadalbane Academy and Perth Grammar School -all members of the Macnaughtons Vale of Atholl juvenile pipe band- and their instructor, Pipe Major Gordon Rogers.

"Before now we've never really had a central point of reference for pipers. We've had a Piping College, but we've never had a Piping Centre which threw its doors open to youngsters this way," said Gordon Rogers.

"It's okay for us to be working in the schools and have our own little area where we aim towards doing certain things, but piping's a worldwide thing and, just to say, "well we're teaching in Perthshire", and never meet anyone outside of Perthshire, it's just a wee but insular.

"To get this up and running after two years is a great thing, a really good thing. "He said he had never before seen the youngsters work so hard: "until quarter to 11 last night, they were in the rehearsal rooms. Brilliant!".

Offerings on the courses include such things such as reed-making, a visit to a bagpipe manufacturer, and visits to a Grade 1 band and the Army School of Bagpipe Music at Edinburgh Castle.

A key element is a chance for students to take the Institute of Piping Certificate examination appropriate to their level at the end of the course.

"It's a very exciting opportunity", said Greg Wilson. "The project will be a real boost to young pipers at a formative time in their development".

The Piping Centre has also established a relationship with the neighbouring Royal Scottish Academy of Music and Drama which since 1997 has allowed degree candidates to major on the pipes and other traditional instruments.

Tutors are Allan MacDonald and the Piping Centre's senior instructor Pipe Major Angus MacDonald.

The Piping Centre's director of piping, Roddy MacLeod, is RSAMD's external specialist examiner for piping. RSAMD opens its library to students at the Piping Centre, and the Piping Centre opens its museum to RSAMD students. The Scottish Music programme also regularly uses the Centre's auditorium for performances.

The Piping Centre has formed the core of its own pipe band, led by David Moir, and conducted a successful schools visiting programme.

It has hosted groups from around the world who have a deeper or more casual interest in pipes and piping, and become a recognised performance venue in Glasgow, especially for Scottish traditional music.

The Centre is also stepping up its communications. Its quarterly publication *Notes*, is gradually developing from a newsletter into a modest magazine, and an events programme is bringing people into the Centre.

"We're here to encourage interest in piping among people of all walks of life and all abilities" said the Centre's founding director of administration, John Drysdale. The former Royal Air Force Group Captain was the Centre´s first employee, appointed director of administration in September 1995.

"The Piping Centre has no axes to grind. It recognises that the broader the base, the higher the mountain. Out of any group, some will want to take things further. We will help people whatever their preferences because that is how the tradition will survive and thrive," he said.

In 1997, it decided to promote cultural tourism to complement the Centre's conventions and functions business. The following year, having been nominated by the Glasgow Development Agency, The Piping Centre was a finalist on a short leet of there for a prestigious Scottish Tourist Board Thistle Award for its work in "tourism and the arts".

The Piper's Tryst -"Highly Commended" in 1997's Scottish Licensed Trade News" Tourism Initiative of the Year'awards- is cutting a dash in Glasgow's highly competitive hospitality market.

The brasserie has attracted favourable reviews from Scottish food writers, and hotel occupancy rates have been strong.

"We are determined to become fully self-supporting as soon as possible and- from a standing start- we are well on the way towards that goal, with more than two thirds of our costs covered by our own income-generating activities", said John Drysdale in 1998. "We increased our income between our first and second years by more than £100,000, and our piping and educational activities are generating more income than we had anticipated.

"I feel we've created a major international and national facility we can be proud of in Scotland", said John Drysdale. "The formula is a sensible mix and an enormous debt of gratitude is owed to those who had the vision, motivation, commitment and confidence to see this as a step that had be taken, and backed the project. It is going to be many years before the full value of that is wholly realised."

In February 1999, Rob MacDonald Parker joined The Piping Centre as its new business director.

As well as having been much involved in piping over the years, Rob MacDonald Parker is the former director of the Clan Donald Centre, Ardmore, Isle of Skye: a well established and widely known international attraction.

"The concept of The Piping Centre is unique and it is the focal point for Scottish bagpipe history and activity", he said. One of his ambitions is to help give its varied activities a higher local, national and international profile.

"It'll be down to hard work and getting on with it".

In memoriam Herme

ASOCIACION GALEGA DE BANDAS DE GAITAS

FICHA DE XUIZ-ADXUDICADOR

Nome e Apelidos HERMENEGILDO FERNANDEZ MENDEZ

Domicilio Travesia dos Basquiños, 7-2º-Izqda. SANTIAGO DE C.

Teléf. 981583227

D.N.I. 76.522.580 **Colexiado n.º** 4

Especialidade AFINACION (Profesión: Palleteiro)

Data de otorgamento do diploma 28 de Novembro 1992

Lugar Ourense

O día 25 de Decembro do 1998 asistimos en Sarria ao enterro de Hermenegildo Fernández Méndez, Herme para os amigos. Nacera na Pobra de Burón, a Fonsagrada (Lugo) o 15 de Novembro do 1918. Despedimos ao palleteiro-gaiteiro un bo fato de amigos vinculados ao mundo da gaita, sendo interpretado o Hino do antergo Reino de Galicia por un grupiño de gaiteiros baixo a tutela do Mestre Henrique Otero Covelo. Non faltaron, por suposto, as bágoas que lembraban con agarimo ao sempre afable e amigo Herme.

Dende aquí, esta páxina do Anuario, queremos ter un recordo especial para o noso colaborador, do que en tantas ocasións esta publicación se fixo eco das súas actividades, maiormente relativas aos seus cursiños para o aprendizaxe da construcción das palletas; por certo esperamos saia á luz o seu libro sobre a construcción das mesmas, do que días antes ao seu pasamento nos tiña falado con moita ilusión.

Engadimos aquí a ficha de xuiz-adxudicador que obra no arquivo da FGBBGG, faceta que non era moi coñecida do famoso mestre-gaiteiro-palleteiro pero que nós desexamos recordar aquí como unha importante faceta do mestre en afinación. Ata sempre amigo Herme. Que o coro dos anxos gaiteiros te engaiolen para sempre.

Xosé Lois Foxo.

Gaitas Medievais de David Bourger

CARTAS

MINISTERIO DE EDUCACION Y CULTURA

DIRECCION GENERAL 1243

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA

Montevideo, 23 OCT. 1998

VISTO: la solicitud del Centro Orensano de Montevideo, en el sentido que se declare de interés cultural la presentación en nuestro país de la Real Banda de Gaitas, el próximo 3 de noviembre;

CONSIDERANDO: I)que la colectividad gallega en el Uruguay es muy numerosa, por lo que es importante la divulgación de la música gallega;

II)que corresponde declarar de interés cultural la presentación del grupo musical;

ATENTO: a lo expuesto;

EL MINISTRO DE EDUCACIÓN Y CULTURA

R E S U E L V E :

1º) DECLARASE de Interés Cultural la visita de la Real Banda de Gaitas, de la Diputación Provincial de Ourense, España, la que tendrá lugar en nuestra ciudad, el próximo 3 de noviembre;

2º) COMUNIQUESE y cumplido, archívese.
Exp.984694/pgg

Prof. YAMANDU FAU
MINISTRO DE EDUCACION Y CULTURA

XUNTA DE GALICIA

PRESIDENTE

Santiago, 8 de julio de 1998

Sr. D. Xosé Lois Foxo
Director da Real Banda de Gaitas
da Deputación de Ourense
Ourense

Querido amigo:

Reciba a miña mais cordial noraboa pola brillante actuación da Real Banda de Gaitas da Deputación Provincial de Ourense nos actos conmemorativos da Semana de Galicia na Expo 98 de Lisboa, unha institución que está a prestixia-la presencia e a imaxe de Galicia en tódolos ámbitos nos que participa. Rógolle que faga chega-la miña felicitación a tódolos compoñentes desa Real Banda de Gaitas.

Reciba un cordial saúdo.

Pdo.: Manuel Fraga Iribarne

PAZO DE RAXOI

EDIFICIO SAN CAETANO

---

80 ANIVERSARIO

CASA DE ESPAÑA

EN SANTO DOMINGO, INC.
FUNDACIÓN EL 7mo. DE JULIO DE 1917

Febrero 13, 1998

Ilustrísimo Señor
Don Xosé Lois Saltar Pumar
Presidente De Excma. Deputación de Ourense
General Franco, 32
Ourense España

Distinguido Presidente:

Deseo expresarle mi más sincero agradecimiento por haber hecho posible la presentación de la Real Banda de Gaitas de la Diputación Provincial de Orense en la Casa de España de Santo Domingo, Inc., durante los días del 5 al 8 del presente mes, con motivo de haberse celebrado con tanto éxito la "Xuntanza Galega 98".

Asimismo, deseo que transmita nuestro agradecimiento al Vicepresidente, Señor Don Santiago Camba Souzas y al Director de la Banda, Señor Don Xosé Lois Foxo, por haber compartido tantos momentos agradables e inolvidables, pero sobretodo, por haber sido verdaderos embajadores de nuestra Galicia, "terra única".

Deseo aprovechar este momento para extenderle una cordial invitación a visitar nuestra Casa de España en Santo Domingo, en el momento más conveniente para usted.

Atentamente reciba un afectuoso saludo,

JOSE GOMEZ BAZ
Presidente

Autopista 30 de Mayo, Km. 10.5 • Apartado 229-2 • 164
Santo Domingo, República Dominicana • Teléfono: 537-1802 (Salto Automático) • Fax: (809) 532-5700
RNC: 40-103132-9

OFFICE OF THE MAYOR
CITY OF CHICAGO

RICHARD M. DALEY
MAYOR

March 23, 1998

Dear Mr. Foxo:

My warmest thanks to you and the members of the Real Banda de Galicia for your participation in the City of Chicago's recent St. Patrick's Day celebration.

Thank you, too, for the bagpipes. They are a wonderful gift to commemorate the occasion. Your thoughtfulness is greatly appreciated.

Best wishes.

Sincerely,

Mayor

Mr. José Luis Foxo
Director
Real Banda de Galicia
Deputacion de Ourense
Apartado Postal 520
32080 Ourense
Spain

CARTAS

Buenos Aires, 2 / 11 / 1998

Real Banda. Escola Provincial de Gaitas
Orense-España

Es mi mayor deseo el de saludarlos.

El objeto de esta carta es de agradecerles a todos los componentes empezando por su director José Luis Foxo y todas las chicas y chicos y demás personas que pueden intervenir en la misma.

Quisiera que esta humilde carta llegara a todos los que intervienen en esta no se como llamarle, creo que algo más superior, es una sinfonía, yo como Orensano que soy salí de ese Teatro Avenida, lleno de orgullo y alegría como si saliera del Mundo Celestial por el Concierto que hicieron que me hicieron revivir ya que no guarda mi memoria de ver jamás un espectáculo semejante tan disciplinado, esos trajes, esa armonía, la música, las gaitas que no son las comunes y esa juventud maravillosa que son un ejemplo del que tenemos que sentirnos orgullosos especialmente los Orensanos, los Gallegos y toda España que son dignos embajadores de nuestra querida ORENSE y de nuestra Patria.

Les agradezco a todas las autoridades tanto la Xunta de Galicia como la Diputación Provincial de Orense y demás personas que hicieron posible traer a estas tierras esta Gran Banda y que hagan más promoción de la misma para que el mundo conozca algo maravilloso que enaltece la raza Celta.

Una vez más mi más humilde y sincero agradecimiento a estas chicas y chicos y todos los que intervienen en la misma como sus director José Luis Foxo y quedo con la esperanza de algún día poder saludarlos en nuestra querida tierra.

Me despido transmitiéndole todo mi cariño y afecto. Muy atte.

Roberto Rodríguez
Avda. La Mata, n.º 2525 - 1º
Buenos Aires - Argentina
(C.P. 1437)

A Real Banda en Chicago. Festas de San Patricio, marzo 1998

Recepción Oficial do Alcalde de Chicago Mr. Richard Daley – Foto: Antón Pereiras

ENTREVISTA

Por Alberte Corbalán Rivas

Xosé Lois Foxo

—¿Cando e onde se iniciou na música?, concretamente no mundo da gaita

— Os meus comenzos sitúanse nunha aldea pequena que se chama Romeor sempre houbo unha tradición de gaiteiros, é precisamente a primeira música que escoitei foi a de aqueles gaiteiros de Romeor. Acórdome que eramos uns cativos pequenos e eles ensaiaban nunha habitación pechada e eu pasábame cantidade de horas detrás da porta escoitándos, porque é a educación primaria que recibes e entón asimilas moito, para moitos rapaces de agora os seus ídolos son os artistas de cine, futbolistas ..., para min, os meus ídolos eran os gaiteiros, porque había moitos por alí e eran personaxes importantísimos que tocaban nas festas e noutros sitios.

A miña educación neste sentido musical vai asociada á figura do gaiteiro como algo extraordinario, sempre dende a miña óptica como neno, porque o concepto que había nos adultos do gaiteiro era totalmente o contrario: o gaiteiro non era rico, case sempre era unha persoa pobre, e, ademáis, adicábase demasiado á música e non se preocupaba de cultivar as terras; Precisamente o coñecido mito do gaiteiro de Soutelo: "A onde vas Avelino, a onde vas polo vran, todo o mundo sachando no millo e ti coa gaita na man". Aquí vese como queda desvirtuada a figura do gaiteiro, sen embargo a imaxe que queda dos pobos é precisamente a desta xente bohemia que é a que fixo cultura a que se conserva na tradición, e non a das xentes máis egoístas, deses non quedou nada.

Isto demostra que a xente máis humilde que non se preocupaba tanto de vivir tan ben senón que facía o que lle gustaba, como o caso do gaiteiro de Mostad (recollido no libro "Músicas do Courel" de Xosé Lois Foxo) que non se preocupaba de vivir ben e ía a todas as festas, anque ás veces non lle pagasen, era maltratado pero permaneceu nos libros; son aqueles personaxes populares os que realmente me iniciaron na miña vocación de gaiteiro.

Antoño Fernández Gancedo foi quen me ensinou os primeiros pasos na gaita e me transmitíu o saber dos devanceiros. O que me sorprendeu a min, foi que a pesares de ser dunha zona rural, os gaiteiros de Romeor que había alí eran perfeccionistas, é dicir, que non era o caso do típico "chapuzas", e non tiña nada que envexar como se tocaba a gaita no Caurel a como a tocaba don Perfecto Feijoó, pese a ser boticario de profesión, e non sabía máis música cós gaiteiros do Caurel. Isto demóstrase no sistema de picados, consérvase o picado-batemento, que é un recurso que alí sempre se fixo (e eu aprendín de neno) e aquí parece que foi un recurso de aparición de última hora, así como os picados múltiples (nós empezamos precisamente no picado-batemento). Este tipo de combinación foi esixida sobre todo polas melodías modernas, nas que había que empezar a buscar recursos os cales se importaron (Polklas).

Por outra banda a gaita foi o primeiro instrumento co que me vinculei, sobre todo cando fun estudiar ó seminario. Eu tiven a gran sorte de ter un profesor para min ao estilo clásico no conservatorio, co cal estiven durante doce anos. O mestre Castiñeira, que estudiara en Roma. Eu recordo que foi a primeira vez que sonou unha gaita nunha orquestra clásica; eramos cento cincuenta persoas, cincuenta músicos e cen voces, e aquilo era unha pasada. Cando estaba na escola e cantaba no seminario eu nal-gún pasaxe nas obras de Haendel, Schubert... tamén introducía a gaita.

—¿Cal cré que é a cualidade máis salientable dun bon director, e cal é o aspecto que máis debe coidar?

—O meu forte é o trato coa xente, a psicoloxía das masas. Creo que o que importa á hora de elixir un profesor non é que saiba tocar ben, o que importa é a capacidade que teña de levar

á xente; a capacidade de organización. O entusiasmo que hai que transmitir... posto que se ti non tes unha vivencia neste mundo, dificilmente podes transmitir esa ilusión, entón o que valoro é a organización e a vivencia.

Eu teño estado en bastantes tribunais de oposición para profesores de música en distintas partes de España, e o que lles pregunto sempre ós aspirantes a profesor é cómo enfoca o tema e a vivencia que ten neste, que importancia lle dá a controlar ós alumnos... e o trato máis directo posible coa xente.

Sempre procuro non dar avisos masificados, porque as persoas, comportámonos dunha maneira totalmente distinta en masa. O noso milagre básase na organización.

—¿Cales son os maiores problemas e os riscos os que se enfronta un director á hora de levar a cabo a dirección ou fundación dunha banda de gaitas?

—E importante ter unha idea clara do que queres facer. O primeiro paso é mentalizar á xente, e tesllo que vender como algo interesante culturalmente.

Hoxe bótase moito en falta as actividades culturais nos concellos, e sobre todo nas áreas rurais que non teñen actividades complementarias máis que as dos colexios porque os medios de comunicación absorben a atención dos rapaces. Ós rapaces danllo todo feito en vez de crear, xa que é máis cómodo para eles (márketing). O importante é conseguir entusiasmar ós colectivos. Nós procuramos vender a idea de banda de gaitas como algo digno. O máis importante é a psicoloxía do grupo, como funciona e como hai que abordar o tema.

—¿Cal é o seu punto de vista cómo profesor, director e gaiteiro sobre?:

—*Afinación:* Ese é un tema moi importante. O asunto da afinación é unha cuestión de mentalidade, sensibilidade e é lóxico que sempre detrás dunha boa afinación sempre esté unha persoa chea de paciencia, que non ten presa. Aquí temos moitos profesores de música e non de gaita, e dun músico a un gaiteiro hai un abismo, por iso pode ser un gran músico e tocar ben, e de gaiteiro non ter nada.

Os gaiteiros temos máis sensibilidade no tema da afinación có resto dos músicos. Unha das cousas das que podemos presumir os gaiteiros é de ter bon oído. Para mín é importante coidar as gaitas día a día, e do material empregado. Eu estou en constante busca e elección de palletas, das cales só valen unha de cada cen que pasan pola miña man. Aquí a norma é o coidado e responsabilidade de cada compoñente da banda do seu respectivo instrumento.

Métodos máis adecuados de percusión: Ó respecto hai dous temas, por un lado o que é o método e o proceso de ensinanza da percusión, que non ten nada que ver e o outro o instrumento.

O método de ensinanza da percusión en Galicia non se deu ata o momento. O que se viña facendo aquí ata agora era que cada tam-

Concerto da Real Banda adicado á Selección Española de Fútbol. Chantilly (Francia), 17/06/1998

borileiro, coa maior inspiración posible acompañara unha jota ou unha muiñeira e se tiña sentido musical ó mellor sacaba algo ben. Por exemplo un tamborileiro que era Celestino de "Os Campaneiros" de Vilagarcía de Arousa, tiña moito gusto na forma de acompañar.

Nós, estudiamos aquí na escola de gaitas (creo que por primeira vez na historia da música de gaita) dunha forma metódica, que contrasta coa eiva que hai neste momento en Galiza, no que se refire á existencia dun método de percusión. Nós pretendemos facer un método de unha percusión, galega, inspirado nos nosos ritmos e ir evolucionándoa didácticamente ata convertela nalgo accesible; iso é a asignatura pendente que temos no tema didáctico.

Outro apartado é o dos instrumentos. Todos sabemos que o tamboril -o que os románticos pensan que só é galego- que é un instrumento de pel, que ten un son moi étnico, que se asocia moi ben á gaita. Sen embargo para min a estampa tradicional é o gaiteiro e o tamboril, olvidándonos do bombo, instrumento que se introduciu posteriormente.

O tamboril como instrumento étnico está moi ben, se ti o vas afinando, se asemella ó sonido do bordón, do ronco e da ronqueta, é o son característico do tamboril existe tamén noutras comunidades do mundo coas súas variantes.

Tamén temos outro tipo de percusión intermedia, que son os tambores de parche de plástico sen chegar á alta tensión, que son os tambores tipo Gonalca, que teñen o timbre máis cercano á caixa de bateria e é un son digamos "tipo universal".

Por último temos outro que foi diseñado para as bandas de gaitas, que nós pensamos que é para este tipo de música é o tambor máis perfecto que existe, que é o da alta tensión. Digo que é o máis axeitado que hai porque é un tambor que se pode oír, e á vez pódese oir a gaita, ou sexa, que o son do redobrante non apaga ó resto dos instrumentos como ocorre no tamboril. Por iso nós é o que entendemos como mellor instrumento de percusión acompañante para bandas de gaitas, nembargantes sería impensable nun cuarteto.

Recursos Interpretativos: eu creo que toda composición que se faga entorno á gaita debería xirar entorno ós matices interpretativos característicos que observamos. Cada ritmo, por exemplo unha alborada, pois ten o que poderíamos chamar unha columna, que son os rasgos, as ideas tradicionalmente establecidas e cada ritmo ten as súas ideas, sobre todo os matices das pandeiradas que congregou o sabor da nosa música máis integral, entón eu creo que debe xirar todo entorno a iso, é dicir, a idea que todo compositor debe ter en conta.

Evolución dos instrumentos; instrumentos innovadores: O punteiro da gaita de hai oitenta anos non é o mesmo, a escala non era temperada. Era unha escala adaptada ó ronco, é dicir, un pouco a gaita galega adaptouse ós instrumentos cultos, e entón sufriu ese gran "shock". É unha pena que non se conservase a escala primitiva da gaita, aínda que o repertorio que temos hoxe xa non serve. En principio debemos seguir manténdoa como está, porque tamén é positivo, xa que podemos tocar con calquera outro instrumento, o que é realmente importante é que a gaita sexa un conxunto entre sí.

Guerra das bandas de gaitas: En primeiro lugar a guerra das gaitas xorde como todas as guerras. Penso que o tema é de espacio. Os grupos de gaitas perderon espacio. O problema relevante é o problema do protagonismo, é decir, se a Real Banda non fose a imaxe do exterior de Galicia non lle preocuparía a ninguén. Lamentablemente é ese, o problema e á hora de ter que ceder turno a outro traballo. No seu momento Milladoiro funcionaba moi ben, aínda que Milladoiro non ten tradición ningunha neste país. Aquí o que tiñamos eran as bandas de música, e senón os gaiteiros. Chegou Milladoiro, colle o esquema do grupo que xa existía en Irlanda, o reemprantan aquí, e a ninguén lle preocupa. A todo o mundo lle parece moi ben porque din: "¡qué bonito!, Música celta, Galicia..." que é o que lle parece a todo o mundo. a xente, sinte orgullo da Real Banda polo mundo, os españois e en especial os galegos. E o mesmo pasou con Milladoiro no seu momento. Ademáis houbo polo medio unha polémica de política, porque a nós nos respaldaba unha institución, e eso caldeou aínda máis o tema, pero neste momento, prácticamente pasou de moda eso e a guerra das gaitas case non preocupa porque está máis que dito todo, e o que hai pódese ver. Entón é un tema que xa non nos preocupa.

—¿A qué pensa que poido ser debido que non se avanzase con maior rapidez no tocante á instrumentación tradicional en Galicia con respecto a outras rexións dos distintos países que posúen ditos instrumentos?

—En Galicia o típico é o individualismo. Aquí todo o mundo que sabe algo procura gardalo; Non tes nada máis que mirar o tema da construcción de gaitas porque os artesáns que son un pouco famosillos gracias a nós, (dos cales eu escribín moito: forma de traballar, técnicas...). Teñen moito coidado en non ensinarlle nada a nadie. Eu esta filosofía nunca a comprendín. Eu todo o que sabía procurei ensinalo. Xusto o contrario, e gracias a Deus non morro de fame. Penso que a esta xente non lle ía pasar nada aínda que crease unha escola.

Nos temas do gaiteiro pasou sempre eso; había un gaiteiro en Fonsagrada que poñía unha cortina diante do punteiro cando tocaba para que non lle copiaran as notas. O sea, que chegamos incluso a esos extremos que en moitos países non existen.

En Escocia dende o S. XVI houbo a tradición dos mestres que ían ensinando e no que concerne aquí non. Aquí debía haber un método, que debeu facelo Perfecto Feijoó. Houbo que esperar ata o ano 1964 para ter o primeiro método de gaita do músico Rodrigo A. de Santiago.

—¿Qué camiño aconsellaría para que o folk galego acade o prestixio social doutras épocas?

—Tí sabes que cada época ten as súas modas, neste momento as verbenas fanse con orquestras, e iso non hai forma humana de superalo, é unha montaxe para divertir a xente. Penso que Carlos Núñez ou Milladoiro cobran máis que unha orquestra, non está mal o nivel que adquirimos ata este momento no concepto folk, é dicir, e están mellor pagados como grupos de élite que calquera orquestra.

O mellor método para que a xente se vincule máis o mundo de folk a tódalas idades son os medios de comunicación, e os medios de comunicación moven masas. (Televisión, prensa...) Pero sobre todo a televisión, porque a información que nos meten os medios de comunicación é o que realmente consumimos. Se queremos que algo teña raio hai que darlle publicidade.

—¿Cómo valoraría a evolución da gaita en Galicia dende a súa chegada a este mundiño?

—A verdade e que cando tocaba eu ó principio, non se parece en nada; porque o concepto de gaiteiro estaba tirado polo chan. Polo menos conseguimos que a gaita en Galicia estivera recoñecida. Sería imposible que a un gaiteiro lle desen o mesmo galardón que a un cantante famoso hai anos, e hoxe xa pode ser.

—¿Cal é a razón do éxito para vostede e a consolidación do mundo da gaita na provincia de Ourense?

—A xente cando ve un traballo serio, unha filosofía clara e a un puxando, entón fíase. Eu creo que haberá xente que ten tanta afición polo tema da gaita coma min, pero máis, é difícil. Esto transmítese, é dicir, é un pouco a miña vivencia transmitida; é un pouco o traballo constante que hai detrás dunha obra grande. A xente recoñece que detrás de algo hai un traballo moi duro, así, en Ourense hai moitas bandas e é porque hai moito traballo por detrás, e moito entusiasmo e cariño. Se lle pos interese ó tema e un traballo serio, o demáis ven encadeado e eso son as dúas razóns principais.

—¿Qué considera que é o que necesita o folk para acadar o seu "Boom" definitivo a nivel de España e internacional?

—O máis importante é que o que faga algo esté convencido que eso é o mellor que hai. Porque os que estamos dentro estamos convencidos que o mundo da gaita é o máis importante, e iso o transmitimos sen querer. O malo é cando temos complexo de músicos de segundas. No mundo da gaita hai que convencerse de que o noso producto é o mellor e hai que darlle categoría. Nós agora mesmo podemos ensinar a tocar a gaita por medio da videoconferencia, de internet... Dispoñemos de medios máis modernos que hai para comunicarnos con todo o mundo ó servicio da gaita. Iso é algo que non teñen na maioría doutros apartados. Entón iso é o que dignifica e o que lle dá categoría á gaita. Hai que valorar a causa e nós temos que darlle prestixio.

—¿Cree que o traballo levado a cabo por xente como Carlos Núñez ou, Budiño axudou a fomentar a internacionalidade da nosa música?

—Eu creo que Carlos Núñez deullo unha dimensión á gaita que non posuía antes, é dicir, aínda que a gaita comenzou hai anos a pasar dese status vulgar que tiña, (que era un instrumento de recheo, que o había que soportar como un estigma da subcultura de Galicia; esto poderíamolo contrastar con épocas pretéritas nas que houbo personaxes como Perfecto Feijoó ou os gaiteiros de Soutelo de Montes que lle deron un pouco de dignidade á gaita, o instrumento estaba subconsiderado, e non era o símbolo de Galicia como algo que nos dignifica, senón todo o contrario; era unha vergonza.

A imaxe que se ten agora de Galiza relacionándoa co mundo celta é mil veces preferible, posto que axuda a identificar a gaita coa cultura, e non có atraso de Galicia.

Por outra banda a relación da imaxe do instrumentalista coa dunha persoa culta, que aparece en contextos inéditos ata o momento (o premio Grammy compartido por Carlos Núñez e os Chieftains), pódese asociar ó fenómeno mundial do celtismo, aínda que o celtismo non sexa hoxe no seu significado pleno unha realidade tanxible, pero sí como unha determinada forma de entender unha música, unha cultura, ou unha ilusión. Unha forma distinta da concepción da arte, posto que o arte tamén é ilusión.

Por eso penso que a imaxe de Carlos Núñez e doutra xente contribuíu en boa parte a que este instrumento simbolizara unha Galicia digna. Se a todo isto sumámoslle o feito de que Galicia e a música celta están de moda, considéroa moi positiva.

—¿Conta o mundo da música tradicional có apoio suficiente por parte das institucións, ou precisaría dun apoio aínda maior?

—O apoio das institucións é unha especie de panacea improcedente, o problema reside no espertar desa inquietude dentro do pobo, é dicir, que nós en Galicia tivéramos unha inquietude sen necesidade de apoio. O apoio institucional é un apoio efímero.

Eu penso que o que conta é mentalizar á xente e que o pobo aprecie a nosa música en sí. Penso que si en Ourense conseguimos un apoio institucional é porque o pobo o demanda, é dicir, non se pode crear as cousas dende arriba senón como un imperativo do pobo.

—¿Qué lle diría ás novas xeracións que pretenden vincularse de cheo (incluso profesionalmente) neste eido?

—Eu penso que hai espacio pouco cuberto na música galega. Eu vexo por exemplo, que nós aquí notamos a falla de profesionais para a ensinanza, é dicir, que iso é un campo precioso e mal ocupado. Agora mesmo en Galicia se pode vivir perfectamente da música, e de feito hai persoas que viven dela, ven da ensinanza ou como músicos.

—¿Cal sería o seu soño ou a súa utopía no mundo da gaita?

—Eu teño unha inquietude extraordinaria en Galicia, que é sustituír a aficción ó fútbol pola gaita. Gustaríame que esa paixón que hai por ver os partidos de fútbol (lóxicamente é un espectáculo de masas de carácter universal) se tivese pola gaita.

Neste intre parece que hai maior aficción polo mundo da gaita, pero sen embargo a min gustaríame que fose unha aficción extra laboral como o é o fútbol, xa que iso dignificaría a Galicia e a distinguiría doutras rexións e nacións, xunto coas súas culturas.

—Engadido persoal que crea convinte a esta entrevista

—Gustaríame que houbese máis xente xoven que fosen capaces de pensar pola conta deles e que sopesasen e discernisen o tópico do concepto romántico que ás veces se establece arredor do mundo da gaita e eliminar as parvadas de "isto é noso, isto non..." Eu penso que si nos fósemos a que dar có que tiñamos antes dos Romanos nunca acadaríamos os niveis que temos hoxe en día, simplemente daríamos pena.

Galicia ten que ser un país aberto a novas fórmulas, lóxicamente cunha identidade propia, e pasar todo polo crisol da propia forma de entender as cousas.

En resumo gustaríame que todas as formas de entender a gaita convivisen nun pais que mira para si mesmo e que aparte neste momento Galicia está de moda e mírase dende outras partes do mundo como algo extraordinario e único. Iso sería o que me gustaría, contribuír un pouquiño a dignidade do noso instrumento: A Gaita.

José González Padin, gaiteiro de San Adrián, Cambados, residente en Arxentina, dende a nenez. Centro do Carballiño en Buenos Aires (1/11/1998)

Clasificación Final da VIII LIGA GALEGA DE BANDAS DE GAITAS

PRIMEIRO GRAO

CL	BANDA	PRO	ARE.	1.ª	2.ª	3.ª	TOT
1.º	«ZUNCURRUNDULLO»	LU	A	92	95	89	**276**
2.º	CONCELLO DE CEA	OU	A	91	92	92	**275**
3.º	«TOXOS E XESTAS»	BA	A	89	90	87	**266**
4.º	«NOVA FRONTEIRA» DA VALENZÁ	OU	A	89	87	86	**262**
5.º	«OS XUNCOS» DE X. DE ESPADAÑEDO	OU	A	90	82	86	**258**
6.º	CONCELLO DE MANZANEDA	OU	A	89	84	84	**257**
7.º	«TERRA DE TRASANCOS»	CO	A	85	86	85	**256**
8.º	CONCELLO DE MONFORTE DE LEMOS	LU	A	85	84	83	**252**
9.º	«O PEDRÓN» DE PADRÓN	CO	A	83	85	83	**251**
10.º	«A CARBALLEIRA»	OU	A	84	82	82	**248**
11.º	CONCELLO DO CARBALLIÑO	OU	A	84	78	86	**248**
12.º	CONCELLO DO IRIXO	OU	A	83	79	78	**240**
13.º	CONCELLO DOS BLANCOS	OU	A	83	75	78	**236**
14.º	«A TORRE» DE MASIDE	OU	A	81	78	77	**236**
15.º	«ROBALEIRA»	CO	A	0	83	0	**83**

SEGUNDO GRAO

CL	BANDA	PRO	ARE.	1.ª	2.ª	3.ª	TOT
1.º	«AIRIÑOS DE SAN XULIAN»	PO	B	82	81	83	**246**
2.º	«A FOLLATEIRA»	OU	B	83	80	79	**242**
3.º	CONCELLO DE AMOEIRO	OU	B	84	77	77	**238**
4.º	«TOCA E BAILA» DE VELLE	OU	B	83	75	77	**235**
5.º	CONCELLO DE ESGOS	OU	B	79	77	75	**231**
6.º	«OS TRINTAS» DE TRIVES	OU	B	78	80	73	**231**
7.º	CONCELLO DE MONTEDERRAMO	OU	B	81	81	69	**231**
8.º	«SAN PANTALEON»	CO	B	76	81	73	**230**
9.º	LUINTRA	OU	B	79	78	73	**230**
10.º	MUNICIPAL DE CHANTADA	LU	B	80	78	72	**230**
11.º	CONCELLO DO BARCO	OU	B	78	74	74	**226**
12.º	CONCELLO DE CELANOVA	OU	B	81	76	69	**226**
13.º	CONCELLO DE ALLARIZ	OU	B	77	77	71	**225**
14.º	CONCELLO DE XINZO DA LIMIA	OU	B	78	72	74	**224**
15.º	«FROUMA» DE PIÑOR	OU	B	71	79	72	**222**
16.º	«DRAGÓNS VERMELLOS»	OU	B	77	76	69	**222**
17.º	A CAÑIZA	PO	B	77	69	73	**219**

continuación Clasificación Segundo Grao

2.º GRAO

CL	BANDA	PRO	ARE.	1.ª	2.ª	3.ª	TOT
18.º	CONCELLO DE VILAMARIN	OU	B	77	72	69	**218**
19.º	«LENDABELA DOURADA»	OU	B	75	74	67	**216**
20.º	CEA–B	OU	B	74	75	66	**215**
21.º	CENTRO GALEGO DE VALLADOLID	VA	B	0	68	71	**139**
22.º	«BASILIO CARRIL»	CO	B	0	51	0	**51**

TERCEIRO GRAO

CL	BANDA	PRO	ARE.	1.ª	2.ª	3.ª	TOT
1.º	«OS DEZAS» DE MONEIXAS	PO	C	70	76	91	**237**
2.º	«MANXADOIRA»	PO	C	71	82	84	**237**
3.º	«STA. TERESITA»	OU	C	77	73	84	**234**
4.º	CONC. DE CHANDREXA DE QUEIXA	OU	C	72	79	78	**229**
5.º	CONCELLO DE CARTELLE	OU	C	68	76	83	**227**
6.º	«SAN WINTYLA» DE PUNXIN	OU	C	72	73	81	**226**
7.º	FORNELOS DE MONTES	PO	C	73	75	77	**225**
8.º	PENALONGA-QUINS	OU	C	66	77	75	**218**
9.º	PREPARATORIO	OU	C	70	71	73	**214**
10.º	«ANXUIÑA» DE SANTOME	PO	C	67	72	75	**214**
11.º	«SAN MARTIN» DE QUIROGA	LU	C	65	72	76	**213**
12.º	«OS GALOS» DE RABO DE GALO	OU	C	62	75	76	**213**
13.º	«MATO VIZOSO» DE VILALBA	LU	C	59	68	84	**211**
14.º	«AIRIÑOS» DE ARNOIA	OU	C	58	72	79	**209**
15.º	CONCELLO DE BEARIZ	OU	C	65	68	75	**208**
16.º	«A TARAZANA»	OU	C	60	71	74	**205**
17.º	CONCELLO DE COLES	OU	C	64	66	73	**203**
18.º	«LAGARIÑOS» DE PARADA DE PIÑOR	OU	C	66	61	74	**201**
19.º	CONCELLO DE CENLLE	OU	C	58	67	75	**200**
20.º	CONCELLO DE LEIRO	OU	C	59	61	69	**189**
21.º	CASTRO DE BEIRO	OU	C	59	61	69	**189**
22.º	ESCOLA DE MUSICA DE CHANTADA	LU	C	69	69	0	**138**
23.º	«ROSALIA DE CASTRO» DE CORNELLA	BA	C	0	0	75	**75**
24.º	«ABRENTE DO FOXO» DA ESTRADA	PO	C	0	0	0	**0**
25.º	«SUEVIA»	CO	C	0	0	0	**0**
26.º	«AMIGOS DA GAITA»	MU	C	0	0	0	**0**

CUARTO GRAO

CL	BANDA	PRO	ARE.	1.ª	2.ª	3.ª	TOT
1.º	CONCELLO DA MERCA	OU	D	73	74	83	**230**
2.º	O CAUREL	LU	D	77	71	77	**225**
3.º	CONCELLO DE CARBALLEDA DE AVIA	OU	D	72	71	80	**223**
4.º	«FALCATRUEIROS» DE MONTERROSO	LU	D	74	67	81	**222**
5.º	«OS FACHUQUIÑOS» DE LOBEIRA	OU	D	78	67	75	**220**
6.º	CARBALLIÑO-B	OU	D	73	63	80	**216**
7.º	«VIRXE DO PORTAL» DE RIBADAVIA	OU	D	72	64	78	**214**
8.º	«NEIREO» DE BALEIRA	LU	D	73	64	75	**212**
9.º	CONCELLO DE VERIN	OU	D	64	67	79	**210**
10.º	CONCELLO DE LOBIOS	OU	D	73	62	74	**209**
11.º	PROTECCION CIVIL DE LAZA	OU	D	64	65	76	**205**
12.º	CONCELLO DE ENTRIMO	OU	D	63	63	78	**204**
13.º	CONCELLO DE MACEDA	OU	D	66	60	77	**203**
14.º	«O CASTRO» DE FERREIRA DE PANTON	LU	D	65	63	75	**203**
15.º	CONCELLO DE VILAR DE BARRIO	OU	D	68	60	73	**201**
16.º	«LAR DAS CEGOÑAS»	OU	D	70	59	71	**200**
17.º	CELANOVA-B	OU	D	70	62	67	**199**
18.º	CONCELLO DE SARREAUS	OU	D	71	59	68	**198**
19.º	«SAN XOAN DE RIO»	OU	D	62	58	77	**197**
20.º	CONCELLO DE BOBORAS	OU	D	64	63	69	**196**
21.º	CONCELLO DE RAMIRAS	OU	D	67	59	69	**195**
22.º	CONCELLO DE PADRENDA	OU	D	67	56	64	**187**
23.º	CONCELLO DA BOVEDA	LU	D	63	56	67	**186**
24.º	CONCELLO DA GUDIÑA	OU	D	61	53	65	**179**
25.º	CONCELLO DE BANDE	OU	D	59	57	63	**179**
26.º	STA. CRUZ DE ARRABALDO	OU	D	60	62	56	**178**
27.º	CONCELLO DE CALVOS DE RANDIN	OU	D	39	51	66	**156**
28.º	«SAMOEIRO» DE POBRA DO BROLLON	LU	D	0	67	86	**153**
29.º	CENTRO GALEGO DE MADRID	MA	D	70	0	78	**148**
30.º	«VISCURIÑA» DE TORDOIA	CO	D	0	60	74	**134**
31.º	«NOVA FRONTEIRA»-B	OU	D	0	60	73	**133**
32.º	CONCELLO DE VIANA DO BOLO	OU	D	69	0	62	**131**
33.º	CONCELLO DE XINZO DA LIMIA-B	OU	D	0	60	67	**127**
34.º	CONCELLO DE CASTRO CALDELAS	OU	D	0	56	69	**125**
35.º	«QUEIXUMES DOS PINOS»	OU	D	63	59	0	**122**
36.º	«A ESMORGA»	OU	D	61	59	0	**120**
37.º	FROUMA-B	OU	D	64	54	0	**118**
38.º	CONCELLO DE CALO	OU	D	0	0	71	**71**
39.º	CONCELLO DE CUALEDRO	OU	D	68	0	0	**68**
40.º	CONCELLO DE AVION	OU	D	67	0	0	**67**
41.º	CONCELLO DE CASTRELO DE MIÑO	OU	D	0	0	65	**65**
42.º	«ROSALIA» DE VILABOA	CO	D	0	65	0	**65**
43.º	CONCELLO DE BALTAR	OU	D	0	0	64	**64**

CLASIFICACION

VIII Campionato Nacional de Bandas de Gaitas

«I MEMORIAL GABINO GARCIA»

Manzaneda, 2-Agosto-1998

PRIMEIRO GRAO

BANDA	PRO	TOT	CL
«ZUNCURRUNDULLO»	LU	94	1.º
CONCELLO DE CEA	OU	93	2.º
CONCELLO DE MANZANEDA	OU	90	3.º
«NOVA FRONTEIRA» DA VALENZA	OU	90	4.º
«OS XUNCOS» DE X. DE ESPADAÑEDO	OU	86	5.º
«TOXOS E XESTAS»	BA	86	6.º

SEGUNDO GRAO

BANDA	PRO	TOT	CL
«A FOLLATEIRA»	OU	86	1.º
CONCELLO DE AMOEIRO	OU	83	2.º
CONCELLO DE ESGOS	OU	83	3.º
«OS TRINTAS» DE TRIVES	OU	83	4.º
«TOCA E BAILA» DE VELLE	OU	80	5.º
«AIRIÑOS DE SAN XULIAN»	PO	77	6.º

TERCEIRO GRAO

BANDA	PRO	TOT	CL
«MANXADOIRA»	PO	82	1.º
«OS DEZAS» DE MONEIXAS	PO	82	2.º
CONCELLO DE CARTELLE	OU	82	3.º
«SAN WINTYLA» DE PUNXIN	OU	82	4.º
CONC. DE CHANDREXA DE QUEIXA	OU	80	5.º
«STA. TERESITA»	OU	77	6.º

CUARTO GRAO

BANDA	PRO	TOT	CL
O CAUREL	LU	76	1.º
CONCELLO DA MERCA	OU	76	2.º
CARBALLIÑO - B	OU	74	3.º
CONCELLO DE CARBALLEDA DE AVIA	OU	74	4.º
«FALCATRUEIROS» DE MONTERROSO	LU	70	5.º
«OS FACHUQUIÑOS» DE LOBEIRA	OU	70	6.º

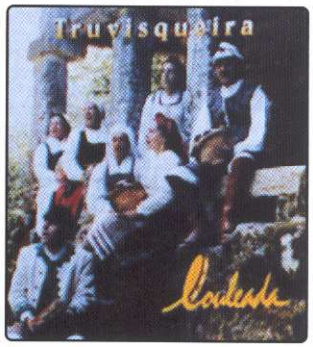
CALENDARIO de ACTIVIDADES no eido da GAITA • 1998

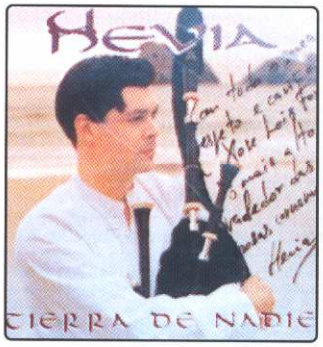
DATA	ENUNCIADO	ORGANIZA
1998	III Festival Celta en Buenos Aires	Secretaría de Cultura
2/1998	XIV Festival de Música en Barcelona	Toxos e Xestas
2/1998	X Xuntanza de Xoves Gaiteiros	Banda de Gaitas Airiños de Fene
12/1998	V Cursiño para a formación de Xuíces (Ourense)	FGBBGG
3/1998	Festival Stage	Conservatorio Occitán
3/1998	XI Curso de Folclore	Dir. Xeral de Rel. coas Com. Galegas-Conc. de Lugo
I-II-III/1998	XI Ciclo de Música Tradicional y Popular	Tradicionarius (Barcelona)
29/3/1998	2.ª Fase da VII Liga Galega de Bandas de Gaitas en Ferrol	FGBBGG / Axto. de Ferrol
3/1998	II Congreso de Gaita da Terra de Trasancos	Banda Terra de Trasancos. Real Coro
4/1998	XI Concurso de Baile e Instrumentos tradicionais	Cantigas e Agarimos
4/1998	IV Curso de artesanía de palletas para emigrantes	Xta. de Galicia
4/1998	VI Mostra de Cantareiras-Pandereteiras	Terra Meiga - Ferrol
4/1998	Taller de Arpa Céltica	Fundación Municipal de Cultura
18/4/1998	O Son dos Antergos (6.ª edición)	Terra Meiga
5/1998	XIV Día da Muiñeira en Ferrol	Donas e Galáns
5/1998	Mostra de Indumentaria Popular Galega en Ferrol	Grupo Etnográfico das Mariñas
5/1998	Semana de Folclore Popular	Axuntamento de Vigo
5/1998	Día do Baile Galego en Lalín	Consellería de Cultura
5/1998	Día do Baile Galego en Lugo	Concello de Lugo
5/1998	XI Día da Muiñeira en Compostela	Cantigas e Agarimos
5/1998	IX Muestra de Instrumentos Tradicionales en Zamora	Consorcio de Fomento Musical
5/1998	Festival Internacional de Musiques Vivantes-Parc. St. Europe	Ris-Orangis
5/1998	XI Día da Muiñeira en Cee	Axuntamento de Cee
5/1998	XI Día da Muiñeira en Coruña	Xacarandaina
5/1998	IX Concurso do traxe tradicional	Xacarandaina
5/1998	X Xuntanza Galega do Folclore	Os Alegres (Pontevedra)
5/1998	Día do Gaiteiro en San Andrés de Comesaña	A. C. de Comesaña
5/1998	Concurso Composición peza obligatoria no XXX Concurso	Axuntamento de Ponteareas
5/1998	VI Conc. de Gaitas «Ledicia de Sanguiñeda» Mos (Pontevedra)	Asoc. Veciñal e Cultural Ledicia
5/1998	Ciclo de Música Folk Internacional	Forum Metropolitano Coruña
1/5/1998	II Esmorga Carlitos Zaera	Coa colaboura do Concello de Ferrol
17/5/1998	I Certame de Gaiteiros Solistas «Festa do Salmón» A Estrada	Concello da Estrada
23/5/1998	XIII Xuntanza Internacional de Gaiteiros na Gudiña	Escola Prov. de Gaitas-Deputación de Ourense
23/5/1998	I Concurso de Música Tradicional-Memorial Manuel Texo	Asoc. Socio-Cultural Ullán e Concello de Vedra
6/1998	XV Día da Muiñeira en Pontevedra	Asoc. de Coros e Danzas Dous Pontes
6/1998	XVI Festival Folclórico de Tui	Grupo Muiñeira
6/1998	XVI Día da Muiñeira en Pontevedra	Consellería de Cultura
6/1998	X Enc. de Grupos de Gaita e Danza na Carballeira (Ourense)	Asoc. Cultural Carlasca
6/1998	IX Certame Folclórico o Pedrón en Padrón	Asoc. Cultural Rosalía de Castro
6/1998	IX Semana de Cultura Tradicional	Dous Pontes
6/1998	IX Semana de Cultura Tradicional en Coruña	Agrupación Xacarandaina
6/1998	X Semana de Cultura Tradicional en Pontevedra	Asoc. Cultural Dous Pontes
6/1998	Semana de Danza Popular en Lugo	Cons. Cultural Xuventude-Xunta de Galicia
6/1998	VII Encontro de Chirimieiros e Gaiteiros en Mallorca	Centro Galego de Mallorca
6/1998	Exposición de Traxes Rexionais	Cons. Cult. Xuventude Dir. XeraL-Xunta de Galicia
2/6/1998	VI Camp. Prov. de Gaiteiros solistas en Bandas de Gaitas-Maside	FGBBGG / Axto. Maside
2/6/1998	Fase final Camp. Liga Galega Banda de Gaitas Maside	FGBBGG / Axto. Maside
25/6/1998	Concurso Gaiteiros Solistas Galicia Sur Clasific. Macallan	ABBGG e Percusión Provincia de Pontevedra
7/1998	XIII Encontro de Bandas de Gaitas	Concello de Narón

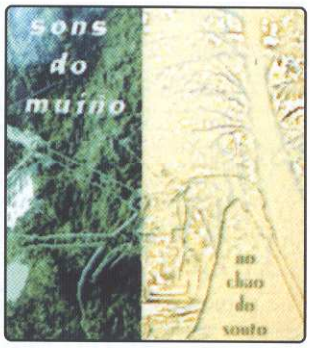
7/1998	XIII Certame de Gaita en Euskadi	Casa de Galicia de Bilbao
7/1998	X Certame de Muiñeiras en Gondomar	Axuntamento de Gondomar
7/1998	Reencontres Inter. de Saint-Chartier (Indre) Luthiers Maitres Sonneurs	Comité George Sand de la Chatre
7/1998	XIV Festival das Comunidades Celtas	Concello de Moaña
7/1998	XV Ensalzamento do Traxe Galego	Concello de Compostela - Bco. Pastor
7/1998	XIV Festival Intercéltico do Morrazo	Concello de Moaña
7/1998	Settimana europea della zampogna	Circolo della zampogna SCALOLI (Italia)
7/1998	Rencontros musiques et danses traditionalles-stages d'été-Nyons	Université Populaire Drome Provençale
7/1998	VIII Rencontros Méditerranéenmes FESTIVAL STAGES	Université Populaire Drome Provençale
7/1998	IX Certame folclórico de Padrón	Grupo Rosalía de Castro de Padrón
7/1998	7.º Curso de Zanfona en Valladolid	Centro Etnográfico Joaquín Díaz
7/1998	9.º Festival Intercéltico (Porto)	Culturporto
7/1998	IV Encontros Europeos sobre a gaita	Concello de Ortigueira
19/7/1998	I Filandon-Presentación Libro Músicas do Caurel	Xosé Lois Foxo
26/7/1998	I Encontro Nacional de Bandas de Gaitas en Madrid	Centro Galego de Madrid
8/1998	V Festival Folk Santo Estevo	Deputación de Ourense
8/1998	VIII Campeonato Nacional de Bandas de Gaitas en Manzaneda 1.º Memorial Gabino García	Asoc. Galega de Banda de Gaitas
8/1998	XVI Xuntanza Mariñana	Agrup. Espíritu Santo
8/1998	Festival Interceltique de Lorient (Camp. de Gaita-Trofeo Ma.Callam)	Axuntamento de Lorient
8/1998	XXII Festival Folclórico Emigrante	Agr. F. «Arco da Vella» de S.M. de Reinante-Lugo
8/1998	XIV Xuntanza de Gaiteiros de Portomarín	Concello Portomarín
8/1998	Campeonato Mundial de Bandas de Gaitas en Glasgow	The Royal Scotish Pipe and Asociation
8/1998	IX Festival Folk Vila de Cerdeira	Asociación Cultural Orbaleira
8/1998	Valga Torupiil-98 (Festival Internacional de Cornamusa)	Padroado de Cult. do Concello de Narón
8/1998	Día da Gaita - Ribadeo	Amigos da Gaita
8/1998	VIII Concurso Folclórico de Cerdido	Soc. Airiños do Carrís
8/1998	VIII Festival Internacional de Mondariz Balneario	Asoc. Xuvenil Saidoiro
8/1998	VIII Concurso de Gaita Constantino Bellón	Ateneo Ferrolán
8/1998	V Concurso de Gaita en Betanzos	
8/1998	Festival da Música nos Pazos	Grupo Noitébregos de Trives
1/8/1998	III Festival da Alborada	Bandas de Gaitas Manxadoira-Bueu
1/8/1998	Festival Arco Celta	Concello de Xunqueira Esp.
6-9/8/1998	Bordun Kremsmünster Musik-98	Bordunmusik-Fest Comité Viena (Austria)
7/8/1998	I Concurso de Música Folk de Santo Estevo	Deputación de Ourense
23/8/1998	III Encontro de Bandas de Gaitas en Mondariz	Organiza: Asoc. Cultural Saidoiro
9/1998	X Festival de Gaitas	Concello de Cangas
9/1998	XXXI Concurso Rexional de Gaitas do País	Concello de Ponteareas
9/1998	Pipeband Championship Belgium	P.B.C.B.
9/1998	Concurso de Composición Ponteares	Axto. Ponteareas
9/1998	V Encontro de Bandas de Gaitas en Chapela	Concello de Cangas
9/1998	VI Festival Folclórico de Vimianzo	Asoc. Cultural Xuventude de Vimianzo
10/1998	VIII Encontro de Músicos tradicionais en Narón	Asoc. Berce
10/1998	Seminario de Música Tradicional Asturiana	Axto. Gijón
10/1998	Encontro de Música Popular na Madeira-Funchal	Asoc. Cultural Xarabanda
11/1998	X Cursiño de Construcción de Palletas e Pallóns	Obradoiro de Intr. da Universidade Popular de Vigo
11/1998	XII Festival de Danza de Moaña	Colectivos Folclóricos de Moaña
11/1998	8.º Curso de Zanfona - Soria	Asoc. Ibérica de la Zanfona
12/1998	Homenaxe ao Gaiteiro	Etnográfico «A Buxaina» C.R.A.C. de Coruxo
12/1998	XIV Xornada da Gaita	Ateneo Ferrolán
12/1998	VIII Festival Asociación de Gaiteiros Galegos	Asociación Gaiteiros Galegos
12/1998	VII Festival Folclórico do Nadal en Cangas	Asoc. Cultural Lembranzas da Ría
12/1998	Concours de Compositioón pour Vielle a Roue	L'Asociatión pour L'essor de a Vielle a Roue
13/12/1998	II Conc. de Parejas Instrumentais de Música Tradicional Asturiana	Museo de la Gaita de Gijón
20/12/1998	1.ª Fase da IX Liga Galega de Bandas de Gaitas en Leiro	Concello de Leiro-FGBBGG

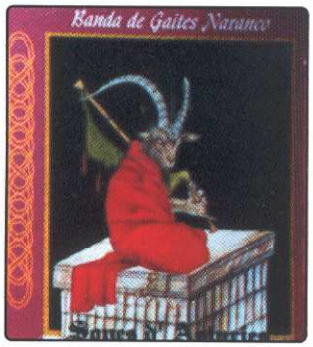
Novidades Discográficas

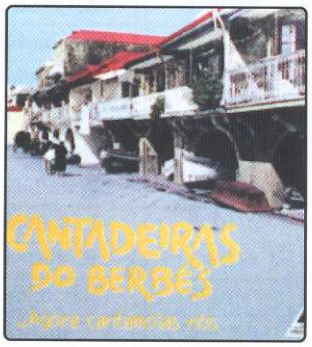
1998

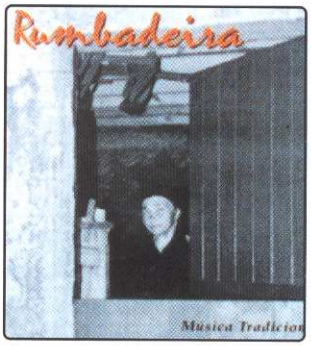


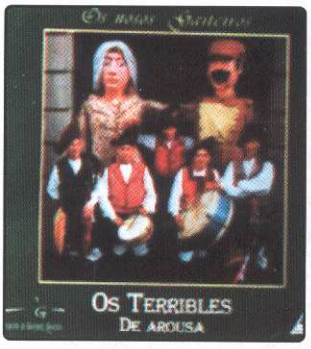


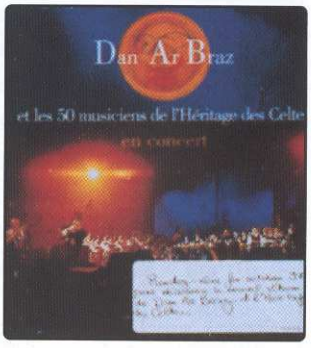


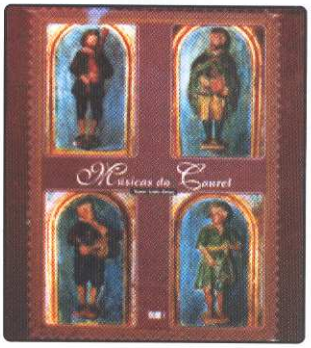


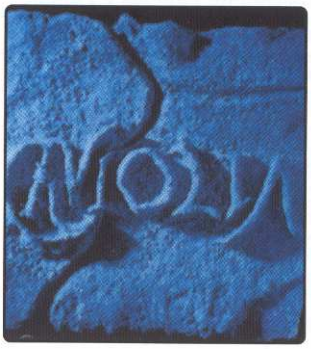






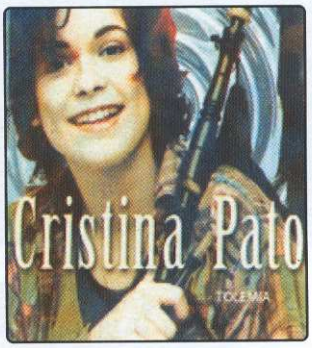


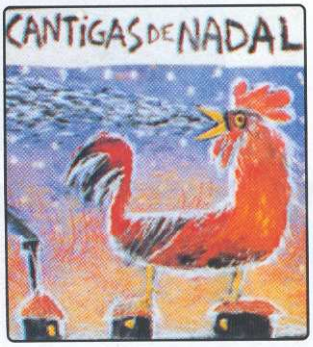


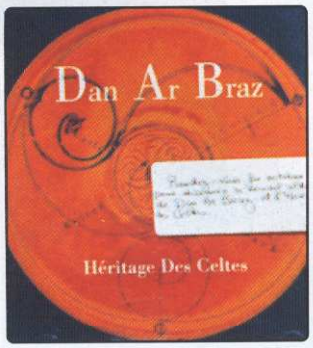


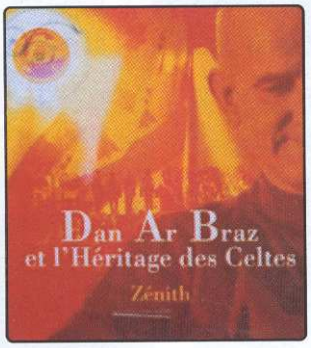
Novidades Discográficas

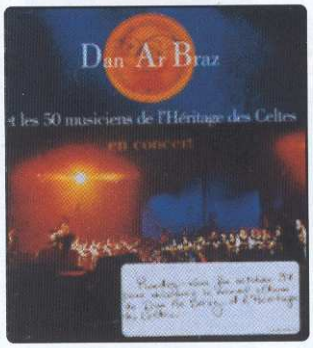
1998

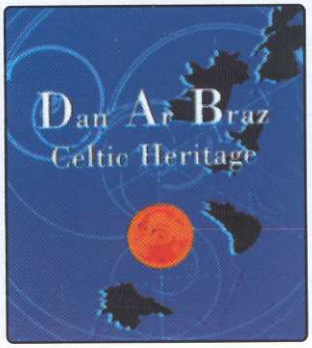




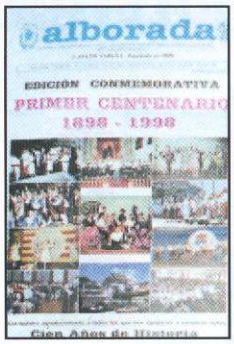


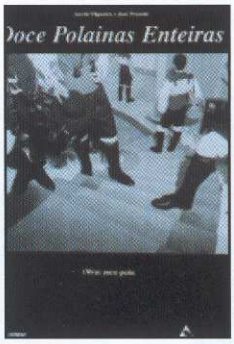


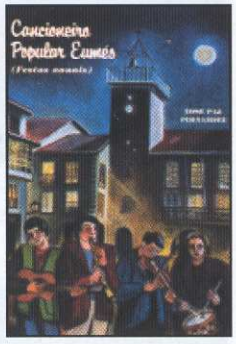


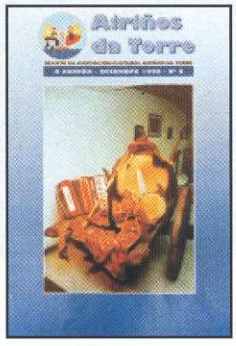


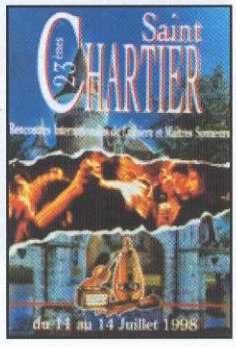
Novidades Editoriais 1998

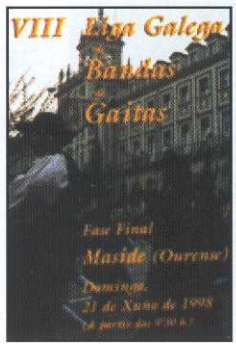




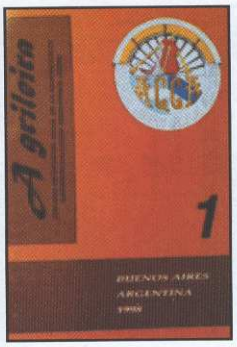


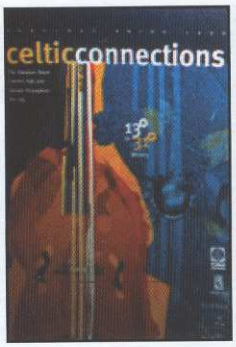




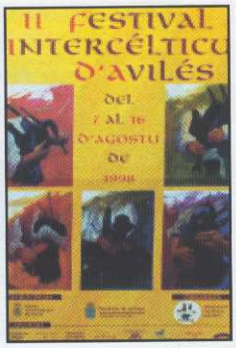


LUA NOVA
Nº 37


A gaiteta
1
BUENOS AIRES
ARGENTINA


celticconnections

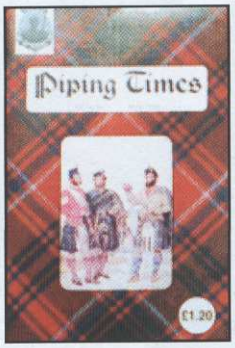
PASTEL
Sud-Vietnam


II FESTIVAL
INTERCÉLTICU
D'AVILÉS

na gaits
20 ANOS CON MILLADOIRO

Piping Times

Piping Times

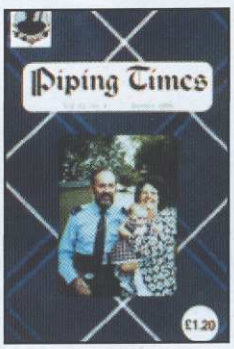

Piping Times

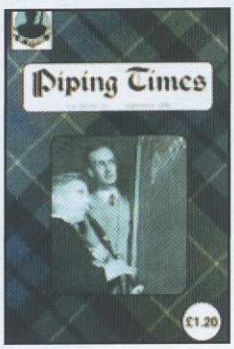
Piping Times

Piping Times

Piping Times

Piping Times


Piping Times


Piping Times

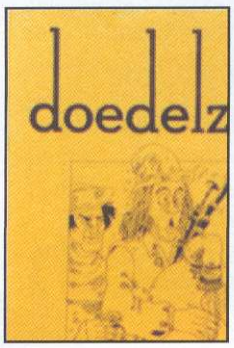
Piping Times

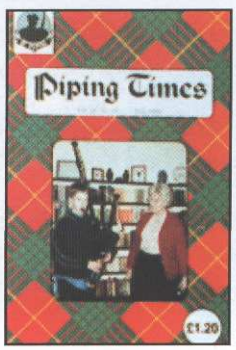
Piping Times

Piping Times

doedelzak

doedelzak


doedelz


Piping Times

A.G.A.
GAITEROS
DE ARAGÓN

Utriculus

Utriculus

Brindos para Carlos Núñez

O día 1 de xaneiro do 1999 Antonio Río Montero, brindeiro da Montaña, adicaba ao famoso gaiteiro fermosos brindos que nos trouxo os recordos do pasado. No segundo traballo discográfico de Carlos Núñez, soan esas loias dende as cumes do Cebreiro e Caurel, sen dúbida unha boa ponte para xunguir o pasado co presente.

Gira sudamericana de la Real Banda

Frente á Casa Rosada de Buenos Aires (2/11/1998) – Foto: A. Pereiras

Durante el mes de noviembre de 1998 tanto las ciudades de Buenos Aires como de Montevideo tuvieron la oportunidad única de ver a una de las mejoras bandas de gaitas del mundo. Si bien la presencia de la Real Banda de Gaitas de la Diputación de Orense era algo esperado y deseado por muchos, siempre se consideró remota la posibilidad de su presencia en estas tierras sudamericanas. Pero habrá sido a causa de tanto desear que el sueño se hizo realidad. El centro de toda esa "agitación" gaiteril estuvo en los residentes del Partido de Carballino en la Argentina y sobre todo en el presidente de esa institución de fieles orensanos Arturo González Gil.

Acompañados por una delegación ofical entre los que se contaban el presidente y vicepresidente dc la Diputación de Orense y los alcaldes de la Mancomunidad del Partido de Carballino, 70 jóvenes bardos y su director Xosé Lois Foxo pisaron el aeropuerto de Ezeiza por primera vez. Los espectáculos que ofrecieron durante el tiempo que estuvieron con nosotros quedarán para siempre marcados a fuego en las tierras de ambas orillas del Río de la Plata.

Nunca se vieron aquí tantas gaitas y tambores juntos, nunca tanto detalle en la ejecución como en la marcha.

Sus actuaciones en el Teatro Avenida de Buenos Aires como en el Teatro Solís de Montevideo marcaron un antes y un después en la conformación de las bandas de gaitas en nuestros países. De hecho la presencia de la Real permitió el nacimiento de la Banda de Gaitas Ciudad de Buenos Aires. No menos espectacular fue el desfile por la calle Florida hasta Plaza de Mayo, que provocó el asombro de quienes caminaban por esa importante arteria como así también las lágrimas de muchos descendientes de emigrados que sintieron de forma súbita el llamado de la nacionalidad. Lo mismo ocurrió en Montevideo.

Cabe destacar también la presencia de la Real Banda en los hogares para ancianos de Donselaar y Temperley, bastaba con ver las caras de nuestros viejos, cada melodía era como notas de vida y muchos de ellos no pudieron evitar el levantarse de sus sillas y acompañar cada tema musical con las palmas y hasta bailando a pesar sus edades.

Otro hito importante fue la grabación en vivo de la actuación de la Real en el Teatro Avenida de Buenos Aires que estuvo lleno las dos veces que este colectivo se presentó.

Hemos aprendido mucho de ellos pero también estos jóvenes se habrán llevado una vívida impresión de la más profunda lealtad que tenemos nosotros, los galaico-americanos con respecto a la tierra de nuestros padres, que es la nuestra.

Manuel Castro
Presidente de la Liga Celta de Argentina
Director de la Banda de Gaitas Ciudad de Buenos Aires

Gaiteiros do Tercio
de galegos de Buenos Aires

Ernesto Pérez de Vilariño
das Touzas (Verín),
aos seus 85 anos
mantén a tradición da
confección das
corozas de xunco

«Le meneur de Loups»
(Berry)

Desfile da Real Banda na Pza. de San Pedro en Roma
con motivo da beatificación do Pai Faustino Míguez, 25/10/1998

EXPO de Lisboa, 8/7/1998

A Real Banda en Chicago (USA), Marzo 1998 – Foto: Xesús M. García)

Ana Belén Rodríguez André, gaiteira real