Sumario

- **Presentación** 3
- **Adeus ao mestre Garceiras**
  Xosé Lois Foxo 4
- **Os irmáns Garceiras**
  Antonio Varela Rodríguez 6
- **Pasamento do gaiteiro «O Garceiras» de Melide**
  Xosé Domingo Fuciños 7
- **Cuncordia a Launeddas** 9
- **Manuel Vinjoy: Emigrante, gaiteiro, polifacético**
  -«Aventuras de un emigrante»
  José Ramón Loureiro Moirón 10
- **Gaiteiros galegos da colección de Ruth M. Anderson** 14
- **El Aguinaldo en Asturias**
  Xuacu Amieva 15
- **As medallas de Víctor Cachafeiro** 20
- **XIV Xuntanza Internacional de Gaiteiros Verín** 22
- **Gaitas e gaiteiros publicados en trovadores y troveros de René Nelli** 24
- **Shuttle bagpipes**
  Dave Shaw 25
- **Oliñas do Támega**
  Antonio Fernández Rodríguez 28
- **Manuel Rico**
  Jonathan Ferreira 29
- **Höfische Sackpfeifen**
  Ernst Wilzek 30
- **As Gaitas cortesanas**
  Ernst Wilzek /Traducción resumida:
  Oliver Rico e Xosé Lois Foxo 38
- **La gaita aragonesa**
  Eugenio Gracia 42
- **Andanças gaiteiras pela terra de Miranda**
  Mário Correia 45
- **Muiñeira da Casa de Troya**
  Recollida por Luis J. González 53
- **La mussette baroque comme instrument ménétrier**
  Jean-Pierre Van Hees 55
- **Lorient ha llegado a la Argentina**
  Manuel Castro Cambeiro 58
- **I Festival de Gaitas Celtibéricas Mosteiro de Santo Estevo de Ribas de Sil (Ourense)** 60
- **Resumen de Ponencias**
  VI Curso para Formación de Xuices
  -INTERPRETACIÓN 65
  -AFINACIÓN 66
  -ESTÉTICA 68
  -PERCUSIÓN 69
- **El Traje popular en Galicia**
  Luis Ato. García Sixto, Emilio A. Morgade Santos, Xosé A. Santos Sá 71
- **CLASIFICACIÓN FINAL**
  «IX Liga Galega de Bandas de Gaitas» 77
- **7.º Campionato de Solistas de Bandas de Gaitas celebrado en Monterroso** 80
- **IX Campionato Nacional de Bandas de Gaitas Cabeza de Manzaneda (Ourense)** 81
- **Album de Jean-Luc Matte** 82
- **Novidades Discográficas 1999** 83
- **Novidades Editoriais 1999** 85
- **Album de Fritz Schneider** 88
- **Marcha n.º 3.º y n.º 4.º dos oficios do Antroido** 90
- **Pedro López Vázquez** 91
- **Gaitas de Galicia**
  David Bourger 93
- **Recordando a Patricio i'a Leonardo**
  Cándido Sanjurjo 94
- **Cartas** 95
- **Djinovsko horo**
  Cedida por Petko Stefanov 96
- **La música tradicional gallega en la Argentina Permanencia y proceso de cambio a partir del proceso migratorio**
  Norberto Pablo Cirio 97
- **Obradoiro de Antonio López Quiroga y Somoza** 107
- **Novidades. Museo Internacional de Cornamusas** 108
- **Gaita sanabresa, en los pliegues de la memoria**
  Laura Anta 109
- **Calendario de Actividades no eido da gaita/1999** 112
- **A Real Banda polo mundo** 115
- **A Real Banda** 116
- **Curriculum Real Banda** 117
- **Actuación de Real Banda en Corea** 118

Anuario da Gaita 1999

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**

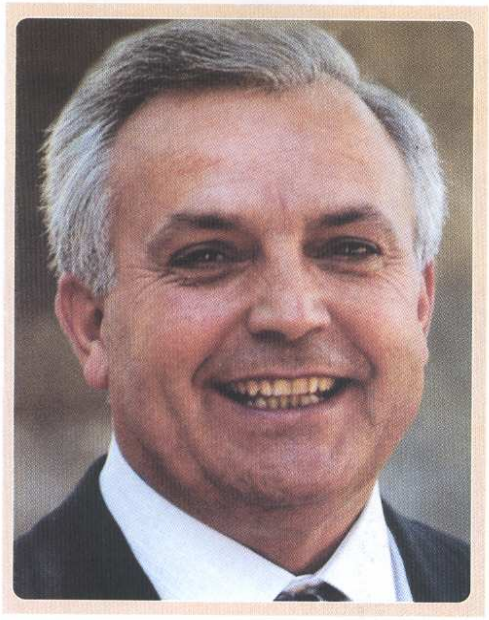
Páxina Web: **www.realbanda.com**

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: ***Gabriel Mato Varela, fundador dos Irmáns Garceiras de Melide***



PRESENTACION

Estimados amigos:

Unha vez máis teño o pracer de escribir unhas palabras que sirvan de porta de entrada do Anuario da Gaita relativo ao ano 1999. En boa parte dos anuarios anteriores manifestei a miña admiración pola gran obra que se está levando adiante en favor do patrimonio musical do mundo da gaita e os seus intérpretes, nembargantes nesta edición quixera facer mención, non somentes a esta gran obra de divulgación e investigación, senón tamén á labor social e educativa que se está desenvolvendo cos nenos e xóvenes que estudian e cultivan arte musical nas escolas de gaitas.

Na Escola Provincial de Gaitas, a que dende a institución que presido teño a honra de patrocinar, reciben educación musical neste curso académico 1999-00 máis de quince mil alumnos. Aparte dos alumnos que asisten a clases de forma personal, a Escola Provincial de Gaitas imparte educación musical a través dos máis sofisticados medios de comunicación como videoconferencia, internet e outros sistemas didácticos. É, por tanto, a Escola de Gaitas unha institución que soupo ao longo dos anos ir medrando e camiñando de forma decidida con unha filosofía clara encamiñada á dignificación e difusión da gaita e de Galicia polo mundo.

Son sabedor de que esta publicación se ganou o prestixio universal no mundo das cornamusas, por eso desexo manifestar unha vez máis o meu apoio decidido a esta encomiable iniciativa e animalos a seguir nesa fermosa tarefa de instrucción e investigación que se está levando adiante dende a Escola Provincial de Gaitas desta Deputación.

Xosé Lois Baltar Pumar
(Presidente Deputación de Ourense)

Adeus ao mestre Garceiras

Xosé Lois Foxo

Gabriel Mato Varela
coa gaita de tres roncóns que el mesmo construira

O día 14 de Decembro do 1999, unha tarde de brétema sen trégua, asistimos ao enterro de Gabriel Mato Varela, que aos seus 77 anos deixara para sempre esa vida chea de sensacións que lle tocara vivir.

Gabriel foi o herdeiro nobre e rexo dun sentimento gaiteiril das Terras de Melide, conservado ao longo de centos de anos, tal como o testifica o capitel románico do século XIV procedente de Melide, actualmente no Museo de Pontevedra.

Fora precisamente o día 26 de agosto de 1999 cando mantivéramos unha longa conversa con Gabriel na súa casa. Acompañounos nesta visita o ilustre palleteiro destas Terras, Xosé María "Muíño".

Gabriel contounos como a súa afección á gaita viñera de seu pai, que tamén tocaba a gaita. Expricounos longamente a súa actividade como cabo 2º de gaitas na banda de gaiteiros do Reximento de Infantería de Ferrol, formada por 22 gaiteiros. Contounos como él mesmo deseñara a primeira gaita de tres roncóns (en portada), emitindo tónica, terceira maior e dominante.

En relación á ronqueta aseverounos que él fora o primeiro en empregala en Galicia, usándoa por primeira vez os Garceiras no concurso do San Froilán de Lugo a principios dos anos 50. Gabriel abondaba que a ronqueta que se está empregando actualmente está achicada en calibre e dimensións.

Destacounos a impresionante sonoridade da súa gaita de tres roncóns, a que tivo que vender por entoxo dun emigrante que se ía para EEUU; neste senso destacou que el tivera que construir varias gaitas de este tipo para varios compromisos. Indicounos,

Banda de Gaiteiros do
Reximento de Infantería 33
de Ferrol,
baixo a dirección de
Gabriel Mato Varela

asemade, que Angel Basadre de Guntín facía moitas gaitas de tres bordóns.

Na nosa longa conversa falounos da súa especial atención á afinación, xa que esta é a mellor carta de presentación de calquera grupo que se precie, por iso pensamos que esa foi a gran lección do Mestre Garceiras que permanecerá como unha das grandes aportacións do Mestre Gaiteiro de Melide ao mundo da gaita en Galicia. Persoalmente lembro os Garceiras de Melide nos concursos de gaitas da Ascensión en Compostela (nos que servidor participaba como gaiteiro dos Montes de Lugo) quedando patente nas súas actuacións que entre dous bos gaiteiros nunca se desafina.

En fin, sirvan estas liñas como especial recoñecemento a un rexo mestre gaiteiro que fixo camiño ao andar. Desexar que Gabriel siga dirixindo no ceo outra banda de anxos gaiteiros como o fixera na Terra.

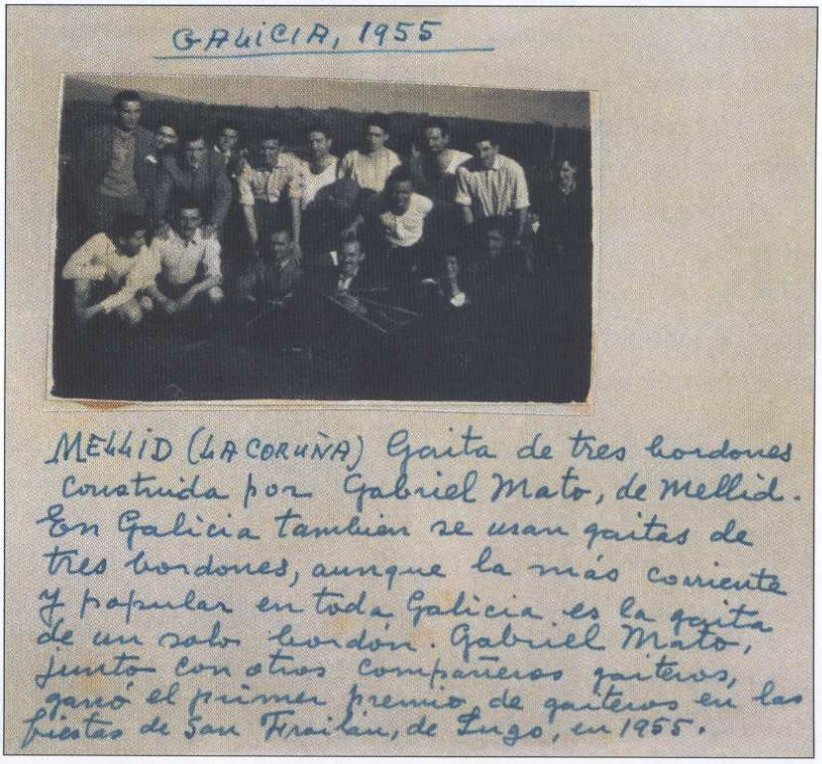
ASTURIAS

EL COMERCIO

DIPLOMA

Que se concede a D. Gabriel Mato
como SUBCAMPEON en el concurso "GAITERO MAYOR DE ESPAÑA"
1970, celebrado en el Museo Etnográfico "Pueblo de Asturias".
Gijón, 22 de agosto de 1970

FOTO: Xosé Lois Foxo



Do arquivo de Rafael Meré
(Museo de la Gaita de Xixón)

Os irmáns Garceiras

Antonio Varela Rodríguez

Foi alumno do mestre Gabriel e actualmente é membro do grupo "Froito Novo"

Aló polo ano 1934, no lugar de Garceiras, (Os Anxeles-Melide), a idade de doce anos e seguindo os pasos de seu pai, escomenzou don Gabriel Mato Varela cos seus irmáns Suso e Arturo a dalas primeiras notas musicais nuns vellos punteiros ata que puideron adquirir unha gaita, un tamboril e un bombo.

O cabo dun ano (1935), foron contratados para ameniza-las festas da Nosa Señora do Carme en Melide. Durante tres días o conxunto soamente cobrou a cantidade de doce pesos. No ano 38 sumáronse a pequena agrupación tres irmáns máis, con idades comprendidas entre os doce e os catorce anos.

A partir de 1944 os contratos sucedíanse con periódica frecuencia durante a época de verán e entroido. Animados polo renome que cada vez adquiría este conxunto, decidiron presentarse por primeira vez a un concurso que tivo lugar en Lugo en 1955, onde conseguiron o primeiro premio fronte a unha ducia de agrupacións. Foi este o inicio dunha longa serie de triunfos por toda Galicia. Na mesma cidade foron galardonados de novo en dúas ocasións (1957 e 1966) alcanzando tamén os postos máis altos.

No intervalo destas datas recolleron por tres veces o primeiro premio en Ourense, e o segundo e o terceiro noutros certames celebrados nesta cidade.

En 1961, co gallo do "I Concurso Rexional de Gaitas" organizado en Vigo, outorgóuselle-lo primeiro premio que tiveron que disputar por vía de eliminatoria con dúas agrupacións de distintas zonas de Galicia. Así mesmo, en Vigo, obtiveron dous terceiros premios e un cuarto.

Finalmente, en Santiago de Compostela, o día 23 de xuño de 1968 e fronte a quince grupos de gaitas, lograron, por oitava vez, un novo primeiro premio.

No ano 1968, o director do grupo, don Gabriel Mato, concursou como solista en dúas únicas ocasións (1970 e 1971), obtendo ámbalas dúas veces o primeiro premio. A partir do ano 74, prestou os seus servicios como mestre de gaita na Agrupación Folclórica "Froito Novo", acadando tamén importantes éxitos. A pesar da súa idade e falta de experiencia, demostrou ser unha persoa paciente e con grandes facultades para o ensino. Don Gabriel amosaba ante os seus alumnos unha forte personalidade, pero sen esquecer tampouco o trato humano. Esta sabia conxunción favorecía a aprendizaxe. Nunha entrevista feita polo "Ideal Gallego" manifestaba o seguinte: "Cabréome moito con eles pero tamén estou moi orgulloso deles. Son fabulosos cando pasan dos ensaios ás táboas. Entón parecen tigres. No Palacio de Deportes da Coruña causaron sensación o día catro deste mes (Agosto do 75) con ocasión do festival "Así es Galicia". Na crónica da "Voz de Galicia", dedicóuselle unha mención especial. Nas saídas longas failles gracia meterse co vello e facerlle a petaca, pero eu son máis cuco ca eles e además pasei polo cuartel, eles non...".

Outra das dúas actividades artísticas foi a de artesán constructor de gaitas. Leva feitas máis de mil, espalladas por todo o mundo: Arxentina, Inglaterra, Brasil, Chile e Francia.

"Os Garceiras" protagonizan unha parte importante da historia musical e cultural de Melide, pero a súa sona sobrepasou os límites da nosa comarca. En toda Galicia está recoñecida a calidade artística deste grupo.

Os Garceiras de Melide na III Xuntanza de Gaiteiros do País (Trives 15-5-1988) a que seria unha das últimas actuacións do grupo

Pasamento do gaiteiro "O Garceiras" de Melide

Xosé Domingo Fuciños

No día de onte, 14 de decembro de 1999, soterrouse na súa parroquia natal de Santa María dos Anxeles (Melide) o mestre gaiteiro e alma mater *do histórico grupo de gaitas* **"Os Garceiras"** *de Melide, Gabriel Mato Varela.*

Nado no 1922 no seo dunha familia numerosa, destacou desde o principio pola súa intelixencia natural, instinto musical e habilidade no traballo da madeira.

Gaiteiro cuns dedos máxicos, que arrincaban ao punteiro notas claras, nítidas, sobrias e fermosas, cunha afinación extraordinaria, sempre na compaña do ronco e da ronqueta, que soubo durante corenta anos levar o grupo "Os Garceiras" ás cotas máis altas do nivel de interpretación da música tradicional, naquela Galicia de hai vinte anos para atrás, onde os gaiteiros escaseaban e non vivían o boom actual.

Gabriel *"Garceiras"* como solista acadou varios primeiros premios, como en Vigo no ano 70 e 71, e en Xixón (Asturias) quedou de *Segundo Gaiteiro Maior de España*, detrás do asturiano Remis Ovelle. Como grupo conseguiron números primeiros, segundos, etc., premios: Santiago, A Coruña, Barcelona, Mondoñedo, Ourense, etc. Gravaron un disco interesantísimo no ano 1968, na casa Belter. Foi gaiteiro do **Ballet Galego Rei de Viana** na súa primeira etapa, viaxando con este pola Arxentina, Uruguai, Chile e Brasil no ano 1967 e no 1968 por Bélxica. Colaboraron nas Xuntanzas organizadas pola **Escola de Gaitas de Santa Marta** e foi cofundador da **Asociación de Gaiteiros Galegos**. Foi mestre e impulsor do grande grupo de hoxe en día *"Froito Novo"* de Melide, co que viaxou por toda Galicia e diferentes países europeos. É de destacar nel a súa perfecta interpretación e afinación, tocando sempre na totalidade de SI bemol e caracterizado por imprimir á *"Os Garceiras"* unha forza expresiva na interpretación, co sobrio estilo da *"montaña"* do interior da Galicia e cunha afinación perfecta. Foi dos bos e xenerosos da Xeración de **Ricardo Portela**, **Oliveira dos "Morenos de Lavadores"**, dos **"Campaneiros"** de Solobeira -Vilagarcía-, **Os Moneixas** -de Lalín- hoxe xa parte dos compoñentes dos devanditos grupos finados, e doutros que aínda seguen en activo como **"Os Rosales"** de Rianxo, **"Airiños do Parque de Castrelos"** de Vigo, Xosé Casal e os ex **"Brisas"** da Coruña, e os **Paradelas e Ambites**, tamén da mesma cidade e outros importantes gaiteiros, tamborileiros, pandeireiteiras-os espallados pola fermosa xeografía musical da **Nosa Terra**.

A respecto da **Terra de Melide**, él, como mestre gaiteiro e os **Irmáns Garceiras** en primeiro e logo Os Garceiras xa con outros compañeiros que non eran familiares, colaboraron estreitamente coa cultura melidá nas veladas que se celebraban en Melide, hai máis de trinta anos, nos cinemas Madrid-París e Capitol, e festas de Santa María Goretti e San Pablo de la Cruz, dos Padres Pasionistas, en Priorada, Coro **"Aires de**

Melide", Catequese, Fillas de María, etc., organizadas por diferentes sociedades do ámbito benéfico-relixioso-cultural de Melide e sempre cunha arte teatral-musical. O mesmo Gabriel participou na aínda viva e activa **Coral Polifónica de Melide**, da que foi vocalista activo baixo á dirección de *D. Andrés Sampaio Sixto* (cura dos Anxeles, que morreu hai uns anos).

Este Sr. Cura dos Anxeles foi tamén asesor musical na última etapa, sendo na primeira etapa o gaiteiro e grande mestre de escola e director da *"Rondalla Kechova"* de Melide, de pulso e púa, que ademais foi gaiteiro afeccionado, "D. Pastor Barral Camoiras", tamén finado.

Foise un grande mestre de gaiteiros, animador e impulsor da música tradicional, pero queda connosco a súa paciencia para ensinar, a súa sabedoría, a pegada da súa personalidade, humilde e de conversa afábel, e un ronsel de música tradicional que seguirá a surcar a Nosa Terra e alén dela, sen desfacerse endexamais. E remato cun verso de Ramón Rey Baltar, tirado do seu poemario *"A Gaita a falare"* (Bos Aires, 1939).

Mais non quixera, gaitiña,
Que para min tocará hoxe,
Porque as bágoas, aos meus ollos
Ao sentirche, axiña acoden.

Xohán Manuel Xil Páxaro, Director da Banda de Gaitas "Nova Fronteira" da Valenzá (Ourense), recollendo o Trofeo e o Banderín de Campións da IX Liga Galega de Bandas de Gaitas (Monterroso, 20 de Xuño de 1999)

Cuncordia a Launeddas

L'associazione culturale "Cuncordia a Launeddas", costituita a Cagliari nel 1987, ha come scopo statutario lo studio, la valorizzazione e la diffusione delle launeddas. Questo strumento, verosimilmente autoctono, viene considerato tra i più antichi dell'area del Mediterraneo in quanto risale, nella struttura pressoché identica a quella attuale, al periodo nuragico. La prova di ciò è fornita da un bronzetto nuragico, noto come aulete itifallico, ritrovato agli inizi del secolo a Ittiri, nel Nord della Sardegna. La piccola statuetta datata intorno al VII secolo A.C., ricorda, per la forma dello strumento e la caratteristica impugnatura, un suonatore di launeddas.

"E'verosimile l'ipotesi di chi ha suggerito di vedere in questo flauto di canne palustri, lo strumento popolare usato anche oggi nella Sardegna meridionale in occasione di feste religiose o civili, in processioni o in danze folkloristiche e che i Sardi campidanesi chiamano launeddas". (G. Lilliu, 1996).

Lo strumento é costituito da tre cánne di diverse dimensioni. La più lunga delle tre, tumbu, funge da basso continuo e, legata alla *mancosa*, constituisce la *croba*, quella parte dello strumento che é retta dalla mano sinistra. Il ruolo della mancosa é quello di dare un sostegno ritmico alla melodia, che viene eseguita con la più píccola delle tre canne, la *mancosedda*, tenuta dalla mano destra.

Mancosa e mancosedda sono provviste ciascuna di cinque fori, di forma rettangolare, dei quali solo quattro vengono diteggiati mentre il quinto, *arrefinu*, suona autonomamente quando gli altri sono chiusi. Il suono viene prodotto da un'ancia, la *cabitzina*, che si accorda spostando una piccola quantità di cera vergine, posta all'estremità libera della linguetta.

Le launeddas emettono un suono continuo, assimilabile a quello dell'organo o della zampogna, che viene ottenuto grazie alla *tecnica* del *fiato continuo*, un particolare metodo di respirazione che permette di soffiare nello strumento anche quando si inspira l'aria col naso, per un normale atto respiratorio.

La parola "launeddas" indica l'insieme delle tre canne (tumbu, mancosa e mancosedda) che costituiscono il singolo strumento, detto anche *cuntzertu*. Il termine è però generico, in quanto comprende diverse varietà dello strumento che pur essendo simili nella struttura di base, si differenziano profondamente tra loro, per tonalità e per tipo di scala musicale, che varia a seconda dell'intervallo tra i fori praticati nella mancosa e nella mancosedda...

I cuntzertus più utilizzati sono i seguenti: *Fiorassiu, Punt'e organu, Mediana, Mediana a pippia, Fiuda bagadia, Ispinellu, Samponia.*

Gli undici suonatori dell'Associazione Culturale "Cuncordia a Launeddas" eseguono il repertorio classico della musica tradizionale sarda presentando, però, in un'originale ed incosueta interpretazion corale. Questa novità caratterizza il gruppo, che comunque ricorda anche fedelmente la tradizione con alcuni brani eseguiti da suonatori solisti o in coppia (*a cuncordia*).

L'Associazione partecipa da anni alle più importanti manifestazioni della tradizione popolare della Sardegna ed ha al suo attivo numerosi concerti non solo nell'Isola ma anche nella Penisola e all'estero (Kazakhstan, Germania, Repubblica Ceca, Venezuela).

I concerti sono spesso accompagnati da conferenze, nel corso delle quali i componenti dell'Associazione illustrano i risultati di una lunga ed attenta ricerca, che stanno portando avanti, sugli aspetti storici, sociali e musicali delle launeddas. I risultai di questo lavoro sono contenuti nel volume *"Launeddas"*, edito dalla casa editrice A.M.D. di Cagliari, che comprende saggi di tutti i soci, di illustri docenti universitari e di insigni studiosi della Sardegna.

L'Associazione Culturale "Cuncordia a Launeddas" é composta da: Antonio Fanari, Ermenegildo Lallai, Giampaolo Lallai, Gianfranco Meloni, Luciano Montisci, Giulio Pala, Francesco Sirigu, Ignazio Spano, Dante Tangianu (Presidente), Roberto Tangianu, Ignazio Zucca.

Manuel Vinjoy:

✓ Emigrante
✓ Gaiteiro
✓ Polifacético

José Ramón Loureiro Moirón

"Quen aquel que deixa o seu natal recuncho e fora dos seus eidos pon os pés cando troca o seguro polo incerto imotivos ha de ter!"

Manuel Vinjoy gaiteiro de Valboa-Trabada (Lugo) acompañado ao redobrante por Leonardo do Gabelo de Piñeiro-Ribadeo.

Nació Manuel Vinjoy el día 11 de Julio de 1880 en la parroquia de Valboa, municipio de Trabada (Lugo).

Su madre Carmen, vivía como la mayor parte de los habitantes del medio rural del siglo pasado, cuidando sus gallinas, ayudando a sus vecinos y hasta muchas veces fue a Mondoñedo, a unos 30 km. llevando en una cesta en la cabeza chatarra, y trayendo cazuelas de barro y cucharas de madera para vender o cambiar por otros productos en su pueblo.

Manuel fue creciendo al lado de su madre, pero como la mayoría de los gallegos de aquel tiempo, no fue a la escuela. Tenía que trabajar para comer. Estuvo de criado en las dos casas más pudientes de la parroquia en aquellos tiempos: Rego do Galo y Rego Corto. Su inquietud intelectual y el contacto con estas gentes pudo valerle con sus dotes de autodidacta a aprender a leer y a escribir, como muy bien demuestra en sus memorias: *"De España a Buenos Aires" Manuel Vinjoy*.

El día 20 de septiembre de 1911 emigra a Buenos Aires, llegando el 20 de octubre, después de un largo viaje lleno de tremendas dificultades. El 23 de Octubre ya trabaja en una fábrica de aceites de la que dice "oficio pesado y duro". Luego se coloca durante un año como jardinero en un convento de monjas ganando cuatro pesos, casa y comida. Después cambia y pasa a encargado de una casa de apartamentos.

El día 12 de Febrero de 1914 se casa con Josefa Franco, natural de Trabada, que también estaba en Buenos Aires, entonces ella se ocupa del cuidado de los apartamentos, él busca otro oficio ("sin nunca haber aprendido ninguno" dice).

Se convierte en atalabartero, oficio en el que le va bastante bien; pero él quería ser fotógrafo y aún no puede, entonces trabaja como repartidor de leche de La Granja Blanca nº 74. Quiebra la empresa y es comprada por los empleados, trabaja Manuel en ella durante cinco años y vende más tarde su parte en 2.700 pesos.

Ahora tenía dinero para poder dedicarse a lo que más le gustaba "la fotografía". Compra máquinas, libros y pone un estudio con un socio en Chascomús, Belgano 122, comprándolo en 1.750 pesos y vendiéndolo dos años después en 2.500 para regresar a España y ver a su madre.

Manuel Vinjoy: Gaiteiro y Artesano de Gaitas

Hay dos etapas claramente marcadas en la vida de Manuel Vinjoy como gaitero.

La primera antes de emigrar a Argentina, como demuestra la fotografía de 1911 en la que aparece tocando la gaita y a su lado un tamborilero.

Su afición artística, su amor por la música, siguió cultivándola en Argentina, con fecha 28 de Agosto de 1912, recibe una felicitación del *"Centro Asturiano Villamil"* por la cooperación que prestó en la velada del 14 de Agosto, en el *Orfeón Español* a beneficio de Pro Piantón felicitándolo *una vez más* por su triunfo artístico que fue tan ovacionado por el público allí presente.

Se sabe, y se conservan fotos; que en Argentina ejercía como gaitero. Él mismo confiesa en sus memorias, que en las fiestas camperas actuaba tanto de gaitero como de fotógrafo.

A su regreso a España le cambia la vida, compra y se instala en una casa, que se conserva, rodeada de una cerca de piedra llamada: *"Casa da Horta"*.

Era un hombre que disfrutaba haciendo cosas que la mayoría no podían o no sabían hacer. Así, por ejemplo, construyó con unas aspas, una especie de molino de viento, aprovechando la energía eólica, para desde el pozo sacar agua y regar la huerta además de llevarla a casa.

Tenía juegos de herramientas, taladros, mechas, etc. y arreglaba cualquier útil doméstico a saber: potas, paraguas, canadas, candiles, abanicos, mecheros de gasolina reemplazándoles a los mecheros de mecha, esta por un depósito que estañaba.

Todos estos trabajos los hacía en un local cerrado y no quería que nadie le viese realizarlos, para que no supiesen como los hacía. Cuando alguien le llevaba alguna cosa para arreglar, les ponía hora para que volviesen a recogerlos.

Pero con el trabajo que más llegó a disfrutar fue construyendo gaitas. A la vuelta de la Argentina instaló un torno, que aún se conserva, e hizo cantidad de gaitas, alguna la mandó para Argentina, otras para Coruña, hizo gaitas para la Banda de Falange de Valladolid, para Martiñán (Villalba), como demuestra la carta que se adjunta.

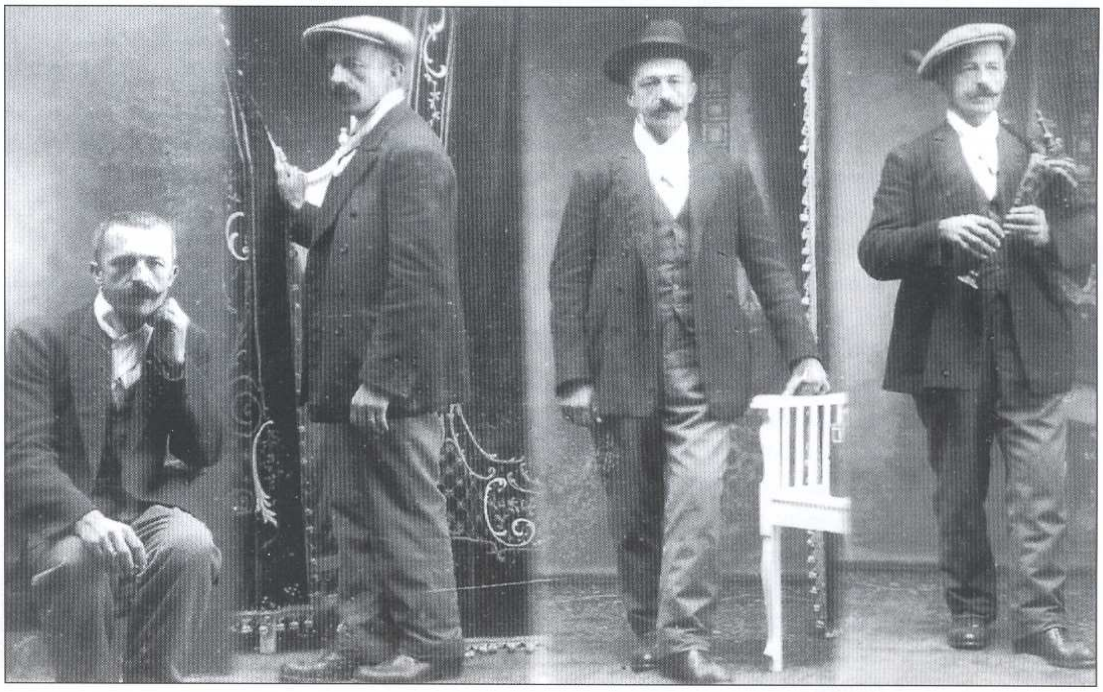
Una casa de Coruña, una vez le hizo un pedido, pero era una cantidad importante y no pudo hacerlo. Prefería trabajar para uno y otro lado del Eo, tanto Asturias como Galicia y hay testimonios fotográficos de gaitas hechas por él, viviendo en la actualidad una sobrina de su mujer que vivió con él y últimamente hacía los foles.

Los gaiteros ribadenses Etelvino y Primitivo Díaz, tuvieron trato con él.

Primitivo fue muchas veces a su taller, antes de que se fundase el Instituto Laboral de Ribadeo, posteriormente ya pudo trabajar allí porque tenía su propio torno.

Por los años 60 Primitivo fue el director del grupo de gaiteras *"Saudade"*.

Fallece Manuel Vinjoy en Abril de 1974.



Manuel Vinjoy en Argentina 1920

Aventuras de un emigrante

Manuel Vinjoy

A 20 de septiembre de 1911 por ilusiones y razones de familia me tomé la residencia a Buenos Aires, con la idea fija hacia lo desconocido. Y en los primeros pasos de mi conquista he sufrido muchos desengaños, a lo que mi buena voluntad me obliga a redactarlos en este librito. Porque si tengo la dicha de volver a mi país me complaceré en leerlos al que tenga la idea que yo tenía, teniendo en cuenta que la suerte o desgracia no es para todos igual.

El 20 me despido de mis amigos los que me hicieron varios regalos:

1º. - D. Antonio Lombán me dio 4 pesetas y 50 céntimos y le dejé una escopeta "Remington" con su máquina para hacer cartuchos, todo en buen estado, un tronzador, lo mismo, mientras yo no vuelva.

2º. - D. Angel Monasterio me dio 5 pesetas y de comer y me acompañó hasta la taberna y de allí sigo junto a mi casera haber si quería mandar algo a su yerno José Logares y su señora Esperanza, ella no sabía nada y me dio 2 pares de medias para traerles.

BALBOA:

D. Venancio Rancaño me dio 5 pesetas
Maria Rancaño, 10 reales
Genonveva Méndez, 10 reales
Venancio Villameitide, 5 pesetas
Claudio Oliveros, 1 peseta
Fernando García, 2 pesetas y me acompañó hasta Abres trayéndome la valija.

Salí de Balboa el día 21 de septiembre de 1911. Vino el automóvil buscarnos a Abres, de allí a la Vega, paramos media hora, después hasta Ribadeo otra media hora, otra media hora en Villanueva, otra media hora en Mondoñedo. Llegamos a Baamonde a las 11. Salí para Coruña a la 1. Llegué a las 4. A las 5 estaba en la Fonda de las Cuatro Naciones. Me costó llegar allí 16 pesetas y media; cuatro días de fonda 16 pesetas. El vapor me costó 47 duros y 1 peseta. Pagué en Coruña para Isidro Lago, 11 pesetas para unos botines, a su señora le pagué 5 pesetas de azúcar y conservas, 3 pares de galochas, 1 par al suegro, le presté 5 pesos al hijo José María y ni siquiera me dijo adiós. Vino con nosotros hasta San Cosme, allí se quedó con una novia mientras yo seguía el camino de la amargura y los grandísimos canallas me comían el dinero.

!Préstame que ya te lo devolveré!
¿Cuándo? No se sabe.
Mi buena voluntad me ha sacado años de vida.

Yo creía que todos eran como yo, y era todo lo contrario; y sin embargo, sigo siendo bueno para todos; de lo que no me arrepiento.

En Coruña, linda ciudad, a mi manera de ver, por ser lo mejor que he visto. De ella me despedí el 25 de septiembre. Embarqué a las 6 de la tarde en el vapor Santa Fé. Seguí sin novedad hasta Vigo. Allí arrimó, y después en Cádiz y en Canarias. Son puntos que me gustaron mucho.

Desde Canarias estuve 6 días enfermo, sin comer nada, por mi nadie miraba. Los que se hacían mis protectores solo eran para comerme mis escasas provisiones y el dinero que llevaba, y lo mejor de la comida que nos daban era para ellos, teniendo yo derecho a ella como cualquier otro; pero por mi poca experiencia en casos así, solo me conformaba con verlos comer bien, y yo mirar como también me tomaban una botella de ginebra, 1kg de azúcar de mi valija. No me olvidaré jamás de la clase de gente que a mi me acompañó, ni tampoco pensaba de ellos que fueran tan canallas, es decir, son los parientes de Rosendo de la Rabexa; sin poner sus nombres para mi es lo suficiente porque siempre estarán grabados en mi memoria, porque yo siempre vine enfermo, de mi no se acordaban sino cuando tenían que desplumarme, y yo siempre enfermo, tirado por el suelo, solo me levantaba cuando los marinos venían hacer la limpieza con las mangueras de agua; esto, lo hacían todos los días sin consideración. Eran unos alemanes muy brutos y yo que no podía levantarme, tenía que soportar las consecuencias.

Pasamos ahora a lo que daban de comer, aunque me encontraba mal, mis ojos veían todo. Los primeros días muy bien en altamar. Todo lo más malo por que lo hacían así, a mi modo de ver, sería cosa de los camareros de acuerdo con la oficialidad de baja esfera para que les comprasen la comida que tenían que darnos gratuitamente. Todo para ganarse ellos unos pesos.

Como los duros españoles pesan mucho, nos podían romper los bolsillos y sería un trastorno para nosotros, llegar en busca de fortuna con los bolsillos rotos.

Esto me aconteció a mí y a muchos más en el año 1911, no se me olvidan los precios de cada cosa que les comprábamos:

Un bistec ..... 1 peseta
Una taza de caldo, o sea, agua caliente ... 30 céntimos
Media botella de cerveza ..... 5 reales.

Había de todo lo que se pidiera, pero mi dinero tocaba a su fin, como dejo dicho, a mi entender, todo debía de ser gratis, para eso pagamos lo que nos piden antes de embarcar. En otro término también les doy por bien hecho, para que aprendamos y abramos los ojos, porque todos salimos de nuestra Patria ciegos; culpa nuestra y de nuestros padres, que no nos enseñan en debida forma. Solo sabemos cavar la tierra, y nuestros antepasados lo mismo. Este es el adelanto de nuestra querida España, que los mejores talentos los deja morir en las selvas o a tiro de cañón. Con esto no digo que dejemos de ser españoles, seamos siempre patriotas como yo lo soy y seré hasta la muerte. No se necesita ser ciudadano de otra nación para ganar lo suficiente ni renegar a su patria, como muchos lo hacen. Lo que se necesita es algún estudio de matemáticas y ser honrado, sumiso y trabajador, con esto es lo suficiente.

Mi entrada en Argentina ha sido buena. El 20 de Octubre desembarqué, pero antes he llorado muchas lágrimas, soy hombre y no me avergüenzo de decirlo porque tenía mis razones, me encontraba ante un mundo nuevo y desconocido para mí y con 6 pesetas en el bolsillo.

¿Qué podía hacer sin amigos, sin parientes, sin recomendaciones, sin conocer a nadie?

Los que me conocían a bordo desaparecieron como una gota de agua y, solo. Esto me lo esperaba, no me dieron sorpresa, ya me di cuenta en Montevideo porque han visto que no podían sacarme más, me dejaron a mi buena suerte. Razón tenían; con 6 pesetas nada se hace en una nación como esta. Gracias que me acordé de un hombre que en 1909 lo había visto en Ribadeo. Dicho hombre era de la parroquia de Guiar y se llamaba José Logares; para mi desconocido hasta esa fecha, que se encontraba de paseo en España, que iba de la Argentina. Solo estuvimos juntos un cuarto de hora, fue lo suficiente para conocernos y darme su dirección en Buenos Aires, que era Libertad 543.

Le escribo de Montevideo comunicándole mi situación y si no tenía inconveniente en venir a recibirme. ¿Quién confiaría en un extraño? ¿Y por qué tenía él que abandonar su trabajo para ir a recibir a un pobre gallego en la última miseria y sin serme nada? Pero yo tenía una extraña confianza en él, por que de cada 100 hombres no se encuentra otro como él.

Me hizo varios regalos. Me dio de comer 9 días. Nada me cobró. Me buscó colocación, ganando 80 pesos en 1911. El 20 de Octubre llegué a la Argentina, el 23 ya trabajaba en una fábrica de aceites, oficio pesado y sucio. El señor Logares me sacó de allí, me colocó de jardinero ganando 4 pesos casa y comida en un convento de monjas. Estuve muy tranquilo durante un año.

De allí me pasa a la calle Bulnes 843 encargado de una casa de departamentos donde ha sido mi principal residencia, también con suerte, sin patrones que me molestasen. Yo era el principal dirigente de 2 casas, 6 departamentos y 16 piezas o habitaciones para alquiler, entregando cuentas todos los meses.

Tenía dos habitaciones para mí con luz y útiles de limpieza gratis y sueldo, un puesto que pocos se consiguen como él.

El día 12 de Febrero de 1914 me casé con una de Trabada, Josefa Franco, una nueva vida, ya yo tenía mi persona libre, mi señora se hizo cargo de todo. Yo busqué pronto otro oficio sin nunca haber aprendido ninguno. El primero fue atalabartero, salí bien visto. En ese intermedio luchaba por otro oficio que era fotógrafo. Luego por medio de Antonio Rodríguez de la Trapa, consigo un reparto de leche de la Granja Blanca nº 74. La casa da quiebra, yo y mis compañeros nos quedamos cada uno con el suyo pagando a la casa 300 pesos que teníamos de depósito, buenos y malos los repartos, todos el mismo precio. Me fue muy bien pero muy esclavo seguí 5 años y después lo vendí en 2700 pesos.

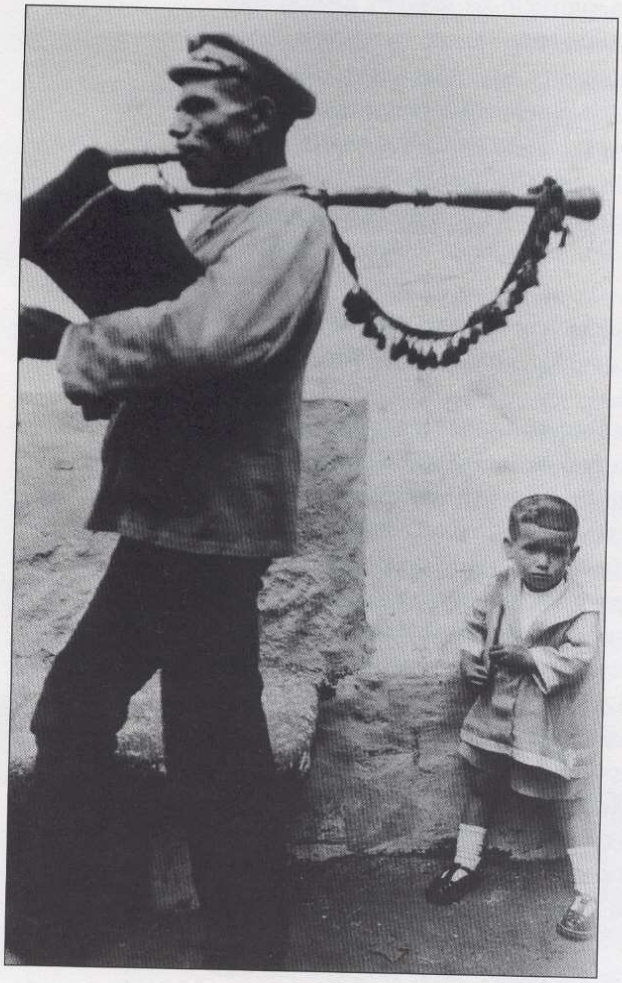
Vuelvo a la fotografía, compro máquina y, según libros y buena voluntad mía sigo adelante.

Voy a los "picnics", me salen bien, compro fotografías instaladas con todos los adelantos modernos en Chascomus, 1750 pesos, muy acreditada en la provincia de Buenos Aires en Belgrano 122. Sigo dos años, la vendo en 2500 pesos porque me dio la idea de irme a mi patria por ver a mi madre.

No sé si me veré mejor en mi vida.

Gaiteiros galegos da colección de Ruth M. Anderson

Gaiteiro de Betanzos, 1924



Vigo, 1924

Músicos na festa de San Roque, Vigo 1924

El Aguinaldo en Asturias

Xuacu Amieva

El Aguinaldo o "Aguilandu", según se conoce en Asturias, es un acto social en el cual los niños y mozos se reúnen para pedir por las casas del pueblo donde viven.

La época de pedir el Aguinaldo por tradición suele ser en Navidad, pero en algunos pueblos de Asturias es por "Antroxu"(Carnaval), el 1 de Mayo o Todos los Santos.

Para pedir el Aguinaldo, se reúnen todos los niños y mozos, los cuales al mando de uno de ellos, (el Aguilanderu Mayor), van casa por casa con una "gocha" (cesta), para recoger lo que buenamente las gentes les puedan dar. Normalmente nueces, avellanas, manzanas, chorizos, incluso sidra o vino.

Al llegar a la puerta de una casa los aguinalderos cantan:

" Dami l´aguilandu si mi lu quies dar
que soy piquiñín y nun se cantar".

"Esta casa güele a vinu
y aquí vive un buen vecín
que nos va dar l'aguilandu
y fueya y media de tocín".

"Si nos dan licencia
señor cantaremos
con grande prudencia
los que aquí lleguemos".

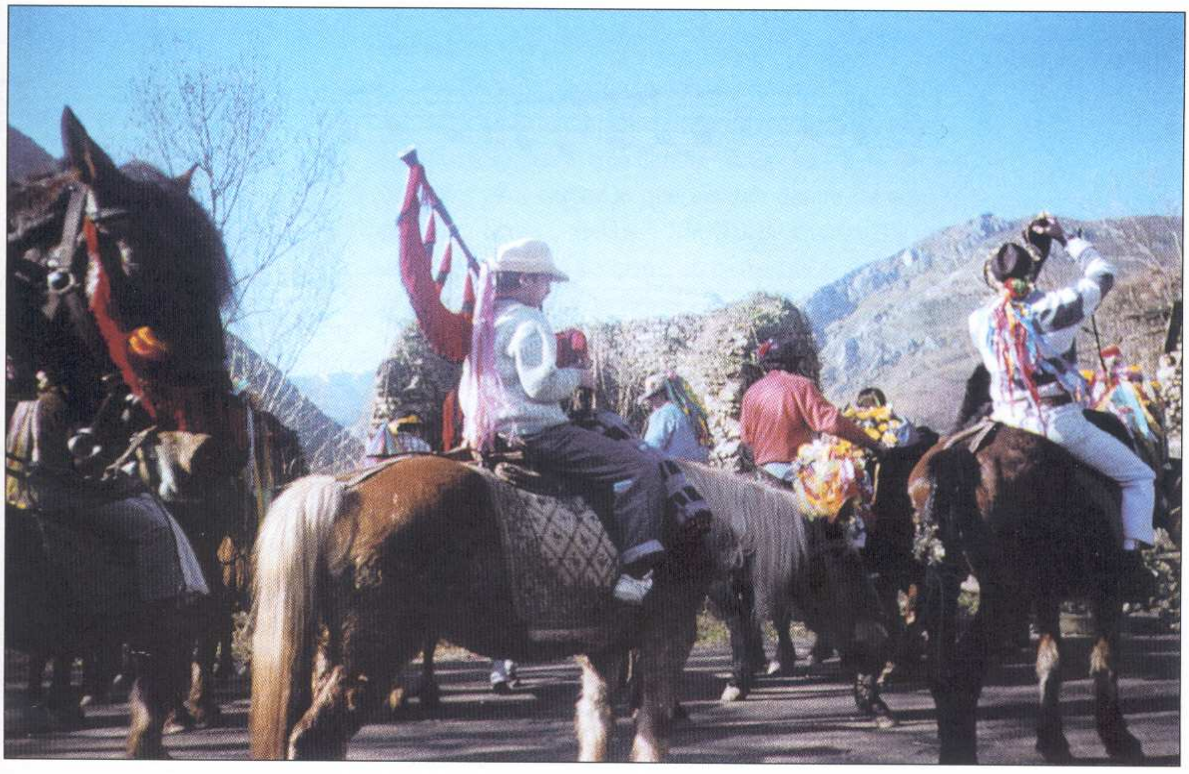
"A estas puertas llegamos
con las pedidas iguales
como ye'l añu primeru
venimos algo cobardes".

"A estas puertas llegamos
con deseos de cantar
si los señores de adientro
licencia nos quieren dar".

Si el vecino les autoriza, los mozos por Navidad cantan algún villancico,

"Hoy noche de Navidá
por ser la noche mayor
pare la Virxen María
y nació el nuesu señor

El peselbe destinamos
pa la mula y el güé
que foi la primera cuna
del nuesu divinu Rey"



Aguinaldo de San Juan de Beleño (Asturias)

A continuación los dueños de la casa les dan el aguinaldo y los aguinalderos les cantan coplas de gratitud,

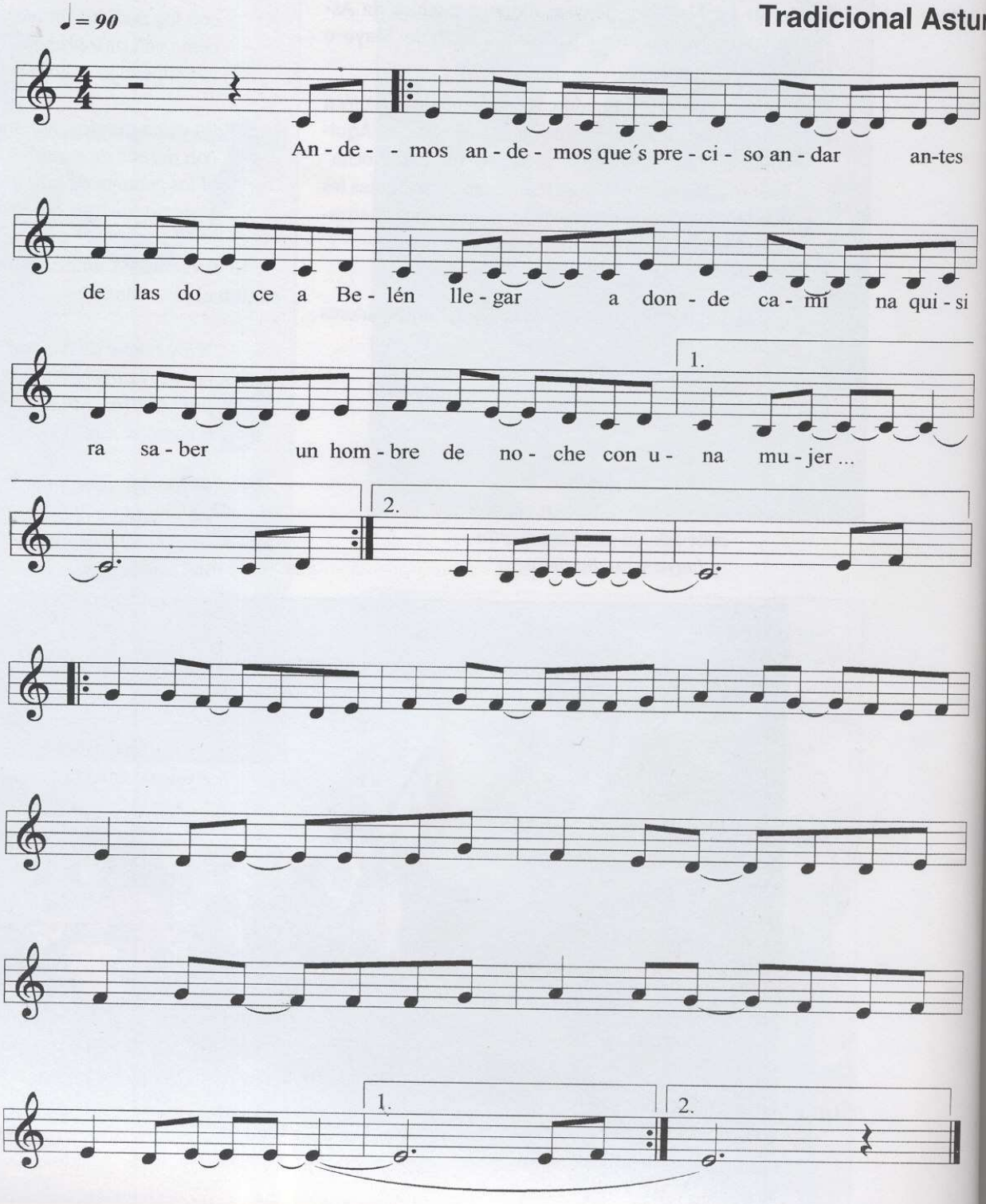
"A los amos d´esta casa
Dios yos de salú y vida
que nos dieren l´aguinaldu
con muchísima alegría"

En caso contrario y al no recibir el aguinaldo las coplas se convierten en satíricas y maliciosas.

"Alla´riba muy arriba
hay una perra cagando
pa los amos d´esta casa
que no nos dan l´aguilandu".

OS REISES

Tradicional Astur



"En el altu d´esta casa
hay una perra sarnosa
ye del ama d´esta casa
bruxa, vieya y roñosa".

Los aguinalderos cuando llegan a una casa que está de luto, rezan un padrenuestro por el alma del difunto.

Los instrumentos que se utilizan en el aguinaldo, suelen ser de percusión (panderetas, tarrañuelas, etc.), pero en ocasiones, el "gaiteru" acompaña a los mozos tocando la misma melodía que los cantantes.

En el aguinaldo de S. Juan de Beleño (Foto 1), que se hace el día de Año Nuevo, los mozos montados a caballo, van casa por casa, acompañados por el "gaiteru" cantando:

" Pasen feliz Añu Nuevu
toa esta vecindá
nosotros yos deseamos
salú y prosperidá.

Aquí venimos señores
el aguilandu a sacar
que aunque no é obligación
tienen per costume dar

Demos las gracias a todos
per so güena voluntá
Dios y-os dé vida y salú
y dineru que gastar

Quédense con Dios señores
nosotros con Dios nos vamos
hasta el añu venideru
que en so casa nos veremos.

A esta comitiva la acompaña un personaje llamado "Guirria"(Foto 2) el cual va vestido con un traje de colores, con una máscara y un sombrero largo y cónico. Se acompaña de un palo de avellano que le sirve para dar grandes saltos.

Cada año, el "guirria" es elegido en secreto, y durante ese día tiene bula para entrar en cualquier casa, aterrorizando a las mujeres que no se avienen a sus deseos.

Otro tipo característico de aguinaldo es el que se celebra en Ibias, y que es conocido como "A Reisada" o "Mascarada dos reises".

Los mozos que piden el aguinaldo se dividen en dos grupos: "As Tolas o Os de Roupa ría" y " Os da Roupa boa".

Los primeros están formados por dos parejas: "El Folecón o Choqueiro y A Basoira" y "El Rodalo y A Cardadoira". Todos llevan ropa muy vieja y un aspecto llamativamente descuidado.

Guirria: Personaje del aguinaldo de San Juan de Beleño (Asturias)

Los de "A Roupa boa" son: "El Valenciano y "a Madama", "el Soldado y a Madama" y " el Maragato y a Muyer". Como nos indica su nombre genérico éstos representan a la gente rica.

Tanto "As tolas" como "Os da roupa boa" llevan caretas.

"A Reisada" la forman los mas jóvenes y solteros del lugar y van acompañados de un gaitero y un lugareño sin disfrazar al que llaman "A Gocha". Este lleva un burro para cargar lo que les van dando de aguinaldo ("llombu", "llacón", "riestras de chorizu") y un odre para el vino. Recorren la parroquia y alrededores unos días antes de Reyes.

Cuando la mascarada llega a una casa preguntan: "¿cantamos ou andamos?". Si les mandan cantar lo hacen el Valenciano y el Soldado con sus Madamas. El canto lo acompaña el gaitero. Mientras, " As Tolas" brincan haciendo sonar los cencerros y realizando todo tipo de gestos alocados.

El día de Reyes, "A Reisada" espera a la gente del pueblo a la salida de la misa, y mientras la gente canta el romance, los de la Reisada bailan. Al final la gente les da dinero.

Con todo lo obtenido de aguinaldo, los aguinalderos invitan al resto de mozos y mozas del pueblo a una fiesta.

Xuacu Amieva

" Romance dos Reises"

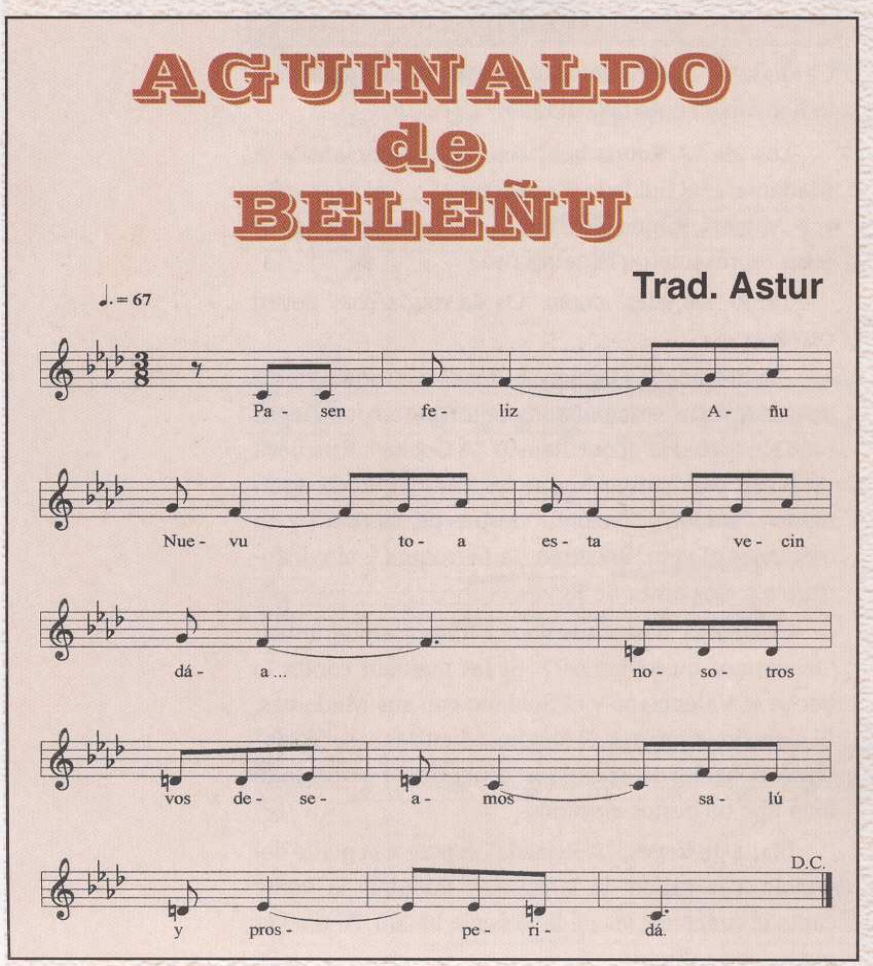
" Andemos, andemos, que es preciso andar
antes de las doce, a Belén llegar
a dónde camina quisiera saber
un hombre de noche con una mujer.

San José bendito, un ángel le guía
a su dulce esposa lleva en compañía
compañía más noble no la pudo hallar
antes de las doce a Belén llegar.

Y fueron andando en conversación
diciendo palabras de mucha atención
son palabras santas dignas de alabar
andemos andemos que es preciso andar

Siguieron andando y luego encontraron
con un pasajero al que preguntaron
si por el camino había donde herrar
antes de las doce a Belén llegar.
Siguieron andando hasta que encontraron
con un portal viejo donde se albergaron
La Virgen María dijo a San José
acuéstate tú que yo velaré.

Allí nació un niño en aquel pesebre
entre paja y yerba y sin otro albergue
la mula a comer, el buey a juntar
antes de las doce a Belén llegar.

Y El como era Rey, y Rey su poder
no faltaron reyes que le fueran ver
andemos andemos que es preciso andar
antes de las doce a Belén llegar.

Fernando de la Rúa,
Presidente da República de Arxentina,
entrega a Xosé Lois Foxo a
Medalla da Cidade de Buenos Aires
en recoñecemento á labor de difusión
de Galicia polo mundo
que está a desenvolver
a Real Banda

Concerto na Catedral da Almudena de Madrid 19-12-1999. Con motivo da entrega das campanas á catedral,
a Real Banda ofreceo un concerto presenciado por varios miles de personas. En primeira línea as autoridades civiles e relixiosas

As medallas de Víctor Cachafeiro

El Consejo Directivo de la

Hermandad Gallega de Venezuela

Considerando:

Que el pasado 22 de Julio de 1992 falleció en esta ciudad de Caracas el

Maestro Víctor Castor Cachafeiro

Considerando:

Que el Maestro Cachafeiro fue socio de esta institución, Director-Fundador de nuestro Grupo de Gaitas Celta y docente de generaciones en el culto a la gaita y danza gallega.

Considerando:

Que el Maestro Cachafeiro fue el máximo exponente del folklore gallego en Venezuela.

Considerando:

Que prestó invalorables servicios a la Hermandad Gallega y por extensión al colectivo gallego radicado en el país, siendo embajador musical de la misma en Venezuela y España.

Acuerda

1º Conferirle el nombramiento post-mortem de

Socio de Honor de la Hermandad Gallega de Vela.

2º Promover, tanto en Venezuela como en Galicia la exaltación de su memoria.

3º Entregar a sus hijos Jesús y Francisco Cachafeiro el título respectivo y copia del presente acuerdo.

Dado en Caracas, a los 27 días del mes de Julio de 1992

Por la Junta Directiva

Delmiro Pérez
Presidente

Bernardino López
Secretario General

Con motivo da presencia da Real Banda do 9 ao 16 de Outubro do 1999 en Venezuela, tuvemos ocasión de examinar a gaita dun dos gaiteiros de Soutelo, que conservan na Irmandade Galega de Caracas. Foi unha sorpresa comprobar que o timbre do punteiro é exactamente o mesmo da gravación do famoso disco da "Muiñeira de Chantada" de Avelino.

Os buratos do punteiro están todos retocados con cera, boa mostra da sensibilidade do oido de V. Castro Cachafeiro.

Busto de Víctor Castor Cachafeiro Bugallo existente na Irmandade Galega de Caracas

Vitrina existente na Irmandade Galega de Caracas adicada a Víctor Castor Cachafeiro, dos gaiteiros de Soutelo de Montes

Punteiro da Gaita de Víctor C. Cachafeiro

XIV XUNTANZA INTERNACIONAL DE GAITEIROS VERIN

(Ourense) - 15-03-1999

Patrick Molard e
Rory Campbel
(Bretaña-Escocia)

Petko Stephanov e
Patrick Molard
(Bulgaria-Bretaña)

Cuncordia a Launeddas

Barbara e Horst Grimm
(Frankonia)

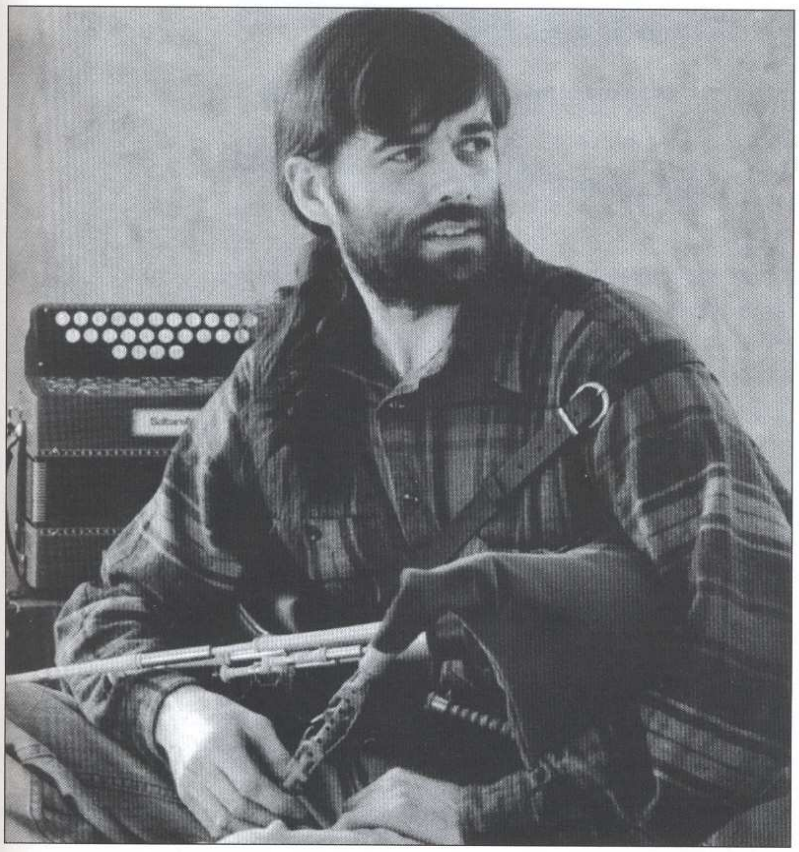
Michael O'Brien (Irlanda)

La Bazanca (Valladolid)

Gaitas e gaiteiros publicados en trovadores y troveros de René Nelli

Shuttle bagpipes

Dave Shaw

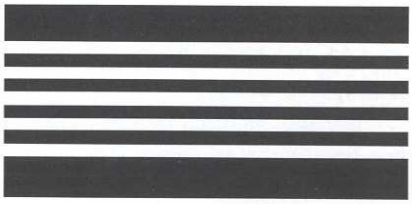


DAVE SHAW
Dave is in his twenty-first year of full time pipemaking and makes a variety of bagpipes including Northumbrian Smallpipes, Scottish Smallpipes, Half Longs and, of course, Shuttle Pipes with Irish Pipes a recent addition.
He is also the manufacturer of SHOW whistles, which currently comprises a range of eleven instruments from high e through to low D.
Dave plays diatonic melodeon and Northumbrian Smallpipes all around the North East of England with his band the Flying Toad Band and does Rapper sword dancing with High Spen Blue Diamonds, one of only two remaining traditional sword teams in the North East.

Shuttle pipes are an often misunderstood and sometimes maligned part of the spectrum of bagpiping. The distinctive feature which gives them their name is the shuttle-drone, a stubby projecting cylinder, usually containing three or four drones of differing lengths Cut in the surface of this unit are longitudinal slots, each carrying one or more sliders for tuning.

To the uninitiated eye it seems a confusion of bits, so let's take a dive beneath the surface and have a look at the structure.

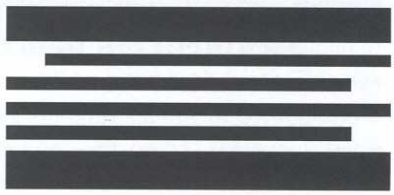
Fig. 1



If you take a blok of wood and bore, say five holes through it (fig. 1) then you could have the basis of two drones a fifth apart, with a three to two ratio.

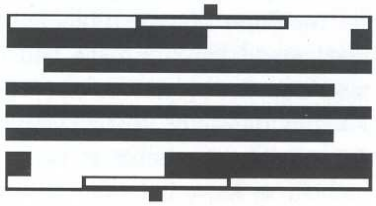
At the cap end of the drone, two pairs of adjacent bores are joined with a tenon , cut into the wood. Down at the stock end the remaining bore simililarly joined to one of the pairs making a threesome (fig. 2).

Fig. 2

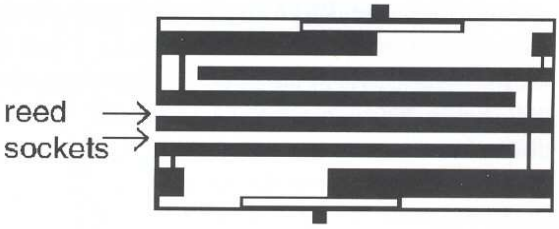


On the surface, above the last bore of each set, a dovetail section slot is cut to take the airtight slider and from the bottom of this the tuning slot is cut through to the last part of the bore. (fig. 3)

Fig. 3



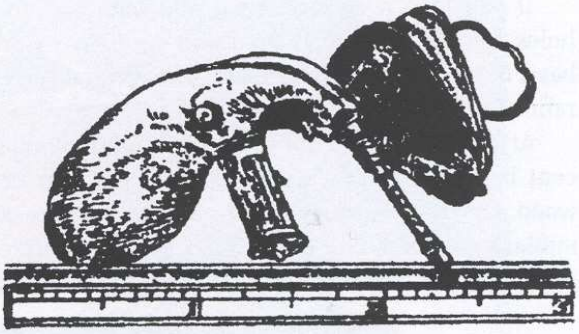
The tenons are then filled with cork, leaving a bore diameter clear, and you have a simple two-drone shuttle. (fig. 4)



Adding a further six bores makes a drone an octave below the unit of three, to create the standard simple unit of a BASS and TENOR + fifth above tenor.

One of the beauties of this instrument is that the Bass is a true Bass drone, two octaves below the chanter's key-note and the tenor, at one octave below, is the same length in relation to the chanter as the longest on a normal set of small-pipes. This entire unit is then reeded up with appropriate doubles reeds, and off it goes. More of these later, anyway.

Historically, the earliest instrumen that I am aware of, is pictured in *Praetorius, Syntagma musicum*, of 1618-19. This has a chanter of about one foot in length, possibly conical, and the drone, which seems to have three sliders, is about nine inches by three.



Sackpfeiff mit dem blasbalg

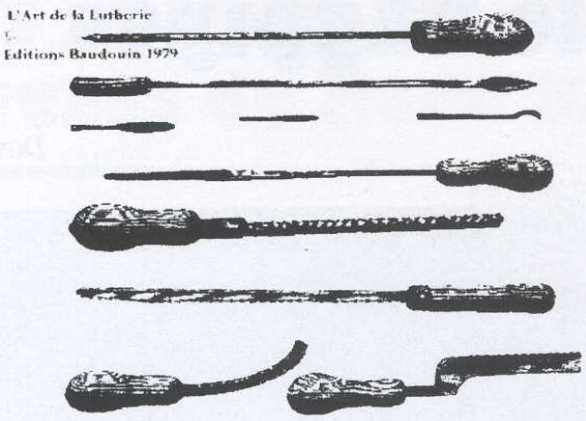
Compared to yhe instruments I make, which are mostly derived from the much finer French Musette, this is massive, and would leave room for some fairly large drone bores. They might even have been conical, like the later Racket types, so that, if the chanter was loud, it would have been a very poky little beast! Like almost all its relatives, this is depicted as being blown with a bellows.

The Frens Musette drone unit, at it's most complex, would typically have had four drones, with nine slots in the surface carrying thirteen sliders. Roughly translated, this was called the "chromatic drone." It was capable of being tuned to a wide number of keys, but from my own experience of complex types, this can be a mind boggling task.

Not everyone is up to doing this, or even playing the thing in so many keys, and that being so, as the tutor of 1738 puts it, "These days we only need four drones with five slides." On a chanter with a little finger note of C say, these would be; Bass, C and F above, Tenor C, Tenor f/g and c at unison with the little finger hole. This set up, minus the unison drone, has been the underlying idea of pretty well all the work I've done in this line.

The first attempt I made on a shuttle was in 1978, when I needed a robust set of pipes to practice on, whilst out and about in my tree-felling van. I used the pattern in "Cocks and Bryan" described as a Northumbrian shuttle -pipe, although it's always looked French to me. It's at this point that you realise just how much easier it is to make a normal slider drone than a shuttle.

Back in the olden days, even more so, and Diderot et 4 Dalembert's Encyclopaedia is full of pictures of the specialised saws, files and broaches needed to form the slides and to fit them to the sliders.



I was perhaps fortunate in the equipment available to me, as the old Coronet Major lathe with the routing table was perfect for machining the slides in the turned blank. In fact, all the production decisions I made at this point are still in use.

The blank (generally rosewood), with the ends faced off a central bore, is glued onto a similarly prepared short length of beech, with a thickness of paper between the two. This is rounded up, the hole positions marked on both ends, then the beech end drilled 1/8" dia. on the hole position and the rosewood end centre drilled.

Using a four point drive centre, with a 1/8" centre pin in the headstock, and a ring centre on the lathe saddle, the whole thing can be conveniently bored out between centres, the beechwood providing a colour and texture indicator of breakthrough of the boring tool.

You need to be careful to line up the correct pairs of centres, but once the boring is complete, a quick bite with a chisel on the paper line takes off the waste block, leaving the bored blank.

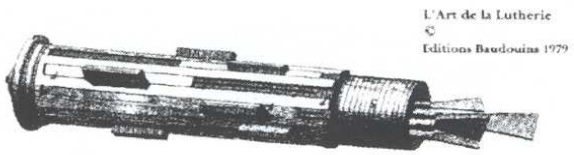
Using brass for the sliders, rather than the traditional ivory, was for convenience, as was the use of turned brass tuning knobs, soldered onto them. The idea has stood the test of time well, but can make for a heavy drone, when there are a lot of sliders. In the future I may just try bending them up out of sheet to save weight. Anyway, having made my first one, I then had to get it working.

Tenor level drones and above, reed up relatively easily, provided the work is clean, and the bores not too small. A selection of G, F, or D length reeds will normally fire them up with no trouble.

The Bass is a completely different matter. A normal reed sounds thin and runs very sharp, but initially I got by on one by using small blobs of sealing wax on the middle of each blade, by the mouth. It worked, but had a hollow sound and cracked the reed rather easily.

The old pictures of the Musette always show one great big reed amongst the others in the drone, and over the years the making of this must have

taxed me more than any other problem I've met in pipemaking. Now, after some twenty years, I have a version of it that I like.



This is a big reed, similar in many respects to a contra-bassoon reed. Usually I mount it on a 3/16 by 1" staple, and the head is tapered to a mouth of some 18mm., over a length of 42-48mm. above the top of the staple. It's wet made, with a number of wet/dry cycles in a making time of about a week, minimum, in the summer, and longer in the winter. Even now, fewer than half of the cane slips cut for this make it to the finished stage, but when they do you get a reed which is surprisingly economical of wind, and provides a fat Bass sound, rich in harmonics. It's one of those bits that I'm quite proud of really.

So, my first instrument was off the ground. Approximately in F, it went well enough and put in good service as a practice set. As I moved into full time making, I re-scaled the shuttle into D, and paired it up with a scottish smallpipe chanter in D.

At the time this was used by a number of people for playing French type music, spawning up to five keys on the chanter and increasing the complexity of the drone. At this stage this involved fitting a second slide to the Bass drone, on the fourth bore to make G above the D, and a short second slide in the Tenor slot to give D or E. The high drone was in any event capable of giving two notes, so could be combined fairly flexibly in support of the chanters main keys.

This format, made in pitches between D and F has worked well over the years, but as the interest in Scottish smallpipes in the lower pitches has grown, then I've had to grow the shuttle along with it.

The obvious thing to do to make the pitch deeper is to make the same thing, but longer. Up to now, however the longest slide that I could machine has been about sixteen cms. The shuttle also becomes very cumbersome in long lengths. The wood is most easily available in about two inches square, so making it fatter to squeeze in extra bores wasn't to be a great choice.

So far, all the shuttles I had produced were made on a 6/3/2 bore ratio, making eleven in all. If you add two bores to he Bass drone, it can be pushed down to A for the same length (6/8 ratio), and similarly for the Tenor, adding one extra bore, which coupled to the existing two bore high A drone gave me my basic A shuttlepipe set up of Bass A, Tenor A, and unison A, as 8/4/2, fourteen bores in all, down a piece of wood that, including the whipping has to fit down a 1 1/2" hole.

This is very easy to shorten, for B flat, C etc., and should have been the end point of development as far as I was concerned, but demands to run it with Northumbrian smallpipes D chanters, and also as a common drone for an A or D scottish smallpipe chanter have meant I have had to push it further again.

To do this, the Bass was fitted with two slides, on the sixth and last bores to make an A or D possible. However, it was very difficult to reed effectively, as the A slide would always be almost closed and the D slide almost fully open, to tune them in on one reed setting. The only way I have got round this is to fit a small "trombone" tuning slide at the in-stock end of bores six and seven, so that the slack in the system can be taken up. So far, there have been no problems with this in the few years that I've been making it.

The main tenor was also fitted with an extra slide, to make A and D possible and an extra bore added to the unison drone to make it the high tenor. This has a pair of slides for D and E on it's third bore, and a slide on it's second bore for high A. This makes it a fifteen bore drone, with six slots and seven sliders.

One of these has seen service with Pipe-Major Iain McDonald of the Neilston Pipe Band as a drone for his Scots smallpipes in A and D, A border bagpipe chanter and Irish pipes chanter, to save weight when travelling.

You would hope, wouldn't you, that would be the last word on the subject, but it's too good to be true, and I've recently been asked for a shuttle that can give F and G accompaniments to an F Northumbrian smallpipe chanter (thank you Kathryn). Shortening the complex A/D shuttle to give an effective C/F drone hasn't been particularly easy, as I'm that bit more picky these days, but a few sessions with the calculator and a pencil have produced a useful prototype.

There are now three slides on the Bass, to give C/D/F, there on the Tenor, C/D/F, and the high tenor has three slides for F/G/C/D, thus catering for the F chanters main drone needs. The shuttle has the same fifteen bores, slightly re-disposed, with seven slots carrying nine sliders to control the three drones.

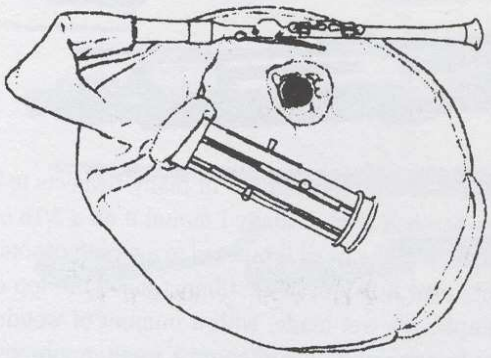
C/F Shuttle

D. Shaw

It's quite a beast, and the format should be workable on shuttles between A/D and D/G. There's even room now for two more bores, but I'm not that sure that I want to work out what they might be used for.

So that's mostly it, a potted history of the instrument, plus my involvement in it over the last twenty years. The design has never stood still and in

some ways I feel that I've been too conservative with some of the parameters, in particular using only half or quarter length slides in the tuners. Now I'm giving myself a little more freedom in that respect, much more in line with what the old Musette makers did, and sticking them in at the length they need to be. The bores have evolved as well, from the tightness of the first one, they now run out to some fairly large holes. The really interesting thing is that as I've learned more about the narrow-bore Irish pipes, it's become increasingly apparent that my shuttle-drone bores are almost identical in their lengths and progression of diameters as the old Irish drones, just showing the innate conservatism of natural (?) structures. I'm sure there is a little more in the shuttle for me... you only have to ask!



SHAW Shuttlepipes

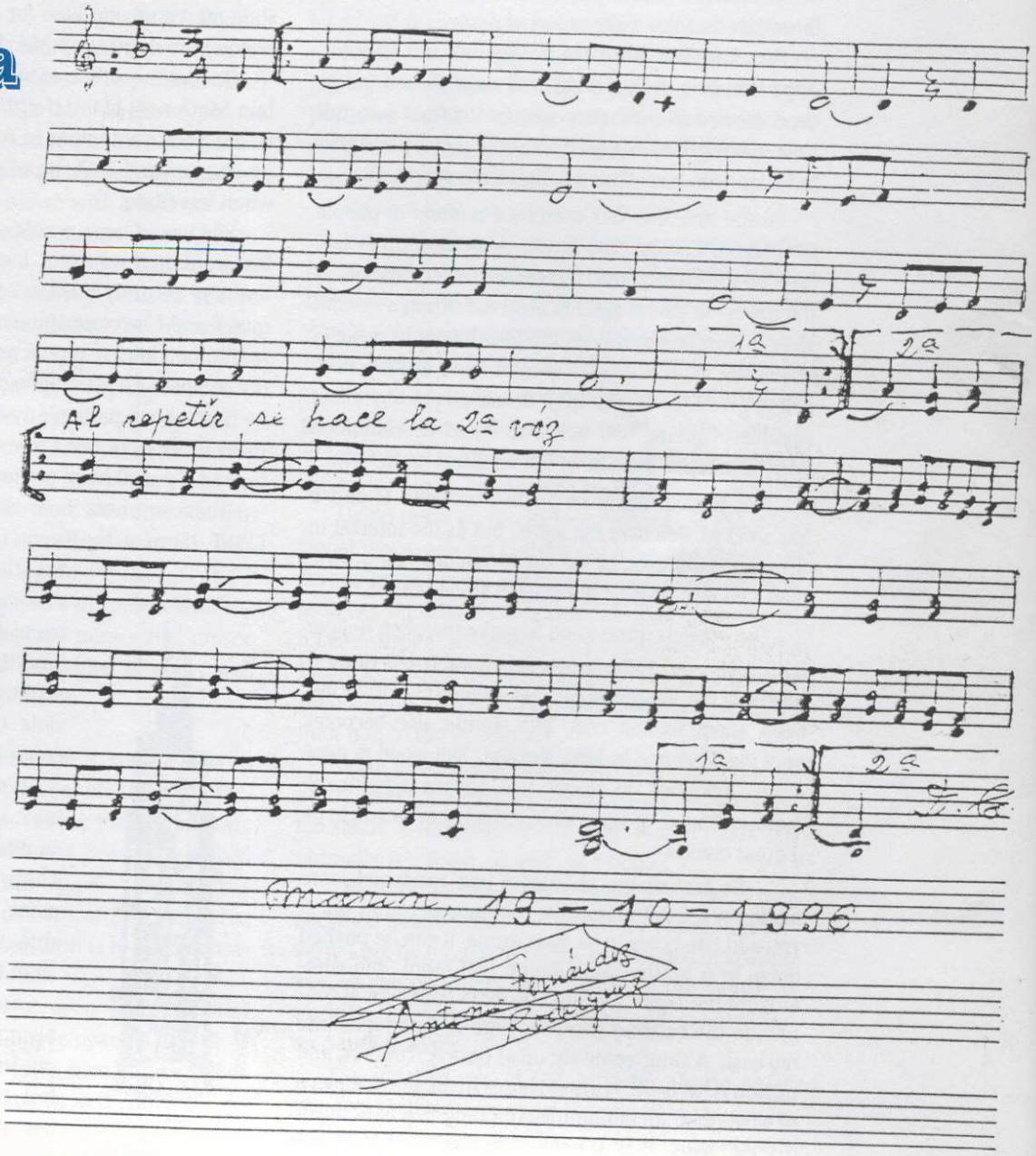
Oliñas do Támega

Antonio Fernández Rguez

TEMPO DE VALS

VALS

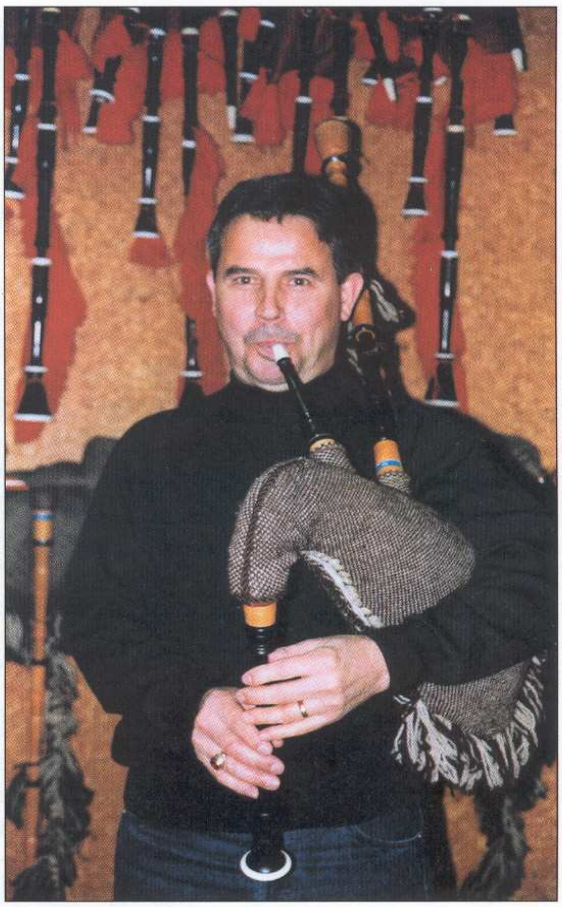
Gaitas



Manuel Rico

Primer diplomado a distancia na Escola Provincial de Gaitas da Deputación de Ourense

Jonathan Ferreira



Manuel Rico Gómez, residente en Zürich (Suiza), é o primeiro diplomado na Escola de Gaitas no ano 1999, como profesor titulado en gaita.

¿Que supuxo para ti formarte como gaiteiro na Escola de Gaitas?

Para min supuxo un enorme esforzo e moitas horas de traballo, xa que eu xa tocaba anteriormente a gaita de oído e acostumarme ao método escrito supúxome un laborioso traballo.

¿Qué diferencia atopas entre tocar de oído é tocar con unha referencia como e a partitura?

A diferencia é como da noite ao día, porque de oído é totalmente un sistema monótono i é moi complicado para alguén que non teña un oído agudo, e deste xeito aconsellaría a todos os gaiteiros que tocan de oído que o deixasen é se dedicaran a aprender a tocar con solfeo e partitura que xa que todo o que están a facer é perder o tempo inutilmente.

Ante todo o que se imparte na Escola de Gaitas e técnica interpretativa e solfeo ¿Cómo o compaxinaches para levar todo o programa constructivamente?

Durante as vacacións viaxaba aquí a Galicia e estudiaba os cursos dentro da Escola de Gaitas, pero o resto do ano estudiaba todo na casa a través do libro "Os Segredos da Gaita" da Escola de Gaitas e cando o tempo mo permitía conectábame a internet e traballaba en tempo real coa escola de gaitas desde Zürich gracias a cámara que teño conectada no ordenador, e desta forma podo ver e escoitar todos os pasos que hai que seguir para chegar a ser un gran gaiteiro.

¿Con que fin empezaches a aprender os Segredos da Gaita?

Para darme a satisfación de saber tocar ben e correctamente a gaita e así poder comezar a ensinar a outros rapaces de Zürich que tamén están interesados nos Segredos da Gaita.

¿Entón hai máis gaiteiros hoxe en día en Zürich?

Si fai case 3 anos polo ano 1997 fundei unha escola chamada "O Afiador" na que hoxe en día están matriculados 30 rapaces e temos unha banda titular formada por 15 membros na que tocamos repertorio galego e coa que realizamos varias actuacións pola rexión Suiza e que dentro de pouco esperamos concursar na L.G.B.B.G.G.

¿Que supuxo para ti sacar o título de mestre gaiteiro?

Supuxo unha satisfación das máis grandes que experimentei dentro da miña vida tanto persoal como instrumental, despois do traballo continuo que supón aprender todos os Segredos da Gaita desde o estranxeiro.

Animaría a tódolos non residentes en Galicia a que se animaran a facer os cursos, e aprender realmente tódolos Segredos da Gaita.

Moitas gracias Manuel.

Höfische Sackpfeifen

Arkadien in der klassischen Musik

Ernst Wilzek

1 Einleitung

Unter den Sackpfeifen in der Instrumentensammlung des Lissberger Instrumentenmuseums sticht ein Instrument besonders ins Auge: die Musette de Cour aus dem 18. Jahrhundert von CHÉDEVILLE (Inv.-Nr. 7222). Was fasziniert uns an diesem Instrument besonders, oder - anders ausgedrückt - was unterscheidet dieses Instrument von den vielen anderen Sackpfeifen auf der Welt, von denen in Lissberg nur eine kleine Auswahl gezeigt werden kann?

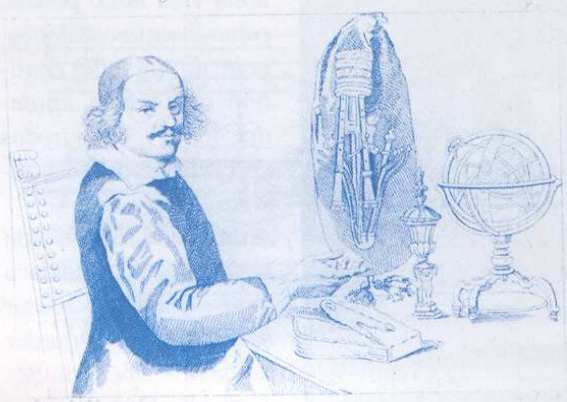
Instrumentenkundlich fallen folgende Eigenschaften auf:

- zwei Spielpfeifen statt meist nur einer, die außerdem mit zahlreichen Klappen versehen sind,
- Bordun in sehr kompakter Form, der in seinem Zylinderblock fünf Pfeifen enthält statt der meist üblichen 1 - 3 Bordunpfeifen,
- Blasebalg, um die Luft in den Ledersack zu führen, und daher kein Mundrohr,
- im wesentlichen zylindrische Bohrung der Spielpfeifen, die einen leiseren Klang bewirken,

Die verwendeten Materialien sind sehr kostbar:

- Pfeifen aus Elfenbein, statt aus einheimischen Hölzern, die Klappen aus Silber,
- elegantes Outfit mit einer wertvollen und aufwendig verzierten Seidenhülle um den Ledersack; der Blasebalg und der *porte de vent*, also das Verbindungsteil zwischen Balsebalg und Ledersack, sind aufwendig ausgeschmückt.

Wir stellen fest, daß Musettes oder ihr ähnliche Instrumente auf verschiedenen Stichen im Museum zu finden sind wie z.B. der Stich *„Aer"* von RIDINGER, *„Les Amours Pastorales"* von BOUCHER, das Porträt von L'ANGLOIS von VAN DYCK sowie der Stich von Mariette. Diese Grafiken wurden offensichtlich an gehobene gesellschaftliche Schichten verkauft, also an den Adel und das Bürgertum, die im 17. und 18. Jahrhundert sich mehr und mehr darin gefallen, die Lebensweise des Adels zu imitieren. Die Musette-Spieler in den Stichen und Gemälden werden sehr idealisiert dargestellt, also als Allegorie oder als Porträts von Personen, die dem gesellschaftlichen Codex der Zeit entsprechend auf Repräsentation bedacht sind. Die dargestellten Personen schmücken sich mit dem Instrument und können es sicher nicht immer professionell spielen, oder wären gar auf das Spiel zum Lebensunterhalt angewiesen. Weitere Ausführungen zur Ikonografie der Musette findet man in SCHNEIDER (1994).



Ritratto di Manfredo Settala (Milano, 1600-1680) con una sordellina da lui stesso costruita (1630 ca.) Incisione di epoca tarda di autore non identificato («J.V.»), da un dipinto perduto di G.B. [recte: Daniele] Crespi († Milano, 1630). Ai piedi del ritratto, esternamente alla cornice, si leggono le seguenti scritte originali: a sinistra, G.B. Crespi p.x [pinxit*; in basso al centro, Manfredo Settala con al disotto l'aggiunta posteriore 3:11. by 3.0; a destra, J.V. Sc.t [sculpsit]. Sull'angolo superiore destro, sempre esternamente, si legge il numero 40.

(London, University of London, Courtauld Institute of Art, Witt Library: C.I. neg. no. 1031/5(27a)).

Wenn wir diese Beobachtungen bewerten, also aufwendige und damit entsprechend kostspielige Bauweise, kostbare Materialien und die die adlige Lebensweise darstellende Ikonografie, könnten wir die Musette als eine **höfische Sackpfeife** bezeichnen. Dabei soll der Begriff „höfisch" stillschweigend neben dem Adel auch die die adlige Lebensweise imitierende wohlhabende Bürgerschaft umfassen. Wir verstehen unter dem Attribut „höfisch" daß die Musette (1) von professionellen Musikern in höfischen Ensembles und in der Oper oder (2) von höfischen Amateuren gespielt wurde oder (3) dass sie idealisierte Darstellungen einer Sackpfeife anregte beziehungsweise in repräsentativen Poträts verwendet wird.

Im folgenden wollen wir zunächst der Frage nachgehen, warum sich eine höfische Gesellschaft ein spezifisches Instrument, und ausgerechnet die Musette, zur Unterhaltung und zur Repräsentation schuf. Danach folgt eine kurze Darstellung der mit der Musette verwandten Sackpfeifen, die zeitlich früher oder zeitgleich entstanden. Abgeschlossen wird der Artikel durch einige Bemerkungen über spätere Sackpfeifen nach dem Ende des Gebrauchs der Musette um etwa 1760-1770.

2 Einfluß der höfischen Sphäre auf die Sackpfeifen

Da von den Sackpfeifen in der höfischen Sphäre nur die Musette umfassend dokumentiert ist, müssen wir die Betrachtung hier weitestgehend auf diese Sackpfeife beschränken.

a) Historische Einflüsse

Der Gegensatz zwischen einem idyllischen Dasein und einer überfeinerten Zivilisation bewegte die abendländische Gesellschaft bereits in der Antike. In den *Eidyllia* THEOKRITs (3. Jahrhundert v. Chr.) und den *Bucolica* von VERGIL (37 v. Chr.) wird Arkadien als eine poetische Landschaft friedlicher Hirten dargestellt. Mit der Hinwendung der Renaissance zur Antike lebt dieser Gedanke wieder auf.

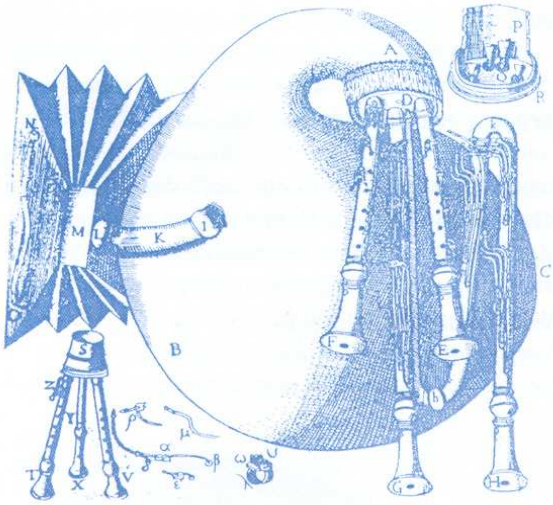
Aus der Literatur seien hier der Schäferroman *Arcadia* von SANNAZARO (etwa 1480), TASSOs *Aminta* (1573) und Giovanni Battista GUARINIs *"tragicommedia" Il Pastor Fido* (1589) erwähnt. *Il Pastor Fido*, der Höhepunkt der Schäferspiele, wurde in alle europäische Sprachen übersetzt und u.a. von BERTALI , HÄNDEL und SALIERI in Opern verwendet. In Spanien schufen MONTEMAYOR und Lope de VEGA, in Frankreich vor allem Honoré d´URFÉ mit *L´Astrée* und in England Sir Philip SIDNEY und John BARCLAY Schäferdichtungen. In Deutschland sind OPITZ und der Kreis der Pegnitz-Schäfer in Nürnberg zu nennen. Noch GOETHE wird 1787 in die *Accademia degli Arcadi* aufgenommen, eine Gesellschaft, deren Mitglieder sich unter Schäfernamen in freier Natur zum literarischen Diskurs treffen.

Die aristokratische Gesellschaft vergnügt sich bis zum Ende des *Ancien Régime* in einem inszenierten Arkadien und gibt sich der Illusion heiterer Ländlichkeit hin.

Diese sogenannte Schäfermode findet auch in die Malerei und darstellende Kunst Eingang. In der Malerei werden pastorale Szenen dargestellt, die häufig aus der Dichtung übernommen werden. Antoine WATTEAU ist der Chronist dieser Scheinwelt der *Fêtes galantes*, deren Zauber er in seinen Bildern zu bannen versteht. Weniger hintergründig bilden François BOUCHER, Jean-Honoré FRAGONARD oder Nicolas LANCRET die Geselligkeit der *bergers galants* ab, die keinen Zweifel an ihrer Sinnlichkeit lassen. An diese Zeit erinnert uns der heute noch gebräuchliche Begriff *Schäferstündchen*.

Auch in der Musik wurden, insbesondere in Frankreich, die den echten Schäfern zugeordneten Instrumente Sackpfeife, Drehleier und *Tambourin*, also die Kombination Einhand-Flöte mit vom gleichen Musiker gespieltes Schlaginstrument (*Tambourin à chordes oder Tambourin Provençal*), mit ihrem charakteristischen Bordun übernommen, und zwar - genauso wie in Literatur und Malerei - natürlich in einer höchst sublimierten Form, die dem Repräsentationsbedürfnis des Adels entsprach.

Neben der Adaption der Schäferutopie regten auch **Instrumentendarstellungen aus dem Altertum** die Instrumentenbauer der Renaissance an. Wir erwähnen hier das **Krummhorn**, von dem im Lissberger Museum moderne Nachbauten von Renaissance-Modellen (Inv.-Nr. 7507 bis 7518) zu finden sind. Die gekrümmte Form wird in der Regel erreicht, indem zunächst die Innenbohrung hergestellt und anschließend das Instrument unter Hitzeeinwirkung gebogen wird. Die Herstellung ist sehr aufwendig, obgleich die Krümmung praktisch keinen musikalischen Nutzen hat. Warum wurde der Aufwand dann getrieben? BOYDELL (1982) gibt eine Abbildung eines Reliefs in Lanuvium bei Rom aus dem 3. Jahrhundert wieder, in der ein Instrument mit doppeltem Rohrblatt, zylindrischer Bohrung und Hornstürze abgebildet ist. Wenn wir uns klar machen, dass das Krummhorn in der Neuzeit gegen Ende des 15. Jahrhunderts in Italien entwickelt wurde, können wir annehmen, daß die antiken Ursprünge hier eine Anregung gegeben haben, da Italien zu dieser Zeit ein Zentrum der Renaissance war. Krummhörner wurden in der Regel in verschiedenen Größen zu Ensembles zusammengefaßt. Sie waren auch wegen der komplizierten Herstellung relativ teuer, ihr Gebrauch ist in Hofkapellen und Stadtpfeifereien belegt. Wir haben also hier ein Beispiel eines Instrumentes, das auch auf antike Ursprünge zurückzuführen ist und in der höfischen Sphäre eine Rolle gespielt hat.



M. Mersenne, Harmonie universelle contenant la théorie et la pratique de la musique..., Paris, Sébastien Cramoisy, 1636: Traité des instrumens. Livre Cinquiesme des Instruments à vent. Proposition XXX, p. 293; Harmonicorum libri XII in quibus agitur de sonorum natura, causis, et effectibus... Editio aucta, Lvtetiea Parisiorum [Parigi], Guillelmi Baudry, 1648: Liber secundus de Instrumentis pneumaticis. Propositio XIV, p. 97

b) Ästhetische Kriterien

Sackpfeifen sind häufig Instrumente, die mit ihrem Ledersack und den langen Bordunpfeifen recht ausladend sind; zudem ist der Anblick eines Sackpfeifers, der vielleicht aufgrund des schlechten Zustands seines Instrumentes heftig die Backen aufblasen muß, um die erforderliche Luftmenge in den Sack zu führen, sicher kein Zeichen von Eleganz und Dezenz, die vom Hofpersonal gewünscht wurden. Diese Aussage wird noch dadurch unterstrichen, dass BORJON (1672) immerhin das Kapitel 4 seines *Traité de la Musette* mit *"Des Grimaces, & de la maniere de les eviter"* überschrieben hat.

Um nun eine Sackpfeife derart zu entwerfen, dass sie auch einer Dame am Hofe genehm ist, sind mehrere Anforderungen aufzustellen, die von der Musette alle erfüllt werden.

Zunächst sind die **Ausmaße des Instruments** zu verkleinern: Statt einem oder gar mehreren sperrigen Bordunpfeifen, die der echte Schäfer auf der Schulter trägt, wurde für die Bordune eine elegante miniaturisierte Lösung gefunden, die die Bauart anderer Renaissance-instrumente wie etwa des Ranketts, auf das wir weiter unten eingehen, durch mehrfach geknickte Röhren in einem Block imitiert. Die Länge der eigentlichen Spielpfeifen konnte halbiert werden, indem man auf die konische Bohrung der Spielpfeifen der größeren Sackpfeifen, die einen kräftigen Klang hervorbrachten, verzichtete, und stattdessen wie beim Krummhorn eine zylindrische Bohrung wählte. Damit hat man es physikalisch mit einer zylindrischen gedackten Pfeife zu tun, bei der die schwingende Wellenlänge im Vergleich zu einer gleichlangen offenen Pfeife verdoppelt und die klingende Frequenz daher halbiert wird. Eine Musette-Pfeife klingt also in derselben Tonhöhe wie eine doppelt so lange Flöte.

Wie konnte nun das Aufblasen der Backen vermieden und der Mund für Gesang und Konversation freigehalten werden? In Anlehnung an die Orgel –die auch antiken Ursprungs ist– wurde ein **Blasebalg** zur Luftzufuhr kreiiert, der mit dem rechten Unterarm bewegt wird, während der linke Unterarm den Ledersack hält. Auch hier sei auf einen Gedanken der Antike verwiesen, der bei BORJON (1672) und bei TRICHET (1640) erwähnt wird. Pallas Athene nämlich erfand der Sage nach die antiken *Auloi*, also ein System von Pfeifen, die in gewisser Weise Vorläufer der Pfeifen einer Sackpfeife sind. Nachdem sie ihr Spiegelbild mit den ungöttlich aufgeblasenen Wangen gesehen hatte, verfluchte sie dieses Instrument. Bei TRICHET (1640:fol.37) können wir nachlesen: *Mais j´acoit que la musette soit telle, on a voulu encore l´annoblir davantage et la rendre beaucoup plus accomplie (...) en lui adjoustant un petit soufflet, qu´on tient soubs l´aisselle, afin de remplir la poche de vent sans faire grand effort. J´ai dit autresfois (...) que si Minerve l´eut eu elle n´auroit point eu de honte (...) de jouer de cette musette moderne en l´assemblée mesme des dieux...*

Hätte Pallas Athene (Minerva) also den Blasebalg gekannt, hätte sie ihr Instrument weiterhin im göttlichen Kreise gespielt.. Blasebalg und Ledersack können bei einer Musette sehr klein und elegant gehalten werden, da die Pfeifen eines höfischen Instrumentes für ihren delikaten Klang nur wenig Druck benötigen.

Auch das **Outfit** der Musette entspricht ganz offensichtlich dem höfischen Repräsentations-bedürfnis: die Pfeifen sind meist aus Elfenbein mit silbernen Klappen, gelegentlich auch aus Ebenholz, nur in Ausnahmefällen aus einheimischen Hölzern (Buchs) mit Messingklappen gebaut. Der Ledersack ist umgeben von einer Hülle aus Samt oder Seide, die kostbar verziert ist. Der Blasebalg ist immer in einer aufwendigen Lamellentechnik gestaltet, d.h. zwischen zwei verkleideten Holzplatten befindet sich ein durch Lamellen gegliederter Hohlraum aus dem die Luft in den Ledersack gepreßt wird. Als nach etwa 1760-1770 die Musette nicht mehr gespielt wurde, war sie wegen ihrer äußeren Gestalt immerhin noch Kunstobjekt, wie folgende Annonce im Dezember 1778 zeigt: *A vendre deux musettes à chalumeaux d´ivoire*, étuis de beau chagrin et deux robes: *l´une de velours ponceau ciselé, galonné, à franges et cocardes d´or, le soufflet garni de même et boucles de pierres d´Alençon; l´autre de velours bleu ciselé, galonné et à franges et cocardes d´argent, ainsi que le soufflet. ....* (BRICQUEVILLE 1894).

c) Einsatz der Sackpfeifen am Hof

Die Organisation der Musik am französischen Hof war seit dem 16. Jahrhundert gut dokumentiert. Seit 1543 stehen professionelle Sackpfeifer in der Gruppe der *Hautbois et Musettes de Poitou in der Bande de la Grand Écurie* auf der Gehaltsliste. 1644 etwa gab es vier Planstellen:

1. *taille de hautbois + basse contre de musette,*
2. *taille de hautbois + cornemuse,*
3. *dessus de hautbois,*
4. *basse contre + dessus de musette.*

Als TRICHET und MERSENNE zu Beginn des 17. Jahrhunderts ihre Abhandlungen schrieben, gab es einige Musette-Virtuosen: LE VACHER in Paris und François L'ANGLOIS. Letzterer, ein Buch- und Bilderhändler, wurde von Claude VIGNON um 1621-23 als Sordellina-Spieler und von Antoine VAN DYCK um 1632-34 als Musettespieler porträtiert. DESTOUCHES war 1620 *Musette du roi* und 1638 Mitglied der *Hautbois et musette de la chambre du roi.*

BORJON schreibt sinngemäß 1672: *Die pastoralen und ländlichen Vorführungen sind noch nicht verschwunden, man sieht sie beinahe jedes Jahr im königlichen Ballett. Bei diesen Anlässen triumphiert das Petit Chalumeau des Sieur Hotteterre und verleiht der Musette einen Umfang, der es ermöglicht, alle Arten Airs zu begleiten, vor allem in seinen eigenen Händen und nur in sehr wenigen anderer.*

Damit ist der Name HOTTETERRE gefallen, deren Dynastie mit den CHÉDEVILLE die bekanntesten Musettisten und Musette-Bauer hervorbrachte.

Auch außerhalb des französischen Hofes waren Musetten und andere Sackpfeifen bekannt. In der 1580 begründeten Kunstkammer in **Schloß Ambras bei Innsbruck** verzeichnete das Inventar 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 auffindbare Musette. Manfredo **Settala** (1600-1680), der Forscher und Sammler von Kuriositäten und Musikinstrumenten in **Mailand** fügte wohl um 1664 zwei französische Musetten seiner Sammlung hinzu (BÄR 1996).

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 (WILZEK o.J.).

An den deutschen Höfen in der Barockzeit wurde vor allem eine andere Art von Sackpfeifen verwendet, 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. Böcke verbreiteten sich im Laufe des 16. Jahrhunderts aus dem westslawischen Gebiet im deutschen Sprachgebiet. Bocks-Musiken sind an den Höfen Stuttgart, München und Dresden nachweisbar.

Über die Verwendung der Musette außerhalb Frankreichs berichtet der Verfasser an anderer Stelle (WILZEK o.J.).

d) Populäre Musik am Hofe

Es stellt sich die Frage, inwieweit auf den zu Hofe adaptierten „Volks"-Instrumenten auch Musik aus der populären Sphäre gespielt wurde. BORJON (1672: Ch. X) schreibt hierzu, obwohl beinahe alle Arten von Liedern auf der Musette gespielt werden könnten, seien doch die Gavotten, die vom Volk *Branles* genannt werden, dafür am besten geeignet, ebenso wie die Klagelieder, die man auch *Aubades* nennt. Man muß wohl davon ausgehen, dass viele der für Musette arrangierten *Vaudevilles*, insbesondere auch die zahlreichen *Concerts Comiques* von CORRETTE teilweise wirklich populäres Material verarbeiten.

Auf jeden Fall gierte die Gesellschaft nach Exotik in allen Kunstsparten und auch in der Musik. Reale Einflüsse können etwa in Bretonischen Themen ausgemacht werden (MAILLARD 1996), in den auch für Musette komponierten Variationen über das spanische Thema *Les Folies d´Espagne*, oder der *Polonoise* in den *Babioles* von NAUDOT.

Einem fiktiven Exotismus hingegen entspringen in *Les Indes Galantes* von RAMEAU die Szenen, die in Persien, Nordamerika und Peru spielen, oder Szenen in denen arkadische Schäfer in Ägypten und Persien Musette spielen (MAILLARD 1987).

Im großen und ganzen können wir feststellen, daß dem sublimierten Schäfer-Instrument Musette eine gleichwohl schwärmerisch idealisierte Musik zueigen ist. Diese Aussage unterstreicht das folgende Zitat von D'AQUIN (1754): *La musette semble faite pour la solitude des Bois, & pour exprimer les soupirs d´un Amant. Transportez-vous dans l´anciens tems, voyez les Bergères ornées de guirlandes de fleurs, qui sur le soir ramènent leurs troupeaux; entendez Corydon qui fait résonner sa Musette; vous voilà ravi, vous regrettez ce siècle heureux ...*

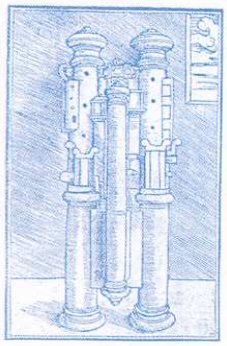
e) Frühe Zeugnisse für einige charakteristische Merkmale der Musette

Wir betrachten hier die durch die Miniaturisierung bedingten Eigenschaften der Musette, sowie die Verwendung des Blasebalges, um die von BORJON verpönten *Grimaces* zu vermeiden.

Zunächst gehen wir auf **zylindrische Spielpfeifen** ein, die es bei Rohrblattinstrumenten ermöglichen, die gleiche Tonhöhe bei halber Spielpfeifenlänge zu erzielen. Unter den vielen Instrumenten, die PRAETORIUS oder MERSENNE beschrieben und die wir heute als Renaissance-Instrumente bezeichnen, werden hier nur diejenigen erwähnt, deren äußere Form durch nicht musikalische Kriterien besonders aufwendig ausfällt: Krummhorn und Rankett. Zum **Krummhorn** haben wir uns schon weiter oben geäußert. Mit der Musette enger verwandt ist das Rankett, dessen Geschichte ich hier kurz anhand von MASEL (1995) darstelle. Das **Rankett** (Inv.-Nr. 7606 bis 7608) ist ein extremes Beispiel für Miniaturisierung von Holzblasinstrumenten. Es wurde in Familien unterschiedlicher Größen gebaut, aber stets in Bass- und Kontrabasslage! Das Rankett enthält in seinem zylinderförmigen Korpus aus Holz oder Elfenbein neun parallele Längsbohrungen, die an den Enden miteinander verbunden sind, und somit eine ondulierende Röhre bilden. Es ist im Inventar der Grazer Instrumentenkammer des Erherzog Karls von Steiermark 1577 nachgewiesen. In der bereits erwähnten Sammlung des Schlosses Ambras (vor 1596) befanden sich zwei elfenbeinerne Diskantrankette, die heute

das Wiener Kunsthistorische Museum aufbewahrt. Dieser Renaissance-Rankett-Typ ist in der zweiten Hälfte des 16. und der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts mehrfach belegt, meist in Inventaren, aber auch bei MERSENNE und PRAETORIUS. Die Erwähnung bei MERSENNE macht evident, dass das Instrument bei den französischen Instrumentenbauern der Musette tatsächlich bekannt war. Die aufwendige Konstruktion und das Material Elfenbein weisen das Instrument der höfischen Sphäre zu.

Das Renaissance-Rankett ist als Instrument eng verwandt mit dem **Tartölt**, von dem wir eine Reproduktion von Kurt Reichmann im Museum finden (Inv.-Nr. 7616).



Der **Musettebordun in Zylinderform** ist dem Rankett wohl nachempfunden; der entscheidende Unterschied ist jedoch, dass ein Musette-Bordun mit fünf Pfeifen im Prinzip fünf Rankette in einem Block vereinigt.

Frühe Zeugnise einer Vorform der Musette mit Zylinderbordun, die jedoch noch mundgeblasen ist, sind ein Emblem aus den *Dévises Héroïques* des Claude PARADIN (Lyon, 1551) sowie ein anonymes Tafelbild *Ball am Hof Heinrichs III.* (um 1582) im Louvre, vgl. SCHMIDT (1996). Man sieht ein Ensemble aus einer *hautbois* und drei mundgeblasenen Dudelsäcken mit Zylinderbordunen zum Tanz aufspielen.

Die wohl früheste **Sackpfeife mit Blasebalg** ist das *Phagotum*, auf das wir weiter unten eingehen. Der Blasebalg ist hierfür erstmals im Jahr 1535 belegt. Auch die *Sordellina* wurde mit Blasebalg gespielt, am frühesten belegt im Jahre 1626 bei TRICHET.

Das Instrument, das Rémy BELLEAU in seiner *Bergerie* 1577 erwähnt, hat einen Blasebalg und könnte eine Musette sein (MARCUSE 1975):

> *Mais ta loure est entière, et le ventre en est bon*
> *L´anche, le chalumeau, le soufloir, le bourdon*
> *Ne perdent point de vent.*

Die älteste bekannte Musette mit Zylinderbordun **und** Blasebalg ist –wie bereits erwähnt– im Inventar der Instrumentensammlung von Schloß Ambras in Tirol 1596 aufgeführt. Sie befindet sich heute in der Sammlung des Kunsthistorischen Museums zu Wien.

Erste Erwähnungen der Musette in der instrumentenkundlichen Literatur finden sich bei PRAETORIUS (1619): *Noch hat man aus Frankreich eine kleine Sackpfeiff oder Hümmelchen heraus gebracht, do man den Wind durch ein kleines Blasebälglin, allein mit dem einen Arm hinein bringen und regieren kann"*, bei MERSENNE (1636) und TRICHET (1640).

3 Höfische Sackpfeifen bis 1760

3.1 Phagotum

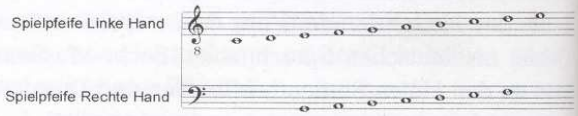
Die wohl früheste Sackpfeife mit Blasebalg ist das *Phagotum*. Sie hat zwei zylindrische Spielpfeifen, die jeweils drei parallele, seriell verbundene Bohrungen aufweisen. Die beiden Spielpfeifen ergänzen sich im Tonumfang und werden mit metallenen Aufschlagzungen angespielt. Das Instrument wurde ähnlich wie die Musette mit geschlossener Grifftechnik gespielt. Wenn kein Ton erklingen sollte, waren alle Grifflöcher geschlossen; ein Ton erklang, wenn ein Griffloch geöffnet wurde.

AFRANIO degli Albonesi (etwa 1480 - vor 1565), ein in Ferrara wirkender Kanonikus und Instrumentensammler, baute das *Phagotum* erstmals etwa 1515 in Pannonien und versuchte es zu verbessern, wie wir von seinem Neffen Theseo AMBROGIO wissen (AMBROGIO 1535; übersetzt ins Englische in GALPIN 1940). Der Umfang wurde nach seinen Plänen von Giovanni Baptista RAVILIO aus Ferrara nach 1521 durch ein Klappensystem auf drei Oktaven erweitert. AFRANIO spielte 1532 auf einem Bankett des Herzogs von Ferrara ein Solo auf *il suo Fagoto*. Von AFRANIOs Neffen Theseo AMBROGIO stammt wohl auch die Spielanweisung aus dem Jahr 1565, die als Facsimile in GALPIN 1940 wiedergegeben ist.

Auch MERSENNE beschrieb kurz das Phagotum (MERSENNE 1636).

Abbildungen des *Phagotum* sind in AMBROGIO 1535 wiedergegeben.

Es gab verschiedene Modelle, von denen eines eine dritte Pfeife als Bordun hatte. Der Tonumfang des Instrumententyps aus der Beschreibung von 1565 ist in Notenbeispiel 1 angegeben. Kompositionen für *Phagotum* sind nicht überliefert.5



Notenbeispiel 1: Tonumfang des *Phagotum*, 1565

3.2 Sordellina

Ein weiterer früher Verwandter der *Musette* ist die auch mit Blasebalg gespielte *Sordellina (Sourdeline)* oder *Organine* aus Italien. MERSENNE bezeichnet sie auch als *Musette d'Italie*, TRICHET als *Musette de Naples*. Diese Sackpfeife wurde wohl in erster Linie im höfischen Umfeld von Neapel gespielt und weiterentwickelt. Ihr folkloristisches einfacheres Pendant ist die *Zampogna a pari*, die heute noch in Süditalien und Sizilien gespielt wird. Neben dem Hof von Neapel ist sie in Rom, Mailand, am Hofe der Medici und sogar in Bordeaux belegt.

Leider ist keine einzige *Sordellina* erhalten geblieben. Es scheint zwei Typen gegeben zu haben, einen einfacheren Typ mit zwei Spielpfeifen und einer Bordunpfeife. Dabei wird –wie bei den süditalienischen *Zampogne* die eine Spielpfeife mit der rechten Hand, die andere mit der linken Hand gespielt. Der zweite Typ der *Sordellina* hat wesentlich mehr Klappen und außerdem eine dritte und manchmal sogar eine vierte Spielpfeife, aber **keine Bordunpfeife**. Damit wäre auch die Bezeichnung *Organine* gerechtfertigt, denn was anderes als eine Sackpfeife ohne feste Bordune ist eine Orgel.

Beide Typen der *Sordellina* werden von **MERSENNE** beschrieben (MERSENNE 1636). Als Erfinder der vierten geknickten Spielpfeife wird der Duc de Braschane angegeben. In der lateinischen Version seines Werkes (MERSENNE 1648) beschreibt MERSENNE dann den Typ ohne Bordun etwas abweichend von seiner französischen Fassung, nämlich als Sackpfeife mit insgesamt 30 Klappen.

Pierre **TRICHET** (1586/1587 - etwa 1644), ein Advokat und Instrumentensammler in Bordeaux, erstellte eine Abhandlung über Musikinstrumente, in der auch den komplizierten Typus der *Sordellina* ohne Bordun mit drei oder vier Spielpfeifen beschreibt. Dabei hat die *Sordellina* mit vier Spielpfeifen ein etwas vereinfachtes Griffloch- und Klappensystem, auf das TRICHET nicht näher eingeht.

Wir vergleichen die Beschreibungen des *Sordellina*-Typs ohne Bordun in Tabelle 1.

	Mersenne 1636	Mersenne 1648	Trichet um 1640
1. Spielpfeife	6 Klappen	6 Klappen	4 Klappen
2. Spielpfeife	4 Klappen	4 Klappen	7 Klappen
3. Spielpfeife		10 Klappen	15 Klappen, geknickte Pfeife
4. Spielpfeife	Klappen für 2 Oktaven, Quint tiefer als 3. Spielpfeife	10 Klappen	Ggf. vorhanden

Tabelle 1: *Sordellina* ohne Bordun

Die *Sordellina* wurde nach TRICHET auch in Frankreich mit großem Beifall aufgenommen.

TRICHET hörte selbst François L´ANGLOIS im Jahr 1626 in Bordeaux eine *Sordellina* seines Typs 1 mit einem Blasebalg spielen. L'ANGLOIS spielte auch Musette; ein Stich nach einem Porträt von VAN DYCK befindet sich im Museum.

In einem Inventar der **Musikinstrumente am Hofe der MEDICI** (1621/1622) sind nach FABBRI 1983 vier *Sordelline* verzeichnet: Eine *Sordellina* mit zwei Spielpfeifen mit Messingklappen und einem goldgeschmückten Blasebalg mit ihren Rohblättern, eine *Sordellina* mit Flöten, zwei weitere *Sordelline*, die etwas unklar erläutert sind. Demnach ist wohl mindestens eine dieser *Sordelline* eine Sackpfeife im hier betrachteten Sinne.

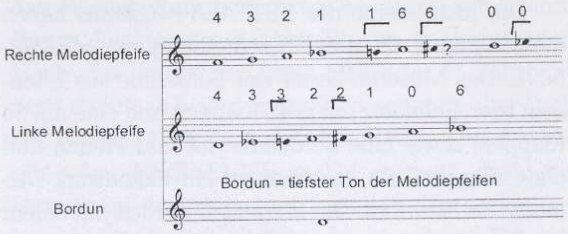
Manfredo SETTALA (1600-1680), Forscher und Sammler von Kuriositäten und Musikinstrumenten in Mailand, verfasste um 1650 einen handschriftlichen Katalog seines Museums. Der Katalog wurde 1664, 1666 und 1677 gedruckt (BÄR 1996).

Die Instrumente des SETTALA-Museums haben mehr Klappen als in der Beschreibung von MERSENNE. Das Museum besaß vier *Sordelline* aus Elfenbein bzw. Ebenholz mit je 42 Klappen und eine mit 56 Klappen, sowie eine Sordellina mit fünf Pfeifen und ohne Klappen, die anscheinend ein Flötenwerk *(Armonia de Flauti)* ist. Die *Sordelline* werden mit einem mit schwarzem Samt bedeckten und mit Goldstickereien verzierten Sack gespielt. Nach dem Katalog ist Settala der Erfinder der vierten Pfeife. Alle Sordelline außer der *Armonia de Flauti* gingen verloren.

Gespielt wird die *Sordellina*, indem bei einer oder zwei Pfeifen die Löcher direkt durch die Finger geschlossen werden. Die beiden anderen Pfeifen folgen wohl dem Prinzip des geschlossenen Spiels *(jeu couvert)*, d.h. alle Klappen sind geschlossen und ein Ton erklingt nur dann, wenn eine Klappe geöffnet wird. Das *Jeu couvert* ist bei MERSENNE (1648) und bei TRICHET erklärt. Dieses Prinzip ist mit der Spieltechnik der Orgel verwandt, weshalb der lateinische Katalog der SETTALA-Sammlung über die *Sordellina* sagt: *Organum portatile dici potest.* (TERZAGO, zitiert nach SCHLOSSER 1920).

Der einzige überlieferte Stich einer Sackpfeife von SETTALA läßt zwei Pfeifen mit Grifflöchern und ohne Klappen erkennen, die anderen beiden Pfeifen haben Klappen. (BÄR 1996).

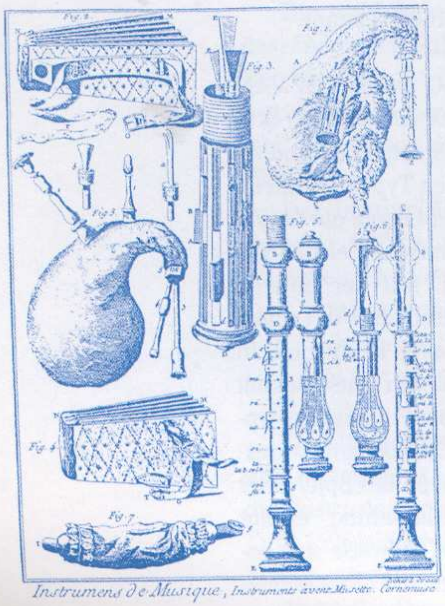
Leider ist keine einzige Sordellina erhalten geblieben. Auch die erhaltenen Kompositionen sind ziemlich dürftig. Emilio de' **CAVALIERI** hat als Anhang seines *Rappresentazione di Anima e di Corpo*, Rom, 1600, eine dreistimmige *Aria Cantata, & Sonata, al modo Antico* für *2 flauti* und Tenorstimme beigefügt. Als Alternativbesetzung sind *surdelline* angegeben. Darüber hinaus ist für die *Sourdeline* lediglich eine Tabulatur von Giovanni Lorenzo BALDANO (1576-1660) aus Savona im Jahr 1600 bekannt.

Die Tabulatur von **BALDANO** wurde von VAN DER MEER entschlüsselt. Sie enthält rund 160 Stücke für eine *Sordellina* mit zwei Spielpfeifen und einem Bordun, also für den einfachen Typ der *Sordellina*. Die Tabulatur besteht aus zwei Linien, die die Ziffern 0, 1, 2, 3, 4 und 6 und rhythmische Zeichen wie bei Lautentabulaturen enthalten. Auf der unteren Linie werden 2 und 3, auf der oberen Linie 0, 1 und 6 gelegentlich noch durch einen Haken modifiziert. In Anlehnung an die *Zampogna a pari* entschlüsselt VAN DER MEER die Tabulatur als Fingersätze, wobei die einfachen Zahlen mit Grifflöchern korrespondieren und die Zahlen mit Haken das Spiel einer Klappe darstellen. Die Entschlüsselung erfolgt anhand der Titel der Stücke, die teilweise auf bekannte Musik verweisen, sowie anhand einer Anweisung zur Feinstimmung des Instrumentes im Manuskript. Nach VAN DER MEER hat dann die Sordellina, auf der die Stücke der Tabulatur gespielt wurden, den Tonumfang gemäß Notenbeispiel 2.

Notenbeispiel 2. Tonumfang der *Sordellina* bei BALDANO

Der Bordunton bei BALDANO ist identisch mit dem tiefsten Ton der unteren Spielpfeife; die Zuordnung der Tabulaturzeichen zu Tonhöhen ist möglich, da in der Stimmanweisung die Referenztöne in fünfzeiliger Systemnotation mit Baßschlüssel (F4) angegeben sind. Dabei gibt VAN DER MEER an, dass auf der linken Pfeife das Tabulaturzeichen für es^1 zuweilen auch für e^1 stehen kann. Das Tabulaturzeichen, das hier für cis^2 (Klappe) steht, kann VAN DER MEER nicht eindeutig und schlüssig einer Tonhöhe zuordnen.

Zusammenfassend können wir feststellen, dass es verschiedene *Sordellina*-Typen gegeben hat. Ihr Typ scheint nicht genau festgelegt gewesen zu sein, es ist jedoch zu vermuten, dass der einfachere Typ mit zwei Spielpfeifen mit jeweils wenigen Klappen und einem Bordun dominierend war. Die dritte und vierte Spielpfeife des komplizierten Typs ohne Bordun mit ihren vielen Klappen dürfte bautechnisch kaum sehr stabil gewesen sein. Leider gibt es kein Originalinstrument mehr und außer den beiden erwähnten Werken, von denen ja das zweite bislang noch nicht einmal vollständig entschlüsselt worden ist, bislang keine weitere Musik bekannt. Hinsichtlich der *Sordellina* darf also weiter spekuliert werden.

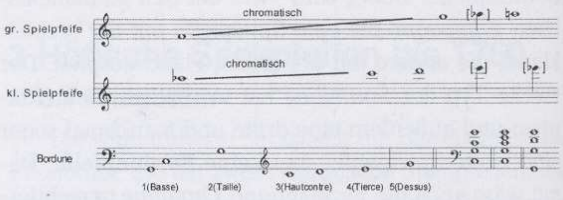
Dies sieht ganz anders aus bei der französischen Barockmusette, der wir uns jetzt zuwenden wollen.


Instrumens de Musique, Instruments avec Musette. Cornemuse

3.2 Musette (Barock-Musette, Musette de Cour)

Die bestimmenden Merkmale der Barock-Musette sind der Blasebalg und die in einem kurzen Zylinder zusammengefaßten Bordune.

Die Musette hat in ihrer definitiven Form zwei Spielpfeifen mit je 6 Klappen. Zu den Spielpfeifen treten vier oder fünf geknickte Bordunpfeifen in einem Zylinder. Die Bordune können durch Schieber auf 5 oder 6 Öffnungsschlitzen einzeln ab- und zugeschaltet und umgestimmt werden. Auf der Musette erklingen also bis zu 7 Pfeifen gleichzeitig. Alle Pfeifen sind zylindrisch gebohrt und mit einem Doppelrohrblatt versehen. Die Musette spielt in den Grundtönen C oder G, die von dem jeweils vierstimmigen Bordun vorgegeben werden. Ihre Möglichkeiten sind in Notenbeispiel 3 dargestellt.



Notenbeispiel 3: Tonumfang der Musette.

In der *Méthode* von HOTTETERRE (1738) ist als fünfter und sechster Bordun e^1 und c^2 angegeben, die man aber nur gelegentlich benutzte.

Mehrstimmiges Spiel auf den beiden Spielpfeifen ist möglich und wird in den Kompositionen häufig verlangt. HOTTETERRE hat beispielsweise ein vollständiges Trio für **eine** Musette und Generalbaß geschaffen.

In einer Bibliographie identifizierte der Verfasser dieses Artikels etwa 70 Komponisten, die für Musette in über 200 Notenbänden geschrieben haben. Darüber hinaus war die Musette unentbehrliches Requisit in den französischen Opern von LULLY, MONTÉCLAIR, CAMPRA, RAMEAU u.a. in den allegorischen Schäferszenen. Dies mag zur Einführung in die Musette hier genügen. Im übrigen sei auf weiterführende Artikel (WILZEK, 1995) und (WILZEK, 1997) verwiesen.

Auffällig ist, dass die Musette bereits im 17. Jahrhundert im Gegensatz zu den musikalisch vergleichbaren Flöten und Oboen, die sich jeweils mit einer bzw. zwei Klappen zufrieden geben mussten, **ein** chromatisches Klappensystem besitzt.

Die Musette wurde seit etwa 1760-1770 in Frankreich nicht mehr gespielt, nachdem die Schäfermode abgeklungen war und viele Instrumente wie eben auch die Musette den Klangvorstellungen der musikalischen Klassik nicht mehr nachkommen konnten.

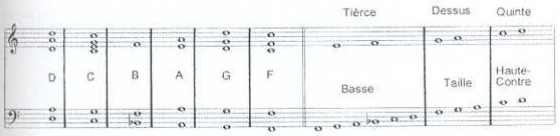
Frühere und Sonderformen der Musette

Frühe Bauformen der Musette, die bei MERSENNE und TRICHET beschrieben werden, haben lediglich eine Spielpfeife, deren Griffweise und Klappensystem noch nicht gefestigt sind. Dieser Typ wird auch bei BORJON neben der späten Form abgebildet.

Die kleine Spielpfeife wird von Martin HOTTETERRE, dem Vater Jacques-Martins, etwa um 1670 erfunden (HOTTETERRE 1738). Sie erweitert den Tonumfang nach oben und ermög-licht zweistimmiges Spiel.

Während die Spielpfeifen mit der Zeit komplizierter werden, werden die Bordune, die im 17. Jahrhundert von Jean HOTTETERRE, dem Großvater Jacques-Martins, perfektioniert wurden (HOTTETERRE 1738), im 18. Jahrhundert vereinfacht.

Die früheren ***Bourdons à tous jeux***, die bei BORJON abgebildet und von HOTTETERRE beschrieben werden, ermöglichen ein Spiel in 6 verschiedenen Grundtönen. In **einem** Zylinder werden (nach HOTTETERRE) 6 Bordunpfeifen von 9 Öffnungsschlitzen mit 13 Schiebern begrenzt. Für die Grundtöne F, G, A, B, C, D sind bis zu sechsstimmige Bordunakkorde mit insgesamt 17 Tönen möglich. (Notenbeispiel 4).



Notenbeispiel 4: *Bourdons à tous jeux.*

Die *Bourdons à tous jeux* erhöhen einerseits die Zahl der möglichen Grundtöne auf der gleichen Spielpfeife von 2 auf 6; andrerseits war es möglich, mit verschiedenen Spielpfeifen zum gleichen Bordunzylinder zu spielen. Die überlieferte Musette-Musik steht überwiegend in C oder G -mit wenigen Ausnahmen in D, E und A-, so daß die *Bourdons à tous jeux* im 18. Jahrhundert kaum noch gebaut wurden. Einzelne Instrumente sind erhalten.

Neben der Normalform der beiden Spielpfeifen gab es Versuche, den Umfang der Musette zu erweitern. Eine Erweiterung nach oben kann durch zusätzliche Klappen an der kleinen Spielpfeife erfolgen. Eine Umfangserweiterung nach unten kann nach HOTTETERRE durch eine Verlängerung der großen Spielpfeife mit zusätzlichen Klappen oder durch eine zweite Bohrung in der kleinen Spielpfeife erreicht werden. Enstprechende Instrumente sind für alle drei Erweiterungsmöglichkeiten erhalten. Andere Sonderformen sind Musettes, die entweder einen Ganzton über den Normalpfeifen in C/G stehen, also in D/A gestimmt sind, oder eine kleine Terz tiefer, also in A/E stehen.

Als eine primitive Kopie einer Musette kann die **Shuttle Pipe** angesehen werden. Sie ist die früheste bekannte balggeblasene englische Sackpfeife (COCKS /BRYAN, 1967) und hat einen Zylinderbordun wie die Musette. Die Inschrift eines Exemplares lautet *The gift of Simon Robertson to Salathiel Humphries 1695* (COLLINSON, 1975). Alle Pfeifen sind zylindrisch und werden mit Doppelrohrblättern zum Erklingen gebracht.

4 Nachfolger der höfischen Instrumente

Auf den britischen Inseln kommen der Musette verwandte Dudelsäcke mehr als 100 Jahre nach ihr auf. Der Zylinderbordun der *shuttle pipe* mit seinen Doppelrohrblättern und geknickten Pfeifen wurde gegen 1700 von geraden langen Bordunen mit einfachem Rohrblatt abge-löst. Damit liegen die frühen *Northumbrian small-pipes* mit drei Bordunen in einer Tülle und einer anfangs noch am Ende offenen zylindrischen Spielpfeife mit einem Doppelrohrblatt vor. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts wurde die Spielpfeife am unteren Ende geschlossen, so daß jetzt ein echtes Staccato möglich war. Im 19. Jahrhundert wurden bis zu 17 Klappen einge-führt und die Zahl der Bordune auf maximal sechs erhöht.

Daneben seien noch die irischen *Uillean Pipes* erwähnt, die ebenso eine chromatische Klappentechnik besitzen und balggeblasen sind. Ein weiterer historischer Bezug zur Musette ist dem Verfasser nicht bekannt. Allerdings ist anzumerken, dass die *Regulators* der *Uillean Pipes* insofern mit dem *Petit Chalumeau* der Musette und der dritten und vierten Spielpfeife der *Sordellina* verwandt sind, als sie nur erklingen, wenn eine der Klappen gedrückt wird; es handelt sich also bei dieser Sackpfeife gleichfalls um ein *Organum portatile.*

Bild 5: Anthonis VAN DYCK (1599 - 1641)
Françoise Libert (Gemahlin von Snyders) (um 1637)

Literatur

Theseo AMBROGIO: Introductio in Chaldaicam linguam, Syriacam atque Armenaicam et decem alias linguas. Pavia, 1539.
Pierre Louis d'AQUIN: Siècle Littéraire de Louis XV ou lettres sur les Hommes Célèbres. 1754.
Giovanni Lorenzo BALDANO: Libro per scriver l'intavolatura per sonare sopra le sordelline. Savona, 1600. Facsimile mit verschiednen Studien, u.a. von VAN DER MEER. Savona, 1995.
Frank P. BÄR: Le Museo Settala à Milan au XVIIe siècle: une collection d'instruments de musique à l'esprit français. In: Musique, Images, Instruments 2(1996), S. 59-87
Charles-Emmanuel BORJON DE SCELLERY: Traité de la musette. Lyon, 1672. Neudruck Genf, 1972
Barra BOYDELL: The Crumhorn and other Renaissance Windcap Instruments. Buren, 1982
Eugène de BRICQUEVILLE: Les Musettes. Paris, 1894. (Reprint 1981)
William A. COCKS: The Phagotum. An Attempt at Reconstruction. In: Galpin Soc J. XII(1959)57-59.
William A. COCKS/J.F.BRIAN: The Northumbrian Smallpipes. Newcastle upon Tyne, 1967.
Francis COLLINSON: The Bagpipe. London, Henley and Boston, 1975.
Mario FABBRI: La collezione medicea degli strumenti musicali in due sconosciuti inventari del primo seicento. Note d'archivo per la storia musicale, 1 (1983), 51-62.
Francis W. GALPIN: The Romance of the Phagotum. In: Proc. of the Royal Musical Association LXVII (1940/41) 57-72.
Febo GUIZZI, Roberto LEYDI: Le zampogne in Italia. Mailand, 1985.
Jacques-Martin HOTTETERRE: Méthode pour la musette. Paris, 1738. Neudruck Genf, 1977
Jean-Christophe MAILLARD: L´esprit pastoral et populaire dans la musique française baroque pour instruments à vent (1660 - 1760). Dissertation Univ. Paris IV, 1987.
Jean-Christophe MAILLARD: Des airs de musique instrumentale bretonne notés avant la revolution. In: Musique bretonne. Histoire des sonneurs de tradition. Douarnenez, 1996.
Sybil MARCUSE: A survey of musical instruments. London, 1975.
Andreas MASEL: Stichwort „Doppelrohrblattinstrumente". In: Musik in Geschichte und Gegenwart, 2. Auflage, Band 2. Kassel u.a., 1995.
Marin MERSENNE: Harmonie Universelle contenant la théorie et la practique de la musique. Paris, 1636. Reprint: Paris, 1975. Deutsche Übersetzung des 5. Buchs: Wolfgang KÖHLER: Die Blasinstrumente aus der Harmonie Universelle des Marin Mersenne. Celle, 1987.
Marin MERSENNE: Harmonicorum instrumentorum libri XII. Paris, 1648. Reprint: Genf, 1973.
Michael PRAETORIUS: Terpsichore, musarum aoniarum quinta. Wolfenbüttel, 1612. (Neuausgabe in: Gesamtausg., Bd. XV. Wolfenbüttel, 1929).
Julius von SCHLOSSER: Die Sammlung alter Musikinstrumente. Wien, 1920.
Ernst Eugen SCHMIDT: "Sein polnisch Duday dises war ..." - Bildquellen zur Geschichte der Sackpfeife. in: Der Dudelsack in Europa mit besonderer Berücksichtigung Bayerns. München, 1996.
Fritz SCHNEIDER: Unha valoración estadística dunha colección iconográfica - Die statistische Auswertung einer ikonographischen Sammlung. In: Anuario da Gaita, No. 9, 1994 (Escola Provincial de Gaitas, Deputacion de Ourense).
Paolo Maria TERZAGO: Museae Septalianum Manfredi Septalae patritii mediolanensis industrioso labore constructum; Pavli Mariae Terzagi mediolanensis physici collegiati geniali laconismo descriptum; ...; Dertonae ... 1664. [Tortona, 1664]. Auszüge im lateinischen Urtext in: Julius von SCHLOSSER (1920).
Pierre TRICHET: Traité des instruments. Manuskript ms 1070 in Bibliothèque Sainte-Geneviève. (um 1640). Neuausgabe von François LESURE. Genf, 1978
Ernst WILZEK: Die Barock-Musette. Vom Schäferinstrument zum Virtuoseninstrument. In: Tibia 20(1995), Heft 3/95, S. 497-516
Ernst WILZEK: Die Barock-Musette. Sackpfeife und Tanz - die Musette in der französischen Barockoper.In: Concerto Nr. 120, Februar 1997, 14.Jg., S . 13-17.
Ernst WILZEK: Die Barock - Musette wurde nicht nur in Frankreich gespielt - Anmerkungen zur Verbreitung höfischer Sackpfeifen in Mitteleuropa und zur Nürnberger Musette-Handschrift. Erscheint in Kürze

As Gaitas cortesanas

Arcadia en la música clásica

Ernst Wilzek

Traducción resumida: Oliver Rico e Xosé Lois Foxo

Introducción:

Entre as gaitas da colección instrumental do museo de instrumentos de Lissberg, hai un instrumento que chama especialmente a atención: A "Musette de Cour" do século XVIII de Chedeville (Inventario número 7222). ¿Qué nos fascina especialmente niste instrumento, ou dito de outra maneira, qué distingue este instrumento de moitas outras gaitas do mundo, dos que en Lissberg soamente se poden mostrar uns poucos?

Dentro da variedade das propiedades dos instrumentos, chaman a atención as seguintes:

- Dous punteiros en lugar dun, con numerosas chaves.
- Bordón con forma moi compacta, e ten cinco tubos sonoros en lugar de un ou tres que normalmente teñen.
- Barquín para introducir o vento no fol e, polo tanto, carecen de soprete.
- Fundamentalmente furdados nos tubos e que emiten son suaves.

Os materiais empregados son moi valiosos:

- Punteiros de marfil en lugar de empregar madeiras locais e as chaves de prata.
- Presentacións elegantes cunha funda de seda moi elaborada, con barquín o fol, e a buxa que comunica o barquín co fol igualmente moi adornada.

Constatamos que se poden encontrar as musettes ou instrumentos parecidos en distintos gravados no museo, por exemplo o gravado "Aer" de Ridinger, "Les amoures Pastorales" de Boucher o retrato de L'anglois de Van Dyck así como o gravado de Mariete. Ao parecer estes gráficos foron vendidos a círculos sociais elevados, así como á nobreza e á burguesía, que nos séculos XVII e XVIII lles gustaba cada vez máis imitar a maneira de vivir dos nobres. Os tocadores de Musette represéntanse dunha maneira moi idealizada nos gravados e nas pinturas, tamén como retratos de persoas e alegorías, os que, seguindo o código social da época, seméllalles importante. As persoas representadas adórnanse con instrumentos e non tocan profesionalmente sempre, non necesitando tocar o instrumento para vivir. Outras representacións da Musette podémola encontrar en Schneider (1994).

Si valoramos estas observacións, tamén elaborada e cara construcción, materiais caros, así como a forma de vivir da nobreza, entón podemos considerar que a iconografía representa ese xeito de vivir dos nobres. Ademais o concepto "Cortesán", aparte da nobreza e forma de vivir das clases burguesas acomodadas.

Baixo o atributo cortesán entendemos (1) que a Musette foi tanxida por músicos profesionais en grupos cortesáns e na ópera (2) ou afeccionados cortesáns, motivando representacións idealizadas ou empregándoas en retratos representativos.

Seguidamente desexamos continuala pregunta: ¿Por qué unha sociedade cortesá creou un instrumento específico e precisamente a Musette para o entretemento nas funcións?. Posteriormente sigue unha pequena representación das gaitas afíns ás musettes que xurdiron naquel tempo ou antes. Finda o artigo cunhas anotacións sobre gaitas tardías, despois do final do uso da Musette en torno ao 1760-1770.

Influencia da esfera cortesana nas gaitas

Dado que, na esfera cortesá, soamente a musette está ben documentada, temos que cinguirnos a estas gaitas.

A) Influencias históricas

Na antítese entre o ser idílico e unha civilización refinada móvese a sociedade occidental mirando á antigüidade. Na "Eidyllia" de Teócrito (Século III antes de Cristo) e na Bucólica de Virgilio (37 antes de Cristo) presenta as arcadias como unha paisaxe poética de pacíficos pastores. Coa volta do Renacemento á Antigüidade estes pensamentos recobran vida.

Na literatura menciónase aquí as novelas de pastores: Arcadia de Sabbazari (sobre o 1480), Tassos Aminta (1573) e Giovanni Battista Guarinis "tragicommedia" II Pastor Fido (1589). II Pastor Fido, punto álxido das pezas pastorís, foi traducido a tódolos idiomas europeos e empregado nas óperas por Bertali, Händel e Salieri.

En España compuxeron poemas pastoriles Montemayor e Lope de Vega, en Francia Honoré d'Urfé con "L'astrée" e en Inglaterra Sir Philip Sidney e John Barclay. En Alemania podemos mencionar Opitz e o círculo dos "Pegnitz-Schäfer" en Nürnberg. Aínda Göthe no 1787 inscribe na "Accademia delgli Aracadi" una sociedade onde se poden atopar socios

con nomes de pastores en libre natureza para o discurso literario.

A sociedade aristocrática divertíase ata fin do vello "ancien regim" en arcadias escenificadas e entréganse á leda ilusión campesiña. A denominada moda pastoril atópase tamén nas velas artes e na pintura. Na pintura represéntanse escenas pastoriles, que a miúdo son tomadas da poesía. Antoine Watteau é o cronista dise mundo artificial das "Fêtes galantes", cuxo encanto se capta nos seus cadros. Más superficialmente representan Jean-Honoré Fragonard ou Nicolas Lancret a sociedade pastoril, que non deixa lugar a dúbida da súa sensualidade. Aínda hoxe en día o vocablo "Schäferstündchen" recórdanos eses tempos.

Tamén, na música, especialmente en Francia, empregáronse eses instrumentos que utilizaban os auténticos pastores, tales como a cornamusa, a zanfona e a pandeireta, tamén a combinación da frauta dunha soa man polo mesmo músico tocando un instrumento de percusión co seu característico bordón, é dicir, do mesmo xeito que na literatura e na pintura, de forma moi sublimada que corresponde ás necesidades da nobreza.

Ademais da captación da utopía pastoril, a representación de instrumentos da antigüidade estimulou aos constructores de instrumentos do renacemento. Mencionamos agora o "Krummhorn" do que se encontran copias modernas dunhas modelos renacentistas no museo de Lisberg. En xeral conquírese a forma curvada, facendo primeiro o vaciado interior, e seguidamente quentando o instrumento modélase. A construcción é moi traballosa, nembargantes esa curvatura non ten ningunha utilidade musical. ¿Por qué entón ese esforzo?.

Boydell (1982) hai unha representación dun relevo en Lanuvium, preto de Roma, do século III na que un instrumento con dobre palleta, taladrado cilíndrico matizándose as irregularidades do corno. Si temos claro que o "Krummhorn foi desenrolado en tempos modernos, a finais do século XV en Italia, podemos supoñer que as fontes primarias deron a motivación, xa que nesta época Italia era un centro importante do Renacemento. Estes instrumentos foron construídos en distintos tamaños para os grupos. Dado que a súa construcción era complicada, foron relativamente caros; comprobamos, asemade, o seu emprego nas capelas da corte e nas asociacións de tocadores. Temos aquí un exemplo do instrumento que ten un vello orixe que foi empregado en círculos cortesáns.

Criterios estéticos

As gaitas son, a miúdo, instrumentos que, co seu fol e os seus longos bordóns, necesitan moito espacio, ademais a imaxe do gaiteiro, o que, debido ao mal estado ten que inchar moito as meixelas para instrudicir o ar necesario no fol, o cal non sería un signo de elegancia a decencia do persoal da corte. Esta aseveración está subrayada por Borjon no 1672, titulando o capítulo IV do seu tratado da Musette "Des Gremaces, et de la maniere de les eviter".

Para desenrolar unha gaita que lle vaia ben a unha dama da Corte, hai moitas esixencias, as que a Musette parece cumprir.

Para desenrolar unha gaita desta maneira, a que ao mesmo tempo fora agradable para unha dama da corte, había moitas esixencias que cumprir, as que a Musette ten.

Ante todo hai que reducir as medidas do instrumento. En lugar de un ou varios roncos grandes, que leva un auténtico pastor, encontrouse unha solución elegante a miniaturizada[1], semellante a outros instrumentos do renacemento, que explicaremos máis adiante. O punteiro podíase dividir en dúas partes iguales, renunciando á súa conicidade interior e en lugar dun corno torcido elixíase un taladrado cilíndrico.

¿Cómo se podía entonces evitar inchar as meixelas e deixar a boca libre para o canto ou a conversa? Apoiándose no órgano, que ten orixe antigo, deseñouse o barquín o que se acciona co antebrazo dereito mentres o antebrazo esquerdo presiona o fol. Pallas Athene menciona unha lenda o cal o vello "Auloi" tiña un sistema de tubos que podían ser os antecesores das gaitas.

O barquín e o fol de pel poden ser na Musette pequenos e elegantes, posto que os tubos sonoros dun instrumento da corte deben necesitar pouca presión para que soen.

Tamén o "Outfit" da Musette corresponde perfectamente ás necesidades das representacións cortesáns: Os tubos sonoros son fundamentalmente feitos de marfil e as chaves de prata, así como madeira de ébano, só en casos especiais estaba feita de madeira do país e chaves de latón. O fol iba cuberto de terciopelo ou seda e ornamentado validamente. Polos anos 1760-1770 deixouse de tocar a Musette, sen embargo seguiu sendo motivo de arte.

Emprego das gaitas na corte

A organización da música na corte francesa está ben documentada dende o século XVI. Desde 1543 aparecen gaiteiros profesionais no grupo de Hautbois et Musettes de Poitou.

Cando Trichet e Mersenne, a comezos do século XVII, escribiron os seus tratados, había algúns virtuosos da Musette.

Borjon escribiu acertadamente no 1672: Os xéneros pastoriles e as manifestacións campesiñas aínda non están borradas, esto pódese ver cada ano no ballet real.

Además da corte francesa, eran coñecidas as Musettes e outras gaitas.

Temos referencias de gaitas no castelo de Ambras en Innsbruck, (1580), no castelo de Catajo en Padua (1596).

Música popular na corte

Xurde a pregunta de cómo se adaptaron estes instrumentos da esfera popular a corte. En liñas xerais a situación pode quedar aclarada por medio das seguintes palabras de D'Aquin (1754):

> *"La musette semble faite pour la solitude des Bois, & pour exprimer les soupirs d'un Amant. Transportez-vous dans l'anciens tems, voyez les Bergères ornées de guirlandes de fleurs, qui sur le soir ramènent leurs troupeaux; entendez Corydon qui fait résonner sa Musette, vous voilà ravi, vous regrettez ce siècle heureux..."*

Primeiros testemuños de algunhas sinales características da Musette

Observamos aquí a miniaturización dos atributos da Musette así como do emprego do barquín, todo elo para evitar muecas segundo Borjón.

Primeiramente fixarémonos nos tubos melódicos cilíndricos, os cales facilitan, en instrumentos de palleta, a consecución da mesma altura de son en punteiros feitos de dúas pezas. Entre moitos instrumentos que Praetorius e Marsenne describen (os que son considerados actualmente do renacemento) serán mencionados por nós non con criterios musicais, tales como o "Krumhorn" e o "Rankett".

O Rankett é un exemplo extremo para a miniaturización dos instrumentos de vento de madeira. Son construídos por familias en distintas medidas, pero constantemente no baixo e no contrabaixo. O Ranket contén no seu corpo cilíndrico, de madeira ou marfil soamente furados paralelos, comunicados un ao outro a o final, co cal forman taladros ondulatorios.

O bordón da Musette en forma cilíndrica foi copiado de Rankett, pero a diferencia evidente é que o bordón da Musette ten cinco tubos e está unido a un bloque.

As primeiras testemuñas da forma da Musette con bordóns cilíndricos, na que había que soprar coa boca, son un emblema de "Dévises Héroiques des Claude **PARADIN** (Lyon, 1551), así como un cadro anónimo "Ball am Hof Heinrichs III", podemos ver un grupo para bailar cun "hautbois" e tres gaitas de sopro de boca con punteiros cilíndricos.

A primeira gaita con barquín é a "Phagotum" á que nos referiremos máis adiante. O barquín apareceu no ano 1535. Tamén a Sordellina se tocou co barquín (Trichet 1626).

O instrumento que menciona Rémy Belleau na súa "Bergerie" 1577 ten un barquín e pode ser unha Musette (Marcuse 1975):

> *Mais ta loure est entière, et le ventre en est bon*
> *L'anche, le chalumeau, le soufloir, le bourdon*
> *Ne perdent point de vent.*

A Musette máis vella e máis famosa con bordóns cilíndricos e barquín foi, tal como mencionamos, a representada no inventario de instrumentos do castelo de Ambras no Tirol 1596. Actualmente encóntrase na colección de arte histórica do museo de Viena.

As primeiras mencións da Musette nas fontes literarios encóntranse en Pretorio (1619): "Agora tróuxose de Francia unha gaita pequena ou "Hümmelchen", introducíndose o aire por medio dun barquín, sendo rexido o ar por medio do control do brazo" (Mersenne-1636 e Trichet 1640).

Gaitas cortesáns ata 1760

A primeira gaita con barquín é o "Phagotum", ten dous punteiros cilíndricos e leva tres perforacións paralelas conectadas paralelamente. O instrumento tocábase moi semellantemente á Musette, con técnica pechada. Cando non tiña que emitir ningún son estaban tódolos buratos pechados, soamente había son cando se abría un burato.

Afranio, aproximadamente, 1480-1565, construíu o Phagotum polo 1515 en Panonia e intentou melloralo tal como sabemos por medio do seu sobriño Ambrogio (1535). Había distintos modelos, dos cales un tiña un punteiro como bordón.

A Sordellina

A primeira parente da Musette foi a Sordellina, que tamén se toca con barquín. (Soudeline ou Organinen de Italia). Esta gaita foi empregada no entorno da corte de Nápoles e tamén desenrolada. Lamentablemente non se conserva ningunha Sordellina. Existen varios tipos de Sordellina descritos por Mersenne 1636.

Nun inventario de instrumentos da corte de Medici (1621-1622), segundo Fabbri, menciónanse catro Sordellinas: Unha Sordellina con dous punteiros, chaves e barquín; ornamentados con remates en ouro, además das súas palletas; outra Sordellina con frautas. Outras dúas Sordellinas non aparecen moi ben definidas. Un importante documento sobre a Sordellina é a "Tabulatura" de Giovanni Lorenzo Baldano (1576-1660) de Savona, a que se coñecía no ano 1600.

Resumindo, podemos afirmar que había distintos tipos de Sordellinas, sen poder apreciar con exactitude as súas diferencias, nembargantes podemos considerar que o formato máis sinxelo sería con dous punteiros con poucas chaves e un bordón dominante. O

outro tipo de Sordellina, é dicir, con tres ou catro punteiros e moitas chaves sen bordón semella ser menos estable. Desgraciadamente non hai ningún instrumento orixinal.

Musette (Musette barroca, Musette de corte)

Os seus distintivos son o barquín e o conxunto de bordóns nun corto cilindro. Na súa forma definitiva consta de dous punteiros con seis chaves. Ademáis dos punteiros ten catro ou cinco bordóns nun cilindro. As formas primitivas da Musette foron descritas por Mersenne e Trichet. No 1738 Hotteterre ampliou a gama sonora do instrumento, permitindo o emprego de 6 tons básicos.

A "Shuttle Pipe" pode ser considerada como unha copia primitiva da Musette.

Continuadores dos instrumentos cortesáns

Nas illas británicas aparecen as gaitas parentes da Musette máis de cen anos despois. O bordón cilíndrico de Shuttle Pipe coa súa palleta dobre foi empregado sobre o 1700 con tubo recto e cana simple. Con esto aparecen as primeiras Northumbrian small-pipes con tres bordóns nun tronco e despois con punteiros cilíndricos con palletas de dobre cana.

Xunto ás anteriores temos que situar a Uillean Pipes, a que posúe unha técnica cromática de chaves así como barquín. Outra derivación histórica da Musette non lle é coñecida ao autor. De todos xeitos debemos notar que os reguladores da Uillean Pipes están emparentados co "petit chalumeau" da Musette e do terceiro e cuarto punteiros da Sordellina, posto que soamente soan si se lle calca a unha das chaves; trátase entón dunha gaita que é a o mesmo tempo unha especie de órgano portátil.

Homenaxe a Felesindo Sotelo Iglesias en Xinzo da Limia, 25-12-1999.
Con motivo da 1.ª Fase da Liga Galega de Bandas de Gaitas (X Aniversario da mesma)

La Gaita aragonesa

Un cuento inconcluso

Eugenio Gracia

Gaiteiro en Huesca
Gaita de boto aragonesa

Desde tiempos muy remotos, la gaita ha tenido presencia en Aragón de forma continuada. Estudios sobre la música en la Corona de Aragón ya nos hablan de la existencia de *juglares de cornamusas* allá por el año 1349 y con el paso del tiempo se van encontrando citas que la circunscriben a las actuales fronteras de Aragón, sin mencionar la presencia de otros tipos de gaita en otras regiones de la antigua Corona de Aragón.

Hay muchas citas de la ciudad de Zaragoza, durante el siglo XV, que apuntan a un carácter más popular del instrumento que el cortesano de siglos anteriores. Pasa otro siglo y podemos observar el uso del instrumento cada vez más popular, utilizado en manifestaciones religiosas de importancia y actos oficiales, pero más vinculado a manifestaciones festivas del pueblo pasando a ser considerado un instrumento de segunda línea y compartiendo esta "categoría" con otros instrumentos afines (dulzainas, percusiones menores...). En citas de siglos posteriores podemos observar la progresiva delimitación del instrumento al uso festivo-tradicional. Ya en el siglo XIX encontramos referencias a la inclusión del instrumento en actos oficiales y religiosos, pero sobre todo formando parte de manifestaciones tradicionales como dances y paloteados y comparsas de gigantes y cabezudos. Desde el siglo XIX, tanto instrumento como instrumentista, van dando forma al personaje, *el gaitero*, que, pasando los años, se convertirá en parte fundamental de las fiestas de los pueblos y ciudades. Esta "especialización" del trabajo del gaitero hace que el número de actos para los que es requerido se limite tanto al hecho del oficio (compartido con otros como pastor, que era el más común, pregonero, etc.) como a la zona o zonas en las cuales su presencia es fundamental para poder realizar estas manifestaciones festivas (dances, paloteados...). La consecuencia más directa es la paulatina desaparición tanto de gaiteros como de gaitas y hace de los existentes músicos itinerantes que tiene que cubrir las necesidades de varios pueblos.

En nuestro pasado más reciente observamos que a principios de este siglo (el XX) la zona de influencia del instrumento y los instrumentos se concreta en el noreste de Aragón, fundamentalmente en la provincia de Huesca y parte de la de Zaragoza, incluyendo la capital. Surgen dos zonas de permanencia del instrumento bastante claras, los Monegros y el Sobrarbe (Pirineos) además de otras como la Ribagorza o la Litera, en la parte oriental de la provincia de Huesca.

Sin remedio los gaiteros van desapareciendo poco a poco y sus instrumentos duermen con el polvo en las falsas y buhardillas de las casas de las familias de los gaiteros, o bien, los más desfavorecidos por la suerte, son utilizados en los más diversos usos y cuando desaparece su utilidad se consumen en un fuego purificador.

Los gaiteros que van quedando comparten su oficio musical con otros, preferentemente con el de pastor. El oficio suele pasar de padres a hijos o familiares, aunque cada vez son menos los que se animan a tocar. Esto hace que los pocos gaiteros que van quedando tengan que recorrer muchos pueblos, donde son requeridos para realizar la fiesta y los actos que conlleva: en Sobrarde, los bailes en comunidad, pasacalles, bailes de los mozos, *bailables* en general; en Monegros los dances, auroras, despertaderas, coplillas de la víspera del santo.

Los instrumentos van deteriorándose con el paso del tiempo, no hay constructores y la manera más fácil de solucionar los problemas es que el propio gaitero se convierta en "luthier" arreglándose o fabricándose las piezas (se solía utilizar un hierro al rojo con el cual se horadaba la madera para realizar los interiores y posteriormente los agujeros) o, como en algún caso conocido, comprara las gaitas o las piezas en cuestión a las familias de gaiteros ya desaparecidos.

Danza de L'Almoleda

La consecuencia más directa de todo esto es la aparición de instrumentos con la misma morfología pero con un aspecto exterior (torneado, dimensiones, adornos) distinto. Cabe destacar una característica peculiar de las gaitas aragonesas que es el forrado de los tubos sonoros con piel de culebra y el del boto con un vestido de flores, los cuales permanecen, en su gran mayoría, en los instrumentos o piezas encontrados y de los no conservados se tiene una referencia clara, oral o en fotografías, de estas características.

¿Nos encontramos con un instrumento o con varios de similares características? ¿Hay un instrumento base común que cada gaitero o constructor varía a su gusto o se trata de la evolución de una gaita en el tiempo y a la que se suman las innovaciones técnicas aprendidas en viajes a otros lugares donde se tocaba la gaita o de viajeros venidos de lugares distantes?

Tenemos que situarnos en la *"época"* y comprender las migraciones y viajes que se realizaban. Un ejemplo claro lo tenemos en el camino de Santiago y toda la variedad de procedencias y orígenes de sus peregrinos, lo que nos hace pensar en un intercambio cultural tanto a escala europea como de las distintas y actuales comunidades autónomas españolas.

En Aragón el hecho claro es que los rebaños de la montaña bajaban a *tierra plana* a pasar el invierno y muchos de éstos iban a parar a tierras de los Monegros. Sabiendo que el oficio de pastor llevaba muchas veces el de gaitero a cuestas... ¿podemos elucubrar sobre la comunicación entre gaiteros de la montaña y gaiteros de los Monegros? Aceptando la posibilidad de intercambio cultural anteriormente dicha, es fácil suponer éste entre gente de la misma zona y con gustos afines.

¿Viene la gaita aragonesa de los Monegros y la adaptaron en el Sobrarbe y otras zonas de Aragón o por el contrario proviene de una desaparecida gaita de los Pirineos centrales con presencia en el sur de Francia (ya desaparecida en el siglo pasado en Bearn

Personajes de la danza de Sena (Monegros)

y Bigorra) transmitida por los pastores a otras comarcas aragonesas? Si además observamos que hay canciones y bailes de melodía común tanto en Monegros como en Sobrarbe (ej. La Pasabilla) y tenemos en cuenta cómo se han ido desarrollando los hechos a traves de la historia, fácil y evidentemente llegamos a la conclusión de que en Aragón tenemos un solo tipo de gaita. Un tipo de gaita que según épocas y necesidades ha ido cambiando de aspecto pero que corresponde a la evolución de un modelo único. Modelo que observando las gaitas y piezas *viejas* recuperadas, encontradas, restauradas o mantenidas posee variedades en cuanto a las características de las piezas que la componen, más o menos a su afinación, a sus adornos, pero todo ello a partir de esa base común.

Esta riqueza debe permitirnos disfrutar de nuestra gaita aragonesa en su exclusividad y en su variedad, pero sin llegar a caer en una postura nacionalista fundamentalista e intentar diferenciarnos de nuestros vecinos del norte o del sur con esa única pretensión, la de ser diferentes, e ignorar una realidad y un devenir histórico en el que nunca ha tenido lugar dicha corriente. Tenemos la oportunidad de disfrutar de un dance Monegrino o de las coplillas de la víspera o del canto acompañado con la gaita o de las mazurcas, polkas, jotas... u otros *bailables* de la montaña, de los paloteados, de los bailes comunitarios o de las rondas. Podemos disfrutar de esta cantidad de cosas distintas enraizadas en zonas diferentes de Aragón pero unidas por un elemento común, *la gaita*. Dándole la misma importancia a un baile de carnaval montañés que a una mudanza de un dance Monegrino, estaremos creando un ámbito de trabajo que se llama Aragón y en el cual después de un proceso de recuperación casi heroico, con unas pautas de trabajo establecidas, con constructores jóvenes y con una demanda de instrumentos cada vez mayor, el elemento protagonista va a ser los **nuevos gaiteros.**

Chuan Cazcarra "O tío Chuan" gaitero de Bestné (Sobrarbe)

Unas personas que encarnen la tradición y sepan transmitirla, que pueda haber gaiteros en la montaña, en Monegros o en cualquier zona de Aragón donde sean necesarios para seguir haciendo la fiesta. Que puedan y sepan adaptarse a nuevas fiestas o combinarse con otros instrumentos para darle más prestigio al suyo o crear nuevas melodías que hagan aumentar la *"categoría"* de instrumento y de instrumentista. Que cuenten con una evolución y mejora en el instrumento que les permita desarrollar su destreza técnica y su iniciativa en la ejecución del viejo repertorio y la composición de nuevas obras. Que puedan ser parte del legado recuperado del pasado y capaces de transmitirlo de la mejor manera posible.

Estamos en un momento en el que después de superar muchos obstáculos, ya que casi desaparece el instrumento, se abre un gran futuro ante nosotros. Tenemos la oportunidad de unir toda nuestra cultura "gaiteril" para ponerla en el sitio que corresponde, mirando al pasado pero caminando hacia adelante. Estamos entre el ayer y el mañana, pero tenemos que tener en cuenta que hoy ya es el mañana y que estamos trabajando para que cuando vengan las nuevas generaciones de gaiteros sepan transmitir lo que nosotros hemos aprendido de los anteriores, aprovechen nuestra aportación y sigan enriqueciendo con sus nuevas ideas la tradición de la gaita aragonesa.

BIBLIOGRAFÍA

Mir Tierz, Pedro y Blecua Vitales, Martín, *La gaita de boto aragonesa*, Rolde de Estudios Aragoneses, 1998.

Vergara Miravete, Angel, *Instrumentos y tañedores*, Rolde de Estudios Aragoneses, 1994.

VV. AA., *Ponencias del 1º Encuentro de gaiteros de Aragón*, L'Ainsa, 1988.

FOTOGRAFÍAS

Gaitero nº 1 - Gaitero desconocido-Huesca, Archivo Compaire Fototeca Diputación Provincial Huesca.

Andanças gaiteiras pela terra de Miranda

Mário Correia

Neste breve trabalho de informação, muitas das "conquistas" e "avanços" aqui descritos podem parecer francamente insignificantes se considerados for a do quadro expressivo da música tradiconal mirandesa nos tempos actuais.

No entanto, assumem uma grande importância no contexto cultural da Terra de Miranda, onde até há cerca de três anos atrás a música ds gaiteiros estava em acentuado sentido de desaparecimento, com cerca de meia dúzia de instrumentistas tradicionais sobreviventes e já muito pouco solicitados para tocar nas festas locais ou mesmo retirados de todas e quaisquer lides musicais.

Tratou-se, acima de tudo, de um processo de revivificação e de recuperação, por um lado, mas sobretudo da criação de uma dinâmica de divulgação e de valorização que, mais do que a sua defesa, assegurasse a manutenção das condições de criatividade, com a procura de novos contextos expressivos e de novas funcionalidades significativas.

Da importância e relevância cultural destas acções o futuro falará com a sabedoria e a eloquência que o distanciamento dos factos confere.

A Dança

Bi benir la gaita
A l cimo de l lhugar:
Pousei la mie roca
I pus-m'a beilar.

I tanto beilei
A la porta de l forno,
Tanto beilei
Que me dóru u bôlho.

Em 1901, José Leite de Vasconcelos fez incluir na sua obra "Estudos de Philologia Mirandesa" estes versos recolhidos na aldeia de Duas Igrejas, em plena Terra de Miranda, através dos quais se testemunha a função propiciatória da dança que era tradicionalmente desempenhada pela gaita de foles na região. De facto, o grupo instrumental tradicional –constituido por gaita de foles, bombo e caixa de guerra– sempre acompanhou um grande número de danças populares mirandesas, a saber:

a) danças masculinas ou danças de paulitos (as peças musicais, denominados "lhaços", tradicionalmente reconhecidas como tal são cerca de sessenta, com temáticas variadas, desde os motivos religiosos –*Señor Mio, Caremlita, Primabera, La Fiesta de Avelanoso, Sacramento* e *Palombas*– até aos motivos amorosos –*La Berde, Anramada, Selombra, Caballero, Ai de Mi, La Pumienta, Maridito*– passandopelos "lhaços" de motivos agrícolas –*Padre Antonho, La Yerba, Canário* e *Toro*–, pelos de natureza histórica –*D. Rodrigo, Mirandum* e *Canedo*–, de descrição geográfica –*Campanicas de Toledo, La Puente, Çaramontaina* e *Calles de Roma*– , ou profissional –Los Ouficios– assim como de outros motivos –*Balantina, Bilhano de Çamoral* apresentam uma temática de maldizer; *El Perdigón* e *La Lhiebre* surgem associados a temas venatórios; *Carrascal, Le Gato, Tordo,* e *Joanica*, de natureza banal; bem como de "lhaços" sem qualquer letra, destinados a serem dançados: *Binte i Cinco, Tairas, La Bitcha, Assalto al Castiêlho*);

Gaiteiro tradicional mirandês

Manuel Paulo Martins

b) danças mistas sem coro e acompanhamento (*Repasseado, Bicha, Jota Raiana, Redondo, Jotas e Fandango Real*);

c) danças mistas com coro e acompanhamento (bailados paralelos: *Galandum, Pingacho, Maganão, Ligas Berdes, Saia da Carolina, La Tarara, Nós Tenemos Muitos Nabos...*; bailados repasseados: *Solidana, Giriboilas, Madre Abadessa, Riu Piu Piu, Verde Gaio...*; bailados circulares ou jotas: *Cirigoça, Jota Cigana, Jota Aragonesa, Saloia, Este Pandeiro...*; danças de pares: *Mira-me Miguel, Chora ó Videira, Bai Pedro Bai, Fraile Cornudo*; dança das flores);

Embora por vezes e sobretudo na ausência de gaiteiro capaz de o fazer, também as danças fossem acompanhadas com flauta pastoril, caixa e bombo, a verdade é que, de um modo geral, pontificava a gaita de foles.

Nascimento Raposo

De referir ainda a presença das gaitas de foles mirandesas no repertório puramente instrumental das ocasiões festivas das comunidades rurais: alvoradas e passacalhos, rondas e marchas processionais faziam-se ouvir - e ainda se ouvem! Actualmente, assiste-se a uma exigência praticamente generalizada da presença dos gaiteiros em todas as festas que eram por eles tradicionalmente animadas.

Repertório Religioso

E, ainda no contexto das festas devocionais que se realizam na Terra de Miranda, importa referir o repertório tradicional da liturgia - o toque "Ao Levantar da Óstia" - bem como dos toques de acompanhamento do padre a casa depois da missa, além dos toques processionais (normalmente interpretados também no "sagrado", designação dada ao espaço circundante do templo).

Todavia, as autoridades eclesiásticas nunca viram com bons olhos (ou escutaram com bons ouvidos!...) a presença dos gaiteiros nos espaços sagrados (ou sacralizados), pelo menos ao nível das altas instâncias, como foi o caso do Bispo da Diocese de Bragança, D. Frei João da Cruz, que decretou, em pelo século XVIII

Que da porta da igreja para dentro não toque gaiteiro nenhum a gaita.

O que não evitou, porém, que na Terra de Miranda a gaita de foles continuasse a entrar no adro das igrejas, chegando mesmo a participar na liturgia, razão pela qual uma boa parte do seu repertório permanece ligado a esta sacralização.

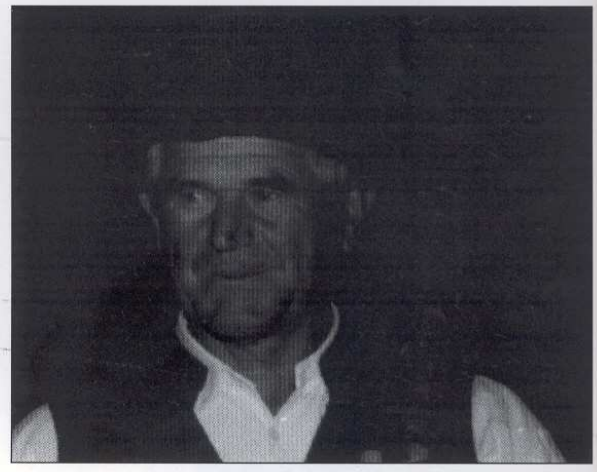
É, notoriamente, o caso de uma composição "clássica" do repertório mirandês - *Beijai o Menino*, que permanece estritamente associada às celebrações do ciclo natalício dos doze dias, é uma composição que não deixa de ser executada nas procissões bem ao lado de outras composições lúdico-profanas. Trata-se, portanto, de uma dupla funcionalidade: se, por um lado, se adequa especificamente a um determinado tempo/contexto - beijar o menino é um ritual específico da quadra natalícia, mais propriamente da Missa do galo - não deixa de integrar outras celebrações nada relacionadas com o Natal, sem, todavia, perder o carácter religioso.

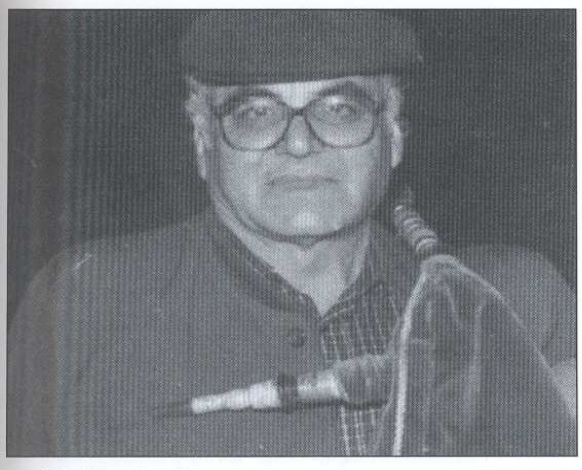
De notar, ainda, a permanência expressiva de espécimes como *Salvé-Rainha*, *Queremos Deus* e *13 de Maio*, entre outros, de criação mais recente e enquadrados no espectro expressivo da música litúrgica mais ou menos generalizada.

Procurando Soluções

"Por motivos diversos, na tradição mirandesa não se vêem gaiteiros a tocarem juntos, eventualidade aliás muito pouco provável de ter-se verificado tendo em consideração a grande variedade de escalas melódicas assim como de altura das ponteiras. Por outro lado, os mordomos organizadores das festas não dispoem normalmente de meios para a contratação de vários músicos. Enfim, e acreditando sempre nos nossos informadores, os gaiteiros foram sempre relativamente individualistas e muito ciosos da sua arte".

Daniel Loddo, etnomusicólogo francês que efectuou trabalho de campo na área de *miranda* do Douro,


Aureliano Ribeiro



António Joaquim Alves

caracterizou assim, de modo assaz expressivo, a individualidade do gaiteiro mirandês. De facto, o uso de escalas melódicas não temperadas inviabiliza toda e qualquer tentativa de tocarem em conjunto. Cada gaiteiro, tradicionalmente, fazia a sua gaita copiando modelos pré-existentes, sem qualquer preocupação organológica digna de realce. E, quando não era ele o construtor da sua própria gaita, a situação não melhorava porque cada instrumento feito por um determinado fabricante era diferente do anterior ou de que futuramente sairia das suas mãos. Por outro lado, ninguém ensinava nada a ninguèm. O pastor-gaiteiro Delfim de Jesus Domingues, nascido em 1923 em Malhadas - que fez a sua primeira gaita usando cana de pipote e um odre confeccionado a partir de uma bexiga de porco, com palhetas de barcego - recorda que "quando eu comecei a tocar, havia muitos gaiteiros mas nenhum queria desmontar a palheta do fole, porque não queriam que eu aprendesse a tocar".

Manuel Paulo Martins, gaiteiro nascido em Bal de Mira em 1922, recorda: "Lembro-me bem que eu queria muito tocar gaita e que eu mesmo tive de fazer uma como podia. E foi com ela que eu aprendi a tocar. Tive que aprender sozinho, vendo os outros mais velhos tocarem..."

Os aspectos relacionados com a fabricação artesanal das gaitas de foles na área mirandesa merecem uma referência especial: de um modo geral, achava-se muito divulgada a ideia de que o gaiteiro deveria tocar apenas num instrumento feito por si. Como nos garantiu um dia o gaiteiro de *malhadas*, Nascimento Raposo, "gaiteiro que não é capaz de fazer a sua gaita não é gaiteiro nem é nada". E, de um modo geral, todas as primeiras gaitas dos então jovens gaiteiros tradicionais eram modelos híbridos; só mais tarde é que teriam acesso a instrumentos feitos pelos velhos gaiteiros. Era absolutamente impossível fugir às pipas de barcego nos inícios da aprendizagem!...

Em 1998, em Fonte de Aldeia, no decurso do *Rezosa 98 Festival de Cultura Mirandesa*, apresentaram-se pela primeira vez a tocarem em simultâneo dois gaiterios utilizando gaitas de foles mirandesas, saídas das mãos de um natural da aldeia de Freixenosa, José Preto. Licenciado em História, José Preto habituou-se a ouvir as gaitas de foles mirandesas (e galegas) desde muito novo, tanto mais que nascera na terra do célbre gaiteiro Alexandre Feio e do mítico Tio Pepe (Manuel José Lopes). Depois de ter procedido à análise dos espécimes organológicos dos mais expressivos gaiteiros tradicionais e em estreita colaboração com o jovem grupo Galandum Galundaina, José Preto apurou o padrão em Si bemol e avançou no sentido do fabrico de instrumentos com escalas temperadas.

Os resultados das suas pesquisas ainda não se podem, de forma alguma, considerar concluídos, muito havendo ainda a fazer no sentido de se "normalizar" a rebelde gaita mirandesa, conservando sempre a sua expressividade tímbrica. Subsistem problemas de natureza organológica e haverá que conferir especial atenção às palhetas e palhões, estando a questão da afinação geral na ordem das soluções mais urgentes para serem encontradas e de vez ultrapassadas. Com o apoio de entidades oficiais já se conseguiram fazer cursos de gaitas utilizando instrumentos confeccionados por José Preto. Mas, ainda no âmbito da construção, seria injusto não se realçarem os esforços de melhoria que têem vindo a ser introduzi-

Coexistencia pacífica de gaitas

Gaita (José Preto)

dos pelo gaiteiro-construtor Angelo Arribas, residente em Barrocal do Douro.

Acresce que se outro mérito não pudesse ou devesse ser atribuido a José Preto não se lhe poderia negar a nota fundamental de sensibilização para a necessidade de se estudar com profundidade a gaita de foles mirandesa (sem menosprezar ou esquecer, em nome de fundamentalismos de qualquer espécie, as "correntes de influência" derivadas da presença, que sempre se registou, em Terra de Miranda de espécimes galegos, sanabreses e asturianos) bem como de discussão intensamente alargada. O que acabou por se alargar a reflexões sobre repertórios, persussão acompanhante e procura de novos contextos e funcionalidades.

A dinâmica conseguida - com o empenho directo e militante do grupo Galandum Galundaina, repira-se - foi de tal modo intensa que a tradicional música da gaita de foles mirandesa conheceu um novo alento expressivo e reconhecida popularidade, ultrapassando os limites locais e regionais.

Efeitos Animadores

Tal dinâmica gerou movimentos em torno da música tradicional mirandesa, com especial incidência no repertório gaiteiro, a saber:

a) recolha de espécimes caidos em desuso e consequente reintrodução no repertório dos novos gaiteiros (sendo de registar "memórias" recuperadas em alguns dos velhos gaiteiros tradicionais ainda activos);

b) recuperação do contexto expressivo para as gaitas de foles no quadro das festas das comunidades rurais, com sinais evidentes e estimulantes de recuo de bandas e de outras formações instrumentais nos peditórios, alvoradas, rondas e arruadas;

c) intensificação de registos de recolhas, testemunhos de toda esta dinâmica, com base nos quais se tem vindo a estimular a prendizagem (destaque para a actividade da editora Sons da Terra neste contexto de recolha e edição);

d) complementação com "exemplos musicais" de espécimes apenas refereenciados nos cancioneiros (e cujas músicas não estavam divulgadas e, em muitos casos, nunca antes gravadas), sendo de referir que, por exemplo, dos cerca de sessenta "lhaços" dos pauliteiros apenas uma meia dúzia se perdeu em definitivo;

e) sobretudo da parte dos novos gaiteiros, regista-se uma abertura à audição de outras gaitas (galega, asturiana, sanabresa...), por força do reconhecimento de interacções culturais resultantes de seculares diálogos;

f) e, de um modo geral, tal dinâmica veio suscitar novos alentos para algumas associações culturais adormecidas no ram-ram da sua indigência/incipiência em termos de intervenção cultural efectiva.

Gaiteiros no Presente

Os efeitos estilísticos fazem parte da esmagadora maioria das expressões musicais tradicionais europeias. Na verdade, os tocadores populares sempre foram detentores de tais saberes e, no caso dos gaiteiros da área mirandesa - assim como, de um modo geral, de toda a vasta área transmontana - apresentam, aos mais distintos e diferenciados níveis, acentuado recurso a tais efeitos estilísticos, os quais se podem resumir a apogiaturas, vibratos, trinados e notas picotadas. Estes efeitos eram decisivos: o maior ou menor recurso a estas figuras ornamentais determinavam o maior ou menor apreço em que eram tidos, de certo modo funcionando como modelo de aferição popular sobre o respectivo talento e virtuosismo. Nos bailes populares tais capacidades eram particularmente apreciadas. Detenhamo-nos, pois, um pouco nestes efeitos ornamentais do estilo executivo dos gaiteiros tradicionais.

Se os vibratos (normalmente obtidos nas notas superiores, com os dedos médio e anelar da mão direita) e a picotagem (ou separação) de notas (usando-se para a respectiva obtenção quer o indicador quer o polegar da mão esquerda) constituem, juntamente com os trinados, efeitos estilísticos tidos como "normais" e "correntes", o mesmo já não sucede com a

apogiatura (ao nível da oitava). A apogiatura obtem-se mediante uma deslocação muito rápida da mão direita sobre os seis orifícios da ponteira, deslocação esta operada no sentido de cima para baixo. A apogiatura permite a criação de um efeito estilístico que pode considerar-se situado algures entre o vibrato e o trinado. O efeito da apogiatura regista-se por toda a terra transmontana onde as gaitas de foles persistem, de Mirandela a Bragança, do Mogadouro até ao Vimioso, com paragem obrigatória na Terra de Miranda, sendo um efeito ainda bastante vulgar nos gaiteiros tradicionais.

Convem ter bem presente que enquanto utilizadores de gaitas mirandesas (ou de ponteiras não galegas adaptadas a foles de fabrico galego), os gaiteiros operam com escalas melódicas não temperadas, a tal ponto que pode considerar-se que cada tocador tem uma escala própria, sendo por este facto de todo impossível tocarem conjuntamente. De salientar que as respectivas tónicas se situam nos arredores do Si bemol..

Acresce que, nesta perspectiva caracterizadora, o âmbito da gaita de foles mirandesa não excede nove notas (oito notas da gama e uma subtónica), não ultrapassando as melodias a oitava superior (com recurso frequente à subtónica), sendo precedidas de uma "frase" introdutória muito curta que serve de teste ao respectivo funcionamento e correspondente afinação.

Com o progressivo desaparecimento da tradição dos pastores nos montes e nos vales da terra transmontana –que persistem, ainda, nalgumas regiões– foi-se assistindo ao acentuado abandono dos toques da gaita de fole, instrumento pastoril por excelência que preenchia os tempos livres que as actividades do pastoreio proporcionavam. Angelo Arribas, gaiteiro e construtor de gaitas de foles mirandesas, fez questão de dar a devida importância a todos estes factos:

"Antigamente um bom gaiteiro tornava-se um bom tocador porque não havia outra distração para se matar o tempo e, para se distrairem, iam depois animar as festas das aldeias. Estas festas começavam ao sábado e muitas vezes duravam até segunda-feira. E o gaiteiro tocava sem parar durante estes três dias e era assim que se tornava um bom tocador. Ora acontece que hoje já não podem ser tão bons porque já não tocam com tanta frequência."

Angelo Arribas reflecte no seu discurso um aspecto fundamental para a compreensão "funcional" dos gaiteiros no contexto das celebrações festivas no seio das comunidades rurais: das longas horas consecutivamente passadas no silêncio esmagador do pastoreio, o gaiteiro passava para ambientes de "confronto" com a exigência/necessidade de animar as gentes das aldeias durante as respectivas festas. Era um mandato social de inegável importância e responsabilidade e, como tal, burilavam nos pastos o repertório que faria a alegria das gentes nos terreiros. Era, pois, de todo inevitável o seu protagonismo durante os tempos de festa nas comunidades rurais: o gaiteiro suscitava o estímulo para a participação na festa, garantindo a alegria colectiva com todo um reportório praticado e exercitado no bucolismo da vida pastoril. Com o decurso dos tempos, os reportórios foram-se empobrecendo e dando lugar a claros processos de substituição do legado tradicional por "modas" mais recentes, se bem que o reportório religioso tenha permanecido. Ouçamos Daniel Loddo:

"As modas de procissão são, de facto, mais numerosas e podem variar de uma aldeia para outra. Durante as festas, especialmente no momento do peditório, ou seja, no momento das colectas, o trio gaita de foles, caixa e bombo acompanha as danças dos pauliteiros.

No reportório da gaita de foles figura ainda a ronda, que se toca na véspera da festa em torno da aldeia, e a alvorada, executada na manhã da festa, assim como vários passa-calhes (melodias tocadas em desfile nas ruas), melodias de danças e múltiplas canções.

Até ao presente, este reportório transmitiu-se apenas por tradição oral. Alguns gaiteiros manifestam a tendência para a incorporação nos respectivos reportórios de melodias mais recentes, especialmente novos cantos, canções de moda ou danças introduzidas no decurso das últimas décadas..."

Com efeito, torna-se realmente muito difícil resistir à pressão da novas modas, as quais merecem mais aplausos pela sua "modernidade", denotando ao mesmo tempo uma clara "actualização" do reportório do próprio gaiteiro, o qual como que "envergonhado" pelo reportório mais antigo procura os "favores" do seu auditório com composições mais recentes (e a partir de certa altura popularizadas pelas ondas da rádio). Afinal podemos (devemos?) perguntar: o que é hoje a tradição? E o que será num futuro mais ou menos longínquio considerado como tendo sido a tradição dos dias que correm agora?

Mas prossigamos com Daniel Loddo a nossa viagem pelo mundo - em mutação profunda mas, apesar de tudo, razoavelmente resistente no que se refere à su identidade - dos gaiteiros mirandeses:

"Para os jovens gaiteiros em actividade, as oportunidades para tocarem ainda são numerosas. Fora do grupo folclórico que acompanham, eles animam as múltiplas festas votivas ao longo do ano, com os seus pauliteiros, bem como os bailes de domingo ou de outras festas organizadas por ocasião dos trabalhos agrícolas, sem esquecer as festas de casamento. A gaita de foles intervem, ainda, nas festas juvenis, que marcam a passagem da adolescência à idade adulta e para as quais existe um reportório muito especial.

Este rito de passagem que tivemos a oportunidade de testemunhar, realiza-se entre o Natal e o primeiro dia no novo ano, portanto durante o ciclo dos doze dias."

Um dos aspectos que se está a perder, em termos de continuidade, é o facto de a esmagadora maioria dos antigos gaiteiros terem sido os construtores dos seus próprios instrumentos, como sucedeu, por exemplo, com Manuel Paulo Martins, mais conhecido por *Manuel Felício* entre as gentes da sua aldeia natal, Bal de Mira (onde nasceu em 1922), que seguiu as pisadas de seu pai construindo a sua gaita de foles:

"Meu pai trabalhava na terra e eu também, mas ele morreu quando eu era ainda muito pequeno. Tinha então nove anos. Ele chamava-se José Martins e tocava um pouco a gaita. Morreu com sessenta anos. Lembro-se bem que eu queria muito tocar gaita e que eu mesmo tive de fazer uma como podia e foi com ela que aprendi a tocar.

Aqui em Bal de Mira não havia nenhum tocador, só em Cércio. Havia o meu tio, Luis Martins, que tocava um pouquito mas que morreu mesmo antes de meu pai. E eu acabei por aprender sozinho, vendo os outros tocarem nas festas. E depois acabei por tocar tão bem como eles, mas agora já não sou capaz de o fazer porque as minhas mãos não deixam."

Manuel Paulo Martins, quando ainda era capaz de fazer gaitas de foles, fazia-o seguindo um modelo da autoria de Francisco Cabreiro, o arquipopular *Tio Neves* (que chegou a ser o gaiteiro dos Pauliteiros de Cércio, grupo dos mais antigos do género, formado em 1933). Todavia, no decurso de toda a sua vida, Manuel Paulo Martins não terá construido mais do que uma boa meia dúzia de instrumentos, trabalhando o freixo a golpes de machado e de navalha, de modo totalmente artesanal. Normalmente acompanhado por Lázaro dos Santos Martins (caixeiro, de Cércio) e Francisco Martins (bombeiro, de Duas Igrejas), Manuel Felício é, sem qualquer dúvida, um dos mais representativos gaiteiros tradicionais das terras mirandesas.

Um outro pastor-gaiteiro, nascido em 1923 em Malhadas, é Delfim de Jesus Domingues, que fabricou a sua primeira gaita usando a chamada cana de pipote, com um odre feito de bexiga de porco e palhetas de cana de barcego, tendo começado a animar diversas festas de casamento, apesar das dificuldades de aprendizagem que experimentou: *Quando eu comecei a tocar, havia muitos gaiteiros mas nenhum queria desmontar a palheta do fole, porque não queriam que eu aprendesse a tocar.*

O que deverá ter igualmente sucedido com um outro gaiteiro de Malhadas, Nascimento Raposo (que costuma acompanhar os Pauliteiros de Malhadas), também ele construtor de gaitas de foles, embora jáo não as fabrique há muito tempo. O seu primeiro instrumento foi adquirido em Genísio ao Tio Fuseiro *que fazia gaitas mas que não tocava.*

E científico que José Preto procura imprimir ao seu trabalho. Porque já vai sendo tempo de se acabar de vez com a ideia de que as gaitas de foles mirandesas não são susceptíveis de operar com escalas temperadas.

Paulino Pereira João, gaiteiro natural de Malhadas (1912), já falecido, que residiu em Prôba, narrou experiências que se relacionam de perto com a sua própria aprendizagem:

"Tal como o meu pai, eu continuei a profissão de pastor. Ele levava-me com ele para me ensinar e essa foi realmente a únice escola que eu tive. Mais tarde, quando já tinha dezoito anos, aprendi a ler. Nós não eramos ricos e trabalhavamos numa propriedade que pertencia a um coronel de Miranda do Douro.

Comecei por aprender a tocar fraita. Era feita de freixo, se bem me lembro, ou de uma outra madeira qualquer. Naquela altura, todos os pastores tocavam a frauta de três furos e o meu pai também a sabia tocar. Eu devia ter então nove anos e a primeira peça que aprendi foi meu pai quem m'a ensinou. E aof im de um certo tempo eu já tocava tudo o que ele tocava, que rat todo o reportório dos gaiteiros."

Gaiteiros que Paulino Pereira João acabaria rapidamente por descobrir, tanto mais que em Duas Igrejas morava um cabreiro chamado Jacob, mais conhecido por *Tio Isaac*, que lhe revelou, pela primeira vez, o sortilégio da gaita de foles: "Era um pouco mais velho do que eu e foi ele o primeiro gaiteiro que eu ouvi tocar quando era novo, enquanto guardava cabras. Foi então que nasceu a minha vontade de também ter uma gaita. Acontece que havia em Genísio um velho que fabricava gaitas de fole: chamava-se Tio Fuseiro, porque fazia fusos. E ele tinha uma ponteira velha que me vendeu com uma palheta. E eu comecei a tocar só com a ponteira e sempre que o fazia as pessoas paravam para me ouvir."

Quando a aprendizagem foi concluida, seu pai ofereceu-lhe uma gaita completa. E., aos poucos, Paulino Pereira João foi aprendendo a técnica da respectiva afinação, a confecção das palhetas e a preparação dos foles (botos). Recorda - numa altura em que já existiam os Pauliteiros de Malhadas de se requisitarem gaiteiros de Cércio, de Bila Chana, de Barceosa e de Freixenosa:

"O melhor tocador dessa altura era o Tio Pepe, que morava em Freixenosa. Ele fazia parte do grupo dos melhores tocadores que eu ouvi. Mas havia um outro, também muito bom, chamado Francisco Cabreiro ou Tio Neves. E foi ouvindo-os que eu fui aprendendo: sempre que iam tocar a algum lado eu ia logo ouvi-los. Costumava tocar com eles um caixeiro de Cércio, Manuel Garrido, assim como um outro de Bila Chana.

Quando eles tocavam eu punha-me à frente deles e batia com os pés. Não precisava que me ensinassem, bastava-me ouvi-los. Olhava-os quando comprimiam ou alargavam o bordão para o afinarem com a ponteira. E foi assim que eu aprendi que sempre que havia um gaiteiro numa festa ele tinha de pôr toda a gente a dançar.

E mais tarde, quando eu já tinha dezassete ou dezoito anos, já conseguia tocar como eles. E era mesmo capaz de tocar tudo o que eles tocavam."

A evocação dos velhos gaiteiros - influências primeiras e determinantes no processo de transmissão oral da tradição gaiteira - permanece como um motivo evidente de orgulho na memória da continuidade, constituindo modelos que se respeitam sem condições restritivas. E as histórias e as recordações sucedem-se:

"O Tio Pepe era velho e morreu mesmo antes de eu ir para Angola. E o Francisco Cabreiro também morreu, logo depois de eu ter partido. Havia uma ponteira que eu lhe queria comprar mas ele nessa altura ainda tocava nela. Depois, quando ele m'a quis vender eu já tinha uma e achava que era melhor do que a dela e não lha comprei. Tinha comprado a minha ao Tio Polhaças, um gaiteiro de Constantim, e ainda hoje toco com ela. E o bordão, que ainda é o mesmo de hoje, foi comprado ao Tio Fuseiro."

Na actualidade, Angelo Arribas, natural de Freixenosa, é um dos mais conhecidos fabricantes de gaitas de foles mirandesas e também ele foi pastor, falando por experiência própria das actividades musicais de todos quantos se dedicavam a tal profissão:

"Enquanto guardavam os rebanhos todos os pastores tinham de arranjar uma maneira de ocuparem os seus tempos livres, alguma coisa que os ajudasse a passar o tempo. Nessa altura ainda não havia o rádio e foi por isso que eu comecei a fazer pipas em barcego. Depois, nas feiras vendiam-se flautas de metal e eu acabei por comprar uma e logo depois as comecei a fazer em madeira, mas só com três furos."

Angelo Arribas só começou a dedicar-se ao fabrico de gaitas de foles em finais dos anos 80, tendo começado depois a animar festas locais, apresentando uma afinação que merece atenção especial, não raro suscitando interessantes análises por todos quantos se dedicam a estas questões. Na verdade, Angelo Arribas não efectua a afinação do bordão com a nota fundamental habitual que se obtem tapando os seis orifícios do instrumento juntamente com o orifício do polegar. Com efeito, a sua afinação regista-se um tom abaixo, em Dó, na medida em que a nota fundamental normal da ponteira é, por aproximação, im Si bemol (como sucede, aliás, com a esmagadora maioria das ponteiras da região). Assim, Angelo Arribas usa como nota fundamental a que se obtem tapando apenas cinco orifícios da ponteira, o que modifica sensivelmente as respectivas escalas melódicas.

Assiste-se actualmente a um crescendo de interesse por parte das jovens gerações de mirandeses pelas gaitas de foles. E a Associação Galandum Galundaina avançou mesmo com uma proposta de curso sobre gaita de foles para realização em Agosto de 1997, em Fonte de Aldeia e Freixenosa. E nota-se

Bilhete postal.
Miranda de Douro.
Pauliteiros
de Miranda

Aldeia de Freixenosa

a permanência neste contexto de referências gaiteiras fundamentais, quer através da evocação dos gaiteiros tradicionais já falecidos quer pela valorização dos sobreviventes. E os nomes sucedem-se: Tio Clemente (natural de Freixenosa, já falecido, tendo sido contemporâneo do Tio Neves, de Cércio); António Alves (mais conhecido por Toninho, de Bila Chana de Barceosa, emérito tocador de gaita de foles, flauta e acordeão, contando actualmente cerca de sessenta anos); Manuel Pascual (natural de Cércio, fabricante do seu próprio instrumento, incapaz de tocar actualmente devido à sua idade avançada e debilitada saúde); Elídio Galego (também de Cércio, construtor do seu próprio instrumento, fez parte do conjunto instrumental que acompanhou os Pauliteiros de Miranda, sediados em Duas Igrejas); Ernesto Bártolo (gaiteiro octogenário natural de Duas Igrejas, com instrumento da sua autoria); António Cristal Ribeiro (popular gaiteiro de Constantim); assim como outros gaiteiros, já falecidos - Tio Isaac (Duas Igrejas), Tio Polhaças (Freixenosa), Tio Rodrigo (Miranda do Douro, mais fabricante do que propriamente gaiteiro), Abílio Braço (Freixenosa), Tio Clemente Mariano (Freixenosa)... - os quais constituem memória essencial das tradições gaiteiras mirandesas.

Mas outros ficaram por mencionar: a memória das tradições ameaçadas é pertença das gentes mirandesas que vão assumindo consciência da necessidade de preservação dos elementos fundamentais da sua identidade cultural. E neste contexto de verdadeira resistência à uniformização/padronização dos tempos modernos, tem-se vindo a recuperar e a evocar todo esse legado, com a extensão do possível. E uma forma de o fazer pode bem passar pela evocação das histórias da tradição oral, como uma que se reporta ao lendário Tio Pepe da Gaita (cujo instrumento se encontra exposto no Museu de Etnologia de Lisboa), embora encontre paralelo na tradição oral de diversas comunidades rurais agro-pastoris europeias:

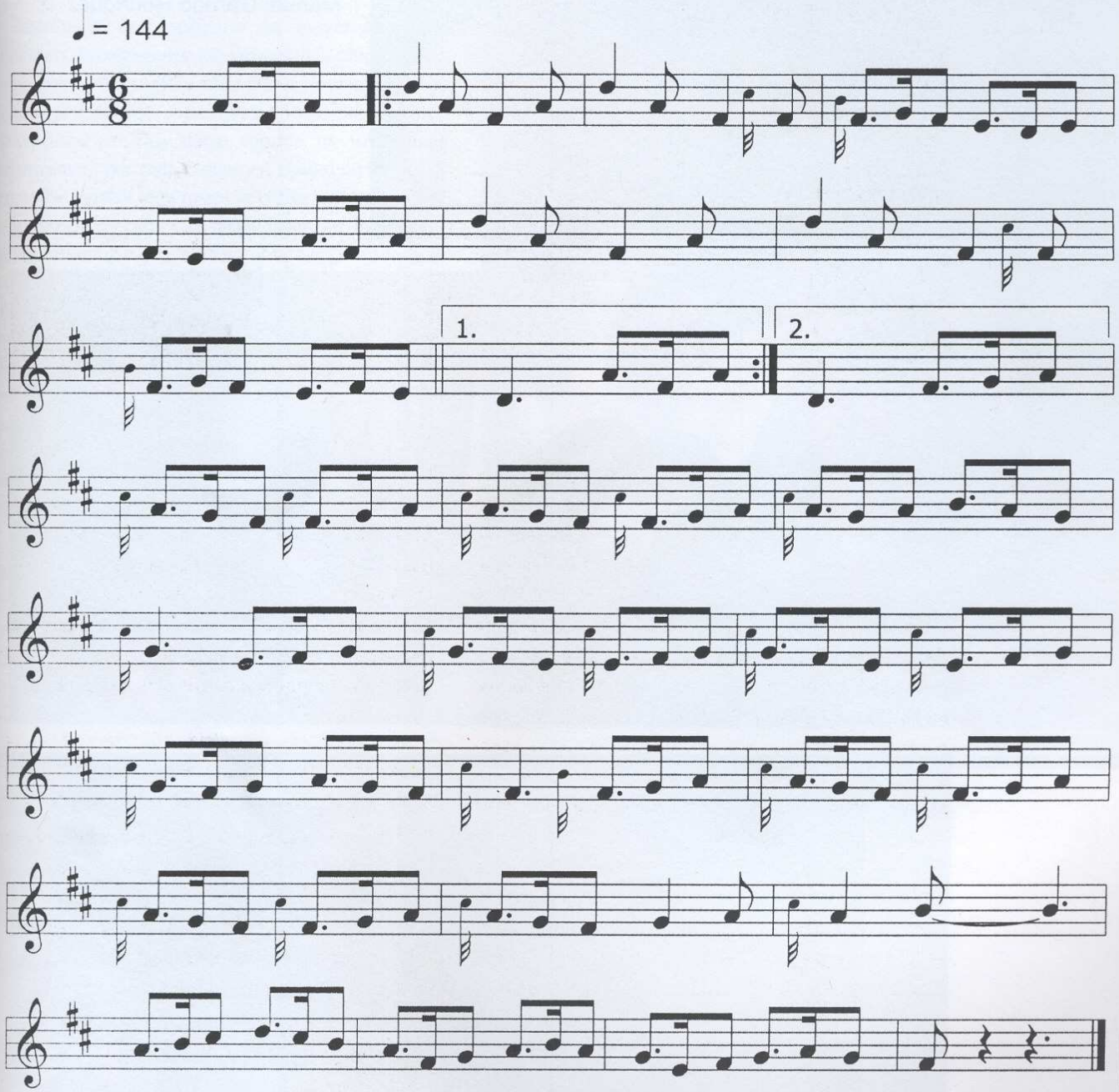
Era uma vez um gaiteiro, há muitos anos, que foi tocar numa festa, acompanhado por um tocador de caixa. A festa decorria numa terra do Mogadouro.

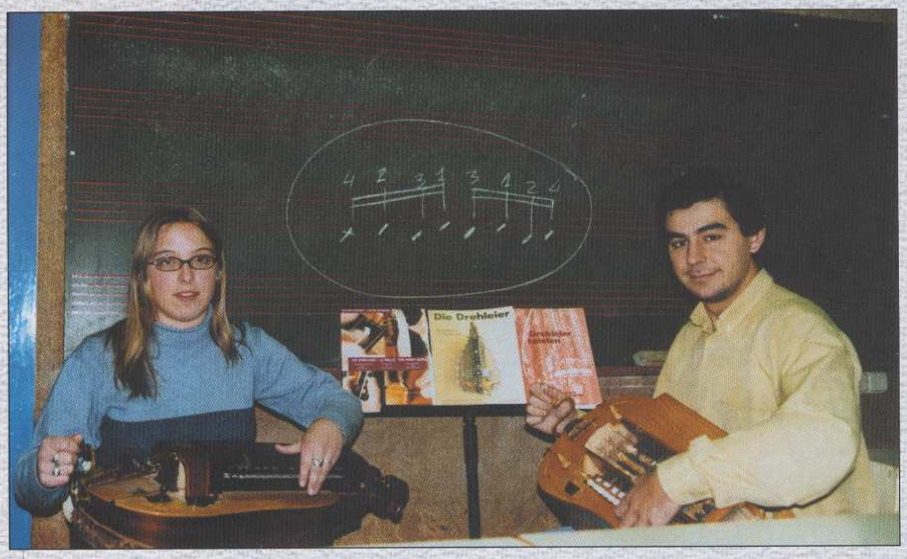
Os músicos compraram alguns mantimentos para levarem paras as suas mulheres e, depois da festa acabar, partiram para as suas casas. Enquanto caminharam lado a lado tudo correu bem, mas logo mais os seus caminhos se separaram: o caixeiro foi para Bila Chana de Barceosa e o gaiteiro para Freixenosa.

Quando o Tio Pepe se encontrou sozinho, a meio do caminho, logo que deixou a aldeia de Bila Chana de Barceosa, apareceu na sua frente um lobo. E disse para consigo: "O que é que eu vou fazer para me ver livre do lobo?" Cortou em pedaços a carne que tinha comprado e foi-os dando ao lobo. A certa altura pensou: "Agora que se me acabou a carne o que é que eu faço? Vou tentar a gaita para ver se ele quer dançar." Mas mal se pôs a tocar o lobo desapareceu. E exclamou: "Ai que se eu sabia disto tinha podido levar a carne para a minha mulher!...".

Muiñeira da Casa da Troya

Recollida por Luis J. González da película "A Casa da Troya"





No curso académico 1999-2000 implantouse oficialmente o ensino da zanfona na Escola Provincial de Gaitas da Deputación de Ourense, baixo a coordinación do profesor Manuel Garrido Rodríguez

No curso contase coa colaboración do mestre Antón Corral da Universidade popular de Vigo

Banda de Gaitas do Concello de Samos (Lugo)

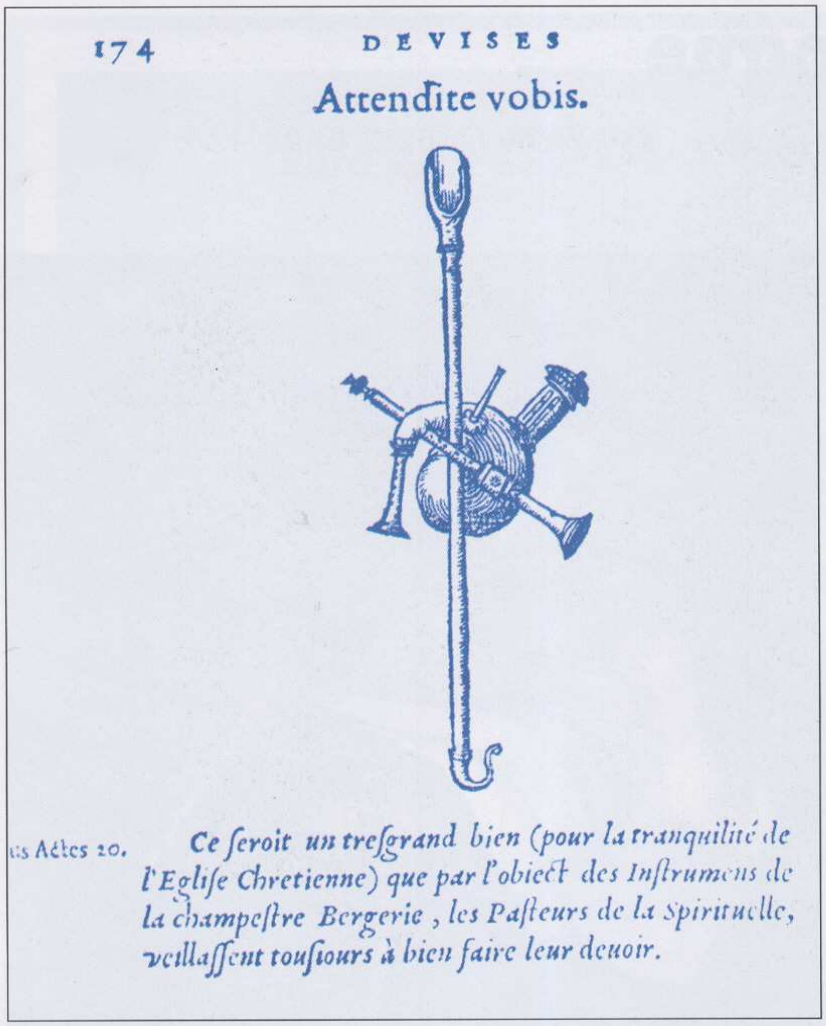
La musette baroque comme instrument ménétrier

Jean-Pierre Van Hees

Instrument des jongleurs du moyen-âge puis ménétriers, la cornemuse (on l'appelait le plus souvent muse ou musette) semble jouer depuis toujours un rôle quelque peu ambigu. A travers les âges, elle sera présentée jusqu'au XXe siècle comme un instrument exclusivement pastoral. L'image d'Epinal du berger et sa musette existait bien avant la petite industrie qui fit la renommée de cette cité vosgienne. Dès le Moyen-âge, la cornemuse est l'attribut obligé du berger de la nativité. Plus tard, lorsque l'opéra met les bergers d'Arcadie sur la scène du théâtre, c'est au son des musettes que les personnages de la bergerie font leur entrée. Lorsque des chercheurs aujourd'hui demandent des informations sur les musiciens qui pratiquaient l'instrument, la réponse est quasi toujours: "les bergers". Un enquête auprès de l'état civil donnera des résultats qui contredisent bien souvent cette appartenance mythique de la musette au monde pastoral.

Ainsi en va-t-il des clichés: il sont la vie dure et il reste difficile, malgré la forte évolution que connaît la pratique de la cornemuse de nos jours, de trouver des commentaires sur cet instrument, même émanant de scientifiques, qui ne partent pas d'une idée reposant sur l'un ou l'autre préjuggé. En fait, un regard sur l'historique de la cornemuse en France, ramène les

Les attributs de la musique par Chardin
La musette baroque un instrument parmi les autres.



Emblème des "Devises Héroïques" de Claude Paradin-Lyon 1551
Première représentation connue de la musette

contours de son image à de plus justes proportions. Bien sûr, parmi les musiciens de tous poils qui jouent de la cornemuse, on trouve de nombreux bergers. On y trouve aussi des musiciens qui vivent de leur musique, et certains en vivent même plutôt bien. Ces professionnels du meilleur niveau jouissent d'une réputation telle qu'ils sont appelés à jouer à la cour. Et s'ils ont l'heur de plaire à sa majesté, ils auront le privilège de faire partie des musiciens du roi.

Ainsi, on trouve dès le XVe siècle des joueurs de musette à la cour des rois de France (et pas seulement à la cour des rois de France). Des cornemuseux tels Léonard de Combes, Gilbert Viguier, François Baileau et Gabriel Fayen, recensés dans les musiques royales, eurent leur célébrité pendant le XVIe siècle. Aux cours du Siècle suivant, les ménétriers prennent racine à la cour. Les vingt-quatre violons du roi sont tous ménétriers, et c'est souvent dans leurs rangs qu'est choisi le chef de la confrérie de Saint-Julien, dit "le roi des ménétriers". De véritables dynasties de ménétriers "haut de gamme" s'instaurent et ce Grand Siècle, celui de l'avènement du Roi-soleil et de Versailles, voit naître dans le petit bourg de La Couture-Boussey, en Normandie, l'équivalent à la facture des instruments à vent de ce que représente Crémone en Italie pour la lutherie du violon.

Déjà célèbres comme joueurs et facteurs de flûtes, hautbois et musettes, les Hotteterre et leurs cousins Chédeville s'illustrent comme compositeurs et inventeurs de nouveaux instruments. Ils conçoivent et assurent la refonte des vents de la renaissance dans une nouvelle gamme d'instruments, que nous appelons aujourd'hui "baroques", qui constituent la base des pupitres de l'orchestre symphonique actuel. La bombarde devient hautbois, la dulciane basson, et la cornemuse devient l'instrument que Marin Mersenne nomme "mussette royale" dans son traité de l'Harmonie Universelle.

Cette nouvelle musette a pour principale nouveauté son bourdon à layette (iconographie depuis 1551) qui groupe de manière ingénieuse plusieurs tuyaux sonores dans une seule pièce de bois ou ivoire de dimension réduite. En fait, déjà vers 1530 on trouve en Italie des cornemuses d'une technologie encore plus avancée, telles le phagotum et la sourdeline. Munis de clefs et d'un soufflet, ces instruments inspirent sans doute les facteurs français qui perfectionnent la musette tout au long du XVIIe siècle: Dès la fin du XVIe, la musette est gonflée au moyen d'un soufflet et les années suivantes verront l'ajout de clefs et d'un deuxièmes chalumeau (par Martin Hotteterre) qui augmentent à la fois ses ressources tonales et son ambitus, tout en lui donnant des possibilités polyphoniques.

Voilà un instrument bien au point, conçu par et pour des professionnels, très en avance sur son temps si on le compare avec les autres instruments à vent comme la flûte ou le hautbois. Tant les musiciens que l'instrument fascinent les amateurs, bourgeois ou nobles, qui lui vouent un grand engouement. Ces ménétriers jouent aussi bien "à la chambre" qu'à la danse, ou encore pour des spectacles lyriques ou divertissements royaux. Ils brillent par leur talent à la cour mais en fait, ce privilège qui leur apporte prestige et une certaine sécurité, ne représente qu'un emploi occasionnel. Pour vivre, ils continuent à jouer pour les noces et autres fêtes villageoises ou à fabriquer des instruments. Leurs activités doivent se diversifier pour constituer un emploi à temps plein.

Les spécialistes d'instruments à vent sont polyvalents. Jacques Hotteterre est l'auteur d'une méthode pour la flûte traversière, la flûte à bec et le hautbois, dans laquelle il montre la parenté de jeu entre les trois instruments. Sa méthode de musette est un ouvrage didactique important et sa réputation sur cet instrument est au moins aussi grande que sa renommée de flûtiste. C'est surtout de son talent à la musette que parlent les rares témoignages conservés.

Les origines sociales de ces musiciens sont souvent des plus humbles. Par exemple Nicolas Chédeville, virtuose réputé, professeur des enfants royaux, est fils de laboureur. Exemples types d'une réussite au

plus haut niveau, ils conservent néanmoins fidèlement leurs attaches avec la famille demeurée "au pays". Le répertoire qu'ils éditent et pratiquent comporte toujours une large part d'airs populaires qui est aussi bien prisée par leurs élèves bourgeois ou aristocrates. Chez ces derniers d'ailleurs, le goût pour les métiers d'artisanat est bien connu. Louis XV par exemple, était un excellent tourneur sur bois.

Ainsi se dessine le paysage culturel où la musette baroque fut jouée, un monde où la barrière sociale était bien moins fermée qu'on ne se plaît à l'imaginer de nos jours. Malgré sa vocation d'instrument perfomant por les meilleurs professionnels du monde musical de l'époque, la musette demeure actuellement prisonnière de l'aspect théâtral et courtisan qui fut aussi le sien. Son appartenance à la famille des cornemuses fait oublier de nos jours que cette facette fut aussi celle de la plupart des instruments musicaux de l'époque baroque. La place tenue par la musette dans l'instrumentarium français n'est pas vraiment exceptionnelle. Elle est un instrument parmi les autres et quand elle quitte la scène, après plus de deux siècles de bons et loyaux services, son départ coïncide avec celui de la viole, du luth, du clavecin. Ces derniers eurent aussi leur période de gloire un siècle plus tôt et connurent un chant du cygne doré dans la première moitié du XVIIIe siècle avant de s'éteindre doucement avec la venue du classicisme. Encore une fois, l'appellation récente "musette de cour", ni scientifique ni historique, ne se justifie pas plus pour cet instrument que pour ses collègues de l'époque qui furent des outils de ménétriers, bons pour toutes les tâches confiées au musicein professionnel de l'époque.

Le marquis de Sourches et sa famille par Drouais
Les nombreux portraits d'aristocrates jouant de la musette éclairent d'un faux jour les origines de l'instrument

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES:

HOTTETERRE Jacques-Martin -Principes de la flûte traversière, de la flûte à bec et du hautbois 1720- Méthode pou la musette 1738.
THOINAN Ernest - Les Hotteterres et Chédeville - Paris 1894.
MAILLARD Jean - Chistophe - L"Esprit pastoral et populaire dans la musique baroque française pour instruments à vent - Paris Sorbone 1987.
SCHMIDT Ernest-Eugen - Bildquellen zur Geschichete der Sackpfeife in "Der Dudelsack in Europa" - München 1996.

L'auteur:

Jean-Pierre Van Hees, originaire de Liège (Belgique), joue des cornemuses depuis plus de trente ans. Spécialiste des cornemuses de son pays et de la musette baroque, il se produit sur des scénes prestigieuses telles que la Chostakovitch Philharmonie de Saint-Petersbourg, le Musikverein à Vienne, la Brooklyn Academy of Music à New-York ou l'Opéra Garnier à Paris, avec des ensembles renommés tels l'Orchestre du XVIIIe Siècle, dir. Frans Brüggen ou Les Arts Florissants, dir. William Chistie. Professeur certifié par le ministère français de la culture, il enseigne la cornemuse et la musette baroque aux Académies de musique de Bruxelles, Ixelles et Gooik ainsi qu'à la Carl Stamitz Musikschule de Cologne.

L'auteur jouant d'une musette ancienne à 24 clefs

Lorient ha llegado a la Argentina

Manuel Castro Cambeiro

Buenos Aires

¿Qué es el Festival Intercéltico de Lorient?

Creado en 1971, es el festival más importante del *Mundo Celta* en la actualidad no sólo por el número de espectadores (400.000), sus artistas participantes (5.000) y por la repercusión que tiene en los medios de comunicación mundiales (más de 500 desplazados en la última edición)

Cada año músicos de *Escocia, Irlanda, Galicia, Gales, Isla de Man, Asturias, Bretaña, Cornualles* y también del mundo entero *(inclusive gaiteros del Japón)* se encuentran en el puerto de Lorient (Bretaña, Francia) durante el mes de agosto para participar de este acontecimiento donde lo musical (tradicional, clásico, folk, jazz o rock) se mezcla con pintores, escultores, cineastas y conferenciantes con escenarios y exposiciones tanto en las calles como en lugares estratégicos de la ciudad.

El Festival Intercéltico de Lorient ha sido además el semillero del cual han salido artistas de la talla de Carlos Nuñez, José Angel Hevia, Iván Costa o Xuacu Amieva para nombrar sólo a algunos del ámbito celta hispano.

Los escoceses, irlandeses, galeses, gallegos, asturianos, etc., tenían muy poco contacto entre sí antes de la creación del Festival Intercéltico; pero poco a poco se tendieron puentes y aparecieron amistades. Una nueva familia internacional nació dentro del Festival. Ahora cada uno de ellos tiene el sentimiento de fraternidad en un ambiente familiar donde la tradición celta lo amalgama todo.

El Festival Intercéltico se desarrolla desde el primer viernes al segundo domingo del mes de agosto, por lo tanto su duración es de 10 días y se lleva a cabo en 12 sitios de la ciudad de Lorient.

Trofeo Macallan de Gaita

El Festival Intercéltico organiza desde hace catorce años esta competencia para *gaiteros solistas* que es el de mayor prestigio mundial. Es como el premio Novel para gaita.

El mismo se divide en dos modalidades: una dedicada a la *gaita escocesa*, la otra a las *gaitas gallega y asturiana* y se puede afirmar con seguridad que todos los gaiteros de prestigio en la actualidad han inscripto su nombre en el palmarés del *Trofeo Macallan*.

Ahora en Hispanoamérica

Desde el año 1998 la organización del festival decidió la mundialización del concurso y en la última edición participaron gaiteros de ascendencia irlande-

Manuel Castro Cambeiro recolle a distinción á Bandas de Gaitas "Cidade de Bos Aires" na Fase Final do IX Campionato da Liga Galega de Bandas de Gaitas celebrada en Monterroso (Lugo) 20-06-1999

sa y escocesa de Australia, Canadá y Nueva Zelanda. Para este año 2000 la ampliación llega también para las gaitas de Galicia y Asturias de América, siendo elegida la ciudad de *Méjico* como sede para el hemisferio norte y *Buenos Aires* para el hemisferio sur. El Patrocinador de esta mundialización del Trofeo para gaita es la sidra *El Gaitero*, por lo que el trofeo en América lleva el nombre de esta marca.

En cada hemisferio: *(Méjico/Buenos Aires) se eligen dos gaiteros (dos de gaita gallega y dos de gaita asturiana)*. Los cuatro viajarán a la final que se celebrará en Lorient el sábado 5 de agosto, financiados por sidra El Gaitero mientras que el Festival de Lorient cubrirá los gastos de alojamiento durante los 10 días del festival.

¿Porqué Argentina?

Si bien Argentina es por definición un país celta, si lo son por su origen millones de sus habitantes que en los últimos años a través de Festivales y promoción de grupos de música y hasta un sitio con temática celta en Internet, reavivaron el fuego de esta cultura tan enraizada en la civilización occidental.

A la participación en los campeonatos europeos de la Banda de Gaitas Ciudad de Buenos Aires se suma ahora la participación de gaiteros solistas argentinos que sabrán representar debidamente a su país en tan importante certamen.

También Chile y Uruguay

De acuerdo con los organizadores de Europa, esta convocatoria se hace extensiva a todos aquellos gaiteros de Chile y Uruguay, quienes deberán viajar a Buenos Aires para estar presentes en la selección que se hará en la capital argentina. Lamentablemente el costo del viaje y estadía deberá ser solventado por los participantes.

Para llevar a cabo la selección de los representantes sudamericanos la Organización de Lorient en Buenos Aires ha elegido la sede del Centro Asturiano de la Ciudad de Buenos Aires calle Solís 475. Tel: 4381 - 0654

Los delegados del Festival de Lorient en Buenos Aires son los señores Manuel del Campo y Manuel Castro.

Las inscripciones para los residentes argentinos se consiguen en el Centro Asturiano.

Para los residentes de Chile y Uruguay, enviar sus datos hasta el día 3/5/00 (inclusive) o vía fax al número telefónico 4282 - 3871 o bien por E-Mail a <www.almargen.com.ar>

El encargado de prensa y difusión es Manuel Castro tel/fax: 4282-3871.

I Congreso de Xuices de Campionatos de Bandas de Gaitas celebrado o dia 21-02-1999 na Escola Provincial de Gaitas durante o que se impuxeron 51 insignias ao mérito

Xeremiers de Sa Calatrava
(Mallorca)

I Festival de Gaitas Celtibéricas Mosteiro de Santo Estevo de Ribas de Sil (Ourense)

07-07-1999

Xuacu Amieva (Asturias)

Banda Municipal de
Gaitas de Manzaneda

Duo Luétiga (Cantabria)

Paco Diez (Valladolid)

L'home del Sac (Catalunya)

Banda de Gaitas de Cea

Banda de Gaitas
Ledicia e Charamuscas

Gaiteiros de Mirandela
"Galandún-Galundaina

Banda de Gaitas dos Castros de Ames

Banda de Gaitas de Candás (Asturias)

Os Alegres de Pontevedra

Julio Prada
(Gaiteiro de Sanabria)

Eugenio Gracia (Aragón)

Roberto Coya,
interpretando o
Romance de Don Gaiferos

Resumen Ponencias
VI Curso para Formación de Xuices 30-01-2000

INTERPRETACION

Fernando Dopico Blanco

PONENTE

Apartado de INTERPRETACIÓN, contido no Capº. 5, Artº. 1,
do Regulamento dos **Campionatos e Liga Galega de Bandas de Gaitas**

Resumo Esquemático da Ponencia

1.1.- *Xeralidades* ó concepto e contidos do termo *interpretación (musical)*.

1.2.- *Finalidade* do *Apartado de Interpretación*.

1.3.- *Bases xerais* como elementos de xuízo: O *didactismo* como referencia.

1.4.- *O concepto de dificultade* e a súa aplicación atendendo ós *Graos*.

a) A interpretación en si mesma, ou a *claridade interpretativa*.

b) A *exactitude métrica* e o *empaste* na execución.

c) A relación *tempero-intepretación*.

d) A melodía: A *harmonización* como expoñente de dificultade.

1.5.- O emprego de *recursos interpretativos* e a súa aplicación atendendo ós *Graos*.

a) A *ornamentación*

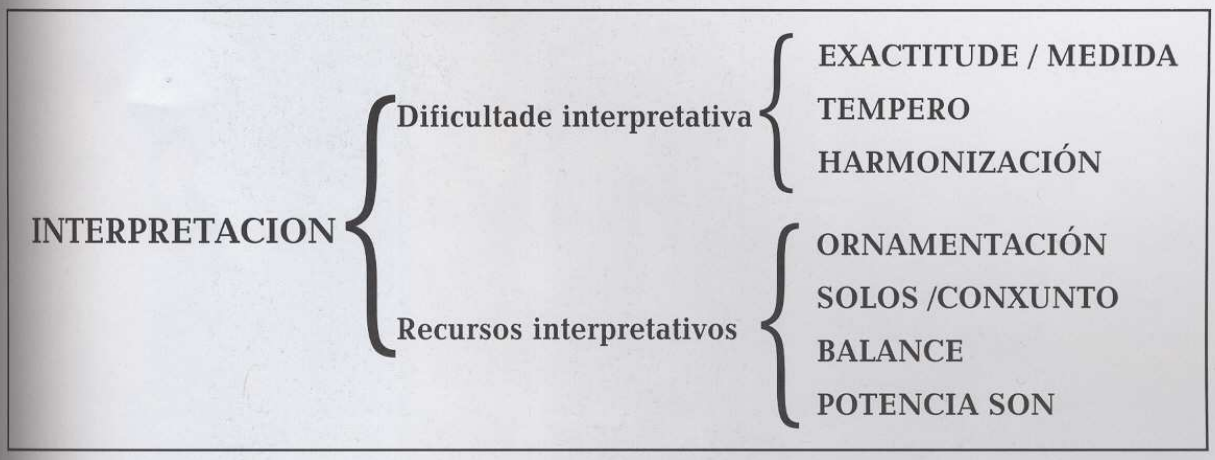
b) Os *'solos'* e o *conxunto*.

c) O *balance* parcial (gaitas) e o global (banda).

d) A *relación* entre a *potencia sonora* e as *melodías* a interpretar.

1.6.- ¿Qué debemos buscar na aplicación práctica do apartado?

1.7.- Do didactismo e outros temas nos xuízos a emitir: A utilización da linguaxe.



* **Fernando Dopico Blanco** é Presidente da **Federación Galega de Bandas de Gaitas**, Xuíz Adxudicador nº. 34 titulado nos apartados de Interpretación/Afinación e actual Director das **BB. GG. "Cidade de Ferrol"** (A Coruña), **Xinzo de Limia** e **Celanova** (Ourense).

AFINACION
Axudar ás Bandas a mellorar

Roberto Quintillán Rial
PONENTE

Da introducción do actual Regulamento dos Campionatos tomei unha frase que quixera comentar, porque dende o meu punto de vista ten unha transcendencia vital na orientación do papel dos xuíces desempéñamos nos mesmos, e que di así: *"...os Campionatos de Bandas de Gaitas pretenden ser, non soamente un foro ou escenario para amosar o traballo de cada banda, senón tamén un encontro instructivo no que se pretende mellorar día a día, todo elo coa valiosa axuda dos informes constructivos que os xuíces emiten por escrito despois de cada actuación..."*

Dáse por feito que os xuíces dominamos as materias sobre das cales emitimos veredictos en forma de puntuacións, por tanto ninguén mellor ca nos para resaltar aspectos mellorables nas bandas, para darlles consellos ou ideas de cómo superarse. Sen embargo, na miña opinión, os xuíces aínda non temos suficientemente asumida a esencial función didáctica que se nos encomenda. Temos a obriga moral de transmitir os nosos coñecementos para que así o mundo da Gaita acade o nivel que todos desexamos, e os Campionatos son un campo de traballo ideal, polo elevado movemento de gaiteiros que xenera.

O noso traballo non é doado, iso ninguén o pon en dúbida. Moitas veces a falta de tempo, a larga duración dos concursos, as condicións climáticas, o ter que escribir de pé, etc. poden coartar a nosa ilusión no que facemos, que debemos ser aínda máis xenerosos no noso esforzo en axudar ás bandas a mellorar. De escribir *"estades desafinados"* a escribir *"debedes mellorar a vosa afinación"* hai unha gran diferencia: o primeiro comentario resulta negativo, o segundo pode resultar unha motivación para os rapaces.

Aínda máis, podería resultar interesantísimo dicirlles o que si nos gustou, o que vemos como cualidades, demostrarlles que percibimos e apreciamos os seus esforzos, que eles vexan que lles prestamos a atención que merecen.

Por outra banda, e como en moitas ocasións xa se ten comentado, debemos traballar baixo unha liña de criterios común, e con ese obxectivo os xuíces nos reunimos anualmente, para unificar posturas respecto ó noso traballo, e tamén de cara a establecer as metas que pretendemos acadar. Seguro que cada un de nós podería escribir unha abondosa relación de cuestións mellorables nas bandas, pero non se pode facer todo a un tempo, debemos ir pouco a pouco, afianzando os logros acadados antes de procurar outros. Eu quero aproveitar esta ocasión que se me brinda para sacar a comentario tres dos puntos que, dende a miña curta experiencia, máis me preocupan neste momento.

Lembranza e Agarimo (Sao Paulo)

En primeiro lugar: a afinación nas bandas. Esta é unha cuestión primordial, xa que unha banda desafinada non parece unha banda, e realmente o nivel de afinación que eu observo nos campionatos é moi mellorable. Entran, por activa, e por pasiva, moitas variables en xogo: a calidade do material empregado, que tódolos membros da banda usen o mesmo, a pericia individual de cada membro á hora de xogar có tempero, o balance de potencias sonoras entre bloques de gaitas e tamén entre éstas e a percusión. Debemos conxugar todo iso para facer a nosa valoración, pero tamén temos que aplicar atenuantes: a climatoloxía como principal inimiga da gaita, a idade, o grado no que xulgamos, o número de gaitas que forman a banda... Non estou dicindo nada novo, isto é así, pero ademáis de sabelo debemos explicalo detalladamente e dándolle moita importancia, para que os rapaces tomen exemplo e consideren a afinación como a cuestión máis importante a coidar. Non tanto os rapaces, senón quizais os directores, deben ter claro que van conseguir mellores resultados presentando unha boa afinación aínda que o repertorio non teña moita dificultade, que esmerándose moito en preparar temas para despois interpretalos cunha afinación defectuosa. Tamén, hai bandas que invierten moito en vestiario e sen embargo a calidade do material empregado pode non resultar a máis axeitada. En xeral, os xuíces debemos marcar unha tendencia pola que as bandas estableзan as súas prioridades.

Outra cuestión: a percusión. O papel que xoga a percusión nunha banda ten que estar moi medido, xa que ten moitísima importancia no resultado final da actuación da mesma, positiva ou negativamente. A percusión non é un mero acompañante da gaita, debe ter e ten a sua parte de protagonismo, pero nunca pode ser a protagonista. Sen embargo en moitas bandas o número de percusionistas non está acorde co de gaiteiros, e incluso supera, e non só en número que non é a cuestión, senón en potencia sonora.

Por último quero falar da marcialidade nas bandas. Basta botar unha ollada ó Regulamento: o artigo 4 do capítulo 5 déixao moi claro dicindo *"Os movementos ao marchar deberán ser completamente naturais, sen ter como referencia as marchas militares, senón de forma máis pausada e semellándose ao andar normal"*, sen embargo a maioría das bandas resultan moi marciais, e non soamente na marcha, senón tamén durante a actuación no círculo. Debemos restar tensión os rapaces e tratar de mentalizalos para que se divirtan tocando, para que disfruten co que fan e vivan a gaita non coma unha competición senón coma unha expresión da nosa cultura e tradición.

Sentiríame moi satisfeito pensando que con estas reflexións estou aportando o meu grao de area para axudar a que a gaita sexa un día unha das bandeiras da nosa cultura e da nosa tradición, e invito a todo aquel que pense que tamén el o pode facer a que o faga.

Festa das playas no Vicedo (1968)

ESTETICA

Manuel García Pereira (Lolete)

PONENTE

Es conveniente y para tener un alto grado de fiabilidad a la hora de puntuar, que tengamos el mayor número de referencias posibles y que apliquemos a cada uno de los motivos de reducción de puntuación, un porcentaje acorde con el grado de fallo o error.

La primera impresión de la imagen general de la Banda debe ser homogénea, siendo fundamental que tanto la vestimenta como la instrumentación este compaginada y en buen estado de conservación y limpieza.

Dada la gran igualdad en muchos casos dentro de este apartado y de cara a evitar reclamaciones, será conveniente fijarnos en todos los detalles:

El tocado, Pendientes, Carmín, Maquillaje, Pendientes, Zapatos, Colorido vestuario, ancho de las cirolas, Largo de Faldas y Pantalones, Colocado de las fajas, Vestido de los foles etc., deberán seguir una misma línea estética.

No deben utilizarse aderezos que no formen parte del propio vestuario, relojes de pulsera, excesos de pins, etc.

Tampoco nos debe confundir la riqueza o pobreza de algunas vestimentas, ya que la sensación de banda no siempre está relacionada con este hecho.

El gusto personal no debe de tener un peso excesivo en la puntuación, puesto que puede no gustarnos una banda y sin embargo cumple los requisitos para obtener una buena puntuación.

Al comienzo de la actuación de una banda, los movimientos no deben de ser bruscos, deberán llevar el paso de una manera natural como si fuesen andando y no en plan militar, levantando excesivamente las rodillas o petando en el suelo, (a excepción del último paso).

Los componentes de las bandas adoptarán una postura que colabore con la uniformidad del conjunto y durante la actuación mantendrán los pies en forma de v.

Será tenida en cuenta la coreografía, a la hora, de situarse en los círculos, la coordinación en los movimientos, la expresión y la alineación general.

Coro Airiños de Outes presentado en público en Buenos Aires o 18-07-1942

PERCUSION

Carlos González Pérez

Mestre de Percusión da Escola Provincial de Gaitas da Excma. Deputación de Ourense
e Percusionistas da Real Banda de Gaitas

REGULAMENTO INTRODUCCION

1. Estudio e dignificación dos instrumentos e a música galega.
2. Ter en conta as características propias da L.G.B.B.G.G. encamiñadas a recuperación e afianzamento de todo canto se relaciona ca nosa cultura músical.
3. Filosofía, encontro instructivo e informe constructivo dos xuíces así como o espíritu didáctico que deberán emitir.
4. Recordar aos novos xuíces valorar con criterio pedagóxico e honesto, ter en conta os distintos instrumentos de percusión que conviven na actualidade xuzgando con idénticos critérios.
5. Riqueza dos arreglos . Pulcritude.
6. Equilibrio redoblante, timbal, bombo, intesidade do conxunto, planos, empaste, contraste, discurso musical, afinación, boa conxunción sonora interpretativa, decir algo o tocar, coherencia coa obra.
7. Estado dos instrumentos perfectamente a punto.
8. Técnica dos instrumentistas, concentración.
9. Atención especial aos saudos de percusión.

Comentario:

O ponente centrouse en nove puntos importantes a ter en conta polos novos xuíces. Si ben todos eles teñen moito que ver entre sí gardando unha relación directa, por outra banda prestanse a ser analizados e valorados gradualmente según os recursos e posibilidades de cada banda de gaitas, corpo de percusionistas, executantes, etc...

Comentario dos puntos anteriores

1. Eiquí o ponente refirese tanto os instrumentos en sí, como a sua sonoridade, como da sua utilización na música galega.
2. Neste punto compre facer un esforzo por parte de tódolos participantes na L.G.B.B.G.G., para entender o evento contemporaneamente, libre de prexuícios, enmarcado dentro da nosa cultura musical. Non esquezamos que hoxe son centos de xóvenes os que están a cultivar a música galega. De bandas de gaitas saíron grandes gaiteiros e percusionistas que están divulgando a nosa música polo mundo. Compre non esquecer o papel actual que están a xogar a favor da mesma os distintos medios de comunicación, TV, Radio, Prensa, Etc... . En definitiva que está a rebasar as nosas fronteiras autonómicas, nacionais, chegando internacionalmente onde nunca antes chegáramos.
3. Neste punto refirese o ponente a que o papel de xuíz debe estar cheo de responsabilidade, pedagoxía e honestidade, fruto dunha permanente actualización de coñecementos, tendencias, innovacións, valoracións creativas, etc... , todas elas amparadas polo traballo de investigación, ensaios, con base na música galega.
4. Eiquí o xuíz desmostrará o seu talante conservador ou innovador, e isto estase a comprobar. Penso que non debería imperar ningunha das duas cousas. Hoxe a realidade socio-cultural manda.
5. O punto cinco é un dos máis descoidados polos xuíces. Os arreglos de percusión, pulcritude dos mesmos, fragmentación, reparto do protagonismo no diálogo, a prioridade do respeto melódico, que as gaitas como instrumento melódico-armónico predominen sobre o ritmo, que a percusión sepa estar no seu papel.
6. Iste punto entra de cheo no papel dos percusionistas. Por sí soio encerra unha morea de elementos, todos eles moi importantes a observar.
7. Eiquí o xuíz ten unha tarefa relativamente fácil. Xa que abonda con ver o estado de algún instrumento, para darse conta que é imposible que esté a punto, para canto máis soar ben.
8. Coa técnica e a concentración pasa outro tanto. Son contados os percusionistas que a utilizan adecuadamente o que intentan expresar.
9. Punto álxido dos percusionistas. Eiquí poden demostrar todo canto son capaces de expoñer. Por tanto o xuíz debe entregarse dun xeito especial na valoración do traballo presentado.

PENALIZACIONS

1. Xuíces que poñen as mesmas duas, tres cousas a catro ou cinco bandas distintas, exemplo: **redoblantes desafinados entre eles, percusión moi alta por momentos**. *(Hoxe é demostrable afinar un instrumento de percusión a centésima exacta.)*

2. Xuíces que non se corresponde a penalización coa realidade, exemplo: **o timbal non ten que facer o mesmo que o bombo.** *(O 90% das partituras de timbal non fan o mesmo co bombo)*
3. Contradiccións : **percusión moi alta por momentos / volumen escaso de redoblantes / intrumentos apagados de máis.**

   O timbal non ten por que facer o mesmo que o bombo boa compenetración entre o bombo e o tenor / diferenciar timbales-bombo.

   Ben as panderetas / Máis protagonismo nas pandeiretas / Pandeiretas nos saudos / Poucas pandeiretas (4).

   Máis cortes / enlazar máis as pezas / Non abusar dos cortes / Os cortes ben.

   Matices ben / Faltan matices / Matices escasos / Matices esaxerados.

   Por veces sólo toca un redoblante / Demasiado sobresaliente o tambor solista

   Ben a percusión / Bombo moi grave / Bombo e timbales moi agudos.

   (Todas estas contradiccións danse dentro dunha misma banda en tres fases distintas dun mismo campeonato)
4. Xuíces que entregan a folla en branco / **Ningunha penalizacion 18 puntos.**
5. Xuíz de estética : **ningunha penalización en estética, sen embargo ben a percusión.** *(Como se vé non puntúa o seu apartado)*
6. **Sólo de percusión demasiado longo / Excelente o solo de percusión.** *(Unha contradicción máis demasiado frecuente)*

COMENTARIO:

Eiquí facemos unha chamada a unificar aínda máis os criterios facendo unha proposta de congresos monográficos para xuíces, mestres de percusión, directores e percusionistas. Donde se poidan debatir todo o anteriormente exposto. Co gallo de que revirta nunhas puntuacións máis axustadas a realidade.

CONCLUSIONS

Demasiada subxebtividade, falta de rigor nos criterios.

Insistir na honestidade do xuíz.

Esforzarse en expresar o que se quere decir con palabra o máis axeitadas.

Hoxe nalgunhas bandas a afinación dos intrumentos de percusión é perfecta a centésima exacta, a técnica e a expresión interpretativa é de moi alto nivel.

Hai bos instrumentistas con amplia e sólida formación, con moito coñecemento do mundo da percusión.

Ter en conta o interés artístico músical, a identificación coa actividade por parte de todos eles, etc...

COMENTARIO:

Añadir que son as opinións analizadas de máis de setenta follas de penalizacións fase tras fase e as veces dun mesmo xuíz en distintas intervencións.

Resumindo, o papel de xuíz é moito máis serio do que poida parecer.

COMENTARIO:

O final da ponencia tódolos asistentes, así como os demais ponentes, mostraron a sua coincidencia no exposto sobor do apartado de percusión.

Esperamos que este artigo sirva de chamada a participar nunha millora de todo canto ten que ver co mundo da percusión nas bandas de gaitas.

El traje popular en Galicia

Luis Ato. García Sixto - Emilio A. Morgade Santos - Xosé A. Santos Sá

Traballo de Fin de 1.º Ciclo Escola Provincial de Gaitas – 1998/99 (3.ºCurso)

INTRODUCCION

En el estudio de la indumentaria popular hay que tener en cuenta una serie de criterios, entre los que podemos señalar los siguientes:

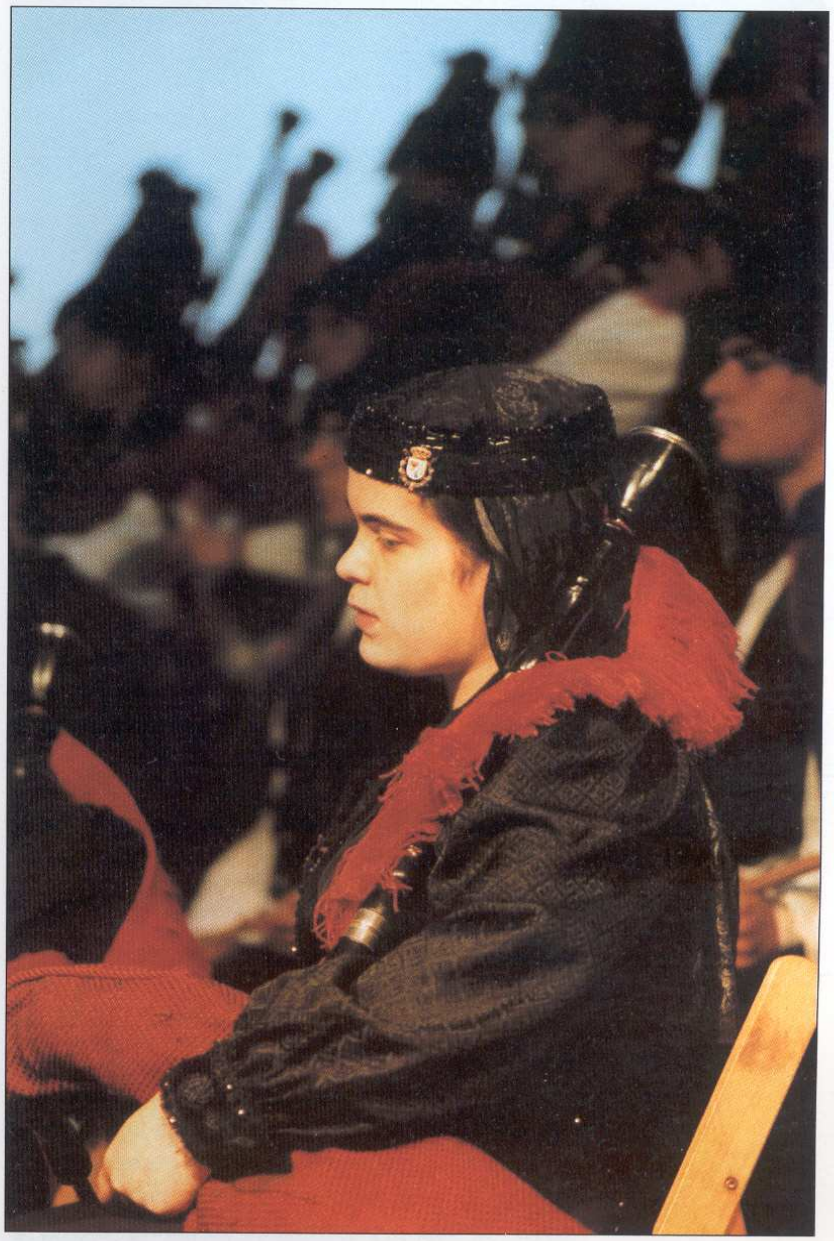
1)- **Criterio Geográfico**.- Frobenius, Ankermann y otros etnógrafos y geógrafos mantienen que para el estudio del traje es necesario el estudio de su distribución geográfica, lo que nos lleva a hacer una delimitación de las verdaderas regiones naturales, acotación que ha de determinarse por la suma de una serie de caracteres como son: el de la tierra (topográfica y geológicamente estimada), el del clima, el de la flora y fauna, el de la raza o pueblo, el de su historia y el de sus divisiones políticas y administrativas. A estos caracteres hay que sumarle también, para determinar perfectamente regiones naturales, las manifestaciones de la cultura de los pobladores de esas regiones, manifestaciones entre las que tienen especial importancia el modo de vestirse y adornarse sus gentes.

2)- **Criterio Histórico**.- La importancia de este criterio es el estudio de la evolución del traje, estudiando para ello las causas modificadoras de las prendas que conforman los trajes y de los adornos; estas modificaciones se refieren a formas, materiales utilizados en la confección y usos que dichas prendas tenían. En España, podemos decir que los considerados como trajes regionales son los que se usaban en el último período de vigencia de los mismos; es decir, desde 1750 a 1880, y aún más concretamente, hasta que comenzó la transformación económica e industrial de España, en la década de 1860.

Posteriormente, salvo en regiones aisladas, valles cerrados, nudos montañosos o pequeñas zonas con personalidad muy marcada, el uso del traje regional ha desaparecido de forma gradual y transitoria.

3)- **Criterio Sociológico**.- A este criterio le corresponde el estudio de las variaciones en el empleo y uso del traje y la determinación del traje de uso diario y corriente, que sirve de tipo descriptivo y comparador de otras modalidades. Los oficios o profesiones han sido los motivos de mayor variación. Las jerarquías también han originado variaciones en la indumentaria.

4)- **Criterio Tecnológico**.- Este criterio sólo puede aplicarse a materiales originarios y no a representaciones gráficas y debe extenderse su estudio, además del origen, descripción y fabricación de los materiales empleados, al estudio de los patrones y descripción de todas y cada una de las prendas. La descripción de las



prendas la haremos, aplicando este criterio, más adelante.

5)- **Criterio Artístico**.- Atañe fundamentalmente, y siempre en los detalles, a la ornamentación, formas y colores de la indumentaria. Puede decirse que este criterio es el que investiga los motivos decorativos y los símbolos, su aplicación y empleo y sus modificaciones, adaptadas no sólo a la cultura de cada región, sino también al estado económico y medios materiales de que dispone. En este criterio es preciso añadir la *serie tipológica*, formada por las prendas de cada uno de los

grupos indumentales, pues en esas series se destacan las verdaderamente típicas o características, y comparándolas puede llegarse al estudio completo de las prendas.

Aplicando el **criterio geográfico**, al hablar de nuestro traje tradicional hemos de decir que fue un hecho geográfico, se creó por la cultura y necesidades del hombre y quedó adaptado al medio natural en que vivía. «El traje popular galaico-portugués -escribe F. Bouza Brey- pertenece a una región indumental llamada "norteña" o "cantábrica", que se extiende por toda la franja norte de la Península Ibérica, desde la tierra miñota a la navarra, pasando por Galicia, Asturias, Cantabria y País Vaco. El traje popular de la zona norteña se distingue por tener ciertos paralelismos, tal vez ancestrales, con los de las costas de Normandía, Bretaña, Escocia e Irlanda». Luis de Hoyos Sainz y su hija Nieves de Hoyos Sancho, en su obra "Manual del Folklore", la zona norteña la subdividen en dos regiones: Cantábrica y Vasco-Navarra.

En efecto, el traje junto con otros elementos de la geografía humana, como la casa y varios aspectos folklóricos, (la música, las danzas y, muy especialmente, los instrumentos musicales), permiten la asimilación de Galicia, a la gran zona europeo-occidental y, esencialmente, a las típicas comarcas celto-bretonas del Finisterre francés, a muchos valles de Escocia y a ciertas comarcas de Irlanda.

Dentro de la región indumental norteña y, concretamente en Galicia, podemos hablar de uniformidad, tanto del traje como de gentes, pues se trata de un pueblo único: el Celta (uniformidad de gentes) dentro de una uniformidad geográfica cuya principal diferencia está entre la costa y la parte central montañosa que es donde vamos a encontrar la diferencia en el vestir. Refiriéndose al vestido, escribe Otero Pedrayo en su obra Galicia Médica: en el interior usan un paño ordinario tejido en telares caseros con lana áspera, hilada a mano por las mujeres. En la costa gastan panas, panillas, granas, paños y telas inglesas introducidas por la raya de Portugal o compradas en los puertos. Aquí los percales pintados sustituyen en las mujeres a las estameñas gruesas y bayetas de que hacen las sayas las de la montaña; la lana entre las de la costa se usa muy poco, solo la tejen mezclada con el lino, para confeccionar ropa para las labores del campo. Debemos señalar que la unidad se particulariza por motivos geográficos y climáticos y por razones de índole profesional, más que por motivos históricos.

La situación geográfica de Galicia hace de esta tierra punto clave en el intercambio de relaciones con España y el resto del mundo, influyendo estas corrientes foráneas, entre otras cosas, en la vestimenta de sus gentes. Esta corriente entraba, como queda dicho, por los puertos y se extendía hacia el interior del país. Así, por ejemplo, diremos que el traje de diario gallego anterior al siglo XVIII (sobrio, oscuro y sin relieve) es parecido, salvando las condiciones geográficas, al llamado *pardillo*, usado por los labradores de La Mancha, concretamente los de la provincia de Madrid, y que debe su nombre al color uniformemente pardo que tenía. Esta similitud de los trajes gallego y manchego se apoya en la existencia de documentos gráficos como la pintura que hay en un cepillo del monasterio de Bergondo (La Coruña), que mostraba a San Isidro Labrador (santo madrileño) vestido de *pardillo*, y a Nuestra Señora de la Cabeza, su esposa, ataviada con el rico traje de fiesta de Las Mariñas.

Hay que dejar bien sentado que el traje regional no es totalmente uniforme, sino que dentro de unas normas generales puede tener variaciones, como sucede con los trajes masculinos que dependen del modo de cortarlo y confeccionarlo de cada sastre, y en los femeninos, del gusto de las que los van a vestir. Así, en Galicia, podemos señalar unas zonas dentro de

las cuales el traje presenta unas características similares; estas zonas podrían ser las que siguen:

- Las Mariñas, cuya capital es Betanzos, comprende el partido de La Coruña y la mitad sur del de Puentedeume.
- Noroeste de La Coruña, tiene su capital en Ferrol, comprende la mitad norte del partido de Puentedeume y el de Ortigueira.
- Bergantiños, que comprende el partido de Carballo y parte de los de Negreira y Corcubión.
- Las Rías Bajas Coruñesas, comprende parte del partido de Corcubión y parte de los partidos de Muros, Noya, y Padrón.
- Santiago de Compostela, comprende los partidos de Santiago de Compostela, Ordenes y Arzúa.
- Región Marítima de Lugo, comprende los partidos de Viveiro, Mondoñedo y Ribadeo.
- Región Central de Lugo, comprende los partidos de Lugo, Villalba y Becerreá.
- Región sur de Lugo, comprende los partidos de Sarria, Chantada, Monforte y Quiroga.
- Ourense, destacan en esta provincia los ayuntamientos de Carballiño, Ribadavia, Xinzo de Limia, Verín, Laza y Viana do Bolo.
- Pontevedra en donde distinguiremos el traje de los labradores de Pontevedra y el de la zona de las rías.
- Las Rías Bajas de Pontevedra, comprende los partidos de Cambados, Redondela y Vigo.

Teniendo en cuenta el **criterio histórico** hay que señalar que a finales del siglo XIX, con la revolución industrial los trajes sufrieron una gran transformación, ya que resultaba mejor, tanto por lo duro y lo largo del proceso como por la carestía, comprar los tejidos en el comercio que elaborarlos en casa. Así llegaron nuevas telas como dríl, franela, mahón, villela..., empleadas en la confección de chambras, saias, xubóns y otras prendas.

Siguiendo las directrices del **criterio sociológico**, hemos de decir que la forma de vestir está muy ligada al pensamiento social del momento, así en *épocas de esplendor* en las que florecen las artes se viste de un modo totalmente distinto a las épocas en las que prima la austeridad. Existen periodos de transición entre una y otra época, en los que aparecen en la vestimenta una mezcla de prendas: desaparecen unas y no son plenamente aceptadas otras nuevas.

La *funcionalidad* de la vestimenta es algo que abarca un extenso campo, ya que esta puede atender a una necesidad de abrigarse para escapar del frío, o de tapar el cuerpo en una sociedad en la que el pudor ocupa un lugar importante en la vida y en el pensamiento de las gentes.

Otra función puede venir dada por el *estatus social* del individuo. En casi todas las épocas las clases sociales se distinguían por su vestimenta, de manera que se llegó a prohibir el uso de determinadas prendas o colores a una clase social, tal fue el caso de la basquiña, "los picos pardos", los encajes, etc. En otras épocas la recordaba a algunas personas que ostentaban cargos públicos su obligación de ir vestidos con ropas adecuadas, sin las que no podrían entrar en edificios públicos o ejercer su cargo. Por ser la vestimenta un elemento diferenciador entre clases sociales, el pueblo intentaba imitar el modo de hacer y de vestir de la nobleza. Por eso fue la corte la que marcó las normas en el vestir.

Otra circunstancia a tener en cuenta es el poder adquisitivo de los individuos. En la medida en que aumentaba el poder adquisitivo aparecen mejores piezas que se mezclan con otras, por lo que aparece una dualidad de prendas ricas y prendas más burdas, y, aún en la misma pieza de ropa pueden aparecer tejidos y adornos más o menos ricos. Tal es el caso de las mantelas tejidas en casa y ribeteadas en rico "pano de ortigosa"". Sin embargo, en algunas ocasiones, fue la nobleza la que imitó a los campesinos, poniendo de moda en la corte alguno de sus vestidos. Socialmente no estaba bien visto tener la piel morena, ya que era sinónimo de trabajo al aire libre, y, teniendo esto en cuenta, la gente procuraba ir bien tapada para que no le diese el sol.

Los trabajos a realizar influían en la vestimenta, pues no se vestía igual un labrador que un marinero, ni una mujer que trabajaba en el campo que la señora que solo se ocupaba de bordar. El gusto artístico de cada individuo, la necesidad de engalanarse tanto del hombre como de la mujer, también influían en la indumentaria.

También el distinto estado civil hizo que el individuo se vistiera de distinta manera; así, no se vestía igual una moza soltera que una mujer casada o viuda. La emigración fue un factor que tuvo mucho que ver, ya que se importaban prendas e, incluso, los "indianos" incorporaban novedades a su vestimenta.

La *forma de vestirse* depende de muchos factores, trajes de diario, de fiesta, verano, invierno, condición social, acontecimientos sociales tales como romerías, fiestas, bodas, ferias, etc. Esta multiplicidad de factores harían muy extenso su tratamiento particular por ello vamos a hablar de las normas generales.

La mujer se cubría la cabeza o bien con cofia –pieza muy nuestra que se perdió entre mediados y finales del S. XIX– o con el pano de cabeza de lana floreado o de seda para los días de fiesta mayor. En verano, los días de trabajo en el campo se ponían un sombrero de paja. Para ir a Misa cubrían el pano de cabeza o la cofia con la mantilla o mantelica, o si no con el mandil de picote con o sin "mostra". El mandil de picote también se usaba puesto en la cabeza cuando llovía, o colocado sobre los hombros contra el frío. Otras veces doblaban los mantelos o los mantos y los colocaban en la cabeza por no llevarlos puestos o en la mano. Aunque con menos frecuencia que el hombre, la mujer también podía llevar casquete, montera o sombreros elegantes.

En el cuerpo la primera prenda que se ponía era la camisa, que tenía dos partes: o cos, hecho de lienzo, y la faldra, que era de estopa. Los puños y la tira del pescuezo ya eran de lino más fino.

Por encima de la camisa se ponían el xustillo, que sujetaba y levantaba el pecho, y luego, según la ocasión, la chambra o el xubón, el dengue o la chaqueta, o bien mantón de lana merina, floreado, de cachemir... cruzado del mismo modo que el dengue al que fue sustituyendo. Ya más moderna es la toquilla de lana y de pelo de cabra.

Si la camisa era muy sencilla por encima de ella ponían la chambra o el xubón como ya queda dicho, pero si llevaban solo la camisa, esta iba más adornada con xaretas o lorzas en las partes que se dejaban ver.

Hay que aclarar que los xustillos y los corpiños son prendas que llevan a confusión, tanto por la nomenclatura usada en cada comarca, por las diferentes hechuras, como por si era una prenda interior o exterior.

Había corpiños y xustillos interiores y exteriores dependiendo de la comodidad, de la moda del momento, o de que se usaran para diario o para más vestir.

La mujer, en el abdomen, llevaba varias saias según fuera verano o invierno, día de fiesta o de diario, siendo casi siempre talares. Por encima de la faldra de la camisa ponía el refaixo de lana o bayeta, luego otra saia baixeira también de bayeta y por fín la saia de riba, la que se veía, y por tanto la de mejor hechura y tela; y, por último, el mandíl, mantelo o mantela.

Si hablamos de un día de fiesta, de gente de ciudad o de clase social alta ya encontramos las enaguas, los dengues y mantelos adornados con terciopelo y azabache, o por lo menos con un zócalo de pano sedán. Aparecen también las basquiñas que son saias con mucho vuelo, de telas ricas y elegantes, igual que las capas o parlamentas.

Las piernas las cubrían con medias de lana, o de lino los días de fiesta, siendo las medias caladas de seda las más ricas. Todas ellas se sujetaban con las atadeiras, hechas en el telar las de fiesta o de lana o lino las de diario. Luego podían ponerse los escarpíns, las zocas, las madreñas, o los zuecos. Los días de fiesta llevaban zapatos.

Usaban siempre faltriqueira, que guardaban casi siempre debajo de las saias.

Como piezas de más abrigo tenían los mantos y la coroza entre otras.

El hombre en la cabeza llevaba pucho de lana, monteira o distintos sombreros. Debajo de la monteira podía llevar, los días de fiesta, el pano de seda.

La camisa es lo primero que se ponían, más corta que la de la mujer, podía ser de estopa o de lienzo, reservando el lino más fino para la peiteira, los puños y la tira del pescuezo o para el cuello si lo tenía.

Luego el chaleque o colete, de distinta tela y hechura. Así, los de diario eran de picote, bayeta, estopa..., y los de fiesta de paño, de lana con adornos de terciopelo o de género brocado. Otras veces hacían las partes delanteras de la mejor tela que tenían y la espalda de lino. En otras ocasiones, en lugar del chaleque, llevaban el xubón, con o sin mangas.

Por encima del chaleque o del xubón se ponían la chaqueta que podía ser corta, afrancesada, o más larga y con remontas.

En las piernas llevaban cirolas, generalmente largas hasta los pies atadas con unas cintas, que se podían ver entre el calzón y las polainas (en la zona norte de Galicia). Otras veces eran algo más cortas y caían por encima de las polainas (en la zona sur de Galicia).

Luego se ponían el calzón, corto por encima de las rodillas o justo por debajo de ellas. Ya más moderno es el calzón o pantalón largo que podía llevar también remontas como las de la chaqueta.

En las piernas y en los piés se ponían medias de lana, escarpíns, zocas y zocos los días de trabajo; también se ponían polainas de cuero, estameña o paja. Los días de fiesta las medias eran más finas o de lino, polainas de paño, de lana y zapatos.

Para abrigarse y sujetarse los calzones llevaban una faja de lana, lino o seda con flecos en los extremos, colocada por encima o por debajo del chaleque o xubón.

El hombre se acompañaba siempre con distintos tipos de cachavos, mocas, caxatos, varapaus, aguilladas, etc.

El hombre también podía llevar ribeteado con fieltro o pano sedán el chaleque polainas, chaqueta, xubón, calzón o monteiras. Estas últimas iban siempre muy adornadas, con plumas de ave, bordadas con lana de colores, etc.

Para cubrirse empleaban la capa, mantos o panos de lana (a los que le podían hacer un agujero para meter la cabeza), y la coroza que era una capa usada para taparse de la lluvia, hecha de paja o de ficucho y que podía llevar esclavina y capucha.

Según los principios del **criterio tecnológico**, vemos que el lino fue una de las *materias primas* más importantes, por eso es necesario recordar que la mayor parte de Galicia estaba sembrada, hasta bien entrado el siglo XIX, de lino.

Los lienzos obtenidos del lino gallego, en especial los de Viveiro, competían con los mejores que se presentaban en los mercados mundiales. A su desarrollo había contribuido una costumbre generalizada entre las damas de la aristocracia: cuando veraneaban en el campo, se dedicaban a hilar y tejer lino cosechado en sus propiedades. Los linos gallegos, como ya queda dicho, se exportaban por su gran calidad y recibían el nombre de aquellos lugares en los que se tejían; así, por ejemplo, "as Lourenzás", "os Viveiros", "as Coruñesas", "os lenzos de obe", etc.

Aunque el cultivo de la planta es sencillo, son muchas y muy pesadas las labores que hay que hacer desde su obtención -a arriga, a ripa, o enriado o empo-

zada, o tendal, a maza e remaza, a deluba, a espadela, a tasca, o rastrelado o asedado, a fiada, o ensarillado, o encolado o branqueado, o devandado, o tinguido, etc.- hasta conseguir las distintas modalidades -estopa, lienzo, lino fino- y luego tejerlas en el telar, proceso que duraba todo el año.

No podemos olvidarnos de la lana trabajada en casa como materia básica pues, por un lado, en Galicia hubo importantes rebaños de ovejas y, por otro, la lana tiene menos labores que el lino, solo hace falta blanquearla, abrirla, cardarla e hilarla. Después de hilada se calcetaba (tecíase á espita) o se tejía en el telar y se abatanaba[1].

En el telar se podía mezclar con lino y "hechar lino por encima" ("botar por riba"), si lo que "tapaba" era lana conseguían una tela característica llamada "picote", "candil", "burel", etc.

Otras veces tejían lana con lana o mezclaban algodón con lana o con lino.

En pequeña cantidad se cultivó el algodón y el cáñamo, y también se trabajó la seda que fue un tejido rico.

Por último hemos de mencionar la paja, o ficucho, el cuero y la madera, que se empleaban para hacer determinadas piezas de la vestimenta.

También se usaron otras telas traídas de fuera de Galicia, sobre todo de Castilla, así llegaban el paño de lana, pañete, paño sedano, paño de "ortigosa", terciopelo, brocados, pana, panilla, etc.

Otras veces se compraban las piezas ya confeccionadas como los pañuelos de cabeza italianos los mantones de Manila, mantones merinos, pasamanerías y otros adornos. En el mundo rural no todos tenían acceso a los materiales más ricos y finos por lo que estos predominaban en las villas y en las clases más adineradas.

Con lino (estopa, lienzo, hilo) y también con algodón se confeccionaban *distintas prendas*, tanto sabos, sabas y ropa interior, como camisas de hombre y de mujer, cirolas, xustillos, etc. También chambras, saias, calzoncillos, mandiles é incluso dengues y mantelos, corpiños, medias y cofias.

Con picote elaboraban mandiles, saias, chaquetas, corpiños, calzóns, mantelos, mantelas, etc.

De lana y de paño de lana se hacían dengues, chaquetas, mantelos corpiños, saias, refaixos, calzóns, polainas, chaleques, puchos, monteiras, panos da cabeza, panos do pescozo, medias, escarpíns, mantós...

Con paja y con ficucho hacían sombreros, corozas y polainas, estas ultimas también podían ser de cuero.

Como calzado usaban zocas y madreñas de madera, zocos, botas y chancas de madera y cuero y, por último, zapatos y botines hechos sólo de cuero.

Las telas más finas tales como el paño sedano, terciopelo, etc. se usaban generalmente para adornar dengues, mantelos, chaquetas, calzóns, etc.

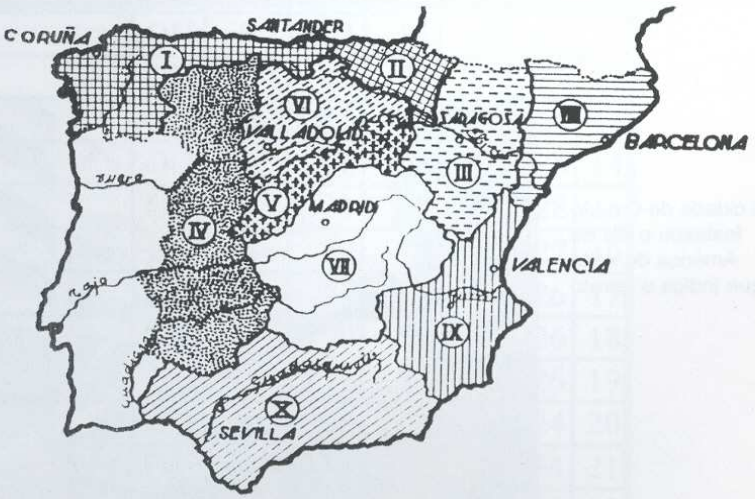
El **criterio artístico** nos dice que, según los adornos indumentales utilizados, España se divide en seis zonas, entre ellas destacamos, por ser objeto de nuestro estudio, la Cantábrica, que se extiendo desde el Miño al Bidasoa, es pobre y monocroma, pues la decoración se hace casi exclusivamente en color negro y en sencillas líneas geométricas, cuyos aditamentos ornamentales quedan reducidos al uso de terciopelos cintas y azabaches; éstos y los encajes de bolillos se trabaja en toda Galicia, aunque en la actualidad los más conocidos son los de Camariñas.

En cuanto a los colores empleados los más frecuentes eran los naturales del lino y de la lana y los que se consiguen con tintes de fabricación casera a base de plantas y árboles. Predominaban el rojo, amarillo, verde, negro, azul y pardo.

El estudio del traje se complementa con el del calzado, con el del peinados y adornos de la cabeza, y con el de los bordados y encajes.

El **calzado**, además de complemento del traje ha servido a los etnógrafos para distinguir o delimitar regiones. En España, aplicando el método de Akermann y Frobenius distinguimos cinco zonas que se diferencian entre sí por el material utilizado en su fabricación. La primera zona, la que nos interesa en nuestro estudio, comprende Galicia, Asturias y Santander, más la parte montañosa de Burgos, Palencia y León, que tienen analogías de clima y suelo. En esta zona la materia prima más utilizada es la madera, recibiendo el calzado distintos nombres: zuecos, almadreñas, albarcas, etc. En Galicia este tipo de calzado es común al hombre a la mujer y al niño.

El **peinado** de la zona nórdica, desde Galicia hasta Cataluña, es sencillo, sujetando el pelo en una o dos trenzas atadas con una cinta. Esta sencillez del peinado es seguramente debida a que en estas regiones rara vez llevan la cabeza descubierta. En Galicia suelen cubrirse la cabeza con alguna prenda o un sombrero.



—Zonas y regiones del traje popular: *Zona Norteña:* I. Región Cantábrica. II. Vasco-Navarra.—*Zona Central:* III. Aragón. IV. Oeste o Leonesa-Extremeña. V. Serrana. VI. Castellana. VII. Manchega.—*Zona Mediterráneo-Andaluza:* VIII. Catalana. IX. Levantina. X. Andaluza.

En cuanto a los **bordados y encajes**, diremos que la ornamentación de los trajes y las ropas de ajuar y culto ofrecen múltiples aspectos. Por tal variedad es preciso, para su estudio, agruparlos de la siguiente manera: adornos sobrepuestos, bordados, deshilados y encajes, estando presentes, todos ellos, en todas las regiones de España y, a veces, se encuentran en un mismo traje o prenda.

Dentro de los adornos sobrepuestos tenemos: tejidos, agremanes, cintas, puntillas, etc. Los bordados pueden agruparse, según los materiales con que están hechos, en: paños, lanas y cueros bordados. Hay, especialmente en Galicia, bordados en azabache, material que fue importante industria en la Edad Media, con talleres en Santiago de Compostela, siempre muy del agrado del pueblo a causa de las cualidades mágicas que se le atribuyen. Los encajes pudieron derivarse de los trabajos anudados de origen morisco de "macramé" o nudo, en lengua árabe. Estos encajes estaban muy extendidos en Galicia, sobre todo en Camariñas, Corcubión, Finisterre, Noya y otros pueblos de las Rías Bajas.

Por último, como complemento del vestido, hemos de hacer una pequeña incursión en la **orfebrería**. Dentro de esta hay que destacar la joyería popular, que resulta interesante por ser el punto de encuentro de las manifestaciones puramente artísticas y las manifestaciones del adorno individual, constituyendo un grupo de objetos que llega a ser representativo de algunas de las artes populares regionales y comarcales.

Aunque han desaparecido muchas piezas de orfebrería española, los arqueólogos y artistas han reconstruido, según las diferentes épocas históricas, su proceso. Las primeras joyas encontradas en España son de época prehistórica y hay en ellas varias influencias; así, por ejemplo, en el Noroeste, la celta, a la que corresponden los torques o pulseras y collares de oro y plata macizos inarticulados de Galicia y Asturias, semejantes a joyas encontradas en los pueblos del norte de Europa durante la cultura de La Tène.

Basándonos en el análisis de los pendientes, por ser su uso más generalizado que el de cualquier otra alhaja, se pueden estudiar los distintos tipos regionales de orfebrería.

Destaca principalmente la rica zona del Oeste, que se inicia en León y acaba en la baja Extremadura, pero con relación directa por los pendientes y las alhajas en general con Galicia, que en este aspecto se separa del Norte, pues Asturias, Cantabria y País Vasco apenas tiene valor joyero. Esta región del Oeste y Galicia son, desde el punto de vista de la joyería, las más ricas de España y presentan varios tipos de pendientes, muchos de ellos, los que son a base de filigrana, muy semejantes a los portugueses.

Los pendientes Gallegos son los de tipo mas arcaico y recuerdan las arracadas fenicias. Como ya queda dicho hay varios tipos de pendientes, aunque los verdaderamente representativos de Galicia son los de azabache, que hacen juego con otras joyas usadas en esta región.

Otra representativa joya popular, no solo gallega, sino también salmantina son los sapos o lazos con los que las mujeres adornan su escote; haciendo juego con ellos hay unos pendientes de plata dorada de tres cuerpos articulados.

Entre los complementos usados por el hombre destaca el reloxo de peto, al que daban gran importancia pues anteponían su obtención a la de otros objetos como las abotonaduras de plata o doradas.

1 **Abatanar:** Golpear o batir el paño en el batán para desengrasarlo y darle cuerpo.

A cidade de Oviedo festexou o dia de América do xeito que indica o retrato

Clasificación Final da IX Liga Galega de Bandas de Gaitas

GRAO	BANDA	PRO	AREA	1ª	2ª	3ª	TOT	CL
1º	"Nova Fronteira" da Valenzá	OU	A	91	91	93	275	1
1º	"Zuncurrundullo"	LU	A	89	90	94	273	2
1º	Cea	OU	A	92	90	90	272	3
1º	Concello de Manzaneda	OU	A	89	89	87	265	4
1º	A Carballeira	OU	A	88	84	90	262	5
1º	"A Follateira"	OU	A	84	90	88	262	6
1º	Concello de Monforte de Lemos	LU	A	85	88	88	261	7
1º	"Os Xuncos" de X.de Espadañedo	OU	A	84	88	87	259	8
1º	"Toxos e Xestas"	BA	A	85	82	86	253	9
1º	"Toca e Baila" de Velle	OU	A	82	84	84	250	10
1º	Concello do Carballiño	OU	A	85	85	80	250	11
1º	Concello de Amoeiro	OU	A	82	80	86	248	12
1º	"O Pedrón" de Padrón	CO	A	83	80	83	246	13
1º	"Terra de Trasancos"	CO	A	0	79	0	79	14

GRAO	BANDA	PRO	AREA	1ª	2ª	3ª	TOT	CL
2º	Concello de Xinzo da Limia	OU	B	85	91	91	267	1
2º	Concello de Cartelle	OU	B	83	89	82	254	2
2º	Fornelos de Montes	PO	B	82	83	87	252	3
2º	Concello de Allariz	OU	B	78	86	84	248	4
2º	Municipal de Chantada	LU	B	78	83	82	243	5
2º	"Manxadoira"	PO	B	73	82	87	242	6
2º	Concello de Esgos	OU	B	74	82	82	238	7
2º	A Cañiza	PO	B	74	81	79	234	8
2º	"San Wintyla" de Punxín	OU	B	74	81	78	233	9
2º	Concello de Celanova	OU	B	71	73	88	232	10
2º	Montederramo	OU	B	71	81	79	231	11
2º	"Frouma" de Piñor	OU	B	72	79	80	231	12
2º	"Os Trinta" de Trives	OU	B	69	81	79	229	13
2º	"Dragóns Vermellos"	OU	B	72	78	78	228	14
2º	"San Pantaleón"	CO	B	71	82	75	228	15
2º	"Os Dezas" de Moneixas	PO	B	72	79	76	227	16
2º	Concello dos Blancos	OU	B	70	77	79	226	17
2º	Concello do Irixo	OU	B	70	78	78	226	18
2º	Luintra	OU	B	72	77	77	226	19
2º	Concello de Chandrexa de Queixa	OU	B	68	76	80	224	20
2º	"Sta.Teresita"	OU	B	69	77	78	224	21
2º	Concello de Vilamarín	OU	B	72	75	76	223	22
2º	"A Torre" de Maside	OU	B	70	76	77	223	23
2º	Penalonga-Quins	OU	B	67	75	73	215	24
2º	Concello do Barco	OU	B	71	78	0	149	25

GRAO	BANDA	PRO	AREA	1ª	2ª	3ª	TOT	CL
3º	"Anxuiña" de Santomé	PO	C	79	80	84	243	1
3º	Concello de Lobios	OU	C	76	78	80	234	2
3º	Protección Civil de Laza	OU	C	76	78	77	231	3
3º	Concello da Merca	OU	C	74	78	75	227	4
3º	"Rosalía de Castro" de Cornellá	BA	C	73	82	72	227	5
3º	Concello de Verín	OU	C	72	78	76	226	6
3º	Centro Galego de Valladolid	VA	C	79	78	67	224	7
3º	"Samoeiro" de Pobra de Brollón	LU	C	73	78	71	222	8
3º	Preparatorio	OU	C	67	78	75	220	9
3º	"Virxe do Portal" de Ribadavia	OU	C	71	66	79	216	10
3º	"Os Falcatrueiros" de Monterroso	LU	C	67	71	76	214	11
3º	"Os Galos" de Rabo de Galo	OU	C	73	75	66	214	12
3º	Concello de Carballeda de Avia	OU	C	72	74	67	213	13
3º	Concello de Coles	OU	C	73	72	68	213	14
3º	O Caurel	LU	C	72	69	71	212	15
3º	Cea-B	OU	C	69	74	69	212	16
3º	Concello de Leiro	OU	C	74	70	68	212	17
3º	Concello de Beariz	OU	C	66	75	69	210	18
3º	"San Martín" de Quiroga	LU	C	68	71	70	209	19
3º	Concello de Entrimo	OU	C	65	73	71	209	20
3º	Carballiño-B	OU	C	69	72	67	208	21
3º	"A Tarazana"	OU	C	67	70	70	207	22
3º	"Lagariños" de Parada de Piñor	OU	C	69	69	68	206	23
3º	"Airiños" de Arnoia	OU	C	66	72	65	203	24
3º	"Neireo" de Baleira	LU	C	68	67	68	203	25
3º	Castro de Beiro	OU	C	67	67	64	198	26
3º	"Os Fachuquiños" de Lobeira	OU	C	64	68	60	192	27
3º	"Suevia"	CO	C	78	75	0	153	28
3º	Centro Galego de Madrid	MA	C	62	72	0	134	29
3º	"San Blas" de Fabeiro	LE	C	0	62	69	131	30
3º	Concello de Cenlle	OU	C	67	61	0	128	31
3º	"Lendabela Dourada"	OU	C	66	59	0	125	32
3º	"Mato Vizoso" de Vilalba	LU	C	0	72	0	72	33

GRAO	BANDA	PRO	AREA	1ª	2ª	3ª	TOT	CL
4º	"Os Castros" de Ames	CO	D	91	86	87	264	1
4º	"Tremiñado" de Ponteareas	PO	D	84	88	87	259	2
4º	Concello de Sarreaus	OU	D	85	86	78	249	3
4º	Concello de Xinzo da Limia-B	OU	D	82	74	91	247	4
4º	"A Esmorga"	OU	D	87	81	79	247	5
4º	Concello de Maceda	OU	D	81	76	81	238	6
4º	"San Juan de Calo"	CO	D	74	82	78	234	7
4º	"O Castro" de Ferreira de Pantón	LU	D	80	71	80	231	8
4º	Concello de Calvos de Randín	OU	D	81	71	79	231	9
4º	Concello de Boborás	OU	D	80	75	76	231	10
4º	"Os Trabazos" de Castro Caldelas	OU	D	74	72	83	229	11
4º	"Lar das Cegoñas"	OU	D	80	76	73	229	12
4º	Concello de Vilar de Barrio	OU	D	81	71	73	225	13
4º	Toxos e Xestas-B	BA	D	73	71	80	224	14
4º	Concello de Bande	OU	D	75	75	74	224	15
4º	"San Xoán de Río"	OU	D	78	73	73	224	16
4º	Concello de Ramirás	OU	D	76	71	74	221	17
4º	Concello de Padrenda	OU	D	71	74	71	216	18
4º	Concello de Bóveda	LU	D	73	71	70	214	19
4º	Municipal de Outes	CO	D	72	72	68	212	20
4º	Centro Galego de Ponferrada	LE	D	71	68	72	211	21
4º	Sta.Cruz de Arrabaldo	OU	D	71	68	70	209	22
4º	Concello da Gudiña	OU	D	62	69	75	206	23
4º	"Queixumes dos Pinos"	OU	D	66	69	71	206	24
4º	"Ribeiro" de Bande	OU	D	66	67	70	203	25
4º	Celanova - B	OU	D	65	67	69	201	26
4º	"Nova Fronteira"-B	OU	D	65	63	72	200	27
4º	Concello de Castrelo de Miño	OU	D	61	67	68	196	28
4º	Concello de Trasmiras	OU	D	62	66	66	194	29
4º	"Agarimo" de Catabois	CO	D	68	62	63	193	30
4º	Concello de Baltar	OU	D	61	66	63	190	31
4º	"Cidade de Bos Aires"	AR	D	86	0	82	168	32
4º	"Columbrianos"	LE	D	0	78	81	159	33

GRAO	BANDA	PRO	AREA	1ª	2ª	3ª	TOT	CL
N	"Amigos do Mosteiro" de Melón	OU	A	0	62	72	134	1
N	Concello de Avión	OU	A	0	66	68	134	2
N	Concello de Viana do Bolo	OU	A	61	0	66	127	3
N	Concello de Muras	LU	A	0	65	66	131	4
N	"Seminario de Ourense"	OU	A	0	63	64	127	5
N	Samos	LU	A	0	0	64	64	6
N	Val de Láncara	LU	A	0	0	61	61	7
N	A Mezquita	OU	A	0	66	60	126	8
N	O Caurel-B	LU	A	0	0	58	58	9
N	"Fiadeiros"	OU	A	0	0	54	54	10
N	Concello de Verín-B	OU	A	0	59	54	113	11
N	Riós	OU	A	0	58	52	110	12

7.º Campionato de Solistas de Bandas de Gaitas celebrado en Monterroso o 19 de Xuño de 1999

CLASIF.	PUNT	NOME	BANDA DE GAITAS
1º	*48*	*Xurxo Gómez*	*"Concello de Sarreaus"*
2º	*48*	*Miguel Fernández*	*"Terra de Trasancos"*
3º	*45*	*Gutier Álvarez*	*"Concello de Manzaneda"*
4º	45	Xosé Manuel Mojón Pérez	"San Wintyla" de Punxín
5º	45	Fausto Escrigas	"Terra de Trasancos"
6º	44	Pablo Pardo	"Os Falcatrueiros" de Monterroso
7º	43	Xesús Aira Quintas	"Banda de Gaitas de Samos"
8º	42	Xosé Antón Santos Sá	"Nova Fronteira" da Valenzá
9º	40	Pablo Devigo Vázquez	"Os Trabazos" de Castro Caldelas
10º	39	Manuel Coedo	"Toxos e Xestas"
11º	39	Iván Fernández	"Concello de Xinzo de Limia"
12º	39	Oscar García Blanco	"Os Falcatrueiros" de Monterroso
13º	39	Xohán Martín Rodríguez	"Cidade de Bos Aires"
14º	38	Chanel Outerelo Baca	"San Wintyla" de Punxín
15º	37	Diego Prieto González	"Os Trabazos" de Castro Caldelas
16º	37	Marcos Freire	"Concello de Celanova"
17º	36	Emilio Valencia	"Concello de Xinzo de Limia"
18º	36	Xabier Palomanes	"Concello de Xinzo de Limia"
19º	35	Abel Fernández Martínez	"Concello de Boborás"
20º	33	Marta Mouriño	"Concello de Celanova"
21º	30	Marta Núñez	"Concello de Verín"
22º	26	Laura Regueiro Marcos	"Banda de Gaitas do Caurel"
23º	24	Oscar Penela Baca	"Concello de Boborás"
24º	23	Lucía Lozano Cid	"Concello de Vilar de Barrio"
25º	20	Xabier Domínguez	"Concello de Vilar de Barrio"
26º	18	Marcos Román Rodríguez	"Concello de Vilar de Barrio"

Memoria de Asturias

IX Campionato Nacional de Bandas de Gaitas

Cabeza de Manzaneda (Ourense)

1 / Agosto / 1999

GRAO	HORA	Nº	BANDA	PRO	INT	AFI	PER	EST	TOT
1º	13:31	1	"A Follateira"	OU	24	23	22	24	93
1º	13:41	2	Concello de Manzaneda	OU	24	22	22	23	91
1º	13:51	3	"Toxos e Xestas"	BA	23	22	21	22	88
1º	14:01	4	A Carballeira	OU	22	22	23	23	90
1º	14:11	5	"Nova Fronteira" da Valenzá	OU	22	24	23	24	93
1º	14:21	6	Cea	OU	24	24	23	24	95

GRAO	HORA	Nº	BANDA	PRO	INT	AFI	PER	EST	TOT
2º	12:37	1	Concello de Xinzo da Limia	OU	22	23	21	23	89
2º	12:46	2	Concello de Cartelle	OU	21	24	22	23	90
2º	12:55	3	Concello de Allariz	OU	20	22	22	23	87
2º	13:04	4	"Manxadoira"	PO	22	24	18	24	88
2º	13:13	5	Municipal de Chantada	LU	19	23	21	22	85
2º	13:22	6	Fornelos de Montes	PO	21	24	20	22	87

GRAO	HORA	Nº	BANDA	PRO	INT	AFI	PER	EST	TOT
3º	11:48	1	"Anxuiña" de Santomé	PO	20	22	18	22	82
3º	11:55	2	Concello da Merca	OU	21	20	18	23	82
3º	12:02	3	Protección Civil de Laza	OU	17	22	17	21	77
3º	12:09	4	Concello de Verín	OU	20	21	16	21	78
3º	12:16	5	Concello de Lobios	OU	18	19	20	21	78
3º	12:23	6	"Os Falcatrueiros" de Monterroso	LU	22	23	17	20	82
3º	12:30	7	"Rosalía de Castro" de Cornellá	BA	24	22	18	24	88

GRAO	HORA	Nº	BANDA	PRO	INT	AFI	PER	EST	TOT
4º	11:00	1	Concello de Maceda	OU	21	21	22	19	83
4º	11:06	2	"A Esmorga"	OU	24	20	19	19	82
4º	11:12	3	"Columbrianos"	LE	20	20	20	22	82
4º	11:18	4	Concello de Sarreaus	OU	21	19	20	21	81
4º	11:24	5	"Os Castros" de Ames	CO	20	20	18	23	81
4º	11:30	6	Concello de Xinzo da Limia-B	OU	19	18	18	19	74
4º	11:36	7	Concello de Calvos de Randín	OU	17	19	15	20	71
4º	11:42	8	Centro Galego de Ponferrada	LE	18	20	17	18	73

GRAO	HORA	Nº	BANDA	PRO	INT	AFI	PER	EST	TOT
N	10:30	1	"Amigos do Mosteiro" de Melón	OU	22	17	16	18	73
N	10:35	2	Samos	LU	18	18	16	16	68
N	10:40	3	Val de Láncara	LU	17	15	14	15	61
N	10:45	4	Concello de Viana do Bolo	OU	0	0	0	0	0
N	10:50	5	Concello de Muras	LU	19	18	18	18	73
N	10:55	6	Concello de Avión	OU	19	18	18	19	74

Trofeos Campionato Nacional de Bandas de Gaitas Memorial Gabino García esculpidos en bronce por Antón Pereiras. 01-08-1999

Album de Jean-Luc Matte

COUDRECIEUX (Sarthe):
Eglise du hameau des Loges,
voûte du choeur. Peinture sur lattis de bois fixé sur la charpente et recouvert d'un enduit:
concert d'anges: cornemuse trompette en S,
rebec, flûte a une main
–tambour dont on ne voit plus que la flûte,
"luth" piriforme, hautbois et...
grosse caisse Eglise XVème
(fresques probablement également)

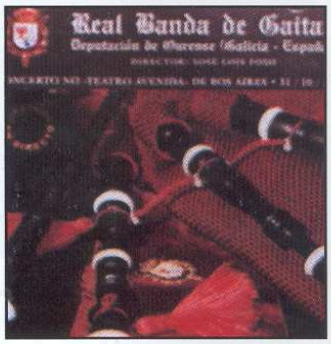
SULNIAC (Morbihan),
village de LE GORVELLO,
église Saint-Jean-Baptiste, transpt Nord-Est,
sablière Se/bois: sanglier 1547 par Jean Nicolazo

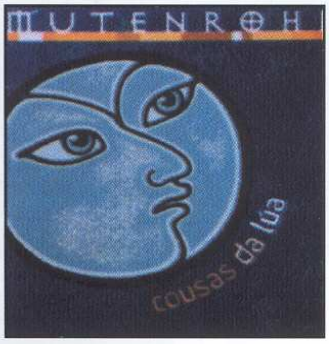
Pintura orixinal de
Catherine Matte

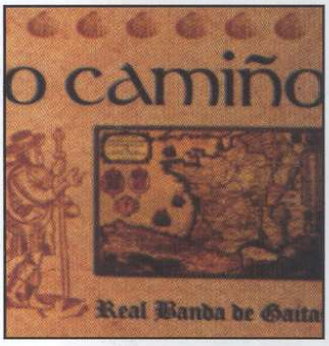
SULNIAC (Morbihan), village de LE GORVELLO, chapelle St-Roch (dans le cimetière), sablière à gauche du choeur

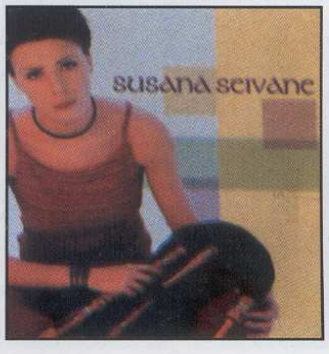
Novidades Discográficas

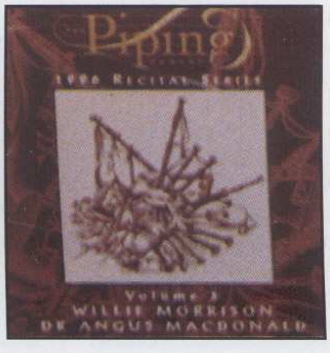
1999











Il libro di
Sordellin
Horst Grim

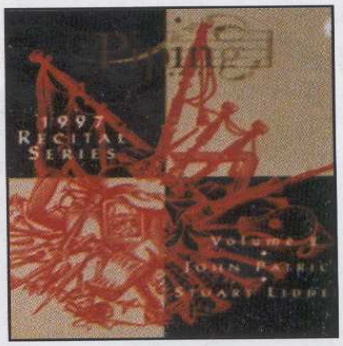
TRADICIO I FESTA

„dudisakh"
Zur Geschichte der Sackpfeife in Bayern

1997
Recital
Series
Volume III
Arthur Gitt
Major Cav
Stodart

1996 Recital Series
Volume 1

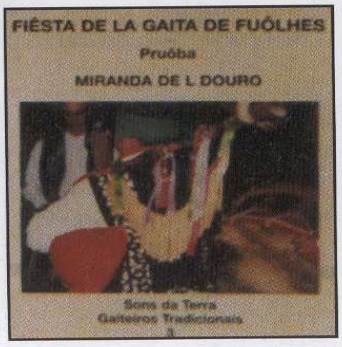
1997
Recital
Series
Volume 4
Ian Duncan
Roddy
MacLeod


1997
Recital
Series
Volume 2
John Burns
Stuart Liddi

1996 Recital Series
Volume 3

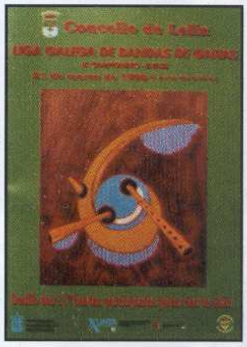
1996 Recital Series
Volume 4
Angus MacColl
Gordon Duncan

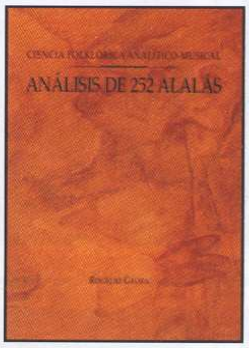
1997
Recital
Series
Volume 1
William
McCallum
Bob Worral

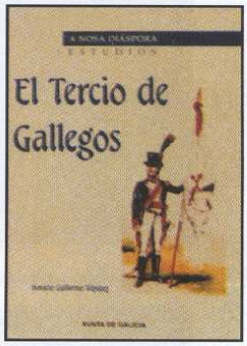

FIÉSTA DE LA GAITA DE FUÔLHES
Pruôba
MIRANDA DE L DOURO
Sons da Terra
Gaiteiros Tradicionais

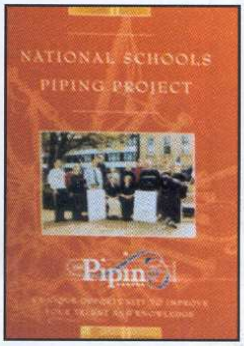
LA ORQUESTINA
del FABIROL

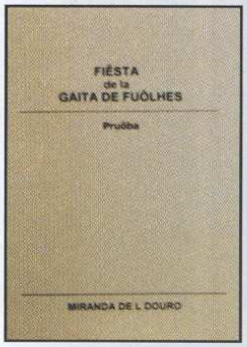
Novidades Editoriais 1999

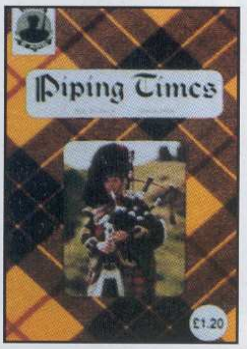


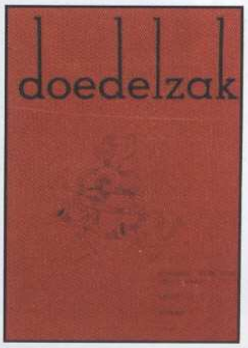


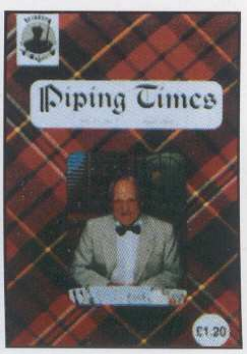




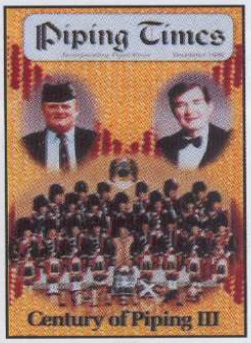








A NOSA VOZ

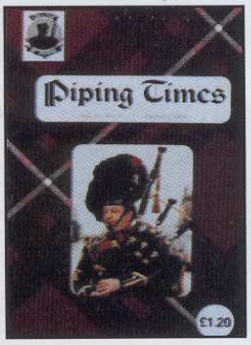

Piping Times
Century of Piping III

Federación Galega de Bandas de Gaitas
REGULAMENTO CAMPIONATOS

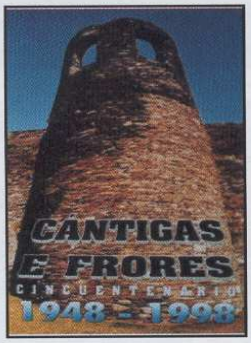
Piping Times
£1.20

Piping Times
Doing the Double

Piping Times
£1.40

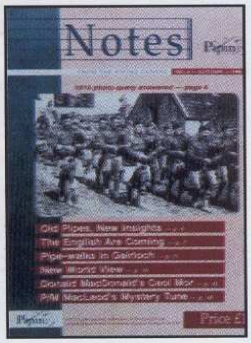

Piping Times
£1.20

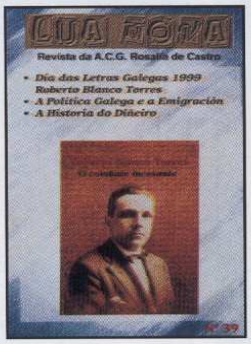
Piping Times
£1.20


CANTIGAS E FRORES
CINCUENTENARIO
1948 - 1998

Gaitas e Gaiteros do Mundo

CLÁSSICOS DA MÚSICA GALEGA


Notes
Old Pipes, New Insights
The English Are Coming
Pipe-walks in Gairloch
New World View
Richard MacDonald's Cecil Mor
Phil MacLeod's Mystery Tune


LUA NOVA
Revista da A.C.G. Rosalía de Castro
Día das Letras Galegas 1999
Roberto Blanco Torres
A Política Galega e a Emigración
A Historia do Diñeiro

PASTEL
DOSSIER
biniou-bombarde

PASTEL
ACTUALITE
11èmes Journées de la danse

PASTEL
PARCOURS
Gadalzen

alborada
FIESTAS DE LA HISPANIDAD

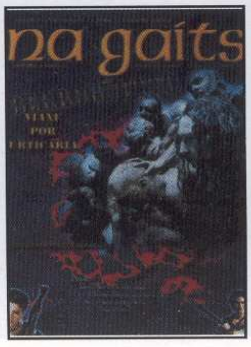
PASTEL
DOSSIER
cors et trompes
dans les fouilles médiévales

alborada
El Último Xacobeo del Milenio

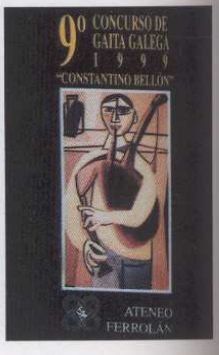
Arumes

Airiños da Torre

ABRENTE
CASA DE GALICIA


na gaits

ALCUENTROS DE LA CULTURA ATLÁNTICA
III Festival de Bandas de Gaites

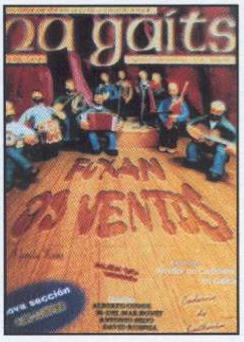

9º CONCURSO DE GAITA GALEGA
1999
"CONSTANTINO BELLÓN"
ATENEO FERROLÁN

XXXII CONCURSO
REGIONAL DE
GAITAS
PUENTEAREAS
18 y 19 de
Septiembre
de 1999

ª ROMARÍA DA GAITA
A Insua 1999
Na honra dos vellos
gaiteiros.

CONCURSO
COMPOSICIÓN
PIEZA OBLIGATORIA
XXXII CONCURSO
REGIONAL DE GAITAS
VILLA DEL CORPUS
PUENTEAREAS

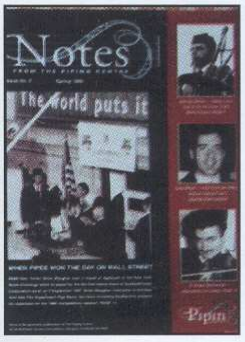
CONCURSO
Parejas
Instrumentales
Música
Asturiana

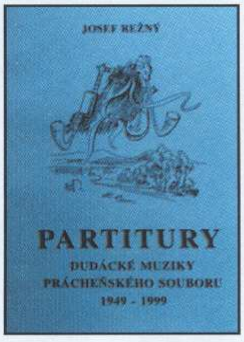

na gaits
FUXAM
OS VENTOS

RENCONTRES...

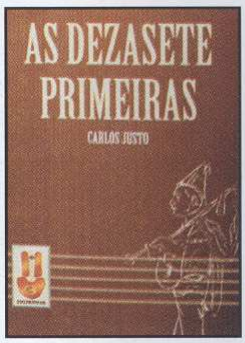
TRAD

na gaits


Notes
the world puts it


JOSEF REŽNÝ
PARTITURY
DUDÁCKÉ MUZIKY
PRÁCHEŇSKÉHO SOUBORU
1949 - 1999

LAUNEDDAS


AS DEZASETE
PRIMEIRAS
CARLOS JUSTO

METODO de GAITA

HEVIA
TERRA DE NADIE

Musiques
Traditionnelles
Rhône-Alpes

Musiques
Traditionnelles
Rhône-Alpes

Musiques
Traditionnelles
Rhône-Alpes
Roulez Filles

Musiques
Traditionnelles
Rhône-Alpes
Silence en solo

Musiques
Traditionnelles
Rhône-Alpes

Album de Fritz Schneider

Abraham Bloemaert

Gaiteiro con traxe d'Auvergue

Évasion (Bretaña)

Músicos de Schleife

The Scots Guards

Gaiteiro de Strakonice (Chequia)

Pedro López Vázquez

O Artilleiro de Santiago de Arriba

Gaiteiro nado na parroquia de Santiago de Arriba (no corazón da ribeira Chantadina) un dos lugares, cicais único, onde o Entroido tiña un ancestral protagonismo, pódese dicir polas súas características que o máis singular e peculiar polo feito de organizar os diversos *"Oficios"*, o que virían a ser comparsas encabezadas por os *(Volantes)* que eran uns puchos de grandes dimensións adornados con flores e cintas, seguidos dos *(Campanillas)* que eran grandes cintos con varias filas de campanillas das vacas que os propios veciños se encargaban de pedir ó longo de semanas e así mesmo numerar para logo devolver pasadas as semanas do Entroido (os domingos de Lambedoiro, Corredoiro, e Entroido, rematando o Martes de Entroido. Así mesmo había os chamados *Peliqueiros* que eran os que escoltaban os oficios co fin de que o público non interrompera as pequenas representacións teatrais que estes facían para divertir á xente propinando a quen tivera a ousadía de tentar de meterse cos *(Maragatos)* que así se chamaban os esporádicos actores disfrazados do evento, e como non seguidos dos gaiteiros que así mesmo interpretaban unhas melodías de carácter único, e pensadas o longo do ano para acompañar os devanditos **oficios**, son unhas pezas de corte sinxelo e pegadizo co fin de poder ser acompañadas polo son das campanillas dos *Volantes*, o que lle daba ó evento un toque de distinción e de definición único dos lugares da ribeira Chantadina de A Sariña, Santiago de Arriba, Nogueira, San Pedro, e tamén Vilaúxe, onde a figura do gaiteiro adquiría un especial protagonismo.

Pedro López Vázquez,
gaiteiro de Santiago de Arriba (Chantada)
coñecido como O Artilleiro

Así saíron personaxes gaiteiros por citar varios como os da *"Casa do Loureiro"* da Sariña, os *"Patacos"* de Vilar de Outeiro (os irmáns Daniel e Elpidio), e por suposto os gaiteiros de *"Vilar do Mato"* ós cales pertencía ó protagonista da homenaxe ó cal lle debemos pola súa desinteresada colaboración a recuperación de moitas pezas inéditas, herdadas de varias xeracións, que de non ser por *Pedro o Artilleiro*, houberan a ben seguro de quedares no olvido, e que hoxe temos a inescusable obriga de recuperar para que os pequenos gaiteiros sigan a interpretar as melodías que durante décadas foron a ledicia dos seus devanceiros. Así pois esta agarimosa homenaxe en sinal de gratitude dende a Federación Galega de Bandas de Gaitas e do Equipo de Transcripción da Escola de Gaitas da Excma. Deputación Provincial de Ourense, por darnos toda a información ó respecto, e aí tamén a lembranza para todo-los gaiteiros de Galicia, que o mesmo que as pezas quedaron esquecidos, mais o seu bo facer marcou as páxinas da historia para poder chegar ó que hoxe temos, gracias a eles.

Pedro López Vázquez

O Artilleiro de Santiago de Arriba

Gaiteiro nado na parroquia de Santiago de Arriba (no corazón da ribeira Chantadina) un dos lugares, cicais único, onde o Entroido tiña un ancestral protagonismo, pódese dicir polas súas características que o máis singular e peculiar polo feito de organizar os diversos *"Oficios"*, o que virían a ser comparsas encabezadas por os *(Volantes)* que eran uns puchos de grandes dimensións adornados con flores e cintas, seguidos dos *(Campanillas)* que eran grandes cintos con varias filas de campanillas das vacas que os propios veciños se encargaban de pedir ó longo de semanas e así mesmo numerar para logo devolver pasadas as semanas do Entroido (os domingos de Lambedoiro, Corredoiro, e Entroido, rematando o Martes de Entroido. Así mesmo había os chamados *Peliqueiros* que eran os que escoltaban os oficios co fin de que o público non interrompera as pequenas representacións teatrais que estes facían para divertir á xente propinando a quen tivera a ousadía de tentar de meterse cos *(Maragatos)* que así se chamaban os esporádicos actores disfrazados do evento, e como non seguidos dos gaiteiros que así mesmo interpretaban unhas melodías de carácter único, e pensadas o longo do ano para acompañar os devanditos **oficios**, son unhas pezas de corte sinxelo e pegadizo co fin de poder ser acompañadas polo son das campanillas dos *Volantes*, o que lle daba ó evento un toque de distinción e de definición único dos lugares da ribeira Chantadina de A Sariña, Santiago de Arriba, Nogueira, San Pedro, e tamén Vilaúxe, onde a figura do gaiteiro adquiría un especial protagonismo.

Así saíron personaxes gaiteiros por citar varios como os da *"Casa do Loureiro"* da Sariña, os *"Patacos"* de Vilar de Outeiro (os irmáns Daniel e Elpidio), e por suposto os gaiteiros de *"Vilar do Mato"* ós cales pertencía ó protagonista da homenaxe ó cal lle debemos pola súa desinteresada colaboración a recuperación de moitas pezas inéditas, herdadas de varias xeracións, que de non ser por *Pedro o Artilleiro*, houberan a ben seguro de quedares no olvido, e que hoxe temos a inescusable obriga de recuperar para que os pequenos gaiteiros sigan a interpretar as melodías que durante décadas foron a ledicia dos seus devanceiros. Así pois esta agarimosa homenaxe en sinal de gratitude dende a Federación Galega de Bandas de Gaitas e do Equipo de Transcripción da Escola de Gaitas da Excma. Deputación Provincial de Ourense, por darnos toda a información ó respecto, e aí tamén a lembranza para todo-los gaiteiros de Galicia, que o mesmo que as pezas quedaron esquecidos, mais o seu bo facer marcou as páxinas da historia para poder chegar ó que hoxe temos, gracias a eles.

Pedro López Vázquez,
gaiteiro de Santiago de Arriba (Chantada)
coñecido como O Artilleiro

III Festival Intercéltico de Avilés "El preludio a la batalla" 14-08-1999

III Festival Intercéltico de Avilés "Triunfo de las Naciones Celtas" 15-08-1999

Gaitas da Galicia por DAVID BOURGER

Gaita de Aragón

GAITA DE BOTO (CORNEMUSE ARAGONAISE)

Recordando a Patricio i'a Leonardo

(EN LINGUA VERNACULA)

Cándido Sanjurjo

Por terras chás, por outeiros,
por vales e por montañas,
houbo muy buenos gaiteiros,
e tamén tamborileiros
que conquistaron a fama.

Por eso en tempo pasado
cantaba a xente do pueblo
recordándoo con agrado,
a aquel que foi tan nombrado:
O Gaiteiro de Sóutelo [1]

I'estoutro lado da ría
cantaba, pro n'outro sôn,
a gran parexa bravía
El tambor de la abadía
y el gaiteiro libardón.

Que inflaba e repenicaba
bebía e cantaba igual
na Veiga, na foliada
do quince, baixo a enramada
de **O Campo de Medal** [2].

Por caenllas e carreiros
e por calles empedradas
cantou, o son do punteiro,
aquel que foi carreteiro
que se chamou **Santaclara** [3].

O gaiteiro de Penalta
y al gaitero de Gijón
cantáronos en voz alta:
Curros ô da súa Patria
o de Asturias **Don Ramón**.

As festas e romerías,
as esfollas e ruadas,
as polavilas e fías,
levaron sempre alegrías
as gaitas ben afinadas.

E marcando o son ca zoca,
inflando o fol c'un soplido,
igual tocaba unha Jota
com'a Muiñeira ou a Polka
O Xan grande de Salcido.

Arante, Virxen da Ponte,
Cedofeita e Couxela,
Sante e Villarbotote
Remourelle, As Anzas, Obe,
San Vicente de Cubelas.

Balboa, Villafernando,
Santalla e outras aldeas
inda seguen recordando
o que foi grande tocando:
A Salvador da Lenceira.

I en toda a ría do Eo
tocando a gaita do "fol",
os mellores -por solfeo-
Telvino de Ribadeo
Quirolo de Castropol.

Pero tocando de oído
entre roncón e punteiro,
sacaba o mellor son
O Patricio de Abraido
que foi o mellor gaiteiro.

Os que tocaron a gaita
pola comarca do Eo
nun houbo quen os cantara;
esquenceron a súa fama
todal'as xentes arreo.

N'aquel tempo tan sincero,
hasta ca luz das estrellas
tocaba como un jilguero,
no baile do Apeadero
Jesús de Malacentella.

E no "Folión de Santana"
bailaban mozas e vellas...
Tocábanlles con tal gana,
que logo toda a semana
tiñan a cambra nas pernas.

I'escuitando a melodía
da gaita e mais o tambor
alí, na veira da ría,
xa se vislumbraba o día
co primeiro resplandor.

E non por eso o gaiteiro
se cansaba de tocar,
tampouco o tamborileiro
que sempre andaba lixeiro
para acompañar un cantar.

I'ante unhas copas de caña
da casa de **Xan de Porto**
-"bouquet" de **Doña Juliana**-
viña a canción asturiana
movel'a sangre no corpo.

E pra ser mais importante
dentro e fora do seu pueblo,
tocáballe o redobante
o mellor "Repinicante":
Leonardo do Gabelo.

¡Ésa si que era parexa!;
hasta a xente mais sesperta
véndoos tocar xunt'a iglesia
por Santiago, tal destreza
deixáb'os ca boca aberta.

¡Qué ben cantaba **"Bolaño"**
"Carretera de Avilés"
de tal par acompañado!
E inda era de mais agrado
o cantar de **"O Querebé"**...

Os anos foron pasando
levando os homes consigo,
e vivimos esperando
que outros veñan ocupando
o seu lugar merecido,

Que en toda a Cuenca do Eo
nada mellor ten habido
tocando en festas de pueblo
ca Leonardo do Cabelo
e Patricio de Abraido.

(1) Ya en los años treinta era muy popular esta canción: "O Gaiteiro de Soutelo, / mal rayo de Diol'o mate, / nun quere tocal'a gaita / sin que lle dian chocolate / sin que lle dian chocolate, / ay lalelo...

(2) El famoso gaitero de Libardón solía cantarle a su compañero: El tambor de la Abadía / hay que reparalle bien / cómo se arrevienta el pobre /pensandu que lu fai bien.

(3) El gaitero Santaclara que era carretero y como Libardón tocaba la gaita al tiempo que cantaba y bebía, decía así: Esta noche si llueve, mañana hay barro, / y el pobre Santaclara/ va con el carro. / Arre buey arre vaca y arre romero, / éstas son las canciones del carretero...

EL ARZOBISPO
DE
SANTIAGO DE COMPOSTELA

Año Jubilar Compostelano 1999

30 de Agosto de 1999

Sr. D. Xosé Luis Foxo
Real Banda de Gaitas da Deputación de Ourense
Aptdo. 520
OURENSE

Estimado D. Xosé Luis:

Me complace dirigirme a Vd. para agradecerle su generosa colaboración con motivo del Encuentro Europeo de Jóvenes, celebrado en Santiago en los primeros días de este mes de agosto conforme al calendario pastoral de este Año Santo Compostelano. Le ruego tenga a bien hacer llegar este agradecimiento a todos los Miembros de la Real Banda de Gaitas de la Diputación de Orense.

Los ecos que nos están llegando, de la celebración de dicho Encuentro manifiestan que los esfuerzos realizados por parte de todos han merecido la pena en esa preocupación de hacer de la Ciudad del Apóstol un faro orientador humana, cultural y espiritualmente para la Juventud.

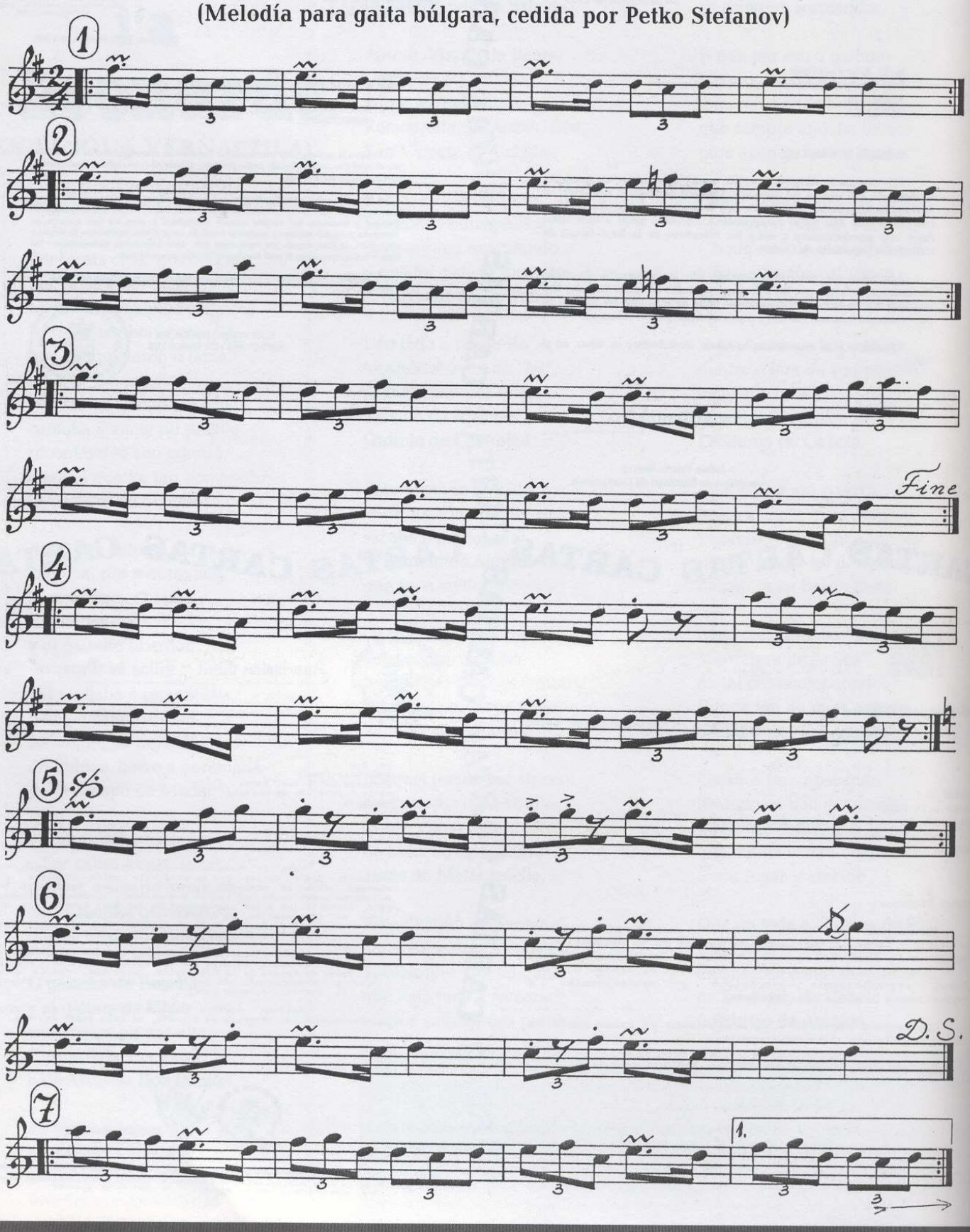
Quedando a su disposición, le saluda cordialmente su afmo. en el Señor,

+ Julián Barrio Barrio,
Arzobispo de Santiago de Compostela.

CARTAS CARTAS CARTAS

Djinovsko horo

(Melodía para gaita búlgara, cedida por Petko Stefanov)



La música tradicional gallega en la Argentina

Permanencia y proceso de cambio a partir del proceso migratorio

Informe del estado de la investigación a febrero de 2000

Norberto Pablo Cirio

Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega" – Fundación Xeito Novo de Cultura Gallega

Fotografías: NORBERTO PABLO CIRIO

Este proyecto lo comencé en forma independiente en enero de 1996. Actualmente se halla radicado en el Gabinete de Musicología Gallega de la Fundación Xeito Novo de Cultura Gallega, gabinete del cual soy el titular. En su diseño original, la investigación la concebí para realizarla en un plazo de 12 años, finalizándola aprox. en el 2008. A poco más de cuatro años de iniciada considero oportuno ofrecer un informe sobre su estado actual. Este balance parcial tiene dos finalidades, por un lado, dar cuenta a la comunidad científica y al público en general de qué y cómo trabajé y, por el otro, posibilitar, a través de una mirada retrospectiva de lo realizado, la rectificación de algunos de sus objetivos, hipótesis o metodologías empleadas. Expongo a continuación extractos de algunos de los ítems del Proyecto de Investigación oportunamente diseñado, con el fin de realizar luego su balance parcial.

Importancia de la investigación

Si bien en la Argentina existe una activa trayectoria en la investigación musicológica que ha dado a conocer buena parte de nuestra música aborigen, criolla, urbana y académica, los estudios sistemáticos sobre las manifestaciones musicales de los diversos grupos inmigrantes que conformaron y conforman nuestra población han sido escasos [1].

Teniendo en cuenta que debido a una explícita política migratoria de la Generación del 80, la modeladora del actual proyecto de país, ha arribado a la Argentina millones de personas, principalmente de Europa y Asia, desde finales del s. XIX hasta bien entrado el XX, un juicio equilibrado de nuestro actual perfil cultural ha de considerarse teniendo en cuenta a estas colectividades. Entonces, si desde este "crisol de razas", tal como avalaba dicha Generación su política migratoria, debe comprenderse muchas facetas de nuestra tradición musical, la presente investigación halla su sentido como una contribución al momento de delinear y evaluar "nuestra" música.

Objetivos generales

A) Realizar comparaciones melódicas, estructurales y lingüísticas *(contrafacta)* entre las manifestaciones musicales recopiladas en nuestro país y las de Galicia (ver metodología).

B) Analizar el proceso de cambio musical en la Argentina a partir del nucleamiento de los gallegos en las entidades sociales, recreativas, deportivas, culturales, etc., propias.

C) Delimitar e interpretar el sentimiento de *morriña o saudade* ("nostalgia"), central en el *ethos* gallego, por lo que será de capital importancia penetrar en su lógica y simbolismo para analizar los cambios musicales propuestos en la hipótesis A (ver *infra*).

D) Relevar material histórico vinculado con la actividad musical gallega en la Argentina (discos, casetes, CDs, periódicos, fotografías, partituras, etc.).

Objetivos específicos

Además del relevamiento de todo tipo de manifestaciones musicales o culturales donde la música juegue un papel activo, pondré especial cuidado en:

1) Recopilar *muiñeiras* y *xotas vellas*.

2) Recabar información referente a los siguientes instrumentos sonoros tradicionales: *zanfona, pandeiro de peito, charrasco* y *pito de paragueiro o afiador, la sartén* y *la azada* como idiófonos de golpe directo.

3) Realizar censos de ejecutantes, fabricantes y reparadores de instrumentos, tanto activos como inactivos, profesionales y amateurs.

4) Recopilar repertorio de los cancioneros erótico/pornográfico, de la Guerra Civil Española, de Africa y de Cuba.

5) Recoger información sobre la *Danza de las cintas, de espadas* y *de arquillos*.

6) Detectar y recopilar canciones en compás de amalgama, así como analizar la incidencia que tienen sobre el cancionero en general.

7) Compilar información referente a las fiestas de *gigantes y cabezudos, de farzas o antroido* (carnaval), y los *saraxos o cornetadas.*
8) Detectar y recopilar *prantos* -cantos luctuosos- así como *alalás* silábicos (sin texto lingüístico).

Hipótesis

A- El repertorio cancionístico presenta características que hacen referencia al proceso migratorio llevado a cabo, como así también denota el empleo de americanismos y argentinismos.
B- Los textos lingüísticos de los cantos gallegos en Argentina han sufrido un proceso de "españolización". Este proceso se debe, por un lado, al paulatino abandono de la práctica cotidiana de su idioma natal y, por el otro, la incidencia idiomática de la sociedad mayor en la que se hallan insertos.
C- A pesar del desarraigo y el trauma que significó la migración, la unidad social y religiosa que daba estructura a la aldea gallega ha podido ser rearmada con éxito a partir de la creación de diversas entidades civiles de nucleamiento y lazos de solidaridad comunitaria.

Metodología de trabajo

Si bien el *corpus* general de este repertorio se compone de tres entidades musicales diferenciadas, canciones, danzas y toques instrumentales, la primera etapa del trabajo la centraré en la primera y tercera de ellas, dejando la segunda para una instancia posterior, aunque oportunas posibilidades de recolección no serán desechadas.

En lo que respecta a las fuentes vivas, tomaré como unidad de estudio a los inmigrantes gallegos en la Argentina y a sus descendientes que vivencien o ejecuten música tradicional gallega.

Dado que algunos informantes han nacido en zonas fronterizas de Galicia, o bien por lazos familiares se hallan vinculados con otras regiones de España o Portugal, tomaré en cuenta el conocimiento de esos otros repertorios, abordándolos oportunamente. Asimismo, muchos inmigrantes han aprendido e incorporado música de nuestro país de diversa índole (tradicional, tango, rock, etc.), por lo que su práctica no será dejada de lado cuando se presente.

En cada una de las dos etapas de investigación trabajaré con sub-unidades de estudio que denomino "grupos de conocidos" (pequeños agrupamientos ya constituidos de allegados a mí). Una vez que el trabajo individual con el primer grupo haya concluido, la investigación se abrirá hacia otros grupos, pudiendo realizar a partir de allí también sesiones de trabajo intergrupales o propiciar audiciones de otros documentos sonoros, a fin de que los informantes debatan sobre los mismos o posibilitar la externación de nuevos cantos.

Como herramienta principal para el trabajo de campo me valdré de la entrevista abierta, para cuya implementación sólo consideraré una serie de tópicos a ser tratados, por lo que estará abierta la posibilidad de que el discurrir conversacional derive hacia otros temas no previstos. Considero ello de vital importancia dado que estimo que la producción del conocimiento no se logra sólo a partir de las preguntas del investigador sino también a través del diálogo entre investigador e informante. Debido a mi conocimiento

Conjunto Regional Los Lucenses. Gaita en sib', clarinete, dos saxos, redoblante y bombo con platillos. Avellaneda (Buenos Aires). TC N.º 4, 11-ago-1996.

práctico de la música gallega (soy gaitero), consideraré como metodología alternativa la "observación participante", ejecutando diversos instrumentos a fin de servir como pivote generador de manifestaciones musicales de interés. Por otro lado, tendré cuidado de no tratar en forma grupal temas y repertorios en que los propios informantes puedan verse confrontados (como los cantos de la Guerra Civil Española), ya que la división ideológica Franquista-Republicana aún se halla latente. Del mismo modo trabajaré las canciones en que la presencia femenina o de menores de edad haga dificultosa o imposible su abordaje (cantos luctuosos o el cancionero erótico/pornográfico, por ej.).

Con el fin de realizar comparaciones melódicas, estructurales, y lingüísticas con registros de Galicia, tomaré como instancia válida de análisis materiales editados, tanto etnográficos como de proyección. La inclusión de estos últimos, muchas veces descartados en investigaciones de esta índole, se debe, por un lado, a que en este universo musical no acusan diferencias sustanciales con respecto a los etnográficos y, por el otro, al particular desarrollo de los grupos profesionales, que en gran medida basan sus repertorios en recopilaciones de campo *(recolleita)*. En el trabajo de análisis y sistematización se respetarán las denominaciones émicas, con su traducción correspondiente en los casos que sean necesarios.

José Ramón González Pérez (85 anos, Vilaquinte, Lugo), ejecutando gaita en si. Bernal (Buenos Aires). TC N.° 19, 8-dic-1997.

Balance

A) Trabajo de campo

Hasta febrero del 2000 he realizado 49 trabajos de campo entre inmigrantes gallegos y sus descendientes argentinos así como, ocasionalmente, a nativos de otras regiones españolas. La cantidad de entrevistados asciende a 29, de los cuales 22 son nacidos en Galicia: 8 de A Coruña (Albeidas, Bamiro, Baio, Bealo, Cee, Fisterra, Rianxo y Rumille), 4 de Lugo (Castañoso, Vilanova de Lourenzá -2- y Vilaquinte), 1 de Ourense (San Lorenzo) y 9 de Pontevedra (A Guarda, Mondariz, Mosteiro, Padín, Rubiós, San Adrián, San Mamede Piñeiro, Seixo y Vilameán). Este listado se completa con 1 informante de Zamora (Sanzoles) y 6 argentinos: 3 de la ciudad de Buenos Aires, 2 de Buenos Aires (Puán y Bahía Blanca) y 1 de Chubut (Comodoro Rivadavia). Asimismo, conforma el archivo una serie de registros ocasionales propios y de terceros. Los propios son anteriores al curso sistemático de este proyecto y los de terceros consisten en entrevistas y grabaciones de campo realizadas en diferentes épocas y circunstancias. En su conjunto, este "Archivo paralelo" cuenta con registros tomados a 7 personas: 5 de A Coruña (Bardullas, Betanzos, Carballo, Duio y Fisterra), 1 de Pontevedra (Santa Eulalia de Agres) y 1 de Argentina (Buenos Aires) (ver Mapa 1) [2].

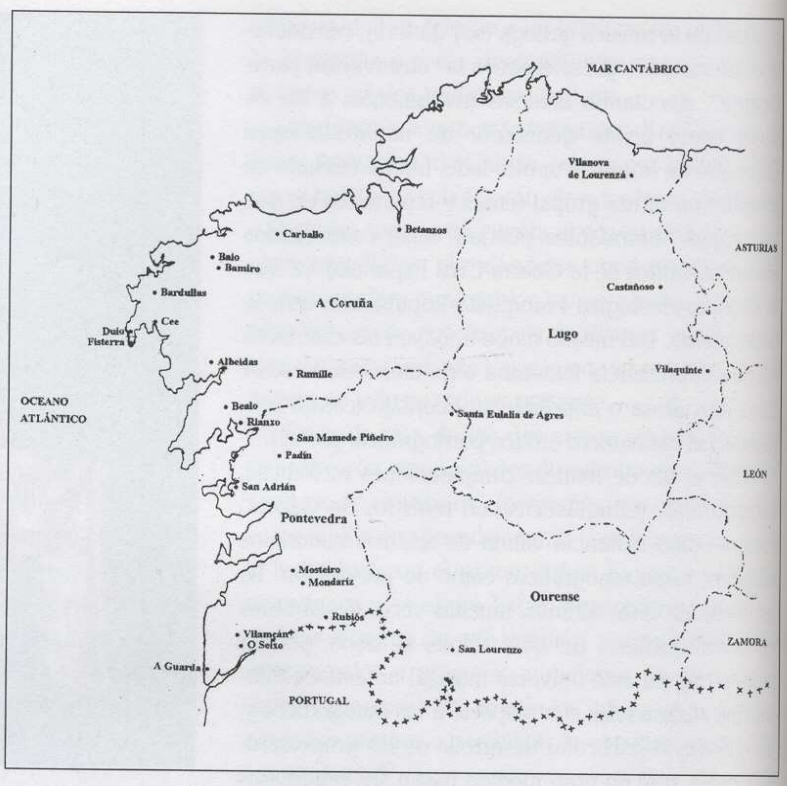
Las localidades en que se efectuaron los trabajos de campo propios fueron las ciudades de Avellaneda, Buenos Aires, Chascomús, Lanús, Maipú, Mar del Plata, Quilmes (Buenos Aires), Firmat, Rosario y Santa Fe (Santa Fe), Comodoro Rivadavia, Lago Puelo, Puerto Madryn, Rawson, Trelew (Chubut), El

Dolores Castiñeira Lago (79 años, Bamiro, A Coruña). Excelente pandereteira y cantora. Mar del Plata (Buenos Aires). TC N.° 34, 28-feb-1999

Bolsón (Río Negro) y Posadas (Misiones) (ver Mapa 2). Desde el punto de vista anual, el ritmo de trabajo fue el siguiente: 1996, 8 trabajos; 1997, 12; 1998, 12; 1999, 15 y 2000, 2.

Por lo general los trabajos fueron efectuados de a una persona por sesión. La selección de los informantes y la cantidad de entrevistas dedicadas a cada uno estuvo supeditada a la importancia consideré que revestía el conocimiento musical de los mismos por lo que, visto en conjunto, puedo justificar el privilegio que tuvo, por ejemplo, José Ramón González Pérez (20 de los 49 trabajos). Tal desproporción se encuentra justificada por dos motivos: su edad (actualmente 87 años) y su asombrosa memoria (más adelante volveré sobre ello). En el polo opuesto se encuentran informantes a los que apenas les registré alguna ejecución o fueron ocasionales partícipes en entrevistas grupales. Por otro lado relevé, a través de un censo, a los ejecutantes de gaita gallega del país (ver *infra*) a partir de diversas estrategias: personalmente, por terceros, teléfono o correo.

La cantidad de registros musicales obtenidos asciende a 1120, distribuidos de la siguiente manera [3]:



Localidades de nacimiento de los informantes gallegos

Galicia: 981 (87,59 %)

Líricos: 122
23 alalás
2 *arrolos*
11 canciones
1 cantos de emigración
11 cantos de la Guerra Civil Española
2 cantos de la Mili
1 cantos de *saraxo*
4 cantos de tuna
1 cantos de vodas
1 canto do arrieiro
1 canto do enterro da sardiña
1 canto de San Juan
16 foliadas
20 *hinos*
21 pravianas [4]
2 romances
4 villancicos

14 varios y sin clasificar

Danzas: 800
6 boleros
14 corridos
1 cumbia
5 fox trots
1 habanera
3 mazurkas
195 muiñeiras
5 muiñeiras *vellas*
1 *pandeiradas*
4 pasacalles
152 *pasodobres*
2 polkas
2 rondas
118 rumbas
2 rumba-vals
186 valses
98 *xotas*
5 *xota*-vals

Toques instrumentales
15 alboradas
21 maneos y toques
5 marchas procesionales
4 *treboadas*

Además del canto, en las ejecuciones intervinieron los siguientes instrumentos musicales:

Idiófonos
Binco
Vieiras

Membranófonos y mixtos
Bombo
Bombo con platillos
Caixa
Pandeireta

Aerófonos
Acordeón
Clarinete
Gaitas en sib', si', do' y re'
Requinta
Saxofón

Otras regiones españolas:
109 (9,73 %)

Andalucía: 15
5 bulerías
1 farruca
3 valses
1 villancico
2 fandanguillos
3 varios

Aragón: 6
6 jotas

Asturias: 40
11 asturianadas (4)
8 canciones
2 cantos de *vaqueiro*
5 cantos de molienda
3 valses
7 jotas
2 muiñeiras
2 rumbas

Cantabria: 3
3 varios

Castilla-León: 6
3 jotas
1 romance
1 fandango
1 pasodoble

Navarra: 3
2 Jotas
1 Vals

País Vasco: 7
3 jotas
4 pasodobles

Varios: 29
25 pasodobles
3 rumbas
1 baión

Otros países: 30 (2,68 %)

Argentina: 6
1 cuarteto cordobés (en gallego)
2 cuecas
1 chacarera
1 rock nacional (en gallego)
1 tango

Brasil: 4
4 sambas

EE-UU: 1
1 jazz

Italia: 4
4 valses

México: 5
4 canciones
1 bolero

Portugal: 10
4 canciones *do rancho*
5 *fados*
1 vals

Las conformaciones musicales han sido: canto solista femenino, masculino y grupales mixtos *a capella*, grupales masculinos y mixtos con acompañamiento de idiófonos y/o membranófonos, acordeón, clarinete, requinta, dos *punteiros*, gaita solista, gaita y canto (en una misma persona), gaita y clarinete, conjunto de gaitas, charanga y toques instrumentales en que se demuestra la afinación o las posibilidades del instrumento.

A partir de la transcripción de aprox. 50 hs. de entrevistas, la información etnográfica obtenida a fin de contextualizar las prácticas musicales relevadas y obtener una visión sobre el modo de vivir antes y después de migrar abarca los siguientes tópicos: constitución del molino de agua, leyendas tradicionales asturianas, el uso del color rojo, dos momentos de la comida gallega: *a parva* (el desayuno) y *o xantar* (el almuerzo), la Guerra Civil Española (desde ambos bandos), similitudes y diferencias entre la música gallega y la asturiana, eventos sociales en que la música juega un rol importante (*a festa rachada, a regueifa, a romaría, a troula*, la verbena, los desafíos, *o antroido, o enterro da sardiña, o saraxo y o serán*), la música en *as treboadas* y en la *festa dos reis*, el bautizo émico de las obras, la conformación de los *potpourrí*, técnicas compositivas de canciones y danzas, un *charrasco* construido en la Argentina, la construcción de lengüetas para gaitas asturiana y gallega, la afinación antigua de la gaita, la gaita de *buxiga do porco*, con *barquín* y con *ronqueta*, la construcción y uso de tres aerófonos infantiles (el *xipro*, la pipa y la flauta), la danza de arquillos, los cantos de temática erótica, pornográfica, escatológica y macabra, la *morriña*, la importancia de la tierra, el ser inmigrante, lo infalible de la ciencia, ideas acerca de Dios, la muerte y los elementos de la naturaleza, los conceptos de mundo y de patria, la brujería gallega, o *esconxuro da queimada* y o *esconxuro do porco*. Asimismo, se levantó el árbol genealógico de un informante (ver *infra*) y el calendario de las fiestas religiosas de las parroquias de Cervantes y Navia de Suarna (Lugo).

Oportunamente adquirí objetos ligados al quehacer musical de los informantes: varias hojas sueltas con coplas y textos lingüísticos de canciones gallegas y poemas, *2 punteiros* aprox. de fines del s. XIX (uno en si´ y otro en re´) [5], una zambomba de Ourense y algunas pertenencias del gaitero y constructor de gaitas Avelino Rodríguez (ver *infra*): 2 bombos (uno con platillos) que utilizaba en el conjunto Los Monfortinos, y su taller completo (torno, herramientas, maderas y gaitas a medio hacer).

La cantidad de fotografías tomadas asciende a 187. Todas las entrevistas y gran parte de las ejecuciones musicales fueron registradas con un grabador común, portátil, aunque eventualmente se empleó grabador DAT y filmadora.

B) Trabajo de archivo

El trabajo de archivo lo estructuré de acuerdo a cuatro actividades:

1. Relevar diarios y periódicos de la colectividad en la Argentina en búsqueda de informaciones vinculadas al quehacer musical del grupo.
2. Crear un fondo musical con grabaciones realizadas en la Argentina (en cualquier tipo de soporte), películas nacionales y filmaciones caseras.
3. Confeccionar curriculums de las actividades de toda agrupación musical gallega, básicamente a través de los programas de sus actuaciones.

José González Padín (85 años, San Adrián, Pontevedra) y Eugenio Pereira (63 años, Vilamián, Pontevedra), ejecutando gaita en do' y clarinete respectivamente. San Martín (Buenos Aires). TC N° 39, 19-sept-1999

4. Compilar partituras de música académica gallega, especialmente la compuesta en el país.

Lo realizado al presente:

1. Relevé y fotocopié material vinculado a la actividad musical de la colectividad, como avisos de romerías, fotos de músicos, letras y partituras de obras musicales, noticias sobre discos, comentarios sobre fiestas realizadas, etc. Estos materiales provienen de 8 revistas: *Alborada* (1925-54, 1992-97), *Contratiempo* (1997-2000), *Galicia* (1997), *Galicia en Rosario* (1997-98), *Miñor* (números sueltos entre 1942 y 1982), *Os Carballos* (1996), *Xa* (1994), *Xuve-Breogán* (1992); y 5 diarios: *El Orensano* (1945), *Galicia en el Mundo* (1996-2000), *Lugo* (1961-62), *Opinión gallega* (1946-64) y *Viajero Celta* (1996-98), así como de algunos números aniversarios, memorias y balances de diversos centros gallegos de la Argentina. También obtuve numerosas copias de notas periodísticas de diarios nacionales sobre actividades musicales de los gallegos.
2. Gracias a la ayuda desinteresada de diversas personas que prestaron discos de su propiedad, conformé un fondo documental de 283 registros musicales gallegos grabados o editados en la Argentina (en menor medida este fondo se compone también materiales propios). Entre los intérpretes representados se encuentran *Los Monfortinos, Conjunto de Acordeones Hermanos Moreira* (de ambos, discografía completa), *Los Lucences, Los Ribadabienses*; los gaiteros Dámaso Gómez, Domingo Ferreiro "O gaiteiro de Texas" (ver *infra*), Manuel Dopazo, Sierra; los coros *Airiños de Vigo, Arrieiros, Brétemas y Raiolas, Os Rumorosos*, etc.
3. Documenté programas, noticias, fotografías y participaciones diversas de 94 agrupaciones (pasadas y presentes) de música tradicional gallega de la Argentina, grupos celtas, solistas y agrupaciones que incluyeron repertorio gallego en sus espectáculos, como por ejemplo la compañía española *Romería*, que visitó nuestro país por varias décadas.
4. Obtuve copias de 7 composiciones inéditas. Una obra de Andrés Gaos que lleva como título el nombre de un género tradicional argentino, *Vidalita* [6], compuesta entre 1920-25. *Tres poemas* gallegos, textos de Rosalía de Castro musicalizados para soprano, barítono y piano por Elsa Calcagno (*Amores cativos, Sin niño y Ti onte mañan eu*), y dos obras de Manuel Cambeiro (*Primeveira galaica y Miña Galicia*), compuestas en Vigo hacia finales de la década del ´60. Asimismo, documenté gran cantidad de obras publicadas circunstancialmente en el país, como el vals *Flores de la Argentina*, música de Juan M. Giosa y letra de Angel Monteagudo, en la revista *Miñor* en septiembre de 1942.

C) Elaboración y publicación de resultados

Como frutos parciales de la investigación, al presente he escrito 12 artículos y producido, junto a otro colega, un video.

Interesado en dar cuenta de los conjuntos musicales pasados y presentes de música tradicional gallega en la Argentina, así como de sus respectivos gaiteros directores, publiqué dos trabajos referidos al *Conjunto Airiños de la Asociación Casa de Galicia de Buenos Aires* y a uno de sus directores, Manuel Urbano García Pose, fallecido en 1995 (Cirio 1996a y b). Dentro de esta temática también realicé un informe sobre el inicio de una investigación sobre Avelino Rodríguez Arteaga, gaitero, constructor de gaitas y director de *Los Monfortinos*, informe en el que incluyo un catálogo de su producción discográfica édita e inédita (Cirio 1999b).

En un estudio comparativo entre Galicia y la Argentina, trabajé la temática de los recursos compositivos de la música para danzas gallegas. El recurso analizado fue el de la variación, o sea la composición, por parte de un ejecutante de gaita, de una obra a partir de otra ya existente -propia o de terceros- en un género igual o diferente al de la original. El análisis de este mecanismo se realizó a partir del reconocimiento de las afinidades melorítmicas, formales y de *tempo*. Este estudio, más allá de aportar conocimiento puntual sobre un proceso hasta ahora poco estudiado, demuestra la vigencia de la música gallega en nuestro país, contradiciendo a los investigadores que sostienen que el patrimonio musical de un pueblo de inmigrantes decae proporcionalmente a la desaparición física de sus habitantes (Cirio 1998a).

Con el fin de brindar una visión panorámica de la música gallega en la Argentina, preparé un estudio sobre la desaparición, permanencia y cambios en las prácticas musicales de esta colectividad, estudio que por su extensión lo dividí en dos partes. las espontáneas y las profesionales, dando a publicación sólo lo referido a la primera. En éste doy cuenta de cómo el cambio de vida operado a partir del proceso migratorio influyó -con diversa fortuna- sobre las prácticas musicales de los gallegos arribados a nuestro país (Cirio 1998b).

Con respecto a uno de mis principales informantes, el gaitero José Ramón González Pérez, natural de Vilaquinte (Lugo) y actualmente de 87 años de edad, publiqué un breve informe sobre su vida en el que incluyo el árbol genealógico de su rama paterna, la dedicada a la música (Cirio 1998c). Asimismo, a partir de informaciones suyas y de materiales históricos, reconstruí la historia de un

Gerardo Noya (67 años, Rumille, A Coruña), uno de los pocos ejecutantes de requinta de la colectividad Gallega en la Argentina. Buenos Aires. TC N.° 34, 1-oct-1999

poco conocido gaitero pontevedrés emigrado a Texas, Domingo Ferreiro *O gaiteiro de Texas*, y que aparentemente viajó a la Argentina, pues una de mis fuentes es un disco de pasta editado en Buenos Aires con dos obras estadounidenses ejecutadas por él y que, por su instrumentación y carácter, bien podría ser el pionero de la denominada "música celta" (Cirio 1999a).

Continuando con la temática de los recursos compositivos, escribí un artículo sobre la técnica de la astracanada, el tomar una canción ya existente y crearle o modificarle -con diversos grados de sustitución- su texto lingüístico. A través de este recurso pude establecer no sólo el grado de libertad con que los cultores manejan su patrimonio musical (pues documenté astracanadas hasta del *Hino Galego*), sino que evidencié las temáticas preferenciales de cambio (erótica, pornográfica, escatológica y macabra) y el contexto sociocultural en que este recurso se externaliza (Cirio 1998d).

Desde un plano metodológico, realicé un artículo sobre el tratamiento que reciben "los viejos" (7) en los estudios etnomusicológicos en general, a fin de contrastar mi metodología con la principal corriente etnomusicológica gallega, *a recolleita*. En este trabajo propongo que el prejuicio de trabajar exclusivamente con viejos, como pregona y hace *a recolleita*, produce no solo un conocimiento sesgado de la realidad musical sino, lo que es más grave, una naturalización del objeto de estudio que envicia toda aproximación científica al mismo. Considero que lejos de ir al terreno a "recoger" música, cual fruta madura lista para ser juntada y que cualquier persona con un sano amor a la patria y algunos conocimientos musicales puede realizar, una investigación debe ser la cuidadosa y planificada tarea de personas con formación teórica que diseñen hipótesis pasibles de ser falseables (Cirio 1999c).

A fin de ampliar el área temática que comúnmente se asigna a la música tradicional, realicé un artículo sobre los cantos de la Guerra Civil Española. Como primer abordaje, intento dar cuenta de estas prácticas musicales a través de dos perspectivas, la analítica y la ética. Mediante la perspectiva analítica pretendo realizar un aporte original a una temática que parece no fui el único en marginarla, pues la bibliografía consultada apenas aborda este rico tema que la flexibilización de objetivos y el diálogo con mis informantes pudo hacerme valorar. Mediante la perspectiva ética reflexioné sobre algunas particularidades metodológicas que la experiencia de terreno me ha ido sugiriendo, y que me parecen interesantes problematizarlas a fin de extraer algunos principios para el tratamiento de este tema con los informantes (Cirio 1999d).

Con el fin de lograr una perspectiva diferente en mi investigación, realicé un censo a nivel nacional de los ejecutantes de su instrumento más representativo, la gaita. Para ello confeccioné una ficha censal y relevé una población de 180 ejecutantes residentes en la ciudad de Buenos Aires, y las provincias de Buenos Aires, Chubut, La Pampa, Misiones, Río Negro y Santa Fe. A fin de producir información estadística, las fichas ingresaron a una base de datos y su análisis posterior reveló que, por ejemplo, que la amplitud de edad va de los 7 a los 86 años, el

23,3% de la población es oriunda de Galicia y el 40% comenzó a tocar en este último lustro. Esto último, más allá de reforzar mi hipótesis sobre la vigencia de la música gallega en nuestro país, da cuenta del proceso de globalización y transnacionalización que se opera en la música gallega gracias, principalmente, a la televisión por cable (el canal gallego *Galicia para el mundo* llega a la Argentina por varios sistemas) y el auge de las músicas celtas y étnicas (Cirio 2000a).

Intentando comprender la supervivencia de antiguos modos eclesiásticos en la música tradicional del noroeste español, en otro trabajo tomo el caso del deuterus (modo frigio o de mi) en los repertorios asturiano y gallego. Más allá de lo típicamente castizo que suele evocar su singular fisonomía, constituye en la música tradicional de sendas regiones el basamento melódico de gran parte de sus repertorios. A partir de ejemplos musicales de diversa procedencia busco dar cuenta del vasto porcentual de música que en este modo presenta el repertorio tradicional astur-galaico, y exponer algunos indicios que ayuden a comprender su vigencia y predominancia. No es la intención de este trabajo justificar lo medieval de dichos repertorios, sino delimitar cómo ha logrado convivir en forma estable un sustrato modal de origen eclesiástico dentro de una formación melódica-armónica tonal que lleva allí por lo menos tres siglos de presencia (Cirio 2000b).

Por último, produje un videotape con diversas instancias de los tres primeros trabajos de campo realizados y el material histórico relevado. El objetivo de este video es subrayar con imágenes y sonido algunas de las particularidades de las manifestaciones musicales vigentes de los inmigrantes gallegos y sus descendientes en nuestro país (Cirio-Calzato 1996) [8].

ACTUAL CURSO DE LA INVESTIGACIÓN

Durante el transcurso de estos poco más de cuatro años de trabajo advertí dos cuestiones respecto a la dinámica impuesta: lo cada vez más difícil que se tornaba mantener al día el archivo -lo cual muchas veces me hacía detener los trabajos de campo-, y la soledad en la que estaba trabajando, pues no solo ningún colega trabajaba el mismo tema sino que la música de los diferentes grupos inmigrantes en nuestro país (el tema mayor al cual este proyecto se adscribe) casi no era abordado por nadie. Por tales motivos, y a sugerencia de Carlos Fernández, Presidente de la Fundación Xeito Novo, conformé en septiembre de 1999 un equipo de investigación en el Gabinete que allí presido. Actualmente el equipo está compuesto por los musicólogos Diego Jesús Bosquet y Diana Fernández Calvo, el antropólogo Walter Alberto Calzato y los señores Gerardo Alonso, Andrés Javier Señoráns Pérez y Daniel Alejandro Pazos.

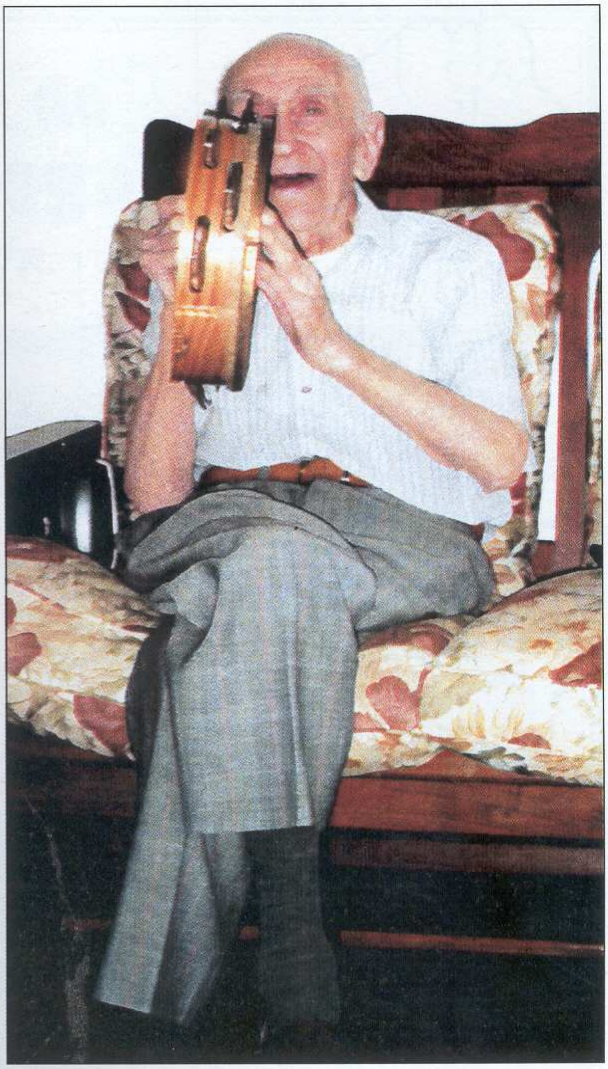
En una primera instancia el equipo estuvo abocado a la puesta al día del archivo documental. Sin su trabajo, mucha de la información aquí vertida no hubiera sido posible. A partir de enero de 2000 hemos dado curso a nuevos trabajos de campo y a tres proyectos con diseño propio, aunque enmarcados en la investigación aquí descripta. En breves líneas, ellos son:

1) **Supervivencia de música tradicional española en la Argentina**. La jota y el pasodoble. Si bien la conquista y colonización de la Argentina estuvo en manos de los españoles, la música tradicional de nuestro país (tanto a nivel concreto como estructural) acusa escasas similitudes con la peninsular, más allá de compartir cuestiones tan visibles como el empleo la guitarra, el idioma y algunas estructuras poéticas. Sin embargo, dos géneros danzables parecen haber arraigado en nuestra campaña, la jota y el pasodoble. Aunque pertenecen a diferentes promociones de danzas (la primera de pareja suelta, la segunda de pareja tomada), se postula como hipótesis que su arraigo y difusión geográfica posibilitan considerarlas como especies folclorizadas. Debido a que este tema no ha sido prácticamente abordado, se buscará dar cuenta del grado de vigencia de estas danzas, dispersión, filiación, así como documentar ejecuciones *in situ* de su músicas y coreografías. Para ello se tiene pensado realizar trabajos de campo a las provincias de La Pampa, San Luis y Córdoba (zona de alta montaña).

2) **Un reino de gallegos en la Argentina**. ***El Reino de la Amistad de Chascomús.*** Según datos recogidos en dos trabajos de campo realizados a dicha localidad, se tomó conocimiento de que existió en la década del ´40 un reino de fantasía creado por un grupo de gallegos. Este funcionó en un castillo construido especialmente (que aún existe) y los lugareños reseñan que en él tenían cabida desde romerías y hasta corridas de toros. Se documentará su historia en base a documentos y entrevistas a quienes aún vivan de ese reino (como la viuda de su único rey, Pedro I "Rey de Copas"), poniendo especial interés en sus aspectos musicales.

3) **Primer censo de ejecutantes de gaita gallega fallecidos en la Argentina**. A fin de realizar un estudio sistemático del pasado de la música tradicional gallega en la Argentina, se documentará mediante un censo a todo ejecutante de gaita gallega residente en nuestro país que haya fallecido. Por las características del objeto de estudio, el censo se llevará a cabo a partir de fuentes secas y, en los casos que se

Charrasco en caña construido en la Argentina por gallegos. Rosario (Santa Fe) TC Nº 35, 3-abri-1999



José Doledo (105 años, Albeida, A Coruña), emigró a la Argentina en 1910 y actualmente reside en Trelew (Chubut) TC Nº 49, 8-feb-2000

puedan localizar, descendientes y/o alumnos de cada ejecutante.

Para finalizar, deseo mencionar dos cuestiones que por lo general escapan en este tipo de balances, las económica y la humana. Básicamente, todo el proyecto estuvo financiado por mi, en ningún momento recibí apoyo económico de ninguna entidad ni de la Argentina ni del exterior, por lo que muchas veces debí adecuar los diferentes soportes y la concreción de viajes de envergadura a las posibilidades de mi bolsillo. Sólo recientemente, tras la radicación del proyecto en la Fundación, la misma ha contribuido a solventar algunos gastos. Por otra parte, deseo agradecer profundamente a todos aquellos de una manera u otra colaboraron y colaboran para que esta investigación continúe adelan-

NOTAS

(1) Las excepciones son los Dres. Omar Corrado, quien recientemente comenzó a trabajar con los piamonteses de la Pcia. de Santa Fe y Eleonora Noga Alberti, que trabaja con los sefardíes desde 1968.

(2) Por cuestiones de espacio, en los inventarios sucesivos incluyo conjuntamente la información proveniente de mis trabajos de campo y de estos registros ocasionales.

(3) La cifras reflejan en estado bruto la cantidad de obras registradas bajo cada especie, más allá de muchas de ellas sean variaciones de una misma obra.

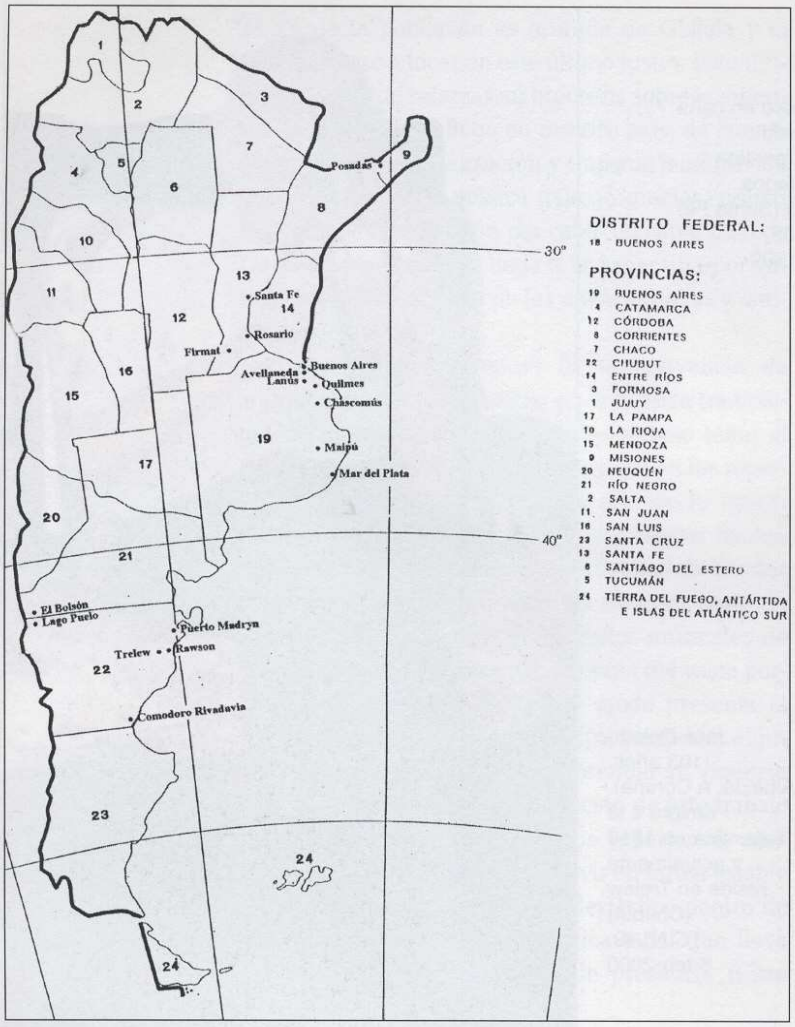
(4) Por practicidad, agrupo todas las pravianas como gallegas y todas las asturianadas como asturianas, aunque ambas se cantan en sendas regiones.

(5) Ambos responden al antiguo sistema de digitación *(man pechada)*. El *punteiro* en re´ fue construido en Pontevedra por el mismo constructor de la gaita de Avelino Cachafeiro; el que está en si' fue hecho por Xan Pozo en Lugo y tiene una extensión de una 16va., alguno excepcionalmente único.

(6) Esta obra la obtuve gracias a un trabajo de investigación del Sr. Diego Jesús Bosquet, quien a raíz de una beca de la Presidencia de la Nación, en 1999, catalogó e informatizó el archivo musical del Instituto Nacional del Teatro (INET).

(7) Si bien parece poco cortés la acepción "los viejos", la empleé deliberadamente pues es el término émico mayoritariamente utilizado para referirse a sus miembros de la tercera edad, tanto en el habla coloquial como en la etnomusicológica.

(8) Aunque ajenos a los frutos de la presente investigación, reseño aquí dos trabajos que guardan relación con la música gallega. En el primero trato las diferencias y similitudes entre un trabajo de investigación musicológico y una recopilación, a fin de chequear tres artículos sobre la gaita realizados por el periodista televisivo argentino Manuel Castro Cambeiro. Allí expongo cómo las falencias de una correcta formación teórica puede distorsionar un tema, al tiempo que advierto al lector sobre la peligrosidad de consultar artículos de salubridad deficiente (Cirio 1999e). El segundo versa sobre la reconstrucción sonora de la gaita medieval, aplicando un modelo teórico para la reconstrucción sonora de instrumentos de culturas pasadas ideado por el arqueólogo Dale Olsen. Su modelo está conformado por cuatro procesos analíticos: el arqueomusicológico, el iconológico-musical, el historiográfico y el de analogía etnológica, de cuyo entrecruzamiento es posible generar conocimiento acerca de cómo sería y sonaría el instrumento tratado (Cirio 1999f).



Localidades trabajadas en la Argentina

Una pandeireta y dos punteiros en do' construidos en la Argentina por inmigrantes gallegos. Obsérvese las ferreñas de la pandeireta, hechas con chapitas de cerveza Quilmes. Comodoro Rivadavia (Chubut). TC Nº 45, 22-nov.1999

te: informantes, personas que me contactaron con terceros, amigos músicos, colegas que leyeron los borradores de mis artículos, así como todos aquellos miembros de la colectividad gallega de la Argentina que sin conocerme me abrieron sus puertas y sus corazones para que incursione en lo que ellos tienen entre lo más preciado de su cultura, la música.

BIBLIOGRAFÍA PRODUCIDA,
CIRIO, NORBERTO PABLO

1996a
Conjunto *Airiños* de la "Asociación Casa de Galicia de Buenos Aires, República Argentina". *Anuario da Gaita* 11: 13-14. Ourense: Escola Provincial de Gaitas.

1996b
Al maestro, con cariño. *Anuario da Gaita* 11: 36-37. Ourense: Escola Provincial de Gaitas.

1998a
De uno y del otro lado del mar. La variación como recurso compositivo en la música para danzas gallegas en Buenos Aires. *A Grileira* 1: 39-51. Buenos Aires: Asociación de Gaiteros Gallegos Argentinos.

1998b
Desaparición, permanencia y cambios en las prácticas musicales de la colectividad gallega de Buenos Aires, Argentina (1ª parte). *Anuario da Gaita* 13: 57-63. Ourense: Escola Provincial de Gaitas.

1998c
José Ramón González Pérez. Historia viva da música tradicional dos Ancares na Arxentina. *Na Gaíts* 5: 43. Vigo.

1998d
Galicia en el país de las maravillas. El "otro lado" de las canciones tradicionales gallegas. En *Lecturas Musicológicas Sobre Música Popular*. Universidad Nacional del Litoral. Santa Fe (en prensa).

1999a
Domingo Ferreiro, *O gaiteiro de Texas*: unha historia para armar. *Na Gaíts* 6: 23-24. Vigo.

1999b
Los gaiteros gallegos en la Argentina. Investigación musicológica sobre Avelino Rodríguez Arteaga (1920-1992). *Na Gaíts* 9. Vigo.

1999c
El mito de la eterna partida. "Los viejos" y la muerte de la música de tradición oral en la etnomusicología. En *Actas del III Encuentro Nacional de Historia Oral*. Buenos Aires (en prensa).

1999d
Los cantos de la Guerra Civil Española. Perspectivas analítica y ética de su investigación musicológica (inédito).

1999e
Manuel Castro Cambeiro: la investigación en el límite con lo inverosímil. *Na Gaíts* 10. Vigo.

1999f
La gaita en la Edad Media. Aportes para su reconstrucción sonora. *Revista de Folklore* 227: 173-180. Valladolid: Obra Social y Cultural de Caja España.

2000a
Ejecución de gaita gallega en la Argentina. Una aproximación cuantitativa. *A Grileira* 2. Buenos Aires: Fundación Xeito Novo de Cultura Gallega.

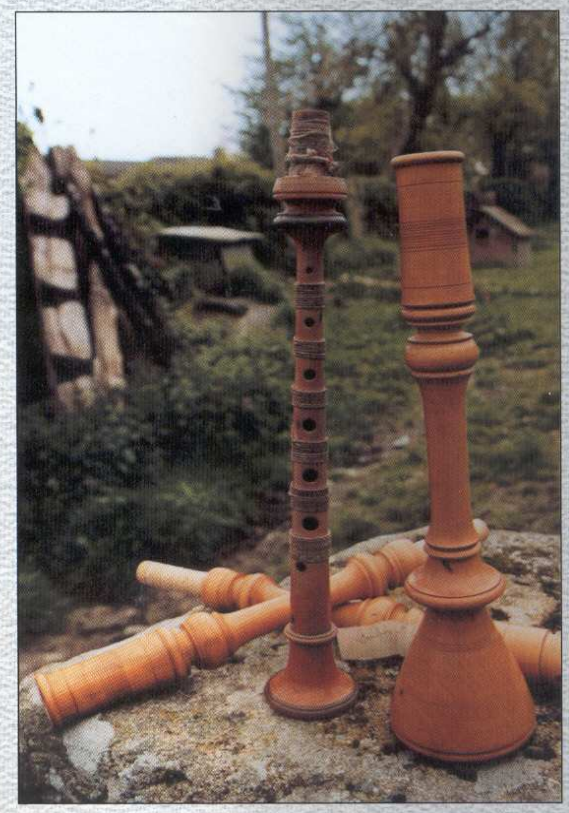
2000b
El *deuterus* en el repertorio musical astur-galaico: factores incidentales de su predominancia (inédito).

Cirio, Norberto Pablo y Walter Alberto Calzato

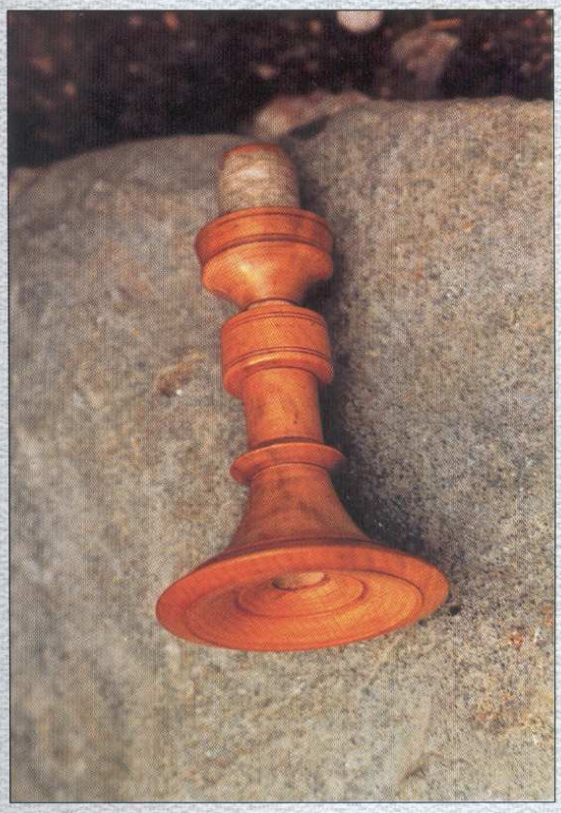
1996
La música tradicional gallega en la Argentina (video) Buenos Aires: Producciones Los Murmullos. Durac.: 24' 07''.

Obradoiro de Antonio López Quiroga y Somoza

(Láncara-Lugo 1876-1949)



Punteiro e pezas do ronco



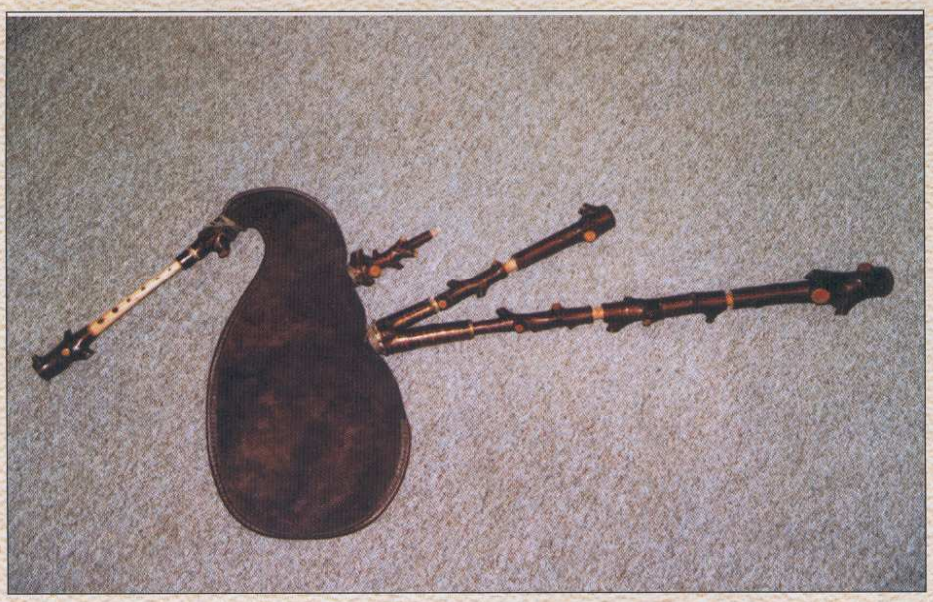
Chión

Torno de pedal

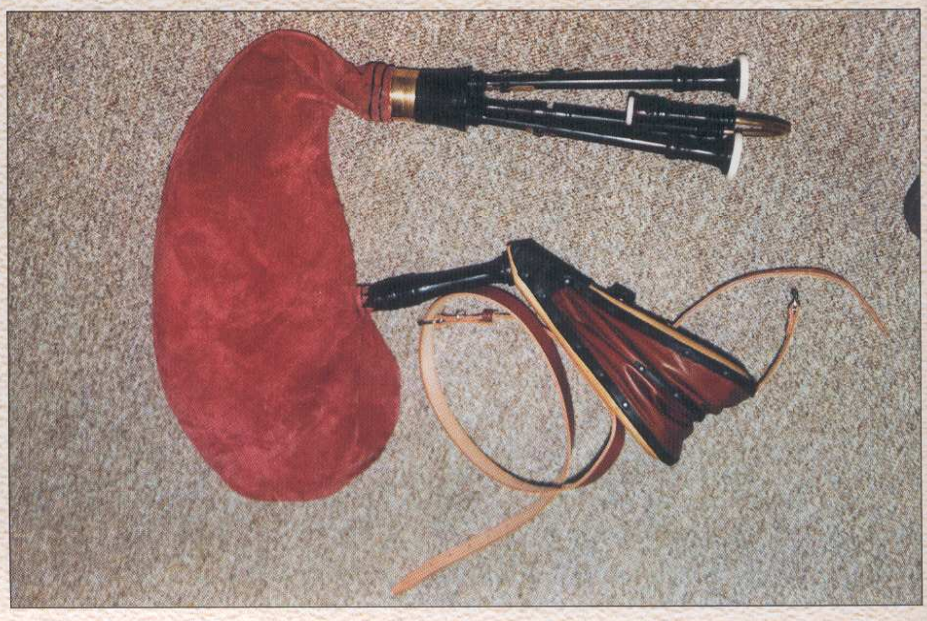
NOVIDADES

Museo Internacional de Cornamusas

Mussete barroca construida por Remy Debois



Gaita de galleto construida por Domingo Balboa do Regueiro-Rucireixa, O Cebreiro (Lugo)



Sordellina, reconstrucción realizada por Horst Grimm, seguindo o manuscrito de Giovanni Baldano (1600)

Gaita sanabresa, en los pliegues de la memoria

Lauro Anta

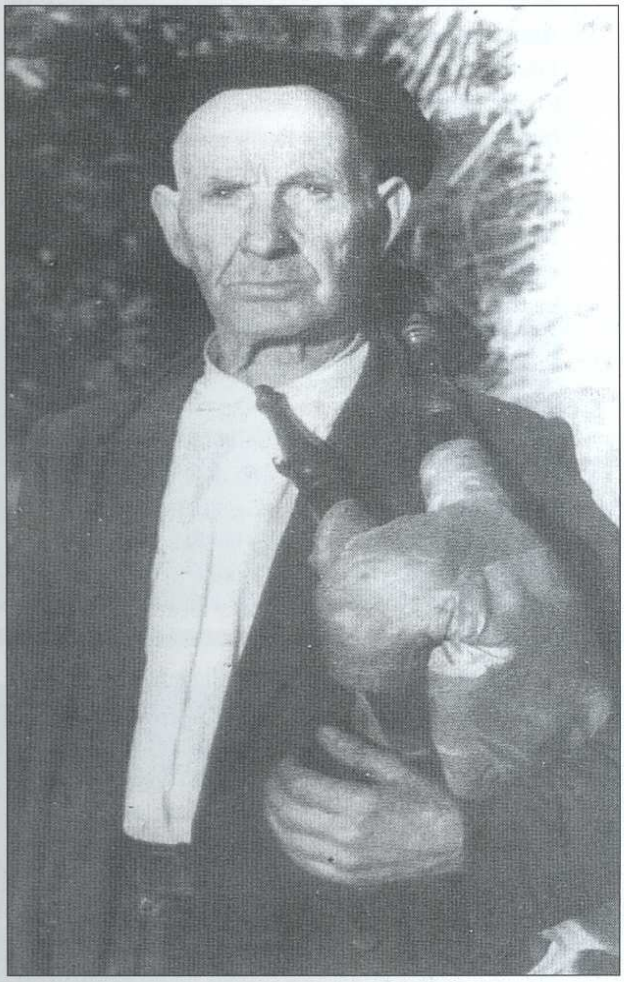
Las cosas no son como las vemos sino como las recordamos
(R. del Valle-Inclán)

En rigor, y aunque tampoco aquí lo pretendamos, no es fácil abordar con objetividad asuntos en los que las propias vivencias intervienen. Y es así, como los apasionados por la música tradicional de nuestra tierra hemos disfrutado, con la naturalidad que concede la costumbre, de manifestaciones que los entendidos tachan de peculiares o "diferentes".

La comarca sanabresa es, en esencia, tierra de transición, es precisamente esta circunstancia la que le otorga personalidad. Lo acusa su paisaje, pero también su cultura tradicional, tema que suscitó tempranamente el interés de los investigadores[1].

Hechas estas consideraciones, no es preciso que un sanabrés haya alcanzado la vejez para que pueda afirmar que el primer instrumento que escuchó en su vida fue el *fole*[2] y, con él, el tambor pastoril y la pandereta, aunque cada uno por sí solo pudiera "hacer baile"... y la voz: rondas, jotas y corridos, sin olvidarnos de los desafiantes *aturrios*. Pero esos recuerdos de la infancia fueron mezclándose con otras músicas, aquellas que la modernidad regalaba en la radio y, sobre todo, en los llamados *picús*, dicho sea en castizo, o primeros tocadiscos. Así las cosas, y al pairo de la emigración, los que por entonces hacían "apaños" con la puntera o el fole abandonaron el empeño y sólo los considerados gaiteros de oficio se convirtieron, sin apenas saberlo, en responsables de mantener el vínculo con una tradición que inevitablemente empezaba a conocer una especie de asfixia... Durante ceca de dos décadas hemos visto como lo gaiteros sanabreses, más bien pocos y por todos conocidos aunque ignorados ahora, han venido poniendo la nota pintoresca en alboradas y celebraciones para añoranza de nuestros mayores y la indiferencia de una mayoría.

Por fortuna, y de un tiempo a esta parte, todo ha cambiado, antojándose lejos ya las alboradas sin concurrencia, el sentirse *"rara avis"* por recurrir al magnetofón y afanarse en comprar un rabel en Porto, un tambor en Sta. Cruz o una gaita antigua en el convencimiento de que algo propio se perdía inexorablemente. Es seguro, por otra parte, que el redescubrimiento de lo que ahora todos insisten en aventar como "nuestro" participa de un interés generalizado



Juan Barrio, gaiteiro de Pedralba, fotografiado por García Matos nos anos cincuenta

por lo folklórico -término importado y muy genérico-, pero muy especialmente por la música tradicional, abanderando sin duda los recuperados regionalismos.

La llamada gaita sanabresa -denominación discutible aunque yo mismo la haya defendido- está viviendo no sólo una verdadera "puesta de moda" en cursos y aulas, sino que ha obtenido el reconocimiento de estudiosos a los que, en algunos casos y a su vez, tanto debe este renovado afán por retomar una tradición musical que parecía haberse interrumpido[3].

A la hora de valorar no ya el origen, común a todas luces, sino las características de un instrumento que de forma inevitable remite a tierras galaicas y asturianas, la memoria histórica puede arrojar luz, sugiriendo lazos culturales que parecen ignorar los que se empeñan en hacer de los límites regionales e incluso provinciales –artificiosos los primeros y recientes éstos– muros de incomunicación, hablando de proximidad y meras influencias donde cualquier sanabrés evidencia, cuando menos, la natural continuidad. Por ello, y aún llevando el asunto al terreno de lo sentimental y anecdótico, ni puede extrañar que

entre los trovadores galaico-portugueses de renombre figure el *segrei* Fernán González de Sanabria (s. XIII), ni que algunos sanabreses se autocalifiquen como "castellanos de Galicia" o que un entrañable personaje se refiera a la Alta Sanabria como la "Galicia irredenta", expresándose con el mismo *deje* galaico de sus paisanos, siempre orgullosos de su manifiesto bilingüismo.

En cuanto a la originalidad del folklore sanabrés, que es obligado hacer extensiva a las comarcas vecinas, dejemos que especialistas e iluminados la defiendan o la pongan en entredicho, pero es indudable que ha determinado la afinación de la gaita utilizada en estas tierras. En este sentido, y como ocurre con otros instrumentos de la música tradicional, el ideal del gaitero ha sido acompañar y emular en lo posible los infinitos matices del canto de la zona, para, cuando la ocasión lo impone, recrearlo sólo con el instrumento y lo más adornado posible en alboradas, rondas y bailes. No parece casual que uno de los rasgos llamativos de nuestra gaita sea el gran tamaño del odre –rasgo primitivo y explicable– el cual, y por un mayor almacenamiento de aire, ha venido permitiendo a los gaiteros más atrevidos a cantar y tocar al unísono.

Ahora bien, el gran paso se dió a la hora de localizar un instrumento que pudiera considerarse verdaderamente autóctono, recordando como hasta hace no tanto tiempo punteras y gaitas se elaboraban en rústicos tornos de pedal en cualquier pueblo de la zona, costumbre abandonada por la tentadora compra de una gaita gallega o, en el mejor de los casos, de una gaita antigua y, a poder ser, de gaitero reconocido. La cuestión fue decidida con criterio por los miembros del Centro de Estudios de Folklore de Zamora al elegir no solamente el instrumento buscado, sino también a su propietario, uno de los pocos merecedores de pertenecer al gremio de los gaiteros leyenda de la zona y que ha tocado ininterrumpidamente desde su adolescencia, sobreviviendo a momentos en los que ser gaitero era poco menos que vergonzante –él supo decir no muchas veces– y en cuyos dedos los sanabreses de más edad reconocen el verdadero "toque del país". Me refiero a quien cariñosamente llamo "maese" Julio Prada, gaitero de Ungilde, con quién compartí muchas tardes a la lumbre, confensándome, últimamente, que ahora tiene muchas visitas hablándole del *"do, re, mi, si, fa"*... -así lo dice él- y que, aunque feliz por todo lo que está ocurriendo, muchos de los nuevos gaiteros tocan *"entreverao"*... Sin duda, él, mejor que nadie, sabe lo que dice[4]. Por iniciativa de los miembros del Centro zamorano, y cito muy especialmente a A. Jambrina, excelente músico, se le encargó la empresa al investigador y constructor Luciano Pérez (Lugo), quién realizó distintas copias para la Escuela de Zamora y algunos particulares, labor que otros han emulado con desigual fortuna, destacando por mérito propio el también gaitero y amigo Eusebio Vega (de cuyas manos ha salido la mejor puntera que he probado), o Gildo Santamaría, éste a su vez constructor de zanfonas.

Aunque conocedor de otras gaitas antiguas en Sanabria y Carballeda –algunas adquiridas por particulares entusiastas–, y sin entrar en valoraciones difíciles, la citada gaita, y por ende las buenas copias, reune todas las características que se le presumen a la gaita sanabresa: fole de gran tamaño, mayores dimensiones en roncón (*hornión*, en sanabrés) y puntera, con palletas mucho más anchas que las usadas en Galicia y Asturias. El resultado no deja de ser llamativo: una afinación que se ajusta al repertorio tradicional de la zona y comarcas vecinas y una mayor resonancia. El toque aludido se ejecuta a partir de una afinación no temperada con sonoridad ambigua (1/4 de tono menos) en el tercero, sexto y séptimo grados de la escala, apreciación que me limito a suscribir porque así se reconoce en referencias alusivas al folklore sanabrés.

Otro aspecto que cabe recordar es el de si utilizamos con propiedad el calificativo de "gaita sanabresa", partiendo de que esta denominación no es nueva ni tampoco diferenciadora del tipo de gaitas antiguas utilizadas en otras comarcas colindantes. Su generalización a todo el noroeste zamorano ha hecho que algún investigador la llame "gaita zamorana", desconociendo, tal vez, que esta expresión se reserva de antiguo, y hasta en algunos diccionarios, a un instrumento bien distinto: la zanfona (DRAE...). Mas relevante, obviamente, ha sido cuestionar el carácter arcaico de estas gaitas, llegándose a plantear en su día si responden a un momento en la evolución anterior al de las actuales gaitas gallegas y asturianas –algo que parece muy probable–, o si son producto de una evolución posterior y degenerativa de éstas últimas[5].

Al margen de toda discusión, y pensando en la recuperación del instrumento y buena parte del repertorio, igualmente positivo debe ser el reconocimiento de los gaiteros sanabreses, especialmente de los que como el citado Julio Prada, los gaiteros de Pedrazales -hijos de buen gaitero" o Francisco Baladrón (Val de Stª. María)... por citar algunos de los más representativos en vida que han sabido conservar y transmitir con dignidad el oficio, y también otros gaiteros notables que perviven *in memoriam*: Juan Prieto (Riohonor), Manuel Prada (San Juan de la Cuesta) –al que escuché muchas veces siendo niño en Requejada–, Felix Carballo (Vega del Castillo), el "Tío Felipe" (Otero de Bodas) etc.

Debemos, sin embargo, dedicar una mención de honor a dos gaiteros que son leyenda en Sanabria y Carballeda, respectivamente: Juan Barrio, gaitero de Pedralba de la Pradería, conocido como el "Ti gaiterín" y a quién, se dice, todos se dirigían como "señor

Juan", y Juan Antonio Parra, gaitero de Dornillas, fallecido hace poco tiempo. Del gaitero de Pedralba he oído desde "rapaz" muchas cosas -todas buenas- y, por cuestión de años, en realidad le descubrí en las grabaciones que en los años cincuenta realizara el profesor M. García Matos bajo los auspicios de la Unesco, no pudiendo por menos que sumarme a los que opinan que es uno de los mejores que se recuerdan, con el valor añadido de la antigüedad de las gabraciones y la edad de este gaitero en aquellas fechas. Del gaitero de Dornillas, a quién conocí cuando ya no tocaba –sí por grabaciones domésticas–, recordar que con motivo de emigrar a Argentina pactó tocar a diario en el barco a cambio de no pagar pasaje, y que catorce de los duros de plata ahorrados en consecuencia fueron fundidos por un joyero de Buenos Aires para hacerle una puntera que, a su regreso, hizo sonar orgullosamente por tierras carballesas para admiración de propios y extraños, si bien es cierto, como puede comprobar en su momento, que esta pieza de museo debe su celebridad más a la plata y a la habilidad del citado gaitero que a su sonido.

Sirvan estas páginas de merecido homenaje a todos, incluso a los no citados, porque a todos, sin excepción, debemos que hoy se hable de gaita sanabresa y que de nuevo la disfrutaremos en alboradas, bailes y romerías con sones de antaño.

*Dpto. De Música. IES Celestino Mutis. Madrid.

1 Remitimos al extraordinario trabajo de F. Krüger: *La cultura popular en Sanabria*, obra que, escrita en los años veinte, ha sido finalmente traducida y editada en Zamora por el IEZ Florián de Ocampo (1994).

2 Gaita y fole son términos que se utilizan indistintamente en Sanabria.

3 Sin olvidar nombres como los de García Matos, Miguel Manzano, Joaquín Díaz... es impensable la situación actual sin la labor realizada desde el Centro de Estudios de Folklore de Zamora dirigido por P. Madrid.

4 En 1989 los miembros de la Comisión de Festejos conseguimos que volviera a actuar en la Villa sanabresa en el "I Encuentro de Música Sanabresa", después de años de ausencia justificada. En 1991 tuve el placer de organizar un homenaje en el que el Ayuntamiento le nombró "Gaitero de Honor de la Villa de Puebla Sanabria".

5 Véase, por ejemplo, *Música Tradicional: Sanabria* (4 Lps. Y libro, p. 16). Centro de Estudios de Folklore de Zamora y SAGA (1986).

Acto de presentación do 8.º disco da Real Banda, baixo o título de "O Camiño" adicado ao Xacobeo'99
Casa de Galicia en Madrid (24-05-1999)

CALENDARIO de ACTIVIDADES no eido da GAITA • 1999

DATA	ENUNCIADO	ORGANIZA
1999	IV Festival Celta en Buenos Aires	Secretaría de Cultura
2/1999	XI Xuntanza de Xoves Gaiteiros	Banda de Gaitas Airiños de Fene
21/2/1999	I Congreso de Xuíces de Bandas de Gaitas	FGBBG
3/1999	Festival Stage	Conservatorio Occitán
3/1999	XII Curso de Folclore	Dir. Xeral de Rel. coas Com. Galegas-Conc. de Lugo
I-II-III/1999	XII Ciclo de Música Tradicional y Popular	Tradicionarius (Barcelona)
21/3/1999	2.ª Fase da VIII Liga Galega de Bandas de Gaitas en Ferrol	FGBBGG / Axto. de Lalín
3/1999	III Congreso de Gaita da Terra de Trasancos	Banda Terra de Trasancos. Real Coro
4/1999	XII Concurso de Baile e Instrumentos tradicionais	Cantigas e Agarimos
4/1999	V Curso de artesanía de palletas para emigrantes	Xta. de Galicia
4/1999	VII Mostra de Cantareiras-Pandereteiras	Terra Meiga - Ferrol
4/1999	Taller de Arpa Céltica	Fundación Municipal de Cultura
18/4/1999	O Son dos Antergos (7.ª edición)	Terra Meiga
5/1999	XV Día da Muiñeira en Ferrol	Donas e Galáns
5/1999	Mostra de Indumentaria Popular Galega en Ferrol	Grupo Etnográfico das Mariñas
5/1999	Semana de Folclore Popular	Axuntamento de Vigo
5/1999	Día do Baile Galego en Lalín	Consellería de Cultura
5/1999	Día do Baile Galego en Lugo	Concello de Lugo
5/1999	XII Día da Muiñeira en Compostela	Cantigas e Agarimos
5/1999	X Muestra de Instrumentos Tradicionales en Zamora	Consorcio de Fomento Musical
5/1999	Festival Internacional de Musiques Vivantes-Parc. St. Europe	Ris-Orangis
5/1999	XII Día da Muiñeira en Cee	Axuntamento de Cee
5/1999	XII Día da Muiñeira en Coruña	Xacarandaina
5/1999	X Concurso do traxe tradicional	Xacarandaina
5/1999	XI Xuntanza Galega do Folclore	Os Alegres (Pontevedra)
5/1999	Día do Gaiteiro en San Andrés de Comesaña	A. C. de Comesaña
5/1999	Concurso Composición peza obligatoria no XXXI Concurso	Axuntamento de Ponteareas
5/1999	VII Conc. de Gaitas «Ledicia de Sanguiñeda» Mos (Pontevedra)	Asoc. Veciñal e Cultural Ledicia
5/1999	Ciclo de Música Folk Internacional	Forum Metropolitano Coruña
1/5/1999	III Esmorga Carlitos Zaera	Coa colaboura do Concello de Ferrol
8/5/1999	II Concurso de Música Tradicional-Memorial Manuel Texo	Asoc. Socio-Cultural Ullán e Concello de Vedra
13 ó 16/5/99	VII Músicas, Danzas e Cantos	Pavie-Gers
8/5/1999	XV Festival de Música en Barcelona	Toxos e Xestas
15/5/1999	XIV Xuntanza Internacional de Gaiteiros en Verín	Escola Prov. de Gaitas-Deputación de Ourense
17/5/1999	II Certame de Gaiteiros Solistas «Festa do Salmón» A Estrada	Concello da Estrada
31/5/1999	Xornadas de Danza e Música tradicional	Concello de Vigo
6/1999	XVI Día da Muiñeira en Pontevedra	Asoc. de Coros e Danzas Dous Pontes
6/1999	XVII Festival Folclórico de Tui	Grupo Muiñeira
6/1999	XVII Día da Muiñeira en Pontevedra	Consellería de Cultura
6/1999	X Certame Folclórico o Pedrón en Padrón	Asoc. Cultural Rosalía de Castro
6/1999	X Semana de Cultura Tradicional	Dous Pontes
6/1999	X Semana de Cultura Tradicional en Coruña	Agrupación Xacarandaina
6/1999	XI Semana de Cultura Tradicional en Pontevedra	Asoc. Cultural Dous Pontes
6/1999	Semana de Danza Popular en Lugo	Cons. Cultural Xuventude-Xunta de Galicia
6/1999	VIII Encontro de Chirimieiros e Gaiteiros en Mallorca	Centro Galego de Mallorca
6/1999	Exposición de Traxes Rexionais	Cons. Cult. Xuventude Dir. XeraL-Xunta de Galicia
19/6/1999	VII Camp. Prov. de Gaiteiros solistas en Bandas de Gaitas-Monterroso	FGBBGG / Axto. Monterroso
20/6/1999	Fase final Camp. Liga Galega Banda de Gaitas Monterroso	FGBBGG / Axto. Monterroso
25/6/1999	Concurso Gaiteiros Solistas Galicia Sur Clasific. Macallan	ABBGG e Percusión Provincia de Pontevedra
7/1999	XIV Encontro de Bandas de Gaitas	Concello de Narón
7/1999	XIV Certame de Gaita en Euskadi	Casa de Galicia de Bilbao
7/1999	XI Certame de Muiñeiras en Gondomar	Axuntamento de Gondomar
7/1999	Reencontres Inter. de Saint-Chartier (Indre) Luthiers Maitres Sonneurs	Comité George Sand de la Chatre
7/1999	XV Festival das Comunidades Celtas	Concello de Moaña

7/1999	XVI Ensalzamento do Traxe Galego	Concello de Compostela - Bco. Pastor
7/1999	XV Festival Intercéltico do Morrazo	Concello de Moaña
7/1999	Settimana europea della zampogna	Circolo della zampogna SCALOLI (Italia)
7/1999	Rencontros musiques et danses traditionalles-stages d'été-Nyons	Université Populaire Drome Provençale
7/1999	IX Rencontros Méditerranéenmes FESTIVAL STAGES	Université Populaire Drome Provençale
7/1999	X Certame folclórico de Padrón	Grupo Rosalía de Castro de Padrón
7/1999	8.º Curso de Zanfona en Valladolid	Centro Etnográfico Joaquín Díaz
7/1999	X Festival Intercéltico (Porto)	Culturporto
7/1999	V Encontros Europeos sobre a gaita	Concello de Ortigueira
3/7/1999	1.ª Romaría da Gaita	A Ínsua
7/7/1999	I Festival de Gaitas Celtibéricas	S. Estebo de Ribas
18/7/1999	II Encontro Nacional de Bandas de Gaitas en Madrid	Centro Galego de Madrid
31/7/1999	IV Festival da Alborada	Bueu
8/1999	VI Festival Folk Santo Estevo	Deputación de Ourense
8/1999	XVII Xuntanza Mariñana	Agrup. Espíritu Santo
8/1999	Festival Interceltique de Lorient (Camp. de Gaita-Trofeo Ma.Callam)	Axuntamento de Lorient
8/1999	XXIII Festival Folclórico Emigrante	Agr. F. «Arco da Vella» de S.M. de Reinante-Lugo
8/1999	Campeonato Mundial de Bandas de Gaitas en Glasgow	The Royal Scotish Pipe and Asociation
8/1999	X Festival Folk Vila de Cerdeira	Asociación Cultural Orbaleira
8/1999	Valga Torupiil-99 (Festival Internacional de Cornamusa)	Padroado de Cult. do Concello de Narón
8/1999	Día da Gaita - Ribadeo	Amigos da Gaita
8/1999	IX Concurso Folclórico de Cerdido	Soc. Airiños do Carrís
8/1999	IX Festival Internacional de Mondariz Balneario	Asoc. Xuvenil Saidoiro
8/1999	IX Concurso de Gaita Constantino Bellón	Ateneo Ferrolán
8/1999	VI Concurso de Gaita en Betanzos	
8/1999	Festival da Música nos Pazos	Grupo Noitébregos de Trives
1/8/1999	IV Festival da Alborada	Bandas de Gaitas Manxadoira-Bueu
1/8/1999	Festival Arco Celta	Concello de Xunqueira Esp.
6-9/8/1999	Bordun Kremsmünster Musik-99	Bordunmusik-Fest Comité Viena (Austria)
6-7/8/1999	III Festival Bandas de Gaitas	Villa de Candás
7/8/1999	II Concurso de Música Folk de Santo Estevo	Deputación de Ourense
1/8/1999	IX Campionato Nacional de Bandas de Gaitas en Manzaneda 2.º Memorial Gabino García	Asoc. Galega de Banda de Gaitas
8/8/1999	II Filandon-Presentación Libro Músicas do Caurel	Xosé Lois Foxo
9-18/8/1999	XVII Xornadas de Folclore	Deputación de Ourense
21/8/1999	I Homenaxe e Concurso Gaiteiro de Soutelo	Forcarei
23/8/1999	IV Encontro de Bandas de Gaitas en Mondariz	Organiza: Asoc. Cultural Saidoiro
18-19/9/1999	XXXII Concurso Rexional de Gaitas do País	Concello de Ponteareas
9/1999	XI Festival de Gaitas	Concello de Cangas
9/1999	Pipeband Championship Belgium	P.B.C.B.
9/1999	VI Encontro de Bandas de Gaitas en Chapela	Concello de Cangas
9/1999	VII Festival Folclórico de Vimianzo	Asoc. Cultural Xuventude de Vimianzo
10/1999	IX Encontro de Músicos tradicionais en Narón	Asoc. Berce
10/1999	Seminario de Música Tradicional Asturiana	Axto. Gijón
10/1999	Encontro de Música Popular na Madeira-Funchal	Asoc. Cultural Xarabanda
11/1999	XI Cursiño de Construcción de Palletas e Pallóns	Obradoiro de Intr. da Universidade Popular de Vigo
11/1999	XIII Festival de Danza de Moaña	Colectivos Folclóricos de Moaña
11/1999	9.º Curso de Zanfona - Soria	Asoc. Ibérica de la Zanfona
11 ó 14/11/99	Curso de Instrumentos e Baile	Brensbach
21/11/1999	Festival Bandas de Gaitas Sta. Cecilia	Manxadoira
12/1999	Homenaxe ao Gaiteiro	Etnográfico «A Buxaina» C.R.A.C. de Coruxo
12/1999	XV Xornada da Gaita	Ateneo Ferrolán
12/1999	IX Festival Asociación de Gaiteiros Galegos	Asociación Gaiteiros Galegos
12/1999	VIII Festival Folclórico do Nadal en Cangas	Asoc. Cultural Lembranzas da Ría
12/1999	Concours de Compositioón pour Vielle a Roue	L'Asociatión pour L'essor de a Vielle a Roue
11/12/1999	Camiño do Sul	Xacarandaina
13/12/1999	III Conc. de Parejas Instrumentais de Música Tradicional Asturiana	Museo de la Gaita de Gijón
26/12/1999	1.ª Fase da X Liga Galega de Bandas de Gaitas en Xinzo de Limia	Concello de Xinzo de Limia-FGBBGG

Concerto da Real Banda na "Hermandad Gallega" de Caracas " 12-10-1999

Xosé Lois Foxo recibe a Medalla de Ouro da Cidade de Caracas en recoñecemento á labor universal realizada pola Real Banda. Caracas 12-10-1999

FOTO: A. PEREIRAS

A REAL BANDA POLO MUNDO

Setembro 1999 (Corea)

社 告

국제관광엑스포 축하

스페인 민속단 초청 공연

江原日報社는 강원국제관광엑스포의 성공적인 개최를 위해 엑스포조직위와 공동으로 스페인 갈리시아 지방의 대표 민속공연단 Real Banda를 초청, 공연을 갖습니다.

세계적인 명성을 얻고 있는 Real Banda는 오렌세주 파이프 학교의 학생 60여명으로 구성된 연주단으로 10일 엑스포 전야제 행사와 11, 12일 스페인의 날에 청초호수변공연장에서 갈리시아 민속음악및 한국민요의 선율을 선보입니다.

연주단의 Real은 영어의 Royal이라는 의미로 스페인 왕가에서 전 세계적으로 갈리시아는 물론 스페인을 홍보하는 성과를 높이 평가해 직접 하사한 것으로 여러종류의 음악을 파이프 곡으로 편곡해 천사와 같은 선율을 전 세계에 알리는 평화사절단의 역할을 담당하고 있습니다.

Real Banda는 지난 91년부터 93년까지 파이프의 고장 스코틀랜드 글래스고에서 개최된 세계 최고의 파이프 경연대회에서 우승했으며 92년 93년 인도네시아 자카르타 공연에서는 가장 인기있는 연주단의 영예를 안기도 했습니다.

스페인 연주단의 매혹적인 선율은 세계인들의 마음을 한자리에 모으는 국제관광엑스포의 위상을 한껏 높이는 역할을 할 것입니다. 음악애호가및 국내·외 관람객들의 많은 관람을 바랍니다.

세계적인 파이프 연주단

10~12일 청초호수변

'매혹의 선율' 수놓아

◇공연일시및 장소

10일- 오후7시57분 엑스포장 북측 주차장

11일- 오후3~4시 수변공연장

12일- 오전10시30분~11시30분·오후3~4시 수변공연장

A REAL BANDA

O nome de Ourense ven de ouro,
ouro puro son súas **Bandas**,
seus gaiteiros son tesouro
facendo vibrar coas gaitas.
¡Que lindas súas vestimentas!,
os ollos véndoas se abraian,
máis oíndoas extasían...
as nosas fermosas gaitas.
Se a música é un arte puro,
a da gaita é especial...
nace do amor máis profundo,
case, case celestial.
No mundo existe a maldade
que se esparexe co amor...
e non hai amor máis laudable
ca gaita co seu tambor.
Foxo recibe de Deus
o gusto pola gaitiña
dicíndolle a todo adeus...
a ela lle dedica a vida.
Conchiña i el con ardor
espallan esa gaitiña...
ensinando con amor
súa gaita queridiña.
Mailo primeiro obxectivo
será afasta-los rapaces,
deste ambiente corrompido
que fai deles uns desastres.
Se os pais souberan a gracia
da gaita no corazón...
non habería a desgracia
desa droga... sen razón.
Mandarían os rapaces
vivir, gozar coa gaitiña
que sublima o carácter...
para ser feliz na vida.
O señor Baltar ten tacto,
do antigo é gran amigo
e con Foxo está en contacto
na búsqueda do perdido.
Coma mestre que é Baltar
sabe a grandeza dos nenos,
que os valora e sabe amar...
e quere sexan correctos.
Gracias a Foxo e Baltar
de Ourense a Real Banda,
pare grupos e sen tasa,
sendo da **Anti-Droga** a palma.
Señor Baltar non esqueza
co facer ben é seu reto,
como cristián que aínda reza...
como político o resto.
De Ourense a **Real Banda**
ten sona no mundo enteiro,
toda Galicia é honrada
e coñecida... de feito.

P. Gallo.

Curriculum Real Banda

La Real Banda de Gaitas de la Diputación de Ourense (Galicia-España) constituye la máxima expresión artística de los quince mil alumnos que estudian los secretos de la gaita en la Escuela Provincial de Gaitas.

Además de constituir un canal para los alumnos de la Escuela de gaitas, la Real Banda pretende difundir y prestigiar la gaita como instrumento símbolo nacional de Galicia, llevando el espíritu de este pueblo a todos los rincones del Planeta; tal es lo que se plantea su fundador y director, Xosé Lois Foxo.

La Real Banda viene actuando tradicionalmente en las grandes solemnidades de Galicia, así como actos oficiales de su gobierno. Su reconocimiento es tan universal como la palabra misma, habiendo llevado su música y su magia a los más dispares rincones del Planeta, siendo buena muestra de ello las siguientes distinciones:

* Trofeo "The best overseas pipe band", ganado en los mundiales de Bandas de Gaitas de Glasgow (Agosto 1991 y 1993).
* Distinción a la Banda más popular de Highland Gathering, celebrado en Yakarta 1992 (Indonesia).
* Gran Percebe de plata y oro, otorgados por la "Enxebre Xuntanza do Percebe de Barcelona".
* Gran "Caball" de la ciudad de Barcelona.
* Medallas de reconocimiento de las ciudades de Munich, Nürnberg y Berlín.
* Medalla de oro de la ciudad de Nantes.
* Diploma de honor de la ciudad de Glasgow.
* Distinción especial del Festival Internacional de Strakonice (Chequia).
* Medalla de oro de la ciudad de Caracas.
* Distinción de honor de la ciudad de Chicago.
* Medalla de oro de la Ciudad del Vaticano.
* Pergamino de reconocimiento de su Santidad el Papa Juan Pablo II.
* Medalla al mérito del Gobierno de Corea del Sur.
* Distinciones de las Televisiones Nacionales de Méjico y Santo Domingo.
* Diploma de reconocimiento del Gobierno de Japón.
* Declaración del gobierno de Uruguay de interés nacional la presencia de la Real Banda de su País.
* Medalla de oro de la ciudad de Buenos Aires.
* Medalla de plata del Gobierno de Galicia.
* Trofeo Ciudad de New York (Desfile de S. Patricio - 30 de Marzo de 2000)
* Llave de Oro de la ciudad de Newark (New Jersey)
* Título de REAL concedido por sus Majestades los Reyes de España, Don Juan Carlos I y Doña Sofía.

Aparte de las distinciones mencionadas, la Real Banda tiene muchos otros reconocimientos, especialmente de los centros gallegos existentes en todo el mundo.

Tiene editados diez CD's: Gallaecia, Ano Santo, Adelita, Solistas da Real Banda, Gaudeamus Igitur, Cantigas de Ourense, Directo Teatro Avenida de Buenos Aires, O Camiño, God Blass América, A Lenda do Monte Longo. También tiene un vídeo musical, contextualizado en la variedad monumental de la provincia de Ourense.

Desde el punto de vista musical, la Real Banda es una formación musical sin precedentes, consiguiendo cotas sinfónicas y combinaciones gaitísticas totalmente renovadoras en el mundo de las gaitas; todo ello derivado del empleo de tres variantes de la gaita gallega, a saber: Gaitas en Si bemol, gaitas de "barquín" (soplo mecánico), afinadas en fa agudo y fa grave, así como una sección de percusión formada por redoblantes de alta tensión, tambores tenores, bombos, panderetas y terrañolas. En desfile es precedida de una sección de bastones de mando. En sus actuaciones en concierto suele actuar su sección de "Cantareiras".

La Real Banda va ataviada con los clásicos trajes gallegos de gala del siglo XVIII; luciendo, en ocasiones especiales, el viejo traje tudense de origen medieval. Su repertorio está constituido por las melodías más representativas de la tradición musical de Galicia y países del área céltica, completándose su vasto bagaje de obras con melodías de distintas culturas del mundo.

Podemos afirmar que la Real Banda es una formación sinfónica de gaitas, única en el mundo en su composición y formas, utilizando la disciplina como constante referente en sus actuaciones, lo cual inspira y trasmite al espectador la simpatía y atractivo de una juventud que, con su mensaje, acerca a los distintos pueblos de la Tierra.

Actuación da Real Banda en Corea

Exposición Internacional de Turismo. (Sokcho, 12-09-1999)

Gran Trofeo de recoñecemento concedido á Real Banda pola organización da Expo'99 patrocinada polo goberno de Corea do Sur. Setembro 1999

SEUL - Día 9 de Setembro de 1999 – Foto: A. Pereiras

O gaiteiro de Valboa, 1911