Sumario

- **Presentación** 3
- **O gaiteiro de Kirmutscheid**
  Fritz Schneider / Traducción: Xosé Lois Foxo 4
- **Der Sackpfeifer von Kirmuscheid**
  Fritz Schneider 5
- **Desaparición, permanencia y cambios en las prácticas musicales de la colectividad gallega de la Argentina (2.ª parte)**
  Norberto Pablo Cirio 7
- **Verbo dunhas estatuas de guerreiros galaicos de granito con saios decorados**
  Andrés Pena 15
- **Fest Celt 2000, el primer Festival Internacional de música celta en Argentina**
  Pablo Rodríguez Leirado 19
- **Die Sordellina / A Sordelina**
  Horst Grimm / Traducción: Xosé Lois Foxo 22
- **Adeus aos "Garceiras" de Melide** 27
- **Jean Pierre Pichard, y el Festival Intercéltico de Lorient, en la Argentina**
  Pablo Rodríguez Leirado 28
- **La Asturianada y la Gaita**
  Xuacu Amieva 34
- **Clasificación da X Liga Galega de Bandas de Gaitas** 37
- **X Campionato Nacional de Bandas de Gaitas. Cabeza de Manzaneda (Ourense) 30 de Xullo do 2000** 40
- **I Trofeo de Bandas de Gaitas "O Viso-Lobeira". Lobeira (Ourense) 11 de Xuño de 2000** 41
- **8.º Campionato de Solistas de Banda de Gaitas. Cea (Ourense) 17 de Xuño de 2000** 42
- **Crónicas gaiteiras em terras de Coimbra**
  Mário Correia 43
- **Memoria da viaxe da Real Banda a New York (16-23/03/2000)** 51
- **Carta do Cónsul de España para Asuntos Culturales en Nueva York ó Presidente da Deputación de Ourense, D. Xosé Lois Baltar Pumar**
  Juan Sunyé y Mendía 55
- **Album de Jean Luc-Matte** 56
- **Homenaxe a Luis Amaro Freire** 59
- **Die Dudelsacktradition in der slowakei**
  Bernard Garaj 61
- **La tradición de la gaita en Eslowaquia**
  Bernard Garaj
  Traducción: Tania Pereira-Xosé Lois Foxo 71
- **Album de Dionisio Aboal Bermúdez** 75
- **La tradizione della zampogna nell'area del Matese molisano**
  Mauro Gioielli 77
- **XV Xuntanza Internacional de Gaiteiros-Ribadavia (29-05-2000)** 82
- **Gaiteiros gallegos en plomo**
  Manuel Castro
  Fotografías: Juan José Díaz Gaitero 87
- **El Juez de la Federación Gallega de Bandas de Gaitas**
  José Manuel Cal Martínez 90
- **O Gaiteiro de Penalta**
  Antonio Piñeiro
  Fotografías: AP y otros 93
- **O Gueiteiro de Penalta**
  Manuel Curros Enríquez
  (Aires da miña terra) 98
- **Calendario de Actividades no eido da Gaita 2000** 99
- **Novidades Discográficas 2000** 101
- **Novidades Editoriais 2000** 103

Anuario da Gaita 2000

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: ***Monumento "Les Binious" Plozevet-Finisterre- 1937- Bretaña***

PRESENTACION

Estimados amigos:

Novamente teño o pracer de escribir unhas palabras para abrir o contido do Anuario da Gaita nº 15, correspondente aos aconteceres do ano 2000. Esta publicación que se iniciara precisamente coincidindo coa creación da Escola Provincial de Gaitas, está chegando a súa maioría de idade, millorando o seu contido de edición en edición.

Estou seguro que esta publicación vai deixar unha importante impronta na historia da cornamusa e máis concretamente na propia historia da gaita galega. Se anos atrás existía a creencia de que para a gaita non cumpría pentagrama, hoxendía o seu nivel de estudio é tan importante que, incluso o "status" do gaiteiro superou en moitos casos o do músico de outros instrumentos tradicionalmente máis prestixiosos cá gaita. Máis ainda, poucos instrumentos poiden contar con unha publicación monográfica do prestixio do Anuario da Gaita. Precisamente ese prestixio foi gañado a pulso gracias aos grandes estudiosos que, de forma desinteresada, ano tras ano, colaboran con esta publicación.

Unha vez máis, desexo reiterar a vocación da Deputación de Ourense de apostar polos valores ultramateriais, e, especialmente aqueles que forman parte do corpus cultural de Galicia. Agradecer, asemade, a colaboración de cada un dos sabios que, cos seus traballos cargados de novidades, contribuen de forma decidida ao prestixio deste instrumento que nos simboliza e representa.

Xosé Lois Baltar Pumar
(Presidente Deputación de Ourense)

O gaiteiro de Kirmutscheid

Fritz Schneider

Traducción: Xosé Lois Foxo

No Bundesland de Rheinland - Pfaltz, a medio camiño entre o Rin e a fronteira con Bélxica, encóntrase o cativo pobo chamado Kirmuscheid coa igrexa parroquial católica de San Xoán Bautista. Un pouco apartado da rúa, entre grandes árbores, os camiñantes apenas poden decatarse da esistencia da pequena igrexa. Eu lin sobor dela e busqueina, xa que tiña información de que nela se encontraban frescos con musicantes. Nos espacios entre as arqueadas nervaduras de estilo gótico encóntranse sinxelas pinturas con plantas ornamentais. De entre as flores salen figuras humanas de medio corpo, cuxo significado non é doado saber.

Unha figura toca unha gaita con fol, soprete, punteiro e dous empinados bordóns sobre o ombreiro do gaiteiro, correspondendo ao tipo de gaitas empregadas no século XV, cando foron realizados os frescos, ampliamente espallados en Europa Occidental. Pero, además, esta gaita tén un curto e forte encorvado tubo que sobresae da parte superior do fol cara diante. Posto que esta forma de gaita non se atopa en ningunha parte a non ser en vellas representacións, preséntasenos a sospeita de que fose un error do artista da época, representando unha gaita falsamente. Por outra banda, as demáis pezas están perfectamente representadas; polo que podemos pensar que un restaurador posterior poidese engadir este novo elemento. Nin o cuaderno sobre as obras de arte da igrexa nin a sacristana nos poideron aclarar nada.

Dado que a gaita morreu na parte occidental de Alemania xa fai tempo, hai a crencia estendida de que se trata dun instrumento escocés. Desta maneira relaciónase no denominado caderno informativo sobre as obras de arte a igrexa coa procedencia irlandoescocesa do patrón da parroquia, Wendelinus. Esta apreciación está apoiada xa que se cree erróneamente que o gaiteiro viste un ·"Kilt" é dicir, unha falda escocesa. Efectivamente, nos frescos trátase dun contexto de flores. Do mesmo xeito que aparece o gaiteiro entre as flores, sobresaen, asemade, outras figuras que aparecen de medio corpo nas nervaduras, pero sen faldas. Aínda que a gaita foi un instrumento moi estendido en toda Europa é moi descoñecida na poboación. Precisamente na época da creación dos mencionados frescos, a gaita tiña a súa etapa de máxima divulgación e aprecio.

A GAITA DO DEMO

A gaita sempre foi un instrumento de pastores, dos labradores e de pobos ambulantes. Tiña mala imaxe e aspecto estrafalario. Polo tanto estaba predistinada a caricaturas en panfletos e periódicos. Dende a Idade Media ata os nosos días sirviu para representar personalidades da vida política con carácter burlesco. Non é de extrañar que a gaita no século XVI, cando o centro de Europa estaba axitado polas controversias teolóxicas, fose utilizada para a difamación dos contrarios, toda vez que daquela era un instrumento máis apreciado e extendido que hoxe.

Un gravado de Erhard Schön do ano 1521 móstranos unha gaita da que o fol está feito da cabeza do reformador Martín Lutero. O demo colle a gaita entre os brazos e sópralle malos pensamentos a Lutero polo oido. Os seus pensamentos chegarán ao pobo a través do punteiro que lle sae da naríz. Xunto a esta coñecida caricatura hai outros gravados nos que se rediculiza a Lutero con axuda da gaita pero tamén a parte contraria é atacada do mesmo xeito. É famoso un gravado de Lucas Cranach do ano 1545. Un asno coroado coa Tiara séntase no trono do Papa e toca a gaita. Debaixo do cadro hai unha rima de Lutero que dí así:

O Papa pode sólo interpretar
a escritura de errores limpar
Como o asno sólo pode tocar
E as notas correctamente interpretar

Amosando gran delicadeza e consideración, non aparece ningunha señal dos caricaturistas.

Der Sackpfeifer von Kirmutscheid

Fritz Schneider

Im Bundesland Rheinland-Pfalz liegt im Bergland der Hohen Eifel, auf halbem Wege zwischen dem Rhein und der Grenze zu Belgien das kleine Dorf Kirmutscheid mit der katholischen Pfarrkirche Sankt Johann Baptist. Etwas abseits der Strasse und zwischen hohen Bäumen wird die kleine Kirche von Durchreisenden kaum bemerkt. Ich hatte von ihr gelesen und sie aufgesucht, weil sie alte Fresken mit Musikanten enthalten sollte. In den Feldern zwischen gotischen Gewölberippen finden sich einfache Malereien mit pflanzlichen Ornamenten. Aus einigen Blüten waschen sie Halbfiguren von Menschen hervor, deren Bedeutung schwer zu erkennen ist. Eine Figur spielt eine Sackpfeife, die mit Sack, Anblasrohr, Spielpfeife und zwei steil über die Schulter des Spielers aufragende Bordunpfeifen genau dem Sackpfeifentyp entsprechen könnte, der gegen Ende des 15. Jahrhunderts, als die Fresken geschaffen wurden, im westlichen Mitteleuropa verbreitet war. Aber ausserdem hat das hier abgebildete Instrument noch eine kurze, stark gekrümmte Pfeife, die aus dem Oberteil des Sacks nach vorn herausragt. Da sich solch eine Form der Sackpfeife nirgendwo sonst in alten Dartstellungen findet, liegt der Verdacht nahe, dass der damalige Künstler das Instrument falsch abgebildet hat. Andererseits sind die übrigen Teile durchaus richtig dargestellt. Daher könnte es auch sein, das ein späterer Restaurator den Fehler hineingemalt hat. Weder ein Heft über die Kunstwerke der Kirche, noch die Künsterin konnten hier über Auskunft geben.

Asno coroado sentado no trono do Papa. Lucas Cranach 1545.

Weil die Sackpfeife im westlichen Teil Deutschlands schon lange ausgestorben ist, findet sich im Volke die verbreitete Meinung, dass sie ein schottisches Instrument sein. So wird der Pfeifer in dem erwähnten Heft über die Kunstwerke mit der iro-schottischen Herkunft des Pfarrpatrons Wendelinus in Verbindung gebracht. Diese Deutung wird dadurch gestützt, dass man irrtümlich glaubt, der Sackpfeifer trüge einen Kilt, einen Schottenrock. Tatsächlich handelt es sich in dem Fresko aber um eine Blüte. Genauso wie der Sackpfeifer wachsen andere, im Gewölbe gemalte

Fresco da Igrexa parroquial de Kirmutscheid (Rheinland-Pfalz).

Halbfiguren aus Blüten hervor, deren unterschiedliche Formen aber nicht die Verwechslung mit einem Kilt zulassen. Dass die Sackpfeifer ein früher auch in Mitteleuropa weit verbreitetes Instrument war, ist in der Bevölkerung viel zu wenig bekannt. Gerade zur Zeit der Entstehung der behandelten Fresken hatte sie den Höhepunkt ihrer Verbreitung und Beliebtheit.

"Des Teufels Sackpfeife"

Der Dudelsack war immer das Instrument der Hirten, der Bauern und des fahrenden Volkes. Sein Ansehen war schlecht, wie sein Aussehen bizarr war. So war er prädestiniert für Karikaturen, die in Flugblättern oder Zeitungen verbreitet wurden. Man gab ihn vom Mittelalter bis heute Persönlichkeiten des politischen Lebens in die Hand, um sie der Lächerlichkeit preiszugeben. So ist es nicht verwunderlich, dass der Dudelsack im 16. Jahrhundert, als Mitteleuropa durch theologische Meinungsverschiedenheiten erschüttert wurde, zur Diffamierung Andersdenkender benutzt wurde, zumal er damals allgemein bekannt und beliebt sowie bedeutend weiter verbreitet war als heute.

Ein Holzschnitt von Erhard Schön aus dem Jahre 1521 zeigt einen Dudelsack, dessen Sack aus dem Kopf des Reformators Martin Luther gebildet wird. Der Teufel hält den Dudelsack im Arm und bläst Luther böse Gedanken ins Ohr, die dann durch die aus der Nase entspringende Spielpfeife dem Volk verkündet werden. Neben dieser recht bekannten Karikatur sind andere Holzschnitte und Kupferstiche erhalten, die ebenfalls Luther mit Hilfe des Dudelsacks lächerlich machen sollten. Aber auch die Gegenseite wurde auf diese Weise angegriffen. Berühmt ist ein Holzschnitt von Lucas Cranach aus dem Jahre 1545. Ein mit der Tiara gekrönter Esel sitzt auf dem Thron des Papstes und bläst den Dudelsack. Unter dem Bild ist ein Reim von Luther zu lesen:

"Der Bapst kan allein auslegen
Die Schrifft, vnd irthum ausfegen
Wie der Esel allein pfeiffen
Kan vnd die noten recht greiffen."

Zartfühlend und rücksichtsvoll zu sein, ist auch damals kein Kennzeichen von Karikaturisten gewessen.

Caricatura Martín Lutero (fundador do protestantismo), realizada por Erhard Schön (1521)

Desaparición, permanencia y cambios en las prácticas musicales de la colectividad gallega de la Argentina (2ª parte)

Norberto Pablo Cirio

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

Fotografías: NORBERTO PABLO CIRIO

Este artículo constituye la continuación de otro publicado en el Anuario da Gaita Nº 13 (1998) o, mejor dicho, debido a que aquel resultó extenso me pareció oportuno dividirlo en tres partes, dedicando los dos primeros a la música tradicional de la colectividad gallega de la Argentina (1) (espontánea y profesional, respectivamente), y el tercero a su música académica.

En la primera entrega de esta serie había definido a los profesionales del quehacer musical gallego como aquellos que participan en un "conjunto musical (con o sin cuerpo de danza) que explícita y regularmente se reúne a ensayar, realizando actuaciones en escenarios, con trajes típicos y montando lo que comúnmente se denomina un espectáculo, aunque muchos de estos conjuntos no se consideren a sí mismos como profesionales, debido a la influencia de las categorizaciones artísticas *standard*, comparaciones y competencias con otros conjuntos de la colectividad, y porque el desconocimiento de la lectoescritura musical inhibe a muchos músicos llamarse □profesionales□ (Cirio 1998: 57). Si bien su relectura me invita ahora a algunas pequeñas correcciones es, en esencia, con la que trabajaré aquí para dar cuenta de la vida musical gallega en la Argentina en cuanto fenómeno artístico.

Los comienzos

La música destinada para un público ocupó desde el comienzo mismo del proceso migratorio a nuestro país un lugar tan o más importante que la realizada en forma espontánea. La necesidad de autoagregación grupal, esto es, de reunirse y ubicarse entre ellos -sea por parroquia, ayuntamiento, partido político, etc.-, bien para ayudarse mutuamente en esta nueva aventura de sus vidas, bien para no sentirse culturalmente desvinculados, propició casi inmediatamente de su arribo el volver a sus prácticas musicales como una valorada pertenencia identitaria. Estas prácticas aún se mantienen al presente bajo dos vías principales:

A) Como vía de introspección: Para canalizar aquel sentimiento adverso provocado por la ruptura con su lugar de origen y los seres queridos dejados, que en los gallegos se manifiesta con un estado anímico *sui generis* y que sólo comparten con los portugueses, la *morriña* o *saudade*, una especie de nostalgia desgarradora difícil de superar. En esta vía operan, básicamente, las prácticas musicales espontáneas, realizadas en la soledad del desarraigo. El siguiente fragmento corresponde a un diálogo mantenido con un joven gallego de la provincia de A Coruña, de 29 años de edad y recientemente emigrado, algo excepcional en la actualidad:

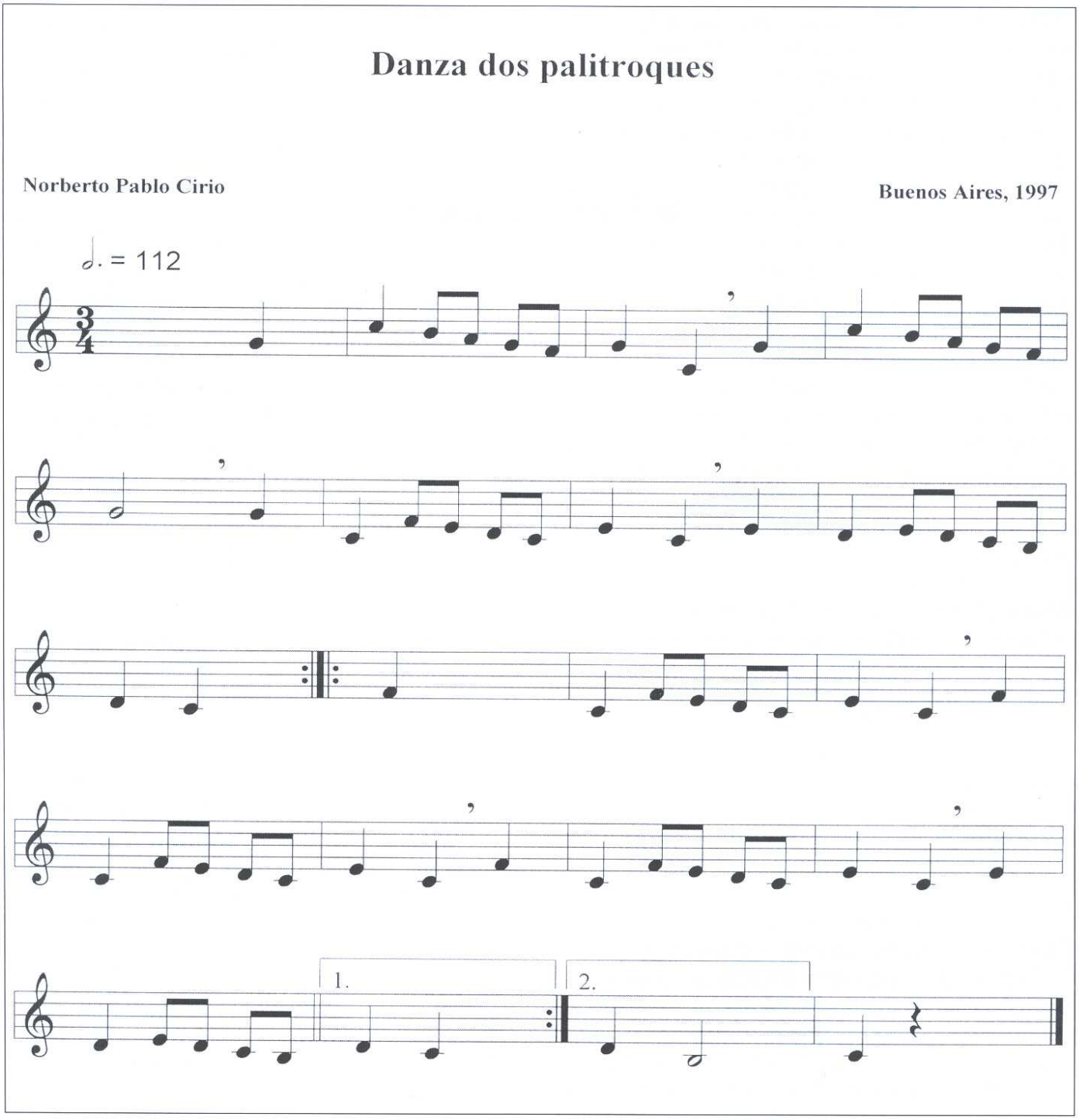
Pablo: Y, y vos Pepe [por qué viniste], porque tu caso es completamente distinto [al de los demás].
Pepe: No, mi caso es... bueno, conocí una chica de acá, nos llevamos bien, llegamos a compaginar y nos *casamus* y, bueno, allá me quedaba sin trabajo, justo en este momento mi señora quedaba embarazada y... por ese bebé no congeniaba mi madre con mi señora entonces *dicidimus* mientras que éramos jóvenes intentar probar en otro sitio y me vine pa' acá para tierra de ella... Yo todavía... estoy allá, me va a costar tiempo adatarme acá pero... tengo una hija y por ella me sacrifico lo que sea.
P: ¿Y, y cómo vivís la *morriña* vos, porque es distinta a...?

Portada del diario El Mundo de Buenos Aires del 20 de mayo de 1960, con motivo de los festejos por el sesquicentenario de la independencia argentina.. La leyenda de la foto dice "Por la Avenida de Mayo, entre el Cabildo y el Congreso, avanzó una muchedumbre de miembros de la comunidad gallega, residentes en Buenos Aires. Todos reunidos en homenaje a sesquicentenario, encabezados por las banderas Argentina y de Galicia. Para..."

Pe: Y yo ya... eh, no me da vergüenza *dicirlo* porque muchas veces me meto en la habitación y me pongo a... [hace el gesto de llorar] me cae el agua como *pichos* [...] porque es muy reciente todavía... yo no vine acá por necesidad (TC Nº 2, Lanús, 2-jun-1996).

B) Como vía de sociabilización: Para amenizar reuniones, romerías, actos patrios, desfiles, bailes públicos, etc. Esta vía sigue manteniendo una increíble fuerza de congregación y capacidad para satisfacer el esparcimiento del público.
En esta modalidad incluye una gran variedad de agrupaciones tales como banda de gaitas (*Banda de Gaitas de la Asociación de Gaiteros Gallegos Argentinos, Banda de Gaitas Cidade de Bos Aires*); charangas -también denominada regional o típica- (*Conjunto Galicia, Los Lucences, Regional "Los Alegres", Sete Netos*); conjuntos de gaita (*Cuarteto de Gaitas Dámaso Gómez, Conjunto de Gaitas Dopazo*); conjuntos de gaita y bailes tradicionales (*Agrupación Folklórica Gallega "Alborada" del Centro Gallego de Mar del Plata, Conjunto "Lembranzas da Terra" del Centro Lalín de Buenos Aires, Conjunto "Nosa Terra" de Comodoro Rivadavia*); Escuela de gaitas (*Escuela de Gaitas "Manuel García" de la Asociación Casa de Galicia de Buenos Aires*); grupos de acordeones (*Los Hermanos Moreira*); grupos de música celta (*Conjunto de Música Folk-Celta del Centro Galicia de Buenos Aires*); grupos de pandereteiras (*Grupo "Xoldra" de la Fundación Xeito Novo de Cultura Gallega*); orquestas (*Orquesta de Manolo Sampayo, Brisas de España*); y rondallas (*Rondalla Patagónica, de Rada Tilly, Chubut*).
Como en muchos colectivos de inmigrantes, la vida social hacia el endogrupo fue y es muy intensa y, si bien muchos no participaron de ella

Tarjeta de presentación de la charanga "Conjunto Galicia", Buenos Aires, según su última formación, 1999.



en determinado momento -sobre todo al comienzo-, se debió menos a una intención deliberada que a causas económicas. María Jesús Rodríguez, una pontevedresa de A Guardia emigrada a la Argentina en 1950 cuando sólo tenía once años es hoy, junto a su marido, una fiel conservadora de las tradiciones musicales vernáculas tanto en modo espontáneo como profesional:

> Estuvimos, si bien siempre con la cosa esa de... de lo gallego y eso, yo leía mucho en gallego y todo, pero de la colectividad concurríamos muy de vez en cuando [...]. Por... razones de trabajo, económicas, de... un montón de cosas, pero siempre con aquello de tener a España adentro, las canciones... tal es así que mis hijos saben canciones gallegas, cosa que un buen día [en] una reunión familiar empezaron a cantar en gallego y [les dije] "¿de dónde sacaron ustedes eso?", "¡y cómo querés, si toda la vida te escuchamos cantar en gallego!" (TC Nº 2, Lanús, 2-jun-1996).

La música constituye para este grupo un fuerte indicador de pertenencia étnica. Debido a diversas circunstancias nacidas en el seno de una

intelectualidad romántica (Costa 1999), fueron seleccionados y privilegiados de su universo musical determinados elementos para cumplir este cometido de galleguidad: la gaita, las dos especies principales de danzas -muiñeira y xota-, toques instrumentales como la alborada (casi exclusivamente la de Pascual Veiga Iglesias) y canciones como Negra Sombra (letra de Rosalía de Castro y música de Juan Montes). En la vida musical intracolectividad concurrieron, en un primer momento, aquellos con competencia musical que o bien trajeron sus instrumentos consigo, o bien ante su música natal -ahora en un nuevo paisaje- brincaron hacia la pista de baile con renovados bríos. Es de destacar que aquellos que ya venían con alguna práctica, tan pronto como arribaron comenzaron a nuclearse en conjuntos profesionales. Ese es el caso, por ejemplo, del gaitero Avelino Rodríguez Arteaga, que emigró de Santa Eulalia de Agrés, Pontevedra, en 1948:

"**D[aniel]:** Usted acá en el año '48 cuando usted llegó... ¿inmediatamente empezó a tocar la gaita, o se encontró con algún vecino para formar un grupo, cómo fue?

A[velino]: Cuando yo llegué acá, a los pocos días fui al Centro Betanzos y vi al *Conjunto Sierra* que estaba tocando allí, entonces se me plantó la lamparita y formé el conjunto *Airiños da Ulla* con dos gaitas y una requinta. Tocamos así cinco años" (Pazos 1998: 53).

Airiños de Ulla, como tantas charangas formadas digamos, en una primera promoción de música artística gallega en la Argentina, tenía la particularidad de estar compuesta exclusivamente por gallegos que ya eran, de uno u otro modo, profesionales en su tierra. Abundó en este tipo de agrupación un instrumento característico, justamente, de la comarca del río Ulla (Montero Torreiro 1993) y hoy casi desaparecido, la requinta, una flauta travesera de madera de tubo cónico y con siete orificios, obturándose el distal con una llave. El mismo Avelino nos explica sobre su desaparición:

D[aniel]: ¿Por qué se sacó la requinta, por qué se cambió la requinta por el clarinete?

A[velino]: Porque el que tocaba la requinta, cuando yo decidí hacer el conjunto *Airiños da Ulla* el hombre no tocó más la requinta, entonces agarró un clarinete en do para tocas las gaitas en do. Era pa' suplantar la requinta.

D: Era que no había más requintistas acá.

A: No había más, no había quién tocara más la requinta, el único que sabía tocar la requinta era yo, pero yo si tocaba la gaita no podía tocar la requinta" (Pazos 1998: 54).

La charanga es una agrupación con características musicales y extramusicales propias. Entre las primeras se destacan la conformación instrumental y el repertorio; entre las segundas, la ubicación de los músicos en el escenario, su indumentaria y movimientos corporales. Actualmente una charanga estándar está compuesta por dos gaitas en sib, uno o dos clarinetes, uno o dos saxofones, redoblante, bombo con platillos y, ocasionalmente, *pandeireta* y acordeón. Su repertorio puede dividirse en dos grandes grupos: uno, el principal, compuesto por danzas de pareja tomada *-o agarradiño-* como el pasodoble, el vals, la mazurca, el fox trot, el corrido, la rumba y, en menor medida, danzas gallegas de pareja suelta como la *muiñeira* y la *xota*; el otro, engloba a un heterogéneo *corpus* de especies (tango, ranchera, carnavalito, cumbia, twist, marcha brasileña) u obras de moda (*Fiesta*, de la italiana Rafaela Carrá, *Chiquitita*, del grupo sueco ABBA y *Lambada*, en su versión brasileña), dado que este tipo de agrupación es permeable a los éxitos irradiados por la industria discográfica. A partir de las especies constitutivas de su repertorio se aprecia que prima una estética sonora más española, castiza, que en las otras agrupaciones musicales gallegas. Los músicos se ubican en el escenario formando un semicírculo, quedando en un extremo las gaitas y en el otro el bombo con platillos. La indumentaria puede ir desde un traje formal -en tonos claros u oscuros- hasta coloridas ropas de tipo tropical, anteojos negros y sombreros de paja. También es común que, dado que una actuación consiste en dos o tres "entradas" de entre 30 y 45 minutos, los músicos muden de vestuario entre una y otra. Los movimientos corporales son bastante libres, relajados, bien realizando pequeños pasos en las obras más vivas, bien balanceándose pendularmente en los valses. Animadora obligada de fiestas y romerías, su música constituye una invitación de la casa a que la concurrencia se divierta bailando. En caso de que la actuación sea con motivo de una comida, suelen hacer una breve presentación con tres o cuatro obras justo en el momento de la entrada de los mozos al salón. Para ello comienzan -casi rigurosamente- con el conocido pasodoble *El gato montés*, de Manuel Penella.

ALBORADA 3

NOSA SEGUNDA ROMAXE

(En el mismo lugar que la del 20 de Noviembre)

TRIPLE MUSICA:
Orquesta Típica
Cuarteto de Gaita
y «Banda Bergantiñana»

— Olla, rapáz, o letreiro, e non t-esquezas da data:
O 22 de Xaneiro...
¡Ard-ó eixo, sin fogatal...

EL 22 DE ENERO

EN OLIVOS

Quinta "VILLA ADELA"

(Al norte de la estación, a dos cuadras de ésta y una sobre el río)

CAMINO FACIL

a la Quinta "Villa ADELA": Al bajar del tren, seguir la misma dirección de éste hasta la primera calle. Cruce la vía y guíese por las flechas con el nombre: «CORCUBION»

EN BREVE SE REMITIRA EL PROGRAMA

Xogos de devertimento diverso.
Bombas de vintacatro estalos.
Correo sin Estampilla.
Piñata con cazolas.
Muiñeira de Roda.
Regueifas e cantareas.

60

Mesas contratadas
Bos provisonmentos de secos e mollados.
Rosquillas.
Castañas.
Churrascos.
Vino y Cerveza.

Grandes espazos pra tel-os coches ben seguros e resparados do sol.

Publicidad de convocatoria a una romería. Revista Alborada Nº 73, oct-dic de 1932, Buenos Aires. Obsérvese el detalle con que se informa la manera de llegar.

Si bien el deseo de formar un conjunto profesional fue algo muy preciado para muchos de aquellos que venían con destrezas musicales, por diversas cuestiones no todos pudieron cumplir su deseo. Una era las marcadas diferencias regionales en cuanto a su competencia musical, pues no era lo mismo un gaitero del sur pontevedrés que uno de los montes lucences. Otra era la ductilidad necesaria para aprender un repertorio nuevo, realizar arreglos según cánones no siempre familiares a su tradición y/o cumplir con los ensayos y las actuaciones del conjunto, estas dos últimas cuestiones particularmente dificultosas en una época en que debían trabajar duro a fin de estabilizarse económicamente. Otro motivo fue la homologación de los instrumentos, especialmente las gaitas, pues al construirse aún de manera artesanal, no tenían medidas estándar, daban una escala no temperada, e inclusive algunas acusaban rasgos sonoros más arcaicos que otras, como el VII grado a distancia de tono, cumpliendo función de subtónica, característica heredada del sistema octomodal eclesiástico (Cirio 2000). Pese a ello, los impedimentos fueron menores que los deseos porque, de hecho, relevando una muestra significativa de publicaciones periódicas de la colectividad del período migratorio más intenso del siglo XX (1930-1965) (2), pude constatar no sólo una gran cantidad de eventos recreativos, sino que participaron en ellos una interesante variedad de conformaciones musicales: conjuntos de gaitas, coros, orfeones, charanga, gaiteros solistas y eventos en que la música constituía un elemento articulador central, como concursos de *regueifa* (3) y de *muiñeira*.

Muchos de estos conjuntos llegaron a grabar para compañías discográficas, en discos de pasta primero y de vinilo y en casete después. Estas ediciones tenían una gran clientela pues llegaban hasta Galicia, como por ejemplo *Los Monfortinos*, creado y dirigido por el citado Avelino Rodríguez Arteaga, editó para el sello Hermi-fono (a la sazón, de dueño gallego) una serie de tres discos simples con una tirada de ocho mil copias, cuatro mil para distribuir en la Argentina y cuatro mil en España (Pazos 1998: 54); inclusive, gracias a la viuda de Avelino, tomé conocimiento de que alcanzaron a grabar un cuarto disco simple que nunca llegó a editarse, pues ella conserva los originales (Cirio 1999).

Si bien la colectividad también participó desde un comienzo en la actividad coral, esta faceta la ubico en una segunda promoción artística por dos motivos: porque si bien sus primeros interesados ya cantaban en Galicia, por pertenecer en su mayoría a sectores subalternos su competencia vocal comprendía sólo situaciones musicales espontáneas (cantos de trabajo, *fiadas, regueifas, loias*, etc.), desconociendo, por ende, las reglas de la práctica vocal académica y, porque entre los gallegos en su conjunto la actividad coral se basó en cánones musicales académicos, más allá de que una parte del repertorio estaba constituido, de hecho, por cantos tradicionales. Por ello, dejo su abordaje para la tercera parte de este trabajo.

Los hijos, la descendencia

A medida que avanzaba la década del '60, una incipiente prosperidad económica en España fue refrenando el flujo migratorio de los gallegos hacia el mundo. Para ese decenio la mayoría de los emigrados ya habían tenido descendencia. Eran los "hijos de inmigrantes" y, como tales, sus padres los educaron según patrones de conducta aprendidas en su adaptación. Ante la imperiosa necesidad de insertarse a un país con exigencias de "crisol de razas", tal como preconizaba la Generación del '80, muchas veces los condujo a debilitar o incluso rom-

per la cadena de transmisión oral de su patrimonio cultural. Entendiendo a la música como una esfera más del quehacer cultural de todo pueblo, esta primera generación de descendientes participó muy poco en la música profesional de la colectividad. Para la década del '70 los conjuntos musicales comenzaron o a desaparecer o a languidecer, a la par que la colectividad también acusaba los mismos síntomas, bien por fallecimiento, bien por regreso a la tierra natal. Una clara manifestación de este proceso anómico fue la fusión en 1979 de los cuatro centros provincianos gallegos, el *Centro Lucence, Pontevedrés, Orensano y Coruñés* en uno, el *Centro Galicia*. Esta época coincide con un cierto deterioro en la gaita y el traje tradicional en cuanto bienes materiales. Para abaratar la construcción de gaitas, amén de solucionar algunos problemas inherentes a su afinación, tanto en Galicia como aquí comenzaron a construirse con materiales más económicos y menos problemáticos en su manejo, caucho o goma reemplazaron el cuero de la bolsa y plástico las cañas de las lengüetas (Cirio 2000). El traje tradicional comenzó a confeccionarse de maneras más económicas y con diseños más simples; inclusive, algunas mujeres que también bailaban folclore argentino lucían una pollera gallega reversible, pues dándola vuelta estaba preparada para bailar el carnavalito.

Hacia finales de los '80 la anomia se tornó más aguda. Acompañada por una situación nacional económicamente desastrosa, con un índice de inflación que llegó al 1350% en 1989, la actividad musical artística gallega se vió reducida al mínimo. De aproximadamente una docena de maestros constructores de gaitas que llegó a haber aquí, en el primer lustro de los '90 desaparecieron los dos últimos: Avelino Rodríguez Arteaga en 1991 (Cirio 1999), y Manuel Urbano García Pose en 1995 (Cirio 1996).

En cuanto a la participación de la colectividad en la denominada "música celta", que por ese entonces recién comenzaba a tener éxito en Galicia, en nuestro país hubo dos grupos pioneros y ambos comenzaron contemporáneamente en 1985: *Poitin* -que su vez funcionaba como la Real Asociazón Celtica de Gaiteiros Galaicos, luego Real Asociazón Celto Galaica-, y *Xeito Novo*, -luego *Fundación Xeito Novo de Cultura Gallega*-. De ellos, sólo el segundo se mantiene en actividad. *Poitin* editó en 1988 en forma independiente un casete del cual, más allá de sus cualidades artísticas, tuvo escasa repercusión. Por su parte, *Xeito Novo* realizó su primera placa discográfica, también en forma independiente, en 1987; la misma contiene una docena de obras de las cuales la mitad son *covers* de temas de conjuntos folclóricos gallegos. En noviembre de 2000 *Xeito Novo* lanzó su cuarta placa, *Luz de invierno*, y es el conjunto más importante de música celta y gallega en la Argentina y referencia obligada fuera de nuestro país.

La tercera generación

Luego de casi dos décadas de constante anomia en la vida musical profesional de la colectividad gallega -anomia que, como vimos, fue directamente proporcional a su reducción numérica y al empobrecimiento económico de la Argentina-, inesperadamente en los '90 la crisis se fue revirtiendo. Este resurgir cultural fue el resultado de una compleja amalgama de factores que a los fines de su análisis podemos nuclearlos en tres grupos: uno intracomunitario, otro nacional y otro mundial:

A) Factor intracomunitario: En un interesante artículo sobre el estudio del folclore de los inmigrantes, la profesora estadounidense Bárbara Kirshenblatt-Gimblett sostiene que dicho estudio

> *"podría explorar la relación entre la lealtad a las tradiciones [...] y las etapas del ciclo de la vida. [...], podría esperarse que la gente mayor de cualquier generación conozca las formas antiguas o sea capaz de actuar algunos géneros, de manera que la ausencia aparente de ciertos tipos de folklore en el repertorio de jóvenes y personas de edad media puede no reflejar el desgaste o cambio general sino más bien una pauta del ciclo de vida" (Kirshenblatt-Gimblett 1992: 47).*

En efecto, la entrada en la adolescencia y adultos de la tercera generación de los miembros de la colectividad, esto es, los nietos de los inmigrantes, al tiempo que la mayoría de los nativos gallegos transitaban ya la tercera edad, creó un clima cultural propicio para un resurgir cultural. Los inmigrantes no sólo se habían estabilizado económicamente sino que ahora disponían de más tiempo libre y las heridas producidas por el desarraigo se iban cicatrizando, transmutando la nostalgia en pasión. Por su lado, sus nietos se encontraban en una edad ideal para participar en la vida cultural del grupo, en parte fagocitados por sus mayores y en parte por un contexto mundial donde lo folc comenzaba a cobrar prestigio, como veremos enseguida.

B) Factor nacional: A partir del gobierno del Dr. Carlos Menem (julio de 1989), se fue produ-

BIBLIOGRAFÍA

ALMIDÓN GARCÍA, WALTER

1998

José Campos Barral. O derradeiro músico dos Irmáns Moreira. *A Grileira* 1: 61-65. Buenos Aires: Asociación de Gaiteros Gallegos Argentinos.

CAMBEIRO, MANUEL CASTRO

1996

Manuel Dopazo, decano de los gaiteros de la Argentina. *Anuario da Gaita* 11: 75-80. Ourense: Escola Provincial de Gaitas.

CIRIO, NORBERTO PABLO

1996a

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

1996b

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

1997

Asociación de Gaiteros Gallegos Argentinos. *Anuario da Gaita* 12: 39-43. Ourense: Escola Provincial de Gaitas.

1998

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.

1999

Los gaiteros gallegos en la Argentina. Investigación musicológica sobre Avelino Rodríguez Arteaga (1920-1992) (inédito).

2000a

Cambios organológicos en la gaita gallega a lo largo de su historia (inédito).

2000b

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

COSTA, LUIS

1999

Las rumbas olvidadas: transculturalidad y etnización en la música popular gallega. Comunicación al *Coloquio de la ICTM "Música en España y música española: Identidades y procesos transculturales"* (en prensa).

KIRSHENBLATT-GIMBLETT, BÁRBARA

1992

El estudio del folklore de inmigración y étnico. *Serie de Folklore* 15: 39-56. Trad.: Isabel Longobardi, rev.: María Teresa Poccioni. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras.

LISÓN TOLOSANA, CARMELO

1974

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

MONTERO TORREIRO, ENRIQUE

1993

A requinta na Ulla. Lugo: Servicio de Publicaciones Diputación Provincial.

PAZOS, DANIEL ALEJANDRO

1998

Os gaiteiros da emigración. Reportaje a Avelino Rodríguez. *A Grileira* 1: 53-59. Buenos Aires: Asociación de Gaiteros Gallegos Argentinos.

DISCOGRAFÍA CITADA

Los Monfortinos. Serie de tres discos simples. Buenos Aires, Hermi-fono HF-001/02/03.

Poitin Grupo céltico. Casete. Buenos Aires, edición particular, 1988.

Xeito Novo. Casete. Buenos Aires, edición particular, 1987.

Xeito Novo. *Luz de invierno*. CD. Buenos Aires, edición particular, 2000.

ciendo una estabilización político-económica que sacó al país a salir de la profunda crisis del último período alfonsinista. Una de las medidas medulares de esa estabilización fue, en marzo de 1991, la Ley de Convertibilidad. Esta se encuentra aún en vigencia y fue promulgada a fin de mantener el peso en una relación estable con el dólar estadounidense.

C) Factor internacional: Aquí entran en juego tanto la prosperidad económica de España -y en particular de Galicia-, el auge de la Internet, la televisión por cable (con la increíble apertura cultural que conllevan), el resurgimiento de las músicas gallega y "celta" (4), y el interés mundial por la *Word Music*, la que incluye beneficios para la suya propia y la tradicional de las otras de las naciones del oeste europeo consideradas celtas.

Si bien el conjunto de la comunidad gallega de la Argentina se benefició por esta constelación de factores, fue especialmente beneficiosa para los descendientes de segundo grado. Oscilando sus edades entre 15 y 30 años -segmento etario particularmente interesante por su empuje y la participación en proyectos cuando se hallan motivados, pudieron gozar de privilegios como no los habían tenido sus mayores: poder viajar a Galicia en planes especialmente diseñados por la *Xunta* (planes que incluyen desde cursos de teatro, baile y afinación de gaitas hasta campamentos), acceder por televisión de cable el canal *Galicia para el mundo*

(por el cual no sólo pudieron conocer en directo la tierra de los abuelos sino que los comenzó a mantener al corriente de las últimas tendencias en cuanto a su música), y participar como bailarines o músicos en los tantos conjuntos tradicionales (la mayoría, pertenecientes a alguna institución del grupo); participación que incluía la ocasional posibilidad de realizar giras artísticas por Galicia. Una de las pruebas de este resurgimiento juvenil la obtuve a través de un censo nacional de ejecutantes de gaita en 1998 (Cirio 2000a). De un total de 180 censados residentes en la ciudad de Buenos Aires y las provincias de Buenos Aires, Chubut, La Pampa, Misiones, Río Negro y Santa Fe, solo el 23,3% resultó ser oriundo de Galicia y el 40% del total comenzó a tocar en el lustro 1993-1998. Las medianas de las edades de los hombres es de 31,3 y la de las mujeres 20,6, índices sugestivamente bajos tenemos en cuenta que el flujo migratorio gallego a nuestro país se detuvo casi definitivamente hacia fines de los '60.

Conclusiones

Hoy, en el albor del siglo XXI y como corolario de esta bonanza cultural, podemos sostener que el panorama de la música tradicional gallega de carácter profesional en la Argentina es más que alentador. Sin fatigar una visión cuantitativa, quien actualmente desee asistir aquí a un espectáculo de música de Galicia dispone de un amplio surtido de eventos que van desde baile con charangas prácticamente todos los domingos, presentaciones teatrales de conjuntos como *Xeito Novo* o la *Escuela de Gaitas del Centro Galicia de Buenos Aires* (a la sazón, la más grande del país, con cerca de 40 alumnos), desfiles de bandas de gaitas, festivales celtas donde lo gallego tiene un espacio permanente, *xuntanzas* de grupos de *pandereteiras* o de baile, rondallas, etc.

A pesar de la desigual distribución poblacional de la Argentina, con una gran concentración en la ciudad de Buenos Aires y el conurbano bonaerense, resulta sintomático que muchos de los grupos gallegos que visitan nuestro en gira incluyen las ciudades de Mar del Plata (Buenos Aires) y Rosario (Santa Fe), entre otras. Asimismo, aunque esporádicamente, también los conjuntos de Buenos Aires visitan el interior del país. *Xeito Novo*, por ejemplo, realizó actuaciones en Usuahia (Tierra del Fuego), Comodoro Rivadavia (Chubut), Bahía Blanca, Mar del Plata (Buenos Aires) y Santa Fe (Santa Fe), y el *Conjunto Airiños de la Asociación Casa de Galicia de Buenos Aires* en Alejo Ledesma (Córdoba), Firmat (Santa Fe), Los Toldos, Quiroga y Orense (Buenos Aires) (Cirio 1996b).

La práctica de la música, además de constituir una actividad comunicativa, es poseedora de una estética propia y de determinados valores colectivamente consensuados en cada grupo humano. Cuando en el caso de los inmigrantes dichos sentimientos provienen del desarraigo de la tierra natal y de sus seres queridos -sobredimensionado en el caso de los gallegos y sus descendientes como *morriña*-, sus prácticas musicales condensan significados *sui generis*. Para ellos no es lo mismo escuchar una *muiñeria* aquí o en su aldea natal. La distancia no solo evoca nostalgia sino amor y tiende a sublimar muchas circunstancias que en el contexto natural pasaban desapercibidas. Como había dicho en referencia a sus prácticas musicales espontáneas, muchos de los gallegos recién conocieron su música y sus bailes una vez instalados aquí (Cirio 1998), y su profundo sentido gregario les ha permitido que desde los comienzos mismos de su nueva vida la actividad musical profesional se desarrollara con notable ímpetu. Sin embargo, por más que el paisaje evocador de los sones gaiteriles, las comidas *enxebres* y los *posters* desplegados en las paredes de cada centro gallego les haga sumergir en su querida Galicia, saben que una vez cruzado el umbral no los esperara el montañoso paisaje poblado de pinos y *cruceiros*, sino una prolija y ajena cuadrícula urbana; por ello considero que la música, en este caso de práctica profesional, cumple en este grupo nítidas funciones de articulación social y pertenencia etnicitaria, más allá de que para ellos la verdadera vida esté del otro lado del mar, como cierta vez me dijo un paisano de los Ancares: "aquí no vivo, duro".

NOTAS

(1) Por un error involuntario el título del primera parte dice "... colectividad gallega de Buenos Aires", en vez de "... colectividad gallega de la Argentina".

(2) La muestra abarcó las revistas *Alborada* (1925-54), *Miñor* (números sueltos entre 1942 y 1982), los diarios *El Orensano* (1945), *Lugo* (1961-62), *Opinión gallega* (1946-64), y algunos números aniversarios, memorias y balances de diversos centros gallegos de la Argentina. Asimismo, relevé numerosas notas periodísticas de diarios nacionales sobre actividades musicales gallegas.

(3) Las *regueifas* eran tanto un certamen poético parroquial como la rosca de harina, huevos y azúcar que recibía en premio el vencedor o vencedores. Las coplas eran improvisadas y la temática consistía -casi exclusivamente- en el ataque, el insulto y la agresión al otro cantor (Lisón Tolosana 1974).

(4) Al presente se desconoce la relación que pudiera guarda esta música con la antigua cultura celta. La denominada "música celta" nació como un producto comercial en la década del '60 y consiste en una original amalgama de melodías, géneros e instrumentos tradicionales y modernos de algunas de las regiones que en su época habitaron estas tribus: Irlanda, Escocia, Gales, Isla de Man, Bretaña, Asturias y Galicia.

Verbo dunhas estatuas de guerreiros galaicos de granito con saios decorados

Andrés Pena

Como no Antigo Exipto, en toda Europa expoliáronse e expólianse túmulos, e ainda que fora por excavar ao longo de 17 anos 890 túmulos na necrópole de Hallstatt un caso famoso o relativamente recente expolio (1846) do intendente de minas Johan Georg Ramsauer, quen chegóu a desenterrar 19.490 obxectos, considerando o alcance das aperturas masivas de mámoas rexistradas en Galicia, a mencionada violación da necrópole de Hallstatt seria cousa anecdótica sen dúbida comparada co caso a principios do século XVI de Pedro Vazquez de Orjás, crego, señor do couto de Recemil en Lugo, que, segundo o conta Martinez Salazar (BRAH. III. 1909), conseguira do rei Filipe III no ano 1609 unha cédula para abrilas mámoas e collelos tesouros dos gentiles galigrecos superando a expoliación as tres mil cámaras. Ainda que como é de esperar é un misterio a contía do expolio, e ainda que o señor de Recemil e a ciencia do seu tempo non estaban en condicións de datarnos a idade dos túmulos, ou de facernos coma Ramsauer diarios de excavacións ou demoradas acuarelas como as encargadas polo intendente de minas ao seu amigo Isidor Engel, a experiencia expoliadora do señor crego, polo metodo do ensaio e do erro na avaliación de rendimentos (presumiblemente superior en resultados á dun arqueólogo actual que excava seguramente túmulos violados centos de veces), e polo alcance da mostra (casi seis veces superior á de Ramsauer na necrópole de Hallstatt), Vazquez de Orxás sí que estaría sequer intuitivamente, coma un cociñeiro cos centolos, en condicións de saber con antelación que túmulos eran productivos (¿posibles enterramentos individuais do Broce ou do Ferro?) e que túmulos non.

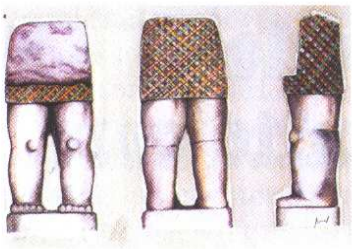
¿Poderían abarcar estas expoliacións mámoas -no que Steuer (1979, pp. 631-2) denomina "second oldest profession in the world"- que irían dende o Neolítico ata a Idade de Ferro (Arnold, 1995 p. 51), momento no que se estaban a facer enterramentos tumulares no Atlántico como o amosan os funerais de Viriato e posiblemente os guerreiros castrexos arrincados dos seus túmulos, destrozados ou reutilizados, pero que nalgún caso, aparecerían descritos no lugar de seu nos diplomas medievais?

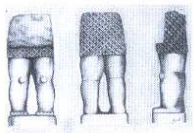
¿Sería posible por este camiño que, presumiblemente máis ricos, os grandes túmulos da Idade do Ferro, similares aos do mesmo contexto cultural Atlántico que compartimos, baixo a piqueta demoledora dos cobizosos buscadores de tesouros, dende os alicerces, desapareceran totalmente, sin deixar rastro? Cecais non o saibamos nunca.

Lezenho, ex A. C. Ferreira da Silva

É precisamente nos túmulos da Idade do Ferro, nas tumbas de carro onde supostamente aparecerían estatuas de guerreiros, como no resto da céltica como as estatuas de Kilchberg ou de Ditzingen (Hirschlanden, Baden-Württemberg, da segunda metade do s. IV a. C.), guerreiros representados heroicamente no mundo celta con torques, viriae, escudo armas e cinturón, similares aos galos heroizados coma o de Mondragon (Vaucluse); unha heoización que en Galicia viria reforzada pola presencia da saia corta decorada con cadros dispostos ao "bies" de tradición Atlántica (remontable aos tecidos do neolítico e a ambientes luxosos como o eran a representación da decoración, das paredes das tumbas simulando colgaduras e dos vestidos dos deuses dos ídolos placa) polo escudo ou caetra, polo luxo da camisa e da saia.

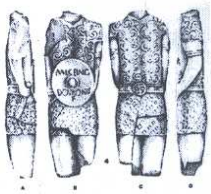
Ninguén cunha mediana formación dubida do carácter funerario das estelas decoradas do suroeste peninsular da Idade do Bronce, que irían colocadas na parte alta do túmulo por máis que ningunha de elas fora encontrada no seu sitio, aparecendo sempre estas estelas reutilizadas en múltiples lugares.





Monte Moziño, ex Ferreira da Silva

Algo parecido debería suceder ao noso modo de ver cos guerreiros castrexos, pensados para ser colocados encima dun túmulo funerario (túmulos testemuñados pola descripción do enterro de Viriato), representando a un nobre celta heroizado ao xeito indoeuropeu, esto é co torques de ouro, coas ostentosas viriae de varios touros tamén de ouro, co sagum, saio ou camisa-saia e ainda con saios de dúas pezas compostos de camisa con escote triangular posiblemente con bordados de ouro ou de prata, e dunha saia curta decorada con cadros de cores dispostos ao "bies" a diferencia das actuais saias escocesas.



S. Juliao, es A. C. Ferreira da Silva

Sería sorprendente o feito de que a estatuaria antiga de bulto redondo Castrexa non estivera policromada ao igoal que o estaba a estatuaria de comparables horizontes culturais Atlánticos e centroeuropeos. Esta hesitación pódese despexar cunha ollada aos dibuxos e a análise descriptiva dos guerreiros castrexos da Gallaecia Bracarense que con extraordinario detalle figuran representados nas estampas CXX e CXXI. da monumental síntese intitulada "A Cultura Castreja no Noroeste de Portugal" de Armando Coelho Ferreira da Silva.

A saia vai suxeita cuns cinturóns con nervuras laterais e presillas cecais metálicas ou con apliques áureos, non sendo posible coñocer o tipo de fivela ou placa activa coa que abrocharia este cinturón, máis segundo se desprende da complexidade e aparato decorativo do rodete ou apli-

que que no lombo serve de contrapunto ao cinto, este peche dianteiro eisixe unha complexa e luxosa fibela ou placa de cinturón profusamente decorada, cousa imposible de demostrar por tapar a caetra, que nun alarde de frontalidade o guerreiro castrexo parece soster marcialmente, o peche do cinturón.

Sería unha fibela ou placa activa de cinturón noblemente decorada considerando o precedente, ben que lonxano cecais do século VII a.C., da fibela ou placa de cinturón atopada por Antonio de la Peña Santos no castro de Torroso (Mos, Pontevedra) de bronce con damasquinado de prata e pasadores de ferro.

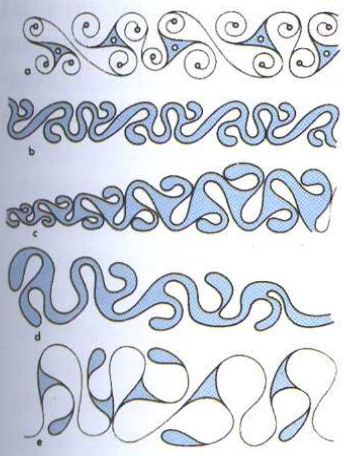
Os detalles decorativos da placa discoidea lumbar do cinturón de algúns dos guerreiros castrexos son anteriores seguramente á conquista romana de Galicia, este é o caso do trisquel que aparece no guerreiro atopado no lugar de Campos por L. F. Guerra no ano de 1905, estando clarísimamente emparentado cos trisqueles latenians británicos que decoran profusamente unhas pezas de vidro que un conservador do Museo Británico (I. M. Stead) considera pertencerían a un xogo de competición presumiblemente similar ao parchís, aparecen nunha tumba, excavada en Hertfordshire en 1965, de Welwyn Garden City.

Os guerreiros levan puñais triangulares, non necesariamente romanos ao aparecer este tipo de armas nunha área moi extensa de Europa da Idade de Ferro (Wandsworth p. e.), con pomo redondo, en vainas cecais con travesas de bronce rematadas con conteiras de perfil circular. Uns puñais ou espadas cortas en ocasións suspendidas do cinturón por correas (Ferreira da Silva 305) similares senón estilistica ao menos funcionalmente ao puñal de 38 cms de longo xa desaparecido atopado no rio Witham e publicada en 1863 por A. W. Franks.

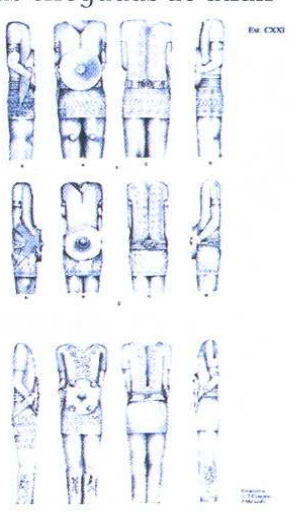
As caetras redondas que frontalmente sosteñen os guerreiros castrexos con umbos e decoración chamada "en labirinto" son idénticas as que aparecen representadas nas moedas "de Carisio" acuñadas durante as chamadas Guerras Cántabras, flanqueadas de espadas de

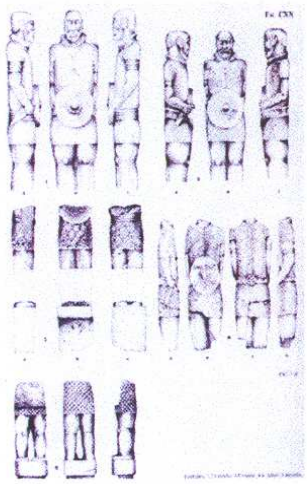
pomo redondo, de antenas, e ainda de falcatas, de lanzas, de cascos decorados con cornos de asta o antenas, e de armaduras; o suposto labirinto é en realidade un motivo decorativo de combinacións de cuadrantes semicirculares dispostas en torno a un motivo cruciforme que pode ter unha longa pervivencia dun modo comparable á chamada cruz celta.

Segundo a nosa interpretación do guerreiro Castrexo da citania de San Juliao, Ponte Coucieiro, Vilaverde, representado co nº 4 da Estampa CXX, de Ferreira da Silva a decoración lateniana de palmetas do segundo estilo Waldalgesheim da camisa ou sagum con escote de pico non se corresponde coa tardía inscripción latina da caetra "MALCEINO DOVILONIS F." que sería cecais uns catrocentos anos posterior á confección da estatua.



O nobre ou príncipe (estatus establecido pola fachenda con que dun modo similar aos deuses lucen os guerreiros castrexos o torques ao colo e as viriae nos brazos) aparecería aquí vestido cun saio de duas pezas como se aprecia con facilidade nos guerreiros castrexos ornamentados con decoracións derivadas das palmetas e das flores de loto etruscas, ou greco-italianas chegadas ao atlántico e ás Illas Británicas pola via do tráfico mercantil e ideolóxico, decoración adscribible ao chamado estilo I ou ao estilo II dun arte insular celta estudiado por Paul Jacobsthal, por J. M. de Navarro, e recentemente por J. V. S. Megaw & M. Ruth Megaw. Si resulta frívolo soster polas boas, que toda a estatuaria castrexa é da época romana, atribuir esta estatuaria a supostos colaboracionistas romanos é unha necedade. Non se pode decir que antes da conquista romana o noroeste non coñece a escultura cando os bronces votivos sacrificiais do Noroeste (verdadeiras obras mestras da arte atlántica á cera perdida da Idade do Ferro) son obra galega, datable por Blanco Freixeiro no S. III a. C. e seguramente contemporáneas das estatuas dos principes castrexos que presentan decoración latenian, e ainda puideran ser realizados estes bronces votivos sacrificiais para conmemorar as cirimonias da súa entronización.





Un dos dous guerreiros galaicos que aparecidos no lugar de Outeiro Lezenho, Vasconcelos, Portugal serían gardados no adro da igrexa parroquial de Cobas de Barroso, antes de conservarse no Museu Nacional de Arqueología e Etnoloxía de Lisboa, ámbolos dous probablemente da mesma man segundo Ferreira da Silva (pp.305, nº546/2) que os dibuxa demoradamente, presenta a típica camisa longa, saio ou sagum cun escote en ángulo ornamentado con motivos xeométricos de circos concéntrico encadeados, motivos decorativos antigos, bastante desgastados no tronco, e con escaqueado de liñas oblicuas con losanxos inscritos na saia. Son estes os panos dos que fala Diodoro Siculo para os galos e Plinio o Vello (Carreira 2000, en prensa) para os lusitanos cando "referíndose ás lás de Salacia incómodas para confeccionar tecidos de longos flecos dí en troques que resultan moi apropiadas para os tecidos en cadro": precisamente o tecidos en cadro ao "bies" que aquí presentamos.

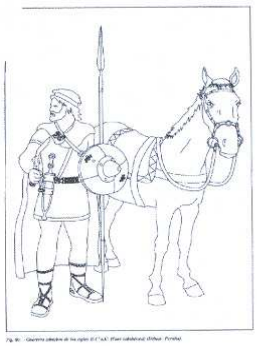
Abaixo representase un guerreiro galaico de Outeiro Lezenho, parroquia de Campos, concello de Boticas con decoración do segundo estilo de

Waldalgesheim (o losanxo asociado a tecidos ten unha tradición no Atlántico dende o Neolítico, decora as colgaduras de tela das cámaras dolménicas, e os tecidos dos ídolos placa e das estelas).

O sagum ou longa camisa, ou a camisa e a saia corta, responde a un intento de heroizar ao príncipe difunto, e probablemente forma parte do atuendo militar da nobleza celta da antiga Gallaecia. É posible que a variedade decorativa dos losanxos presente na estatuaria responda a tipoloxías familiares, ao menos é observable a idea de certo parentesco de motivos decorativos nas estatuas de príncipes do lugar de Outeiro Lezeño, concello de Campos. Bótanse de menos nestas representacións a capa de liño, de lá ou de picote que a altura da clavícula dereita iría prendida dunha grande fivela.

Ainda que a forma espida prefírese na plástica por respostar mellor ao ethos heróico, coas camisas empréganse tamen pantalóns, as brachae ou cirolas suxeitas cunha faixa, tal e como na Historia Ilustrada de Narón (Merlán, Pena e Filgueira) os representamos para ilustrar unha célebre cita de Estrabón, e ainda coñocemos polo rexistro unha especie de trabillas de bronce a modo de pasadores para suxeitar as camisas de liño Tiveron estas prendas longa duración si temos en conta que a chaqueta corta e o pantalón do actual traxe popular galego foi introducida en Galicia nos arredores da vila do Ferrol a finais do século XVIII é posible que ata entón variaran moi pouco. A Muller galega, segundo as fontes clásicas, vestía de negro e levaba xa daquela a saia adornada con froles bordadas; tampouco e unha novidade que estas bailaran coma hoxe en roda, ou que batendo no escudo pendurado do pescozo coas máns os homes fixeran pandeiradas, aturuxando, bailando marcando o punto cos pes no chan alterno pede, dúas veces cun pé e unha co outro e axionllandose. Non ten nada de particular que o profesor Robert Omnés sostivera que a pandeirada ao igoal que sucede coas tríadas bretonas fora música militar.

Ladeando os problemas da orixe da saia escocesa, no deixa de ser unha coincidencia o feito de que como sucede tamén precisamente coa propia voz Celta, agás a célebre cita de César nos Comentarios á Guerra das Galias, a excepción dos cadros ao "bies" do chamado Heroon de Glanum de St. Rémy-de-Provence, do s. III a.C., a primeira vez que aparece representada na plástica céltica atlántica, a saia de cadros, é precisamente nos cadros ao "bies" de tradición Atlántica dos guerreiros galaicos.



Fest Celt 2000, el primer Festival Internacional de música celta en Argentina

Pablo Rodríguez Leirado

Director de la revista digital argentina "Sitio al Margen"

Fotografías: JUAN JOSÉ DÍAZ GAITERO

Variadas son las bellas artes que pueden conmover el corazón humano. Una de ellas, la música, presenta a su vez numerosas posibilidades de tocar nuestras fibras más íntimas, como cuando la emoción conquistó el alma de las personas que vivieron esas dos noches que ofreció el Fest Celt 2000 en Argentina apelando a una particular arma: la música celta.

El entrecruzamiento de expresiones artísticas tan diferentes como las más puras tradiciones populares que presenta un conjunto etnográfico, con las elaboradas composiciones de los grupos folk, la innovación de los conjuntos que fusionan la música de antaño con otras más actuales, y la vistosidad de las modernas bandas de gaitas. Claramente puede afirmarse que el espíritu del Fest Celt 2000 fue cultivar la variedad que ofrece la denominada música celta, que no es más que la música –tradicional y moderna– de los pueblos que reivindican ese origen.

Este festival se realizó durante el mes de octubre en dos ciudades argentinas, en Buenos Aires, el viernes 27, y en Rosario, el sábado 28, ciudad que no es ajena a los espectáculos de música celta, ya que en 1997 se presentó Carlos Núñez y su grupo como una prolongación del tercer festival de música celta, Keltes.

Cabe recordar que ha sido en Buenos Aires donde ya se han efectuado tres grandes festivales (Keltoi I y II, en 1996; y Keltes en 1997), en los cuales se contó en las dos últimas ocasiones con la participación del virtuoso gaitero gallego Carlos Núñez y su excelente banda –en el Teatro Astral–, aunque se trataron netamente de espectáculos nacionales. Es por ese motivo que para el público argentino, especialmente el seguidor de la movida celta, la novedad del Fest Celt fue la participación de más de un grupo del exterior, presentado en el marco de un espectáculo organizado y coordinado con varias agrupaciones locales.

Para los porteños del Fest Celt se desarrolló en un teatro de la Avenida Corrientes –la Broadway de Buenos Aires–, el Gran Rex, la sala teatral con mayor capacidad en la capital argentina. Considerando que el espectáculo "Lord of the dance", presentado como "lo mejor de la danza celta", llenó el principal estadio cubierto de Buenos Aires –el Luna Park– en varias funciones de las dos visitas realizadas, en junio y noviembre de 2000, algunos pueden considerar que la movida celta inundó Buenos Aires. La verdad es que subió la marea, pero no demasiado. Para el espectáculo creado por Michael Flatley, DG Producciones realizó una impresionante campaña de prensa, y hay que reconocer que el show de "Lord of the Dance" está mucho más cerca de un musical de Broadway que de aquello que se considera un espectáculo música y danza "celta". Por otra parte el Gran Rex no se llenó aunque el público que concurrió hubiese des-

Miembros de Llan de Cubel, durante su actuación en el Fest-Celt 2000. Teatr Gran Rex Bs As

bordado el importante Teatro Astral –que también está en la Avenida Corrientes–, y que fue el recordado escenario de los festivales celtas Keltoi II y Keltes. Por ese motivo hubiese sido más conveniente para la movida celta argentina que se realizaran dos funciones en el Astral y no una en el Gran Rex. La salvedad hubiera sido encarar una campaña de prensa aproximada a la que se efectuó para difundir a los discípulos de Michael Flatley y así seguramente se colmaba semejante sala.

Un ejemplo de la importancia de una adecuada prensa, realizada acorde al teatro o estadio del cual se disponga, se pudo observar recientemente con la frustrada presentación de The Chieftains en el Gran Rex los días 25 y 26 de noviembre, a cargo del supuesto productor profesional Guillermo Malbrán, quien prácticamente no realizó ninguna difusión del principal grupo de música celta en el mundo y se vio obligado a levantar ambas funciones por la escasa venta de entradas, que por cierto eran a precios extremadamente altos.

El viernes 27 de octubre, la Banda de Gaitas Ciudad de Buenos Aires fue la encargada de abrir el Fest Celt. Esta banda es única en Argentina (dado que no se trata de un grupo "enxebre") y la primera en América en participar en los campeonatos de la prestigiosa Liga Gallega de Bandas de Gaitas. Sin duda alguna fue acertada la decisión de los organizadores, la banda tuvo una entrada imponente y también porque se constituyó en un reconocimiento al director de la banda, Manuel Castro, por ser el creador de los grandes festivales, que buena parte del público también avaló.

Los músicos, que estrenaron unas impactantes capas coloradas con su interior blanco, ingresaron desde el fondo de la sala por los dos pasillos de acceso impactando con la potencia de sus gaitas marciales y subieron al escenario en donde realizaron un show que abarcó la música de Galicia, Escocia y Asturias, entre otras.

Posteriormente fue el turno de Black 47, grupo de la ciudad de New York cuyos integrantes son de origen irlandés, y aquí se produjo la gran falla que tuvo el festival en la capital argentina. Fueron aproximadamente 10 minutos el tiempo que tuvo que esperar el público para que los técnicos dejaran el escenario en óptimas condiciones para los artistas neoyorquinos. Lo mismo sucedió para el Conjunto Pelayo y luego Llan de Cubel. Un total de aproximadamente 30 minutos fue la demora que produjeron los cambios técnicos entre las subidas y bajadas de cada grupo, en las cuales se abusó de la locución de textos, algo que pudo evitarse si se hubiese utilizado el telón intermedio como se efectuó en Rosario. Allí, dos terceras partes del escenario quedaron tras el telón, mientras salió la Banda de Gaitas Ciudad de Buenos Aires por segunda vez y utilizó el resto del escenario, suficiente espacio para su show por lo cual el público disfrutó en Rosario de un espectáculo con mayor dinámica al no tener que esperar los cambios de escena.

Black 47, nombre remite a la Gran Hambruna del pueblo irlandés en 1847, se caracteriza por sus comprometidas letras, cuyas temáticas abordan las más crudas realidades sociales y políticas de uno y otro lado del Océano Atlántico, generalmente compuestas por su líder, guitarrista y cantante Larry Kirwan, el único irlandés de la banda. Un aplauso generalizado en el Gran Rex generó la canción en la cual se critica duramente a Margaret Thatcher. El grupo conjuga diversas influencias musicales como punk, reagee, funk y ska con algunos toques tradicionales y una uillean pipe interpretada por Joseph Mulvanerty. Un excelente músico de este grupo es Geoffrey Blythe, en saxo tenor soprano y saxo barítono.

Después de la banda norteamericano-irlandesa vino el turno del Conjunto Pelayo, el grupo etnográfico del Centro Asturiano de Buenos Aires, creado en 1953 y uno de los más antiguos en su género en el país. Los bailes y sus seis gaitas –acompañadas por un tambor y un bombo–, presentados al más puro y bello estilo tradicional, motivaron a la nutrida concurrencia de la colectividad asturiana que ofreció un caluroso aplauso y ovación al fundador y director del Pelayo, Manolo del Campo, quien con más de 70 años demostró su vitalidad y permanencia bailando a la par de los más jóvenes. Así es como el Pelayo puso en escena a medio centenar de bailarines y una docena de músicos, entre gaiteros y percusionistas, y se pudieron apreciar la vistosidad de los trajes asturianos y la fuerza del Xiringuelo de Naves, entre otros bailes tradicionales.

Le tocó a Llan de Cubel, el número más prolongado y más esperado, cerrar el festival en la ciudad de Buenos Aires. El grupo más trascendente de la escena folk asturiana, creado en 1984 y que toma el nombre de una montaña cercana a Cuideru, sorprendió gratamente por la calidad de sus integrantes como por su profesionalismo y prolija ejecución. Fonsu Mielgo en la percusión actuó como un maestro de ceremonias presentando de manera amena cada tema y explicando su historia y característica. Marcos Llope se lució tanto

en la flauta como por su voz. Elías García fue una verdadera sensación en el bouzuki al igual que Simon Bradley –de nacionalidad irlandesa y es el único que no es asturiano–. Xel Pereda aportó una prolija actuación en la guitarra y en el coro, y finalmente se debe destacar al extraordinario gaitero Xuan Rodríguez. Presentaron principalmente los temas de su último trabajo discográfico, "Un tiempu meyor", y también los más conocidos de sus anteriores CD, que con su característico sonido acústico llevaron, durante una hora, al auditorio por las bellas e impactantes historias, costumbres y leyendas de la enigmática tierra asturiana.

Como resultado en Buenos aires quedó un espectáculo demasiado largo, por la cuestión del telón, pero que permitió apreciar la música celta en todas sus variantes: una banda de gaitas, un grupo que realiza fusión con otros ritmos, un conjunto tradicional y un grupo folk, todos ellos de gran calidad en su estilo.

En Rosario, la Banda de Gaitas "Ciudad de Buenos Aires" dio apertura al espectáculo, enseguida el grupo de danzas San Patricio de Rosario bailó dos danzas tradicionales irlandesas, dando el marco adecuado a la presentación de Black 47, que solicitó al ballet para un gran cierre de su parte del espectáculo. La banda de gaitas nuevamente dio apertura a la segunda parte del show. El ballet del centro asturiano de Rosario acompañado por instrumentos de percusión realizó dos danzas típicas para continuar con el grupo Llan de Cubel, que nuevamente realizó el cierre.

Algunos manifestaron la conveniencia de separar la parte más tradicional, preferida por el púbico de mayor edad, de los grupos y bandas más renovadoras. Tal vez sería mejor simplemente aceptar la variedad y disfrutar de ella, para que nos proporcione elementos para el debate y la crítica de aquello que no fue del gusto personal y elogios para quienes consigan acariciar nuestros corazones con su talento, algo que siempre obtiene la distinguida música comúnmente denominada celta.

FICHA TÉCNICA

ACOMPAÑARON EL FEST CELT 2000:

— **Liga Celta Argentina**
— **Programas Radiales Plum Pudding y Resonancia Celta**
— **Revista digital Sitio al Margen**
— **Centro Asturiano de Buenos Aires**
— **Centro Asturiano de Rosario**
— **Asociación Católica San Patricio de Rosario**

PROGRAMA DE ACTUACIÓN EN BUENOS AIRES
«TEATRO GRAN REX»
VIERNES 27 DE OCTUBRE DEL 2000

— **Banda de Gaitas "Ciudad de Buenos Aires"**
— **Black 47**
— **Conjunto Pelayo (Centro Asturiano de Buenos Aires)**
— **Llan de Cubel**

Coordinación y organización: *Susana Shanahan* • Producción técnica: *Paul Toser y Eduardo Gómez* • Producción artística: *Manhattan Lion*, New York - USA • Producción general: *VKB Producciones. DG Producciones.*

PROGRAMA DE ACTUACIÓN EN ROSARIO
«TEATRO EL CIRCULO»
VIERNES, 28 DE OCTUBRE DEL 2000

— **Teatro El Círculo • viernes, 28 de octubre del 2000**
— **Banda de Gaitas "Ciudad de Buenos Aires"**
— **Ballet San Patricio**
— **Black 47 (y Ballet San Patricio)**
— **Banda de Gaitas "Ciudad de Buenos Aires"**
— **Centro Asturiano de Buenos Aires**
— **Llan de Cubel**

Coordinación y organización: *Susana Shanahan y Viviana O'Connell* • Producción artística: *Manhattan Lion*, New York - USA • Producción general: *VKB Producciones.*

Die Sordellina

A Sordelina

Horst Grimm

Traducción: Xosé Lois Foxo

Concerto 950 aniversario da cidade de Nürnberg. Horst e Bárbara Grimm (07/2000).

Diese kleine Salonsackpfeife gehört momentan zu den ältesten Dudelsäcken, deren Musik und Bauweise zu einem bedeutenden Teil erschlossen ist. Die wichtigste Quelle dazu war das Tabulaturbuch mit dem Titel, Libro per scriver l,intavolatura per sonare sopra le sordelline (Savona 1600), des Giovani Lorenzo Baldano (1576-1660), ein Edler aus Savona, der dort mehrere Ämter inne hatte, darunter die höchsten der Stadt.

Die Sordellina gehört zu den italienischen Zampognas. Diese Sackpfeifenart ist heute noch in Süditalien und Sizilien anzutreffen. Die Instrumente haben immer zwei Spielpfeifen und mindestens einen Bordun, der immer in der Quinte zur eigentlichen Tonart erklingt. Die Sordellina ist ein besonders leiser Vertreter und besitzt zudem Klappen an beiden Spielpfeifen. Die dadurch erreichte musikalische Wendigkeit, ihre gezügelte Lautstärke und das im Tabulaturbuch von Baldano ange-

Esta pequena gaita de salón pertence ás vellas cornamusas, cuxa música e forma de construcción están, en boa parte, mortas. A fonte máis importante é o libro titulado "Libro per scriver l'intavolatura per sonare sopra le sordelline" (Savona 1600), de Giovanni Lorenzo Baldano (1576-1660), un noble de Savona que tiña gran poderío na cidade.

A Sordellina pertence ás zampognas italianas. Este tipo de cornamusa pode atoparse actualmente no sur de Italia e Sicilia. Os instrumentos teñen sempre dous tubos melódicos e, ao menos, un bordón, o cal soa sempre nunha quinta sobre o tono do instrumento. A Sordellina é un instrumento suave e contén, ademáis, chaves en ambos punteiros. Tén, asemade, moitas posibilidades musicais, sobre todo tendo en conta o libro de Baldano no que hai in importante

troffene Repertoire lassen auf einen Platz in der gehobenen Musikwelt Italiens schließen.

Die verwendete Zifferntabulatur ist auf einem zweizeiligen System aufgebaut, das die beiden Spielpfeifen repräsentiert, während die Zahlen von 0 bis 6 (ohne 5?)die zu schließenden Löcher bezeichnen. Die Dauer wird mit Symbolen dargestellt, wie man sie immer wieder in Tabulaturen finden kann. Wiederholungszeichen werden verwendet, allerdings fehlt jegliche Taktangabe zu Beginn der Stücke. Die Taktstriche werden durch eine Mensuralnotation ersetzt. Vereinzelte Häkchen unter den Zahlen können als Klappensymbole gewertet werden. Die Symbole sind nicht konsequent geführt. Mit einer Ausnahme sind aber alle Melodien betitelt. In seinem Buch befindet sich auch eine Anweisung zum Stimmen der Sordellina.

Überhaupt kann davon ausgegangen werden, dass Giovanni Lorenzo Baldano nur das notiert hat, was ihm persönlich wichtig erschien. Aus den genannten Umständen ist es unerläßlich, sich mit den musikalischen Gewohnheiten der Seit vertraut zu machen.

Einige seiner Melodien wie Spagnoletto, Pavaniglia oder Girometta tauchen immer wieder in Variationen auch in anderen Büchern auf und dürfen deshalb als beliebte Melodien der Zeit bezeichnet werden. Die Handschrift spiegelt ebenso beliebte musikalische Formen wie Ruggiero, Bergamasca oder Ballo del Gran Duca wieder. Zu einer Reihe von Stücken hat er Variationen mit diminuierenden Charakter notiert. Liebeslieder und Idyllen runden das Repertoire ab. 1999 wurde die Musik für die Sordellina erstmals als CD vom Verfasser eingespielt.

repertorio do instrumento, tamén poderá encontrar un lugar importante no crecente interés pola música italiana.

O sistema de tabulación de cifras está construído nun sistema de dúas líneas que representa ambos punteiro, mentras os números do 1 ao 6 (sen 5?) mostran os buratos que se deben pechar. A duración represéntase por medio de símbolos, asegún se poderán encontrar repetidamente nas tabulacións. Tamén se empregan signos de repetición, de todos xeitos bótanse a faltar as indicacións do compás, sendo os trazados do mesmo feitos por medio dunha notación mensural. Excepto unha, tódalas melodías están tituladas. No seu libro temos, asemade unha indicación para a afinación da Sordellina.

Fundamentalmente temos que concluir que Giovanni Lorenzo Baldano somentes estabreceu notación para o que a él lle semellou interesante. Das circunstancias mencionadas temos que deducir que el é un fiel refrexo da época.

Algunhas das melodías como Spagnoletto, Pavaniglia ou Girometta están basadas en melodías da época. A escritura manual reflexa igualmente formas musicais en boga daquela, tales como Ruggiero, Bergamasca ou Ballo del Gran Duca. Tamén realizou variacións dúnha serie de pezas. Cancións de amor así como idílicos con música para a Sordellina foron gravados polo autor deste traballo no 1999 nun CD.

"Los honores" é a denominación que reciben unha serie de tapices realizados no sec. XV con motivo da proclamación como emperador a Carlos V. No detalle do tapiz "La infamia" de "El cortejo de los vicios" podemos ver a cornamusa como símbolo da luxuria.

D. Perfecto Feijóo, retrato do 1919

Festival Internacional. Teatro «Gran Rex»

La Banda de Gaitas Ciudad de Buenos Aires actúa ante el presidente de la Xunta de Galicia Manuel Fraga, en la Biblioteca Nacional de la capital argentina, en ocasión del otorgamiento del Doctorado Honoris Causa por parte de la Universidad Notarial Argentina. (17/10/2000)

2ª Romaría da gaita na memoria de D. Perfecto Feijoo no Torreiro do Teo. Organizada pola «Taberna heicho de dar queridiña». (19/08/2000)

En Primeiro Plano o Sr. Fermín, vello gaiteiro da Ínsua.

Adeus aos "Garceiras" de Melide

No Anuario nº 14 (1999) dimos conta do pasamento de Gabriel Mato Varela, que acontecera o 14 de decembro dese ano.

Hoxe facemos referencia á morte dos seus irmáns, tamén gaiteiros e Garceiras: José, falecido o 2 de maio do 2000 e Jesús, tamén falecido o día 21 de outubro deste mesmo ano.

Unha vez máis, vaia dende aquí o noso recoñecemento aos mestres gaiteiros de Melide, exemplo de bos e xenerosos. "Conversas no Ceo", unha publicación en CD, recollida pola Asociación Cultural "Conversas" de Coruña, recolle o sentimento e a filosofía dos Garceiras a través da voz de Gabriel e a música do grupo.

Jean Pierre Pichard, y el Festival Intercéltico de Lorient, en la Argentina

Pablo Rodríguez Leirado

Director de la revista digital argentina "Sitio al Margen"

Fotografías: JUAN JOSÉ DÍAZ GAITERO

Hoy las culturas de los pueblos de origen celta tienen un nuevo lugar de peregrinación: el Festival Intercéltico de Lorient, y esto se produce no sólo por la enorme cantidad de artistas (más de 4.000 el año pasado) o de visitantes (cerca de medio millón en el 2000), sino también por los ciclos culturales, conferencias y exposiciones de arte que presenta este festival todos los años desde el primer viernes de agosto al segundo domingo de ese mes desde hace ya más de 30 años. Allí se dan cita las más variadas expresiones artísticas de estas naciones, las tradicionales o en su forma moderna, contemporáneas o antiguas.

Música, literatura, arte, lingüística, danzas, etnografía, historia, arqueología, y además disciplinas que muestran la vitalidad de estos pueblos son presentadas de manera espectacular. Uno de los hombres que soñó y llevó adelante este festival y que actualmente es el Vicepresidente y Director Artístico, Jean Pierre Pichard —natural de Bretaña—, estuvo en la Argentina en abril del 2000 durante una muy breve visita para promover la participación de gaiteiros americanos en el festival. Su presencia en las lejanas tierras del sur ya es recordada por los más antiguos celtistas locales como la concreción de un sueño que parecía imposible, debido a que por mucho tiempo su nombre fue mítico para los celtistas de estas latitudes.

En realidad, ajustándose a los hechos, no se trató de un simple capricho del azar sino del trabajo de muchos años que efectuaron Manolo del Campo y Manuel Castro para conseguir que Buenos Aires fuese declarada sede sudamericana para la selección de gaiteiros, en la modalidad de gaita gallega y asturiana, para competir en el célebre Trofeo de Gaita "Macallan" —en la variedad antes mencionada—, que se realiza durante el Festival de Lorient. Muchos afirman que verdaderamente puede definirse como el Premio Nobel de la gaita.

Los delegados sudamericanos del Festival y organizadores de la selección, Manolo del Campo y Manuel Castro, desde hace varios años que se contactaron con la organización central y sus pares en Asturias y Galicia para posibilitar que los emigrantes gallegos y asturianos, y sus descendientes, en América puedan acceder a este concurso a fin de mantener sus raíces y desarrollar esta ancestral cultura con una fuerte presencia y que tanto a aportado a la Argentina y a Hispanoamérica.

Jean Pierre Pichar, quien además es un eximio gaitero, llegó a Buenos Aires el viernes 14 de

Participantes de la primera selección de gaiteros para el Macallan.

abril a la tarde. Vino acompañado por otro personaje sumamente importante para el movimiento céltico, el delegado de Asturias, Lisardo Lombardía, periodista y productor, creador del sello Fonomusic (con el cual se inició Llan de Cubel y una enorme cantidad de artistas asturianos). Lombardía fue el gran propulsor de permitir a ingresar a Hispanoamérica a este festival. Esa noche realizaron varias entrevistas con diferentes periodistas y medios de las colectividades y se contactaron con la gente de sidra "El Gaitero", auspiciante oficial de la selección en Buenos Aires. Al día siguiente continuaron con la entrevista y también tomaron contacto con gaiteros, músicos y bailarines del Conjunto Pelayo (asturianos); con el maestro de gaita asturiana invitado por Manolo del Campo para dar clases, Flavio Rodríguez Benito (ex gaitero de Llan de Cubel); y los miembros de la Banda de Gaitas Ciudad de Buenos Aires, aparte de mantener una larga reunión con los delegados sudamericanos para ultimar los detalles de la selección de gaiteros. El domingo 16, a la tarde, volvieron a Europa.

Se pone a disposición de los lectores una entrevista con ambos personajes efectuada en el Centro Asturiano de Buenos Aires (Solís 475) en la noche del viernes 14 de abril, que fue publicada por la revista digital argentina Sitio al Margen (www.almargen.com.ar). Allí Lombardía —políglota consumado—, aparte de entrevistado ofició como traductor de Jean Pierre Pichard. Cabe recordar que el Centro Asturiano prestó generosamente sus instalaciones —ese espléndido teatro— para el desarrollo de la competencia y selección de gaiteros al Trofeo Macallan, aunque aclaramos que la organización y su elaboración son efectuados por los delegados sudamericanos, es decir que se trata de una realización independiente.

—¿Cuál es la intención y el motivo de la creación del Festival Intercéltico de Lorient?

—Hace 30 años las naciones de origen celta del oeste de Europa tenían como futuro caer en la pobreza o tener como alternativa ser una especie de objetos turísticos. En ese entonces la decisión fue encaminada a conseguir que una serie de naciones atlánticas, con un pasado celta común, hicieran un frente para tener un punto de acción de cara el futuro. De manera que no sólo en estos 30 años se consiguió salvar la música y la cultura de estos países sino que se logró crear lazos tanto culturales como económicos y que hoy en día están dando sus frutos. A partir del momento que se crearon esos lazos y que se desarrollaron esos aspectos culturales y económicos y comunes se pensó ir más lejos. Entonces se exportó el Festival. Primero a la emigración de origen céltico de lengua inglesa como Canadá, Estados Unidos, Nueva Ze-

De izq. a drcha.: Manuel Castro, Jean Pierre Pichard, Lisardo Lombardía, Flavio Rodríguez Benito, Manolo del Campo.

landa, Australia, aportándoles no sólo los Festivales celtas y la manera de recuperar su música ancestral, sino además la posibilidad de ligarlos con su cultura de origen. Se sabía que había una tradición de concursos, en estos países con inmigración de origen céltico, entre sus músicos y desde hace tiempo que competían entre ellos. Por eso decidió tomar ese hábito para integrarlos en los que es la competición y desarrollo del propio Festival de Lorient.

—¿Cómo se desarrolló el Trofeo "Macallan"?

—Hace 22 años se creó un concurso de gaitas en el que participaban músicos de Bretaña, Escocia, Irlanda, que utilizan el mismo tipo de instrumento aunque con diferencias en sus músicas. Esto fue para permitir el conocimiento mutuo y desarrollar esa propia música de gaita. Cuando se observó que esto marchaba bien en el norte de Europa se incorporó a este concurso, pero en una competencia apartada a los bretones, irlandeses y escoceses, a Galicia y Asturias haciendo que cada uno tocara música de su país y también de su vecino para un mejor conocimiento de los dos países. Las consecuencias del concurso fueron, dentro del movimiento general de recuperación de la gaita, que las fuerzas políticas decidieron abrir nuevas escuelas de gaita y favorecer su desarrollo con la finalidad de estar presente en Lorient y también ganar, con lo cual se mejoró, lógicamente, el nivel de los participantes.

—¿Cómo se manifestó este resurgimiento de la gaita en Galicia y Asturias?

—En Galicia se multiplicó por 15 la presencia y el número de gaiteros en todos estos años, y en Asturias fue mucho más espectacular porque sólo había unos 50 aproximadamente de primer nivel y hoy en día hay más de 3.000. Todo este movimiento de recuperación de la gaita también posibilitó y contribuyó a la aparición de grupos folk, ahora muy famosos, como Milladoiro —el primero de los grandes grupos—, y luego vinieron figuras como Carlos Núñez, o el grupo Llan de Cubel, y Hevia en Asturias, por citar a algunos. Todo un movimiento fue creciendo en estos años. Entonces lo que se decidió fue justamente exportar este concurso para aquellos países en donde hay presencia de la emi-

gración asturiana y gallega para que puedan compartir ese factor de dinamización que es el concurso. Así es como se busca conseguir que existan dos representantes de América del Sur y dos de América del Norte y Central, en el primer caso la sede es Buenos Aires, que irían juntos con los dos del norte, a concursar con los representantes de Asturias y Galicia. En una palabra, les va a servir para conocer lo que se hace en Lorient y todas esas experiencias estamos seguros que pueden influir en el desarrollo y evolución de la propia música de gaita en sus países respectivos.

Hay que agradecer a sidra"El Gaitero", que es el sponsor oficial del concurso en América, que realmente se comprometiera con el Festival porque su ayuda va a permitir que evolucione la música de gaita, dadas las experiencias que tuvimos en Lorient, en este continente.

—¿Qué han visto en Buenos Aires para considerarla una de las sedes de América para gaita gallega y asturiana?

—Simplemente que tanto por la información que tenía el Festival, por parte de los correspondientes Delegados en Galicia y Asturias, como por la información general o por otros medios, todo el mundo nos había dicho que donde realmente se podía obtener mayores resultados era Buenos Aires por ser un lugar central para la emigración asturiana y para la gallega.

—¿Cuál es para usted la razón difundir las culturas de los pueblos de origen celta en países en los que habitan emigrantes, y sus descendientes, con esa identidad?

—La razón es de fondo. En un mundo globalizado, donde se habla de la mundialización, donde todo el mundo parace estar condenado a beber lo mismo, comer lo mismo, leer el mismo libro, etc., lo que se trata es de exportar el hecho de que cuando en Europa los pueblos célticos eran atrasados, dentro del contexto del atlántico europeo, y consiguen sobrevivir con una cultura que surge por su propia fuerza y personalidad, sería realmente una pena que en países donde existen emigrantes con esas raíces cayeran en la mundialización por no poder disfrutar y profundizar en su propias tradiciones. En ese sentido Lorient tiene una idea global, ecuménica, para las personas que tienen ese origen. Por eso se incorporó Australia y ahora a Hispanoamerica. Ahora que estamos en el Centro Asturiano de Buenos Aires, en esta casa tan bonita, con tanto atractivo, pero que la ve un poco perdida en una ciudad de 16 millones de habitantes (como es Buenos Aires y sus alrededores), en medida que la cultura asturiana y la gallega puedan tener un poco de mayor dinamización a partir de su propia cultura, que le va a permitir oxigenarse un poco, pueden constituirse en un referente cultural con peso propio.

—¿Cómo se llega a ser un referente cultural?

—A partir de la propia recuperación de la identidad se crea una gran industria cultural. Bretaña se convierte en el primer creador y fabricante de discos de toda Francia y uno de los primeros de libros. En Irlanda, los principales músicos han vendido millones de discos en el último año y allí ese aporte económico es enorme. Pero además los lazos culturales que se establecen entre cada uno permite, por sólo citar un ejemplo, que la Guinnes se difundiera por España como un reguero de pólvora cuando antes no se bebía, o que haya vino bretón en Escocia en este momento. En una palabra que se establezcan vínculos económicos que resultan más fuertes porque se hacen desde la base de la afectividad. Se ve en Asturies muchísima gente de Bretaña, que antes no iba, porque desde el momento en que pertenece a una familia de grupos de pueblos con origen común despierta interés. Además tal como está planificada la economía mundial, en donde todo parece que debe ser igual, sólo tendrán capacidad de sobrevivir económicamente aquellos que emerjan por su propia personalidad. Así lo demuestran estas naciones, y otros países europeos, creando una potente industria cultural y agregándole ese valor añadido —el aspecto económico— que se traduce en exposiciones, en intercambios culturales y turísticos.

—¿Al incluir sólo la cuestión celta no se está discriminando al resto?

—Hay una diferencia muy importante en que Lorient trabaje con países que tienen una identidad muy concreta y otro es que no esté abierto a todo el mundo. Una cosa es la gente y los países que participan en el Festival, y otra cosa es que a partir de esos elementos de identidad que tienen esas naciones se trata de incorporar y abrirse a otras culturas y a otra gente. En este momento estamos hablando de la emigración de origen asturiano y gallego porque es donde hoy sabemos que tocan la gaita gallega y la asturiana, pero puede suceder que un día venga un catalán que le haya apetecido tocar la gaita gallega o la asturiana y puede ganar. Se busca que un músico, de cualquier nación, con un instrumento que identifica a una zona muy concreta —como Galicia y Asturias— y a la música de ese lugar particular. Sino cuando se habla de identidad se corre el riesgo de llegar a situaciones peligrosas si uno se queda en un círculo cerrado. Es decir, no se trata solamente de crear un entor-

no en el que puedan entrar aquellos que nosotros digamos que deben pertenecer, sino que la manera de identidad creadora es abriéndose a otras culturas y otros mundos. El ejemplo es este: si hoy existe músca gallega y asturiana sabemos que posiblemente tenemos que hablar de un emigrante que cultiva esa tradición, pero si mañana viene un argentino o un libanés tocando la gaita asturiana o gallega, con las melodías gallegas y asturianas correspondientes a la identidad de este intrumento ¿por qué no va a poder presentarse al concurso?

—¿Para que sirve promover la cultura celta en todo el mundo?

—Primero promover la cultura celta sirve para los propios integrantes, que tomen conciencia de su cultura. Segundo, permitirles, a través de los intercambios, darla a conocer y decir con orgullo que aquí estamos. Tercero, es un ejemplo para otras culturas, es decir que si nosotros somos capaces de crear una corriente cultural de intercambio que permita crecer y renovar nuestras tradiciones ¿por qué otras culturas que son minoritarias y que se encuentran deprimidas no van a poder autovalorarse y recuperarse? Recibimos muchas cartas de varios lugares como Rusia, Italia que nos dicen "yo hago música celta en mi país", "Bueno, muy bien", es nuestra respuesta, "pero además te alentamos a cultivar tu propia cultura". Entonces lo celta puede servir a valorar el resto, un ejemplo que implica un camino a seguir.

—¿Cuál es la finalidad de vuestro viaje en relación a la selección de gaiteros en Buenos Aires?

—El viaje se hace por cuestión de trabajo, no es una idea de tipo colonialista, como decirles que tienen que hacer. Creemos que algo de experiencia tenemos para aportar y esperamos que les sierva a vosotros. Realizarlo con este espíritu siempre encuentra un eco positivo, como está pasando en estos momentos —en cuanto a la colaboración y demás—, eso en el aspecto general.

—¿Y en la parte más concreta?

—La razón de nuestro viaje es favorecer el desarrollo del concurso y que el esquema que se inició en Europa se pueda exportar. En otros países, como por ejemplo Estados Unidos donde hay unos doscientos festivales celtas, y mucha gente que toca la gaita irlandesa y escocesa, probablemente no se sepa que en Argentina exista gente que toque la gaita. Además la cultura y la economía también van juntas, en un país pobre los músicos y los artistas se van, y al revés con países con una buena economía pero una cultura deprimida uno se pregunta ¿para qué? En cuanto a lo más concreto venimos para colaborar en la organización del concurso en Buenos Aires, la selección para el Macallan, para informar a los medios y contactar al sponsor local de sidra "El Gaitero".

—¿Qué le ha llamado la atención de Argentina?

—La imagen que tenía es que todo era gallego, y veo que no es así que hay una presencia fuerte de los asturianos, que hay dinamismos ditintos, y principalmente observo en las dos comunidades la colaboración y camaradería. Por la cooperación entre lo gallego y lo asturiano que aquí existe creo que no nos equivocamos al elegir Buenos Aires.

—¿Ud. Opina lo mismo (a Lisardo Lombardía)?

—Sí y además quiero agregar algo. Nosotros estuvimos en México en el mes de diciembre para lo mismo y vimos que van más lentamente, quizás porque cada país tiene su propio dinamismo, y aquí lo primero que nos gustó fue que nos dieran fecha inmediatamente para el concurso y se movilizaran. Ojalá en todos los sitios podamos tener un equipo de colaboradores como los que tenemos aquí en Buenos Aires.

—(ahora dirigiéndose nuevamente a Jean Pierre Pichard) ¿Va a continuar en el futuro la selección de gaiteros para el Trofeo Macallan?

—Por la experiencia que tenemos de viajar y contactar con tantos lugares, después de conocer y pasar unas horas aquí, estamos convencidos de que va a ser un éxito esta competencia y selección en la Argentina, porque cuando se ve que todos quieren que salga bien, hablo de los organizadores, tanto Manuel Castro como Manolo del Campo, varios gaiteros que vimos, la gente de sidra "El Gaitero", y quienes prestan las instalaciones —el Centro Asturiano de Buenos Aires— tienen muchas ganas de que vaya adelante seguro que esto va a tener futuro. Además hemos hecho contacto con la Embajada de Francia y la agregada cultural estuvo aquí, Estelle Beruyer, a pesar de que este año no hubo tiempo de planificar un apoyo económico, si van a brindar algún tipo de apoyo moral y publicitario. Para el año siguiente ya hay un compromiso —por momento de palabra— para hacer venir a músicos bretone, uno o dos, para engrandecer el concurso, a modo de exhibición.

—Así que continua.

—Efectivamente.

Desde este columna manifestamos nuestros más sinceros deseos para que esta selección y concurso de gaiteros genere, en toda Hispanoamérica, una dinámica revitalizadora tan importante como lo fue en Europa.

Banda de Gaitas «Fillos de Ourense» de Caracas na súa visita á Escola Provincial de Gaitas, xuño 2000, con motivo da súa viaxe a Galicia para participar na fase final do X CLGBBGG.

O príncipe Carlos felicita aos gaiteiros da Banda de Gaitas de Cea, despois de participar no desfile do «Millennium», no que tomaron parte dos mil gaiteiros de todo o mundo. Edimburgo, 5/8/2000.

Foto: Antón Pereiras

La Asturianada y la Gaita

Xuacu Amieva

Un mundo nuevo se abrió ante mí en los lejanos días en que comencé a tocar la gaita para acompañar a los cantantes de tonada asturiana.

Los primeros pasos fueron de la mano de mi madre, cantante aficionada, que tenía en su repertorio canciones como: "Anda y señálame un sitio", "La cabraliega" o "Carretera de Colloto".

Tiempo después, con mayor seguridad y repertorio, comencé a acompañar a diferentes cantantes en las romerías, sidrerías y reuniones festivas, en las que siempre que un cantante te veía con la gaita al hombro te decía: "infla la gaita rapaz que vo echati una toná".

Yo inflaba sin atreverme a preguntar: ¿cuál toná? Comprendí que el acompañante de tonada tenía que saberse todo el repertorio del mundo, pues se suponía que si tenías la gaita en el hombro, era que sabías tocarla y también sabías acompañar a un cantante en cualquier tonada que iniciara (en cualquier palo, que diría un andaluz).

El autor y su madre Digna en Oviedo (Asturias)

Cantantes de tonada a la gaita "El Xorro" en Grao (Asturias)

La historia de la asturianada o tonada asturiana se remonta a un pasado lejano sin duda. Nació en contacto con la Naturaleza, cuando el hombre astur necesitó explayar sus emociones, en forma de canto, entre riscos y desfiladeros, apacentando su rebaño o labrando sus campos.

La asturianada es un canto vigoroso y vibrante, en el que a veces parece que el cantante va a romper su garganta en el intento.

En algún momento de su historia, la gaita y la tonada se unieron para forjar una sonoridad especial en la que los dos instrumentos (voz y gaita) se ven realzados.

La tonada es un tipo de canción sin una medida o compás claros, con largos calderones, en los que el cantante luce su sobrada capacidad pulmonar. Cuando toma resuello, es el momento en que el gaitero "florea" la gaita haciendo escalas o arpegios tradicionales o improvisados en el momento.

La tonada comienza con un floreo del gaitero que acaba en la nota tónica, manteniéndola, hasta que el cantante comienza la tonada propiamente dicha. En ese momento el gaitero sigue la estela del cantante procurando ir al unísono con él.

El resultado de esta simbiosis entre gaitero y cantante será sublime si ambos están compenetrados y tienen un gran nivel artístico, arrancando un ¡¡oh!! a la concurrencia al final de una estrofa, jaleo que tiene parangón con el ¡olé! andaluz.

Entre "culín" y "culín" de sidra se van desgranando las tonadas tanto más sentidas y emocionantes cuando hay piquilla entre dos o más cantantes.

En la gaita traigo Asturias.
(Tonada)

♩= 100

Tradicional Astur.

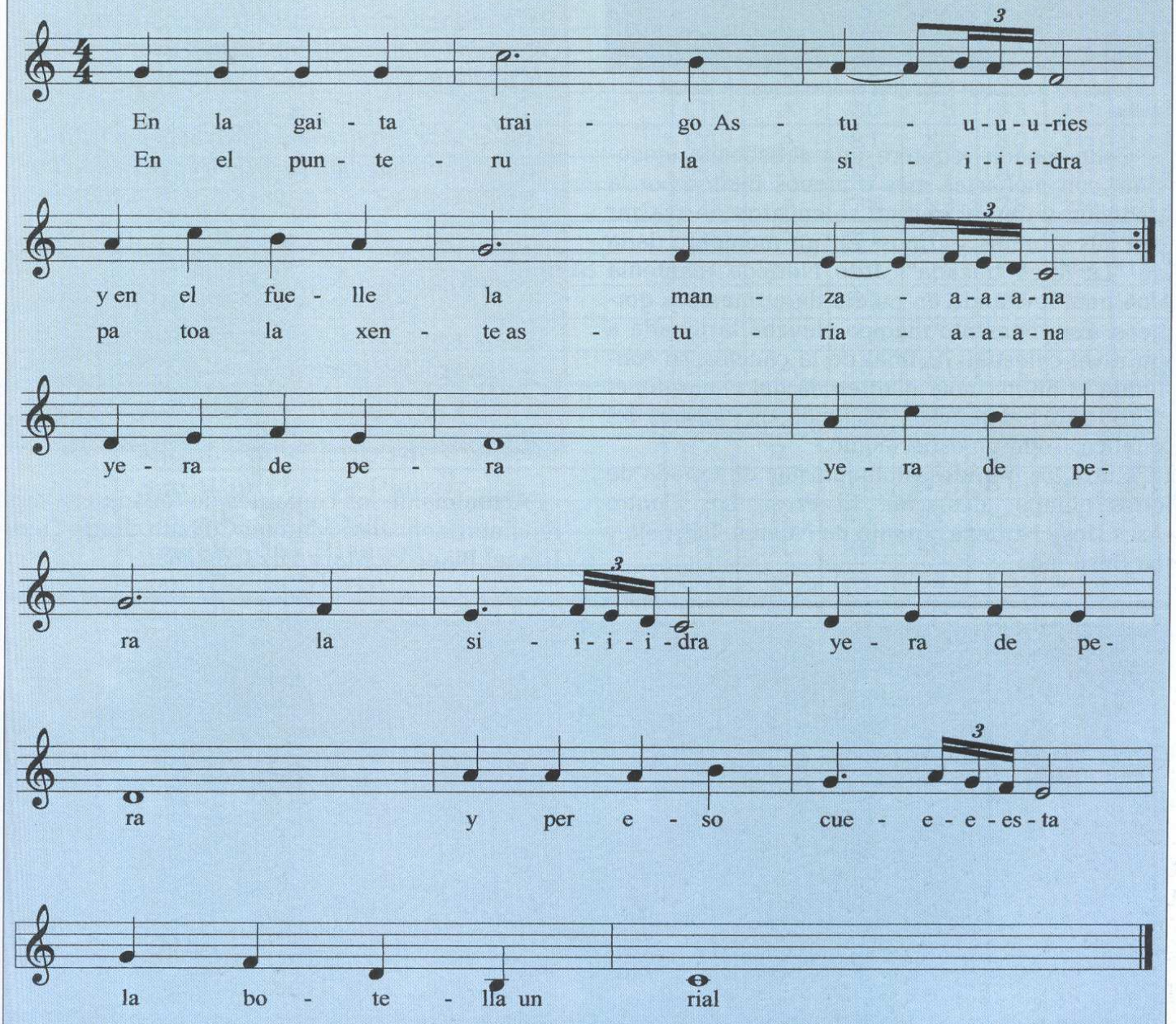


Foto cedida por el Museo de Bellas Artes de Asturias (óleo de Manuel Medina)

Cada tonada requiere una sotisficada ejecución, con melismas más o menos fijados por la tradición y que el gaitero se encarga de realzar con sus vibratos y trinos. En un momento dado de "La línea trazada", José Noriega mantenía una nota levitando en medio de numerosos gorgeos. Ese momento mágico elevaba la tonada a un nivel celestial. Al final de la canción se confunde la última nota mantenida del cantante, el floreo final del gaitero y los aplausos y vítores del público. Todo un espectáculo.

Entre los grandes protagonistas de tonada de otros tiempos destacan: El Presi, Los Cuatro Ases, José Noriega, Juanín de Mieres, Requejo y La Busdonga.

Xuacu Amieva es músico y profesor de instrumentos tradicionales asturianos.

Tiene publicados varios trabajos discográficos y un método de gaita asturiana.

Ganador del Trofeo internacional de Gaita "Macallan" en 1986 en el Festival de Lorient (Francia).

Colaboró como instrumentista y cantante en el disco "Santiago", del grupo irlandés The Chieftains.

En la actualidad vive en Oviedo (Asturias) donde compagina sus labores docentes con seminarios y conciertos por todo el mundo.

Página web:
www.xuacuamieva.com

E-mail:
amievax@telecable.es

Actualmente los cantantes de tonada con más renombre son: José Manuel Collado, Jorge Tuya, Ismael Blanco y Mary Luz Cristóbal.

1935. Coro «Aires da Montaña» de Chantada (Lugo)

Clasificación da X Liga Galega de Bandas de Gaitas

GRAO	BANDA	PRO	AREA	1ª	2ª	3ª	TOT	CL
1º	Concello de Xinzo de Limia	OU	A	85	85	91	261	1
1º	Cea	OU	A	85	88	88	261	2
1º	"Nova Fronteira" da Valenzá	OU	A	87	81	86	254	3
1º	"Zuncurrundullo"	LU	A	87	80	86	253	4
1º	"Manxadoira"	PO	A	86	86	81	253	5
1º	Concello de Manzaneda	OU	A	81	83	81	245	6
1º	"Toxos e Xestas" de Barcelona	BA	A	79	86	80	245	7
1º	Concello de Monforte de Lemos	LU	A	82	83	78	243	8
1º	Concello de Cartelle	OU	A	81	80	80	241	9
1º	"Devalar" de Amoeiro	OU	A	78	81	82	241	10
1º	"A Follateira"	OU	A	80	78	83	241	11
1º	A Carballeira	OU	A	81	80	80	241	12
1º	Fornelos de Montes	PO	A	81	77	81	239	13
1º	"Toca e Baila" de Velle	OU	A	78	83	78	239	14
1º	Concello de Allariz	OU	A	81	77	80	238	15
1º	"Os Xuncos" de X.de Espadañedo	OU	A	80	78	78	236	16
1º	Concello do Carballiño	OU	A	82	77	75	234	17
1º	Municipal de Chantada	LU	A	78	74	77	229	18
1º	"Cidade de Ferrol"	CO	A	0	81	81	162	19

GRAO	BANDA	PRO	AREA	1ª	2ª	3ª	TOT	CL
2º	"Rosalía de Castro" de Cornellá	BA	B	94	93	87	274	1
2º	"San Wintyla" de Punxín	OU	B	91	87	81	259	2
2º	Concello de Esgos	OU	B	83	89	86	258	3
2º	Concello dos Blancos	OU	B	86	86	78	250	4
2º	Concello da Merca	OU	B	81	83	85	249	5
2º	Concello de Chandrexa de Queixa	OU	B	88	79	81	248	6
2º	Concello do Irixo	OU	B	84	79	82	245	7
2º	"Frouma" de Piñor	OU	B	87	81	77	245	8
2º	"Anxuiña" de Santomé	PO	B	89	81	75	245	9
2º	Concello de Celanova	OU	B	79	84	80	243	10
2º	"San Pantaleón"	CO	B	89	74	80	243	11
2º	"Os Dezas" de Moneixas	PO	B	85	78	79	242	12
2º	Concello de Nogueira de Ramuín	OU	B	84	79	78	241	13
2º	"A Torre" de Maside	OU	B	88	74	78	240	14
2º	Montederramo	OU	B	81	73	84	238	15
2º	Concello do Barco	OU	B	80	82	75	237	16
2º	Concello de Lobios	OU	B	76	82	77	235	17
2º	Concello de Verín	OU	B	78	76	80	234	18
2º	"Os Trinta" de Trives	OU	B	77	81	76	234	19
2º	"Os Trasnos"	OU	B	76	78	75	229	20
2º	"Dragóns Vermellos"	OU	B	81	67	78	226	21
2º	Concello de Vilamarín	OU	B	78	69	73	220	22
2º	Protección Civil de Laza	OU	B	72	76	70	218	23
2º	A Cañiza	PO	B	0	0	73	73	24

GRAO	BANDA	PRO	AREA	1ª	2ª	3ª	TOT	CL
3º	"Tremiñado" de Ponteareas	PO	C	83	91	92	266	1
3º	"Os Castros" de Ames	CO	C	86	85	95	266	2
3º	Concello de Sarreaus	OU	C	87	88	89	264	3
3º	Concello de Xinzo de Limia-B	OU	C	85	86	88	259	4
3º	Concello de Coles	OU	C	84	86	84	254	5
3º	"Virxe do Portal" de Ribadavia	OU	C	84	85	82	251	6
3º	Concello de Maceda	OU	C	82	86	80	248	7
3º	"Os Falcatrueiros" de Monterroso	LU	C	77	88	81	246	8
3º	"Samoeiro" de Pobra de Brollón	LU	C	86	80	79	245	9
3º	"San Martín" de Quiroga	LU	C	81	85	77	243	10
3º	Concello de Entrimo	OU	C	81	79	82	242	11
3º	Centro Galego de Valladolid	VA	C	78	82	75	235	12
3º	Concello de Beariz	OU	C	80	79	75	234	13
3º	"Os Galos" de Rabo de Galo	OU	C	80	79	74	233	14
3º	Concello de Leiro	OU	C	82	76	75	233	15
3º	"Os Fachuquiños" de Lobeira	OU	C	74	76	74	224	16
3º	"San Blas" de Fabeiro	LE	C	68	77	76	221	17
3º	Concello de Carballeda de Avia	OU	C	74	81	66	221	18
3º	Carballiño-B	OU	C	70	71	76	217	19
3º	"A Tarazana"	OU	C	73	75	69	217	20
3º	Castro de Beiro	OU	C	74	68	74	216	21
3º	Cea-B	OU	C	70	73	69	212	22
3º	Concello de Cenlle	OU	C	70	69	71	210	23
3º	Preparatorio	OU	C	68	66	69	203	24
3º	"Neireo" de Baleira	LU	C	65	70	66	201	25
3º	"Airiños" de Arnoia	OU	C	71	67	60	198	26
3º	O Caurel	LU	C	76	84	0	160	27
3º	Centro Galego de Madrid	MA	C	75	85	0	160	28
3º	"Mato Vizoso" de Vilalba	LU	C	73	0	0	73	29
3º	"Cantiga 169" de Murcia	MU	C	0	64	0	64	30

Banda de gaitas «O afiador» de Zürich no X Campionato Nacional en Manzaneda (30/07/2000).

GRAO	BANDA	PRO	AREA	1ª	2ª	3ª	TOT	CL
4º	Concello de Calvos de Randín	OU	D	79	88	85	252	1
4º	"Columbrianos" de Ponferrada	LE	D	82	80	88	250	2
4º	Concello de Bande	OU	D	81	82	85	248	3
4º	Concello de Boborás	OU	D	78	85	81	244	4
4º	Concello de Vilar de Barrio	OU	D	77	77	87	241	5
4º	"Os Trabazos" de Castro Caldelas	OU	D	75	77	85	237	6
4º	"O Castro" de Ferreira de Pantón	LU	D	76	77	80	233	7
4º	"Ribeiro" de Bande	OU	D	74	71	81	226	8
4º	"San Xoán de Río"	OU	D	74	72	79	225	9
4º	"Amigos do Mosteiro" de Melón	OU	D	73	76	76	225	10
4º	"San Juan de Calo"	CO	D	72	78	74	224	11
4º	Concello da Gudiña	OU	D	71	73	79	223	12
4º	Concello de Muras	LU	D	70	74	79	223	13
4º	Concello de Ramirás	OU	D	74	72	76	222	14
4º	Centro Galego de Ponferrada	LE	D	70	73	74	217	15
4º	Sta.Cruz de Arrabaldo	OU	D	74	71	71	216	16
4º	Concello de Trasmiras	OU	D	73	70	73	216	17
4º	Concello de Padrenda	OU	D	74	70	72	216	18
4º	Concello de Baltar	OU	D	67	70	73	210	19
4º	Concello de Castrelo de Miño	OU	D	71	76	62	209	20
4º	Concello de Bóveda	LU	D	72	66	69	207	21
4º	Concello de Samos	LU	D	66	65	73	204	22
4º	A Mezquita	OU	D	70	66	66	202	23
4º	"Queixumes dos Pinos"	OU	D	71	65	65	201	24
4º	"Seminario de Ourense"	OU	D	67	60	65	192	25
4º	Municipal de Outes	CO	D	69	62	60	191	26
4º	Celanova - B	OU	D	67	63	60	190	27
4º	Val de Láncara	LU	D	61	66	62	189	28
4º	Concello de Viana do Bolo	OU	D	72	0	76	148	29
4º	"Nova Fronteira"-B	OU	D	72	71	0	143	30
4º	"Agarimo" de Catabois	CO	D	67	0	73	140	31
4º	Concello de Avión	OU	D	68	67	0	135	32
4º	"Lar das Cegoñas"	OU	D	67	67	0	134	33
4º	"Fuentes Nuevas"	LE	D	0	0	71	71	34

GRAO	BANDA	PRO	AREA	1ª	2ª	3ª	TOT	CL
N	"Fiadeiros"	OU	A	65	76	71	212	1
N	"Os Trinta"-B	OU	A	67	74	70	211	2
N	Verea	OU	A	64	73	70	207	3
N	Riós	OU	A	61	69	66	196	4
N	A Veiga	OU	A	55	67	71	193	5
N	Concello de Verín-B	OU	A	59	66	62	187	6
N	O Caurel-B	LU	A	72	73	0	145	7
N	"Fillos de Ourense" de Caracas	VE	A	0	0	74	74	8
N	Concello de Monterrei	OU	A	0	0	74	74	9
N	"Tibiás" de Pereiro de Aguiar	OU	A	0	0	68	68	10
N	Concello de Vilamartín de Valdeorras	OU	A	0	0	67	67	11
N	Concello de Ribas do Sil	LU	A	0	0	66	66	12
N	Concello de San Amaro	OU	A	0	0	60	60	13

X Campionato Nacional de Bandas de Gaitas

Cabeza de Manzaneda (Ourense) 30 de Xullo do 2000

GRAO	BANDA	PRO	INT	AFI	PER	EST	TOT	CL
1º	Cea	OU	24	25	24	22	**95**	**1**
1º	Concello de Manzaneda	OU	22	23	23	23	**91**	**2**
1º	Concello de Xinzo de Limia	OU	22	23	22	22	**89**	**3**
1º	"Nova Fronteira" da Valenzá	OU	21	21	22	24	**88**	4
1º	"Devalar" de Amoeiro	OU	19	23	21	23	**86**	5

GRAO	BANDA	PRO	INT	AFI	PER	EST	TOT	CL
2º	Concello de Esgos	OU	21	21	22	20	**84**	**1**
2º	Concello de Chandrexa de Queixa	OU	19	23	20	22	**84**	**2**
2º	Concello dos Blancos	OU	23	21	21	18	**83**	**3**
2º	"Rosalía de Castro" de Cornellá	BA	21	23	20	19	**83**	4
2º	"San Wintyla" de Punxín	OU	20	21	19	20	**80**	5
2º	Concello da Merca	OU	18	22	20	19	**79**	6

GRAO	BANDA	PRO	INT	AFI	PER	EST	TOT	CL
3º	"Virxe do Portal" de Ribadavia	OU	19	19	18	24	**80**	**1**
3º	"Tremiñado" de Ponteareas	PO	23	21	17	18	**79**	**2**
3º	Concello de Sarreaus	OU	23	18	18	19	**78**	**3**
3º	Concello de Xinzo de Limia-B	OU	20	21	17	19	**77**	4
3º	Concello de Coles	OU	19	17	17	22	**75**	5
3º	"Os Castros" de Ames	CO	19	19	17	19	**74**	6

GRAO	BANDA	PRO	INT	AFI	PER	EST	TOT	CL
4º	Concello de Calvos de Randín	OU	22	22	17	23	**84**	**1**
4º	"Columbrianos" de Ponferrada	LE	22	22	16	21	**81**	**2**
4º	Concello de Bande	OU	20	21	16	21	**78**	**3**
4º	"Os Trabazos" de Castro Caldelas	OU	21	19	16	21	**77**	4
4º	Concello de Boborás	OU	17	19	18	21	**75**	5
4º	Concello de Vilar de Barrio	OU	18	17	15	22	**72**	6
4º	"O Afiador" de Zürich	CH	16	14	16	18	**64**	7

GRAO	BANDA	PRO	INT	AFI	PER	EST	TOT	CL
N	"Os Trinta"-B	OU	22	22	18	19	**81**	**1**
N	Verea	OU	21	19	15	21	**76**	**2**
N	O Caurel-B	LU	19	20	15	20	**74**	**3**
N	"Fiadeiros"	OU	19	18	16	20	**73**	4
N	Riós	OU	15	15	14	17	**61**	5
N	A Veiga	OU	15	15	15	15	**60**	6

I Trofeo de Bandas de Gaitas "O Viso-Lobeira"

Lobeira (Ourense) 11 de Xuño de 2000

No contexto da tradicional romería do Viso de Lobeira (Ourense), celebrouse o día 11 de xuño de 2000 o 1º Trofeo para bandas de gaitas que dan cabida ás bandas da comarca. O trofeo que quedou instituído para o futuro contando con numeroso público que seguíu o evento con emoción.

HORA	Nº	BANDA	PRO	TOT
17.00	1	"Concello de Lobios"	OU	92
18.03	2	"Concello de Celanova"	OU	88
17.07	3	"Concello de Entrimo	OU	87
17.42	4	"Concello de Calvos de Randín"	OU	83
17.35	5	"Concello de Lobeira"	OU	79
17.56	6	"O Ribeiro" de Bande	OU	77
17.21	7	"Concello de Bande"	OU	76
17.49	8	"Concello de Verea"	OU	74
17.28	9	"Concello de Padrenda"	OU	74
17.14	10	"Concello de Ramirás"	OU	72

Trofeo "Viso de Lobeira". Diseño: Antón Pereiras.

O alcalde de Lobios recibe o trofeo conquerido pola banda de gaitas que a acredita como campiona do I Trofeo "O Viso" de Lobeira (11/6/00)

Banda de gaitas de Lobios - O Viso de Lobeira (11/06/2000)

8º Campionato de Solistas de Banda de Gaitas Cea (Ourense)

17 de Xuño de 2000

CLASIF.	PUNT	NOME	BANDA DE GAITAS
1º	*46*	*Miguel Fernández Corral*	*"Cidade de Ferrol"*
2º	*45*	*Marcos García*	*"Agarimo" de Catabois*
3º	*43*	*Daniel López*	*"San Pantaleón"*
4º	41	Xurxo Gómez Fidalgo	"Concello de Xinzo de Limia-B"
5º	41	Diego Vázquez	"Devalar" de Amoeiro
6º	40	Emilio Valencia Rodríguez	"Concello de Xinzo de Limia-A"
7º	40	Gutier Álvarez	"Concello de Manzaneda"
8º	39	Diego Prieto	"Os Trabazos" de Castro Caldelas
9º	39	Xesús Aira Quintas	"Concello de Samos"
10º	39	Óscar Sánchez Rodríguez	"Samoeiro" de Pobra de Brollón
11º	38	Nabor Gómez	"Concello de Cartelle"
12º	*37*	***Pablo Devigo*** *(premio "menor de 10 anos")*	***"Os Trabazos" de Castro Caldelas***
13º	37	Abel Fernández Martínez	"Concello de Boborás"
14º	36	Alejandro Vidal	"Concello do Carballiño"
15º	36	Xabier Estévez	"Concello de Viana do Bolo"
16º	36	Pablo Seoane Rodríguez	"Concello de Cualedro"
17º	35	Chanel Outerelo Baca	"San Wintyla" de Punxín
18º	35	David Cid González	"Concello de Sarreaus"
19º	35	Marta Mouriño	"Concello de Celanova"
20º	35	Cristina González	"Concello de Maceda"
21º	35	Xosé Antón Santos	"Nova Fronteira" da Valenzá
22º	34	Isidro Vidal	"Concello do Carballiño"
23º	33	Xabier Palomares	"Concello de Baltar"

Lola Fernández Parada e Xan Xove González, gañadores do 2º Concurso Avelino Cachafeiro, celebrado en Soutelo de Montes (19/08/2000).

Crónicas gaiteiras em terras de Coimbra

Mário Correia

Uma Tradição Esquecida

Só muito recentemente se começou a prestar a devida atenção à tradição gaiteira na área de Coimbra. Nos anos 60, Michel Giacometti (pioneiro nas recolhas muricais da tradição oral em Portugal e responsável por uma antologia do canto e da música tradicional portuguesa que permanece obra prima de inexcedível valor e expressividade) gravou o gaiteiro da aldeia de Eira-Pedrinha, na freguesia de Barreira, pertencente ao concelho de Condeixa, do que ficou testemunho no volume discográfico consagrado às Beiras (editado em 1970, pelos seus Arquivos Sonoros Portugueses, na série Antologia da Música Regional Portuguesa). Antes, Armando Leça dera conta do facto de ter gravado na região um fandango tocado em gaita de foles, não havendo notícia da respectiva edição discográfica. E, nos anos 60, Ernesto Veiga de Oliveira efectuou uma série de gravações com o gaiteiro José Melo, porém ainda não editadas em termos discográficos (embora sejam amplamente conhecidas em virtude de terem sido recentemente disponibilizadas via-Internet).

O que é, de facto, muito pouco se tivermos em conta a dinâmica musical dos gaiteiros da região (uma região que abrange terras do chamado Baixo Mondego mas também dos concelhos da Mealhada, Cantanhede e Albergaria) o que não deixa de ser surpreendente, tanto mais que se regista a existência de um repertório específico (se bem que assaz divorciado da música regional característica da região), coexistindo com espécimes comuns a várias regiões do país, não raro passando pelos domínios da música ligeira da primeira metade do século XX. De realçar a expressividade tímbrica da gaita de foles característica desta região ("gritante", como afirmou Ernesto Veiga de Oliveira), onde se registou a existência de uma tradição de fabrico local hoje praticamente extinta (instrumentos particularmente robustos, apenas com similitudes e afinidades nas primitivas gaitas de foles mirandesas).

Flaminio de Almeida. Gaiteiro de Casal da Misarela

Fabrico Artesanal

Na área de Coimbra, as gaitas de foles eram em grande parte fabricadas na região, por torneiros que possuem ferramenta apropriada; temos notícia de várias gerações desses fabricantes de há cerca de 80 anos a esta data; subsiste pelo menos um na própria cidade de Coimbra: os instrumentos têm ali um aspecto geral peculiar, torneados e pintados de várias cores, grossos e com um pesado roncão, muito diferentes de aspecto, por um lado, das finas e leves gaitas minhotas e galegas, mas também, por outro, das igualmente pesadas, mas muito mais rudes, gaitas transmontanas. A madeira usada para todas as peças era o buxo, mas hoje preferem o pau-preto para o ponteiro; o saco é agora sempre de borracha; o assoprete fica em cima, a meio, no bocal que corresponde ao lugar do pescoço num "fole" de rês, mas também tem de se amarrar ao roncão, para se não desviar da boca. O instrumento aqui figura igualmente sempre acompanhado de bombo e caixa.

Ernesto Veiga de Oliveira escreveu estas palavras em 1964 (Oliveira, 1966), sendo de referir que a tradição local de fabrico se radicava, sobretudo, na

Gaita de foles de Flaminio de Almeida

célebre família dos Melo (o único gaiteiro da região que se encontrava até há bem pouco tempo registado e editado, por Michel Giacometti, era justamente José Melo), como escreveu, em 1940, o músico-caminheiro Armando Leça (Leça, 1940):

A gaita de foles, que há meio século ainda se fazia em Coimbra, consta de "ponteiro", cujos orifícios formam a escala, e da "ronca", sua dominante (Sol), isto é, a pedal, segundo os tratadistas. Há gerações de famílias de gaiteiros, como os Melo...

De registar o facto de Ernesto Veiga de Oliveira ter feito questão de afirmar que, ao contrário de Armando Leça, que indicou para as gaitas de foles coimbrãs o roncão na dominante, ele o encontrou sempre na tónica.

Dois exemplares destas gaitas autóctones são os instrumentos ainda hoje tocados por Flamínio de Almeida, de Casal da Misarela, e pelo Ti Chico Gato, de Ribeira de Frades. Diga-se, de passagem, existirem informações sobre alguma tradição de fabrico em Taveiro, localidade próxima de Ribeira de Frades (terra onde o gaiteiro de Frossos, José Nunes Vieira, adquiriu a sua gaita de foles, há mais de cinquenta anos, directamente do artesão que a tinha construido).

O citado Flamínio de Almeida toca uma gaita de foles bem característica do fabrico tradicional da região: um consideravelmente grande fole de borracha envolvido por uma "vestimenta" confeccionada em tecido "rico" por uma costureira da terra; uma ronca fita de buxo, com aplicações de latão polido, com particular destaque para a que envolve o rebordo exterior da copa; uma ponteira de pau-preto, com uma aplicação de latão polido no rebordo exterior da respectiva campânula; e um soprete feito a partir de um volumoso chaço e buxo, preso por um fio à ronca para não se afastar demasiado da boca do gaiteiro.

Trata-se de um instrumento rude e bastante "agressivo" (embora a gaita de foles do Ti Chico Gato seja bastante doce do ponto de vista tímbrico). Neste contexto distintivo, Michel Giacometti considerou a gaita de foles da região de Coimbra um instrumento cantante, chamando a atenção para o facto de apresentar as costumadas anomalias tonais. Não deixa, pois, de ser digno de atenção o facto de a gaita de foles de Flamínio de Almeida se filiar clara e inequivocamente nesta "escola" de fabrico específico da região de Coimbra, a qual se encontra em vias de desaparecimento: tais gaitas já não se constroem e escasseiam os gaiteiros que ainda as utilizam. Flamínio de Almeida, gaiteiro de Casal da Misarela, é uma das excepções, sendo mesmo muito crítico para com as gaitas de fo-

les galegas que os mais novos começam a exibir: Vi essas gaitas galegas em Coimbra: aquilo não presta! São muito finas e delgadinhas...

Gaitas na Queima das Fitas

Segundo rezam as crónicas, nos anos 20 do século XX, a Queima das Fitas (festa anual dos estudantes universitários), em Coimbra, iniciava-se com uma alvorada festiva, com foguetes a estalejar nos ares das margens do Mondego e os grupos de zés pereiras a despertar as gentes com o ribombar de caixas e de bombos e os sons estridentes das gaitas de foles. E, nos anos 40 e 50 do referido século, a presença dos gaiteiros permanecia (Lopes, 1982:115):

Nenhuma romaria em Portugal se lhe poderia comparar. Nele seguiam não apenas estudantes, mas toda uma multidão representativa da maioria dos estratos sociais, incluindo os Zés Pereiras.

Delfim Francisco, caixeiro de Barcouço, ainda se recorda de, nos anos 50, ver seu pai, um gaiteiro que se encontrou em 1970 com Michel Giacometti, a tocar, na companhia de muitos outros gaiteiros, integrado no cortejo da Queima das Fitas. E a função começava mesmo com o *Passodobrado*, espécime que foi por nós pela primeira vez editado no disco testemunhal do repertório do gaiteiro de Casal da Misarela, Flamínio de Almeida. A primeira festa em que este gaiteiro tocou foi mesmo em Coimbra, em pleno ambiente académico:

Foi em Coimbra, na Queima das Fitas. E os estudantes gostavam muito de mim, porque eu era muito novo, baixinho e com uma gaita enorme!... Achavam-me graça!...

Um gaiteiro de Ribeira de Frades, o Ti Chico Gato, possui no seu repertório espécimes como o Fado Hilário (fado dos estudantes) e O Nabo do

Joaquim Torres, gaiteiro da Póvoa da Lomba

Grupo de Zés Pereiras

Grelo, os quais de imediato nos remetem para a sua forte ligação à vida festiva académica. Segundo informação recolhida e disponibilizada por Henrique Oliveira, o *Ti Chico vai todos os anos no cortejo académico, não na posição que será natural ocupar pela sua condição de gaiteiro, mas sim junto dos antigos alunos; ou seja, no meio dos velhos médicos, advogados, etc., com os quais conviveu quando estes ainda eram estudantes.*

Tanto quanto nos foi dado investigar (e seguindo pistas fornecidas por Paulo Marinho), a presença dos gaiteiros na Queima das Fitas, em Coimbra, terá sido objecto de uma se não proibição pelo menos "orientação" com sentido proibicionista por parte das autoridades académicas durante os anos 50. Embora não nos tenha sido possível obter quaisquer dados concretos sobre esta actuação, a verdade é que nos anos 60 a sua presença era (foi) reduzida e com carácter mais ou menos esporádico, não raro marginal (sem o lugar de destaque que tradicionalmente ocupavam nas referidas festividades académicas).

Corpus Christi e outras Festas com Gaitas

De acordo com informações veiculadas pelos notáveis textos informativos de João Pedro Ribeiro, em princípios do século XVI, na Procissão de Corpus Christi, em Coimbra, as evoluções dos Alfaiates e das Tecedeiras faziam-se ao som das gaitas e tamboris. Pese embora o facto de Ernesto Veiga de Oliveira considerar o termo "gaita" organologicamente ambíguo, a verdade é que a maioria dos estudiosos tem vindo a considerar (sobretudo por força dos resultados da aplicação de métodos de análise comparada dos vários "títulos" do "regimento" das procissões das festas do Corpus Christi) serem mesmo cornamusas os instrumentos referidos quando, em 1517, se dizia que os *alfaates*, as *tecedeiras*, os *çapateiros* e *tecelaens* eram obrigados a levar *huma gaita ou tamoril*.

No que se refere à presença das gaitas de foles em procissões religiosas, regista-se a participação nas festas locais, normalmente tocando espécimes de carácter e funcionalidade reconhecidamente religiosa, como *Queremos Deus, Salvé Raínha, Bendito e Louvado Seja*... O que ainda se verifica no presente, sobretudo nas festas mais pequenas e sem meios para contratação de fanfarras ou filarmónicas. Não tocam no sagrado mas integram a procissão pelas ruas da terra.

Digno de registo é o facto de na região de Coimbra se ter dançado ao som das gaitas de foles, com frequência e nas mais diversas e distintas

ocasiões festivas. Os testemunhos recolhidos junto dos velhos gaiteiros (como é o caso de António Carvalho André, gaiteiro de Vila Pouca do Campo, mais conhecido por Ti Mateiro e do Ti Chico Gato, de Ribeira de Frades) apontam justamente nesse sentido, conforme no-lo reportou, uma vez mais, o nosso informante, Henrique Oliveira:

Vários desses gaiteiros (e não só) falaram-me de antigamente ser frequente dançar-se ao som dos gaiteiros, ou seja, da gaita de foles, da caixa e do bombo. Quem de boa vontade também me falou abundantemente sobre este assunto foi a mulher do Ti Mateiro, gaiteiro de Vila Pouca do Campo, que, faladora, mostrava prazer em falar nesses bailes ao som da gaitas de foles em que participava quando era nova. O Ti Chico Gato também me contou ter tocado muitas vezes para o "pessoal" dançar. Acho que este é um assunto interessante e relevante no que à gaita de foles diz respeito pois remete para uma função e utilização deste instrumento, na região de Coimbra, num âmbito social lúdico que quase sempre se afirma ter chegado aos nossos dias apenas no Nordeste Transmontano. O que não é verdade. Há já bastante tempo que me relataram episódios de dança ao som da gaita no concelho de Penacova. Desde então tenho ouvido outros relatos de episódios deste género passados na região de Coimbra.

Alguns Gaiteiros da Região

José Melo, gaiteiro de Barreira, no concelho de Condeixa, já falecido, foi o único gaiteiro da região de Coimbra a ser gravado e editado Por Michel Giacometti. Refira-se, de passagem, que esta escassez documental só foi muito recentemente contrariada, mais concretamente no ano passado, com a edição (Sons da Terra) do gaiteiro de Casal da Misarela, Flamínio de Almeida (numa recolha por nós efectuada). José de Melo, acompanhado por seu irmão, Manuel Melo (caixa) e por António Craveiro (bombo), foi gravado por Ernesto Veiga de Oliveira, de cujos arquivos recentemente Domingos Morais fez divulgar, via-Internet, os seguintes espécimes: *Alvorada* (duas variantes), *Arruada*, *Fado do Hilário*, *Valsa*, *Salvé Raínha* e *O Nabo do Grelo*.

Eduardo Carvalho – popularmente conhecido por Ti Chico Gato – tem setenta e quatro anos de idade, sendo neto do célebre José Melo, atrás referido. Filho de gaiteiro, de seu nome Bernardino Anacleto dos Santos, Eduardo Carvalho foi, porém, criado por Francisco Melo, também gaiteiro, que o introduziu na vida musical de Ribeira de Frades e que chegou mesmo a substituir no grupo (no qual costumava tocar percussão) quando aquele se embebedava e não conseguia prosseguir com a função contratada. Isto suecedeu em finais dos anos 30 do século passado, quando contava catorze anos de idade. Do seu repertório ainda hoje fazem parte espécimes como a *Alvorada*, *Passodobrado*, *Fado Hilário* e *O Nabo do Grelo*, entre outros. Utiliza uma gaita filiada na tradição de fabrico da região, robusta, de reconhecida antiguidade, que um gaiteiro de Arzila afirmou ser capaz de identificar à distância, sem precisar de ver quem a toca.

Este gaiteiro de Arzila, de seu nome António Filipe Oliveira, é alfaiate de profissão, habilidoso na confecção de "vestimentas" para gaitas (como a que aplicou na gaita utilizada pelo Ti Chico Gato). Em Vila Pouca do Campo, uma referência muito especial vai necessariamente para o Ti Mateiro, António Carvalho de Andrté, gaiteiro de idade já bastante avançada (septagenário), que animou muitas festas e bailes da região ao som da sua gaita de foles.

Flamínio de Almeida nasceu há setenta e dois anos na aldeia de Casal da Misarela, onde reside, tendo-se iniciado nas lides gaiteiras quando tinha cerca de quinze anos. Estímulos para aprender a tocar não lhe faltaram: seu avô era um respeitado gaiteiro, muito apreciado pelas gentes da terra e das redondezas e seu tio tornou-se também um dos mais populares gaiteiros do Casal da Misarela.

Tendo-lhe sido atribuídas por seu pai as tarefas do pastoreio, o jovem Flamínio desde logo decidiu aproveitar as longas horas passadas por montes e vales para aprender a tocar, pedindo emprestado a seu avô um velho flautim no qual ele já não costumava tocar. Perante as insistências de seu pai junto do velho gaiteiro, Flamínio acabou por conseguir o instrumento para os fins pretendidos.

No entanto, pouco tempo depois, o velho flautim já não lhe servia – quer do ponto de vista mu-

José Nunes Vieira, gaiteiro de Frossos

Igreja de Santa Cruz (Cadeiral)

sical propriamente dito quer do ponto de vista social, porque o que ele queria era em tocar gaita nas festas locais e regionais, como todos os velhos gaiteiros que conhecia – o jovem Flamínio interessou-se pela velha gaita de foles que seu avô, devido à sua avançada idade, já não tocava. Só que não era nada fácil comvencer um gaiteiro a deixar partir o seu instrumento, sobretudo depois de tantos anos de convivência. E seria de novo graças à intervenção de seu pai que a sua vontade seria satisfeita: *Empreste lá a gaita ao seu neto; pode ser que o rapaz dê alguma coisa...*, teria argumentado seu pai para vencer as naturais resistências do ancião, de algum modo lhe dando a esperança da continuidade da tradição no seio da família.

As primeiras composições do seu repertório foram aprendidas vendo e ouvindo tocar seu tio, Hermano Rodrigues de Almeida, então o gaiteiro de Casal da Misarela, na medida em que seu avô já tinha deixado de tocar. Mas também as modas mais populares da época, que as gentes da terra reclamavam e através das quais os mais jovens aferiam a categoria do gaiteiro. *Os mais velhos queriam sempre as modas mais antigas, mas os mais novos o que queriam eram as modernices e eu lá tinha de agradar a uns e a outros*, disse-nos Flamínio de Almeida. Tal como Ernesto Veiga de Oliveira tinha notado, tratava-se de um repertório específico, praticamente alheio à música característica da região, com um elevado grau de autonomia expressiva.

Flamínio de Almeida costuma tocar nas festas da terra, realizadas em honra de S. Bento. E, garante-nos, as pessoas aqui da terra gostam muito de me ouvir. Na última passagem de ano tocou nas Carvalhosas, acompanhado, como habitualmente, por dois tocadores dessa aldeia: João da Assunção, na caixa, e António Roque, no bombo. Esta é a formação instrumental tradicional da região. Tocar sozinho só quando vai na procissão, logo depois do pálio onde segue o sacerdote. Do seu repertório salientamos espécimes como *Passodobrado, Alvorada, Salvé Raínha, Oliveira da Serra* e *Ó Rosa Arredonda a Saia*, entre muitas outras.

Por terras de Albergaria impõe-se a referên-

cia para gaiteiros como José Nunes Vieria (de Frossos) e Hélio do Paço (de S. João de Loure), e, por terras da Mealhada, de Fabiano Almeida da Cruz (da aldeia de Póvoa do Garção, em Ventosa do Bairro) bem como dos grupos de gaiteiros *Os Três Unidos* (de São Romão) e *Os Carriços* (da Quinta do Valongo). Nos quais se encontram todas as características de expressão e funcionalidade assumidas por Joaquim Torres, gaiteiro que recentemente tivemos a oportunidade de gravar e que consideramos assz expressivo da região em questão.

Joaquim Torres nasceu em 15 de Março de 1930 na Póvoa da Lomba, Cantanhede, desde muito cedo se tendo revelado particularmente atraído pelo mundo da música popular e tradicional. Na região onde nasceu e onde continua a residir, os gaiteiros tradicionais foram sempre bastante apreciados, sendo mesmo presença indispensável nos peditórios, nas procissões, nas fogueiras de S. João e na animação dos arraiais das principais romarias. Uma das gaitas de foles utilizadas por Joaquim Torres foi construida por ele mesmo, em madeira de nogueira, sem recurso ao habitual torno ou a qualquer tipo de ferramenta eléctrica. A golpes de lâmina e com indescritível arte e engenho, Joaquim Torres deu vida musical à madeira, que continua viva, como ele diz, na forma de um instrumento como a gaita de foles, que toca com invulgar arte e talento. Habilidoso como é, faz as palhetas que, não raro, vende a outros gaiteiros, aos quais também chega a "empalhetar" as próprias gaitas. E as flautas de cana saem das suas mãos com inegável rigor de afinação, flautas estas que começou a fazer quando ainda rapaz andava pelos campos com os rebanhos.

Joaquim Torres – que faz parte do grupo *Os Amigos da Rambóia*, constituido por Joaquim Torres (gaita de foles), da Póvoa da Lomba, Delfim Francisco (caixa) e Manuel Marques (bombo), ambos de Barcouço - deu-nos conta da grande tradição dos gaiteiros de tocarem nos peditórios das festas beirãs, algo que permanecia muito vivo ainda nos nossos dias. Mas do que ele gostava mesmo era de integrar as procissões (tocando o *Padre Nosso, Bendizemos o Teu Nome e Queremos Deus*), momentos de espiritulaidade que o gaiteiro se esforçava por exprimir e reforçar através do seu instrumento. E, momento também particularmente emocionante para ele, era o da entrega da bandeira, no fim da festa, aos novos mordomos, que no ano seguinte iriam dar continuidade aos festejos.

As arruadas dos gaiteiros podem filiar-se no quadro expressivo das *rusgas* e dos grupos das chamadas *modas dos caminhos* e dos arraiais (*Da Beira Litoral, com casas de pedra solta, capucheiras, priscos, colinas e vales, coros do arestal, gaiteiros nos arraiais...*, escreveu Armando Leça). De realçar o facto de, nesta região, ainda nos inícios da década de 40 do século passado, o gaiteiro (e respectivos acompanhantes, de caixa e bombo, normalmente) saíam a terreiro para substituir a *filarmónica*, denotando uma "renovação" de repertório que folcloristas como Armando Leça não ouviam com bons ouvidos: *O gaiteiro principia pelo "sinal da moda", como quem diz: amostra temática. Depois o bombo entra, acentuando os ritmos coreográficos até ao "requebro" da gaita, isto é, o remate, numa suspensão sobre a aguda nota, tónica. Com a "alvorada" espertinam-se os povoados; com a "arruada", em compasso de passodoble, acordam-se os povoados. O repertório dos gaiteiros renova-se como qualquer filarmónica: quanto mais se renova, mais danças regionais se esquecem.*

Joaquim Torres ainda conserva no seu repertório espécimes como a Farrapeira (uma dança bem marcada, filiada nas danças de salão do século XIX, com posições, passos e cortesias que o povo todavia simplificou), Vira de Coimbra, Malhão Bairradino e Malhão de Águeda, entre outras. Bem como algumas marchas que, não sendo verdadeiramente regionais, foram, todavia, bastante popularizadas na região. Este é, aliás, um dos aspectos porventura mais merecedores de análise cuidada e rigorosa: a presença na região de espécimes em princípio provenientes de outras áreas, fazendo da zona beirã litoral um terreno particularmente fértil de confluências, interferências e convergências musicais multiexpressivas. Trata-se, de facto, de uma vertente ainda pouco estudada esta da mobilidade e da permanência expressiva de espécimes e de géneros a priori considerados ou tidos como mais característicos de outras regiões (musicalmente falando, naturalmente). Até porque se impõe acabar de vez com a ideia de que este ou aquele género é exclusivo desta ou daquela região, recusando arquétipos de uma prática de caracterização geográfica da expressão folclórica que nada tem de rigoroso e se manifesta como excrescência da tristemente célebre "política de espírito" de outros tempos não menos tristemente célebres (quando imperava o SNI).

Ainda no que se refere às modas regionais, importará reconhecer que assim como os flautistas chuleiros e os gaiteiros foram rareando na região, também o mesmo se registou com os *marcadores espirituosos, até abrejeirados, que estafavam no "Estalado", no "Vira" e até no "Malhão"* (Armando Leça). São, portanto, ecos e testemunhos de algum modo "incompletos" aqueles que Joaquim To-

rres nos fornece em composições como o Vira (de Coimbra ou do Alentejo, por exemplo) e o *Malhão* (bairradino, minhoto ou aguedense, entre outros). O que nos remete para as desgarradas, tão do agrado de gandareses e gafanhões.

Iconografia Gaiteira em Coimbra

Em Coimbra, no Museu Machado de Castro, encontra-se um valioso acervo, com destaque para o retábulo dito da *Natividade ou Presépio*, obra importada de Antuérpia no início do século XVI. Nesta obra, já claramente marcada pelo movimento renascentista, o gaiteiro é o único músico a integrar essa cena bíblica e da gaita de foles apenas se vislumbra o fole, de média dimensão e revestido por um tecido verde com motivos decorativos em dourado, e uma enorme ponteira cónica, com a forma de corno, na qual as mãos do músico se parecem perder.

Ainda no Museu Machado de Castro, encontram-se as famosas figuras de presépio do escultor que dá nome ao museu, amplamente divulgadas e a partir das quais alguns construtores procederam à reconstituição organológica de instrumentos musicais, alguns dos quais praticamente extintos ou seriamente ameaçados de extinção (caso de Fernando Meireles, músico e construtor, que efectuou estudos sérios e aprofundados dos sanfonineiros esculpidos por Machado de Castro, que lhe permitiram, em conjugação com outros dados dresultantes de outros estudos, reconstruir a sanfona portuguesa).

Figuras de presépio com figuração de gaiteiros encontram-se, também, na Igreja de Santo António dos Olivais, em Coimbra.

O cadeiral da Igreja de Santa Cruz, em Coimbra, é, sem qualquer espécie de dúvida, uma das mais importantes peças de escultura em madeira do século XVI. Este extraordinário cadeiral, que se encontrava, em finais de 1996, em adiantado estado de degradação, esteve originalmente situado na capela-mor, tendo sido transferido para o coro alto em 1531, sob a orientação de um escultor francês, François Lorete, que então lhe acrescentou catorze cadeiras. As cadeiras anteriores, claramente filiadas no chamado estilo tardo-gótico, são da autoria de Machim, tendo sido acabadas em 1513. Machim recorreu a motivos animais extraídos do fabulário da época, surgindo o tema da gaita de foles num painel lateral e numa misericórdia. Depois de referir que Hieronymus Bosch a incluiu no *Inferno Musical* como *um símbolo de bacanal*, indigno, pois, de participar na música sacra, o Padre Augusto Nunes Pereira afirmou (Pereira, 1984):

Não era muito diferente a ideia de Machim. Com efeito, ao passo que a cítara (ou como se deva designar) é tocada por uma pessoa, porventura um jovem, a gaita de foles em ambos os casos é tocada por um animal. E se uma está no painel lateral de uma cadeira, outra ornamenta uma das misericórdias. Ora, nestas, dada a sua função de minúsculo assento, só se representaram animais da fábula ou da mitologia, ou figuras grotescas. Donde se segue que Machim atribuia à gaita de foles um sentido prosaico, para não dizer mais.

Uma outra obra de inegável interesse para a iconografia da gaita de foles na área de Coimbra é o retábulo da Sé Velha. Em 1498, o Bispo D. Jorge de Almeida, contratou dois escultores flamengos – Mestre Olivier e Jean d'Ypres – para a execução do retábulo principal da Sé Velha, obra esta que foi concluida em 1508. A semelhança com a iconografia da Igreja de Santa Cruz é evidente: um fauno aponta uma seta a um javali, o qual parece responder-lhe com o toque da gaita de foles.

BIBLIOGRAFÍA

LEÇA, Armando. 1940: *Música Popular Portuguesa*, Editorial Domingos Barreira, Porto.

LOPES, António Rodrigues. 1982: *A Sociedade Tradicional Académica Coimbrã – Introdução ao Estudo Etnoantropológico*, Coimbra.

OLIVEIRA, Ernesto Veiga de. 1966: *Instrumentos Musicais Populares Portugueses*, edição da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.

PEREIRA, Padre Augusto Nunes. 1984: *Do Cadeiral de Santa Cruz*, edição da Paróquia de Santa Cruz, Coimbra.

Real Banda
Escola Provincial de Gaitas

Memoria da viaxe da Real Banda a New York (16-23/03/2000)

Actuacións:

17/03/2000.

Desfile de San Patricio

A primeira actuación que realizou a Real Banda en New York foi no desfile de San Patricio que tivo lugar o día 17 de Marzo ao longo da Quinta Avenida desta cidade. Debemos destacar que as condicións meteorolóxicas nas que se desenvolveo a nosa actuación foron especialmente difíciles pola neve que estaba a caer, provocando a estima do público, sobre todo pola enteireza amosada polos compoñentes da Real.

Concerto no Clube de España Peña Galega de Newark

Tal como estaba previsto, ás 19:00 h., tivo lugar o concerto da Real no Clube de España ao que asistíu numeroso público, sendo de destacar a emoción dos asistentes. Ao final do acto tivo lugar a entrega de agasallos por parte das autoridades políticas que acompañaban a Real, así como da xunta directiva da institución.

18/03/2000

Concerto na Casa de Galicia de Unidad Galega en Astoria (NY)

Este concerto, que se desenvolveu no salón de actos do propio centro, estivo especialmente emotivo, actuando a agrupación folclórica do mesmo centro como mostra e afecto hacia os compoñentes da Real. Despois da entrega de agasallos tivo lugar unha comida de irmandade no propio Centro.

19/03/2000

Actuación na Parada de San Patricio en Newark

Ás 13:00 horas tivo lugar unha parada típicamente irlandesa no centro da cidade de Newark na que a Real Banda recibiu os parabéns do público irlandés.
Ás 15:30 h., a Real Banda foi agasallada cun xantar no Centro Ourensano de Newark, tendo lugar a continuación un concerto especial no salón de actos do propio centro, resultando de gran emotividade por parte de tódolos asistentes. Aparte do

Real Banda
Escola Provincial de Gaitas

Parada pola 5ª Avenida. Nova York

concerto da Real Banda, tivo lugar a actuación da cantora da Serra do Caurel, Ilda Alvarez que acompañou a Real Banda en todas as súas actuacións nos centros galegos, resultando os seus cantares de gran interés emocional. Do mesmo xeito que nos anteriores concertos, ao remate do acto tiveron lugar discursos dos representantes de institucións públicas galegas, así como da xunta directiva do Centro.

Cea de clausura

Nesta cea de clausura tiveron lugar as sorpresas. A ela asistiron o alcalde de Newark (New Jersey) que agasallou a Real Banda coa chave da cidade, así como o presidente e secretario da Parada de San Patricio en New York, quenes anunciaron públicamente que a Real Banda fora distinguida co trofeo Ciudad de New York, como a banda máis distinguida entre as 252 agrupacións participantes. Asímesmo, anunciaron que desexaban facer a entrega do trofeo na propia capital de Galicia, propósito que se cumpriría o día 27 de abril en Santiago de Compostela.

Aparte das actuacións programadas previamente, a Real Banda realizou o retrato de rigor fronte á estatua da liberdade que servirá de portada a un CD que a fundación Pro Real Banda St. Patrick Parade editou no que se inclúen os temas preparados especialmente para esa viaxe: God Bless America, The Danny boy, así como unha suite de Cantares de España, Himno do Antergo Reino de Galicia e Himno Galego.

Debemos dicir que a viaxe da Real Banda a Nova York foi posible gracias aos desvelos do empresario galego afincado nesta cidade, Sr. Tony Sánchez. Baixo a súa presidencia, creouse a "Fundación Real Banda pro St. Patrick Parade", formada por un grupo de empresarios galegos. Unha vez máis, Galicia quedou no máis alto lugar da man da Real Banda, traendo para Galicia o prestixioso "trébol", gañado no máis universal dos foros, tal é a 5ª Avenida de Nova York.

Real Banda
Escola Provincial de Gaitas

Xosé Lois Foxo, recibe a chave da Cidade de Newark (New Jersey) de mans do seu alcalde, James Sharpe (19/03/2000)

Acto de entrega á Real Banda do Trofeo "City of New York", no Hostal dos Reis Católicos en Santiago de Compostela, 27/04/2000.

Real Banda
Escola Provincial de Gaitas

Sup.Izq.: Xosé Lois Foxo, recibe de máns do Presidente da Parada de San Patricio de New York, John Dunleavy, a máxima distinción concedida á Real Banda que a acredita como gañadora do 1º premio da Parada, na que participaron 252 agrupacións bandísticas. Nova York, 17/03/2000.

Sup. Dcha.: O chairman do desfile de San Patricio de Nova Iorque, John Dunleavy, xuntamente coa fundación "Pro Real Banda St. Patrick Parade 2000" desplazáronse a Galicia para o acto de entrega á Real Banda do Trofeo Cidade de Nova Iorque, celebrado en Compostela o día 27 de abril do 2000.

Inf. Dcha.: Xosé Lois Foxo, amosa o trofeo "City of New York", gañado pola Real Banda no desfile San Patricio como millor banda entre as 252 participantes do día 17 de marzo do 2000.

Real Banda
Escola Provincial de Gaitas

Carta do Cónsul de España para Asuntos Culturales en Nueva York ó Presidente da Deputación de Ourense D. Xosé Lois Baltar Pumar

Ilmo. Sr. Presidente:

En representación del Cónsul General de España en Nueva York, tuve el honor de asistir, el día 19 de marzo a la cena que, en la ciudad de Newark (estado de New Jersey), un distinguido grupo de empresarios gallegos, reunidos en torno a D. Antonio Sánchez, ofrecieron en homenaje a los componentes de la Real Banda de Gaitas de la Diputación de Ourense, con motivo de su presencia en estas tierras, en el marco de las celebraciones culturales celtas en honor de San Patricio.

En el transcurso del acto, el presidente del Desfile de San Patricio en Nueva York –sin duda, uno de los más importantes del mundo– anunció la gratísima noticia de que el jurado clasificador de todas las bandas, que se dieron cita para el desfile, había acordado por unanimidad, conceder el primer premio de la Saint Patrick Parade del año 2000 a la Real Banda de Gaitas de la Diputación de Ourense.

Asimismo, el alcalde la ciudad de Newark, entregó a la Real Banda de Gaitas, representada en la persona de su director, D. Xosé Lois Foxo, y en presencia del Vicepresidente de la Diputación de Ourense, D. Santiago Camba, la llave de oro de la ciudad, en reconocimiento, también, a su extraordinaria actuación durante el desfile de San Patricio. Por su parte, el Comité de dicho desfile en Newark, le concedió un premio especial, en metálico.

Al comienzo de la cena, los gaiteros de la banda de la policía del Condado de Morris, ofrecieron al público asistente, un breve concierto.

Querría, por último, resaltar a V.I., la meritoria labor, como ha quedado patente en este caso, que llevan a cabo los empresarios gallegos de la jurisdicción de este Consulado General de España, en pro de un mejor conocimiento de la cultura gallega y, en consecuencia, de la rica y variada Cultura española.

Ruego, Señor Presidente, reciba con esta carta mi más atento y cordial saludo.

Juan Sunyé y Mendía
Cónsul de España para Asuntos Culturales

Album de Jean Luc-Matte

LA CHAPELLE DU CHATELARD (Ain): Chapelle Notre-Dame au hameau de Beaumont, abside, à gauche de la fenêtre
Peinture murale : annonce aux (ou adoration des?) bergers: cornemuseux debout, entouré de chèvres, vêtu d'une "robe" grenat, une grande flûte à la ceinture.
XV^{ème}
2 chalumeaux coniques jointifs et identiques. A moins que l'un d'eux ne soit un repentir du peintre. Le bâtiment s'étant par ailleurs fissuré au droit des chalumeaux et cette fissure ayant été comblée, la perception de l'instrument en est faussée. 1 bourdon d'épaule à trois raccords se terminant en pavillon, sac gris-brun, tuyaux ocres.

P. Martinot et J.P. Rostain

Etat actuel

cliché Christian Robert (droits réservés)

PLOZEVET (Finistère): Monument "Les Binious" Statues en bronze du sculpteur Quivillic
1937
Couple de sonneurs bretons (bombarde et biniou koz de représentation très réaliste)
Au sujet de l'identification de ces sonneurs, Cf. Yann Kaourintin, revue "Musique bretonne" n°72, p.20
C.P. Pin's. dépliants touristiques
"Musique bretonne" ed. Chasse-Marée op. cit. (photo. p.316)
P. Jakes Hélias, "Les autres et les miens" (photo. N.B.)
Y. Defrance, "Musiques traditionnelles de Bretagne 1, Sonnioux et Sonerien", ed. Skol Vreizh n°35 mars 96 (photo.).

L. Bonnaud

clichés J.L. Matte

BLASSAC (Haute Loire): Eglise, choeur, mur latéral sud, en hauteur
Fresque: couronnement de la vierge (anges joueurs de cornemuse, luth (rebec?), orgue positif et triangle)
XIV^{ème}
1 bourdon d'épaule long et fin, chalumeau conique (souche en forme de tête animale?)
Cat. expo. "La musique rythme la vie, Instruments anciens et iconographie", Le Puy-en-Velay, Baptistère St-Jean 1990
C.P. noir et blanc floue

D. Perre

cliché MC. et P. Bollier et J.L. Matte

AIRE SUR LA LYS (Pas-de-Calais) : Collégiale St-Pierre, orgue
1633 (provient de l'abbaye de Clairmarais)

* Aile droite du grand buffet de l'orgue
Bas relief/bois : trophée avec musette, lyre, flûte et hautbois
Musette, la boîte à bourdons est représentée à la place du petit chalumeau
J. Guillou, "L'orgue, souvenir et avenir" Buchet-Chastel (photo. N.B.)
* Statuette surmontant le petit buffet d'orgue, inspirée de la célèbre gravure d'Albrecht Dürer
Sc/bois:2 autres statuettes entourant celle-ci représentent un joueur de flûte traversière et un joueur de tambour; tous deux sont en uniforme à l'opposé du cornemuseux en habit plus populaire.
Cornemuse à bouche sans bourdon, hautbois cassé au milieu

"L'Orgue Français" par C. Noisette de Crauzat, ed. Atlas (photo.)
Calendrier Assecarm 1984

P. Delaval
C.P. N.B. générale de l'orgue sans mention d'éditeur

Album de Jean-Luc Matte

clichés J.L. Matte

SAINT-MALO (Ille-et-Vilaine): 8 rue St-Vincent, magasin de broderies
Sc/bois
Réalisé après guerre (reconstruction de St-Malo) aurait peut-être été fait d'après une sculpture présente avant guerre sur cette façade
Joueur de biniou à deux chalumeaux (ou un hautbois et un bourdon parallèle?) en pied

cliché Jean-Claude Compagnon (droits réservés)

CHOLET (Maine-et-Loire): rue Darmaillac, console de balcon
Sc/béton : personnage
XX^{ème} siècle
1 bourdon d'épaule assez court, petit chalumeau conique, porte-vent en bouche
Article paru dans le quotidien local du 5 nov.93 à propos de l'exposition de l'association Sonneurs de veuze à St-Florent le Vieil (photo.)

J.C. Compagnon

cliché Jean-Luc Matte (droits réservés)

MARMOUTIER (Bas-Rhin): Ancienne église abbatiale bénédictine, transept ouest
Sc/pierre: adoration des bergers
1470?
2 bourdons verticaux implantés haut dont un avec raccord; bourdons et hautbois à pavillons évasés (cornemuse représentée non jouée)
C. et J.L. Matte op. cit. 7 (photo.)

cliché Jean-Luc Matte (droits réservés)

SEMUR-EN-AUXOIS (Côte-d'Or): Quai Baudon, pignon de la maison à côté de l'ancien lavoir
Sc/bois: cornemuseux en buste, connue localement comme ancienne proue de navire. (proche de la sculpture sur pierre du château de Blois (cf; ref.).

1 bourdon d'épaule brisé, hautbois cylindrique à petit pavillon, porte vent arqué

Ch. Clément

BOURGES (Cher): Palais Jacques Coeur, cour centrale, au dessus de la porte de la tourelle droite

Sc/pierre

1443-1453
1 bourdon d'épaule
G. Guillaume, "A la recherche du cornemuseux masqué, essai de chasse au trésor iconographique et musicale" in revue "La Bouinotte" n°37, Automne 1991 (dessin)

J. Blanchard

cliché Jean-Luc Matte (droits réservés)

cliché Jean-Luc Matte (droits réservés)

BOURGES (Cher): Palais Jacques Coeur, base d'une nervure du plafond en accolade de la pièce au nord de la chapelle
Sc/bois
1443-1453
2 bourdons d'épaule verticaux et percés chacun d'une rangée de trous, hautbois non visible.

Album de Jean-Luc Matte

cliché Anne Auffray (droits réservés)

BULAT-PESTIVIEN (Côtes-d'Armor): Eglise paroissiale, maîtresse vitre
Vitrail: 4 anges cornemuseux symétriques deux à deux
Fin XV^{ème} probablement (vitrail de la fin XV^{ème} partiellement restauré)
Sans bourdon, hautbois conique, court porte-vent obligeant l'ange à pencher la tête au dessus de la poche de l'instrument (position sans doute due à la forme de la lancette du vitrail)
Pochette du disque "Sonj" (photo. non légendée)

A. Auffray

clichés Jean-Luc Matte (droits réservés)

AUCH (Gers): Cathédrale Ste-Marie, miséricorde de stalle (14ème de la rangée haute ouest, sous le dossier représentant "la force patiente")
Sc/bois (chêne): 2 chérubins assis en symétrie jouant chacun d'une petite cornemuse; encadrant un satyre aux mains et genoux écartés
Commencé en 1510, achevé en 1559
1 bourdon d'épaule et porte-vent pour chacune des deux

J.C. Compagnon

clichés Jean-Luc Matte (droits réservés)

CHARTRES (Eure-et-Loir) (voir fiche photo et écouter le son original de cette représentation): Cathédrale, pourtour de choeur Cf. dessin d'accueil du présent site repris en tête de chaque page
Sc/pierre: apparition de l'ange à Joachim 1519 par Jean Soulas (dates non connues, mort avant 1542)
1 bourdon d'épaule à fontanelle, extrémité du hautbois cassée juste au dessous de la main inférieure, porte-vent absent
C.P. ancienne du pourtour du choeur (dépliant)
Revue "N.D. de Chartres" n° spécial sur le pourtour de choeur (N°55), (belle photo. N.B.)

J. Vilette, "L'histoire des parents de la Vierge d'après la cathédrale de Chartres", revue N.D. de Chartres 1972
Holfstätter, "Spätes Mittelalter", Baden-Baden, 1967

J.C. Compagnon

cliché Jean-Luc Matte (droits réservés)

SPEZET (Finistère): Chapelle Notre-Dame du Crann, retable de la Vierge
Sc/bois polychrome: série d'anges musiciens entourant la Vierge; anciennement l'ange était sur la partie en vis-à-vis, auprès de la statue du Christ. Il a été déplacé après le vol de certaines statuettes afin de rééquilibrer l'ensemble

XVII^{ème} ou XVIII^{ème} (XVI^{ème}?)

Porte-vent en bouche, outre sous le bras gauche, main gauche au dessus de la droite sur le hautbois; court et boîte à bourdons (type musette baroque avec layettes visibles) sur la poitrine

C.P. ancienne (disposition originale) et C.P. actuelle
H. Queffelec et L. Leprohon "La Bretagne", 1981
"Musique bretonne" ed. Chasse-Marée op. cit. p.80 (photo.)
Cat. expo. Dastum, "Instruments du diable, musique des anges" op. cit. (photos.)

J.C. Compagnon & L. Bonnaud

Homenaxe a Luis Amaro Freire

O día 25 de Decembro de 2000 tuvo lugar no Castelo de Castro Caldelas unha emotiva homenaxe a Luis Amaro Freire que, aos seus 98 anos aínda nos deu boa conta das historias dos Trabazos.

Os Trabazos de Castro Caldelas en Bilbao (25-06-1931)

Os Trabazos, *cuyo nombre proviene de la aldea de la parroquia de Santa Eulalia donde nacieron sus fundadores y primeros componentes, estaba formado por los hermanos Gervasio, Perfecto y Pascasio López Cereijo. En 1901, contando entre catorce y dieciséis años, emigraron éstos a Cuba. Gervasio, junto con otro paisano de San Xohán do Río, encontró trabajo en la ciudad de Manzanillo. Gran aficionado a la música, consiguió allí una plaza de redoblante en la banda municipal, y, tras estudiar clarinete por consejo del director de la banda, acabó alcanzando el puesto de primer instrumentista. Dedicado ya exclusivamente a la música, logró con rapidez importantes y repetidos éxitos, pasando incluso a los Estados Unidos, donde afirmaría su fama. Al regreso a la isla constituyó con sus hermanos, que también andaban ya por los caminos de la música, el grupo Os Trabazos. En 1910 regresaron a la patria, recibiendo a su entrada en Castro Caldelas —vestidos con colorido traje tropical— una calurosa bienvenida. El rosario de éxitos conseguidos a partir de entonces se prolongaría durante muchos años. Perfecto, que poseía un singular talento musical, ya anciano, torturado por la enfermedad y casi ciego, seguía tocando melodías inéditas de las que era autor.*

Los Caldelenses; grupo formado en 1926, estaba compuesto por Luis Amaro, zapatero; Manuel Losada, herrador, y Francisco Pérez, el último en integrarse, y que más adelante sería el gaitero del Centro Gallego de Buenos Aires. Como dato curioso, digamos que por su primera actuación Los Caldelenses cobraron treinta reales. Luis Amaro, al disolverse el grupo en 1931, pasó a Os Trabazos, donde tocaría hasta 1934.

Curiosidade:

Na amena conversa que mantivemos con D. Luis Amaro aseverounos que a Muiñeira de Chantada que tan dignamente popularizou Avelino Cachafeiro, fora composta por D. Francisco Ribera, farmacéutico de Ribadavia. Ahí queda unha versión máis sobre a orixe da Muiñeira de Chantada.

Fotografía cedida por Luis Amaro Freire

Luis Amaro Freire fue toda su vida integrante del quinteto "Os Trabazos"

Un gaiteiro de 98 años de Caldelas recibe el homenaje de los jóvenes

Dos bandas de gaitas actuaron ante el veterano músico, que recibió la felicitación de Baltar y de Foxo por su trayectoria profesional

A.MÍNGUEZ • OURENSE

Luis Amaro Freire, un gaiteiro de 98 años de Castro Caldelas recibió ayer un homenaje por toda una vida dedicada al mundo del *punteiro*, con la satisfacción de saber que la pervivencia de la gaita está garantizada. Tras una época gris que incluso vivió este gaiteiro, la *cornamusa* vive en la actualidad uno de sus mejores momentos con 15.000 alumnos en la materia en la provincia de Ourense, explicó el director de la Escola de Gaitas de la Diputación, Xosé Lois Foxo Rivas.

Luis Amaro fue toda su vida integrante de "Os Trabazos" un grupo local que ahora da nombre a la asociación que gestiona la banda de gaitas de Caldelas y al propio colectivo que dirige Modesto Cid. "Os Trabazos" era un quinteto tradicional que ya actuaba en fiestas y romerías allá por 1910. El Anuario de la gaita publicará el año próximo una foto del grupo en 1931 en el Pais Vasco. El homenaje tuvo una vistosidad especial, por celebrarse en el castillo de Castro Caldelas, con dos bandas, la del lugar y la de Amoeiro. El presidente de la Diputación José Luis Baltar felicitó también al gaiteiro, ayer.

Nota aparecida no diario "Faro de Vigo"

Die Dudelsacktradition in der slowakei

Bernard Garaj

Die geographische Lage der Slowakei

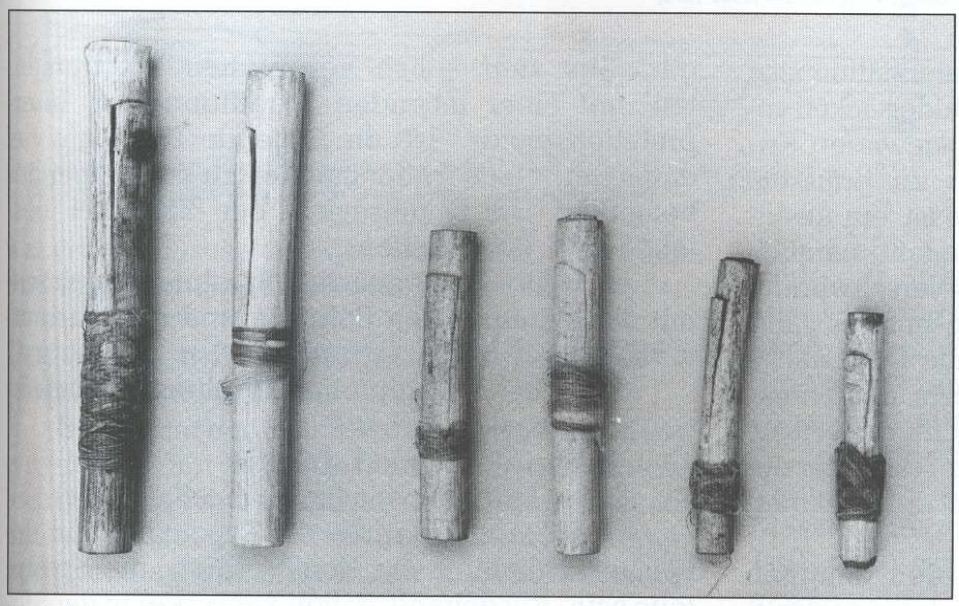
Trotzdem, daß das Teritorium der Slowakei mit vielen bedutenden historischen Errreignissen verbunden ist (z.B. die erste christianische Kirche wurde im Jahre 829 in Nitra in der Westslowakei gebaut), die Slowakische Republik gehört paradox zu den jüngsteren mitteleuropäischen Staaten, die infolge einer Trennung der ehemaligen Tschechoslowakei im Jahre 1992 entstanden ist. Sie grenzt westlich mit Mähren und Böhmen, nördlich mit Polen, östlich mit Ukraine und südlich mit Ungarn und Österreich. Innerlich gliedert sich das Land in die West- , Mittel- und Ostslowakei, wobei jedes Gebiet aus dem geographischen Standpunkt immer anders ist. Soweit die West- und Ostslowakei durch eine Fläche charakteristisch sind, die Mittelslowakei stellt eine Bergregion dar mit der Hohen Tatra als dem höchsten Gebirge an der Grenze mit Polen. Zwischen den drei Hauptgebieten gibt es viele von weiteren kulturellen und historischen Unterschieden, die sich z. B. in einem immer anderen Dialekt abgespiegeln sowie in einem charakteristischen Volksliedrepertoire, Volksmusikinstrumenten, Volkstänzen usw. Es lebt in der Slowakei 5 Millionen Einwohner, wobei in der Hauptstadt Bratislava, die ungefähr 80 km von Wien liegt, eine Halbmillion.

Dudelsack und Geige zum Tanz im Orava-Gebiet. Dudelsackspieler Jozef Zboron (1922)
Gaita con violin en un baile en Orava. Gaitero Jozef Zboron (1922)

Geschichte des Dudelsackes in der Slowakei

Es ist offensichtlich, daß die Geschichte des Dudelsacks in der Slowakei in Grundzügen eng mit der Dudelsackentwicklung wenigstens im ganzen Mitteleuropa verbunden ist. Für die Grundorientierungspunkte kann man die folgenden befassen:

Mit dem 13. - 14. Jahrhundert - sind die ersten schriftlichen Erwähnungen und Berichte über die wandernen Musikanten, sgn. Igritzen verbunden, bei denen kann man annehmen, daß sie auch den Dudelsack gespielt haben. Die ersten ikonographischen Abbildungen des Dudelsacks stammen aus dem 14. Jahrhundert. Der Grund der Konstruktion von damaligen Instrumenten war durch eine einfache zylindrische oder



Mundstücke aus Holunder / *Embocadura de "Schilfrohr"*

konische Spielpfeife gekennzeichnet ohne oder mit einer einfachen Bordunpfeife.

Mit dem 15.- 16. Jahrhundert verbindet sich eine große Differenzierung von Dudelsäcken und ihre Gliederung in zwei Reihen von Instrumententypen: in die sgn. westeuropäischen Dudelsäcke mit einer Tendenz zu den konischen Pfeifen mit Oboenzungen und in die sgn. osteuropäischen Dudeläscke mit zylindrischen Pfeifen und Klarinettenzungen, was, natürlich, auch für die Dudelsäcke in der Slowakei zu den Hauptmerkmälen geworden ist. Über die immer größere Beliebtheit des Dudelsackes zeugt ein stetiges und großes Aufwachsen der ikonographischen Abbildungen seit diesem Zeitraum.

Seit dem 18. - 19. Jahrhundert erscheinen neben der ikonographischen Abbildungen sehr zahlreiche Erwähnungen und Berichte über den Dudelsack in literarischen und historischen Quellen, was jedoch das wichtigste ist, sind die konkreten bewahrten Instrumente in Museen, die ältesten aus dem Ende des 18. Jahrhunderts.

Dudelsackspieler Juraj Michelík (1905-1975)
Gaitero Juraj Michelik (1905-1975)

Typologie von Dudelsäcken in der Slowakei

Die erwähnte Instrumentendifferentiation sitzt unbedingt diejenige Typologie von Dudelsäcken voraus, die in der Lage ist, aufgrund gewisser Kriterien alle Instrumentenvarianten zu erfassen. Die von mir dargebotene Typologie ist ein Resultat einer Grundselektion. Sie umfaßt nämlich keine aus der Volksmusikpraxis verschwundenen Instrumente, die noch am Anfang unseres Jahrhunderts üblich vorkamen, d.h die Dudelsäcke mit einem Blasebalg, sowie heute nicht mehr funktionelle Instrumente, die eine beachtenswerteste Logik des Konstruktionsdenkens der Hersteller dokumentieren, z.B. den Dudelsack mit der vierkanaligen Spielpfeife.

Ausgehend ausschließlich aus dem heutigen Zustand am Wende des 20. und 21. Jahrhunderts, d.h. aus den üblich verwandten Instrumenten mit einer lebenden traditionellen Interpretationspraxis ist die folgende Typologie viel einfacher. Noch früher möchte ich kurz folgendes bemerken. Der Dudelsack in der Slowakei besteht aus 4 Grundteilen:

einfache bis dreifache Spielpfeife (gajdica) mit der zylindrischen Bohrung und mit Klarinettenzunge(n)

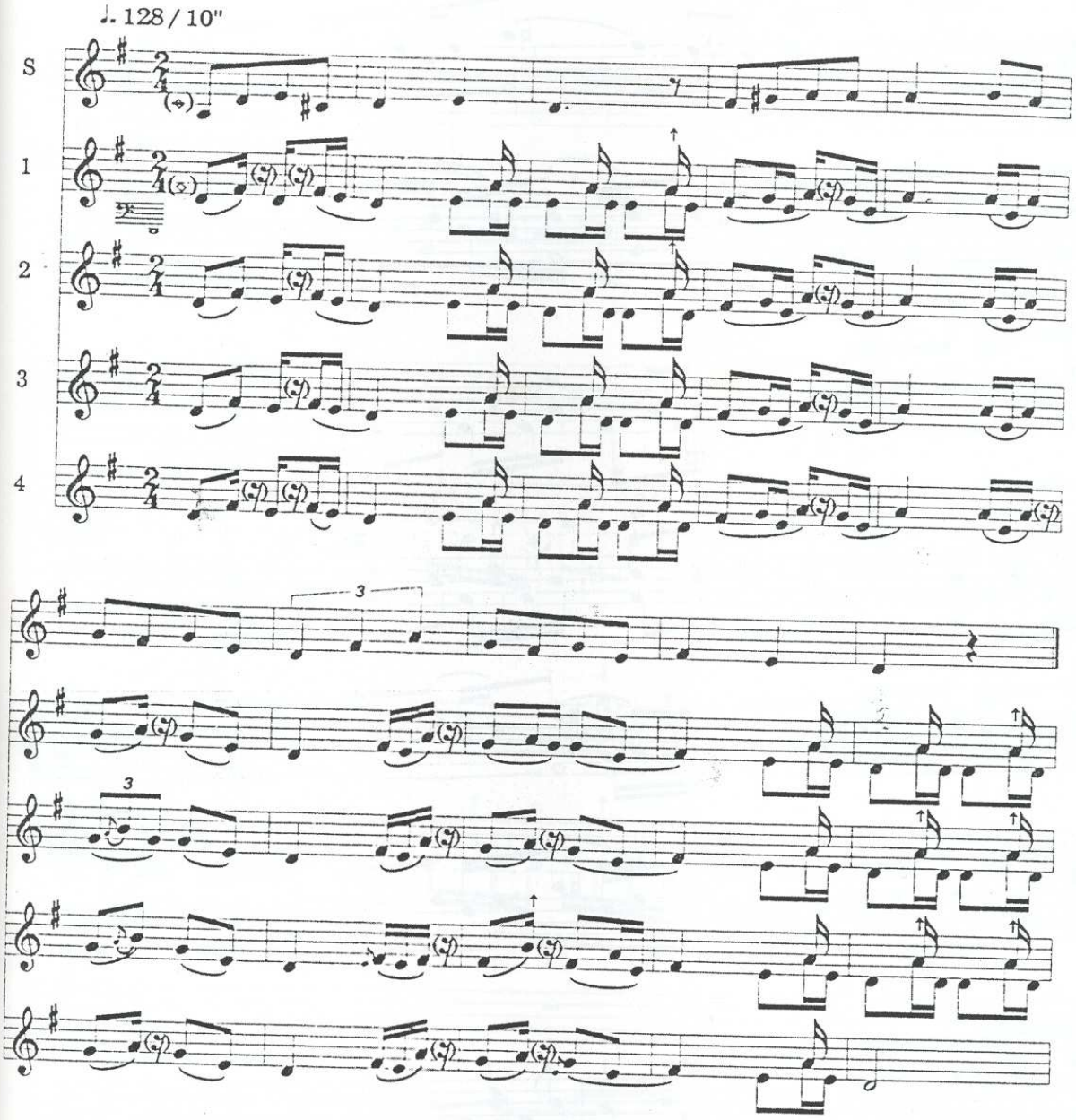
einfache Bordunpfeife derselben Konstruktion (huk, bas)

Anblasröhre (fuka?, fukar)

Balg, Luftreservoir (ko?a, mech, temlov)

Das Hauptkriterium der Typologie kann daher ausschließlich die Konstruktion der Spielpfeife sein. Ausgehend davon kann man in der Slo-

Slo se dzifče

k tancu "*obrtok*", Jozef Zboroň (1921) - dvojhlasné gajdy, Ľudovít Borovka (1938) - husle, Oravská Polhora 1988, FSAV-2853, zber. B. Garaj - J.Hamar, transkr. B.Garaj

Der Dudelsack mit einfacher Spielpfeife aus dem Orava-Gebiet. Dudelsackspieler-Jozef Lúščon (1934)
La gaita con simple puntero de la zona de Orava. Gaitero Jozef Luscon (1934)

wakei Dudeläscke mit der einfachen, doppelten und trippelten Spielpfeife unterscheiden.

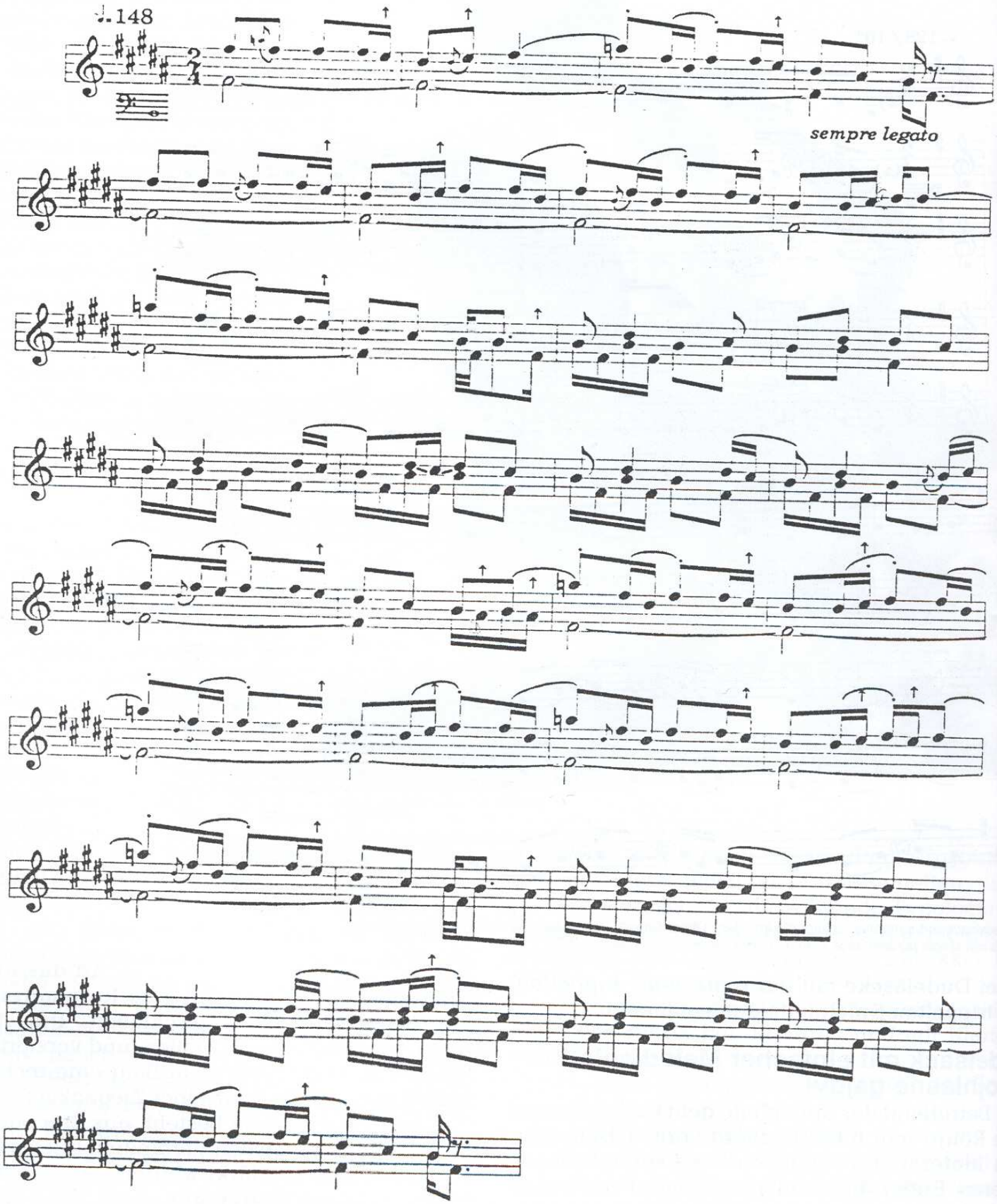
Dudelsack mit einfacher Melodiepfeife (dvojhlasné gajdy)

Betreffend der Spielpfeife geht es hiermit um eine Röhre mit 6 Grifflöchern vorn, 1 Daumenloch hinter und 1 seitlichen Nachstimmloch am unteren Ende. Die Grifflöcher steuern von unten nach oben an und sind in der Regel ovalförmig.

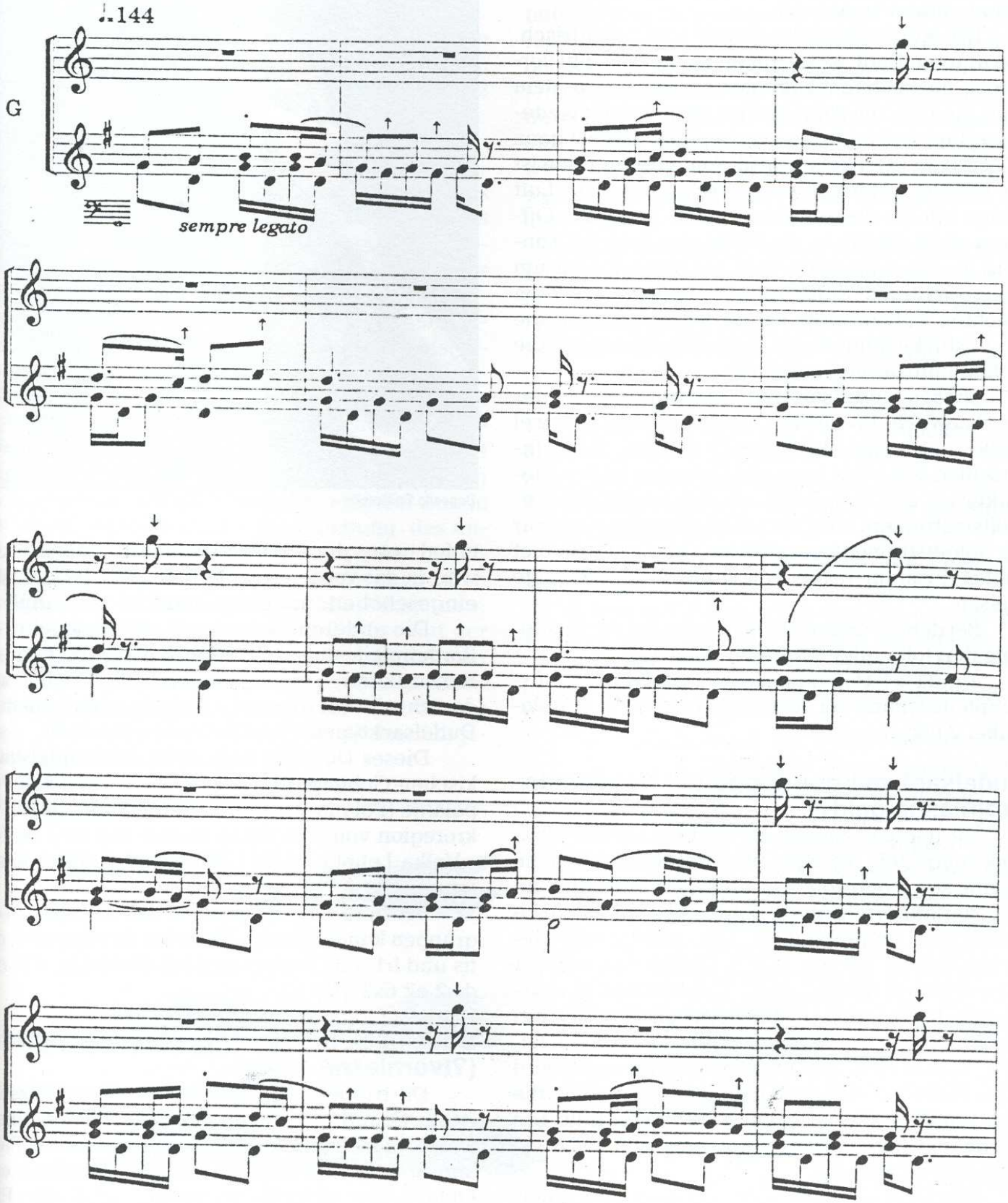
An das untere Ende der Spielpfeife wird eine Resonanzstürze aus Messingsblech angeschloßen. Ihre Mündung ist teilweise geschloßen und verziert. Die Spielpfeife bindet mit dem Balg eine rechtwinklige Röhre, die die Form eines Ziegenkopfes trägt.

Die Bordunpfeife besteht aus drei beweglichen Teilen, die an den Verbindungsstelen durch Messingsringe verstärkt werden. An das untere Teil wird eine Stürze aus dem Kuhhorn angeschloßen. Die Bordunpfeife verbindet mit dem

Keď si juhás taký chlap

k tancu *odzemok*, Jozef Rajnoha (1909) - trojhlasné gajdy, Malá Lehota 1987, FSAV-2786, zber. B. Garaj, transkr. B. Garaj

Der Dudelsack mit einfacher Spielpfeife aus dem Orava-Gebiet. Dudelsackspieler-Jozef Luščoň (1934)
La gaita con simple puntero de la zona de Orava. Gaitero Jozef Luscon (1934)

Nocuvali, nocuvali

k tancu *slovenčina*, Jozef Antalík (1898) - štvorhlasné gajdy, Veľké Bielice 1986, FSAV-2759, zber. B. Garaj, transkr. B. Garaj

Der Dudelsack mit einfacher Spielpfeife aus dem Orava-Gebiet. Dudelsackspieler-Jozef Luščoň (1934)
La gaita con simple puntero de la zona de Orava. Gaitero Jozef Luscon (1934)

Balg wieder eine rechtwinklige Röhre. Bei den meisten von Dudelsäcken hat die jedoch die Form eines Drachenkopfes

Der Balg wird aus einem Fell einer Ziege, eines Schafes oder Hundes verfertigt. Im hinteren Teil ist das - nach dem Abschneiden der hinteren Beine - innen verbunden.

Die Anblasröhre ist gerade und zylindrisch. Am unteren Ende ist sie mit einem Lederventil versehen, die einem rückgängigen Luftstrom aus dem Balg hindert. Die Anblasröhre ist mit einer weiteren zylindrischen Röhre verbunden, die fast ganz in den Balg verschoben wird. Am unteren Ende ist die mit einem Holzstöpsel geschloßen. Die Luft strömt infolge dessen durch eine seitliche Öffnung nicht direkt in die Mitte des Balges, sondern in seinen hinteren Teil. Es handelt sich um ein wichtiges Konstruktionselement, das dem feuchten Luft aus dem Mund des Spielers auf die Mundstücke hindert und zusammengleich gut die stabile Luftwärme beeinflußt.

Dieses Dudelsacktyp befindet sich in der Nordslowakei im Orava-Gebiet und zwar in zwei Dörfern - Sihelné und Oravská Polhora. Zum Unterschied mit allen anderen Gebieten in der Slowakei wo der Dudelsack als das wichtigste Begleitsinstrument zum Tanz fast augesprochen nur als Soloinstrument gespielt hat, im Orava-Gebiet ist das Zusammenspiel von Dudelsack und Geige typisch.

Bei dem Grundton d1 man kann auf der Spielpfeife den folgenden Tonleiter spielen:

a c d1 e1 fis1 g1 a1 h1 . Der Ton der Bordunpfeife stimmt bei allen Dudelsäcken in der Slowakei 2 Oktaven tiefer.

Dudelsack mit der doppelten Spielpfeife (trojhlasné gajdy)

Die doppelte Spielpfeife wird aus einem Holzstück hergestelt. Aus dem Blick des Spielers hat die rechte, sgn Kontrapfeife 1 Griffloch vorn und an das verlängerte untere Ende wird eine Resonanzstürze angeschloßen. Die rechte, sgn. Melodiepfeife ist kürzer, hat 5 Grifflöcher vorn, 1 Daumenloch hinter und 1 seitliches Nachstimmloch. Über den Grifflöchern befindet sich aufgeklebtes Wachs, das dem Stimmen von einzelnen Tönen hilft. Zur hinteren Pfeifenseite wird eine Kette mit einem Hacken angeschloßen, die eine wichtige Funktion beim Stimmen füllt. Die Resonanzstürze wird fast auschließlich aus Messingsblech verfertigt.

Der Balg befindet sich während des Spiels unter dem linken Arm des Spielers. Im Unterschied von dem vorangehenden Dudelsacktyp wird in das vordere rechte Bein die Anblasröhre eingeschoben, ins linke Bein die Bordunpfeife.

Doppelte Spielpfeife / *Doble puntero*

Die anderen Teile des Dudelsacks, d.h. die Bordunpfeife und Anblasröhre sind - betriffts der Konstruktion - ohne Veränderung. Daher werde ich sie bei diesem, sowie bei den folgenden Dudelsacktypen nicht näher beschreiben.

Dieses Dudelsacktyp ist in zwei mittelslowakischen Gebieten zu finden – im Gebiet von Podpolanie (Polana-Name des Berges) und in der Mikroregion von Pohronsky Inovec mit drei Dörfern - Velka Lehota, Mala Lehota und Jedlove Kostolany.

Bei dem Grundton h1 kann man zwei Tongruppen kombinieren – Töne der Kontrapfeife, d.h. fis und h1 mit Tönen der Melodiepfeife, d.h. cis2 dis2 e2 fis2 gis2 h2.

Dudelsack mit der trippelten Spielpfeife (?tvorhlasné gajdy)

Die trippelte Spielpfeife aus einem Holzstück ist im Grunde die (oben erwähnte) Doppelpfeife wobei an ihre hintere Seite die dritte, kurze Pfeife angeschloßen. Wenn ihr einziges Griffloch eine Oktave des Grundtones spielt, wird die Pfeife -Oktavpfeife genannt.

Diesen Dudelsack spielte ein der besten Dudelsackspieler in der Slowakei Jozef Antalík (1898-1991), nebenbei der regelmäßige Teilnehmer am internationalen Dudelsackfestival in Strakonice.

Der Dudelsack mit der trippelten Spielpfeife ist in der Westslowakei zu finden, in der Vergangenheit in der Umgebung der Stadt Nitra.

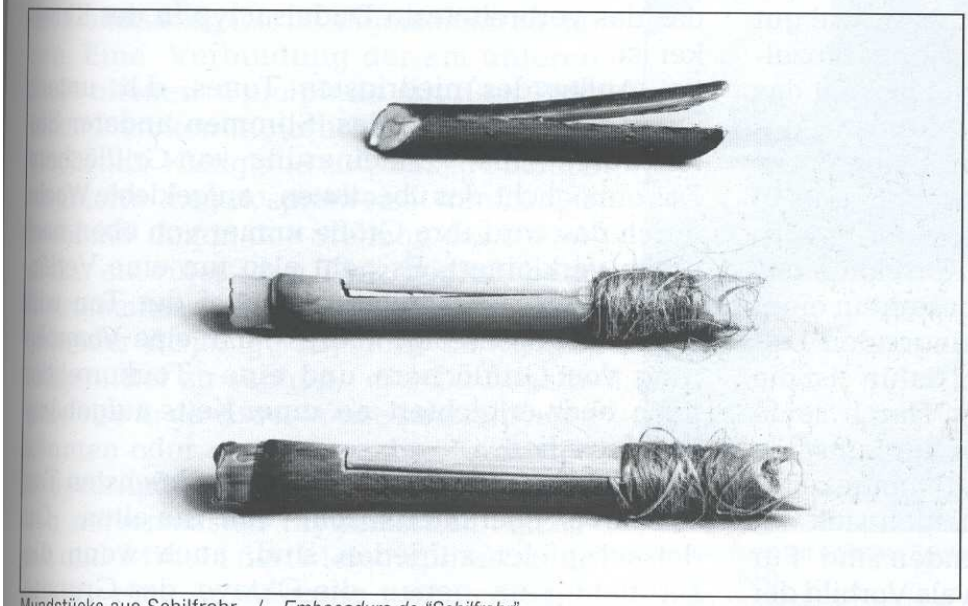
Bei dem Grundton a1 kann man auf einzelnen Pfeifen folgende Töne spielen und kombinieren: Kontrapfeife - e1 a1 , Melodiepfeife - a1 h1 cis2 d2 e2 fis2 , Oktavpfeife - a2.

Mundstücke, Zungen

Genauso wie die Seele jedes Instrumentes seine tonbildende Einrichtung ist, die Seele des Dudelsacks stellen Mundstücke dar. In der Slowakei werden sie traditionell fast auschließlich aus Holunder oder Schilfrohr hergestellt.

Hier möchte ich betonen, daß die alten Dudelsackspieler die Verfertigung des Mundstückes und seine nachfolgende Bearbeitung unterscheiden. Während die Verfertigung nämlich in relativ einfachen Operationen besteht, die Bearbeitung heißt, den Klang und die Tonqualität durch eine Reihe von sozusagen Volksgriffen zu korrigieren, d.h. durch Verdünnung der Zunge mit einem Messer, durch Verschiebung des unteren Hanfumwicklens auf die Zunge, durch Aufkleben eines Wachsstückes auf die Zunge, durch Unterlegung der Zunge mit Hanffäden usw.

Die Kombination einer Metallröhre mit der Klarinettenzunge gehört zusammen mit der Anwendung von Plastmaterialen zu denjenigen Inovationselementen, die in der letzten Zeit immer mehr und mehr alte traditionelle Herstellungstechniken verdrängen.



Mundstücke aus Schilfrohr / *Embocadura de "Schilfrohr"*

Herstellung der Dudelsacks

Die Herstellung des Dudelsacks, bzw. seiner Teile möchte ich nicht eingehend beschreiben. Vor allem ist das dafür, daß es sich um einen Prozess handelt, der im Zusammenhang mit den angewandten Materialen, Arbeitshilfsmitteln und technologischen Methoden für jeden Hersteller charakteristich ist. Auch wenn eine wichtige Rolle geographische und klimatische Bedingungen spielen, relativ gleich hat sich das Pflaumenholz durchgesetzt. Dies ist ausreichen fest, hart und akkustisch schallend. Aus dem Pflaumenbaum werden alle Holzteile hergestellt. Die Metallteile werden aus Messingsblech oder werden durch Blei ausgegoßen.

Zu den kompliziertesten Phasen gehörte und noch immer gehört die Herstellung der Spielpfeife. Als ein Vorbild oder ein Muster diente gewöhnlich eine alte und durch Jahre erprobte Spielpfeife. Wenn aber keine zur Verfügung war, haben sich die Hersteller nicht gesorgt und einzelne Maße haben frei und empirisch angegeben. Es war keine Seltenheit z.B. die Grifflöcher nach der Fingerstärke zu plazieren und viele Hersteller hielten bis jetzt für das wichtigste Kriterium, damit Finger genug Platz haben und gut auf die Grifflöcher passen.

Die traditionelleVerfertigung des Balges hat drei Phasen:

Die erste ist einem Tier das Fell abzuziehen. Das Fell wird dabei im Ganzen abgezogen und soll nicht beschädigt werden. Die alten Hersteller beseitigen nicht alle Haare, um die Luft besser zu halten.

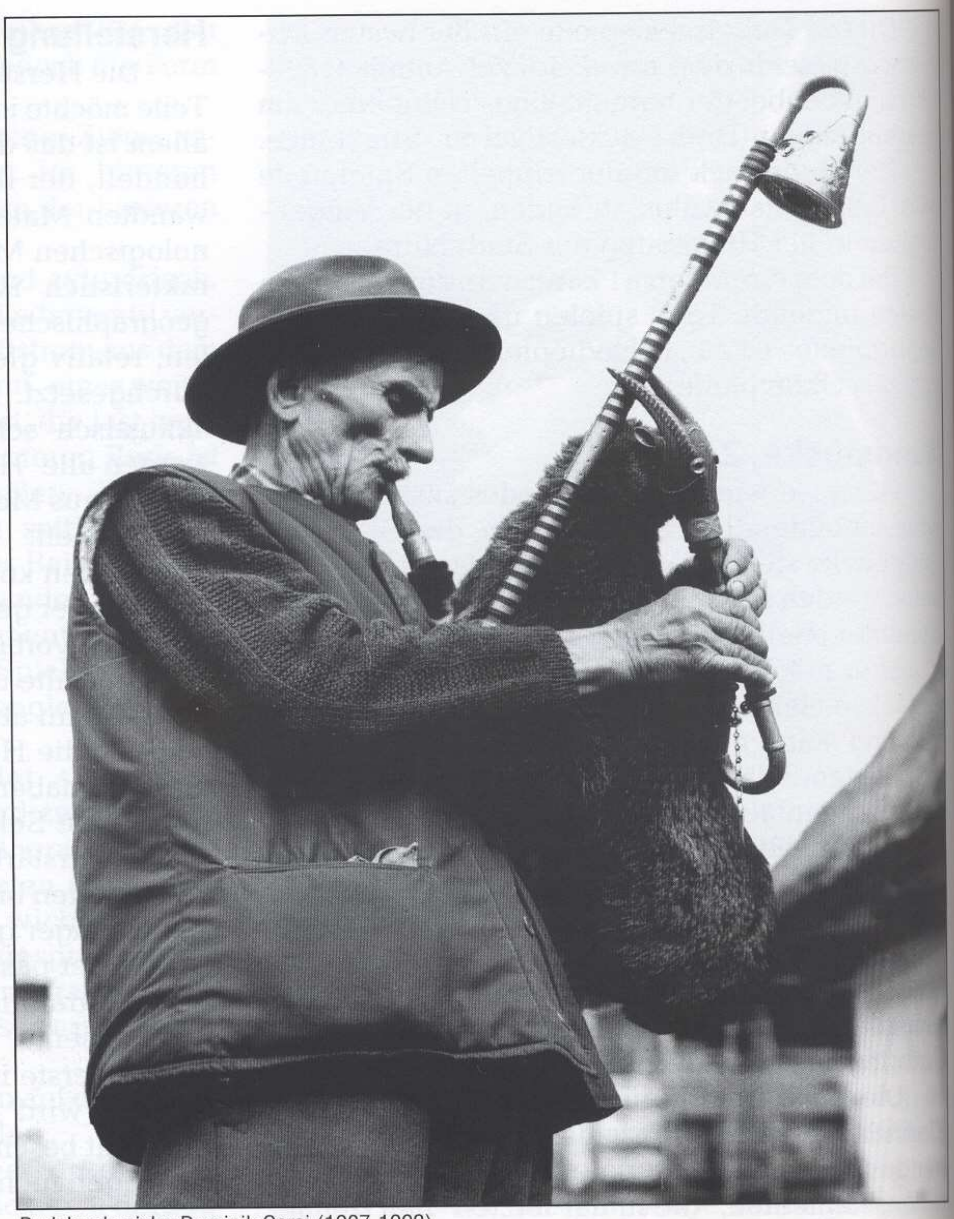
Die Ausarbeitung des Felles ist bei jedem Hersteller unterschiedlich. Für alle möglichen Weisen möchte ich nur eine erwähnen: Jozef Zboro? aus Oravská Polhora bindet fest alle Öffnungen und dann liegt das Fell für zwei Wochen in einen Teig aus dem Gerstenmehl mit etwas Salz und Hefe. Nachher wäscht er das mit einer Bürste in einem Bach und nach einem teilweisen Austrocken biegt er das zwischen den Fingern, damit weiß und weich wird.

Die letzte Phase stellt die Bindung des Felles, wobei sich auch dazu (neben dem Spagat) als Kleber wieder Teig aus dem Gerstenmehl verwendet.

Alle Holzteile des Dudelsacks sind reich verziert. Zu denen gehört vor allem der Ziegenkopf. In diesem Zusammenhang ist es zu sagen, daß zu den wichtigsten Verzierungen ein kleines Herzchen aus Metall oder aus einem Spiegelglas auf dem Ziegenkopf gehört.

Stimmen des Dudelsacks

Aus dem Gesichtspunkt von seiner Kompliziertheit stellt das Stimmen einen gleichwertigen Gegensatz zum Dudelsackspiel dar. Eine Behauptung, daß die Qualität der Instrumentenstimmung unmittelbar die Spielqualität beinflußt hat zwar eine allgemeine Gültigkeit, nur bei dem Dudelsack jedoch wird diese Qualität so schwer erreicht und nur bei dem Dudelsack ist die erreichte Qualität so labil. Die gegenseitige Bindung eines anspruchsvollen Prozesses des Stimmens mit dem Spiel ist das wichtigste Kennzeichen des Dudelsacks im Vergleich mit anderen Volksmusikinstrumenten und die Aneignung beider Tätigkeiten das Grundkriterium einer Schätzung von Dudelsackspielern.



Dudelsackspieler Dominik Garaj (1907-1992)
Gaiteiro Dominik Garaj (1907-1992)

Der Prozess des Stimmens stellt ein Komplex von Tätigkeiten dar, die sich gegeneinander danach kombinieren, wie der momentane Zustand des Instrumentenstimmens ist, bzw. wie gut die Mundstücke sind. Abgesehen von einzelnen Dudelsacktypen in der Slowakei besteht das Stimmen in einer Korrektion des Mundstücktones – ich habe das schon im Zusammenhang mit der Bearbeitung der Mudstücke erwähnt - und in der Korrektion von einzelnen Tönen der Spielpfeife, bzw. der Bordunpfeife. Die Korrektion des Stimmens von Spielpfeifentönen besteht in einer Veränderung der Länge der schwingenden Luft in der Pfeife. Das universelle Mittel dafür ist die Lageveränderung des Mundstückes. Durch seine Einschiebung drinn wird die Länge der Luftsaule verkürzt, der Ton wird höher und umgekehrt. Die weiteren Weisen unterscheiden sich danach, mit welchen Tönen sie verbunden sind. Für die weitere Beschreibung kann man als Vorbild der Dudelsack mit der doppelten Spielpfeife nehmen, das das verbreiteteste Dudelsactyp in der Slowakei ist.

Außer des niedrigsten Tones, d.h. unterer Quart realisiert sich das Stimmen anderer Stufen durch eine Verkleinerung von Grifflöchern. Das ermöglicht das über ihnen aufgeklebte Wachs, durch das wird ihre Größe immer von oben nach unten verkleinert. Es geht also um eine Verlängerung der Luftsaulelänge, wobei der Ton wird tiefer. Der gegenseitige Prozess, d.h. eine Vergrößerung von Grifflöchern und eine Tonkorrektion nach oben erleichtert an einer Kette aufgehängtes Hackchen.

Das Stimmen beginnt mit dem höchsten Ton. Für ihn ist charakteristisch, daß die alten Dudelsackspieler zufrieden sind, auch wenn dieser nicht ganz genau die Oktave des Grundto-

nes darstellt. Im Dudelsackspiel füllt nämlich der höchste Ton mehr die Funktion eines rhythmishen Akzentes – Nachschlages oder Vorschlages als die Funktion eines melodischen Tones.

Die weitere gestimmte Stufe ist die Quinte, dann folgt die Terz und nachher die untere Quart. Das Prinzip ihres Stimmens ändert sich nicht. Während beim Stimmen von vorangehenden Tönen jedoch die Griflöcher vergrößert oder verkleinert werden, korrigiert sich in diesem Fall die Größe des seitlichen - sich an der Stürze befindeten- Nachstimmloches. Die letzte gestimmte Stufe ist die Sekunde.

Wenn geht es nicht mehr, das Griffloch weiter zu vergrößern oder zu verkleinern, es ist notwendig, entweder die Mundstückslage oder die Tonhöhe des Mundstückes zu ändern und das ganze Prozess des Stimmens vom Anfang an zu wiederholen.

Eine Eigenart des Stimmens der Dudelsäcke in der Slowakei besteht darin, daß die 4. und 6. Stufe nicht gestimmt werden. Wenn zusammengleich die Entfernungen- Distanzen zwischen den Grifflöchern immer gleich sind, resultieren daraus die sozusagen neutrale Sext vor allem aber eine Tendenz zur lydischen Quart, was ein der wichtigsten Intervale der slowakischen Volksmusik ist.

Der Bordunton wird durch eine Verlängerung oder Verkürzung der Pfeifenlänge, d.h. durch eine Schiebung ihrer drei beweglichen Teile gestimmt.

Das Dudelsackspiel

Statt einer Einführung in die Spielproblematik möchte ich ein paar Worte über die universellen stilbildenden Kennzeichnen des Dudelsackspiels im allgemeinen zu sagen. Eine Verbindung der am unteren Ende offenen Spielpfeife mit dem Balg setzt einen kontinuierlichen, nichtunterbrochenen Klang und eine einzige daraus resultierte Legatospielweise voraus. Die erwähnte dominante Stellung des Dudelsacks, als eines den Tanz begleitenden Instrumentes zwang die Dudelsackspieler entweder diejenige rhythmische Gestaltungsmittel zu suchen, die die Legatosielweise in gewisser Weise neutralisieren könnten oder es verursachte Konstruktionsveränderungen der Spielpfeife. Zu den universellsten rhythmischen Akzenten und Mitteln der Melodiephrasierung gehört eine Ausnützung von niedrigsten oder höchsten Stufen der Tonreihe unterhalb oder oberhalb der Hauptmelodielinie. Die verbreiteteste Konstruktionsveränderung stellt das geschloßene untere Ende der Spielpfeife dar, daraus die Möglichkeit einer tatsächlichen Staccatospielweise resultiert. Sehen wir kurz an, wie sich diese sowie auch andere Kennzeichen im Spiel von einzelnen Dudelsacktypen realisieren.

Der Dudelsack mit einfacher Spielpfeife

Zu den wichtigsten Merkmalen des Spiels von Tanzliedern gehört eine permanente synkopische Wiederholung von zwei höchsten Tönen. Diese Spielweise ist unter der Bezeichnung oberes Bordun bekannt. Eine bewußte Verwendung des höchsten Tones der Tonreihe ist nicht anderes als eine Ausnutzung des akkustisches Effektes der Melodieteilung durch einen entferner liegenden Ton. Die durch diese Weise entstehenden rhythmischen Akzente bezeichne ich in meinen Transkriptionen durch Noten mit umgekehrten Halsen.

(Notenbeispiel Nr. 1)

Der Dudelsack mit einfacher Spielpfeife aus dem Orava-Gebiet. Dudelsackspieler-Jozef Luscon (1934)
La gaita con simple puntero de la zona de Orava. Gaitero Jozef Luscon (1934)

Der Dudelsack mit der doppelten Spielpfeife

Zu den wichtigsten Spielkennzeichen gehört das sgn. Kontraspiel, d.h. eine permanente rhythmische Wiederholung von Tönen der Kontrapfeife – fis und h 1 unter der verzierten Hauptmelodie. Um beim Kontraspiel scharfe Sprünge vom Grundton zur Unterquart zu vermeiden, verwenden die Dudelsackspieler an vielen Stellen eine Halbdeckung des Kontrapfeifengriffloches. Aus dieser Spielweise resultiert im Zusammenhang mit dem Grundton nicht nur seine untere kleine Sekunde (ais), die sich in einer üblichen Tonreihe nicht befindet, sondern auch eine charakteristische glisandoartige, bzw. vibratoartige Akzentuierung. Weitere wichtige Spielmerkmale stellen die reich verzierten und melodisch auffalenden Zwischenspiele dar. Sie werden gewöhnlich in den langen Tanzrunden zwischen den einzelnen Liedern gespielt.

(Notenbeispiel Nr. 2)

Der Dudelsack mit der trippelten Spielpfeife

Für das Spiel sind vor allem regelmäßige Vorschläge in der Funktion der rhythmischen Akzente und häufig vorkommendes Staccatospiel charakteristisch. Sie stellen in einer Kombination mit der regelmäßigen rhythmischen Begleitung das Kontraspiels die zweckmäßigste und effektvollste Art und Weise rhythmischer Akzentuierung dar.

(Notenbeispiel Nr. 3)

Zur heutigen Situation

Zum Vergleich mit dem 19. Jahrundert wann fast in jedem Dorf ein Dudelsackspieler gab – die letzte traditionelle Hochzeit nur mit einem Dudelsackspieler war in der Slowakei im Jahre 1933, gibt es heute in der Slowakei ungefähr 50 Dudelsackspieler, von ihnen aber nur 5 alten. Die miesten von anderen spielen nicht mehr als 10-15 Jahre. Ich persönlich sehe kein Problem in der Herstellung des Dudelsacks weil mehrere von jungen Dudelsackspielern zusammengleich auch hervorragende Hersteller sind. Das Problem sehe ich in einer Erhaltung der traditionellen Dudelsackstile in verschiedenen Regionen der Slowakei. Besonders bei den jüngeren Spielern werden diese sehr nivelisiert. Vor allem dafür haben wir entschloßen einen permanenten Kontakt zwischen den älteren und jüngeren Musikantengenerationen zu bilden. Ich meine damit den "Dudelsackfasching", das größte Treffen von Dudelsackspielern nicht nur aus de Slowakei sondern auch aus Ausland. Zwölf Jahrgänge dieses Treffens sowie die regelmäßig organisierten Dudelsackworkshops freuen sich einer wirklich großen Aufmerksamkeit. Das wichtigste ist, daß die alte, Jahrhunderte dauernde Dudelsacktradition in der Slowakei entwickelt sich kontinuierlich bis zu den heutigen Tagen.

(Der Beitrag wurde im Rahmen des Forschungsprojektes Nr. 2/6070/20 geschrieben.)

Dr. Bernard Garaj (1960), geboren in der ältesten Dudelsackfamilie in der Slowakei mit fünf Generationen von Dudelsackspielern. Regelmäßiger Teilnehmer an internationalen Dudelsackfestivalen als Solospieler oder mit der Dudelsackkapelle "Ponitran". Autor des Buches "Bagpipes and Bagpipers´ Tradition in Slovakia" (1995), Verfasser von vielen Beiträgen über den Dudelsack sowie mehreren CDs, MCs und Videokasetten mit der Dudelsackmusik. Er unterrichtet am Lehrstuhl für Folkloristik und Regionalistik an der Konstantin der Philospoher Universität in Nitra und arbeitet zugleich im Institut für Musikwissenschaft in Bratislava.

Kontakt: Bernard Garaj
Durcanského 8
949 01 Nitra
Bgaraj@ff.ukf.sk

La tradición de la gaita en Eslowaquia

Bernard Garaj

Traducción: Tania Pereira / Xosé Lois Foxo

Situación geográfica de Eslowaquia:

A pesar de que el territorio de Eslowaquia está unido a muchos acontecimientos históricos (por ejemplo la primera Iglesia Cristiana fue construída en el año 829 en Nitra, en el Oeste de Eslowaquia), la república de Eslowaquia pertenece paradójicamente a los países de Europa-central de más reciente creación, a causa de la separación de la antigua Checoslowaquia en el año 1992. Limita al Oeste con Mähren y Böhemen, al norte con Polonia, al este con Ucrania y al sur con Hungría y Austria. Interiormente el país se divide en Eslowaquia oriental, central y occidente.

Mientras que el este y el oeste de Eslowaquia se caracteriza por sus llanuras, Eslowaquia central representa la parte montañosa con la montaña Tatra como punto más alto de la cordillera en la frontera con Polonia.

Entre las tres regiones principales hay muchas otras diferencias culturales e históricas, que se reflejan, por ejemplo, en los distintos dialectos así como en piezas e instrumentos musicales y danzas populares, etc. Eslowaquia tiene 5 millones de habitantes de los cuales medio millón vive en la capital Bratislava, situada a 80 kilómetros de Viena.

Historia de la gaita en Eslowaquia:

Está claro que la historia de la gaita en Eslowaquia está estrechamente ligada, por lo menos en los elementos fundamentales, al desarrollo de la gaita en todo Europa-central. Los puntos básicos de orientación son los siguientes:

- En el siglo XIII-XIV se conocen las primeras anotaciones e informaciones sobre los músicos nómadas llamados Ingritzen, de los cuales se puede suponer que también tocaban la gaita. Las primeras representaciones iconográficas de la gaita proceden del siglo XIV. La base de la construcción de los instrumentos de esa época era una flauta cilíndrica o cónica sin o con un sencillo bordón.

- El siglo XV - XVI se relacionan con una gran diferencia de la gaita y su separación en dos tipos de instrumentos: la llamada gaita de Europa del este con una tendencia a la flauta cónica con cañas de Oboe y la gaita del este europeo con flauta cilíndrica y caña de clarinete, lo cual naturalmente se convirtió en los rasgos principales de la gaita en Eslowaquia.

De la creciente apreciación de la gaita es testigo el crecimiento de las representaciones iconográficas de esta época.

- A partir del siglo XVIII - XIX aparecen juntamente con las representaciones iconográficas numerosas informaciones sobre la gaita en fuentes históricas y literarias, pero lo más importante son concretamente los instrumentos conservados en museos, el más antiguo del final del siglo XVIII.

La tipología de las gaitas de Eslowaquia.

La ya nombrada diferencia instrumental se refiere a la tipología de las gaitas, las cuales están en posición de abarcar diferentes variaciones musicales en base a algunos criterios. La tipología que yo represento es el resultado de una elección elemental. No contiene instrumentos desaparecidos de la práctica de la música folk (que era muy frecuente a principios de siglo) tales como las gaitas con "barquín", como instrumentos que ya no son funcionales, que están documentados por su notable lógica en la forma de pensar del artesano (por ejemplo la gaita con puntero de cuatro canales).

Partiendo exclusivamente del estado a finales del siglo XX y principios del XXI, refiriéndose a los instrumentos con una tradición viviente en la práctica interpretativa, la siguiente tipología es mucho más fácil. Antes quisiera hacer las siguientes anotaciones. La gaita en Eslowaquia se compone de cuatro partes elementales:

1.- Simple hasta triple punteiro (gajdica) con agujeros cilíndricos y caña/s de clarinete
2.- Simple "Bordón" de la misma construcción (huk, bas)
3.- "Soplete" (fukac, fukar)
4.- "Fol", reserva da de aire (koza, mech, temlov)

El criterio principal de la tipología solo puede ser la construcción del puntero. Partiendo de ahí en Eslowaquia se diferencian las gaitas por tener un puntero simple, doble o triple.

La gaita con puntero-melódico simple (dvojhlasné gajdy)

Referente al puntero se trata de un tubo de seis agujeros por delante, uno por detrás para el dedo pulgar y otro en fondo de lado para la afinación. Los agujeros frontales conducen de abajo hasta arriba y, por regla

general, suelen ser de forma oval. En el fondo del puntero se coloca un resonante de metal. El extremo a veces está cerrado y decorado. El puntero y el odre forman un tubo rectangular que lleva una forma de cabeza de cabra.

El bordón se compone de tres partes móviles, los cuales se unen y refuerzan por unos aros de metal. En el fondo se le acopla un apoyo de cuero de vaca. El bordón y el odre también forman un tubo rectangular. En la mayoría de las gaitas esta lleva una forma de una cabeza de dragón.

El odre es hecho de piel de cabra, oveja o perro. La parte inferior (después de haberle cortado las patas de atrás) es atada por dentro.

El soplete es recto y cilíndrico. En el fondo está provisto de un ventil de cuero que impide que vuelva a salir el aire del odre. El soplete está conectado con otro tubo cilíndrico que es introducido casi por completo dentro del odre. En el fondo este está cerrado por un tapón de madera. A consecuencia de eso el aire no entra directamente al medio del odre por una apertura lateral, si no a la parte inferior. Se trata de un elemento de la construcción muy importante, que impide que el húmedo aliento de la boca del músico llegue a la embocadura y al mismo tiempo que regule la temperatura del aire.

Esta clase de gaita se encuentra en el norte de Eslowaquia, en la zona de Orava, en concreto en los pueblos Sihelné y Oravska Polhora. A diferencia que en todas las otras zonas de Eslowaquia en donde es típico que la gaita sea el único instrumento que acompaña los bailes, en la zona de Orava se toca conjuntamente con el violín.

En el tono base d1 se puede tocar con este puntero la siguiente escala: a c d1 e fis1 g1 a1 h1. El bordón se afina en todas las gaitas de Eslowaquia dos octavas mas graves.

La gaita con doble puntero (frojhlasné gajdy)

El puntero se fabrica de un trozo de madera. Desde la situación del músico, el puntero derecho tiene un agujero por delante y en el fondo se coloca un "Resonante". El puntero derecho (llamado melódico) es más corto, tiene cinco agujeros por delante uno por detrás y uno lateral para afinar. Por encima de los agujeros frontales se encuentra cera para ayudar con la afinación en algunos tonos. Hacia el puntero de atrás se coloca una cadena con un enganche que es muy importante a la hora de la afinación. La campana de resonancia está fabricada casi exclusivamente de cobre.

El odre se coloca debajo del brazo izquierdo del músico para tocar. Con la diferencia de otro tipo de gaita, esta se le coloca en la pierna derecha el soplete y en la izquierda el bordón.

Las otras partes de las gaitas (Bordón y soplete) no tienen diferencias en su construcción. Por lo cual no las voy a nombrar en este y en los siguientes tipos de gaita.

Este tipo de gaita se encuentra en dos zonas del centro del país. En la zona de Podpolanie (Polana, es el nombre de la montaña) y en la región de Pohronsky Inovec con tres pueblos: Velka Lehota, Mala Lehota y Jerlove Kostolany.

Con el tono base h1 se pueden combinar dos grupos de tonos -los tonos de acompañamiento fis y h1 con los tonos melódicos cis2 dis2 e2 fis2 gis2 h2.

La gaita con triple puntero (stvorhlasné gajdy)

El triple puntero hecho de un taco de madera en el fondo es igual al puntero doble con otro puntero en su parte inferior. Si se toca con el único agujero una octava, a esta se le llama octava.

Esta gaita la tocaba uno de los mejores gaiteros de Eslowaquia, Jozef Antalík (1898 - 1991) que solía participar en certamenes de gaiteiros internacionales en Strakonice.

La gaita con triple puntero se encuentra en Eslowaquia del este, en el pasado en las cercanías de la ciudad de Nitra.

Con un tono base a1 se pueden tocar con el puntero los siguientes tonos y combinar: "Kontrapfeife" -e1 a1, puntero melódico - a1 h1 cis2 d2 e2 fis2, octavia - a2.

Embocaduras, palletas

Como muchos otros instrumentos la gaita también se afina en la embocadura. En Eslowaquia se hacen casi exlusivamente de "Sauco y Caña".

Aquí quiero subrayar que los antiguos gaiteros diferencian la construcción de la embocadura y su tratamiento. Mientras que la elaboración es bastante fácil, en su tratamiento se incluyen la corrección del sonido y timbre mediante el pulido (con un cuchillo) de las palletas por el corrimiento del Cáñamo, colocación de cera por la posición de la altura de la palleta con ayuda de hilo.

La combinación de un tubo de metal con una caña de clarinete pertenecen con la utilización de "Plastmaterialen" a los elementos modernos que poco a poco hacen que vayan desapareciendo las formas tradicionales de construcción.

Construcción de la gaita

La construcción de la gaita, sobre todo de sus partes no la voy a describir con detalle. Se trata de un proceso que depende en conjunto de los materiales utilizados, herramientas y la tecnología de los métodos que emplea cada constructor. También es importante la situación geográfica y la climatología como también se impuso la utilización de madera de ciruelo. Esta es suficientemente fuerte, dura y acústica. Del "Ciruelo", se hacen todas las partes de madera. Las partes de metal se hacen de cobre o se funden de Plomo.

A las fases más complicadas pertenece la construcción del puntero. Como muestra o ejemplo se servían de un viejo puntero y probado durante muchos años. Pero cuando no tenían muestra los constructores no se

preocupaban y hacían ellos las medidas como querían. No era raro que por ejemplo los agujeros estuviesen hechos según la fuerza de los dedos y muchos constructores pensaban que era el criterio más importante para que los dedos tuvieran suficiente espacio y cerrasen bien los agujeros.

La construcción tradicional del odre tiene tres fases:

La primera consiste en despellejar un animal. Se trata de sacarle la piel en un sólo trozo sin dañarla. Los constructores antiguos no le sacaban todos los pelos para que aguantaran mejor el aire.

Cada constructor tiene su forma diferente en el tratamiento de la piel. De todas las formas quiero nombrar una: la de Jozef Zboron de Oravska Polhora que ata todas las aberturas y después queda durante dos semanas a remojo dentro de una masa de harina, sal y levadura. Después la lava con un cepillo en un río y después de secarla un poco la dobla con sus dedos para que se ponga blanca y suave.

En la última fase se trata de atar la piel, para lo cual se vuelven utilizar masa de harina para pegar algunas partes.

Todas las partes de madera están muy adornadas. A esta pertenece la cabeza de cabra. Como adorno muy usual se cuenta un corazón pequeño de metal o de cristal que se coloca en la cabeza de cabra.

La afinación de la gaita

Desde el punto de vista de su complicación, representa la afinación un contrapunto equilibrado con el sonido de la gaita. Una afinación de que la calidad de la afinación del instrumento ha influído en la calidad del sonido tiene validez general, pero solamente en el caso de la gaita esa calidad se consigue difícilmente y solamente en la gaita la calidad de afinación es tan variable. La relación recíproca entre el complicado proceso de afinación y la ejecución del sonido representa la característica más importante de la gaita en comparación con otros instrumentos musicales populares y la compenetración de ambas funciones forman el criterio básico para calificar el gaitero.

El proceso de la afinación depende unas acciones complejas que se combinan una tras la otra, en que estado se encuentra el afinador del instrumento (por ejemplo: la embocadura.

A parte de unas pocas clases de gaitas en Eslowaquia consiste la afinación en una correa de la embocadura (ya nombre esto en el modo de construcción de la embocadura) y en la corrección de algunas notas del puntero y del bordón. La corrección de la afinación de las notas consiste en variar la presión del aire dentro del puntero. La única solución universal es el movimiento de la embocadura. Si se mete la embocadura más para dentro se reduce el recorrido del aire, el tono es más agudo y viceversa. Los otros modos se diferencian según estén los tonos entrelazados. Para otras muestras se puede usar la gaita de doble puntero que es la más popular en Eslowaquia.

Exceptuando las notas bajas, es decir, el cuarto Inferior, se realiza la afinación en otras escalas achicando los agujeros. Esto lo hace posible la cera que está colocada por encima de cada agujero y que se cambia de tamaño siempre de arriba abajo. Se trata pues de un alargamiento del recorrido del aire que hace que los tonos sean más bajos. El proceso contrario, o sea agrandar los agujeros y una corrección de los tonos se facilita con una cadena.

La afinación se empieza por el tono más alto. Es característico que los gaiteiros mayores estuviesen contentos aunque no fuera exactamente una octava del tono base. El tono más alto es más un acento rítmico (un picado) que un tono melódico.

El siguiente grado que está afinado es la quinta, después está el tercero y el cuarto. El principio de la afinación no varía. Mientras la afinación de las notas anteriores se corrigen agrandando o viceversa, en este caso se corrige el agujero lateral. El último grado que se afina es el segundo.

Cuando no es posible variar el tamaño del agujero, es necesario variar la palleta o meter o sacar la embocadura y volver a repetir el proceso de afinación.

Una característica de la afinación de las gaitas en Eslowaquia es que el 4º y 6º grado no se afinan. Si al mismo tiempo la distancia de agujero en agujero es igual, resulta de esto la neutra "sexta", pero sobre todo una tendencia al "cuarto lidio" el cual es uno de los más importantes intervalos de la música folclórica de Eslowaquia.

El tono del bordón se afina alargando o acortando el tubo sonoro, esto significa el movimiento de sus tres partes móviles.

Tocar la gaita

En vez de introducirnos en la problemática del tocar la gaita, prefiero nombrar algunas características universales que crean estilo. Una unión entre la parte de abajo abierta del puntero con el odre produce un sonido continuo y precisa tocar en forma de lepato. La nombrada postura dominante de la gaita como uno de los instrumentos de acompañamiento para bailes obligó a los gaiteiros a buscar gormas de ritmo que de alguna forma podían neutralizar el tocar en forma de lepato o causaban cambios en la construcción del puntero. Entre los acentos y medios ritmos más universales usados para la escritura musical se encuentra el uso de las notas más altas y las más bajas de la escala inferiores o superiores a la línea principal de la melodía. La modificación en la construcción más extendida es la terminación cerrada del final del puntero, de lo cual resulta la

posibilidad de un sonido "Staccato". Veamos brevemente como este y otras características se realizan en el sonido de los diversos tipos de gaita.

La gaita con puntero sencillo

La repitición permanente de las notas altas representa una de las características más importantes del sonido de música de baile. Esta forma de sonar es conocido con el nombre de bordón. El uso de las notas más altas de la escala no es más que el aprovechamiento de los efectos acústicos de la división de la melodía a través de una nota lejana. Este acento rítmico conseguido con este sistema, yo lo represento en mis transcripciones por medio de cuellos al revés.

La gaita con doble puntero

A una característica importante a la hora de tocar, pertenece el contratoque, una repetición rítmica permanente de un tono con el tobo de acompañamiento - fis y h1 por debajo de la melodía principal. Para evitar saltos bruscos del tono base al tercero, los gaiteros en muchas partes sólo tapan mitad del agujero de la trebo de acompañamiento. De esta forma de tocar resulta en conjunto con el tono base no solo su segundo (ais) bajo que no se encuentra en una escala normal, si no también una característica acentuación "glisandoartige, vibratoartige". Otras caracteríaticas en la forma de tocar son las ricamente adornadas y llamativas melódicas piezas. Estas normalmente se tocan entre las diferentes piezas de baile.

(Ejemplo 2)

La gaita con triple puntero

Para tocarla son características los regulares "contragolpes" en la función de los acentos rítmicos y a menudo "Stacctos". Ellos representan en una combinación con el acompañamiento regular del tubo de acompañamiento una de las formas más efectivas de la acentuación rítmica.

(Ejemplo 3)

La situación actual

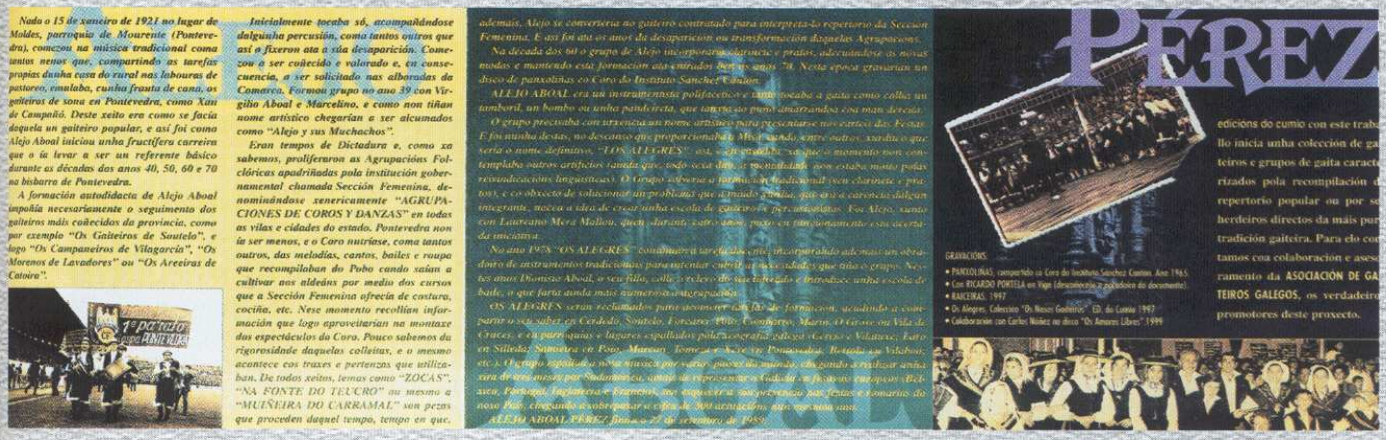
En comparación al siglo XIX cuando había en cada pueblo un gaitero (la última boda tradicional en la que se tocó solamente con una gaita se celebró en 1933 en Eslowaquia) hoy hay en Eslowaquia solamente alrededor de 50 gaiteros y de estos sólo son 5 antiguos. La mayoría de los otros no tocan más que entre 10 y 15 años. Yo personalmente no veo ningún problema en la construcción de la gaita porque la mayoría de los jóvenes gaiteros también son muy buenos constructores de gaitas. El problema lo veo en que se mantenga el estilo tradicional de tocar en algunas partes de Eslowaquia. Sobre todo en los jóvenes gaiteros éstos son más nivelados. Por eso hemos decidido establecer un contacto permanente entre las distintas generaciones de músicos. Yo me refiero el certamen más grande de gaiteros no sólo en Eslowaquia sino también en el extranjero. Doce años de certámenes como la organización regular del "Dudelsackworkshops" tienen una asistencia muy grande. Lo más importante es que la antigua y centenaria tradición de la gaita en Eslowaquia se vaya renovando continuamente hasta los días de hoy.

(El comentario se escribió en el proyecto de investigación 2/6070/20)

El Dr. Bernard Garaj (1960), nacido en la familia más antigua de gaiteros de Eslowaquia con cinco generaciones de gaiteros. Participante regularmente en festivales de gaiteros como solista o con el grupo de gaitas "Ponitran". Autor del libro "Bagpipes and Bagpipers' Tradition in Slovakia" (1995), autor de varios comentarios de la gaita como también CDs, MCs y Vídeos con música de gaita. El da clases de "Folkloristik y Regionalistik" en la Universidad Konstantin de Philospoher de Nitra y trabaja al mismo tiempo en el Instituto "Musikwissenschaft" de Bratislava.

Contacto: Bernard Garaj
Durcanského 8
949 01 Nitra
Bgaraj@ff.ukf.sk

Album de Dionisio Aboal Bermúdez



Nado o 15 de xaneiro de 1921 no lugar de Moldes, parroquia de Mourente (Pontevedra), comezou na música tradicional coma tantos nenos que, compartindo as tarefas propias dunha casa do rural nas labouras de pastoreo, emulaba, cunha frauta de cana, os gaiteiros de sona en Pontevedra, como Xan de Campelo. Deste xeito era como se facía daquela un gaiteiro popular, e así foi coma Alejo Aboal iniciou unha fructífera carreira que o iía levar a ser un referente básico durante as décadas dos anos 40, 50, 60 e 70 na bisbarra de Pontevedra.

A formación autodidacta de Alejo Aboal impoñía necesariamente o seguimento dos gaiteiros máis coñecidos da provincia, como por exemplo "Os Gaiteiros de Soutelo", e logo "Os Campaneiros de Vilagarcía", "Os Morenos de Lavadores" ou "Os Areeiras de Catoire".

Inicialmente tocaba só, acompañándose dalgunha percusión, coma tantos outros que así o fixeron ata a súa desaparición. Comezou a ser coñecido e valorado e, en consecuencia, a ser solicitado nas alboradas da Comarca. Formou grupo no ano 39 con Virgilio Aboal e Marcelino, e como non tiñan nome artístico chegarían a ser alcumados como "Alejo y sus Muchachos".

Eran tempos de Dictadura e, como xa sabemos, proliferaron as Agrupacións Folclóricas apadriñadas pola institución gobernamental chamada Sección Femenina, denominándose xenericamente "AGRUPACIONES DE COROS Y DANZAS" en todas as vilas e cidades do estado. Pontevedra non ía ser menos, e o Coro nutriase, coma tantos outros, das melodías, cantos, bailes e roupa que recompilaban do Pobo cando saían a cultivar aos aldeáns por medio dos cursos que a Sección Femenina ofrecía de costura, cociña, etc. Nese momento recollían información que logo aproveitarían na montaxe dos espectáculos do Coro. Pouco sabemos da rigorosidade daqueles colleitas, e o mesmo acontece cos traxes e pertenzas que utilizaban. De todos xeitos, temas como "ZOCAS", "NA FONTE DO TEUCRO" ou mesmo a "MUIÑEIRA DO CARRAMAL" son pezas que proceden daquel tempo, tempo en que, ademais, Alejo se convertería no gaiteiro contratado para interpretar o repertorio da Sección Femenina. E así foi ata os anos da desaparición ou transformación daquelas Agrupacións.

Na década dos 60 o grupo de Alejo incorporara clarinete e pratos, adecuándose as novas modas e mantendo esta formación ata entrados os anos 70. Nesta época gravarían un disco de panxoliñas co Coro do Instituto Sánchez Cantón.

ALEJO ABOAL era un instrumentista polifacético e tanto tocaba a gaita como collía un tamboril, un bombo ou unha pandeireta, que tanta xa quen amarrandos cos man dereita.

O grupo precisaba con urxencia un nome artístico para presentarse nos certos dos Festas E foi nunha desas, no descanso que proporcionaba a Misa cantada, entre outros, xurdiu o que sería o nome definitivo, "OS ALEGRES", así, en plan castizo, xa que o momento non contemplaba outros artificios tan da moda, de moda desa data, e necesitaban non estaba moito polas reivindicacións lingüísticas). O Grupo estaría a formación tradicional (con clarinete e pratos), e co obxecto de solucionar un problema que a miúdo xurdía, que era a carencia dalgún integrante, nacía a idea de crear unha escola de gaiteiros e percusionistas. Foi Alejo, xunto con Laureano Mera Mallou, quen durante cinco anos, pois en tan longamente esa acertada iniciativa.

No ano 1975 "OS ALEGRES" continuaría a tarefa de, xa incorporado ademais un abraiante de instrumentos tradicionais para ofrecer cabida a novas xeracións que irían o grupo. Seis anos Dionisio Aboal, o seu fillo, collería o relevo de seu pai e introduciría unha escola de baile, o que faría ainda máis numerosa a agrupación.

OS ALEGRES serían reclamados para deseñar cursos de formación, acudindo a compartir o seu saber en Cerdedo, Soutelo, Forcarei, Vilar Comparo, Marín, O Grove, Vila de Cruces, e en parroquias e lugares espallados pola xeografía galega (Cereixo e Vilalonga, Tuño en Silleda, Samieira en Poio, Marcoo, Tomeza e Xeve en Pontevedra, Retorta en Vilaboa, etc.). O grupo espallaría a súa música por varios países do mundo, chegando a realizar unha xira de dez meses por Sudamérica, cando se representar a Galicia e ós seus emigrantes (Arxentina, Portugal, Inglaterra e Alemaña), nos espectros que festas e comarcas do noso País, chegando a sobrepasar a cifra de 300 actuacións nun mesmo ano.

ALEJO ABOAL PÉREZ finou o 27 de setembro de 1989.

PÉREZ

edicións do cumio con este trab... llo inicia unha colección de ga... teiros e grupos de gaita caract... rizados pola recompilación d... repertorio popular ou por s... herdeiros directos da máis pur... tradición gaiteira. Para elo co... tamos coa colaboración e ases... ramento da ASOCIACIÓN DE GA... TEIROS GALEGOS, os verdadeiro... promotores deste proxecto.

GRAVACIÓNS:
- PANDOLINAS, compartido co Coro do Instituto Sánchez Cantón. Ano 1965.
- Con RICARDO PONTELA en Vigo (desconocemos a localización do documento).
- RABICHAS. 1997
- Os Alegres. Colección "Os Nosos Gaiteiros". Ed. da Cunca 1997
- Colaboración con Carlos Núñez no disco "Os Amores Libres" 1999

Alejo Aboal Pérez

Coro de Educación e Descanso "La Artística", en agosto de 1960. Era un serán no que ía moita calor en agosto de 1960. Pontevedra celebraba as suas tradicionais festas da Peregrina. Había touros na capital da provincia e os compoñentes do Coro de Educación e Descanso "La Artística" que dirixía o mestre Agustín Estévez Vieira animaba á concurrencia que comezaba a ocupar os seus asentos na Praza de Touros. Era o único coro que existía daquela, fai a frioleira de corenta anos. O formaban un total de corenta e catro compoñentes, vintetres entre homes e nenos e once mulleres, ademáis do director. Na fotografía de Rafael pódese ver a un xovencísimo Dionisio, co bombo, que actualmente é o director do grupo folclórico "Os Alegres". Tamén atópanse personaxes coñecidos como Pechecho, Solleiro, e Jorge, ex sacristán de Santa María que tristemente faleceu hai uns meses. Neste grupo había pais e fillos como era o caso da familia Alejo e familia Aldonza. Este coro participaba en tódalas festas que se celebraban na comarca.

Dionisio Aboal Bermúdez, 1999

Coro de Educación e Descanso (1958), Pontevedra

Os Alegres. Estadio Municipal de Pasarón (1960)

Album de Dionisio Aboal Bermúdez

Los gaiteiros del Coro "La Artística" de la Obra Sindical "Educación y Descanso", actuando en el atrio de la Capilla de la Peregrina, con motivo de la entrega de premios a los mayos. 1 de mayo de 1953.

Baile ao son dos Alegres

Boda en Pontecaldelas, abril 1977

Coro de Educación e Descanso "La Artística", 08/1963

Alejo Aboal Pérez, gaiteiro, cos seus fillos; Dionisio (redobrante), José (bombo)

La tradizione della zampogna nell'area del Matese molisano

Mauro Gioielli

Nel Molise, la distribuzione geografica dell'uso della zampogna e della ciaramella è oggi concentrata nelle zone delle Mainarde e del Matese1, i massicci montuosi appenninici che attraversano la regione ad occidente. La tradizione mainardica e quella matesina sono simili, anche se segnate da diversa sorte. La prima è viva e solida. Concentrata quasi del tutto a Scapoli[2] e nella confinante Castelnuevo a Volturno, s'irradia anche in alcune altre comunità vicine[3]. La seconda, invece, si è sempre più adattata ad un ruolo natalizio, impoverendosi man mano, benché allo stato attuale stia vivendo una sorta di revival, ancora non realizzatosi compiutamente.

La tradizione matesina

Quella matesina è un'area "zampognara" che ha quale località principale San Polo Matese[4], con presenza constante di suonatori anche a Boiano. Ma zampognari sono stati segnalati a Cantalupo nel Sannio, Macchiagodena, Campochiaro[5], Roccamandolfi[6], Civita di Boiano[7], Sepino[8], e pure in luoghi del Matese campano[9].

Tra gli zampognari matesini, soprattutto una coppia ha lasciato memoria di sé. Si tratta dei sanpolesi Crescenzo Iezza[10] (zampogna) e Giacomo Capra[11] (ciaramella), vissuti a cavallo tra Otto e Novecento, amichevolmente chiamati *Zì Criscinze* e *Zì Giacume*[12].

---

1 Un tempo anche l'area del Molise centrosettentrionale aveva una sua cultura zampognara, entrata presumibilmente in crisi in concomitanza col secondo conflitto mondiale e poi estintase nel ventennio successivo. Questa zona, più precisamente l'area geografica delimitata dal fiume Biferno a nord, dal fiume Trigno a sud, dal tratturo Castel di Sangro-Lucera a ovest e dal tratturo Celano-Foggia ad est, è stato il territorio di massima diffusione della scupina (zampogna di canna), la cui irradiazione ha probabilmente interessato anche aree contermini quella delineata. Sulla scupina si veda: M. Gioielli, L'otre dei suoni. La zampogna nell'Italia meridionale, «Utriculus», VIII, n. 4 (28), 1998, pp 5-24: 20-21.

2 Scapoli è importante soprattutto perché luogo dove operano alcuni artigiani costruttori di zampogne e ciaramelle. Ma è anche un paese con rilevante presenza di suonatori, dove, nel 1991, ho potuto censire 51 suonatori tra zampognari e ciaramellari (cfr I musicisti della zampogna, a cura di M. Gioielli, «Abruzzo Oggi», XIV, n. 5 (101), 1991, p 14. Sugli strumenti costruiti a Scapoli, si veda: M. Gioielli, La zampogna molisana, «Anuario da Gaita 1991», n. 6, Ourense 1992, pp 29-31.

3 Tra dette località c'è Filignano, dove un tempo sembra che finanche il sindaco facesse lo zampognaro (cfr D. B. Marrocco, Piedimonte Matese, Storia e attualità, 2a ed., Piedimonte Matese 1980, p 427). A Filignano, nella frazione Mastrogiovanni è attiva una giovane coppia di zampognari: Enrico Verrecchia (n. 1965) e Marco Di Meo (n. 1962).

4 Una delle prime fonti ad accennare alla tradizione zampognara di San Polo Matese è stata, a fine Ottocento, un articolo di L. Manfredi, Costumanze pentre, «Corriere del Molise», II, n. 68, 1896. Tale scritto di Manfredi è stato di recente ristampato col titolo Tradizioni natalizie nel Sannio Pentro, «Utriculus», VI, n. 4 (24), 1997, pp 9-14.

5 Cfr G. Altobello, Sonetti molisani, a cura di N. Guerrizio, Campobasso 1966, p 68. Si veda anche M. Gioielli, Il personaggio dello zampognaro in due poesie dialettali sul Natale, «Utriculus», III, n. 4 (12), 1994, pp 17-22: 20-21 nota 6.

6 V. Berlingieri, Il brigantaggio a Roccamandolfi, Isernia 1891, p 12.

7 G. Bertoni, Panorami. Boiano, «Luci Sannite», III, nuova serie, 1937, p 6. Civita è stata la roccaforte del territorio boianese abitato dagli antichi Sanniti Pentri. Un accostamento tra i primi abitanti del Sannio matesino e l'uso della zampogna è in A. Perrella, L'antico Sannio e l'attuale provincia di Molise, Isernia 1889, pp 305-306. Nessum dato storicamente certo, però, autorizza a ritenere che gli antichi Sanniti usassero zampogne. Tale ipotesi è suffragata solo dal repertorio leggendario (cfr M. Gioielli, La zampogna fatata. La cornamusa nel folklore narrativo europeo, Isernia 1996, pp 119-121).

8 C. Mucci, Sepino, in Il Regno delle Due Sicilie descritto ed illustrato, a cura di F. Cirelli, vol. XIV, «Molise», fasc. 1, Napoli s.d. (1858), pp 1-12: 11.

9 Uno di tali luoghi è Morcone (oggi in provincia di Benevento, ma già paese molisano fino al 1861). Sulla presenza di zampognari a Morcone, si veda la monografia di Domenico Piombo inclusa ne Il Regno delle Due Sicilie descritto ed illustrato, cit., pp 15-25: 22 e 25.

10 Crescendo Iezza: San Polo Matese 12 novembre 1867, 23 ottobre 1947.

11 Giacomo Capra: San Polo Matese 29 maggio 1866, 19 ottobre 1921. Le date di nascita e morte di Iezza e Capra mi sono state fornite da Marialaura Lolli che, all'epoca in cui ho redatto questo articolo (dicembre 1998), aveva avviato una ricerca sugli zampognari di San Polo, che ha poi dato vita ad un libro: M. Lolli, I suoni della montagna. Le zampogne di San Polo Matese, Campobasso 1999.

12 Capra e Iezza sono stati «ricordati» da G. Colitti, Ricordi di tempi lontani, «Il Presepio», n. 27, 1972, p 7; e da A. Trombetta, «Zì Giacomo e Crescendo». Le porte della memoria. Il Natale a Campobasso, «Molise Mese», n. 8, dic. 1995, pp 22-24, dove c'è una foto di zampognari, datata 1929 (datazione che ritengo inesatta). Per quanto dettomi da più d'un sanpolese, Crescenzo Iezza e Giacomo Capra dovrebbero essere gli stessi zampognari raffigurati in una celebre fotografia di Alfredo Trombetta pubblicata sulla rivista «Luci Sannite» (num. cit., 1937, p 38). La stessa foto è stata inserita nel volume di N. Pietravalle, Poliorama del Molise, Roma 1979 (p 45, illustrazione 29), ed è stata pure usata per la copertina della rivista «Molise Oggi», IX, n. 28bis, 28 dic. 1986. La reale datazione di tale documento fotográfico e la vera identità degli zampognari in esso raffigurati sono, però, dati controversi. La foto, secondo la datazione assegnatale da Ada Trombetta (L'abbigliamento dei pastori, in La cultura della transumanza, a cura di E. Petrocelli, Isernia 1999, pp 391-410: 402, foto 17), sarebbe del 1929, per cui il ciaramellaro non potrebbe essere Capra (scomparso, come già detto, nel 1921; si vedano gli atti d'anagrafe e stato civile del Comune di San Polo). In realtà la datazione di Ada Trombetta (figlia di Alfredo) è errata, infatti, la foto in questione è prece-

Altro noto suonatore sanpolese è stato Zì Primiane, cioè Primiano Iezza (1897-1975). In paese, con orgoglio, ma anche con un po' di esagerazione, lo "ritenevano il mago della zampogna"[13]. Primiano s'è aggiudicato gare tra zampognari ed ha suonato anche fuori dal Molise e dall'Italia[14]. Tra gli scomparsi ciaramellari di San Polo[15], si ricordano Rinaldo D'Egidio e Scipione Allocati. Quest'ultimo, insieme al figlio Giovanni (zampogna), ha avuto anche un'estemporanea esperienza cinematografica; nel 1958, infatti, i due furono protagonisti d'un breve filmato RAI, dal titolo Buon Natale ovunque tu sia, per la regia di Ugo Gregoretti.

A Boiano[16], attualmente c'è una coppia piuttosto conosciuta di zampognari: i fratelli Antonio e Fernando Romano, che hanno suonato anche alla presenza di Papa Giovanni Paolo II. Sembra, inoltre, che In questa stessa città, fino alla metà del Novecento, vi fossero «una ventina di persone che avevano la loro zampogna[17]» e che andavano a suonare le novene natalizie.

Per quanto riguarda il Matese settentrionale (provincia di Isernia), lo zampognaro Pietro Renzullo, nativo di Macchiagodena (ma residente da molti anni a Castelnuovo a Volturno), mi ha riferito della presenza d'uno zampognaro a Cantalupo nel Sannio che agiva in coppia con ciaramellaro di Macchiagodena. In quest'ultima località ha operato anche lo zampognaro isernino Camilo Piscitelli (1872-1944), la cui moglie (Incoronata Cuccovia) era nativa proprio di Macchiagodena, dove i due contrassero matrimonio nel 1917.

Zampognari a San Paolo

Gli zampognari di San Polo sono sempre stati instancabili suonatori di novene[18]; le effettuavano soprattutto in Puglia[19] e in Campania (beneventano), oltre che nel Molise[20]. Hanno suonato anche durante i pellegrinaggi per San Nicola di Bari, per San Michele al Gargano, per l'Incoronata di Foggia, ripercorrendo alcuni itinerari tipici della religiosità della transumanza. Nel territorio di San Polo, infatti, passa il tratturo Pescasseroli-Candela e i pastori sanpolesi svernavano in Puglia, a volte portando con sé zampogne[21] e ciaramelle.

Conoscono personalmente una decina di zampognari attualmente attivi a San Polo. La zampogna da loro usata è sempre del tipo con chiave, con prevalenza dei modelli *venticinque e trenta*. Una

dente poiché, come si evince da vari particolari, è stata scattata insieme a quella pubblicata sulla rivista «Molise», I, n. 4, ago.-dic. 1923, p 35. Quest'ultima foto è stata quasi certamente fatta in occasione della Settimana Abruzzese, una manifestazione folcloristica che si tenne nel 1923 a Pescara e alla quale parteciparono pure degli zampognari di San Polo. Ciò, evidentemente, significa che il ciaramellaro raffigurato non è Giacomo Capra, morto nel 1921. A meno che la foto in questione non sia stata realizzata almeno due anni prima della sua pubblicazione.
Si ritiene pure che Capra sia stato tra i modelli usati dal pittore Arnaldo De Lisio quando, nel 1925, affrescò la sala d'ingresso del Teatro Savoia a Campobasso; ciò potrebbe essere solo nel caso che De Lisio abbia fatto dei bozzetti prima della morte di Capra, oppure abbia ussato foto di costui. Quest'ultima ipotesi è avvalorata dalla circostanza che l'immagine dipinta da De Lisio sembra proprio ripresa (fatta eccezione per alcuni particolari: cappello, asino, ecc.) dalla foto pubblicata nel 1923 sulla rivista «Molise» (num. cit., p 35). Difatti, il ciaramellaro dell'affresco somiglia a Zì Crescenzo e, infatti, regge lo strumento al modo salernitano (a la mancina), vale a dire con la sacca sotto il braccio sinistro e con la canna lunga impugnata con la mano destra. In più, mostra una zampogna simile ad una 5 o una 6 palmi, un tipo di strumento diffuso appunto nella provincia di Salerno. Per cui lo zampognaro usato come modello da De Lisio potrebbe provenire da quell'area. Dell'affresco del Teatro Savoia si sono occupati: M. B. Brindisi, Lo zampognaro di Arnaldo de Lisio, «Utriculus», V, n. 3 (19), 1996, pp 28-31; ed E. Di Iorio, Campobasso. Itinerari di storia e di arte, Campobasso 1978, p 12. Di Iorio afferma che i due zampognari sono Zì Giacomo (vale a dire Giacomo Capra) e un non meglio identificato Zì Francesco.

13 N. Canzona, Il ceppo di Natale. Romanzo natalizio e delle tradizioni contadine di San Polo Matese, Napoli 1992, pp 100-101 e 134. Sulla figura di Primiano Iezza si veda anche A. Spina, San Polo Matese, un paese molisano, Napoli 1992, p 136 (a p 137 c'è una foto con Primiano).

14 Primiano Iezza, Antonio Capra e Carmine Capra, nel 1968 hanno suonato a Londra e nel 1969 a Parigi (cfr G. Santalmassi, Presepe e Zampognari a S. Polo Matese, «Risveglio del Molise e del Mezzogiorno», IX, n. 11, 1969, p 8).

15 A San Polo, nel 1996 (martedì 13 agosto), s'è svolto il Campionato Italiano di Zampogna e Ciaramella. Questi i vincitori: Sezione solisti, 1° Antonino Canistrà di Monforte San Giorgio (Messina); 2° Emilio D'Alessandro di Villa Santa Lucia (Frosinone); 3° Angelo Di Petta di San Polo Matese. Sezione mista, 1° posto al trio Fernando, Antonio e Francesco Romano di Boiano; 2° posto al trio Vuocolo-Bencivenga-Falcone di Colliano (Salerno); 3° posto non assegnato. Sezione coppia tradizionale, primi Domenico Rufo e Nadia Notardonato di Castelnuovo a Volturno; secondi Emilio e Sergio Rufo, pure di Castelnuovo; terzi Claudio e Aldo Iezza di San Polo Matese.

16 Per Boiano ho avuto notizia della presenza costante di zampognari, anche se alcuni erano sampolesi «scesi» a vivere a valle.

17 M. Campanella, Boiano tra storia e cultura popolare, Boiano 1997, pp 304-307: 304.

18 Nel repertorio degli zampognari sampolesi non vi sono sole novene e pastorali, ma anche danze popolari (cfr E. Pavi, Il folklore molisano, «I Grandi Viaggi», XII, n. 9, set. 1956, p 30).

19 N. Canzona, Il ceppo di Natale, cit., p 110. La frequentazione pugliese dei suonatori di San Polo è testimoniata anche da una foto che raffigura lo zampognaro Primiano Iezza mentre suona tra i trulli di Alberobello, insieme con un compagno ciaramellaro. La foto è stampata a corredo d'un articolo di F. Antonioni, Un naif tracciò Alberobello, «Il Tempo», XXIX, n. 297, 17 nov. 1972, p 25. Si veda pure A. Luciano, Profilo storico demografico e socio-economico di San Polomatese, «Risveglio del Molise e del Mezzogiorno», XIII, n. 11-12, dic. 1973, pp 4-6: 5).

20 Tra i numerosi paesi molisani dove gli zampognari matesini andavano a suonare le novene, si segnalano Frosolone e Campobasso. In proposito, si vedano: T. Garzia, Tradizioni popolari di Frosolone, Napoli 1997, pp 126-128; nonché l'articolo Magiche sensazioni, «Molise Oggi», Speciale Natale a cura di E. Rubino, XIV, n. 48, 28 dic. 1991, pp 8-13. Quasi certamente sono matesini anche gli zampognari raffigurati in una celebre xilografia di Romeo Musa, ambientata a Campobasso (cfr M. Gioielli, Romeo Musa, un artista nel Molise tra le due guerre, «Utriculus», VII, 1 (25), 1998, pp 43-44; A. Credali, Un artista nostro nel Molise: Romeo Musa, estratto da «Crisopoli», II, f. 2, Parma 1934, pp 3-4).

21 M. Gioielli, La cultura musicale e le tradizioni orali dei pastori transumanti, in La civiltà della transumanza, a cura di E. Petrocelli, cit., pp 311-325 e 658-664; 316 nota 53.

Coppia di zampognari matesini –*Antonio Canzona* (zampogna), *Luigi Capra* (ciaramella)–

coppia affiatata è quella costituita da Claudio Iezza[22] (che suona sia la zampogna sia la ciaramella) e suo figlio Aldo (ciaramella). Altro duo dalla forte intesa è quello formato da Antonio Canzona (zampogna) e Luigi Capra (ciaramella), tra i più anziani suonatori viventi.

Uno zampognaro molto noto in paese è Angelo Di Petta, uomo dalla invidiabile forza vitale, uno straordinario esempio di volontà, di passione per la cultura musicale sanpolese. Angelo, nel 1975, rimase vittima d'un grave infortunio sul lavoro che lo privò della mano destra. Ciò nonostante, riesce ugualmente a suonare una zampogna modificata per le proprie esigenze. con lui ho intrattenuto vari dialoghi. Una volta mi narrò la sua «biografía zampognara». Ecco i contenuti di quel racconto[23].

Autobiografia d'uno zampognaro

Mi chiamo Angelo, ma volevano chiamarmi Nicola perché sono nato il 6 dicembre (del 1946), festa di San Nicola, patrono di San Polo Matese. Mio padre, però, aveva perso in guerra un fratello che si chiamava Angelo; così mi fece battezzare con questo nome.

Suono da quando avevo quattordici anni. Da ragazzo feci amicizia con alcuni vecchi zampognari, e così volli imparare a suonare. All'inizio scelsi la *piffera* (ciaramella) perché credevo fosse più facile della zampogna. Andai da *Zì Primiane* (Primiano Iezza) per apprendere da lui le prime nozioni. Imparai qualcosa e ogni tanto suonavo, quando andavo a far pascolare le mucche tra Campochiaro e San Polo, lungo il tratturo che transitava circa un chilometro più giù del Villaggio San Michele (Contrada Sorbo) dove abito io. D'inverno i pastori di San Polo andavano in Puglia; facevano la transumanza. D'estate, invece, accadeva il contrario: i pastori dalla Puglia venivano a sfruttare i pascoli del Matese.

Ma torniamo a *Zì Primiane*...

Lui suonava la zampogna che è stata poi conservata nella Biblioteca Comunale di San Polo. Quando io frequentavo Zio Primiano, quella era già una zampogna vecchia; adesso avrà più di cento anni. Ricordo che già allora lo strumento aveva

22 Claudio Iezza è nato a San Polo Matese il 29 agosto 1940. L'ho intervistato l'11 maggio 1996 e mi ha riferito che: «Io suonavo maggiormente la novanta. Quella zampogna ha un suono «tutto diverso». Qui le zampogne le chiamavamo con numeri più grandi, poi piano piano hanno cominciato a chiamarle come fanno a Scapoli perché si doveva sempre andare là per la riparazioni e per le ance. Così, per capirci bene con gli artigiani scapolesi, abbiamo imparato i loro numeri. Io possiedo una trenta a campana aperta che è del 1954. Me la fece Ettore Di Fiore. Questa zampogna l'ho fatta ricopiare a Luciano di Fiore –un altro (artigiano) di Scapoli–, per averne una della stessa misura, cioè una novanta, ma a campana chiusa. La venticinque credo abbia avuto fortuna perché più maneggevole, fai meno fatica a portarla in giro per le novene. La trenta, però, non la batte nessuno. Ha un suono più robusto». Prima di intervistare Claudio Iezza avevo intervistato lo zampognaro Angelo Di Petta (cfr nota successiva).

23 I contenuti dell'intervista rispettano i concetti espressi da Angelo Di Petta e le notizie da lui fornitemi, ma s'è reso necessario un aggiustamento per quanto concerne il costrutto lessicale e varie parti di racconto, con l'eliminazione di alcune fasi della narrazione. L'intervista fu registrata su nastro magnetico, tranne alcune precisazioni fattemi «a microfono spento» da Angelo e che annotai su una agendina (di esse ho tenuto conto nel trascrivere qui l'intervista).

24 Decorazioni in osso simili a quelle della zampogna appartenuta a Primiano Iezza sono in uso tra i suonatori calabresi di zampogna a chiave. E nel Molise di fine Ottocento operava uno zampognaro detto «Giorgio il calabrese» (E. Melillo, Otello rusticano, Campobasso 1887, pp 84-85) il quale –se davvero trattasi di suonatore d'origine calabrese– potrebbe aver avuto un ruolo in questa consuetudine decorativa. Vari documenti fotografici evidenziano l'uso di decorazioni in osso o metallo per gli strumenti usati dagli zampognari matesini, come l'anello visibile sul chanter destro (all'altezza dell'allacciamento tra fuso e campana) della zampogna suonata da Crescenzo Iezza (foto pubblicata in copertina al settimanale «Molise Oggi», IX, num. cit.) e come la decorazione visibile sulla ciaramella d'un suonatore raffigurato in una foto pubblicata a pagina 14 dello stesso numero di «Molise Oggi» (è la medesima foto usata per l'articolo di A. Trombetta, «Zì Giacomo e Crescendo», cit., p 22).

le guarnizioni in osso di corno di bue che sono visibili pure oggi[24]. Non so da dove provenga quello strumento. So che Primiano acquistava le ance a Scapoli e che accordava la zampogna da solo. Prendeva trenta-quaranta *pariglie*[25] di ance per sé e per alcuni altri suonatori locali.

La prima volta che andai in giro a suonare feci il pifferaio. Fui chamato da un amico zampognaro che mi chiese di accompagnarlo nella zona di Larino, per la novena di San Giuseppe[26]. Giravamo insieme per le case. Io con la *piffera* facevo ogni tanto una «pernacchiella», non suonavo molto bene. Il mio amico zampognaro se ne lamentava continuamente.

Poi andammo a Termoli. Dormimmo in una locanda, un letto solo per due persone. Ricordo che si pagava pochissimo: 250 lire a letto. Il giorno seguente andammo a Vasto. Poi fu la volta di Pescara. Tutto il giro fu un'avventura. Durò una settimana. Guadagnammo poco o niente, ma per me fu un'iniziazione. Era il 1961.

Tornato a San Polo, fui avvicinato da un compaesano che mi affidò una zampogna. M'invitò a prenderla per imparare a suonare. Disse che l'avrei potuta pagare con comodo, dopo le novene di Natale. Io me la portavo sempre dietro quella zampognella. Sempre con me in una sacchetta. Iniziai a suonarla e piano piano imparai qualcosa.

A novembre, io e un amico partimmo per Avellino. Suonavano entrambi la zampogna. Io facevo un quartiere e lui un altro, poi a sera spartivamo il denaro raccolto con le suonate. Da allora ho sempre fatto le novene dell'Immacolata e di Natale. Andavo a Foggia con un compagno pifferaio. Iniziavamo con la *novena della Concetta*, dal 29 novembre fino al 7 diciembre. Poi ci riposavamo fino al 16 quando iniziavamo la *novena di Natale* che finiva il 24 dicembre. Era molto faticoso ma si guadagnava bene.

Ci alzavamo alle quattro, e subito iniziavamo le prime *pastorali* (brani musicali natalizi) per le contrade, dove cercavamo le effigi sacre, le edicole con le Madonne. Alle cinque e mezzo già s'iniziava ad andare per le case. Avevamo parecchi contratti con le famiglie: *li nove ggiorne*. Facevamo quotidianamente 250-260 famiglie. Alcuni zampognari facevano anche 300-350 novene ogni giorno. A quie tempi, a Foggia giravano sette-otto coppie di zampognari sanpolesi. Le novene erano già in crisi. Prima di allora, infatti, da San Polo scen-

Zampognari molisani di San Polo Matese (foto Alfredo Trombetta)

devano a Foggia circa venti coppie. In Puglia eravamo quasi tutti di San Polo. Gli zampognari di Scapoli, invece, andavano soprattutto a Napoli, in Abruzzo e a Roma.

Il mio compagno per le novene era Rinaldo D'Egidio, un vecchietto che per me è sempre stato un *ciaramellista* d'alto livello. Ricordo che a Foggia, in alcuni ristoranti lussuosi facevano suonare solo lui. Gli altri non li facevano neppure entrare, ma lui era tanto bravo che lo facevano suonare volentieri.

Oggi non faccio le novene come una volta. Non faccio tutt'e nove i giorni. Suono solo in qualche casa, dentro qualche negozio, lungo qualche strada; e mi accontento. A volte non vado neppure fuori regione. È guiusto che queste melodie si facciano ascoltare anche qui da noi, nel Molise.

Ma ora ti voglio raccontare del mio incidente.

Accadde nel 1975, finii in un carrello autotrasportatore della ditta presso la quale lavoravo. Persi

25 Pariglia è termine dialettale in uso tra gli zampognari molisani e col quale essi indicano il set completo di ance, vale a dire le tre ance doppie da montare sulla zampogna (due sui chanters e la terza sul bordone sonoro). In argomento, si veda: M. Gioielli, La costruzione artigianale delle ance doppie per le zampogne e le ciaramelle molisane, «Utriculus», VII, n.3 (27), lug.-set. 1998, pp 36-43: 37.

26 Nel Molise è molto sentita la ricorrenza di San Giuseppe (19 marzo), festeggiata con caratteristici riti in più luoghi.

l'uso del braccio destro. Non potevo più suonare. Dopo qualche anno ho superato lo shock della menomazione. Ma non volevo rassegnarmi a lasciar stare la zampogna. Una notte del 1986 –come vedi ricordo anche l'anno, perché per me fu una notte importante– sognai che stavo suonando. Sognai a lungo. E nel sogno provavo una grande gioia. Quel sogno si ripeté molte volte. Ma ogni volta che mi svegliavo diventavo triste perché sapevo di non poter più sonare. Dimmi tu, come si può usare la zampogna con una mano sola? Come fai nelle mie condizioni a «premere» la *ritta*? Ma non mi volevo rassegnare. Volevo continuare a fare lo zampognaro, ad ogni costo. Così, sogna e risogna, mi misi a pensare. E pensa e ripensa, trovai una soluzione. Spostai la *ritta* (chanter destro) al posto della *manca* (chanter sinistro). E fin qui nulla di speciale, ero solo diventato un suonatore mancino. Poi venne il difficile. come tu sai, la *manca* può «aiutare» la *ritta* anche solo con due note d'accompagnamento, semplicemente aprendo e chiudendo il foro della chiave. Il dito che serve a premere la chiave è il mignolo sinistro. Ma una volta invertiti i chanter, come avrei potuto fare? Per risolvere il problema, pensai di fornire la mia zampogna d'una chiave lunghissima, che sarebbe partita dalla *manca* per finire all'altezza del foro del mignolo della *ritta*. E così feci.

La chiave la fabbricai io stesso, ma in modo un po'rozzo. Poi, quando verificai che l'idea era buona, andai a Scapoli da Gerardo Guatieri (esperto costruttore di zampogne) e me la feci sistemare bene. Una successiva miglioria alla chiave me la ralizzò un amico fabbro di Boiano. Per l'impugnatura della zampogna ho risolto il problema abbastanza facilmente. Uso una tracolla di cuoio, in tal modo lo strumento resta appeso e può essere «gestito» con una sola mano.

Tornare a suonare la zampogna è stata una delle esperienze più belle della mia vita. Non sto esagerando. Era diventata una questione importante. La musica e la zampogna hanno lenito gran parte del dolore che portavo con me dopo l'infortunio sul lavoro.

Oggi uso una zampogna *venticinque*. Prima dell'incidente usavo una ventotto, ma non mi dava le stesse soddisfazioni. A mio avviso la zampogna deve essere *venticinque* oppure *trenta*. Credo che la ventotto sia un ibrido. Una volta, a San Polo i numeri che identificavano i modelli delle zampogne

Angelo Di Petta (Molise, San Polo Matese)

erano diversi da quelli di oggi. La *trenta*, ad esempio, la chiamavano *novanta* e la *venticinque* era detta *ottanta*[27]. Comunque, qui in paese la zampogna più apprezzata è sempre stata la *novanta*, cioè quella che a Scapoli chiamano *trenta*.

Uno zampognaro davvero bravo che suonava la *novanta* era Luigi Santillo, un vero maestro della zampogna, suonava «a musica», ha suonato anche nella banda. Zio Primiano, invece, pure era bravo ma suonava a orecchio.

27 Altri informatori sanpolesi mi hanno riferito una numerazione parzialmente diversa. Per costoro la 25 era detta cinquanta, la 28 si chiamava sessanta e la 30 s'identificava col numero novanta (cfr M. Gioielli, Lo zampognaro molisano, «Molise Oggi», IX, n. 28bis, 28 dic. 1986, pp 13-16: 16). Secondo un suonatore locale, una differente denominazione, rispetto all'area mainardica, si aveva un tempo anche per alcune parti dello strumento: il chanter destro, infatti, a San Polo veniva chiamato femmina (perché più piccolo) e quello sinistro maschio (perché maggiore). Ma la circostanza non ha trovato conferme in altri zampognari matesini.

XV Xuntanza Internacional de Gaiteiros - Ribadavia (29/05/00)

Bernard Garaj (Gaiteiros de Eslovaquia)

O gaiteiro Hipólito Cabezas, acompañado polo grupo «Arabot»

Banda de gaitas «Virxe do Portal» de Ribadavia.

Orquestina «Fabirol» de Aragón.

Grupo «Airiños do Parque de Castrelos»

Grupo «Bufalodre» de Cataluña.

Carlos Lorenzo, acompañado polo seu grupo.

Banda Municipal de Gaitas de Chantada, baixo a dirección de Xolián Carlos López.

Día de Galicia.
Expo Hannover
(28/07/2000)

O Presidente da Deputación de Ourense, D. Xosé Luis Baltar Pumar, recibe o Percebe de Ouro en Barcelona, en recoñecemento da labor da Real Banda como embaixadora de Galicia no Mundo (25/02/2000)

Gaiteros gallegos en plomo

Manuel Castro

Fotografías: JUAN JOSÉ DÍAZ GAITERO

*El mundo de la gaita en Argentina, no es muy grande, pero está en expansión de la mano del **Movimiento Cultural Celta**, de hecho el país ha sido escenario durante el año 2000 de los habituales festivales celtas del Centro Asturiano de Buenos Aires, de la selección de gaiteros para el Intercéltico de Lorient, el Fest-Celt 2000, la Banda de Gaitas Ciudad de Buenos Aires, la presentación del nuevo disco de Xeito Novo, artesanías de corte céltico, entre otras cosas.*

Pero con todo, existía un ámbito donde la gaita gallega aún no estaba presente, el de la militaria.

En este ámbito reinaron desde siempre los regimientos escoceses, pero eso ha comenzado a cambiar.

Jorge Eleazar (53) vive en la Ciudad de Buenos Aires, desde hace unos 35 años se dedica al arte del modernismo. Comenzó, en su primera etapa, con aviones y barcos de plástico porque eso era lo único que por ese entonces existía en el país. Desde hace 20 años se dedica a los soldados de plomo.

...los hacía para mí, señala, **nunca para vender, recuerdo que por aquellos años, había solamente una persona que hacía figuras para la venta...**

El mercado argentino de la militaria de plomo, históricamente siempre fue reducido, debido a que no había muchos interesados en el tema, en la actualidad la situación no ha cambiado demasiado debido sobre todo a la importación de soldados hechos en plástico que principalmente llega desde China y Japón, con precios bajos y cuya temática está referida básicamente a los conflictos bélicos del siglo XX.

Algo que también conspiró contra la continuidad de esta temática tuvo lugar en la década de 1960 cuando los soldados de plomo de juguete dejaron de fabricarse debido a una disposición que lo prohibía a raíz de la toxicidad del material con que estaban hechos, pero desde hace unos 10 años, aproximadamente, vuelven a fabricarse, no ya como juguetes sino para coleccionar, pintados a la antigua usanza de los juguetes, es decir, con colores brillantes.

Desde hace unos siete años, su hobby se convirtió en trabajo estable.

Jorge Eleazar (Modelista)

Realiza figuras de todas las épocas; en toy, uniformes argentinos desde 1806 (Primera Invasión Inglesa) en adelante y Granaderos (regimiento histórico) e institutos militares, también hace piezas a pedido.

Su clientela es variada desde personas de clase media hasta profesionales y ejecutivos.

Sobre los gustos de los coleccionistas, aparte de los uniformes nacionales, señala que la mayoría se inclina más por los napoleónicos, antiguos (celtas, griegos, romanos, persas) y regimientos de gaiteros (pinta los 10 regimientos escoceses), y ahora como novedad ha presentado la banda de gaitas del **Tercio de Gallegos** y la formación de la **Banda de Gaitas Ciudad de Buenos Aires**.

...la idea de hacer los soldados del Tercio, surgió a raíz de un contacto con Héctor Ruiz Harispe, oficial de la marina mercante argentina y profesor de la Escuela Nacional de Náutica que al ver una pieza de gendarmería que le había mostrado

Banda de Gaitas del Tercio de Gallegos

me propone el desafío de encarar una del Tercio de Gallegos, la llevo adelante y hasta ahora esa es la única pieza original que existe, aclaro que no tiene nada que ver con la banda de gaiteros, ya que estos están pintados como toy, la original, no, y es además más grande.

El uniforme de los soldados del Tercio se ha hecho basándose en el de Patricios, ya que es bastante parecido salvo en el formato frontal de la chaqueta, la pechera blanca (Patricios, no tiene pechera) y el color de la pluma (el Tercio la tiene de color azul con la punta roja, Patricios, por otra parte la lleva de color enteramente blanco). **El set básico del Tercio consta de: un oficial, un abanderado con bandera argentina, un abanderado con bandera del Tercio (cruz de Santiago) y dos fusileros.**

Tiempo después, una persona me señala que al set le faltaba algo importante: **el gaitero**, justamente una de las características de este cuerpo de voluntarios.

Tomando en cuenta este comentario empiezo a armar la banda de gaiteros del Tercio de Gallegos en formato toy.

La banda consta de: seis gaiteros, dos tambores tenores, un bombo, dos tambores y un tambor mayor (bastonero).

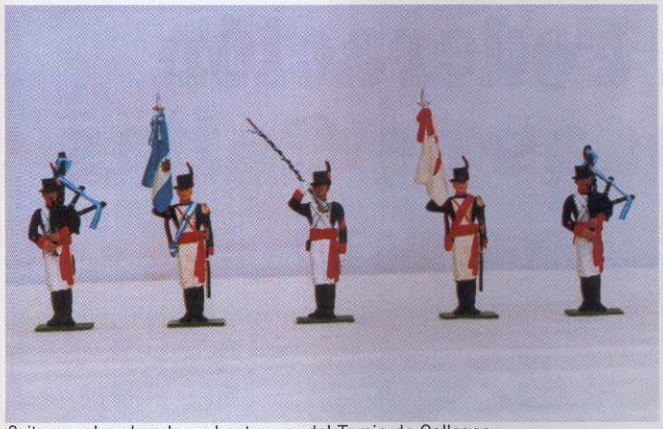
En esta formación existen dos características a destacar. La primera está referida a la percusión, con la incorporación del tambor tenor y la segunda está referida a las gaitas. Con respecto a estas últimas, los instrumentos utilizados son **gaitas gallegas marciales o de banda**, pero **diseño argentino**, es decir, gaitas con dos ronquetas (roncones tenores) y un roncón, unidos todos por un cordón rematado con dos borlas (una en cada extremo) y sobre este una cinta con los colores argentinos (azul celeste y blanco).

Sobre la reacción del público, señala primero, la curiosidad debido al desconocimiento de la existencia de este cuerpo (ya que es recuperado) la mayoría da como el más antiguo a Patricios cuando en realidad el Tercio fue creado en la misma época, y segundo el interés por conocer su historia.

Muchas piezas de gaiteros y percusionistas del Tercio se han vendido, pero solo Jorge Eleazar tiene la banda completa.

Un hecho interesante se da con la **Banda de Gaitas Ciudad de Buenos Aires** cuyos originales ya se han hecho (un bastonero, una gaitera, un gaitero, dos tenores (mujer y varón), un bombo y un tambor redoblante) y próximamente serán presentados en sociedad conformados de la siguiente manera: **doce gaiteros, un bombo, dos tenores, cuatro tambores redoblantes y un bastonero; 20 en total.**

Jorge Eleazar, tiene una colección personal importante, aunque algunas piezas fueron vendidas a través de los años, además, participa regularmente en exposiciones y concursos, habiendo obtenido gran cantidad de premios aunque señala que no se presenta por el hecho de ganar me-



Gaiteros, abanderados y bastonero del Tercio de Gallegos.

Matriz de la Banda de Gaitas Ciudad de Buenos Aires

dallas sino para que se evalúe su trabajo, que errores pueden haber, ya que eso lo ayuda a mejorar. Sus trabajos ya están siendo solicitados en el extranjero, principalmente Inglaterra, Escocia, EE.UU., Canadá y Australia donde están las comunidades escocesas más importantes ya que los pedidos se basan casi exclusivamente en bandas de regimientos escoceses. **Pero ahora se ha abierto una nueva etapa dentro del ámbito gaiteril de los soldados de plomo, por lo menos en lo que Argentina se refiere, ha comenzado el reinado de la gaita gallega.**

PARA MÁS INFORMACIÓN

Jorge Eleazar
Cuenca 1554, 1P. (C.P. 1416) Capital Federal. Argentina.
E-mail: damatucci@tutopia.com.ar

Wilber I. Calver Rodríguez, gaiteiro do Centro Galego da Habana (fronte ao edificio do centro).

El Juez de la Federación Gallega de Bandas de Gaitas

José Manuel Cal Martínez

JUEZ DE PERCUSIÓN

La estructura de la federación aglutina a un colectivo de jueces compuesto por más de cien personas. Cuando han transcurrido ya algunos años desde la puesta en marcha de este proyecto debemos llegar a elaborar un sistema, un manual, un objetivo, dado que el juez ha cobrado un inusitado protagonismo dentro de esta Federación.

La práctica totalidad del colectivo de jueces, está constituída por personas con una clara responsabilidad musical, pero que en etapas pasadas realizaron tareas de contenido eminentemente interpretativo.

Hoy muchos de estos profesionales, actúan como jueces, con una nueva mentalidad de trabajo, una nueva cultura de utilidad y una valiente actitud a la hora de considerar su responsabilidad para asumir los objetivos que se imponen.

No es un camino fácil de recorrer en momentos como los actuales, caracterizados por una compulsiva competencia de las Bandas, en el que los comportamientos no parecen guardar la necesaria ponderación para arbitrar una calidad equilibrada.

A pesar de todo, los jueces, están alcanzando muy buenos niveles de destreza musical; están consiguiendo una interesante fluidez de comunicación; están implantando gradualmente, sistemas y métodos para elevar la calidad a base de comprender que sin las bandas no existirían los campeonatos.

Ámbito de actuación

Podríamos comenzar por decir que no existen clases o categorías diferentes de jueces. Existen, en efecto, situaciones diferentes que hacen que los jueces tengan distintos ámbitos de actuación. Esto permite adaptar la pluralidad de circunstancias a rangos de competencia flexibles, según las condiciones que presente cada fase.

En consecuencia, **todos los jueces hacen lo mismo** asumiendo unos y otros, su responsabilidad en razón de la categoría y fase que le asignen.

VI Curso de Xuices celebrado na Escola Provincial de Gaitas o día 30/01/2000.

Herramientas metodológicas

Tan importante como tener los medios para poder llegar a alguna parte, es saber verdaderamente a dónde queremos llegar.

Algo tan simple como esta afirmación, que parece obvia, no lo es tanto cuando observamos con demasiada frecuencia energías malgastadas, pérdidas de rendimiento, enfoque erráticos, que obedecen a una clara falta de orientación; unas veces en los procedimientos y otras en la falta de visión del conjunto de objetivos.

Deberíamos ejercitar un rápido recorrido a través de una serie de sencillas cuestiones, que nos ayudarán extraordinariamente a comprender con claridad dónde estamos posicionados; desde qué plataformas de actividad tenemos que «construir» nuestro método particular, para diseñar nuestra labor y sobre todo para conocer el modo de cómo desarrollar nuestro cometido.

Pienso que estas consideraciones pueden servirnos de gran utilidad a la hora de establecer un punto de partida para este posicionamiento. Incluso responder a una elemenal cuestión:

¿Qué somos en la actual organización y qué pretenden que seamos, dentro de esa misma organización a partir de ahora?

Presentación II Volúmen de Músicas do Caurel no 3º Filandón de Músicas do Caurel (23/07/00)

Gaiteiros de Pacios de Trala Serra

Presentación do 2º volume de Músicas do Caurel na Deputación de Pontevedra, presidida por D. Manuel Abeledo. Na presentación tomaron parte D. Antón Corral, director do Obradoiro da Universidade Popular de Vigo e Wenceslao Cabezas (Polo) director da Escola Municipal de Danza de Vigo, Dionisio Aboal, fundador do grupo «Os Alegres» de Pontevedra e o autor, Xosé Lois Foxo. (20/10/2000).

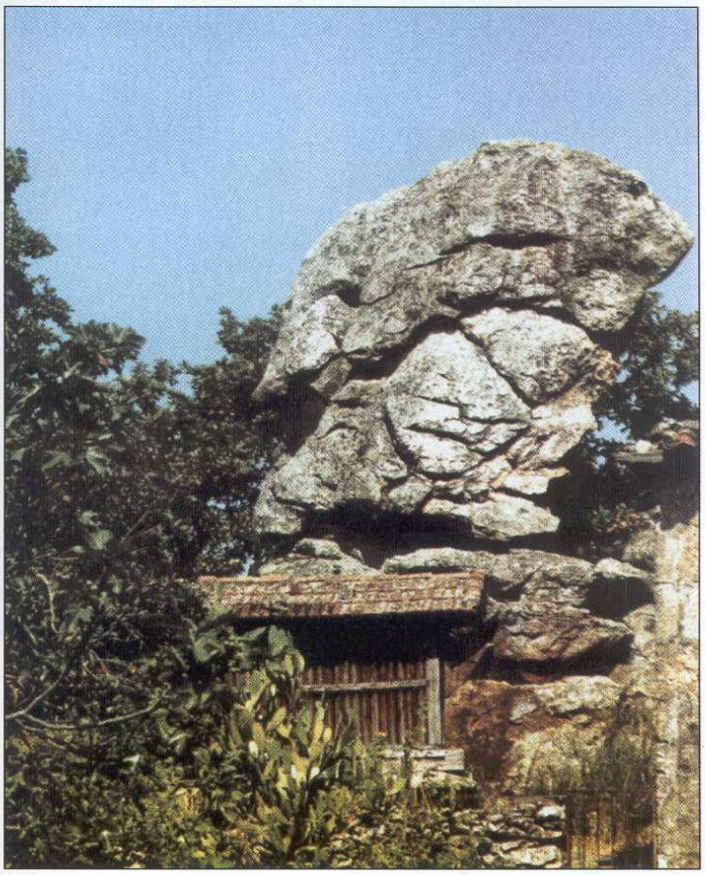
Acto de presentación Músicas do Caurel II na Deputación da Coruña no que interviron Carlos López Crespo, Felipe Senén, Manuel María e o autor. (3/08/2000).

O Gaiteiro de Penalta

Antonio Piñeiro

Fotografía: AP y otros

Entre os moitos personaxes, intelectuais, políticos, literatos, artistas ou simplemente «tipos» curiosos que ten dado ao longo do tempo a historia de Galicia, hainos aos que se lles coñece practicamente todo –o que fixeron e mesmo o que non fixeron– dende os primeiros días ata a súa morte. Hai tamén lagoas enteiras sobre outros moitos –os máis– que aínda formando parte da voz popular, no fondo son uns grandes descoñecidos porque apenas se lles sabe o nome e a actividade na que lograron acadar certo recoñecemento público. E aínda hai unha terceira caste aos que non só non se lles coñece o nome, senón que incluso a historia chega a dubidar se existiron realmente ou simplemente foron unha máis ou menos atinada creación literaria. Neste caso é no que viña estando o afamado «Gueiteiro de Penalta», popularizado por Curros Enríquez na súa triloxía poética costumista, na que tamén se atopan «A Virxe do Cristal» e «Unha boda en Einibó», xa que logo, aínda que tiña sido nomeado por algúns dos que aseguraron teren sido os seus alumnos, moi pouco, ou nada máis, se sabía del, alén do que escribira nos seus versos galantes Curros Enríquez e do seu amor por «tocar pechado» como tantas veces lembrou Faustino Santalices.



Contaba con certa frecuencia –aínda que con algunha eiva toponímica– o gaiteiro e zanfonista, Faustino Santalices –e así llo fixo saber en máis dunha ocasión, cando este era estudiante en Madrid, a Xesús Alonso Montero– que cando de neno fora estudiar ó Convento de Celanova, no colexio dos P.P. Escolapios, e comenzou a cruzar a travesía ventureira de aprender a tocar a gaita, gracias a un tío seu de Vilanova adentrouse nela da man do afamado «Gueiteiro de Penalta», quen seica además de ensinarlle unha técnica novidosa para a época, que era a de «tocar pechado», fíxolle saber tamén un código comunicativo de non menos sen-lleira maxinanza para aqueles anos finiseculares decimonónicos, valéndose da virtual circunstancia de estar o seu casal e o mosteiro onde estudiaba o mociño Santalices, á vista un do outro.

Segundo facía saber o futuro zanfonista, cando o gaiteiro tiña saída para tocar nalgunha festa ou romaría da revolta, collera por norma colocar unha saba branca nun penedo situado a ca-

rón da súa casa e cara o cal debería fitar polas mañás o aprendiz de gaiteiro, co fin de poder saber dunha fitada se tiña ou non tiña que ir aos ensaios aquel día.

Malia que tanto o profesor Alonso Montero coma o propio fillo de Faustino Santalices falan de Vilanova coma o lugar dende o que o gaiteiro daba o aviso, a lóxica orográfica do val do río Sorga e dos arredores de Celanova, así como o que a partir de agora iremos sabendo da vida familiar do gaiteiro, fan pensar con certa lóxica que a saba que o músico colocaba para avisar ao seu discípulo era pendurada do penedo de Penalta, do que o pobo recibira o nome no seu día e mesmo do que o gaiteiro o tomara prestado así mesmo para ser identificado polas festas e romarías da bisbarra.

¿Pero, realmente, o gaiteiro de Penalta existíu, ou foi unha creación literaria de Manuel Curros Enríquez –certamente atinada, en todo caso– para gañar un premio de poesía e saldar, ao mesmo tempo, as malas falas que por aquela (1877) o criticaban dende Ourense dun certo grado de esquecemento da súa terra matria, morando como moraba na vila de Madrid?.

Manuel Castro

A dúbida ten vido dada porque, como queda dito, alén da cita literaria de Curros Enríquez, da referencia explícita que Faustino Santalices tiña feito da saba que o mestre penduraba no penedo, así como dalgunha que outra nota recollida por Xosé Luís Foxo no seu libro «Os segredos da gaita», no que tamén instala ao non menos famoso Xan Míguez (o gaiteiro de Ventosela) na súa órbita de influencia, pouco ou nada máis era o que se sabía de «tan arrogante gueiteiro», a non ser que a voz popular –moitas veces sen ter lido sequera o poema de Curros– identificaba o lugar –dito sexa de paso, da parroquia de Mourillós, no concello de Celanova– por esa composición poética.

Pero non. Para ben ou para mal, con tódalas súas circunstancias, o gaiteiro de Penalta tivo nome e apelidos e unha vida da que pouco a pouco iremos sabendo cousas, ademais da súa tan cantada e referida «arrogancia» currosiana.

Desbotada a voz popular de Penalta, habitada hoxe por un matrimonio só que, pola súa idade temperá, non pode ter memoria viva do gaiteiro nin da súa descendencia. E desbotada incluso a de aqueles que esa mesma voz instala nun ramal da súa familia, a úna arma para poder saber algo del era a oficial, é dicir, esa que queda nos libros dos rexistros cando un debe pasar polos grandes momentos da vida.

Unha filla do gaiteiro de Penalta nunha foto do Rizo

E foi asi cómo a casualidade quixo que ao refollar pola súa árbore xenealóxica enriba, e sobre todo pola póla certa, o celo nos detalles –ou a admiración, nunca se sabe– do secretario do xulgado celanovés, Camilo Mosquera, permitiu que os documentos oficiais refrendaran as nosas sospeitas.

Eran as once da mañá do día 23 de febreiro do ano 1896 cando naquel xulgado celanovés se presentou perante o devandito secretario e o «licenciado» Ernesto Vázquez de la Rosa, que actuaba como xuíz municipal suplente, María Castro Baquero, «soltera, labradora, mayor de edad» e natural e aveciñada no lugar de Penalta, para informar que quería rexistrar un neno que nacera tres días antes e ao que lle puxo de nome Francisco.

Tal como ordenan as normas do rexistro e dada a desconsolada circunstancia de ser o neno ilexítimo, no rexistro só serían inseridos os avós maternos, pois o pai, aínda que se sabería andando o tempo, daquela era oficialmente unha incógnita.

Faustino Santalices ollaba desde Celanova o penedo coa saba

Entón o secretario fixo saber que era neto «por línea materna, de Manuel Castro González, gaitero y de su mujer Rosa Baquero López, labradora, ésta, natural de Villariño del Campo, término de La Merca, y aquel, de este pueblo, donde ambos están domiciliados».

A simple nota da «profesión» recollida polo secretario do Rexistro Civil de Celanova, unida a outras referencias orais que xa tiñamos recollidas foi entón que nos permitiron saber outras cousas do gaiteiro de Penalta e da súa familia, así como que, se non en todo, nunha parte si funcionou a creación literaria no maxín poético de Curros Enríquez cando dende Madrid escribiu aquela historia para o concurso de Ourense.

Veremos por qué. Pero primeiro velaí a súa historia.

Manuel Castro González nace en Penalta o 18 de marzo de 1832 froito do matrimonio formado por Juan Castro e Rosa González, labregos e veciños, ámbolos dous de Penalta, aínda que a nai tiña ascendencia paterna de San Jorge de Acebedo.

Contando cunha soa irmá, que se chamou Josefa e que era sete anos máis nova ca el, Manuel Castro non tardou moito en gañar a «pulso» as gabanzas que co tempo lle faría Curros. Aquelas que dicían:

I era de ver con qué trazas,
sin faguer pausas nin guiños
nin caso das ameñazas,
furtaba un bico ás rapazas,
dos noivos diante os fuciños.

Un fillo de solteiro

Porque cando contaba 25 anos de idade, no ano 1857, aínda solteiro, ten un fillo con Rosa Méndez Prieto, tamén solteira, natural de Campelo d Amoroce e criada de Román Pérez e Manuela Amoeiro, veciños tamén de Penalta. Tanto a escritura no libro dos bautizados de Mourillós, feita por consenso, coma o feito de que os padriños do bautizo do neno, ao que lle chamaron José Ramón, foran precisamente os caseiros de Rosa Méndez, fan pensar que os amores de ámbolos dous tiñan aires de matrimonio.

Peron non. A alianza dos amores, entre as festas e romarías de Manuel, debeu rachar por razóns descoñecidas e o que na escritura do cura de Mourillós aventuraba unha voda ben feita, acabou quedando en nada e a criada de Román Pérez co fillo, pero sen mozo.

Pero a vida de Manuel Castro non se detuvo, e polas contas que deixan botar os rexistros, arre-

Aúrea Rodríguez co grupo «Os Maravillas», outra afamada gaiteira das terras de Celanova.

dor do ano 1860 debeu casar coa veciña de Santa María de Olás (A Merca), Rosa Baquero, coa que si acabaría por fundar unha familia. E unha familia coma as da época, é dicir, numerosa, como tamén lle correspondía a un bo gaiteiro.

Xa, dentro do matrimonio con Rosa Baquero, ten 6 fillos.

O primeiro nace no mes de novembro do ano 1863. É Generosa Concepción, a primoxénita e a mais lonxeva de tódolos irmáns, pois a súa morte certifícase en maio de 1952, cando a filla do gaiteiro contaba 89 longos anos. A segunda en chegar á casa de Penalta sería de novo unha muller. Foi no verán do 66 e María Guadalupe foi como lle puxeron de nome, aínda que co de María só habería ser a que ao final nos daría a pista da persoa do gaiteiro, ao ir rexistrar á súa criatura «ilexítima».

O primeiro varón do matrimonio chegaría no mes de xaneiro do 69. Sería Manuel Juan, que ao pouco tempo de nacer –posiblemente uns días ou como moito uns meses

O gaiteiro de Ventosela

traería o loito ao fogar do matrimonio, pois dous anos despois de ter nacido en xuño do 71, volve vir ao mundo un novo neno que recuperaría o nome do seu pai, Manuel, aínda que neste caso acompañándolle de segundo o de Fernando. Manuel Fernando, despois de casar con Laureana Salgado e de deixar descendencia que aínda hoxe vive en Celanova, morrería no ano 1934.

Cinco anos terían que pasar desta remesa para que o fogar do gaiteiro de Penalta volverá ver a luz do alumeamento. Foi o 22 de febreiro de 1876, cando o matrimonio suma o seu quinto neno e Antonio Modesto é como deciden bautizalo.

O último é, xunto con Manuel Juan, o que menos sorte tería. Bautizado como Emilio e nado o 7 de marzo de 1881 e, coma os demais, tamén no pobo de Penalta, por mor dunha epidemia que levou a máis nenos da parroquia, morrería no ano 89 cando so tiña 8 anos de idade.

Faustino Santalices

O que non sabemos por agora é cando o gaiteiro deixa de existir, porque aínda que hai referencias á súa condición de avó «residente en Penalta» e logo outras do «avó xa falecido», o libro de defuncións do Rexistro Civil de Celanova non recolle o seu pasamento, o que ten feito pensar con certa lóxica que o óbito o sorprendera fóra do seu casal de Penalta.

Queda claro, entón, que a existencia de Manuel Castro González non é, nin moito menos, unha ilusión literaria que Manuel Curros Enríquez matinara para participar no concurso poético sobre «Tradicións, costumes e tipos» que no ano 1877 organizara en Ourense o seu protector e amigo, tamén celanovés de orixe, Modesto Fernández y González. Agora ben, o que si é evidente é que, probablemente coma na «virxe do Cristal» e en «unha boda en Einibó», unha vez collidas da man a tradición, o costume e o tipo, o maxín literario de Curros voará ao albedrío da rima ou da métrica utilizada para as súas composicións e algunhas das referencias que o poeta fai na redacción, non sexan de todo certas.

Reforza esta teoría o feito de que no ano 1877, –ou no ano anterior, pois o certame ten lugar en febreiro do 77– que é cando Manuel Curros escribe os tres poemas, ven a dar a entender que o gaiteiro de Penalta estaba morto, ao inserir unha estrofa na que di, «neno era eu cando el vivía». E isto é algo que se ofrece certamente un imposible, xa que logo, no ano 1881 aínda nace o seu derradeiro fillo, Emilio.

Outra circunstancia que fai difícil a súa morte denantes da creación poética de Manuel Curros, ofrécea o propio Faustino Santalices ao asegurar que foi alumno del, posto que Faustino naceu ese mesmo ano, é dicir, o 1877, e no ano 1895 rexístrase a súa presencia no Colexio dos PP Escolapios de Celanova, o que ven a demostrar tamén que Manuel Castro González, o gaiteiro de Penalta, por esa altura non só vivía, senón que exercía en plenas facultades o oficio de gaiteiro. Oficio que profesou con moita sona e polo que acabou sendo inmortalizado –paradoxas da poesía–, malia que en virtude dunha rima ou dunha frase máis ou menos medida, o poeta que o fixo inmortal quixera «matalo» antes.

O Gueiteiro de Penalta

Manuel Curros Enríquez (Aires da miña terra)

Déndesde o Lérez lixeiro
ás veigas que o Mino esmalta,
non houbo no mundo enteiro
máis arrogante guelteiro
que o guelteiro de Penalta.

Sempre retorcendo o bozo,
erguida sempre a cabeza,
daba de miralo gozo:
era un mociño... ¡qué mozo!;
era unha peza... ¡qué peza!.

Despois do tempo pasado,
pasado pra non volver,
como on profeita ispirado,
inda mo parece ver
na festa de San Trocado.

Calzón curto, alta monteira,
verde faixa, albo chaleque,
i o pano na faltriqueira;
sempre na gaita parleira
levaba dourado fleque.

Non houbo home máis cumprido
no mundo, de banda a banda;
nin rapaz máis espilido,
con máis riqueza vestido,
nin de condición máis branda.

Prás festas e romarías
chamado todos os días,
topábase donde queira,
anque por certas porfías
sólo tocaba a muiñeira.

Pois, como poucos teimado,
cando unha venta lle pega,
xura que pra o seu agrado,
non se ten inda enventado
múseca como a gallega.

Neno era eu cando el vivía,
mais non o podo esquecer.
¡O que el na gaita sabía!

¡O que el cos dedos podía
naquel punteiro faguer!

Cando nas festas maores
era esperado o gueiteiro,
botábanlle as nenas frores,
ledas copras os cantores,
foguetes o fogueteiro.

Tras del, en longa riola,
da gaita o compás levando
con infernal bataiola,
iban correndo e choutando
os rapaciños da escola.

Nunca se puido avriguar,
véndolla repinicar,
por qué, o son da gaita ouindo,
cantos bailaban sorrindo,
acababan por chorar.

Pero cando el no turreiro,
cal na trébede a Sibila,
pegaba o pío primeiro,
daban ao vento o sombreiro
todos os mozos de vila.

Comenzado o baile entón,
cousa era pra ademiírar
aquel sembrante burlón,
aquel aire picarón
i aquel modo de mirar...

I era de ver con qué trazas,
sin faguer pausas nin guiños
nin caso das ameñazas,
furtaba un bico ás rapazas,
dos noivos diante os fuciños.

Ninguén soubo frolear
do xeito que el froleaba:
verlle a muiñeira botar,
era unha nube mirar
de anxeliños que pasaba.

Xentil, aposto, arrogante,
en cada nota o gueiteiro
ceibaba un limpo diamante,
que logo no redobrente
pulía o tamburileiro.

¿Qué Orfeo se lle igualaba,
si mesmo, dentro do fol
que co cóbado apertaba,
parecía que cantaba
escondido un rousiñol?

Músico ón tempo e poeta,
algunha fada secreta
tiña con que comovía,
pois nunca dunha palleta
saiu tan doce armonía.

Tocaba..., e cando tocaba,
o vento que do roncón
polo canuto fungaba,
dixeran que se queixaba
da gallega emigración.

Dixeran que esmorecida
de door a patria nosa,
azoutada, escarnecida,
chamaba, outra Nai chorosa
aos filliños da súa vida...

I era verdá. ¡Mal pocada!
Contra on penedo amarrada,
cravado un puñal no seo,
naquela gaita lembrada
Galicia era un Prometeo.

Un Prometeo cantando
eternas melanconías;
sempre un consolo agardando
e sempre es bágoas chorando
do desdichado Macías.

Por eso, cando a tocar
se puña o gueiteiro lindo
cantos viñan pra bailar,
si escomenzaban sorrindo,
acababan por chorar.

Por eso en vilas i aldeas,
por xentes propias i alleas
era aquel home estimado,
e por todos saudado
en camiños e vereas,

Por eso, donde el chegaba
dábanlle cita de amores
as mozas por que el toleaba,
e sempre á mesa xantaba
des abades e priores.

Que dende o Lérez lixeiro
ás veigas que e Miño esmalta,
non houbo no mundo enteiro
máis arrogante gueiteiro
que e gueiteiro da Penalta.

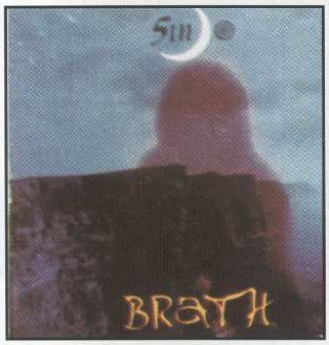
CALENDARIO de ACTIVIDADES no eido da GAITA • 2000

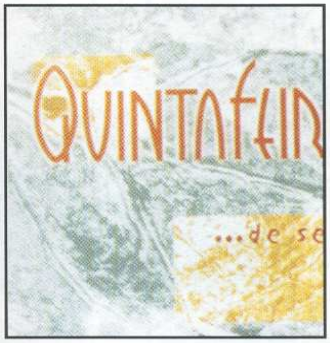
DATA	ENUNCIADO	ORGANIZA
2000	IV Festival Celta en Buenos Aires	Secretaría de Cultura
2/2000	XI Xuntanza de Xoves Gaiteiros	Banda de Gaitas Airiños de Fene
30/1/2000	VI Curso Formación se xuices	FGBBGG
3/2000	Festival Stage	Conservatorio Occitán
3/2000	XIII Curso de Folclore	Dir. Xeral de Rel. coas Com. Galegas-Conc. de Lugo
I-II-III/2000	XII Ciclo de Música Tradicional y Popular	Tradicionarius (Barcelona)
8-16/4/2000	II Mostra etnográfica: A indumentaria	Agrupación Tequexeteldere
9/4/2000	2.ª Fase da X Liga Galega de Bandas de Gaitas en Ponferrada	FGBBGG / Axto. de Ponferrada
4/2000	XIII Concurso de Baile e Instrumentos tradicionais	Cantigas e Agarimos
4/2000	VI Curso de artesanía de palletas para emigrantes	Xta. de Galicia
4/2000	VIII Mostra de Cantareiras-Pandereteiras	Terra Meiga - Ferrol
18/4/2000	O Son dos Antergos (8.ª edición)	Terra Meiga
5/2000	XV Día da Muiñeira en Ferrol	Donas e Galáns
5/2000	Mostra de Indumentaria Popular Galega en Ferrol	Grupo Etnográfico das Mariñas
5/2000	Semana de Folclore Popular	Axuntamento de Vigo
5/2000	Día do Baile Galego en Lalín	Consellería de Cultura
5/2000	Día do Baile Galego en Lugo	Concello de Lugo
5/2000	XIII Día da Muiñeira en Compostela	Cantigas e Agarimos
5/2000	XI Muestra de Instrumentos Tradicionales en Zamora	Consorcio de Fomento Musical
5/2000	Festival Internacional de Musiques Vivantes-Parc. St. Europe	Ris-Orangis
5/2000	XIII Día da Muiñeira en Cee	Axuntamento de Cee
5/2000	XII Día da Muiñeira en Coruña	Xacarandaina
5/2000	XI Concurso do traxe tradicional	Xacarandaina
5/2000	XII Xuntanza Galega do Folclore	Os Alegres (Pontevedra)
5/2000	Día do Gaiteiro en San Andrés de Comesaña	A. C. de Comesaña
5/2000	Concurso Composición peza obligatoria no XXXII Concurso	Axuntamento de Ponteareas
5/2000	VIII Conc. de Gaitas «Ledicia de Sanguiñeda» Mos (Pontevedra)	Asoc. Veciñal e Cultural Ledicia
5/2000	Ciclo de Música Folk Internacional	Forum Metropolitano Coruña
1/5/2000	IV Esmorga Carlitos Zaera	Coa colaboura do Concello de Ferrol
8/5/2000	III Concurso de Música Tradicional-Memorial Manuel Texo	Asoc. Socio-Cultural Ullán e Concello de Vedra
8-15/5/2000	Exposición traxes tradicionais en Cea	C.P.I. «Virxe da Saleta»
13 ó 16/5/00	VIII Músicas, Danzas e Cantos	Pavie-Gers
8/5/2000	XVI Festival de Música en Barcelona	Toxos e Xestas
29/5/2000	XV Xuntanza Internacional de Gaiteiros en Ribadavia	Escola Prov. de Gaitas-Deputación de Ourense
21/5/2000	III Certame de Gaiteiros Solistas «Festa do Salmón» A Estrada	Concello da Estrada
31/5/2000	Xornadas de Danza e Música tradicional	Concello de Vigo
27/5/2000	XIX Día da Muiñeira en Pontevedra	Asoc. de Coros e Danzas Dous Pontes
3/6/2000	Homenaxe a «Os Morenos» de Lavadores	Asociación de veciños
6/2000	XVIII Festival Folclórico de Tui	Grupo Muiñeira
6/2000	XVII Día da Muiñeira en Pontevedra	Consellería de Cultura
6/2000	XI Certame Folclórico o Pedrón en Padrón	Asoc. Cultural Rosalía de Castro
6/2000	XI Semana de Cultura Tradicional	Dous Pontes
6/2000	XI Semana de Cultura Tradicional en Coruña	Agrupación Xacarandaina
6/2000	XII Semana de Cultura Tradicional en Pontevedra	Asoc. Cultural Dous Pontes
6/2000	Semana de Danza Popular en Lugo	Cons. Cultural Xuventude-Xunta de Galicia
6/2000	IX Encontro de Chirimieiros e Gaiteiros en Mallorca	Centro Galego de Mallorca
6/2000	Exposición de Traxes Rexionais	Cons. Cult. Xuventude Dir. XeraL-Xunta de Galicia
11/6/2000	I Trofeo de Bandas de Gaitas de O Viso - Lobeira	Concello de Lobeira
17/6/2000	VIII Camp. Prov. de Gaiteiros solistas en Bandas de Gaitas-Cea	FGBBGG / Axto. Cea
18/6/2000	Fase final Camp. Liga Galega Banda de Gaitas Cea	FGBBGG / Axto. Cea
25/6/2000	Concurso Gaiteiros Solistas Galicia Sur Clasific. Macallan	ABBGG e Percusión ProvinciaL de Pontevedra
7/2000	XV Encontro de Bandas de Gaitas	Concello de Narón
7/2000	XV Certame de Gaita en Euskadi	Casa de Galicia de Bilbao
7/2000	XII Certame de Muiñeiras en Gondomar	Axuntamento de Gondomar
7/2000	Reencontres Inter. de Saint-Chartier (Indre) Luthiers Maitres Sonneurs	Comité George Sand de la Chatre
7/2000	XV Festival das Comunidades Celtas	Concello de Moaña
7/2000	XVII Ensalzamento do Traxe Galego	Concello de Compostela - Bco. Pastor
7/2000	XVI Festival Intercéltico do Morrazo	Concello de Moaña
7/2000	Settimana europea della zampogna	Circolo della zampogna SCALOLI (Italia)

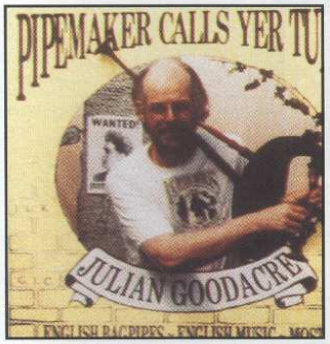
7/2000	Rencontros musiques et danses traditionalles-stages d'été-Nyons	Université Populaire Drome Provençale
7/2000	X Rencontros Méditerranéenmes FESTIVAL STAGES	Université Populaire Drome Provençale
7/2000	XI Certame folclórico de Padrón	Grupo Rosalía de Castro de Padrón
7/2000	XIII Curso de Zanfona en Valladolid	Centro Etnográfico Joaquín Díaz
7/2000	XI Festival Intercéltico (Porto)	Culturporto
7/2000	VI Encontros Europeos sobre a gaita	Concello de Ortigueira
3/7/2000	2.ª Romaría da Gaita	A Ínsua
18/7/2000	III Encontro Nacional de Bandas de Gaitas en Madrid	Centro Galego de Madrid
23/7/2000	Homenaxe a Faustino Santalices	Concello de Bande
23/7/2000	III Filandon-Presentación Libro Músicas do Caurel II	Xosé Lois Foxo
30/7/2000	X Camp. Nac. de B. de Gaitas en Manzaneda - 2.º Memorial Gabino García	Asoc. Galega de Banda de Gaitas
31/7/2000	V Festival da Alborada	Bueu
8/2000	VII Festival Folk Santo Estevo	Deputación de Ourense
8/2000	XVIII Xuntanza Mariñana	Agrup. Espíritu Santo
8/2000	Festival Interceltique de Lorient (Camp. de Gaita-Trofeo Ma.Callam)	Axuntamento de Lorient
8/2000	XXIII Festival Folclórico Emigrante	Agr. F. «Arco da Vella» de S.M. de Reinante-Lugo
8/2000	Campeonato Mundial de Bandas de Gaitas en Glasgow	The Royal Scotish Pipe and Asociation
8/2000	XI Festival Folk Vila de Cerdeira	Asociación Cultural Orbaleira
8/2000	Valga Torupiil-99 (Festival Internacional de Cornamusa)	Padroado de Cult. do Concello de Narón
8/2000	Día da Gaita - Ribadeo	Amigos da Gaita
8/2000	X Concurso Folclórico de Cerdido	Soc. Airiños do Carrís
8/2000	X Festival Internacional de Mondariz Balneario	Asoc. Xuvenil Saidoiro
31/8/2000	X Concurso de Gaita Constantino Bellón	Ateneo Ferrolán
8/2000	VII Concurso de Gaita en Betanzos	
8/2000	Festival da Música nos Pazos	Grupo Noitébregos de Trives
1/8/2000	V Festival da Alborada	Bandas de Gaitas Manxadoira-Bueu
1/8/2000	Festival Arco Celta	Concello de Xunqueira Esp.
4-13/8/2000	IX Festival Intercéltico de Avilés	Asociación Cultural Esbardu
5/8/2000	Concurso Memorial Ricardo Portela	Concello de Pontevedra
6-9/8/2000	Bordun Kremsmünster Musik-99	Bordunmusik-Fest Comité Viena (Austria)
6-7/8/2000	IV Festival Bandas de Gaitas	Villa de Candás
7/8/2000	III Concurso de Música Folk de Santo Estevo	Deputación de Ourense
9-18/8/2000	XVIII Xornadas de Folclore	Deputación de Ourense
19/8/2000	II Romaría da Gaita	Taberna Enxebre - Insua
19/8/2000	II Romaría da Gaita	Taberna «Heicho de dar queridiña»
19/8/2000	II Homenaxe e Concurso Gaiteiro de Soutelo	Forcarei
23/8/2000	IV Encontro de Bandas de Gaitas en Mondariz	Organiza: Asoc. Cultural Saidoiro
24-27/8/2000	Festival Internacional de Gaiteiros	Strakonice
23-24/9/2000	XXXIII Concurso Rexional de Gaitas do País	Concello de Ponteareas
9/2000	XII Festival de Gaitas	Concello de Cangas
9/2000	Pipeband Championship Belgium	P.B.C.B.
9/2000	VII Encontro de Bandas de Gaitas en Chapela	Concello de Cangas
9/2000	VIII Festival Folclórico de Vimianzo	Asoc. Cultural Xuventude de Vimianzo
10/2000	X Encontro de Músicos tradicionais en Narón	Asoc. Berce
10/2000	Seminario de Música Tradicional Asturiana	Axto. Gijón
10/2000	Encontro de Música Popular na Madeira-Funchal	Asoc. Cultural Xarabanda
6-8/10/2000	XIII Curso de Zanfona - Ávila	Asoc. Ibérica de la Zanfona
9/11/2000	Ciclo La Gaita en Buenos Aires	Mesón das pedras
27-28/10/2000	I Festival Internacional de Música Celta en Argentina	
11/2000	XIII Cursiño de Construcción de Palletas e Pallóns	Obradoiro de Intr. da Universidade Popular de Vigo
11/2000	XIV Festival de Danza de Moaña	Colectivos Folclóricos de Moaña
25/11/2000	Homenaxe a Luis Amaro dos Trabazos de Castrocaldelas	Banda de Gaitas
11 ó 14/11/99	Curso de Instrumentos e Baile	Brensbach
21/11/2000	Festival Bandas de Gaitas Sta. Cecilia	Manxadoira
12/2000	Homenaxe ao Gaiteiro	Etnográfico «A Buxaina» C.R.A.C. de Coruxo
12/2000	XVI Xornada da Gaita	Ateneo Ferrolán
12/2000	X Festival Asociación de Gaiteiros Galegos	Asociación Gaiteiros Galegos
12/2000	IX Festival Folclórico do Nadal en Cangas	Asoc. Cultural Lembranzas da Ría
12/2000	Concours de Compositioón pour Vielle a Roue	L'Asociatión pour L'essor de a Vielle a Roue
11/12/2000	Camiño do Sul	Xacarandaina
13/12/2000	IV Conc. de Parejas Instrumentais de Música Tradicional Asturiana	Museo de la Gaita de Gijón
17/12/2000	1.ª Fase da XI Liga Galega de Bandas de Gaitas en Teo	Concello de Teo-FGBBGG

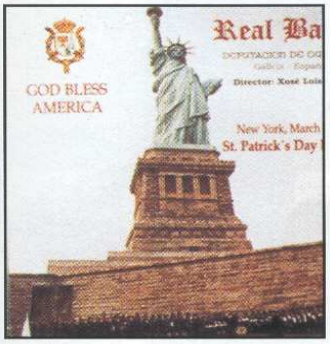
Novidades Discográficas

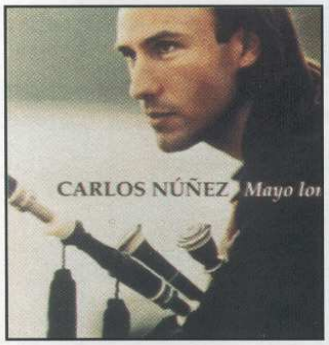
2000

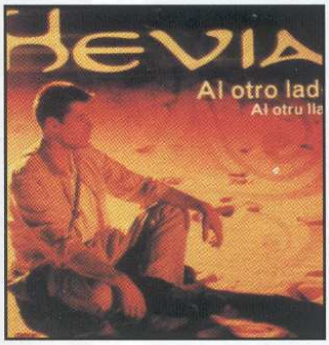


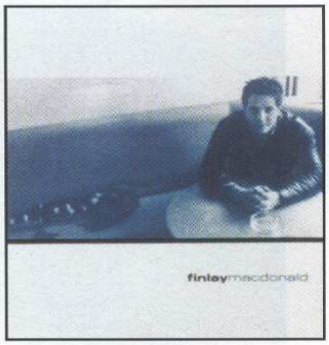


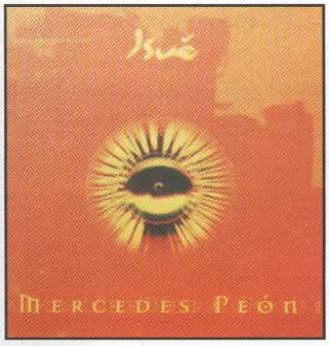


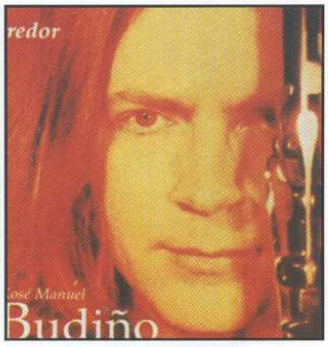


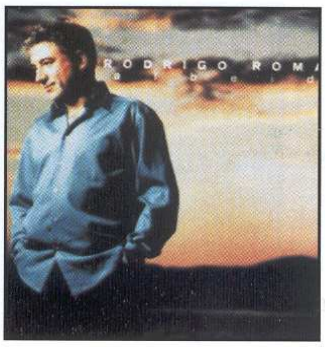






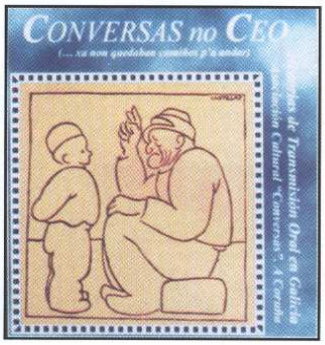


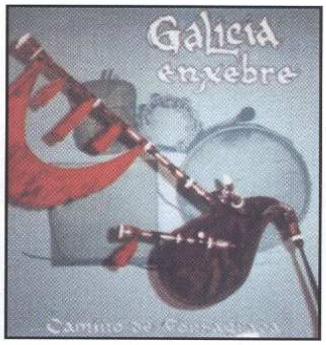


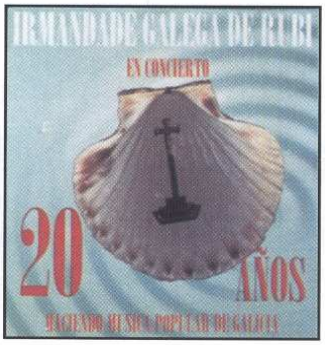

RODRIGO ROMA

Obradoiro de Cultura Tradicional
ULTREIA
andando camiño

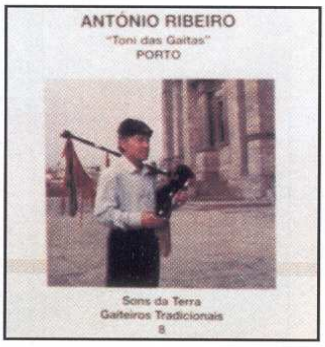
LA TRADICIÓN
MUSICAL
EN ESPAÑA
LA GAITA DE ODRE
EN LA PENÍNSULA IBÉRICA Y BALEARES

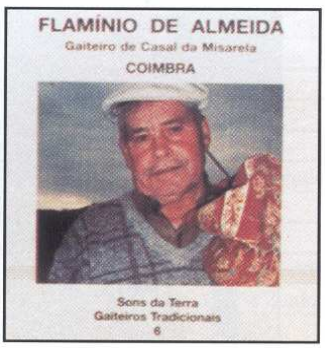

CONVERSAS no CEO


Galicia
enxebre


EN CONCIERTO
20
AÑOS

TODAS AS TOGES DE SEFARAD
JOAQUIN DIAZ
ARBOLERAS
ADOLFO OSTA
PELA RUBIO Y
SANTIAGO
GERINELDO
RAICES - JUDITH COHEN - FELIPE CURIEL

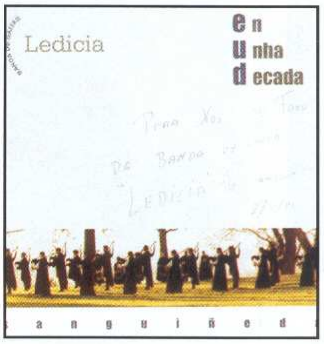

ANTÓNIO RIBEIRO
"Toni das Gaitas"
PORTO
Sons da Terra
Gaiteiros Tradicionais
8


FLAMÍNIO DE ALMEIDA
Gaiteiro de Casal da Misarela
COIMBRA
Sons da Terra
Gaiteiros Tradicionais
6

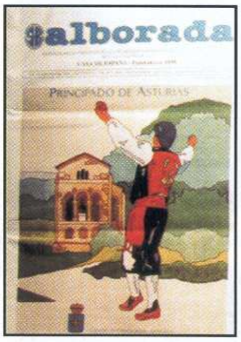
S:PIRITU
[1986]
LA SOMBRA DEL LOBO

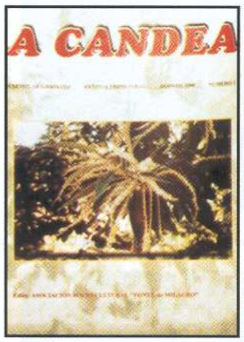
EDUARDO FRANCISCO VEIGA
Gaiteiro "Dias" - Deilão
BRAGANÇA
Sons da Terra
Gaiteiros Tradicionais
5

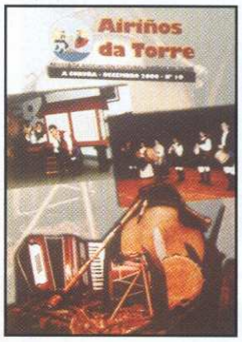
AL SON DE LAS ARRIBAS...
Freixenosa
MIRANDA DE L DOURO
Sons da Terra
Cantos e Músicas Tradicionais
4

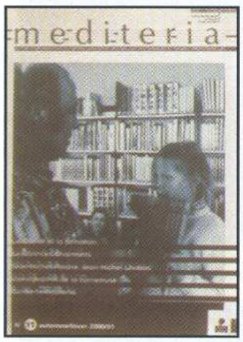


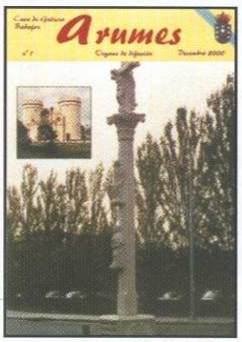
Novidades Editoriais 2000

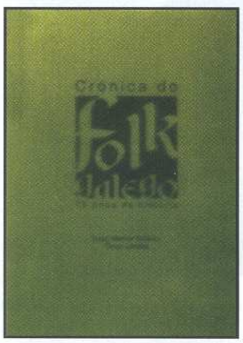


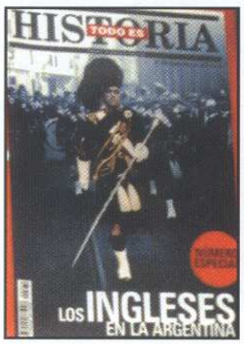


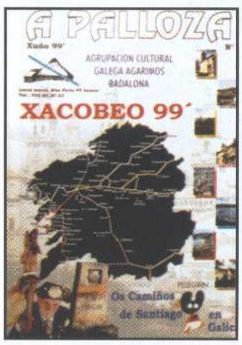


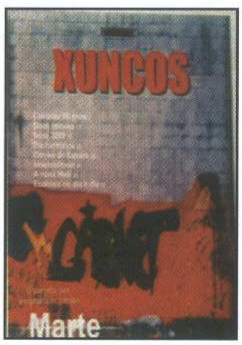


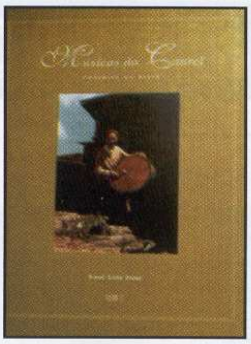


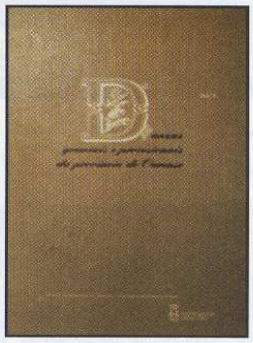


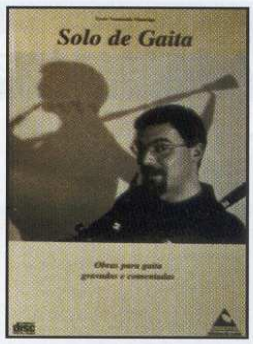




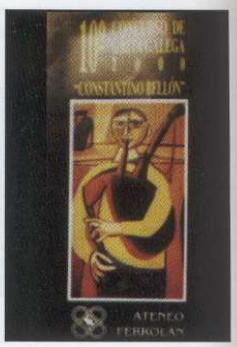


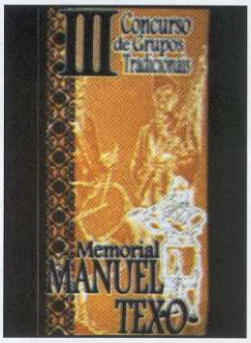





Solo de Gaita

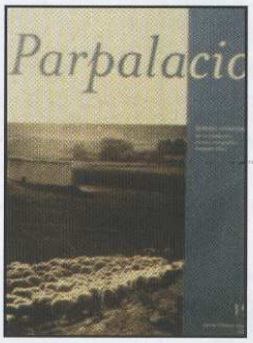
alborada


"CONSTANTINO BELLÓN"
ATENEO FERROLAN


III Concurso de Grupos Tradicionais
Memorial MANUEL TEXO

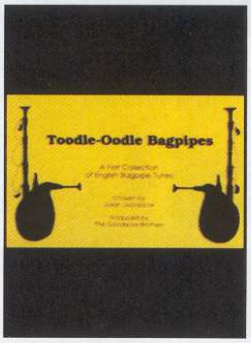
XVI FESTIVAL DE MUSICA GALEGA EN BARCELONA
ORGANIZA:

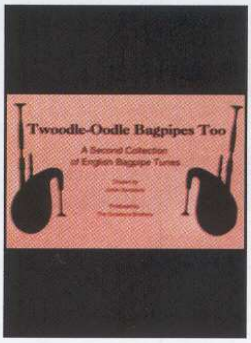
1er FESTIVAL INTERNACIONAL DE MUSICA CELTA EN ARGENTINA
festcelt
Tarjeta Confiar

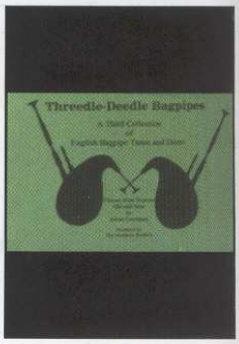

Parpalacio

SAINT PATRICK
AND THE DAY WE CELEBRATE
IN NEW YORK

BordunMusik-Fest
3.-6. August 2000


Toodle-Oodle Bagpipes

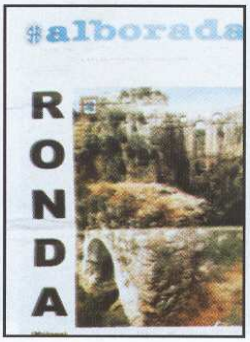

Twoodle-Oodle Bagpipes Too
A Second Collection of English Bagpipe Tunes

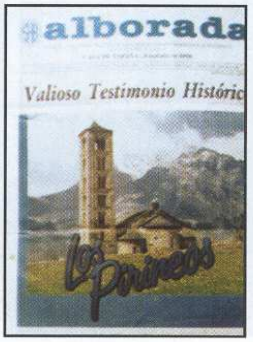

Threedle-Deedle Bagpipes

Les Voix du Monde

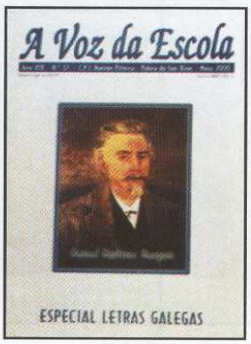
Val des Musiques Vivantes
Auditorium de Lyon

BOLETIN
Septembro
Nº 1


alborada
RONDA


alborada
Valioso Testimonio Histórico
los Pirineos

alborada


A Voz da Escola
ESPECIAL LETRAS GALEGAS

interfolk
GITANOS RAJASTAN
INCLUYE CD
OSKORRI
"ES EL MOMENTO PARA LLEGAR A OTROS MERCADOS"

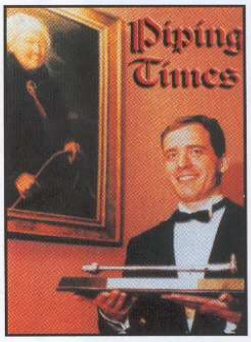
PASTEL
?
Pastel va changer de formule !

PASTEL
Nadau
à l'Olympia le 20 mai .

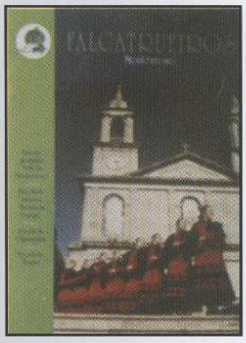
Piping Times
Judges Judged

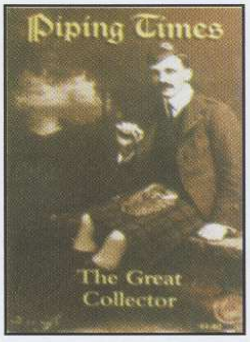
Piping Times
THE HIGHLAND PIPE AND SCOTTISH SOCIETY
Controversy!

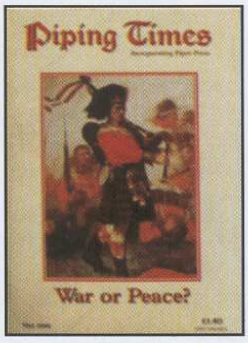
Piping Times
Recognition


Piping Times

Piping Times
Bruce's Success


GAITAS GALLEGAS


Piping Times
The Great Collector

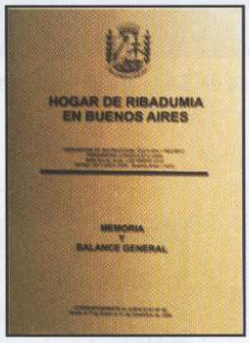

Piping Times
War or Peace?

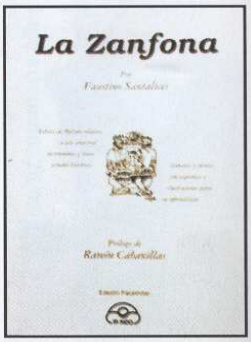
Piping Times
Breakthrough

Piping Times
Inverness Special

Piping Times
Triple Triumph

Piping Times
Saved!

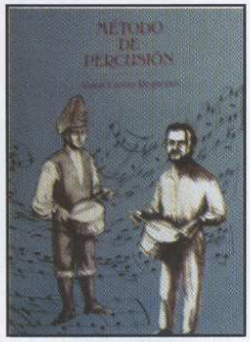

HOGAR DE RIBADUMIA EN BUENOS AIRES
MEMORIA Y BALANCE GENERAL

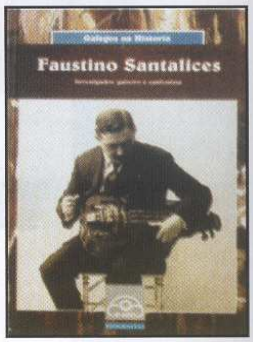

La Zanfona

A.G.A.
GAITEROS DE ARAGÓN

Los instrumentos musicales

Alento de gaita
O sopro dun pobo


MÉTODO DE PERCUSIÓN


Faustino Santalices

Guía didáutica del Museu de la Gaita
Guía didáctica del Museo de la Gaita

O GAITEIRO DE SOUTELO

INSTRUMENTOS MUSICALES DE TRADICIÓN POPULAR EN ARAGÓN

Banda de Santa Mariña de Lóuzara (1935) - (Fotografía recollida no libro "Músicas do Caurel II")

Os Castelos de Monforte de Lemos, fundado no 1940. Director: Manuel Mariño Rodríguez

A Real Banda de Gaitas desfilando nas rúas da Habana co edificio do Centro Galego ao fondo. 26/09/2000).

Tocador de "Shuvyr" Marí (Rusia) no XIV Festival de Gaitas de Strakonice (26.08.2000)