

Sumario

▶ Presentación	3	▶ Saint Chartier. Rencontres internationales de luthiers et maîtres sonneurs	48
▶ Francisco Villarino Ojea, gaiteiro de Escornaboís Manuel Garrido Rodríguez	4	▶ BA marks St. Andrew's Day Edward Macrae	49
▶ A música de gaita mantense en Alemaña / Dudelsackmusik nimmt in deutschland staendig zu Peter Bergschmidt	6	▶ Presentación da 6.ª Ed. dos "Segredos da Gaita" Cándida Andaluz	50
▶ Estampas para a historia da gaita / Bilder zur Geschichte des Dudelsacks Fritz Schneider	10	▶ Convenio de colaboración educativa entre a Consellería de Educación e Ordenación Universitaria e a Escola Provincial de Gaitas da Deputación de Ourense	52
▶ From Babylon to Boreiraig Anthony H. Hindley	12	▶ Pive e Zampogne, Gli aerofoni a sacco in Italia Mauro Gioielli	53
▶ Lamento por Josué	13	▶ Rufino Cuétara Antón Varela	58
▶ El odre salido del infierno Emilio Gancedo Fernández	14	▶ Contrato de por vida entre o gaiteiro Gomes Mouro eo Concello de Ourense (S. XV)	59
▶ El gaiteiro Hans Schwarz / Der Sackpfeifer Hans Schwarz / The bagpiper Hans Schwarz Peter Metzger	18	▶ A gaita na cultura xudía Sean Folsom	60
▶ El pequeño cancionero de Maria Josepha Barbara Brogerin de 1730 / Das Liederbüchlein der Maria Josepha Barbara Brogerin von 1730 / The little Song-Book of Maria Josepha Barbara Brogerin of 1730 Peter Metzger	25	▶ O problema da partitura para Galicia Alejandro Montes Fernández	61
▶ O Xocas	32	▶ Pavel Zogata; lexendario gaiteiro de Polonia	64
▶ Clasificación. XIV Campionato da Liga Galega de Bandas de Gaitas 2003-2004	34	▶ Pasamentos 2004	64
▶ IV Trofeo de Bandas de Gaitas Avelino Cachafeiro "O Gaiteiro de Soutelo"	37	▶ Xirolarru-Gaita. La cornamusa en el País Vasco Juan Mari Beltán Argiñena	69
▶ Clasificación Concurso "Gaiteiro de Soutelo"	38	▶ Calendario de Actividades no eido da Gaita•2004	86
▶ XII Campionato de Solistas de Banda de Gaitas	38	▶ Novidades Discográficas 2004	88
▶ XIX Xuntanza Internacional de Gaiteiros	39	▶ Novidades Editoriais 2004	89
▶ Festival Internacional de gaiteiros Coimbra Jean-Luc Matte	46	▶ O Gaiteiro de Carella Manuel Muxico Rei	94
		▶ Antolín Alvarez Valladares	98
		▶ Con morriña dende Australia	100
		▶ Xira Real Banda por Australia	101

Anuario da Gaita 2004

Coordina: **Xosé Lois Foxo**

Edita: **Escola Provincial de Gaitas Deputación Provincial de Ourense**

Apartado postal, 520 - 32080 OURENSE (España)

INFORMACIÓN E COMUNICACIÓN INTERNET ESCOLA DE GAITAS E REAL BANDA

Correo electrónico: **rbo@realbanda.com**

Páxina Web: **www.realbanda.com**

Tífs.: 988 227 300 - 988 227 314 - Fax: 988 244 350

Dep. LEGAL: OU - 92/98

Na portada: Músicos populares fotografiados por Annette M. B. Meakin en 1909



Presentación

Novamente teño ocasión de escribir unhas letras para encetar o contido do Anuario n.º 19, relativo ás actividades máis salientables no mundo da gaita durante o ano 2004, especialmente dirixidas aos que facedes posible que esta publicación teña acadado, en perto de vinte anos, ser un referente indispensable para o estudio do noso instrumento máis representativo.

Sendo a gaita un instrumento particularmente significativo na música popular e base da transmisión das raíces do pobo, faise necesario que publicacións como a que nos ocupa sirvan como escaparate de comunicación, así como fonte de información. Certamente a música é o condimento da vida. Pero a gaita é algo máis: Leva o espírito dos pobos.

Os galegos, aos que a sorte levou polo mundo, identifícanse con este instrumento como algo que forma parte da propia vida. A Gaita é o instrumento que, como diría a nosa rapsoda nacional, Rosalía de Castro: “Non sei se chora ou canta”.

Este Anuario da Gaita, repleto de novidades e estudos científicos ten e terá, sobre todo en épocas vindeiras, un valor extraordinario; por iso, amigos gaiteiros e investigadores, anímovos a que sigades nesa teima de facer aínda máis grande ese nobre instrumento como é a Gaita.

Xosé Lois Baltar Pumar

(Presidente Deputación Provincial de Ourense)



Francisco Villarino Ojea, gaiteiro de Escornabois

Manuel Garrido Rodríguez

No percorrer do frío xaneiro limiao, encetado o tempo de entroido, chegamos ao cerne da Limia máis ancestral, lugar onde tén a súa orixe Francisco Villarino Ojea, nado en Escornabois, concello de Trasmiras, no ano 1924.

Dende moi novo sentíu unha fonda inquedanza a prol da música o que o leva a amosar un desbordante interese por tódalas manifestacións musicais que se producen ao seu arredor. A súa nai, logo de decatarse da sensibilidade que Francisco tén cara a música comenza a encamiñalo e animalo para que profundice na súa afección, así, ademais de transmitirle interesantes melodías propias do seu repertorio vocal, procura polo en contacto con outros músicos da zona, especialmente con algúns gaiteiros residentes na aldea de Ganade moi perto de Xinzo da Limia dos que recibirá coñecementos básicos. O seu primeiro instrumento será unha gaita de cana ou "palleta" feita con unha sinxela cana á que se lle engaden uns furados; instrumento rudimentario pero asemade útil para encetar as primeiras melodías. Transcorrido o tempo de iniciación, consegue unha gaita a través do "gaiteiro das Burgas", segundo nos relata Francisco, instrumento dotado de tres bordóns ao hombro, tipoloxía de gaita empregada polos grandes gaiteiros da comarca da Limia.

Logo de iste inicial e elemental aprendizaxe toma contacto co que realmente será o seu grande mestre, Leopoldo Quiroga, home de "ideas avanzadas" segundo nos relata Francisco. A Leopoldo coñeceuno a través do aluvión de persoas que se chegaron ás minas de wolframio que naquela intre se estaban a explotar nas terras da Limia. Así, durante a celebración dunha pequena festa quedou impresionado pola axilidade que tiñan os músicos que con un acordeón e un frautín eran capaces de engaiolar a todo un auditorio de mineiros enfervorecidos. Ao rematar a festa Francisco asíña foi falar con eles para amosar a admiración que sentía polo que acababa de escoitar a así foi como toma contacto co que será no correr do tempo o seu admirado mestre. Leopoldo Quiroga recoñeceu que aquel rapaz tiña interese e cualidades para aprender e brindouse a transmitirle os seus coñecementos, acto polo que Francisco Villarino esta moi agradecido, e a calquer persoa que fale con el, logo lle indica orgulloso que o seu grande mestre foi Leopoldo Quiroga, gaiteiro do Córrego un dos grandes gaiteiros das terras de Valdeorras.

Unha vez realizada a súa inicial formación, enceta a andaina de un dos gaiteiros que máis sona vai acadar en toda a bisbarra da Limia e zonas veciñas como as terras de Verín e Laza. Será un elemento destacado á hora de participar no evento cultural máis importante do ciclo anual como é o entroido, de tan fondo arraigo nestas terras. Así Francisco desprazase ano a ano á localidade de Castro, que é o cerne do entroido destas terras. A súa importante contribución a iste entroido, ao que aínda hoxe con 81 anos o seguen chamando para que coa súa música

e interpretación maxistral aleda as foliadas, fai que a súa fama como virtuoso interprete se acrecente ao longo do tempo.

O seu repertorio fornécese de tódolos ritmos non só os máis tradicionais, senon que amósase aberto a tódalas novidades que en materia de ritmos e melodías lle sexan demandadas. Francisco Villarino non é un mero repetidor de vellas tradicións, el considérase compositor e enriquecedor a través da súa obra da música tradicional, sendo autor de unha grande cantidade de melodías, algunha das cales xa forma parte da riqueza da música tradicional do noso país. Muñeiras, jotás, polcas e incluso algún foxtrot ou bolero, son melodías que teñen acadado certo éxito entre os xóvenes gaiteiros actuais. O éxito acadado pola súa obra avala a solidez dunha traxectoria vital e musical que non fixo senon sementar e engrandecer a nosa música máis enxebre.

Non podemos rematar iste artigo sen destacar dentro do seu arte interpretativo a súa técnica no relativo aos picados que executa con notable maestría, reflexados nas particellas que aquí transcribimos para o seu uso e disfrute. Con todo, o seu amplísimo repertorio, daría para escribir un libro que esperemos algún día se faga realidade.



O gaiteiro de Escornabois é acompañado pola voz cantora da súa muller, Dolores Fiz García

MUIÑEIRA DE ESCORNABOIS

Do gaiteiro de Escornaboís,
Fco. Villarino Ojea

♩ = 120

The musical score for "Muiñeira de Escornaboís" is written for a single melodic line in treble clef. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 6/8. The tempo is marked as ♩ = 120. The score consists of seven staves of music. It begins with a repeat sign followed by a series of eighth and sixteenth notes. The third staff contains two first and second endings, marked with '1.' and '2.' respectively. The piece concludes with a final double bar line.

POLCA DE ESCORNABOIS

Do gaiteiro de Escornaboís,
Fco. Villarino Ojea

♩ = 100

The musical score for "Polca de Escornaboís" is written for a single melodic line in treble clef. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The tempo is marked as ♩ = 100. The score consists of four staves of music. It begins with a repeat sign followed by eighth and sixteenth notes. The second staff ends with a first ending marked '1.'. The third staff begins with a second ending marked '2.'. The piece concludes with a final double bar line.



A música de gaita mantense en Alemania

Dudelsackmusik nimmt in deutschland staendig zu

Peter Bergschmidt • Traducción: Xosé Lois Foxo

A gaita mantense en Alemania sin interrupción. Despois da Guerra somentes había dúas persoas que tocaban a gaita de Bohemia. Este instrumento non é alemán. As gaitas alemáns desapareceran. Un renacemento foi intentado ao menos por un home antes da Guerra: Emil Brauer. Él desarrollara unha gaita que se atopa no Museo de instrumentos de Ortenberg-Lissberg. Eu construílle un novo fol de pel, tomando medidas das pezas de madeira así como os planos das mesmas, os que incluo aquí. Eu coñecía persoalmente a Emil Brauer. Eu toquei para él e para a súa muller moito coa miña gaita escocesa. A parexa estaba daquela xa bastante maior polo que tiña que desprazarme a Kronberg. Si vivira actualmente Emil estaría moi contento do desenvolvemento da gaita en Alemania.

Actualmente hai dúas tendencias neste asunto:

- 1) A maior é a escocesa e tamén a máis coñecida.
- 2) A alemana e internacional.

En relación á primeira:

No 1962 fun eu, posiblemente, o primeiro alemán que tocaba a gaita escocesa. Fundei The Clan Pipers-Frankfurt and district pipe band,



Dudelsackmusik = piping, nimmt in Deutschland ständig zu. Nach dem Krieg gab es nur ein paar Leute, welche den böhmischen Beck gespielt haben. Dieses Instrument ist aber kein "deutsches". Deutsche pipes sind (besser waren ausgestorben). Eine Wiederbelebung wurde aber schon vor mindestens einem Mann vor dem Krieg versucht: Emil Brauer. Er hatte eine pipe entwickelt, welche ca. 40x von der Firma Kohlert's gebaut wurde. Eines dieser Instrumente befindet sich im Instrumentenmuseum bei der Burg Lippsberg (siehe Zeitungsartikel oben). Ich habe dafür einen neuen Ledersack gebaut und die Holzteile vernissen und gezeichnet (Plan dazu anbei). Emil Brauer habe ich selbst kennengelernt. Für ihn und seine Frau habe ich auf meiner schottischen pipes vor langer Zeit gespielt. Das Ehepaar war

damal schon sehr alt, als ich sie in ihrem Haus in Kronberg, Tannu (bei Frankfurt/M.) besuchte. Mein Spiel hatte sie sehr genützt. Würde Emil Brauer heute noch leben, wäre sein Freude bestimmt groß über die Entwicklung des "piping" hier in Deutschland.

Es gibt heute bei uns 2 Richtungen in dieser Sache:

- 1.) Die größte, die schottische ist auch die bekannteste.
- 2.) Die deutsche und internationale.

Zu 1.): 1962 habe ich sehr wahrscheinlich als erster Deutscher angefangen den großen schottischen Hochlanddudelsack (Piob Mhor = pipes) zu spielen. Die pipe band "The Clan Pipers - Frankfurt and District Pipe Band" habe ich als erste pipe band nach schottischem Muster gegründet. * Später folgten unabhängig von mir andere Bands - gründungen. Das Solopiping wird teilweise von Einzelnen oder von Band-Pfeifern betrieben. Bei meiner Band, den "Clan Pipers", erfolgte die Ausbildung zuerst für Einzelne in Schottland. Seit 1983 haben wir jährlich eigene Wochenendseminare mit schottischen Lehrern abgehalten. Seit 1980 besuchen die "Clan Pipers" Wettbewerbe in den Niederlanden und Belgien zuerst, später dann in Deutschland, Dänemark (nur Quinistall) und Schottland. Heute gibt es Bandwettbewerbe in Ems, Schottland und bei Leipzig. In Dortmund war 2004 ein Quinistallwettbewerb. Auf diesen Wettbewerben gibt es auch Solo - Kontest. Der beste Solopfeifer hier in

[* zwischen 1974 (Gründung) und 1994 war ich Bandleiter]



Albrecht Dürer: The Bagpiper (B. 91; M., Holl. 90), engraving, an extremely fine Meder A impression.

seguinto o modelo escocés, sendo gaiteiro maior de ambas dende 1974 a 1994. Posteriormente foron fundadas outras bandas independentemente de mín. Asemade apareceron gaiteiros solistas. Na miña banda *The Clan pipers* recibíuse formación de Escocia. Dende 1983 organizamos seminarios de fin de semana con mestres escoceses. A partir de 1980 participamos en competicións en Holanda e Bélxica e posteriormente tamén en Alemania e Dinamarca (sólo quintetos) así como en Escocia. Actualmente hai competicións en Peine, Schotten e Leipzig. En Dormund fíxose no 2004 un campionato de quintetos. Tamén se organizan competicións de solistas. O millor solista de Alemania é Martin Kessler. El foi o fundador da *Bagpipe Association of Germany*. Peter dirixía a Asociación e difundía a música escocesa en gran medida por medio de cursos de verán. A súa obra é continuada polos seus seguidores organizando cursos. A BAG publica unha revista: <http://www.bager.de>

The Clan Pipers celebraron en 2004 o seu trinta aniversario coa banda invitada *Vale of Atholl*. A música de

Deutschland ist wohl Martin Kessler. Martin spielt als Solist auf großen Wettbewerben sehr erfolgreich in Schottland. Sehr verdient gemacht für das "piping" und später auch "drumming + dancing" hat sich bis zu seinem Tode der Peter Brückmann. Er war Gründer der BAG = Bagpipe Association of Germany. Peter leitete die BAG und förderte und verbreitete die schottische Musik in hohem Maße durch seine Sommer-Schulen. Sein Werk wird fortgesetzt von Nachfolgern und so finden die Kurse auf der Burg Breuberg immer mehr Anhänger. Die Burg Breuberg liegt im Odenwald und ist ein sehr schöner Ort für diese Dinge (ca. 1 Stunde mit dem Auto von Frankfurt/M.). Die BAG gibt eine Zeitschrift heraus: <http://www.bager.de>. Näheres auch von Jan Maschinsky (i. Vors.), Gartenstraße 45, 60596 Frankfurt/M., T: -069-663797 und Karola Brückmann, Jungfernststraße 6, 64297 Darmstadt, T: -06151-374794. Zum Bandspiel noch: Die "Clan Piper" feierten im 2004 ihr 30-jähriges Jubiläum zusammen mit der Gastband "Vale of Atholl" (Zettel anbei). Auch anbei eine Teilnehmerliste vom Contest in Peine im 2004. Die schottische Dudelsackmusik und Bandmusik ist wie man sieht, hier dominierend und es geht dabei unter, daß andere Dudelsackmusik sich auch weiter bewegt. Dies geschieht mehr am Rande, weil es von Solisten oder kleinen Gruppen ausgeführt wird.





Hans Sebald Beham: The Bagpiper and his Love (B.195; P.197) etching on iron, first state (of two).
4 1/4 in. by 2 1/4 in. (11.6 cm. by 7.1 cm.).
Representative of a large collection of prints by the Little Masters.

gaita escocesa e de banda, como se pode ver, é dominante e tamén se pode apreciar o movemento de outro tipo de música de gaita.

En relación á segunda:

A música de gaita alemana foi e é potenciada entre outros por Michael Hoffman (Verlag der Spielleute), Jürgen Ross (Constructor de gaitas) und Kurt Reichmann (constructor de zanfona). Os instrumentos son todos reconstrucións ou exemplos de descripcións. Outros, como por exemplo, Herbert Grünnewald (coleccionista e constructor de instrumentos) toca gaitas internacionais e difúndenas. Aquí constrúense gaitas de España, Irlanda, Francia, Chequia, Polonia, Países Baixos así como reconstrucións. As gaitas alemáns reconstruídas son empregadas por grupos de carácter medieval comúnmente. A música de aquí foi e é fortemente demandada a nivel internacional; incluso Emil Brauer xa tiña orientación internacional naquel entón.

zu 2.) Die deutsche Dudelsackmusik wurde und wird unter anderen von Michael Hoffman (Verlag der Spielleute) und Jürgen Ross (Dudel-sackbauer) und Kurt Reichmann (Drekleierbauer) gefördert. Die Instrumente sind alle Rekonstruktionen von beschriebenen oder skizzierten Beispielen. Andere, wie zum Beispiel Herbert Grünnewald (Sammeler und Instr.-Bauer) gibt es noch viele, die das internationale "piping" verbreiten und fördern. Die oben genannten 3 gehören auch dazu.

Gebaut und gespielt werden hierzuland "pipes" aus Spanien, Irland, Frankreich, Tschechien, Polen, Niederlanden (Rekonstruktionen), um nur einige Beispiele zu nennen. Deutsche Sackpfeifen (Sack.) werden häufig von Darstellern mittelalterlicher Gruppen gespielt.

Die hierige Sackpfeifenmusik wurde und wird durch internationale Kontakte sehr stark gefördert. Auch der frühe Emil Brauer hat sich international orientiert damals.

Lieber Rose, falls Du weitere Informationen von mir möchtest, versuche ich auf jeden Fall Dir dann schneller zu antworten.

Vielen Grüße
Peter Bergschmidt

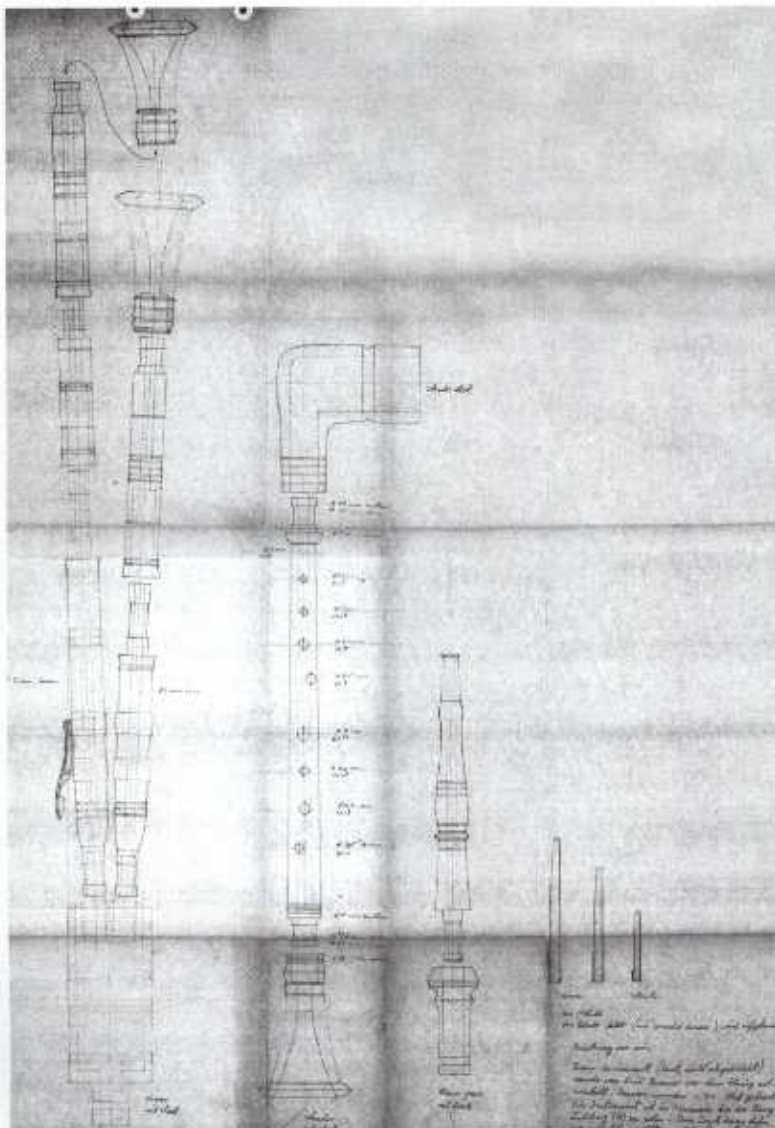
P.S.: Die Unterlagen oben sind zum Verkauf



The Holy Family and Four Musicians, from a set of 18th century Neapolitan terracotta, wood and draped crib figures, approx. 38 cm. high. (To be sold as separate lots.)



W.B. 189. AELBERT CUYP: Gezicht op de oevers van de Maas
Sur les bords de la Meuse - View on the River Meuse
Imp. Wereld-Bibliothek A'dam



Italienische Marionetten «à la Planchette» J. Dumont, 1739



Estampas para a historia da gaita

Bilder zur Geschichte des Dudelsacks

Fritz Schneider • Traducción: Xosé Lois Foxo

O desenrolo da historia da gaita depende das fontes iconográficas, pois existen moi poucos instrumentos de épocas históricas. A razón disto é que o fol de pel é moi efímero e especialmente sensible á humidade que o tocador lle introduce. Se a gaita non se usa resécase; en ámbolos casos o fol deteriorase. Os tubos mantéñense, sen embargo ninguén conserva os tubos sen o fol. Existen importantes fontes escritas pero non son suficientes para a reconstrucción do instrumento, é entón a iconografía é unha fonte fundamental para o desenvolvemento da investigación.

Os artistas configuraron a gaita ao longo dos tempos por medio de diferentes técnicas: Crearon debuxos, pinturas, figuras plásticas e esculturas. Existen cadros relixiosos así como caricaturas políticas; cadros de xénero, decoracións en obxectos de utilidade que nos mostran a gaita. Eu reunín unha gran colección de fotografías de obras de arte ao longo dos anos por medio da cal podo esclarecer a historia da gaita.

As máis antigas mostras pertencen aos séculos IX e X. Nelas podemos recoñecer o fol, o punteiro e maillo sobrepe. As representacións dos séculos seguintes mostran a gaita millor pero coa mesma morfoloxía. Por primeira vez, no século XIII, aparece unha importante novidade, é dicir, o bordón. Ao final do século XV aparece un segundo bordón. O bordón dale á gaita un son cheo o que contribúe decisivamente ao seu aprecio e expansión. O terceiro bordón é un asunto de carácter rexional.

Na idade Media separouse a música celestial, mundana ou infernal. Ao aparecer os anxos representados con instrumentos como a arpa, os

Die Forschung zur Geschichte des Dudelsacks ist auf Bildquellen angewiesen, weil es nur sehr wenige originale Instrumente aus historischer Zeit gibt. Der Grund dafür ist, dass der Sack aus Leder oder sogar ungegerbter Tierhaut sehr empfindlich gegen Feuchtigkeit ist, die ihm aber mit der Atemluft des Spielers ständig zugeführt wird. Wenn der Dudelsack nicht benutzt wird kann der Sack austrocknen. Beides zerstört den Sack. Die Pfeifen bleiben übrig aber wen wird die Pfeife aufbewahren, wenn der Sack verloren ist? Schriftliche Quellen gibt es zwar, sie sind aber nicht so ergiebig für das Aussehen und die Konstruktion des Dudelsacks. So ist die Ikonografie für die Erforschung der Geschichte ein wichtiges Hilfsmittel. Sie beschäftigt sich mit der Deutung von Bildinhalten.

Künstler haben den Dudelsack im Laufe der Jahrhunderte in den verschiedensten Techniken abgebildet. Sie schufen Zeichnungen, Gemälde, Plastiken und Skulpturen. Es gibt ebenso religiös verehrte Bilder wie politische Karikaturen, Genrebilder und Verzierungen an Gebrauchsgegenständen, die den Dudelsack zeigen. Eine grobe Sammlung von Fotos solcher Kunstwerke habe ich im Laufe vieler Jahre zusammengetragen. Davon zeige ich eine Auswahl, um damit die Geschichte des Dudelsacks zu erläutern.

Die ältesten Abbildungen sind Buchmalereien aus dem neunten und zehnten Jahrhundert. Man erkennt den Sack, die Spielpfeife und das Anblasrohr. Darstellungen aus den folgenden Jahrhunderten zeigen den Dudelsack besser, aber immer noch in derselben Konstruktion. Erst im 13. Jahrhundert gibt es eine wichtige Neuerung: die erste Bordunpfeife. Ende des 15. Jahrhunderts kommt eine zweite Bordunpfeife hinzu. Der Bordun gibt dem Dudelsack einen volleren Klang, der zu seiner Beliebtheit und Verbreitung beiträgt. Eine dritte Bordunpfeife setzt sich nur regional durch.

Im Mittelalter wurde die Musik in himmlische und irdische oder höllische Musik eingeteilt. Während Engel die angesehenen Instrumente spielen wie Harfe, Laute und Portativ, werden die



David und Musikanten (Detail). Plasterium, um 1125. Padova.
David e os Musicantes (Detalle). Plasterio (circa 1125). Padova.
Foto: Schneider

instrumentos ruidosos como a gaita asociábanse co demo; isto desarróllase naturalmente no arte.

A orquestra moderna téñ as súas raíces en torno ao século XV. A gaita non encontra o seu camiño na orquestra. Debido ao bordón a gaita está suxeita a unha soa tonalidade ou pouco máis. A súa música non se pode modular o cal se esixe na orquestra. Entón a gaita permanece como un instrumento popular, sendo usada principalmente por pastores, labregos ou musicantes ambulantes.

Nos séculos XVII e XVIII tuvo un cultivo especial en Francia. Na corte deste país foi apreciada pola clase noble a través da música pastoril, emulando danzas e vestimenta relativas ao mundo pastoril. A gaita pasa a ser construída con materiais nobres, engádeselle o barquín, varios bordóns así como un punteiro máis. Coa revolución francesa a Musette ven a menos así como a súa luxosa construción. Só permanece o barquín noutras gaitas europeas.

A partir do 1500 o número de representacións iconográficas da gaita empeza a menguar, o mesmo acontece coa súa expansión aparecendo as diferencias en cada un dos pobos que a usan.

lauten Instrumente wie Schalmei und Dudelsack dem Teufel zugeordnet. Das wirkt sich natürlich auch in der Kunst aus.

Um 1500 hat das moderne Orchester seine Wurzeln. Der Dudelsack findet nicht den Weg ins Orchester, weil dort keine mehrstimmigen Instrumente gebraucht werden. Außerdem ist der Dudelsack durch die Bordunpfeifen auf einige oder wenige Tonarten festgelegt. Seine Musik kann nicht moduliert werden, was aber im Orchester verlangt wird. Der Dudelsack bleibt daher ein Volksinstrument. Er wird hauptsächlich von Hirten, Bauern und fahrenden Musikanten gespielt.

Eine besondere Entwicklung nahm der Dudelsack in Frankreich im 17. Und 18. Jahrhundert. Am französischen Hofe vergnügte sich die vornehme Gesellschaft mit Schäferspielen. Man ahmte das Leben des Schäfers nach, vergnügte sich als Schäfer gekleidet mit Tanz und Musik in de Parks. Der Dudelsack, der ja zum Leben des Schäfers gehörte, wurde aus edlen Materialien gefertigt und bekam mit dem Petit chalumeau, der Bordunbüchse und dem Blasebalg neue Konstruktionselemente. Mit der französischen Revolution verschwand die Musette wieder und mit ihr die neue Konstruktion. Nur der Blasebalg überlebte und wurde für die Dudelsäcke verschiedener Völker übernommen.

Nach 1500 nahm die Zahl der überlieferten Abbildungen allmählich ab; die Verbreitung des Instruments ging zurück. Gleichzeitig bildeten sich aber die Unterschiede heraus, welche die Dudelsäcke der verschiedenen Völker kennzeichnen.



O Museo Internacional de Cornamusas da Deputación de Ourense alberga importantes pezas relativas á historia da gaita



From Babylon to Boreraig

Anthony H. Hindley

This the title of my illustrated talk and demonstration of the development of the bagpipe from its Near Eastern origins to the far north west of Europe, where, on the Island of Skye, in the XVII century, was a college of piping.

I commence by quoting the Bible (RSV), Daniel 3, vv 7, 10, 15 etc., and illustrate the Greek word *symphonia*, translated "bagpipe" and compare it to *zampogna*, the name of an Italian bagpipe. *Symphonia* also occurs in Luke 15 v 25! I then show and play on a Palestinian double-pipe and compare the single-tongued reed with a tenor-drone reed from a Scottish Highland Pipe. Having established that they are identical, I then play on a Tunisian bagpipe with a double chanter, one of the chanter reeds being a Scot's drone reed substituted when the original reed was found to be broken!

I show illustrations of many Near-Eastern bagpipes without drones and then play on a Bulgarian *Gaida* with one drone, again using a substitute Scot's drone reed. The

chanter reed is also a single reed. I then demonstrate the double reed and the different effects of parallel bore and conical bore chanters using a Scottish Highland Practice Chanter and *Bombarde* from Brittany.

We then travel westwards across the Mediterranean showing many illustrations of bagpipes from several countries including Spain when I play the Galician *Gaita* with a bass and a tenor drone. The drones have single reeds, and the chanter a double. It was made by Anton Varela and I play, using music from *Os Segredos Da Gaita* by X.L.Foxo, as I try to play the indigenous music of all my instruments. I then recount theories of the adaptation of bellows, but that of Louis XIV of France desiring a more courtly instrument is predated by Salathiel Humphries in England circa 1690, and I play on a bellows-blown reproduction made by Dave Shaw where the three reeds in the "Shuttle" drone are all double, as well as the chanter reed. Other bellows-blown bagpipes are illustrated by the "goat" pipes of Central



English "Shuttle" pipes



Northumbrian pipes



Slovakian "Dudy"



Galician "Gaita"

Europe and I play a Slovakian *Dudy* made in England by Heriot and Allan. This has one drone, which hangs across the shoulder and down one's back. Both drone and chanter terminate in a cow horn and have single reeds, like the Bulgarian *Gaida*.

Many other bagpipes from European countries are illustrated, including German pipes illustrated in *Syntagma Musicum* by Praetorius and I play a mouth-blown *Hummelchen* made in England by John Steele from drawings published by The Bagpipes Society.

On reaching the British Isles, I play Manx and Welsh "piobhorn" tunes and demonstrate a hornpipe to which I attach a small round bag and find that I have a passable representation of a Russian bagpipe often illustrated in "Anuario da Gaita".

My Northumbrian Smallpipe by Heriot and Alland shows the influence of the Musette but is unique amongst bagpipes in having a stopped chanter. With its seven keys, my audiences usually vote this pipe to be the most acceptable to modern western ears! From the same maker,

the Scottish Lowland Bagpipe on which I have four drones and two interchangeable chanters, shows the connections with Border pipes and Highland pipes. All the chanters have double reeds; the drones, single reeds, including XVII century Highland pipes, the drones are in a common stock. My audiences usually enjoy singing to the lower-pitched Lowland chanter.

The Irish *Uilleann* have an interesting history and I show their development by historical illustrations including the Scottish "Pastoral" pipe. I have a set of *Uilleann* pipes with three drones but no regulators, obtained from "Bagpipes Galore", Edinburgh; on which I play a variety of Irish tunes using a second octave by increased pressure on the chanter, though I find this the most difficult pipe to play.

The Scottish Highland, or Great Pipe (Piob Mhor) needs a whole session to itself. However I give as much playing time as I can to it, and a smaller or "Chamber" set, in the hope that I may be invited to return to concentrate on this instrument and its finest music, *Piobaireachd*, which was taught at the ancient college at Boreraig.

LAMENTO POR JOSUÉ (Da Banda de Gaitas de Matarrosa do Sil)

$\text{♩} = 55$ Gaita solista Xosé Lois Foxo

Tutti

1. 2.

3. 1. 2.



El odre salido del infierno

La gaita de fuelle recupera su orgullo en León después de mucho tiempo sumida en el olvido. Los últimos gaiteros tradicionales son el eslabón de una cadena que ha estado a punto de romperse.

Emilio Gancedo Fernández



gocho gaiteiro

Lo que muchas veces hacen los tópicos regionales es mantener ideas o impresiones basadas en la ignorancia y el error, o que, cuando menos, no son fieles a toda la verdad. Durante la dictadura franquista, por ejemplo, la creación de los célebres Coros y Danzas y los grupos de bailes se encargaron de forjar una imagen folklorista y monolítica de las zonas de España; fijando una serie de pautas muy reduccionistas sobre las tradiciones del país. Cada una de las regiones se caracterizaba, así, por un tipo de baile, un instrumento o un sonido particular: Cataluña por la sardana y el *grallet*, el País Vasco por los *auresku* y el *txistu*, Aragón por la jota, Andalucía por la guitarra y las sevillanas, y así sucesivamente.

La cultura tradicional es algo demasiado complejo como para limitarlo a un solo sonido o a un único tipo de melodía. En el caso del territorio leonés esta afirmación es todavía más verdadera si tenemos en cuenta la enorme variedad y riqueza de sus tradiciones culturales, que incluyen, por supuesto, sus instrumentos musicales autóctonos. En este sentido, tan leonesas son la dulzaina como la chifla y el tamborín, tan nuestras son las panderetas y panderos como el acordeón diatónico, el tambor, el rabel, la zanfona o los chocayos; ya que todos se han venido empleando en alguna de nuestras comarcas para animar las fiestas y las romerías. Y por ello, leonesa también es lo que aquí se denomina gaita de fuelle, gaita de fole o simplemente fole, no sólo porque se tañe en varias comarcas del Oeste, Norte y centro, sino también porque cuenta con un repertorio exclusivo de temas y estilos, propios del Viejo Reino. Y no sólo en El Bierzo y la Cabrera (casi siempre en coexistencia con la chifla y el tamborín) la gaita es hoy un instrumento vivo o un recuerdo fresco; también en otras comarcas como La Cepeda, Babia y hasta en la sureña Valdería sigue resonando su poderoso y fascinante sonido.

La investigación sobre la historia y la tradición de la gaita en esta provincia es casi completamente inédita, pero existe una asociación cultural (también grupo de gaitas, con un disco editado), llamada Tornadera, de La Bañeza, que se está preocupando por este particular: llevan a cabo una interesante labor de campo con respecto a la localización de músicos tradicionales en León y recogen datos, imágenes y temas musicales directamente «sobre el terreno». Su presidente es José Luis Pérez Calderón, un «gaitero leonés entre otros muchos», como él mismo se define, en referencia a la gran cantidad de «aficionados a este instrumento tradicional que afortunadamente hay en la actualidad, sin olvidar a los numerosos maestros gaiteros leoneses que nos han precedido y transmitido este legado cultural». Según Pérez Calderón, «en la asociación tenemos buena constancia de la tradición de este instrumento en la provincia», un instrumento que les pareció «más interesante que otros por sus posibilidades de afinación, ejecución a varias voces, acompañamientos con percusiones y acordeón, etc». De esta manera, y «por todo ello, hemos centrado primeramente nuestra atención en la recuperación de temas interpretados con gaita de fole o adaptables a la tesitura de este instrumento». A raíz de los datos y temas recogidos la asociación puso en marcha, hace cinco años, el grupo musical de su mismo nombre y han editado su primer CD, *Reviviendo*. Todos sus miembros son plenamente conscientes de la existencia a lo largo de la historia de una cadena formada por músicos de gaita leoneses que ha venido a desembocar en el siglo XXI a pesar de la pérdida de terreno, de afición y de instrumentistas experimentada en todo este tiempo. Tornadera quiere, de esta manera, ayudar a la revitalización y ampliación de esta tradición, una labor en la que no se encuentra sola.

La situación actual

Si dejamos a un lado a los aproximadamente setenta gaiteros «veteranos» que en León han cumplido una impagable labor de transmisión de este arte a las nuevas generaciones, la situación de cara al siglo XXI nos ofrece, cuanto menos, un poco de esperanza; aunque tan sólo nos fijemos en el creciente número de alumnos que se apuntan a clases de gaita en las principales ciudades y villas del Viejo Reino. Así, la Escuela Municipal de Música y el Centro de Formación Tradicional, ambos dependientes del ayuntamiento leonés, suman entre ambos unos 160 alumnos y otorgan a la capital un cierto carácter de centro propulsor de este instrumento, a lo cual hay que sumar las clases, más reducidas, que ofrece la cercana localidad de Villaquilambre. En El Bierzo, la ya célebre Escola de



DOMINGO LOSADA

Villafranca cumplió un papel vital al convertirse en el primer centro docente de la provincia (15 alumnos actualmente) pero hoy también se dan clases en la Escuela de Música de Ponferrada (50 alumnos) y en muchas más localidades de la comarca que cuentan además con banda propia, como son La Castañuela, de Fuentesnuevas (30 alumnos), Aires Mineros, de Matarrosa del Sil (30 alumnos), San Blas, de Fabero (30 alumnos), Lillo, de Lillo del Bierzo (20), El Castro, de Columbrianos (25), San Antonio, de Puente de Domingo Flórez (20), Castro Bergidum, de Ponferrada (45), Carracedelo, de Carracedelo (20), Toral de los Vados, de Toral de los Vados (20), y la mayor de todas, Templarios del Oza, de Toral de Merayo (60 alumnos). Tampoco podemos olvidarnos de los ya citados Tornadera, de La Bañeza (3), los miembros de la banda Sartaina, de Astorga (50), y la recién creada Banda de Gaitas Ciudad de Llión, en León (32). A todos ellos habría que sumar los intérpretes de gaita repartidos por las agrupaciones de cultura tradicional (Tenada, Aguzo, Alegría Berciana) y por los diferentes grupos de folk y música celta del territorio cisastur, desde los capitalinos Son del Cordel, auténticos pioneros en este campo, a los riberanos Sueño na Veiga, donde su gaitero, el joven **Francisco Javier Pozuelo**, es actualmente el único constructor de gaitas que trabaja en León, concretamente en Villarejo de Órbigo. También están los músicos de otras muchas formaciones: Reñuberu, Abraxas, Rapabestas, Xácara Folk, Antubel, Aira da Pedra, Parr, Sog o Yibendrel, pasando por los veteranos de La Braña o los Gaiteros de Corporales. Por tanto, si tenemos en cuenta a todos ellos, se puede hablar bien de unos 600 músicos, cifra sorprendente para un territorio habitualmente asociado a otro tipo de sonoridades. Y si la labor de estos presentes y futuros gaiteros se centra en la exploración y renovación de la música tradicional de sus comarcas de origen, entonces sí podemos estar seguros de que la saga continúa.

EL OLIMPO DE LAS GAITAS DE FOLE

La Cabrera es quizá la zona en la que este instrumento ha llegado a los umbrales del siglo XXI mejor amparado por una sólida afición y por unos grandes gaiteros tradicionales. **Moisés Liébana** es una figura emblemática: su incansable labor ha impedido que numerosas piezas hayan caído en el olvido. En el mismo pueblo está **Domingo Losada**, habitual compañero de Moisés desde sus años mozos y constructor de gaita. Ambos tuvieron como precedentes en Corporales a **Francisco Losada**, quien les facilitó sus primeras gaitas, a **Félix Liébana**, suegro de Moisés, y a **Nicanor Alonso**, padrino de Domingo. Tornadera tiene constancia de la existencia de bastantes más gaiteros en la zona, algunos ya fallecidos: **Fernando Martínez**, de Valdavidio; **Ángel** y **Manuel Alonso**, de Manzaneda; **Florencio Caballero**, de Pozos; **Eliseo Presa**, de Quintanilla de Yuso; **Andrés** y **Dionisio Vega**, de Cunas; **Ovidio Ballesteros**, de Truchas; **Santiago Escudero**, de Iruela; **José Lobo**, de Villarino; **Ángel Roderá**, de Nogar; **David González**, de Saceda; **José Moro**, de Odollo; **Santos Álvarez**, de Castrohinojo; **Bautista Carrera**, de Trabazos; y **José Martínez**, de La Baña.



NEMESIO ALONSO

NEMESIO ALONSO, LA MEMORIA DE BABIA

Nemesio Alonso, gaitero y acordeonista de Torrestío (Babia) tiene actualmente 79 años y aún toca de forma virtuosa sus gaitas, de construcción asturiana, para interpretar temas tradicionales babianos (*jotas*, *garruchas*) y otros de su propia creación en la misma línea tradicional. Como acordeonista también ha adquirido amplia fama y ha recorrido gran parte de su comarca y otras limítrofes llevando siempre consigo los sonos de la montaña occidental. En la imagen, en su casa de Guisatecha, en la cercana Omaña.

DESDE LA CEPEDA A LA RIBERA DEL ÓRBIGO

Mucho más sorprendente es el descubrimiento del empleo de gaitas de fuelle en el centro de la provincia: **Eugenio Fernández**, de Sueros de Cepeda, y con más de 90 años, muestra en la imagen su gaita, conservada en buen



MOISES LIEBANA



GAITERO Y PERCUSIONISTA DE LA ZONA DE LA CABRERA (LEÓN).
Foto perteneciente al archivo del Diario de León.

estado aunque ya no pueda tocar con ella. **Jesús Ramos** era el gaitero de Veldedo, como atestigua una vieja fotografía anterior a 1936, en la que se le ve acompañado de un tamboritero, y **Antolín Fernández**, de Velilla de la Reina (a sólo 22 kilómetros de León capital), ya fallecido, tocaba en las fiestas y pasacalles del lugar.

EMPARENTADA CON SUS VECINAS DEL NORTE Y DEL SUR

La gaita que se ha venido usando tradicionalmente en León es un aerófono de soplo indirecto y digitación abierta, sin ronquilla y con un roncón apoyado perpendicularmente sobre el hombro. Su forma y características responden al tipo de gaita arcaica, sin afinación. A diferencia de lo que ocurrió a partir del siglo XIX en Galicia y Asturias, donde se tonalizó la escala y el repertorio al incluir el instrumento en bandas y orquestas, en León y Zamora se mantuvieron las escalas modales y el repertorio primitivo; aunque a partir de los años cincuenta se vinieron adquiriendo cada vez más gaitas gallegas de tipo moderno. En cuanto a su forma, es prácticamente igual que la sanabresa; aunque algunas de la Cabrera Alta se asemejan más a las de Tras-Os-Montes, con un gran fole que permitía incluso cantar al intérprete.

EL BIERZO, CUNA DE GRANDES MÚSICOS

Si hablamos de gaita, capítulo aparte merece El Bierzo. Pese a la a veces desproporcionada influencia gallega, aquí tiene su propia personalidad en temas y melodías, y es uno de sus instrumentos típicos, casi siempre en coexistencia con la chifla y el tamborín. De los gaiteros fieles a la tradición berciana mencionamos a **José Fernández**, de Villafranca; **José Farelo**, de Hornija; **Domingo Gutiérrez**, **Isidro y Santiago Álvarez**, de Sotelo; **Félix López y Leonardo Gallego**, de San Fiz; **Gabino González y Manuel Fernández**, de Moral de Valcarce; **José Lama y Manuel Vázquez**, de Pradela; **Emilio y Amable Díaz**, y **Benjamín y Eladio Gutiérrez**, de Villar de Acero; **Virginio Soto**, de Paradaseca; **Darío Mouriz y Domiciano Brañas**, de Balboa; **Tiolindo Lamas y Dositeo Castro**, de Cantejeira; **Miguel González**, de El Castro; **Francisco Terrado y Serafín Bao**,



DANZANTES DE SANTA COLOMBA DE SOMOZA (Maragatería-León).
TAMBORITERO (Intérprete de "Chifla" o flauta de tres agujeros y Tamborín) y el gaitero **JESUS RAMOS DEL PUEBLO DE VELDEDO**. 1938.
Foto perteneciente al archivo del Diario de León.

de Oencia; **Benjamín Rigueiro**, de Gestoso; **Francisco Álvarez y Joaquín Bao**, de Arnado; **Avelino Carrera**, de Orellán; **Miguel Paz y Silvestre Cuadrado**, de La Chana; **Esteban Cuadrado**, de Borrenes; **Jesús y Víctor Álvarez**, de San Juan de Paluezas; **Saturnino Álvarez**, de Vegas de Yeres; **Ramiro Carracedo**, de Robledo de Sobrecastro; **Julián Álvarez**, de Yebrá; **Fidel Álvarez**, de Otero; **Florencio Quiroga**, de Espanillo; **José Rodríguez**, de Montes de Valdueza; y **Jerónimo y Marcial Panizo**, de Bouzas.

EL SONIDO DE LA VALDERÍA

El suroeste de la provincia aportaba y recibía influencias constantes de la vecina Zamora (de Sanabria, Carballeda, Los Valles y Aliste), zona que mantiene también una antigua tradición de gaita. En la foto vemos a **Juan Francisco Madrigal**, de Quintanilla de Yuso. Además, en Torneros de



JOSE LUIS PEREZ



EUGENIO FERNANDEZ

la Valdería vivió el gaitero **Antonio Morán**, heredero que fue del estilo y el instrumento de un tío suyo, **Florencio de Luis**.

EL GAITERO DE LOS ANCARES

El ancarés afincado en Camponaraya **Eduardo Valcarce** es uno de los grandes gaiteros tradicionales que actualmente siguen desplegando su arte en la comarca del Bierzo. Hoy en día esta zona es la más activa en modernización y ejecución de melodías, la lástima es que este comportamiento se esté llevando a cabo a expensas del otro gran emblema musical del Bierzo, la flauta y el tamborín, cuyo uso decrece de forma alarmante.

LA NUEVA SAVIA

Aunque en este artículo nos hemos referido sobre todo a los gaiteros veteranos, en la actualidad un buen número de jóvenes se interesan a su vez por aprender y divulgar este tipo de música. José Luis Pérez Calderón es el presidente de la asociación Tornadera, con sede en La Bañeza. Pero no podemos olvidarnos de los más de 590 alumnos que en toda la provincia se encuentran aprendiendo las particularidades de este viejo instrumento y de la percusión a él asociada. Sería deseable que sus maestros les enseñaran las alboreadas, jotás, *garruchas*, *sones d'arriba*, *titos*, *chanos*, *paloteaos*, *valseaos* y *brincaos* de la tradición leonesa y no tanto otros ritmos foráneos, que nos son más ajenos.

LA GAITA:

UNA HISTORIA HUMILDE PERO MILENARIA

La gaita es un instrumento ampliamente repartido por Europa. Los investigadores no se han puesto aún de acuerdo sobre cuál es el origen del instrumento ni de su denominación: la palabra podría venir del gótico *gaitis*, término que aún emplean en el Este de Europa (*gaida* en Hungría, *gayda* en Yugoslavia) y que significa cabra,



JUAN FRANCISCO MADRIGAL

en referencia al pellejo de su odre. Otros aseguran que la palabra proviene de una especie de dulzaina árabe, *al-ghaita*. Un término latino es *cornamusa*, usado en las áreas de Aragón, Francia e Italia. Lo que es seguro es que en León se conoce desde antiguo, como lo demuestran el *rey gaitero* del Rosetón de los Reyes Músicos de la Catedral de León (siglo XIII), el *gocho gaitero* de la sillería del coro de la misma catedral (siglo XV) y otros ejemplos de ese mismo coro y de la sillería del coro de San Marcos. El instrumento se expandiría gracias al Camino de Santiago por todo el Norte peninsular; pero desde el siglo XIX la gaita y la chifla perdieron terreno en beneficio de la más moderna dulzaina. Como instrumento humilde y rural, su historia en León permanece aún semioculta por el olvido y la falta de valoración de nuestras tradiciones.



EDUARDO VALCARCE



El gaitero Hans Schwarz

Der Sackpfeifer Hans Schwarz

The bagpiper Hans Schwarz

Peter Metzger

Quien visitó el museo Appenzell (en el este de Suiza) en el antiguo ayuntamiento, conoce nombre y apellido [¡en alemán no se lleva el apellido de la madre!] del gaitero Hans Schwarz - pero no su oficio - porque la rueda que fue construida expresamente para su ejecución, todavía se exhibe hoy. Después de que tratamos particularmente en el Anuario da Gaita 2003 de la cultura en la cual florecía la gaita, hoy queremos, por así decir, recorrer los archivos para ver a causa de un caso particular, de como era esta cultura. En primer lugar hay que constatar que no existían bandas de criminales permanentes, sino que se formaban en grupo para cometer un crimen concreto. Luego se dispersaban y se reunían de nuevo para cometer el siguiente etc. Además, veremos más tarde, una peculiaridad de la justicia medieval: no había ejecución sin confesión.

1. La información inicial que tenemos del museo Appenzell es que la rueda que allí se exhibe, fue construida expresamente para la ejecución de Hans Schwarz, que fue ejecutado el 20 de mayo de 1577, por su participación en la conflagración de Einsiedeln. En aquel entonces, Einsiedeln era el punto de encuentro de los peregrinos del norte y del este antes de ponerse en camino a Santiago de Compostela, Roma o Jerusalén; aquí recibieron la indulgencia más completa posible.

2. El 24 de abril de 1577 después de mediodía, el pueblo de Einsiedeln y el monasterio ardieron, con la excepción de la Gnadenkapelle (Capilla de las Gracias) en la iglesia (allí está la celebrísima Virgen María negra). Por de pronto se creía que había sido el tejero del monasterio, quien causó el incendio por descuidar el fuego. Sin embargo, en Lachen (Cantón de Schwyz), un detenido confesó que había comprado pólvora en Schaffhausen (en el norte de Suiza) y participado en el incendio intencionado. En lo sucesivo un total de 16 incendiarios fueron conocidos, que habían sido "comprados" por el capitán de mala fama Stör de Bischofszell (Cantón de Thurgau). El número 16 se atribuye a la observación de que el fuego fue plantado en 16 lugares distintos para impedir su extinción.



Wer das Museum Appenzell im ehemaligen Rathaus besucht hat, kennt den Namen des Sackpfeifers Hans Schwarz - nicht aber dessen Beruf - weil das Rad, das eigens für seine Hinrichtung gebaut wurde, noch heute zu besichtigen ist. Nachdem wir uns namentlich im Anuario da Gaita 2003 mit der Kultur befasst haben, in der die Sackpfeife blühte, wollen wir uns heute sozusagen auf den Weg durch die Archive machen, um anhand eines Einzelfalls zu sehen, wie diese Kultur war. Zunächst ist festzuhalten, dass es keine festen Verbrecherbanden gab, sondern es bildete sich eine Gruppe für eine bestimmte Tat, die danach auseinanderstob und sich irgendwo anders in einer anderen Zusammensetzung zur nächsten Tat traf usw. Ferner sehen wir nachfolgend eine Eigenart der mittelalterlichen Justiz: keine Hinrichtung ohne Geständnis.

1. Die Ausgangsinformation aus dem Museum Appenzell ist, dass das dort ausgestellte Rad eigens für die Hinrichtung von Hans Schwarz gebaut wurde, der am 20. Mai 1577 für seine Beteiligung am Brand von Einsiedeln hingerichtet wurde. Einsiedeln war damals der Treffpunkt der Pilger von Norden und Osten, bevor sie sich auf den Weg nach Santiago de Compostela, Rom oder Jerusalem machten, weil sie hier einen vollkommenen Ablass erhielten.

2. Am 24. April 1577 nach Mittag verbrannte das Dorf Einsiedeln samt dem Kloster mit Ausnahme der Gnadenkapelle in der Kirche (dort steht die berühmte schwarze Madonna). Zunächst glaubte man, der Ziegelbrenner des Klosters habe den Brand durch sorglosen Umgang mit dem Feuer verursacht, in Lachen (Kanton Schwyz) allerdings gestand ein Gefangener, er habe in Schaffhausen Pulver gekauft und bei der Brandstiftung mitgewirkt. In der Folge wurden insgesamt 16 vom berüchtigten Hauptmann Stör von Bischofszell "gekauft" Mordbrenner namhaft.¹ Die Zahl 16 wird darauf zurückgeführt, dass das Feuer an 16 verschiedenen Stellen gelegt wurde², um dessen Bekämpfung zu verunmöglichen.

Originalrad, das eigens für die Hinrichtung des Sackpfeifers Hans Schwarz am 20. Mai 1577 gebaut wurde und erhalten blieb.

Durchmesser 97,5 cm, die Klinge ist ca. 32 cm lang.

La rueda original que fue construida expresamente para la ejecución del gaitero Hans Schwarz el 20 de mayo de 1577 y que se conserva hoy.

Diámetro 97,5 cm, la hoja es aproximadamente 32 cm de largo.

The original wheel which was constructed especially for the execution of the bagpiper Hans Schwarz on 20th May 1577 and which was preserved.

Diameter 97,5 cm, the blade is about 32 cm long.

3. Nos quedamos por el momento con el gaitero Schwarz. Los autos de este período aún existen hoy, pero ninguno de este caso. Lo que sabemos de él proviene de la crónica de Sutter (escrita a mano por padre Ulrich [1626-1689] e hijo Johann Baptist [1664-1728], hasta el año 1720). Allí está escrito: "El 20 de mayo [por lo que se puede averiguar, todas las fechas citadas posteriormente indican erróneamente el 20 de marzo de 1577] el gaitero Hans Schwarz fue ejecutado en Appenzell con rueda y cuerda y quemado vivo, su esposa fue en cambio ahogada en el Semmler por encima del pueblo. Había puesto fuego a Einsiedeln el 26 de abril [comentario del autor: error de Sutter. Correcto es el 24 de abril] de manera que quemaron el monasterio y siete casas. Ese mismo día también dos asesinos fueron ejecutados con rueda, cuerda y fuego, que se habían propuesto quemar el pueblo Appenzell. Igualmente 15 personas se habían conjurado en un bosque cerca de Eghach [comentario del autor: cuando tenemos presente que el capitán Stör era natural de Bischofszell, por eso era un ciudadano del Cantón de Thurgau, esto tiene probablemente que ser leído como Egnach] a cometer todas las fechorías posibles. Por eso, se velaba a coste en los pueblos, bosques y carreteras". El matrimonio Schwarz fue detenido en Urnäsch (un pueblo cerca de Appenzell).

El Semmler en que la esposa de Schwarz fue ahogada era un estanque que contenía el agua contra incendios o colector de agua cerca de la estación del tren de Appenzell. Sin embargo, desde 1886 (construcción de la línea férrea) es más pequeño y tapiado para reducir la merma de agua. Su función como colector de agua para urgencias se mantenía.

4. A este respecto se conserva un documento del 30 de mayo de 1577. Los bailíos superiores del Landgrafschaft (landgraviato) Fürstenberg se refieren a que en Appenzell uno de los incendiarios de Einsiedeln había sido ejecutado recientemente y piden notificación de lo que llegó a conocerse en Appenzell sobre esa banda. La razón de esta pregunta es que en el territorio de los Grafen (condes) von (de) Fürstenberg detuvieron a un vagabundo, que se hacía pasar por mudo y llevaba consigo un bastón con signos, que posiblemente eran señas ([el original dice Brennerzinken, es decir señas usadas por los incendiarios] véase las fotos 20a y b en el Anuario da Gaita 2003, p. 65).

Los autos de los posteriores Fürsten (príncipes) von (de) Fürstenberg fueron destruidos en los años sesenta del siglo XIX salvo pequeños restos; por eso ya no existen detalles. Su territorio estaba al sur de Stuttgart en el triángulo Freiburg-Tübingen-Friedrichshafen, es decir en lo que hoy es Baden-Württemberg (Alemania del Sur).

5. Quien quiera informarse sobre sucesos espectaculares de la época entre 1560 y 1587 consulta la Wickiana (véase el texto bajo la foto 18 en el Anuario da Gaita 2003, p. 63). Allí encontramos efectivamente dos relatos sobre la conflagración de Einsiedeln del 24 de abril de 1577, que aquí no tienen importancia. En cambio, el próximo título nos interesa: allí se relata como en abril y mayo de 1577 muchos asesinos e incendiarios fueron ejecutados. (1) El 18 de mayo un hombre fue ejecutado con rueda y fuego

3. Bleiben wir zunächst beim Sackpfeifer Schwarz. Gerichtsakten aus dieser Zeit gibt es zwar noch, nicht aber zu diesem Fall³. Was wir über ihn wissen, stammt aus der Sutter-Chronik⁴ (handschriftlich verfasst von Vater Ulrich [1626-1689] und Sohn Johann Baptist [1664-1728] bis zum Jahre 1720⁵). Dort steht - in heutiges Deutsch übertragen - Folgendes⁶: "Am 20. Mai 1577 [soweit ersichtlich wird in sämtlichen Zitaten aus späterer Zeit fälschlicherweise durchwegs der 20. März 1577 genannt] wurde Hans Schwarz, ein Sackpfeifer, in Appenzell mit Rad und Strick gerichtet und lebendig verbrannt, seine Frau aber im Semmler über dem Dorf ertränkt. Er hatte am 26. April [Anmerkung des Autors: Irrtum von Sutter. Richtig ist der 24. April] das Dorf Einsiedeln angezündet, so dass das Kloster und sieben Häuser verbrannten. Am gleichen Tag wurden auch zwei Mörder mit Rad, Strick und Feuer gerichtet, die sich vorgenommen hatten, das Dorf Appenzell niederzubrennen. Desgleichen haben sich ihrer 15 bei Eghach [Anmerkung des Autors: wenn wir uns vor Augen halten, dass Hauptmann Stör aus Bischofszell stammte, also Thurgauer war, muss das wohl als Egnach gelesen werden] in einem Wald verschworen, alles Böse zu tun. Deswegen wurde in den Dörfern, Wäldern und Strassen unter Kosten Wache gehalten". Das Ehepaar Schwarz war in Urnäsch verhaftet worden⁷.

Beim Semmler, in dem die Frau von Schwarz ertränkt wurde, handelt es sich um den noch heute bestehenden Feuerweiher oder Wassersemmler (Sammler) beim Bahnhof Appenzell. Allerdings ist er seit 1886 (Bahnbaubau) kleiner und gemauert, um die Wasserverluste einzuschränken; seine Funktion als Feuerweiher für Notfälle blieb erhalten.⁸

4. In diesem Zusammenhang ist eine Urkunde vom 30. Mai 1577 erhalten geblieben⁹. Die Oberamtleute der Landgrafschaft Fürstenberg beziehen sich darauf, dass in Appenzell kürzlich einer der Brandstifter von Einsiedeln hingerichtet wurde und bitten um Mitteilung, was in Appenzell über diese Bande bekannt geworden sei. Der Grund für diese Anfrage ist, dass im Gebiet der Grafen von Fürstenberg ein Landstreicher verhaftet wurde, der sich als stumm ausgab und einen Stecken mit Zeichen mit sich führte, die möglicherweise Gaunerzinken ([im Original heisst es Brennerzinken] vgl. die Fotos 20a und b im Anuario da Gaita 2003, Seite 65) waren.

Die Gerichtsakten der nachmaligen Fürsten von Fürstenberg wurden in den 60er Jahren des 19. Jahrhunderts bis auf kleine Reste vernichtet¹⁰, also gibt es dazu keine Einzelheiten mehr. Deren Herrschaftsgebiet lag südlich von Stuttgart im Dreieck Freiburg-Tübingen-Friedrichshafen, also im heutigen Baden-Württemberg (Süddeutschland).

5. Wer sich über spektakuläre Ereignisse aus der Zeit zwischen 1560 und 1587 informieren will, greift zur Wickiana (vgl. den Text zu Foto 18 im Anuario da Gaita 2003, Seite 63). Dort finden wir in der Tat zwei Berichte über den Brand von Einsiedeln am 24. April 1577¹¹, die hier nicht zu referieren sind. Der nächste Titel hingegen interessiert uns¹²: hier wird



en Lichtensteig (Toggenburg en el Cantón St. Gallen), que había confesado ocho asesinatos y ayudado en el incendio de Einsiedeln. (2) En este período, en St. Gallen, tres asesinos fueron enrodados y una mujer fue quemada. Según el tenor de esta entrada se trataba de cuatro incendiarios, la mujer evidentemente había sido (sólo) cómplice. (3) Además, cuatro asesinos fueron enrodados en Appenzell que habían confesado importantes asesinatos. Aquí, lo que se había dicho antes bajo la cifra 3 es sin duda más fidedigno. (4) El 23 de mayo, en Lucerna, un hombre fue pellizcado con tenazas incandescentes, enrochado y tirado al fuego con la rueda. Este había cometido nueve asesinatos y ayudado en el incendio de Einsiedeln. Antes - el 21 de mayo - fue sentado sobre una carretilla y cuando el verdugo le pellizcó en la cara con tenazas incandescentes, dijo, al ver a los dos Schultheissen (título de los alcaldes de Lucerna), que se le hacía violencia e injusticia, se le trataba como los judíos a Dios etc. Después de esto fue bajado de la carretilla y de nuevo llevado a la cárcel. Por eso confesó sin ninguna tortura que había cometido todos los asesinatos y también había puesto fuego a Einsiedeln. (5) El 27 de junio, en Baden (Cantón Aargau), un hombre fue pellizcado con tenazas incandescentes, enrochado, ahogado y quemado. Este había confesado cuatro asesinatos y varios robos y también había sido cómplice en el incendio de Einsiedeln. Quince días antes fue puesto delante del tribunal rural y condenado a la espada (es decir a ser decapitado). Como se declaró inocente y se retractó cuando estaba a punto de ser ejecutado, fue de nuevo llevado a la cárcel. Desde entonces confesó los asesinatos y el incendio. Con él, un hombre fue ejecutado con la espada y después de todo tirado al fuego junto con el arriba mencionado. Al lado de este texto se dice en una nota marginal, que el individuo en cuestión se llamaba Sylvester y era natural de Einsiedeln, que la confesión fue leída en público y que había recibido dinero para el incendio intencionado. (6) Más al final se informa sobre una última ejecución: el 8 de junio, en Wil en el Cantón Thurgau (si es que el autor no se equivoca aquí, se trata de un caserío muy pequeño), un vagabundo fue enrochado y quemado en un fuego pequeño y azufre y pólvora con la rueda en la cual estaba trenzado. Este había confesado diez asesinatos y también ayudado en el incendio de Einsiedeln. Al mismo tiempo, también fue ejecutada una mujer, que no tiene nada que ver con nuestro tema.

6. Queda el capitán Stör, que era el cabecilla en la conflagración de Einsiedeln. 1574 sucedió una conflagración enorme en la ciudad de Chur (en la Suiza oriental) después de la cual había una miseria indescriptible. El 21 de octubre de 1576 ardió de nuevo; quemaron 53 casas que quedaban exentas en 1574. El autor principal de esta segunda conflagración fue descubierto sólo en 1578: el capitán Stör de Bischofszell (Cantón Thurgau). Este se hizo capitán como mercenario y después no logró volver a la sociedad civil; por eso se hizo de nuevo capitán de ladrones, atracadores e incendiarios. Llamaba la atención por su indumentaria vistosa, la cadena de oro y el puñal con una decoración de plata. Entonces, Stör fue detenido en Chur

berichtet, wie im April und Mai 1577 viele Mörder und Brenner hingerichtet wurden (alles in heutiges deutsch übertragen).

(1) Am 18. Mai wurde einer in Lichtensteig (Toggenburg im Kanton St. Gallen) mit Rad und Feuer hingerichtet, der acht Morde gestanden hatte und beim Brand von Einsiedeln mithalf¹³. (2) In dieser Zeit wurden in St. Gallen drei Mörder mit dem Rad hingerichtet und eine Frau verbrannt¹⁴. Nach dem Wortlaut dieses Eintrags handelt es sich um vier Mordbrenner, wobei die Frau offenbar (bloss) Gehilfin war. (3) Ferner wurden in Appenzell vier Mörder, die grosse Morde gestanden hatten, gerädert¹⁵. Hier ist das zuvor unter Ziffer 3 Gesagte wohl zuverlässiger. (4) Am 23. Mai wurde in Luzern einer mit glühenden Zangen gerissen, gerädert und mit dem Rad ins Feuer geworfen. Dieser beging neun Morde und half mit, Einsiedeln zu verbrennen. Zuvor - am 21. Mai - wurde er auf eine Schubkarre gesetzt und als ihn der Scharfrichter mit der glühenden Zange im Gesicht zwickte sagte er, als er die beiden Schultheissen sah, man tue ihm Gewalt und Unrecht. Sie behandelten ihn wie die Juden den Herrgott usw. Daraufhin wurde er von der Schubkarre genommen und wieder ins Gefängnis geführt, weshalb er ohne jede Folter bekannte, dass er die Morde alle begangen und auch Einsiedeln angezündet habe.¹⁶ (5) Am 27. Juni wurde einer in Baden (Kanton Aargau) mit glühenden Zangen gerissen, gerädert, ertränkt und verbrannt. Dieser hatte vier Morde und etliche Diebstähle gestanden und auch geholfen, Einsiedeln anzuzünden. Vierzehn Tage vorher war er vor das Landgericht gestellt und zum Schwert verurteilt worden. Da er sich, als er hingerichtet werden sollte, als unschuldig bezeichnete und widerrief, wurde er wieder ins Gefängnis geführt. Seither hatte er die Morde und den Brand gestanden. Es wurde auch einer mit ihm mit dem Schwert gerichtet und zuletzt mit dem Obgenannten ins Feuer geworfen und verbrannt.¹⁷ Neben diesem Text wird in einer Marginalie gesagt, der Betreffende werde Sylvester genannt und sei gebürtig von Einsiedeln, das Geständnis sei öffentlich verlesen worden und er habe für die Brandstiftung Geld erhalten. (6) Weiter hinten wird über eine letzte Hinrichtung berichtet: am 8. Juni wurde in Wil im Kanton Thurgau (sofern der Autor hier nicht irrt, handelt es sich um einen ganz kleinen Weiler) ein Landstreicher gerädert und mit einem kleinen Feuer und Schwefel und Büchsenpulver samt dem Rad, auf das er geflochten war, verbrannt. Dieser hatte zehn Morde gestanden und auch geholfen, Einsiedeln anzuzünden.¹⁸ Gleichzeitig wurde auch eine Frau hingerichtet, die mit unserem Thema nichts zu tun hat.

6. Bleibt noch Hauptmann Stör, der beim Brand von Einsiedeln Anführer war. 1574 kam es in Chur zu einem grossen Stadtbrand, nach dem eine unbeschreibliche Not herrschte¹⁹. Am 21. Oktober 1576 brannte es erneut, wobei 53 Häuser, die 1574 verschont geblieben waren, niederbrannten. Der Haupttäter dieser zweiten Feuersbrunst wurde erst 1578 entdeckt: Hauptmann Stör aus Bischofszell (Kanton Thurgau). Dieser war als Söldner Hauptmann geworden und fand danach nicht mehr in die bürgerliche Gesellschaft zurück, weshalb er bei Dieben, Räubern und



Die sprichwörtliche, frei stehende Kiste unter dem Dach des ehemaligen Rathauses Appenzell, datiert 1570, mit zwei Zellen. Darin dürfte das Ehepaar Schwarz seine letzten Tage verbracht haben. Aussenmasse 490 x 227 x 184 cm.

La proverbial caja aislada bajo el tejado del antiguo ayuntamiento de Appenzell, datada de 1570, con dos celdas.

Bien puede suponerse que ahí dentro el matrimonio Schwarz pasó sus últimos días. Medidas exteriores 490 x 227 x 184 cm.

The proverbial, detached chest under the roof of the former townhall of Appenzell, bearing the year 1570, with two cells. It is safe to assume that the married couple Schwarz passed their last days in it. Outside measurements 490 x 227 x 184 cm.

en 1578 y torturado; así confesó además de innumerables crímenes abominables también la calidad de autor de la conflagración de Chur. Aquí se precisa una palabra sobre el cronista: Campell que vivió desde aproximadamente 1510 hasta 1582, era un contemporáneo del capitán Stör.

Ardüser, nacido 1557 - por esto también un contemporáneo de Stör - nos transmitió detalles de eso: Stör - escribe Ottmarus von (de) Stör y le llama un hombre hermosísimo - confesó sus crímenes con y sin tortura; por eso fue sentenciado a muerte y enroddado. A las súplicas apremiantes de él y de todos los demás, le causaron la muerte repentina. Explicación: enroddar consistía en romper las piernas y los brazos del condenado para poder trenzarle en la rueda. Allí vivía eventualmente por dos o tres días. La ejecución rápida como atenuación de la pena consistía en un golpe en el tórax o la garganta. Cuando se dice regularmente que Stör fue ejecutado en Chur con rueda, fuego y otros tormentos, se trata aparentemente de un embellecimiento de tiempos posteriores.

7. Campell otra vez: vecinos del Oberengadin (Engadin Superior, un valle en el extremo este de Suiza) que regresaban de Venecia, entre ellos un cierto Joh. (Juan) Marchiett de Campovasto (Cantón de los Grisones), contaron que cerca de Roveredo en el Tirol (a condición de que esta información sea correcta, se trata de Rovereto, una ciudad al sur de Trento en el Tirol del Sur [Italia])

Mordbrennern wiederum Hauptmann wurde. Er fiel auf durch seine stattliche Kleidung, die goldene Kette und den Dolch mit silbernem Behang. Stör wurde also 1578 in Chur gefangengenommen und gefoltert, wobei er neben unzähligen Schandtaten auch die Urheberschaft am Brand von Chur gestand.²⁰ Hier ist ein Wort zum Chronisten angebracht: Campell, der von ca. 1510 bis 1582 lebte, war ein Zeitgenosse des Hauptmanns Stör.

Ardüser, geb. 1557 - also ebenfalls ein Zeitgenosse Störs - hat uns dazu Einzelheiten überliefert: Stör - er schreibt Ottmarus von Stör und nennt ihn einen wunderschönen Mann - gestand seine Verbrechen mit und ohne Folter, weshalb er zum Tode verurteilt und gerädert wurde. Auf seine und aller anderen grosse Bitte hin wurde er rasch getötet.²¹ Erläuterung: rädern bestand darin, dass dem Verurteilten Beine und Arme zerschmettert wurden, um ihn auf ein Rad flechten zu können. Dort lebte er unter Umständen noch zwei bis drei Tage. Die rasche Tötung als Strafmilderung bestand aus einem Schlag auf den Brustkorb oder den Hals. Wenn also regelmässig gesagt wird, Stör sei in Chur mit Rad, Feuer und anderen Plagen hingerichtet worden²², so ist dies offenbar eine Ausschmückung aus späterer Zeit.

7. Nochmals Campell²³: Oberengadiner, die von Venedig kamen, darunter ein gewisser Joh. Marchiett aus Campovasto (Kanton Graubünden), erzählten, bei Roveredo



presenciaron la ejecución de un cierto Rösch o Risch. Este, natural de Lucerna, había confesado ser un cómplice del capitán Stör y de haber participado con seis cómplices más en el incendio intencionado en Chur.

8. Estamos mucho menos bien informados sobre la conflagración de Chur que sobre la de Einsiedeln. Que también allí cooperaron algunos cómplices puede ser deducido de un otro incidente: en noviembre de 1576, el consejo de Chur capturó durante la feria de San Martín (es decir el 11 de noviembre o alrededor de esta fecha) en una taberna de mala fama, a tres vagabundos muy sospechosos; otros lograron huir. No obstante, estos no tenían nada que ver con la conflagración de Chur, ellos fueron sentenciados a muerte por la espada por diversos robos y atracos a mano armada.

im Tirol (stimmt diese Angabe, handelt es sich um Rovereto, eine Stadt südlich von Trento im Südtirol [Italien]) der Hinrichtung eines gewissen Rösch oder Risch beigewohnt zu haben. Dieser, gebürtig aus Luzern, hatte gestanden, ein Spiessgeselle von Hauptmann Stör gewesen zu sein und mit sechs weiteren Komplizen an der Brandstiftung in Chur teilgenommen zu haben.

8. Über den Brand von Chur sind wir bei weitem nicht so gut unterrichtet wie über den von Einsiedeln. Dass auch da mehrere Komplizen zusammengewirkt haben, ersehen wir aus einem anderen Vorfall: im November 1576 ergriff der Stadtrat von Chur während des Martinimarktes (also am 11. November oder um dieses Datum herum) in einer verrufenen Kneipe in Masans (Dorf nördlich von Chur) drei sehr verdächtige Landstreicher; anderen gelang die Flucht. Diese allerdings hatten mit dem Brand von Chur nichts zu tun, sie wurden aber wegen verschiedener Diebstähle und Strassenräubereien zum Tod durch das Schwert verurteilt.²⁴

The bagpiper Hans Schwarz

Those who have visited the Museum Appenzell (in the east of Switzerland) in the former townhall, know the name of the bagpiper Hans Schwarz - but not his trade - because the wheel which was constructed particularly for his execution is still on view today. In the Anuario da Gaita 2003 we dealt in part II with the culture in which the bagpipe flourished. Today we start so to speak to visit the archives to see on the basis of an individual case how this culture was. First of all it has to be noted that there were no fixed gangs. A gang was formed for a certain crime; afterwards its members dispersed widely and met elsewhere in another composition for the next crime and so on. Moreover, we see in the following a peculiarity of the medieval administration of justice: no execution without confession.

1. The basic information from the Museum Appenzell is that the wheel shown there was constructed especially for the execution of Hans Schwarz, who was executed on 20th May 1577 for his participation in the conflagration of Einsiedeln. At that time, Einsiedeln was the meeting point of the pilgrims from the north and the east before they set out for Santiago de Compostela, Rome or Jerusalem; here they obtained the most complete indulgence possible.

2. The village of Einsiedeln together with the monastery burnt down on 24th April 1577 after noon with the exception of the Gnadenkapelle (Chapel of the Mercy) in the church (there is the famous black Madonna). Firstly, it was thought that the fire was caused by the negligent manipulation of the heat by the brickmaker of the monastery. Later, a prisoner in Lachen (canton Schwyz) confessed to have bought gunpowder in Schaffhausen (in the north of Switzerland) and taken part in the arson. Subsequently, a total of 16 incendiaries became known who were "bought" by the ill-famed captain Stör of Bischofszell (canton Thurgau). The figure 16 is explained by the fact that the fire was started at 16 different spots to make its fighting impossible.

3. Let us for the present stick to the bagpiper Schwarz. There still are court records from this era but none referring to this case. What we know about him originates from the chronicle of Sutter (manuscript by father Ulrich [1626-1689] and son Johann Baptist [1664-1728] up to the year 1720). There it is written: "On 20th May 1577 [as far as can be seen all quotations of later times wrongly mention the 20th March 1577], Hans Schwarz, a bagpiper, was executed in Appenzell with the wheel and the halter and burnt alive, his wife was drowned in the Semmler above the village. On 26th April [comment of the author: error of Sutter. Correct is the 24th April] he had set the village of Einsiedeln on fire, so that the monastery and seven houses burned down. The same day there were also two murderers executed with the wheel, the halter and fire. They had proposed themselves to burn down Appenzell. Likewise, 15 persons have conspired in a forest near Eghach [comment of the author: when we bear in mind that captain Stör originated from Bischofszell, therefore was a citizen of the canton Thurgau, it has most probably to be read as Egnach] to do as much mischief as possible. Therefore, in the villages, forests and on the roads there was kept a costly guard". The married couple Schwarz had been arrested in Urnäsch (a village not far from Appenzell).

The Semmler, in which the wife of Schwarz was drowned, is a fire pond or water storage near the railway-station Appenzell which still exists today. Since 1886 (railway construction), however, it is smaller and built in concrete to reduce the loss of water. Its function as fire pond for emergencies remains.

4. In this context a document of 30th May 1577 has been preserved. The high bailiffs of the Landgrafschaft (landgraveship) Fürstenberg refer to the fact that one of the arsonists of Einsiedeln was executed in Appenzell recently and ask for information about what became known in Appenzell about this gang. The reason for this inquiry

is that a vagrant man was arrested on the territory of the Grafen (counts) von (of) Fürstenberg who pretended to be dumb and carried along a stick with signs which probably were symbols ([in the original called Brennerzinken, i.e. symbols used by incendiaries] see the photos 20a and b in the Anuario da Gaita 2003, page 65).

The court records of the subsequent Fürsten (princes) von (of) Fürstenberg were destroyed in the sixties of the 19th century except for small remainders; there are therefore no further details. Their territory lay south of Stuttgart in the triangle Freiburg-Tübingen-Friedrichshafen which is today part of Baden-Württemberg (South Germany).

5. Anyone who wants to inform oneself about spectacular incidents in the era between 1560 and 1587 refers to the Wickiana (see the text to photo 18 in the Anuario da Gaita 2003, page 63). Indeed we find there two reports of the conflagration of Einsiedeln on 24th April 1577 which are of no further interest for our purpose. The next heading however catches our eye: here it is reported how in April and May 1577 a great many murderers and arsonists were executed. (1) On 18th May a man was executed with the wheel and fire in Lichtensteig (Toggenburg in the canton St. Gallen) who had confessed to eight murders and had participated in the conflagration of Einsiedeln. (2) In this space of time three murderers were executed in St. Gallen with the wheel and a woman burnt. From the wording of this entry it can be deduced that it deals with four incendiaries and the woman was obviously (only) aider and abettor. (3) Moreover four murderers who had confessed to enormous murders were broken on the wheel in Appenzell. Here, what was said before under item 3 is supposedly more reliable. (4) On 23rd May a man was torn with red-hot tongs, broken on the wheel and thrown into the fire together with the wheel in Lucerne. He committed nine murders and helped to burn Einsiedeln. Previously - on 21st May - he was positioned on a wheelbarrow and the executioner pinched his face with red-hot tongs. When he saw the two Schultheissen (title of the mayors of Lucerne) he said that violence and injustice was done to him and that they dealt with him as the Jews with God and so on. Thereupon he was taken from the wheelbarrow and led back into the jail. Therefore he confessed without any torture that he had committed all murders and set Einsiedeln on fire. (5) On 27th June a man was torn with red-hot tongs, broken on the wheel, drowned and burned in Baden (canton Aargau). He had confessed four murders and several thefts and also helped to set Einsiedeln on fire. A fortnight ago he had been put before the rural court of justice and sentenced to the sword (i.e. to be beheaded). When he was supposed to be executed, he styled himself as innocent and retracted all and was therefore led back into the jail. Since then he had confessed the murders and the fire. Another man was also executed by the sword together with him and finally thrown into the fire together with the above-mentioned. At the side of this text a marginal note says that the man in question is called Sylvester and is a native of Einsiedeln, that the confession has been read out

publicly and that he got money for the arson. (6) Further to the end there is a last report of an execution: on 8th June a vagrant man was broken on the wheel and burnt with a small fire and sulphur and gunpowder, together with the wheel on which he was woven in Wil in the canton Thurgau (provided that the author does not err, this is a very small hamlet). He had confessed ten murders and also helped to set Einsiedeln on fire. At the same time a woman was also executed who has nothing to do with our subject.

6. We still have captain Stör who was ringleader at the fire of Einsiedeln. 1574 it came to a huge conflagration of the town of Chur (in the east of Switzerland) after which there was an indescribable misery. On 21st October 1576 there was a further conflagration whereby 53 houses which had been spared in 1574 burnt down. The chief perpetrator of this second fire was discovered only in 1578: captain Stör from Bischofszell (canton Thurgau). He became captain as a mercenary and thereafter did not find his way back into the civil society. Therefore he became again captain of thieves, robbers and incendiaries. He was conspicuous for his portly clothing, the golden chain and the dagger with silver appendages. As said already, Stör was seized in Chur in 1578 and tortured so that he confessed besides innumerable infamous actions also the authorship of the conflagration of Chur. An explanation to the chronicler: Campell who lived from about 1510 to 1582 was a contemporary of captain Stör.

Ardüser, born 1557 - therefore also a contemporary of Stör - has handed us down details: Stör - he writes Ottmarus von (of) Stör and calls him an exceedingly beautiful man - confessed his crimes with and without torture and was therefore sentenced to death and broken on the wheel. Upon his request and the one of all onlookers, he was put to death quickly. Explanation: breaking somebody on the wheel consisted of smashing the legs and arms of the convict to be able to weave him into a wheel. There he possibly lived on for two or three days. The quick killing as a mitigation of the penalty consisted of a blow on the chest or the throat. When it is written regularly that Stör was executed in Chur with the wheel, fire and other tortures, this is obviously an embellishment of later times.

7. Campell once more: people of the Oberengadin (Upper Engadin, a valley in the extreme east of Switzerland) who came from Venice, among them a certain Joh. (John) Marchiett from Campovasto (the Grisons), reported that they attended the execution of a certain Rösch or Risch in Roveredo in the Tyrol (provided this information is correct, it refers to Rovereto, a town south of Trento in the south of the Tyrol [Italy]). He, a native of Lucerne, had confessed to have been an accomplice of captain Stör and to have taken part together with six further accomplices in the arson of Chur.

8. We are by far not as well informed about the conflagration of Chur as of the one of Einsiedeln. That there also several accomplices worked together can be learnt from another incident: in November 1576, the town council of



Chur seized during the Martinmas market (that is on 11th November or around this date) three very suspect vagrant persons in an ill-famed tavern in Masans (a village north of Chur); others managed to flee. These however had

nothing to do with the conflagration of Chur, but they were sentenced to death by the sword for various thefts and highway robberies.

Anmerkungen / Anotaciones / Notes

- | | |
|---|--|
| 1 Kälín, S. 93; Lienhardt, S. 7, Spalte links | 10 Schriftliche Mitteilung von Dr. Andreas Wilts, Fürstlich Fürstenbergisches Archiv Donaueschingen [Deutschland], vom 22. Januar 2004 |
| 2 Schriftliche Mitteilung von Pater Dr. Joachim Salzgeber, Kloster Einsiedeln, vom 6. Januar 2004 | 11 Ms. F 26, f. 23r (mit einem Aquarell) und 24r |
| 3 Schriftliche Mitteilung des Landesarchivars von Appenzell I.Rh., Dr. Hermann Bischofberger, vom 23. Februar 2004 | 12 Ms. F 26, f. 25r |
| 4 S. 491 | 13 Ms. F 26, f. 25r, ganz oben |
| 5 Appenzellisches Wappen- und Geschlechterbuch, S. 337 und S. 338 | 14 Ms. F 26, f. 25r, Absatz 3 |
| 6 Das Exzerpt des Originaltextes verdanke ich dem Landesarchivar von Appenzell I.Rh., Dr. Hermann Bischofberger | 15 Ms. F 26, f. 25r, Absatz 4 |
| 7 Bischofberger, S. 387 | 16 Ms. F 26, f. 25r, unten (Haupttext) - f. 25v, ganz oben |
| 8 Bischofberger, S. 387; schriftliche Mitteilung vom 2. März 2004 | 17 Ms. F 26, f. 25v, ganz unten an den eigentlichen Text angefügt |
| 9 Appenzeller Urkundenbuch, Band 2, Nr. 3367, Trogen 1934. Diesen Hinweis verdanke ich dem Landesarchivar von Appenzell I.Rh., Dr. Hermann Bischofberger, und lic. phil. Roland Inauen, Konservator des Museums Appenzell | 18 Ms. F 26, f. 27r, ganz oben |
| | 19 Bundi, S. 472 |
| | 20 Campell, S. 524 f. |
| | 21 Ardüser, S. 66, zum Jahr 1578 |
| | 22 Lienhardt, S. 7, Spalte links; Kälín, S. 93; Bischofberger, S. 387 |
| | 23 Campell, S. 525 |
| | 24 Campell, S. 524 |

Literatur / Bibliografía / Bibliography

- Appenzellisches Wappen- und Geschlechterbuch** von Ernst H. Koller und Jakob Signer, Mit 711 Wappen in Farbenlithographie und 104 Textfiguren, Bern und Aarau 1926
- Ardüser Hans:** Hans Ardüser's rätische Chronik, hrsg. auf Veranstaltung der bündnerischen naturhistorischen Gesellschaft nebst einem historischen Commentar von J. Bott, Chur 1877
- Bischofberger Hermann:** Rechtsarchäologie und Rechtliche Volkskunde des eidgenössischen Standes Appenzell Innerrhoden. Ein Inventar im Vergleich zur Entwicklung anderer Regionen, Freiburger [Schweiz] Dissertation = Innerrhoder Schriften, Band 8, Appenzell 1999
- Bundi Martin:** Wirtschaftliche, soziale und politische Entwicklung bis ungefähr 1640 in: Churer Stadtgeschichte, Band 1, Von den Anfängen bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts, Hrsg. Ursula Jecklin, Chur 1993
- Campell Durich:** Ulrich Campell's zwei Bücher rätischer Geschichte, 2. Buch: Geschichte von Hohenrätien, Deutsch bearbeitet und mit Anmerkungen hrsg. von Conradin von Mohr, Chur 1853
- Kälín Wernerkarl:** Der Dorfbrand von Einsiedeln 1680 und der Wiederaufbau, Sonderdruck aus den Mitteilungen des Historischen Vereins des Kantons Schwyz, Heft 82 (1990)
- Lienhardt Bruno:** Lokalhistorisches aus Einsiedeln, Einsiedeln 1979
- Sutter-Chronik,** Landesarchiv Appenzell I.Rh., Archiv 1, Bücher, Nr. 60

El pequeño Cancionero de Maria Josepha Barbara Brogerin de 1730

Das Liederbüchlein der Maria Josepha Barbara Brogerin von 1730

The little Song-Book of Maria Josepha Barbara Brogerin of 1730

Peter Metzger

Aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts sind nur wenige handschriftliche, deutschsprachige Liedersammlungen mit Texten und Noten überliefert; zudem setzte gegen Ende des 18. Jahrhunderts eine neue Volksliederwelle ein, weshalb die Vorgänger vergessen gingen. Daher ist dieses Liederbüchlein so bedeutend, denn es enthält viele sonst unbekannte Texte und Melodien. Viele Lieder sind wahrscheinlich irgendwo (Fliegende Blätter usw.) abgeschrieben worden, andere wurden nach Diktat oder aus dem Gedächtnis festgehalten. Die vorliegende Sammlung umfasst insgesamt 58 Lieder aus ganz unterschiedlichen Lebensbereichen, vor allem aber geistliche; das Büchlein misst ca. 10,5 x 16,5 x 2,5 cm.

Die Autorin, M.J.B. Brogerin, wurde am 16. Oktober 1704 getauft und legte am 3. Februar 1722 die Profess im Kloster Maria der Engel in Appenzell ab; sie starb am 27. April 1775. Es verdient festgehalten zu werden, dass sie in einem Haus westlich von Appenzell aufwuchs, das am Pilgerweg nach Einsiedeln und weiter nach Santiago de Compostela lag und seit je als Herberge für Nichtsesshafte diente.

Die beiden Lieder, die hier vorgestellt werden zeigen, dass der Dudelsack um 1730 auch noch in den Bergtälern der Ostschweiz ein Begriff war.

Sólo pocas colecciones escritas a mano de canciones en alemán con letra y notas de la primera mitad del siglo XVIII han llegado a nosotros. Además, hacia el final del siglo XVIII una ola de nuevas canciones populares surgió y las viejas canciones fueron olvidadas. Este cancionero es tan importante porque contiene muchas letras y melodías que no son transmitidas en ninguna otra parte. Muchas canciones fueron probablemente copiadas en alguna parte (Hojas Volantes etc.), otras fueron apuntadas al dictado o de memoria. La colección en cuestión contiene un total de 58 canciones sobre asuntos muy distintos, pero sobre todo eclesiásticas. El pequeño libro mide aproximadamente 10,5 x 16,5 x 2,5 cm.

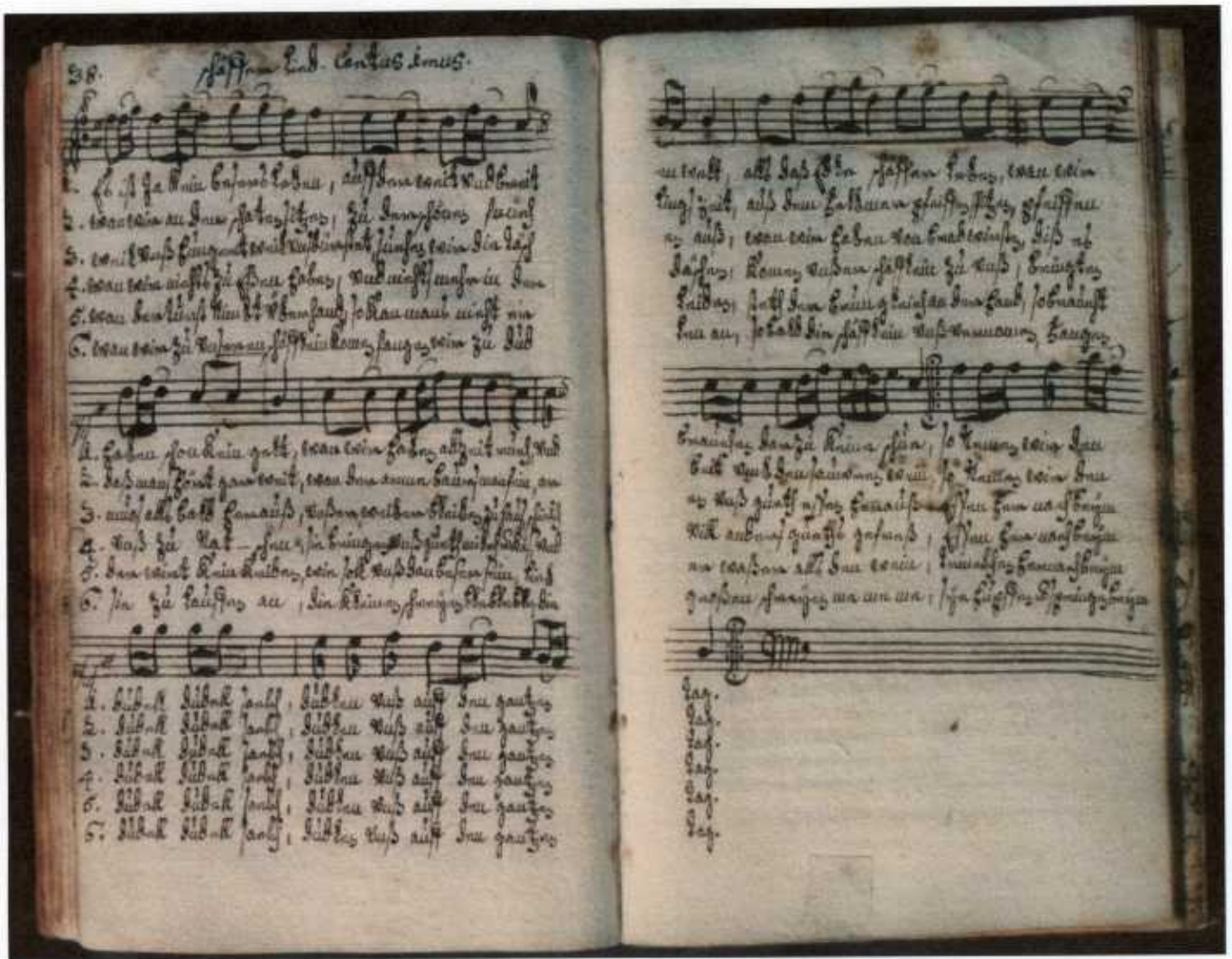
La autora, M.J.B. Brogerin [comentario: esta es la antigua manera de llamar a personas femeninas; hoy en día se dice Sra. o Srta. Broger (en alemán no se usa el apellido de la madre!)], fue bautizada el 16 de octubre de 1704 y el 3 de febrero de 1722 hizo el voto solemne en el convento Maria der Engel (María de los Angeles) en Appenzell [en el este de Suiza]; murió el 27 de abril de 1775. Merece ser costatado que se crió en una casa al oeste de Appenzell al camino de Einsiedeln y a continuación a Santiago de Compostela. Esta casa sirvió desde hace siempre de hospedaje para los no sedentarios.

Las dos canciones que son presentadas aquí, demuestran que la gaita todavía era muy conocida en los valles de la Suiza oriental alrededor de 1730.

From the 1st half of the 18th century there are only few German manuscript collections of songs with texts and notes handed down. Moreover, a new wave of folk-songs emerged towards the end of the 18th century. Therefore the predecessors were forgotten. That is why this little song-book is so important. It contains many texts and melodies which are otherwise unknown. Many songs have probably been copied somewhere (single sheets and so on), others were written down from dictation or from memory. The present collection contains a total of 58 songs on quite different subjects, but above all sacred ones. The booklet measures about 10,5 x 16,5 x 2,5 cm.

The author, M.J.B. Brogerin [note: this is the old way of putting a family name for females; today the author would be called Mrs or Ms Broger], was baptized on 16th October 1704 and on 3rd February 1722 she took her vows in the convent Maria der Engel [Mary of the Angels] in Appenzell [in the east of Switzerland]. She died on 27th April 1775. It deserves to be noted that she grew up in a house west of Appenzell which lay on the path of the pilgrims to Einsiedeln and farther to Santiago de Compostela. This house was since time immemorial a shelter for non residential people.

The two songs which are presented here show that around 1730 the bagpipe was still well known even in the valleys in the east of Switzerland.



Dieses Thema ist weit verbreitet: es findet sich im Deutschen Volksliedarchiv, Freiburg im Breisgau, Bl 266 und Bl 3393 V, mit fünf bzw. sechs Strophen, in der Stadtbibliothek Schaffhausen unter EC 38.39 = Deutsches Volksliedarchiv Bl 2146, in der Ebermannstädter Liederhandschrift (entstanden um 1750) als Nr. 51 und als Melodieparallele unter der Nr. 29 sowie bei Erk Ludwig / Böhme Franz Magnus, Deutscher Liederhort, 3 Bände, Leipzig 1893 ff. (Nachdruck 1925), unter der Nr. 1488. Im Schwäbischen Kulturarchiv unter www.schwaben-kultur.de ist dieser Liedtext unter dem Stichwort Schäfersmann zehnstrophig enthalten.

Früher war es üblich, die gleiche Melodie für verschiedene Texte zu verwenden. Folgerichtig findet sich diese Melodie im Liederbüchlein auch unter der Nr. 20 mit dem Titel "Liebst seele. Von der Muotter Gottes" (Liebste Seele. Von der Mutter Gottes).

Este tema está muy divulgado: se encuentra en el Deutsches Volksliedarchiv [Archivo alemán de las canciones populares], Freiburg im Breisgau [Alemania], Bl 266 y Bl 3393 V, con cinco y seis estrofas respectivamente, en la Stadtbibliothek [biblioteca municipal] Schaffhausen bajo EC 38.39 = Deutsches Volksliedarchiv [Archivo alemán de las canciones populares] Bl 2146, en el manuscrito de canciones de Ebermannstadt (Alemania. Escrito alrededor de 1750) como no. 51 y como melodía paralela bajo el no. 29 así como en Erk Ludwig / Böhme Franz Magnus, Deutscher Liederhort [tesoro alemán de canciones], 3 tomos, Leipzig 1893 y ss. (reimpresión 1925), bajo el no. 1488. En el Schwäbisches Kulturarchiv [Archivo suabo de cultura] bajo www.schwaben-kultur.de este texto es contenido bajo la entrada Schäfersmann [pastor] con diez estrofas.

En tiempos pasados era habitual usar la misma melodía para letras distintas. Consecuentemente, esta melodía se encuentra también bajo el no. 20 con el título "Liebst seele. Von der Muotter Gottes" (Alma predilecta. De la Madre de Dios).

This subject is widely circulated: it is found in the Deutsches Volksliedarchiv [German Archives of Folk-Songs], Freiburg im Breisgau [Germany], Bl 266 and Bl 3393 V, with five and six verses respectively, in the Stadtbibliothek [Municipal Library] Schaffhausen under EC 38.39 = Deutsches Volksliedarchiv [German Archives of Folk-Songs] Bl 2146, in the manuscript of songs of Ebermannstadt (Germany. Written around 1750) as no. 51 and as parallel tune under no. 29 as well as in Erk Ludwig / Böhme Franz Magnus, Deutscher Liederhort [German Treasure of Songs], 3 volumes, Leipzig 1893 ff. (reprint 1925), under

no. 1488. The Schwäbisches Kulturarchiv [Swabian Archives of Culture] under www.schwaben-kultur.de contains this text in ten verses under the entry Schäfersmann [shepherd].

In former times it was common to use the same tune for various texts. This tune is therefore also found in the little songbook under the no. 20 with the heading "Liebst seele. Von der Muotter Gottes" (Dearest Soul. About the Holy Virgin).

38. schäffer lied.

Cantus [pr]imus.

Anmerkung des Verfassers: die *Seitenübergänge* sind auch innerhalb eines Worts mit / markiert, die *Zeilenübergänge* dagegen mit //.

1. es ist ja kein besers leben, auff der weit und breit/en welt,
alls daß edle schäffer leben, wan wir // haben schon kein
gelt, wan wir haben allzeit rüeh, und / brauchen darzu keine
schue, so nemen wir den // dudell dudell sackh, dudlen unß
auff den gantzen / tag.
2. wan wir an dem schaten sitzen, zu der schönen früh/lings
zeit, auß dem felbmer pfeiffen spitzen, pfeiffen // daß mans
hört gar weit, wan der arme baurman fein, ar/beit umb den
sauwren wein, so nemen wir den // dudell dudell sackh,
dudlen unß auff den gantzen / tag.
3. weil unß hungert weil uns dürestet, suchen wir die täsch/en
auß, wan wir haben von bradwirsten, diß es // muos alls
bald herauß, unßer weiber bleiben zu haus, schickh/en unß
gueth essen herauß, essen her nach beym // dudell dudell
sackh, dudlen unß auff den gantzen / tag.
4. wan wir nichts zu eßen haben, und nichts mehr in der /
däschen, komen unßer schäfflein zu unß, bringt es // unß
zu nat-schen, sie bringen unß gueth milch und käs, und /
vill anders gueths gefreß, essen her nach beym // dudell
dudell sackh, dudlen unß auff den gantzen / tag.
5. wan der turst nimbt überhand, so kan mans nicht er/leiden,
steth der brun gleich an der hand, so braucht // der wirt
kein kriden, wie soll unß dan beser sein, lieb/er waßer alls
den wein, trinckhen hernach beym // dudell dudell sackh,
dudlen unß auff den gantzen / tag.
6. wan wir zu unseren schäfflein komen, fangen wir zu dud/
len an, sobald die schäfflein unß vernomen, fangen // sie
zu lauffen an, die kleinen schreyen blebleble, die / großen
schreyen me me me, sye hupffen und springen beym //
dudell dudell sackh, dudlen unß auff den gantzen / tag.

38. Shepherd's Song

leading part

1. There ist no better life in the far and wide world than the
noble life of a shepherd. When we have no money, when we
always have rest and for that purpose do not need shoes, so
we take the bag bagpipe, tootle all day long for us.
Explanation to the refrain: Dudelsack = bagpipe (in the
German text "Dudel Dudelsack"), which was formerly very
badly tuned; dudeln = tootle = play a wind-instrument
badly.

38. Schäferlied

erste Stimme

1. Es ist ja kein besseres Leben auf der weit und breiten
Welt als das edle Schäferleben. Wenn wir schon kein
Geld haben, wenn wir immer Ruhe haben und dazu keine
Schuhe brauchen, so nehmen wir den Dudel Dudelsack,
dudeln den ganzen Tag für uns.
2. Wenn wir zur schönen Frühlingszeit am Schatten sitzen,
aus Weiden (salix [alba]) [Mai]Pfeifen schnitzen, pfeifen,
dass man es ganz weit hört, wenn der arme Bauersmann
fein arbeitet um den sauren Wein, so nehmen wir den
Dudel Dudelsack, dudeln den ganzen Tag für uns.
3. Weil uns hungert, weil uns dürestet, durchsuchen wir die
Taschen, wenn wir Bratwürste haben, müssen diese
alsbald heraus. Unsere Weiber bleiben zu Hause, schicken
uns gutes Essen heraus, essen danach beim Dudel
Dudelsack, dudeln den ganzen Tag für uns.
4. Wenn wir nichts zu essen haben und nichts mehr in der
Tasche, kommen unsere Schäflein zu uns, bringen uns
zu naschen. Sie bringen uns gute Milch und Käse, viel
anderes gutes Essen. Danach essen wir beim Dudel
Dudelsack, dudeln den ganzen Tag für uns.
5. Wenn der Durst überhandnimmt, ist es nicht zum aushalten.
Wenn der Brunnen gleich bei der Hand ist, so braucht der
Wirt keine Kreide [d.h., er muss nicht anschreiben], wie
soll uns dann besser sein, lieber Wasser als den Wein.
Danach trinken wir beim Dudel Dudelsack, dudeln für uns
den ganzen Tag.
6. Wenn wir zu unseren Schäflein kommen, fangen wir an
zu dudeln [Dudelsack spielen]. Sobald die Schäflein uns
gehört haben, fangen sie an zu laufen; die kleinen schreien
blebleble, die grossen schreien me me me. Sie hüpfen
und springen beim Dudel Dudelsack, dudeln für uns den
ganzen Tag.

38. Canción del Pastor

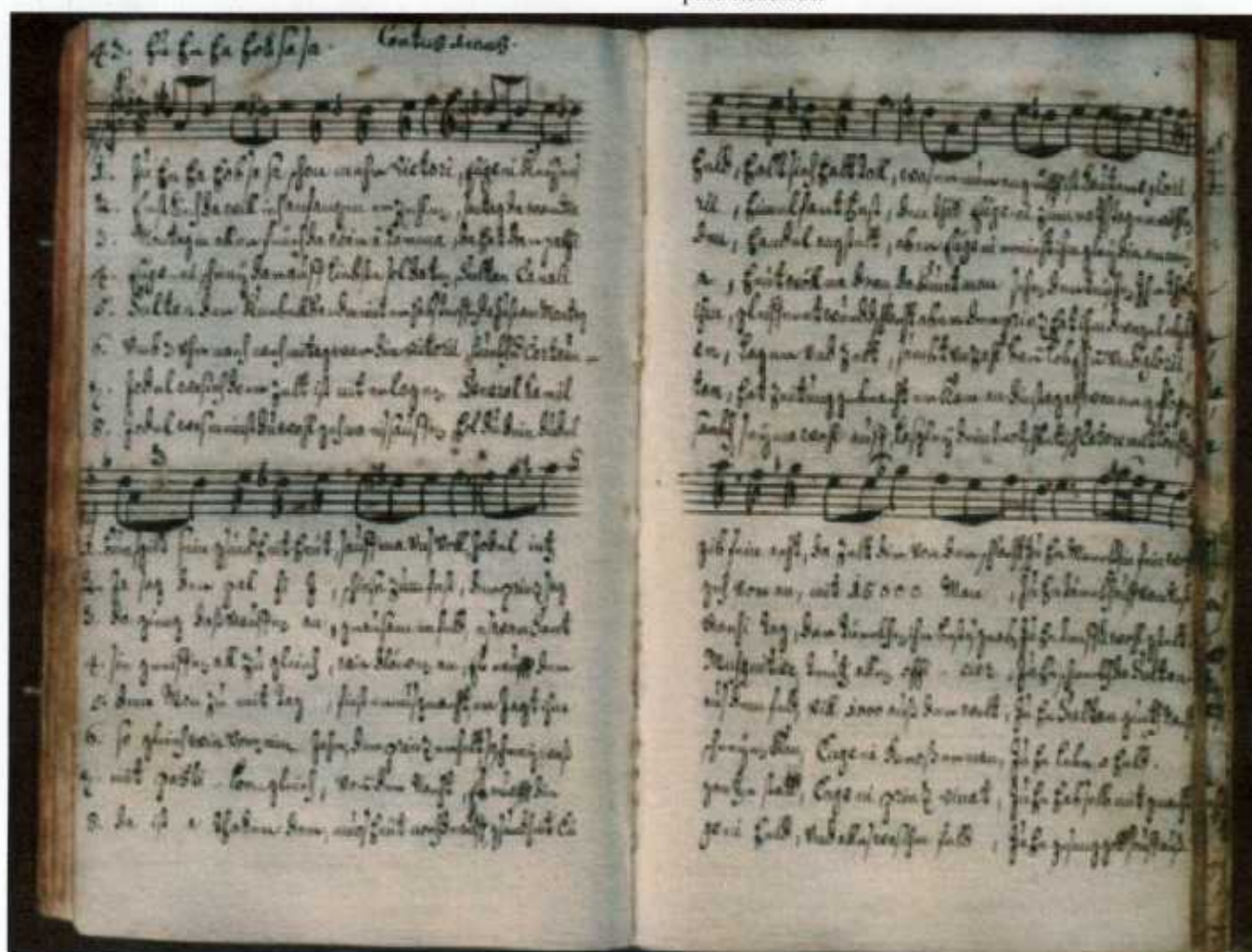
primera voz

1. No hay una vida mejor en todo el mundo que la vida
noble de un pastor. Aunque no tengamos dinero, cuando
siempre tenemos paz y para eso no necesitamos zapatos,
cogemos la pipa pipa a saco, cencerreamos todo el día
para nosotros.
Explicación del estribillo: Dudelsack = gaita (en el texto
alemán "Dudel Dudelsack"; por eso traducido aquí con
pipa a saco) que estaba muy mal afinada en tiempos
pasados; dudeln = cencerrear = tocar mal un instrumento
de viento.



2. When we sit in the shadow in the pleasant spring-time, cut [May-]whistles from willows (salix [alba]), whistle in a manner which can be heard very far, when the poor peasant works for the sour wine, so we take the bag bagpipe, tootle all day long for us.
3. Because we are hungry, because we feel thirsty, we search the bags, when we have frying sausages, they have to come out soon. Our women stay at home, send us good food, later on we eat close to the bag bagpipe, tootle all day long for us.
4. When we have nothing to eat and nothing more in the bag, our sheep come to us, bring us to nibble. They bring us good milk and cheese, many other good meals. Later on we eat close to the bag bagpipe, tootle all day long for us.
5. When the thirst prevails, it is not to bear. When the well is right at hand, so the innkeeper does not need a chalk [i.e. he does not need to debit us], how should we feel better then, rather water than wine. Later on we drink close to the bag bagpipe, tootle all day long für us.
6. When we come to our little sheep, we begin to tootle [i.e. play the bagpipe]. As soon as the little sheep have heard us, they begin to run; the little ones cry blebleble, the older ones cry me me me. They hop and jump close to the bag bagpipe, tootle all day long for us.

2. Cuando estamos sentados a la sombra en la buena estación de primavera, tallamos pitos [de mayo] de mimbreras (salix [alba]), silbamos en una manera que puede ser oído muy lejos, cuando el pobre labrador trabaja por el vino ácido, cogemos la pipa pipa a saco, cencerreamos todo el día para nosotros.
3. Porque tenemos hambre, porque tenemos sed, registramos las bolsas, cuando tenemos salchichas para asar, estas tienen que salir en seguida. Nuestras mujeres se quedan en casa, nos mandan buena comida, después comemos junto a la pipa pipa a saco, cencerreamos todo el día para nosotros.
4. Cuando no tenemos nada para comer y nada en la bolsa, nuestras corderas vienen hacia nosotros, nos traen para golosinear. Nos traen leche buena y queso, mucha otra comida buena. Después comemos junto a la pipa pipa a saco, cencerreamos todo el día para nosotros.
5. Cuando la sed crece excesivamente, no hay quien lo aguante. Cuando la fuente está justo a mano, el tabernero no necesita tiza [es decir, no tiene que cargar en cuenta], que puede ser mejor para nosotros, preferiblemente agua que el vino. Después bebemos junto a la pipa pipa a saco, cencerreamos todo el día para nosotros.
6. Cuando llegamos hacia nuestras corderas, empezamos a cencerrear [es decir, tocamos la gaita]. Tan pronto como las corderas nos han oído, empiezan a correr; las pequeñas gritan blebleble, las mayores gritan me me me. Brincan y saltan junto a la pipa pipa a saco, cencerrean todo el día para nosotros.



Von der Sprache her stammt dieses Lied aus dem bayerisch-schwäbischen Raum. Ein weiteres Lied auf den Sieg des Prinzen Eugen befindet sich in der Kantonsbibliothek Zug unter AT 2218 (Nr. 31).

Der Hintergrund dieses Liedes ist, dass Prinz Eugen seit dem 16. Juli 1717 Belgrad belagerte. Am 16. August 1717 errang er seinen glänzendsten Sieg gegen das türkische Entsatzheer, worauf die Türken die Stadt am 22. August 1717 übergeben mussten.

Se puede deducir del lenguaje que esta canción procede de la región bávara-suaba. Una otra canción sobre la victoria del príncipe Eugen se encuentra en la Kantonsbibliothek [biblioteca cantonal] de Zug bajo AT 2218 (no. 31).

La razón de esta canción es que el príncipe Eugen asediaba Belgrado a partir del 16 de julio de 1717. El 16 de agosto de 1717 consiguió su más espléndida victoria sobre el ejército de socorro turco. Por eso, los turcos tuvieron que rendir la ciudad el 22 de agosto de 1717.

It can be deduced from the language that this song originates from the Bavarian-Swabian area. A further song on the victory of prince Eugen can be found in the Kantonsbibliothek [Cantonal Library] Zug under AT 2218 (no. 31).

The background of this song is that prince Eugen besieged Belgrad from 16th July 1717 on. On 16th August 1717 he achieved his most magnificent victory over the Turkish relief army. Thereafter the Turks were compelled to surrender the town on 22nd August 1717.

43. hu he ha hob sa sa.

Cantus [pr]imus.

Anmerkung des Verfassers: die *Seitenübergänge* sind auch innerhalb eines Worts mit / markiert, die *Zeilenübergänge* dagegen mit //.

1. Ju he ha hob sa sa schon mehr victori, Eügeni keyzers / held, halt sich halt toll, was er nur angriff ist lautere glori, // bue s gilt sein gsundheit heüt, sauff ma uns voll, jodel ietz / gib fein acht, da zelt dir von der schlacht, ju he Merckh in fein wohl.
2. Erstlich da will ich anfangen erzehlen, sontag da war Ma/rii, himelfart fest, den thät Eüge-ni zum rathstag erwöhlen, // ja sag der pal fi j, schiese zum fest, der prinz sag / geh vor an, mit 15000 Man, ju he türckh auff vom Nest.
3. Montag in aller fröhe da wär ä lärma, da hat der palfi / den, handel angstellt, aber Eügeni reicht ihm gley die armen // da gieng daß rauffen an, grausam im feld, es war Sanct / Rochi tag, der türckhen ihr bestes grab, ju he treffli wohl gstelt.
4. Euge-ni schrey darauff liebste soldaten, Sultan Canali/a, heüt wöll ma dran, da kunt man sehen der teüschen jhr thaten // sie greiffen all zu gleich, wie dlöwen an, es raufft der / Musquitier, trutz allen offi-cier, ju he schmeckh da Sultan.
5. Sultan der knebelbart meint er habs troffen, da just am Montag / ihm, gleifferet wurd d schlacht, aber der prinz hat ihm d wegel abgloffen // dem Mon zu mit tag, finsternus gmacht, er jagt ihne / aus dem feld, vill 1000 auß der welt, ju he Sultan gueth Nacht.

43. hu he ha hob sa sa

erste Stimme

1. Ju he ha hob sa sa, noch mehr Sieg. Eugen [Franz Eugen, Prinz von Savoyen, 1663-1736], Kaisers Held, hält sich halt toll, was er nur angreift ist lauterer Ruhm. Bub, heute gilt es seine Gesundheit, saufen wir uns voll. Jodel, jetzt gib fein acht, das erzählt Dir von der Schlacht, ju he, pass gut auf.
2. Erstlich will ich zu erzählen anfangen. Den Sonntag von Maria Himmelfahrt [15. August 1717] erwählte Eugen zum Ratstag. Palfy [Reitergeneral Graf Johann IV. Palfy von Erdöd, 1663-1751] sagt ja, schiesse zum Fest, der Prinz [Eugen] sagt, geh' mit 15'000 Mann voran, ju he, die Türken aufscheuchen.
3. Montag in aller Früh da war ein Lärm, da hat Palfy angegriffen, aber Eugen steht im gleich mit den Armeen bei, da ging der grausame Kampf im Feld los. Es war St. Rochus-Tag [16. August 1717], das beste Grab für die Türken. Ju he, trefflich gut angestellt.
4. Eugen schreit darauf: "Liebste Soldaten, Sultan Kanaille, heut' wollen wir dran". Da konnte man die Taten der Deutschen sehen. Sie greifen alle zugleich wie die Löwen an; es raufft der Musketier, trotz allen [türkischen] Offizieren. Ju he, schmeck' das, Sultan.
5. Sultan, der Knebelbart, meint er hab's getroffen, da ihm gerade am Montag die Schlacht geliefert wurde, aber der Prinz [Eugen] hat ihm die Wege abgeschnitten. Am Mittag machte er eine Mondfinsternis [der Halbmond war seit je das Wahrzeichen des türkischen Reiches. Mondfinsternis = Untergang des türkischen Heeres], er jagt ihn aus dem Feld, viele 1'000 aus der Welt. Ju he Sultan, gute Nacht.



6. Umb 3 uhr nach nachmitag war die victorii, stuckh & Cartauben/-en, lager und zelt, sambt unzähl bar lob ehr und glori, // so gleich wie vor eim jahr, der prinz erhelt, so schrey waß / schreyen kan, Eugeni großer man, ju he lebe o helt.
7. Jodel was ich do er zelt ist nit erlogen, General ha mil/tan hat zeitung g bracht er kam an dinstag als wan er geflogen, // mit pastion gleich, vor der Nacht, es ruofft die / gantze statt, Eugeni prinz vivat, ju he hab selb mitgmacht.
8. Jodel was meinst du wohl geh ma eis sauffen, hol du dein dudel/sackh, sey ma wohl auff, las gley dein trotschletisch Catere mitlauffen // da ist a thaler der, muos heüt noch drauff, gsundheit Eü/geni held, und alles was ihm feld, ju he geseng gott sauff auß.

6. Um 3 Uhr nachmittags war der Sieg, Stücke [Geschütze] und Kartauben [grosskalibrige Geschütze], Lager und Zelt, samt unzählbarem Lob, Ehr und Ruhm, die der Prinz [Eugen] wie vor einem Jahr erhält. So schrei, was schreien kann: "Eugen, grosser Mann, ju he, lebe o Held".
7. Jodel, was ich da erzählte, ist nicht erlogen. General Hamilton [Johann Andreas Hamilton, gest. 1736] hat die Nachricht gebracht. Er kam gleich einem Meldereiter, wie wenn er geflogen wäre, am Dienstag vor der Nacht. Es ruft die ganze Stadt [gemeint ist Wien] "Prinz Eugen lebe hoch". Ju he, ich habe selber mitgemacht.
8. Jodel, was meinst Du wohl, gehen wir eins saufen? Hol Du Deinen Dudelsack, seien wir wohlauf. Nimm Dein dralles (oder hübsches) Kathrinchen mit. Da ist ein Taler, der muss heute noch draufgehen. Zum Wohl Held Eugen und alle, die im Feld stehen. Ju he, gesegnet sei Gott. Sauf aus.

43. hu he ha hob sa sa

leading part

Note: This is a row of syllables

1. Yu he ha hob sa sa, still more victory. Eugen [Franz Eugen, Prince of Savoyen, 1663-1736], emperor's hero, holds himself fantastically, what he touches is nothing but glory. Boy, today his health is at stake, let us get totally drunk. Yodel, now pay attention carefully, the following tells you about the battle, yu he, be all ears.
2. Firstly, I will begin to tell. Eugen chose the Sunday of Ascension Day [15th August 1717] as day for the council of war. Palffy [general of the mounted troops Graf (earl) Johann IV. Palffy von (of) Erdöd, 1663-1751] says yes, fire to the party, the prince [Eugen] says, take the lead with 15'000 men, yu he, startle the Turks.
3. Monday very early in the morning there was a row, because Palffy had attacked, but Eugen helps him at once with the armies, then the cruel fight in the field started. It was the day of St. Rochus [16th August 1717], the best grave for the Turks. Yu he, a very good beginning.
4. Thereafter Eugen shouts: "Dearest soldiers, sultan scoundrel, today we will attack". Here one could see the feats of the Germans. They all attack at the same time like lions; it fights the musketeer, defies all [Turkish] officers. Yu he, taste that, sultan.
5. Sultan, the pointedly beard, thinks he got it, because the battle was given to him just on Monday, but the prince

43. hu he ha hob sa sa

primera voz

Comentario: Se trata de una serie de sílabas. Al principio de las palabras alemanes, la h es pronunciada.

1. Yu he ha hob sa sa, aún más victoria. Eugen [Franz Eugen, príncipe von (de) Savoyen (Saboya), 1663-1736], héroe del emperador, se tiene formidablemente, lo que toca es pura gloria. Chico, hoy se trata de su salud, vamos a emborracharnos. Yodel, pon buena atención, esto te cuenta de la batalla, yu he, presta buena atención.
2. Primero quiero empezar a contar. Eugen fijó el domingo de la Asunción de Nuestra Señora [15 de agosto de 1717] como día del consejo, Palffy [general de la caballería Graf (conde) Johann IV Palffy von (de) Erdöd, 1663-1751] dice sí, tira para la fiesta, el príncipe [Eugen] dice, parte primero con 15'000 hombres, yu he, espantar a los turcos.
3. Lunes muy de madrugada había un jaleo, entonces atacó Palffy, pero Eugen le asistió en seguida con los ejércitos, entonces empezó el combate cruel en el campo [de batalla]. Era el día de San Roque [16 de agosto de 1717], la mejor tumba para los turcos. Yu he, un principio perfecto.
4. Después Eugen grita: "Mis queridos soldados, sultán canalla, hoy queremos atacar". Aquí se podían ver las hazañas de los alemanes. Todos atacan al mismo tiempo como los leones; el mosquetero combate, resiste a todos los oficiales [turcos]. Yu he, prueba esto, sultán.

- [Eugen] has cut him off the ways. At noon he made a lunar eclipse [the crescent was from time immemorial the sign of the Turkish empire. Lunar eclipse = destruction of the Turkish army], he chases him from the field, many 1'000 from the world. Yu he Sultan, good night.
6. At 3 o'clock in the afternoon was the victory, cannons and heavy artillery, camp and tent, together with countless praise, honour and glory, which the prince [Eugen] gets as an year earlier. So cry who can cry: "Eugen, great man, yu he, three cheers to the hero".
7. Yodel, what I narrated here is not invented. General Hamilton [Johann Andreas Hamilton, deceased 1736] has brought the message. He came like a mounted messenger, as he had flown, Tuesday before dusk. The whole town [meant is Vienna] cries "Three cheers to prince Eugen". Yu he, I have taken part myself.
8. Yodel, what do you think, shall we go to get drunk? Get your bagpipe, let us be well. Take along your buxom [or pretty] Katherine. Here is a Taler [coin] which has to go down the drain this very day. Your health hero Eugen and all who are in the field. Yu he, God be blessed. Empty your glass.
5. Sultán, el bigote, piensa que lo ha acertado, porque la batalla le fue librada justamente el lunes, pero el príncipe [Eugen] le ha atajado. A mediodía hizo una eclipse de luna [el cuarto creciente era de siempre el símbolo del imperio turco. Eclipse de luna = ruina del ejército turco], le ahuyenta del campo [de batalla], muchos 1'000 del mundo. Yu he sultán, buenas noches.
6. A las 3 de la tarde fue la victoria, cañones y artillería pesada, campamento y tienda, con alabanza innumerable, honor y gloria, que el príncipe [Eugen] recibe como hace un año. Por eso grita quien puede gritar: "Eugen, hombre eminente, yu he, viva héroe".
7. Yodel, lo que conté aquí no es mentira. General Hamilton [Johann Andreas Hamilton, fallecido 1736] trajo el mensaje. Vino como un mensajero montado, como habría volado, el martes antes de la noche. Toda la ciudad [se trata de Viena] grita "Viva príncipe Eugen". Yu he, yo mismo participé.
8. Yodel, que piensas ¿vamos a emborracharnos? Va por tu gaita, estemos bien. Lleva tu regordete [o guapa] Catalina contigo. Aquí está un tálero que aún hoy tiene que esfumarse. Salud, príncipe Eugen y todos que están en el campo [de batalla]. Yu he, Dios sea bendito. Vacía el vaso.

Literatur / Bibliografía / Bibliography

Anmerkungen / Anotaciones / Notes

Mit wass freuden soll man singen, Liederbüchlein der Maria Josepha Barbara Brogerin 1730, Herausgeber Joe Manser und Urs Klauser, Zweite, erweiterte Auflage 2003, Appenzell 2003, S. 25 ff. und S. 32 f., S. 225, Ziff. 38 und S. 227, Ziff. 43.

Das Copyright für die beiden Abbildungen liegt bei den Herausgebern.

El copyright para las dos fotos pertenece a los editores.

The copyright for the two photos belongs to the editors.



O Xocas

Xoaquín Míguez Rodríguez, máis coñecido como o Xocas, naceu o 19 de Novembro do ano 1940 nas Muras, Pazos de Borbén, fillo de Hermosinda Rodríguez Muras e Modesto Míguez Cernadas. A afición ó mundo da gaita venlle dende o berce, xa que o seu pai ensaiaba na casa co seu grupo "Airiños de Pazos". Por iso dende moi pequeno quería tocar, e como os maiores non lle deixaban os seus instrumentos, dende que empezou a soprar a súa inquietude levouno a que os seus primeiros xoguetes foran pequenas gaitiñas que facía el mesmo con vexigas de porco, canas e sabugueiros. Nestes comezos non tivo axuda dos seus maiores, que pensaban que a un rapaciño tan pequeno e miúdo lle podía facer mal soprar tanto e podía enfermar do pulmón, e aínda que el os ameazaba con non comer nin estudar non conseguiu que lle ensinasen a tocar, así que aprendeu el, sen axuda, e tocando as agachadas.

A súa primeira gaita montouna el mesmo con pezas de outras gaitas que atopou na casa e cun fol que a súa nai foi mercar a Vigo. Era unha gaita de ébano e afinaba en Re. Tocando xa esta primeira gaita e con menos de dez anos formou o seu primeiro grupo con outros dous nenos das Muras (seu amigo Marcelino Míguez Santoro, que tocaba o bombo, e seu primo Edelmiro Míguez Rodríguez, tocando a caixa). O primeiro contrato firmárono alá polo ano 1949 para tocar na festa da Blanca, en Borbén, cobrando nove pesos (corenta e cinco pesetas). Debido ó éxito que tiveron, aqueles cativiños seguiron tocando xuntos nas festas de Pazos e dos arredores hasta que o Xocas decidiu emigrar (no ano 1954) a Bahía, Brasil, pero sen esquecer nunca a súa terra e a súa cultura, levando na maleta aquel primeiro instrumento que el mesmo montara. Estando alí recibiu a un primeiro ministro de España, tocando a súa gaita no Centro Español. Esta era a sede de encontros de todos os galegos que emigran alí e neste local o Xocas tocaba con outros compañeiros, de aí que foi requirido para tocar en diversos eventos.

Xa mozo regresou a Galicia e seguiu tocando en bailes e festas. Inquedo por natureza, non tardou en comezar unha nova andanza por todo o mundo, sempre levando a súa gaita con el. Viaxou a Inglaterra, Estados Unidos, Canadá, Malta, Bermudas, Francia, Italia,... e en todos estes lugares representou a nosa cultura, como en Boston cando se celebrou un certame no que se mostraban as gaitas escocesas e irlandesas e o Xocas representou a nosa gaita galega.

Esgotada esta etapa regresou a Galicia e rexentou varios locais que sempre remataban sendo centro de reunión de persoas bencelladas ó mundo da cultura galega. Así en Santiago coñeceu a Basilio Carril (mestre artesán) e en Vigo frecuentaron o seu local membros de A Roda, Na Lúa ou Suso Baamonde entre outros.

Dende fai moitos anos o Xocas estableceuse no seu Pazos natal e foi de regreso no seu lar cando empezou a



súa etapa como artesán. Comezou constituíndo un torno con bancada de madeira e tamén preparando diversas ferramentas, como brocas e escariadores. Non tardou en fabricar as primeiras gaitas en madeira de buxo e aneladas en corno ou pasta color marfil. Foi nestes comezos como artesán cando fixo unha gaita que é peza única por diversas singularidades. Trátase dunha gaita afinada en Do e feita en madeira de buxo, pero coa particularidade de que os seus exteriores non están torneados, senón que se pode ver a cortiza da madeira. Para isto tivo que escoller ramas dun grosor axeitado, e como non son rectas, os interiores son excéntricos, polo que foron vaciados con paciencia e moito traballo. Tamén chama a atención o fol desta gaita que está feito con pel de cabuxa. Existe outra gaita con formas parecidas, feita tamén polo Xocas debido a que Nazario González Iglesias (Moxenas) namorouse da que é peza única e o Xocas entregoulle outra gaita con fol de pel de ovella.

Tratando de mellorar o sistema de traballo construíu outro torno con bancada de ferro. Nel seguiu construíndo gaitas de buxo e de outras madeiras importadas como ébano, pao ferro, xacarandá,...

Actualmente o Xocas traballa cun torno que el deseñou, moito máis avanzado que os anteriores, e que se adapta perfectamente ás necesidades que xorden na construción de gaitas. Dende fai tempo fainas en madeira de granadillo, da que se di que o seu son e o seu timbre son os mellores para estes instrumentos; anelaas en prata de lei maciza fundida por microfusión. Ademais o Xocas aportou unha serie de novidades ó cido da gaita como son a palleta de chaleco e un sistema de recollida do líquido que entra ó soprar, que é causa en outras gaitas de deterioro do fol. Tamén compuxo algunha peza como a xa coñecida "Muiñeira catro puntos", a "Jota do Xocas" ou, máis recentemente, o vals "Cada día

MUIÑEIRA DO XOCAS

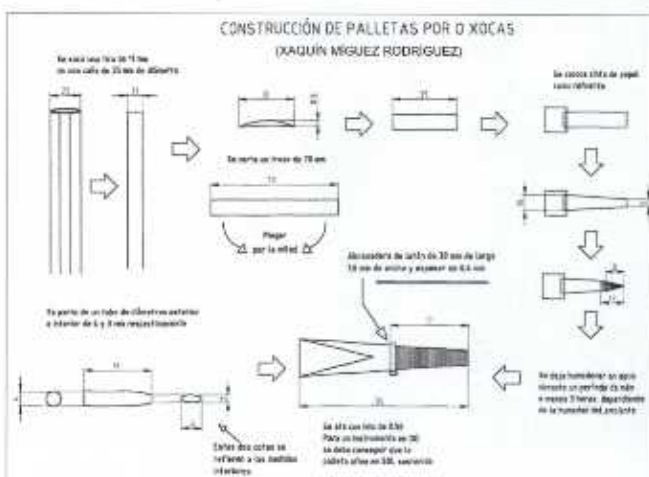
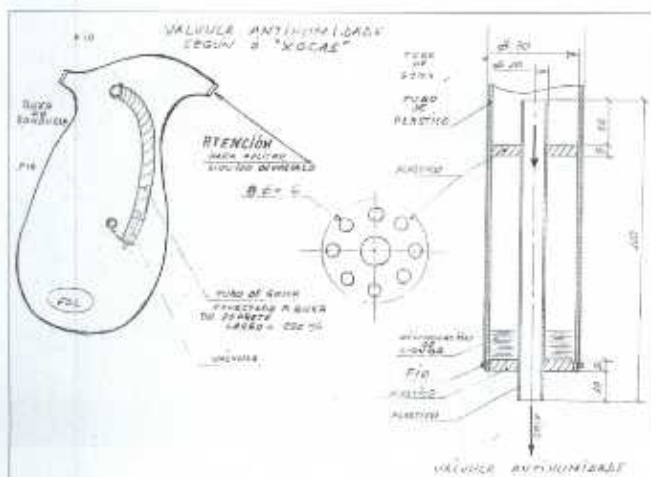


maís". Destacar que en recoñecemento ó labor deste artesán existe a "Jota de Pazos de Borbén" que compuxo Moxenas como homenaxe á persoa do Xocas. Recentemente tamén foi recoñecido como artesán por membros oficiais da Xunta, que lle outorgaron a "Carta de artesano".

Sen deixar de lado a súa faceta como artesán, o Xocas e requirido para formar parte de xurados, exposicións e dar conferencias tanto aquí, na nosa comunidade, como en outras como nas illas Baleares ou nas Canarias. Tamén teñen vindo ata Pazos de Borbén medios de comunicación (tanto radio como televisión como prensa) solicitando entrevistas, que concede con moito gusto xa que considera que así darase a coñecer ás xentes de fora e ós nosos mozos a nosa cultura.



Xocas impartiu un curso para a construción de palletas na Escola Provincial de Gaitas da Deputación de Ourense (Santos, 2004)





CLASIFICACION

XIV Campeonato da

Liga Galega de Bandas de Gaitas

2003-2004

GRÃO	BANDA	PRO	AREA	1º	2º	3º	TOT	CL
1º	A Carballeira	OU	A	90,75	92,75	93,75	277,25	1
1º	"Ledicia" de Mos	PO	A	89,50	92,00	89,75	271,25	2
1º	Candás	AS	A	93,00	89,00	88,75	270,75	3
1º	Villaviciosa	AS	A	88,50	90,25	88,25	267,00	4
1º	"Nova Fronteira & Cartelle"	OU	A	93,00	87,50	86,50	267,00	5
1º	Concello de Xinzo de Limia	OU	A	89,75	89,50	85,00	264,25	6
1º	Cea	OU	A	89,50	86,50	88,00	264,00	7
1º	"Toxos e Xestas" de Barcelona	BA	A	88,50	87,50	86,25	262,25	8
1º	Centro Galego de Madrid	M	A	88,00	84,25	84,50	256,75	9
1º	"Rosalía de Castro" de Cornellá	BA	A	87,75	85,50	80,50	253,75	10
1º	"Casa Galega" de L' Hospitalet	BA	A	87,00	82,00	83,50	252,50	11
1º	"O Barqueiro" de Mañón	CO	A	85,50	87,50	79,50	252,50	12
1º	Concello de Verín	OU	A	87,50	77,50	85,25	250,25	13
1º	"A Follateira"	OU	A	87,25	82,00	79,50	248,75	14
1º	"Devalar" de Amoeiro	OU	A	83,00	83,00	81,25	247,25	15
1º	"Toca e Baila" de Velle	OU	A	79,00	81,75	86,25	247,00	16
1º	Concello de Lobios	OU	A	80,00	80,25	77,50	237,75	17
1º	Concello de Maceda	OU	A	77,00	76,50	80,00	233,50	18
1º	Concello de Esgos	OU	A	77,75	75,50	77,50	230,75	19
1º	Xácara	AS	A	82,50	0,00	0,00	82,50	20
1º	Concello do Barco	OU	A	0,00	79,50	0,00	79,50	21



Banda de Gaitas A Carballeira. Campiões Liga. Manzaneda (01-08-2004)

GRÃO	BANDA	PRO	AREA	1º	2º	3º	TOT	CL
2º	Concello do Carballiño	OU	B	85,50	86,00	82,25	253,75	1
2º	"Virxe do Portal" de Ribadavia	OU	B	87,00	83,45	81,00	251,45	2
2º	"Os Trinta" de Trives	OU	B	82,00	81,75	84,00	247,75	3
2º	Concello de Ramirás	OU	B	83,00	79,75	84,75	247,50	4
2º	Municipal de Chantada	LU	B	84,00	83,75	78,00	245,75	5
2º	"Esgueva" de Maside	OU	B	80,50	80,75	84,00	245,25	6
2º	"Os Castros" de Ames	CO	B	84,00	83,50	76,50	244,00	7
2º	"Os Trasnós"	OU	B	80,50	79,50	83,75	243,75	8
2º	Concello de Coles	OU	B	83,50	80,25	79,00	242,75	9
2º	Concello de Monforte de Lemos	LU	B	79,50	82,50	80,00	242,00	10
2º	"Vía da Prata" de Laza - Monterrei	OU	B	79,50	82,50	79,25	241,25	11
2º	Xinzo de Limia - B	OU	B	78,00	77,75	79,75	235,50	12
2º	"Samoeiro" de Pobra de Brollón	LU	B	77,50	76,25	80,25	234,00	13
2º	"Os Trabazos" de Castro Caldelas	OU	B	74,50	78,50	80,00	233,00	14
2º	Concello de Sarreaus	OU	B	77,00	76,70	75,50	229,20	15
2º	Concello de Chandrexa de Queixa	OU	B	77,50	76,75	72,00	226,25	16
2º	Concello de Manzaneda	OU	B	79,00	73,70	69,00	221,70	17
2º	"San Xiao" de Trevo Cariño	CO	B	82,50	79,00	0,00	161,50	18
2º	"Agarimo" de Catabois	CO	B	81,50	0,00	75,50	157,00	19
2º	Tremiñado de Pontearreas	PO	B	0,00	0,00	78,25	78,25	20

GRÃO	BANDA	PRO	AREA	1º	2º	3º	TOT	CL
3º	"Entienza"	PO	C	85,00	86,50	83,50	255,00	1
3º	"Fornelos de Montes"	PO	C	82,00	82,00	85,50	249,50	2
3º	"Saviñao" de Escarón	LU	C	82,00	85,00	82,00	249,00	3
3º	"Fiadeiros" de Pereiro de Aguiar	OU	C	83,00	81,50	80,50	245,00	4
3º	"Amigos do Mosteiro" de Melón	OU	C	80,50	84,00	80,00	244,50	5
3º	"Anxuiña" de Santomé	PO	C	81,50	84,50	74,50	240,50	6
3º	"Virgen del Oro"	MU	C	83,00	76,00	80,75	239,75	7
3º	Concello de Viana do Bolo	OU	C	83,00	78,00	78,50	239,50	8
3º	Penalonga - Quins	OU	C	84,50	79,50	75,00	239,00	9
3º	Concello de Entrimo	OU	C	80,50	82,00	75,00	237,50	10
3º	Concello de Boborás	OU	C	82,50	76,50	76,50	235,50	11
3º	"Casa Galega" de Valladolid	VA	C	82,00	79,00	74,50	235,50	12
3º	"Dragóns Vermellos"	OU	C	80,50	77,50	76,50	234,50	13
3º	Concello de Beariz	OU	C	77,50	80,50	75,50	233,50	14
3º	Concello de Calvos de Randín	OU	C	79,00	76,50	77,50	233,00	15
3º	"Frouma" de Piñor	OU	C	78,75	77,00	75,50	231,25	16
3º	Concello de Vilar de Barrio	OU	C	80,50	76,50	73,50	230,50	17
3º	"O Castro" de Ferreira de Pantón	LU	C	80,00	75,00	73,50	228,50	18
3º	Concello de Ribas de Sil	LU	C	76,75	76,00	74,50	227,25	19
3º	"San Martín" de Quiroga	LU	C	81,00	77,50	68,50	227,00	20
3º	"Río Mao" de Montederramo	OU	C	78,50	74,50	73,50	226,50	21
3º	Concello de Muras	LU	C	80,50	71,00	73,00	224,50	22
3º	O Afaiador de Zurich	ZH	C	0,00	0,00	73,50	220,50	23
3º	"A Tarazana"	OU	C	74,50	73,00	72,00	219,50	24
3º	O Caurel	LU	C	73,50	74,00	70,00	217,50	25
3º	"Bande & A Merca"	OU	C	75,50	75,50	63,50	214,50	26
3º	Concello de Cenlle	OU	C	71,50	69,50	71,25	212,25	27
3º	"Agarimo" de Catabois - B	CO	C	79,50	0,00	0,00	79,50	28
3º	Nogueira de Ramuín	OU	C	0,00	0,00	69,50	69,50	29



GRUPO	BANDA	PRO	AREA	1ª	2ª	3ª	TOT	CL
4º	"Terra Nai" de Bilbao	BI	D	81,25	85,50	76,00	242,75	1
4º	Aspirantes	OU	D	81,75	85,00	75,50	242,25	2
4º	"Fuentes Nuevas"	LE	D	78,25	80,50	82,25	241,00	3
4º	Concello de Castrelo de Miño	OU	D	84,50	77,50	78,75	240,75	4
4º	Concello de Vilamartín de Valdeorras	OU	D	78,50	83,50	77,50	239,50	5
4º	Concello de Bóveda	LU	D	80,75	79,00	76,25	236,00	6
4º	"Hospitalet Junior"	BA	D	70,75	86,00	76,50	233,25	7
4º	Concello de San Amaro	OU	D	73,50	81,00	77,25	231,75	8
4º	"Centro Galego" de Ponferrada	LE	D	75,75	72,50	80,25	228,50	9
4º	Centro Galego de Madrid - B	M	D	71,25	81,50	75,00	227,75	10
4º	"Aires Mineros" de Matarrosa	LE	D	74,75	80,50	70,25	225,50	11
4º	Trasmiras	OU	D	77,00	77,50	68,75	223,25	12
4º	"Tibiás" de Pereiro de Aguiar	OU	D	72,00	77,50	71,50	221,00	13
4º	Riós	OU	D	70,00	80,00	70,25	220,25	14
4º	Concello da Veiga	OU	D	71,50	78,00	68,75	218,25	15
4º	"Mato Vizoso" de Vilalba	LU	D	72,25	75,00	69,50	216,75	16
4º	Municipal de Outes	CO	D	73,75	76,00	64,25	214,00	17
4º	A Mezquita	OU	D	67,50	75,00	71,00	213,50	18
4º	Concello de Vilamarín	OU	D	60,00	72,50	65,00	197,50	19
4º	"Centro Galego" de Villalba - Madrid	M	D	70,00	79,00	0,00	149,00	20
4º	Verea	OU	D	70,00	78,00	0,00	148,00	21
4º	"Airíños de Arnoia"	OU	D	68,25	74,00	0,00	142,25	22
4º	"O Castelo" Parada	OU	D	66,25	75,50	0,00	141,75	23
4º	Concello da Gudiña	OU	D	71,00	70,50	0,00	141,50	24
4º	"San Xoán de Río"	OU	D	71,25	0,00	0,00	71,25	25

GRUPO	BANDA	PRO	AREA	1ª	2ª	3ª	TOT	CL
5º	"San Bernardo" de Aveiro	P	D	87,50	82,50	77,25	247,25	1
5º	Ladrido de Ortigueira	CO	D	75,00	79,00	70,00	224,00	2
5º	"Saviñao" - B de Escalón	LU	D	70,00	77,00	71,25	218,25	3
5º	Preparatorio	OU	D	67,50	74,00	69,25	210,75	4
5º	Tamaguelos	OU	D	72,00	76,00	61,25	209,25	5
5º	Concello de Leiro	OU	D	67,50	73,00	68,50	209,00	6
5º	Porqueira	OU	D	65,00	73,50	65,00	203,50	7
5º	Sarria	LU	D	60,00	69,00	63,00	192,00	8
5º	Vilarinho de Conso	OU	D	0,00	72,00	66,50	138,50	9
5º	Os Trinta -B	OU	D	0,00	0,00	66,00	66,00	10

CONCURSO DE GAITA "CONSTANTINO BELLÓN"

Ferrol, 31 de agosto de 2004

Un ano máis tivo lugar no Auditorio FIMO de Punta Arnela, a edición número 14 do concurso de gaita Constantino Bellón, presentado por Beatriz Picos. En primeiro lugar concedeuse a "gaita de ouro" a José Luis Calle García e a "gaita de prata" ó programa radiofónico LUME NA PALLEIRA que foi recollido polo seu director Emilio Españañero Paz e os colaboradores Iván Area Carracedo e Pablo Carpintero Arias. O premio de "Composición para gaita galega solista" recaeu en Agustín Sánchez Iglesias pola obra para piano e gaita "Capricho de gaita".



IV TROFEO DE BANDAS DE GAITAS

Avelino Cachafeiro "O Gaiteiro de Soutelo"

(23 de Agosto de 2004)

GRAO	HORA	BANDA	AFINAC.	INTERP.	PERC.	ESTET.	TOTAL	CLASIF.
1.º	12:22	Concello de Maceda	19	16	19	22	76	
1.º	12:32	Concello de Verín	22	17	21	23	83	2.º
1.º	12:42	O Barqueiro de Mañón	21	21	19	22	83	1.º

GRAO	HORA	BANDA	AFINAC.	INTERP.	PERC.	ESTET.	TOTAL	CLASIF.
2.º	11:55	Os Trabazos de Castro Caldelas	18	19	20	23	80	1.º
2.º	12:04	Airíños de San Xulián	18	19	17	23	77	2.º
2.º	12:13	Os Dezas de Moneixas	19	18	19	21	76	

GRAO	HORA	BANDA	AFINAC.	INTERP.	PERC.	ESTET.	TOTAL	CLASIF.
3.º	10:58	O Saviñao	—	—	—	—	—	
3.º	11:05	Amigos do Mosteiro de Melón	18	15	19	22	74	2.º
3.º	11:12	Entienza	19	18	22	18	77	1.º
3.º	11:19	Beariz	19	16	17	21	73	

GRAO	HORA	BANDA	AFINAC.	INTERP.	PERC.	ESTET.	TOTAL	CLASIF.
4.º	10:40	A Mezquita	18	16	15	21	70	
4.º	10:46	Lansbriat Conc. de San Amaro	19	17	17	21	74	2.º
4.º	10:52	Pitões das Júnias	20	19	16	20	75	1.º



Banda de Gaitas "O Barqueiro" de Mañón - Campiona 1.º grao



Banda de Gaitas "Entienza" - Campiona 3.º grao



Os Trabazos de Castro Caldelas - Campiona 2.º grao



Banda de Gaitas "Pitões das Júnias" - Campiona 4.º grao



CLASIFICACION CONCURSO "GAITEIRO DE SOUTELO"

23 de agosto de 2004



Daniel Bellón, recibe o premio como campión do Concurso do "Gaiteiro de Soutelo" de mans do Sr. Alcalde de Forcarey

- 1.º clasificado: DANIEL BELLON
- 2.º clasificado: EDELMIRO FERNANDEZ
- 3.º clasificado: OSCAR IBÁÑEZ
- 4.º clasificado: AGUSTIN SANCHEZ
- 5.º clasificado: PABLO DEVIGO

XII Campionato de Solistas de Bandas de Gaitas

(Manzaneda, 31 de Xullo de 2004)

CLASIF.	PUNT	NOME	BANDA DE GAITAS
1º	64	PABLO DEVIGO VÁZQUEZ	"Os Trabazos" de Castro Caldelas
2º	64	XOSÉ MANUEL POSADA	Ledicia
3º	62	LAURA BURGÚE FERNÁNDEZ	"Casa Galega de L' Hospitalet"
4º	60	CARLOS AYUSO	"Centro Galego" de Valladolid
5º	58	MARCO FOXO AIRA	Real Banda Xuvenil
6º	57,5	RUBÉN HERVELLA CARRERA	"Concello de Manzaneda"
7º	54,5	OLALLA FERREIRA	"Aspirantes"
8º	52	DAVID CID GONZÁLEZ	"Concello de Sarreaus"
9º	52	MARÍA VILA LÓPEZ	"O Caurel"
10º	48	MANUEL VÁZQUEZ	Concello de San Amaro
11º	44,5	VERA SOTO premio < 10 anos	"Amigos do Mosteiro" de Melón
12º	44	ÁLEX ARIAS	"Preparatorio"
13º	42	CARLOS FDEZ. FERREIRO	Concello de San Amaro
14º	41,5	CARLOS CENDÓN	"Tamaguelos"



Pablo Devigo, gañador do Campionato



Vera Soto, gañadora do 1.º premio na modalidade de menores de dez anos. (Representante da Banda "O Mosteiro de Melón")

XIX XUNTANZA INTERNACIONAL DE GAITEIROS

Celebrada na Mezquita e
na Praza Maior de Ourense
Os días 29 e 30 de Maio do 2004

Fotos Antón Pereiras

Escultura realizada por Antón Pereiras



Sonia Frias e Iñaki Peña,
oficiaron como presentadores da
XIX Xuntanza Internacional de Gaiteiros



Antón Corral recibe de mans de
Xosé Lois Foxo a estatuilla do
gaiteiro de Choumín de Céltigos
en recoñecemento á súa labor o longo
dos anos en favor da gaita



▲ Real Banda



◀ Germán Díaz e Anxo Lorenzo

Alberto Jambrina e Pablo Madrid ▶





♦ Jean-Louis Henaff e
Miguel Raña do Bagad Kemper



Gaiteiros de las Escuelas de Folclore de Zamora ▲



Banda de Gaitas do Concello da Mezquita ▲



◀ Lissa Nierhoff e Claudia Esch
do Cornemuse Consort Coellin



▶ Xuacu Amieva acompañado por Emilio Fidalgo



▶ Cantareiras Xestreu



▲ Os Alegres de Pontevedra



▲ Kathryn Tickell



▲ Kathryn Tickell e Anxo Lorenzo



▲ Banda Real Xuvenil



▲ Presentación CD Sud-ar Su do Bagad Kemper
Escola Provincial de Gaitas, 28-05-2004.

Xosé Lois Foxo fai entrega ó profesor Schneider da escultura realizada por Antón Pereiras ▶



▲ Claudia Esch acompañada por Marco Foxo

Conferencia sobre a orixe da gaita en Europa, impartida polo profesor Fritz Schneider. Escola Provincial de Gaitas. 27-05-2004 ▶





Festival Internacional de gaiteros Coimbra

18/19-Septembre-2004

Jean-Luc Matte

Tout français qui s'intéresse aux cornemuses connaît rapidement l'existence de la gaita galicienne même s'il en ignore souvent la pratique traditionnelle en petit ensemble avec tamboril et bombo. Présents également au festival de Lorient, les Asturiens ont, eux aussi, fait connaître en France leur pratique de cornemuse depuis plusieurs années au travers de bandas et de groupes folks. La connaissance par le public français de la gaita de foles portugaise est beaucoup plus restreinte, mais s'appuyant sur quelques enregistrements de collectages diffusés en France (ceux de Giacometti par exemple), voire réalisés par des ethnomusicologues français (Anne Cauffriez, Daniel Loddo et la Talvera), ou encore sur la collection Sons da Terra disponible via internet, elle bénéficie d'un grand intérêt de par sa réputation de tradition relativement préservée des évolutions du XX^{ème} siècle, réputation qu'elle partage d'ailleurs, auprès de ce public français spécialisé, avec la gaita de Zamora.

C'est donc avec plaisir que j'ai accueilli l'invitation qui m'a été faite de venir présenter une conférence au colloque organisé au sein du 1^{er} Festival Internacional de Gaiteros de Coimbra, conférence qui porta sur la symbolique des cornemuses (voir sur <http://jeanluc.matte.free.fr/articles/symbolique/symbol.htm>). Jean-Pierre Van Hees traita, lors de ce même colloque, de la cornemuse en Belgique et de la musette baroque française, Bernard Garaj de la gajdy slovaque, Manuel Garrido de l'évolution de la gaita et Abilio Topa de la gaita de Foles. Ce colloque matinal a été suivi par un public qui, s'il n'était pas très nombreux, s'est montré très intéressé et au sein duquel les élèves de l'école de gaita d'Ourense étaient très présents.

A 16h, les musiciens des divers groupes invités ont convergé vers la place da Republica, lieu de départ du défilé et ce fut un moment particulièrement intéressant que celui des retrouvailles musicales entre les musiciens des ensembles de différentes régions du Portugal et de différentes générations.

Tout comme le spectacle du soir, le défilé présenta tout d'abord les petites formations, c'est-à-dire essentiellement des trios respectant la formation traditionnelle portugaise : une gaita, un tambour et une grosse caisse. Ceci m'a permis de constater la remarquable efficacité de ce type de formation tant pour l'animation en extérieur que pour la danse : la large perce des gaita de foles assure un volume sonore qui ne se laisse pas étouffer par les percussionnistes. Quant à ceux-ci, leur technique traditionnelle et, en particulier, leur art du contre-temps est indéniablement un élément de patrimoine à préserver et à valoriser, d'autant que les véritables traditions de percussion ne sont pas si nombreuses que cela en Europe (très rares en France par exemple). Ajoutons encore que la présence d'un seul

mélodiste et l'absence d'harmonies complexes permet aux gaiteros de continuer à utiliser des échelles anciennes. Parmi les différents trios présents, jeunes et moins jeunes, j'ai été particulièrement ému par le jeu de Flaminio de Almeida, sur un répertoire pas forcément toujours ancien mais avec une pratique directement issue de la tradition.

Venaient ensuite quelques ensembles légèrement plus conséquents mais que l'on ne peut pas encore qualifier de banda : les gaiteros de Lisboa ou les compagnons d'Abilio Topa.

Trois bandas, issues de quatre régions différentes : Portugal avec les Gaiteros de Lebuçao, Galice avec la Banda da Escola Provincial de Gaitas de Ourense, Asturies avec la Banda de Gaites Candas venaient ensuite, montrant une toute autre pratique d'instruments pourtant semblables : gaitas et percussions. Les trois ensembles ont en commun une très grande rigueur dans leur mise-en-place, tant musicale que de par leur présentation et on devine aisément le très grand travail réalisé en amont, notamment dès le plus jeune âge comme le montrait très bien la banda des Gaiteros de Lebuçao dont certains membres, très jeunes assurent parfaitement leur partie et ne sont visiblement pas là juste pour la décoration comme c'est parfois le cas au sein de certains groupes folkloriques. Je regrette toutefois, pour ces trois ensembles, une certaine froideur parfois dans l'exécution et un trop faible contact avec le public.

La banda La Sacairidas, venue de Catalogne, offre une formation assez semblable à celle de ces bandas mais aux Sacs de Jemecs et aux percussions, s'ajoutent un hautbois et des flûtes à trois trous/tambourin qui donnent une couleur particulière, un peu plus ensoleillée, à cette formation.

Enfin, invité de marque de ce festival, le bagad Kemper, incontestablement le plus réputé des bagad bretons a, encore une fois, démontré que cette réputation n'était pas usurpée et on a pu apprécier, en particulier lors du concert nocturne, le fait qu'il parviennent à combiner une rigueur extrême (accord, harmonie, arrangements, présentation etc...) dans de longues suites aux arrangements complexes sans cesse renouvelés et pleins de surprises, à une fantaisie et un dynamisme qui semble devoir beaucoup à leur leader Jean-Louis Henaff, véritable lutin bondissant sur la scène et jamais avare de facéties, sans jamais perdre le fil de la direction de son ensemble.

Ce festival, remarquablement organisé par Manuel Leitao, m'a permis de faire d'intéressantes rencontres et de mieux appréhender la pratique actuelle de la gaita au Portugal, pratique que je ne pensais pas aussi vivante (preuve de cette vitalité, un autre festival de gaita, peut être plus axé encore sur la tradition, se tenait le même week-end à Fundao).

ÁLBUM PARTICIPANTES FESTIVAL DE COIMBRA



Badag Kemper (Bretaña)



Banda de Gaitas de Candás (Asturias)



L'Home del Sac (Cataluña)



Gaiteiros de Portugal



Real Xuvenil (Ourense)



Conferenciantes:
Jean-Luc Matte, Jean Pierre van Hess,
Bernard Garaj, Ovílio Topa e Manolo Garrido



Gaiteiros de Portugal



Saint CHARTIER

–Rencontres internationales de luthiers et maîtres sonneurs–



No 2004, tres galegos foron premiados neste prestixioso certame internacional. No apartado de cornemuse solista, o segundo premio foi para Marcos García quen tamén obtivo o primeiro de dúos xunto con Daniel L. Grandal. Na categoría de Maître de Zanfona Óscar Fernández Sanjurjo acadou o segundo premio, onde compiten os mellores zanfonistas.

Todos pertencentes á comarca de Ferrol que moi a mérito temos o noso sobrio estilo de toca-la gaita que nos caracteriza.

Anteriormente xa trouxéramos outros galardóns como o primeiro en dúos de Óscar Fernández Sanjurjo e Carlos Zaera, éste último tamén o segundo no de cornemuse solista ese mesmo ano.

A mención especial do xurado foi para Antón Varela no ano 1989 ó acadar o primeiro premio de solista.



Presentación do Libro "Moxenas" a memoria do son; escrito por Miguel Pérez Lorenzo.
O libro recolle a vida e obras do famoso mestre. (Vigo, 16-12-2004)

BA marks St. Andrew's Day

Edward Macrae

Presidente Club Escocés de Buenos Aires



On November 27 the Buenos Aires Scottish Club together with the Harrods Gath & Chaves Club celebrated Saint Andrew's Day (the patron saint of Scotland whose date falls on November 30) with a party at the premises of the latter club in Belgrano.

Some 700 Scots and their friends enjoyed the biggest musical gathering ever witnessed in Argentina at a St. Andrew's Day celebration with 110 performers. After the welcome cocktail the authorities were piped in to the head table decorated with a backdrop of the shields of the two organizing clubs surrounded by 12 shields of the main clans represented at the party.

The centenary of the Scottish Antarctic exploration of the *Scotia* led by Dr William Bruce, which gave origin to the Argentine observatory at Laurie island, was remembered.

The Scottish Guard then began the opening ceremony presenting the colours of Scotland, followed by the clansmen with their tartan banners requesting authorization to start the event from Scottish Club President Macrae, who welcomed everybody and later gave "A Toast to the Ladies".

The Country Dance group of the Scottish Club presented the first show and then the South American Piping Association continued with its pipers and Highland dancers.

The standard of the Harrods Gath & Chaves Club, held by its president Ricardo Ambrosio, was bussed by the ladies

of the Scottish Club and he then called a toast to "the land we live in".

The Galician "Banda de Gaitas Ciudad de Buenos Aires" continued with a show called "Galician Tribute to St. Andrew", ending with the "San Lorenzo" march sung by all the audience.

After dessert the whisky was presented by the Scottish Guard for the "Highland Toast" recited by six Highlanders who then smashed the glasses following tradition.

The Highland Thistle Band then presented the second Scottish piping show of the night, together with their dancing corps. The peak moment came later when the massed bands played *Flower of Scotland* for everybody to sing and cry hoorays to Scotland at the end of the song.

The Grand March warmed up everybody and prepared them for the Scottish and ballroom dancing which continued until the wee hours when everybody joined hands to sing *Auld Lang Syne*.

The St. Andrew's Day Committee chairman and vicechairman, Ernie Orther and Albert Buchanan, and Heidi Ortner, co-ordinator of the celebration, also wish to thank the presence of the distinguished guests in the photo, plus David Joseffer from the Ceremonial Group of the Chicago Highlanders, a visitor from the United States who inspired the formation of the Scottish Guard of Buenos Aires in 1996.



Presentación da 6.^a Edición dos "Segredos da Gaita" (17-02-2005)

Cándida Andaluz

Redactora da Voz de Galicia



Foto: ANTÓN PEREIRAS

Antón Corral, Henrique Otero e Xosé Lois Foxo coa gaita barroca de dous bordóns, construída para o Museo Internacional de Cornamusas por A. Corral

"Temos que presumir que en Ourense houbo grandes gaiteiros que fixeron historia, como o de Penalta ou Ventosela e moitos outros"

Xosé Lois Foxo

Director de la Escola de Gaitas de la Diputación

"Cando a gaita sone na Orquesta Sinfónica de Galicia, entón poderemos dicir que se chegou ao teito que se ten que chegar"

Henrique Otero

Gaiteiro

"É o traballo máis importante que existe hoxe. É unha pena que non se faga en outras partes de Galicia"

Antón Corral

Artesano gaiteiro

"Segredos da gaita" recopila máis de 600 partituras de melodías populares y tradicionales

"Este libro naceu inspirándome na tradición de Galicia e no traballo de xente que hoxe temos a sorte de ter aquí, como Henrique Otero e Antón Corral", dijo Xosé Lois Foxo, durante la presentación de la sexta edición del libro *Os segredos da gaita*. Un traballo que comenzó en 1982 y que ahora se presenta corregida y aumentada.

El libro recoge la historia del instrumento, desde la época de los griegos pasando por la época medieval, hasta nuestros días. El volumen cuenta además con una reseña de gaiteiros de renombre; entre ellos Henrique Otero y Antón Corral, que acudieron a la presentación del libro. Xosé Lois Foxo quiso hacer una mención especial a

los gaiteiros ourensanos que hicieron historia y que aparecen reflejados en *Segredos da gaita*.

Volumen didáctico

El libro cuenta además con nociones fundamentales de solfeo, ejercicios preparatorios de gaita, ejercicios con fórmulas rítmicas, descripción de la gaita o géneros de la música gallega; además de 600 partituras de melodías populares y tradicionales.

El trabajo comenzó a configurarse de la mano de Xosé Lois Foxo en 1975 en Barcelona y desde aquellos años se ha ido completando con posteriores libros hasta llegar a la sexta edición, —que se presentó el día 17-02-2005— la más completa y cuidada de todas.

Instrumento de calidad

El maestro gaiteiro Henrique Otero aprovechó su estancia en Ourense para destacar la importancia de la gaita "na cultura das xentes e na forma de ser dos galegos".



Foto: ANTÓN PEREIRAS

En este sentido significó la necesidad de que la gaita llegue a formar parte de los instrumentos que componen una orquesta sinfónica para lograr su dignidad total. “É un instrumento de tal calidade que sempre digo que todo canto facemos coa gaita é bó, grande e sinxelo” significó Otero.

Por su parte, el artesano y gaitero Antón Corral aseguró que: “Gracias a este libro se están a recoller cousas que posiblemente se perderían e olvidarían ao longo dos anos. É un traballo que vale para a actualidade”.

Puntualizó que mientras hace 30 años el número de gaiteros era de 300,

en la actualidad se pueden contar unos 30.000. “É un libro que lle agradezo a Xosé, lle dou as gracias e lle pido que siga a facer estos traballos”, destacó.

El libro, que ha sido traducido al alemán y al inglés, será presentado en la Casa de Galicia en Madrid y más tarde en Bilbao y Alemania.



MUSEO INTERNACIONAL DE CORNAMUSAS

Una aportación de hace 200 años

A partir del 17 de enero de 2005 una nueva gaita forma parte del Museo da Cornamusa, —de la Escola Provincial de Gaitas— que actualmente conserva unas 60 variantes.

Se trata de una réplica realizada por el artesano Antón Corral de una gaita de hace alrededor de 200 años y que fue encontrada en el barrio vigués de Castrelos. Xosé Lois Foxo pidió a Antón Corral la reconstrucción del instrumento para que quede para la posteridad y se pueda ver dentro de cientos de años. Una gaita barroca, cuya forma física aparece constatada en múltiples grabados.



CONVENIO DE COLABORACIÓN EDUCATIVA ENTRE A CONSELLERÍA DE EDUCACIÓN E ORDENACIÓN UNIVERSITARIA e a ESCOLA PROVINCIAL DE GAITAS DA DEPUTACIÓN DE OURENSE

A Consellería de Educación da Xunta de Galicia, facéndose eco da solicitude da Escola Provincial de Gaitas da Deputación de Ourense, pola cal se pide para Ourense os estudos de gaita no marco do ensino regrado, aprobou a devandita demanda en virtude dun acordo polo que se establece que as clases de gaita e conxunto se impartirán na Escola de Gaitas e no Conservatorio Profesional de Ourense as asignaturas de música complementarias.



O Conselleiro de Educación, Celso Currás firmou en Ourense o devandito convenio.

A fotografía recolle o intre da súa visita á Escola de Gaitas e ao Museo Internacional de Cornamusas (03-12-2004)



Pive e Zampogne

Gli aerofoni a sacco in Italia

Mauro Gioielli

L'Italia è nazione molto importante per quel che concerne la storia degli "aerofoni a sacco". Bastano tre dati a dimostrarlo:

- 1) italiano è il primo suonatore di uno strumento ad otre di cui conosciamo l'identità, ossia l'imperatore Nerone [Svetonio, *De vita Caesarum*, Nero, 54], che suonava l'*utriculus* (zampogna latina);
- 2) italiana è la prima cornamusa "a mantice", cioè il *phagotus* ideato agli inizi del Cinquecento da Afranio degli Albonesi;
- 3) italiana è la più evoluta cornamusa mai costruita al mondo, vale a dire la *sordellina napoletana*, di cui si conosce un esemplare che aveva 56 chiavi; uno strumento molto elaborato, un impareggiabile gioiello d'ingegneria musicale.

Parte I

Le pive dell'Italia settentrionale

1.1 Caratteri generali

Il nome *piva* è genericamente assegnato agli aerofoni a sacco diffusi in Italia settentrionale. Queste le caratteristiche strutturali e organologiche delle pive italiane (fa eccezione la piva istriana, che ha peculiarità differenti):

- polimpianto (le canne sonore sono inserite in più aperture dell'otre);
- tibia singola (una sola canna melodica usata con entrambe le mani);
- uso misto di ance (doppia nella tibia, semplice nel bordone);



BAGHET (LOMBARDIA)



MUSA DELLE 4 PROVINCE

- alimentazione "a bocca", tramite un cannello d'insufflazione.

Tra i vari aerofoni a sacco dell'Italia settentrionale, si riscontrano, però, anche differenze. Il bordone, ad esempio, è singolo o doppio. L'uso musicale, inoltre, può essere prevalentemente d'accompagnamento (come nel caso della *musa*) o solistico.

1.2 Il *baghet* [Lombardia] e la *baga* [Veneto]

Il *baghet* è la piva delle valli bergamasche. Il nome dello strumento fa esplicito riferimento all'otre (*baghet* — diminutivo di *baga* — è voce dialettale che significa piccola borsa, piccolo otre). Al limite del totale abbandono, questo tipo di piva è stato recuperato e nell'ultimo decennio del XX secolo ha goduto di un efficace revival. Il *baghet* ha la seguente struttura:

- tibia conica, con 7 fori digitabili anteriori e 1 posteriore;
- due bordoni cilindrici, realizzati in più sezioni assemblate ad incastro.

Il *baghet* ha una "sorella" veneta: la *baga* (borsa), che dopo aver patito l'estinzione, è stata di recente recuperata attraverso opere di ricostruzione e riutilizzo.

1.3 La piva istriana [Veneto, Istria]

La presenza della piva nelle comunità italiane dell'Istria è documentata per alcune località. Lo strumento ha doppia tibia con ancia semplice e nessun bordone. Un modello di piva istriana è strettamente imparentato col *mih* croato e appare, pertanto, come una versione italiana di tale strumento, con le tibiae monoxili.



Un secondo modello di piva, invece, è di tipo diverso, ha le tibiae separate; è una sorta di *surle* (doppio clarinetto innestato in un blocco di legno) con sacco.

1.4 La *musa* [Quattro province]

L'area elettiva della *musa* è quella detta "delle quattro province" (Alessandria, Pavia, Piacenza e Genova). Queste le sue caratteristiche:

- tibia conica, con 7 fori digitabili anteriori;
- bordone cilindrico, con dei forellini che possono essere chiusi o lasciati aperti per variare la nota pedale.

Si tratta d'uno strumento d'accompagnamento, utilizzato in coppia col *piffero*, un oboe popolare che nella tradizione contemporanea viene più spesso suonato assieme alla fisarmonica. La *musa* era uscita dall'uso, ma grazie al ritrovamento di vecchi esemplari (pezzi di strumenti o strumenti interi) è stato possibile un suo recupero.

1.5 La *piva appenninica* [Emilia Romagna]

Nei dizionari otto-centeschi dei dialetti emiliani e romagnoli si leggono definizioni riguardanti strumenti quali la *piva da sacch* (Romagna) e la *piva dal carner* (Emilia), laddove i sostantivi *sacch* (sacco) e *carner* (carniere, bisaccia del cacciatore) intendono specificare la presenza di un otre.

La piva emiliana è di tipo solista. Così come le altre cornamuse dell'Italia del nord, ha attraversato una crisi che l'ha quasi condotta all'estinzione. Gli ultimi strumenti sopravvissuti hanno evidenziato questa struttura:

- tibia con 7 fori digitabili (senza foro posteriore);
- due bordoni;
- 4 impianti per le canne: 3 per la tibia e i due bordoni, 1 per la canna d'alimentazione.

Parte II

Le zampogne dell'Italia meridionale

2.1 Caratteri generali

Col termine *zampogna* si indica l'aerofono a sacco dell'Italia meridionale (dal Lazio alla Sicilia). La zampogna italiana ha delle caratteristiche uniche, che la rendono facilmente identificabile all'interno del vasto campionario degli aerofoni ad otre conosciuti. Due, in particolare, gli aspetti che la distinguono (fa eccezione la zampogna pugliese):

- il mono impianto, vale a dire che tutte le canne sonore sono inserite in un medesimo blocco di legno;
- la doppia tibia, ossia due canne per la modulazione del suono, staccate e divergenti.

Altra costante è quella dell'alimentazione "a bocca".

Vi sono, però, anche caratteristiche che variano secondo i tipi e i modelli di zampogne. Una distinzione può farsi dividendo gli strumenti in due categorie principali:

- zampogne con chiave;
- zampogne senza chiave.



ZAMPOGNA DI PANNI (PUGLIA)



PIVA APPENNINICA



ZAMPOGNA A CHIAVE DI MONREALE (SICILIA)

Differenziazioni si riscontrano pure nell'uso delle ance. Ci sono zampogne che montano solo ance doppie, altre che usano ance miste ed altre ancora che usano solo ance semplici. Anche il numero dei bordoni può variare; si va dalle zampogne che non ne usano, alle zampogne che ne montano anche quattro.

2.2 Le *ciaramelle* [Lazio]

Col nome *le ciaramelle* s'identifica una zampogna la cui area elettiva è l'Alta Sabina. Tale strumento rientra nella categoria delle zampogne zoppe, e mostra aspetti distintivi che ne fanno un tipo a sé stante. La più importante sua caratteristica musicale è che si tratta d'uno strumento che emette suono solo dalle tibiae, avendo la canna di bordone inattiva.

La tradizione de *le ciaramelle* è in forte crisi; sull'orlo del totale abbandono.

2.3 La *zampogna zoppa* [Lazio, Molise]

È detta *zoppa* (in dialetto *cioppa*) la zampogna senza chiave costruita nel Lazio e nel Molise. La *zoppa* — proprio per l'assenza di chiave — ha la tibia maggiore più corta rispetto a quella che su altri strumenti è provvista di tale congegno metallico. Nel Molise, l'uso della zampogna *zoppa* è quasi del tutto estinto. Per il Lazio occorre distinguere due zone. Nell'area meridionale, la *cioppa* mostra le stesse caratteristiche organologiche di quella molisana (e vive pressoché la stessa crisi). Nell'area dell'alta Valle dell'Aniene, invece, la zampogna *zoppa* (strumento ormai non più praticato) mostra aspetti differenti, come l'uso di ance semplici.



SURDULINA (CALABRIA)

Le zampogne *zoppe* hanno le tibiae alla distanza di quarta/quinta. A titolo d'esempio si riportano le note delle tibiae d'una zampogna molisana "zoppa", modello 28: *tibia destra* Fa# Sol La Si Do Re; *tibia sinistra* Re Mi Fa# Sol La.

2.4 La zampogna di Panni [Puglia]

Tra le zampogne meridionali, è anomala quella pugliese di Panni (Foggia) giacché ha caratteristiche completamente diverse dalle altre. Tale zampogna, infatti, ha una sola tibia e il bordone impiantato separatamente.

Entrambe le canne sonore sono fabbricate con piante di *arundo donax* L. la tibia è molto corta e presenta tre soli fori digitabili anteriori, ed è completata da una piccola campana posticcia. Il bordone è costituito da un robusto fusto di canna cui si applica, sulla parte superiore, una zucca svuotata ed essiccata.

Lo zampognaro suona la tibia con una mano e con l'altra regge il bordone, tenendolo in posizione verticale. L'ancia è semplice sia sulla tibia che sul bordone. L'otre è di pelle d'agnello. La sacca è premuta sotto il braccio della mano con cui si regge il bordone.

2.5 La zampogna a palmi [Campania, Lucania, Calabria]

La zampogna *a palmi* è uno strumento usato in alcune località della Campania, della Basilicata e della Calabria. È chiamata "a palmi" perché realizzata in vari modelli le cui grandezze sono espresse, appunto, in palmi (antica unità di misura corrispondente a circa 26 cm). I modelli più in uso sono la 3 palmi e la 3 palmi e mezzo. Sono, però, utilizzate anche altre misure.

La zampogna *a palmi* è fornita di chiave ad una delle tibiae, un congegno metallico che serve a chiudere l'ultimo foro per la nota grave, molto distanziato dagli altri. Tutto il meccanismo viene nascosto dal coprchiave, un involucri di legno che presenta dei forellini per la fuoriuscita del suono.

Nell'aspetto, questa zampogna è simile all'analogo tipo molisano "con chiave". La differenza più evidente è che la zampogna *a palmi* presenta due o tre bordoni attivi, mentre

quella molisana, nei modelli oggi più in uso, ha un solo bordone sonoro (ma, in specifici modelli, anche due).

Come quasi tutte quelle "con chiave", la zampogna *a palmi* è tradizionalmente usata per accompagnare la ciaramella.

2.6 La surdulina [Lucania, Calabria]

Surdulina è il nome col quale viene chiamato un tipo di zampogna presente in un'area geografica che comprende l'estrema zona meridionale della Basilicata e località della Calabria settentrionale. Una caratteristica della *surdulina* è la sua ridotta dimensione. Ecco la struttura dello strumento:

- tibiae cilindriche d'eguale lunghezza. Quattro fori digitabili anteriori per ogni tibia. Lo sbocco terminale della tibia sinistra è chiuso;
- i bordoni sono due o, raramente, tre (straordinariamente quattro). Il bordone maggiore è sempre la canna più lunga dello strumento;
- ance semplici sia sulle tibiae sia sui bordoni.

2.7 La zampogna a paro [Calabria, Sicilia]

Si definisce *a paro* il tipo di zampogna italiana diffuso nella Calabria meridionale e nella Sicilia orientale. Il nome deriva dal fatto che lo strumento ha le due tibiae di "pari" misura. Queste le sue caratteristiche:

- due tibiae con 4 fori digitabili anteriori e 1 posteriore su una canna, 4 anteriori sull'altra;
- due, tre o, raramente, quattro bordoni sonori;
- generalmente, ance tutte semplici (con qualche eccezione).

La zampogna *a paro* è strumento solista. Il suo nome dialettale è *ciaramedda*.

2.8 La zampogna a chiave siciliana

A Monreale (Palermo) sopravvive la tradizione della *zampogna a chiave siciliana*. Si tratta di uno strumento di considerevoli dimensioni, la cui altezza non raramente



ZAMPOGNA ZOPPA (MOLISE)



ZAMPOGNA A PARO (SICILIA)

può essere pari o superiore a quella dello zampognaro che lo suona. Sono stati documentati strumenti la cui canna maggiore (tibia sinistra) sfiorava i due metri.

La zampogna di Monreale è, come detto, del tipo "a chiave" (senza coprichiave), e vi sono esemplari "a doppia chiave". È uno strumento solista (fa quindi eccezione rispetto alle altre zampogne con chiave italiane, che suonano in coppia con la ciaramella) ma viene usata anche in accompagnamento al canto per l'esecuzione delle novene.

Parte III Le zampogne nel Molise

3.1 Caratteri generali

Nell'attuale tradizione musicale del Molise, la zampogna è strumento legato principalmente alla cultura di tre paesi: Scapoli, Castelnuovo a Volturno e San Polo Matese, ma anche altre località sono (o sono state) interessate all'uso degli aerofoni a sacco. Scapoli e Castelnuovo, oltre che essere luoghi con cospicua presenza di suonatori, sono centri di produzione degli strumenti, dove operano eccellenti artigiani che costruiscono due tipi di zampogne: quella *con chiave* e quella *zoppa* (di quest'ultima, si è già detto). Nel Molise si costruisce anche il tipo di zampogna più evoluto d'Italia, ossia la zampogna cromatica denominata *sordellina molisana*, strumento ideato dallo zampognista Lino Miniscalco.

3.2 La zampogna molisana con chiave

La zampogna molisana con chiave, come tutte quelle dell'Italia meridionale, ha sempre la doppia tibia, il monoimpianto e l'alimentazione a bocca; ma mostra anche proprie peculiarità. Queste le caratteristiche dello strumento:

- le tibie di lunghezza diseguale, divergenti e coniche. La tibia corta (destra) è fornita di 5 fori digitabili (4 anteriori, 1 posteriore), mentre la tibia lunga (sinistra) ne ha 3 più il foro della chiave;
- due bordoni, di cui – nei modelli oggi più usati – uno solo (il maggiore) produce suono, mentre il secondo (il minore) è muto. Vi sono, però, esemplari con doppio bordone sonoro, come la 32 oppure quelli detti "a quattro canne";
- ance doppie su tutte le canne sonanti;
- campane che si avvitano all'estremità dei fusi delle tibie e che possono essere di due specie: *campagnola* (con padiglione ampiamente svasato) e *vezzanese* (con bocca meno ampia).

Le zampogne molisane *con chiave* si costruiscono in più modelli, contraddistinti da prestabiliti numeri convenzionali. La zampogna "modello 25" è oggi quella preferita dai suonatori (ma anche la 28 gode d'una buona diffusione). Queste le note emesse dalle canne d'una 25: *tibia destra*, Mib Reb Do Sib Lab Sol; *tibia sinistra*, Mib Reb Do Sib Lab (le due tibie suonano ad un'ottava di distanza); *bordone*, Mib.

La zampogna molisana con chiave è strumento essenzialmente d'accompagnamento, suonata in coppia con la ciaramella, un oboe popolare che esegue le parti solistiche dei brani musicali. La ciaramella molisana (*biffera*) presenta 9 fori digitabili (8 anteriori, 1 posteriore) e, così come per la zampogna, viene costruita in vari modelli — diversi per grandezze ed intonazioni — adatti a suonare col corrispondente modello di zampogna.



SCUPINA (MOLISE)



Lino Miniscalco con la sua Sordellina Molisana

3.3 La scupina

Nel Molise, fino a pochi decenni fa, è stato in uso un particolare tipo di zampogna caratterizzato dall'aver le due tibiae e l'unico bordone costruiti con la canna palustre (*arundo*). Lo strumento, la cui denominazione dialettale era *scupina*, aveva queste caratteristiche:

- due tibiae, con 4 fori digitabili anteriori e 1 posteriore per una canna, 4 fori anteriori per l'altra;
- un bordone, formato da due parti assemblate ad incastro;
- ance tutte semplici.

La *scupina* molisana –il cui uso è ormai estinto– era destinata al “sostegno” della voce in canti eseguiti in occasione del capodanno, durante i riti di primavera e per le serenate.

3.4 La sordellina molisana

Negli anni Novanta dello scorso secolo, Lino Miniscalco – il miglior zampognista italiano – ha ideato e sperimentato con successo un innovativo tipo di cornamusa molisana. Si tratta d'un evoluto aerofono a sacco dalle possibilità musicali molto più ampie rispetto alle zampogne tradizionali.

Egli è partito dalle misure costruttive di una 28 *zoppa*

(zampogna priva di chiave), modificandole per le proprie esigenze. Le canne sonanti sono state modificate; è stata aggiunta una chiave alla tibia destra, in alto, e una seconda chiave al bordone sonoro. Quest'ultimo, inoltre, è stato dotato di due fori digitabili posteriori, da usare col pollice sinistro; quindi, ha smesso d'essere un bordone per trasformarsi in una sorta di *terza tibia* in grado di emettere quattro note.

La tibia destra (minore) è inoltre dotata di doppio foro per l'anulare; la tibia sinistra (maggiore), di doppio foro per l'indice. Tali fori raddoppiati emettono, su entrambe le canne, le medesime note: Sol Sol# La. Il bordone minore è inattivo.

Le canne della zampogna a tre tibiae e doppia chiave di Lino Miniscalco hanno la seguente estensione: *tibia destra*, Fa# Sol Sol# La La# Si Do Do# Re Mi; *tibia sinistra*, Re Mi Fa# Sol Sol# La; *terza tibia*; Re Re# Mi Fa.

Tale innovativa zampogna è stata denominata *sordellina molisana*. Nel Molise, infatti, gli zampognari più anziani hanno ancora il ricordo d'una zampogna chiamata *sordellina* (oppure *sardellina*, *serdellina*, *surdellina*), uno strumento imparentato, per dimensioni, con le attuali zampogne *zoppe* (Miniscalco, come già detto, per elaborare il suo prototipo, è partito da una 28 *zoppa*). *Sordellina* era anche il nome di un'antica cornamusa (XVI-XVII secolo) fornita di più chiavi. E la zampogna di Lino Miniscalco è dotata di doppia chiave, caso unico per gli strumenti molisani



ZAMPOGNA 6 PALMI (CAMPANIA)



Rufino Cuétara

Antón Varela

Antes de disfrutar de “un franco de ría” e de cobrar as primeiras “raciones a plata” Rufino Cuétara xa tocaba o bombo.

Este instrumento de percusión tan necesario foi incorporado por vez primeira polo gaiteiro de Penalta e máis tarde seguíronlle os afamados Gaiteiros de Soutelo entre outros. A súa incorporación foi moi criticada tanto como agora o emprego de tambores de alta tensión nas bandas de gaitas, pero a finalidade sempre é a mesma: optimizar tódolos recursos dos que dispoñemos para así mellorar e adaptar os instrumentos tradicionais ás formacións de gaitas do tempo.

Rufino é bombeiro por vocación, aínda que sempre os importantes foron os gaiteiros e tamborileiros. Os que nos se lles daba tanto a música ou non tiñan moito “oído” deixábanlles ser bombeiros, a pesar de que a percusión e a responsable da expresión dun grupo. Para un gaiteiro matizar unha peza cun “forte” ou cun “piano” sen a imprescindible axuda do bombo e o tamboril tocados con mesura e bo gusto, resulta unha ardua tarefa.

Fixo o servizo militar na Ayudantía do Arsenal de Ferrol como xardineiro, oficio que continuou ata o seu retiro. Comezou tocando no Real Coro Toxos e Froles, como el conta, era o único sitio onde había instrumentos. Tamen como non en Sección Femenina. Polos anos 50 formou o grupo “Aires da Terra” con Prieto e Vergara como gaiteiros que ademáis deixaron As Mazurcas e a Rumba como pezas máis destacables. Anos máis tarde, xunto con Pepe Amado e Víctor F. Gabeiras, formaron “Aturuxo” e dende os 80 tocou nos “Estrobos” con Manuel García (Lolete), Carolina e Marcos.

Non quedan de seguro festas nin lugares na comarca ferrolana que éste, faraón do bombo como diría Ricardo Portela, non percorrera tocando.

Vaían estas breves palabras como felicitación para este tamborileiro e bombeiro de excepción: “Opa Cuétara, bóttalle a mesma pero máis cargada de bombo”.





Gaiteiro da cruz gótica procesional existente na Catedral de Ourense (1511)

Imaxinamos ao gaiteiro Gomes Mouro participando nas famosas procesións ourensanas

**Texto extraído do libro
"A vida e a fala dos devanceiros"
de Xesús Ferro Couselo
(Galaxia 1967)**

Contrato de por vida entre o gaiteiro Gomes Mouro e o Concello de Ourense (Século XV)

1458, decembro, 17.

AVIINÇA DE GOMES MOURO, GAYTEYRO, POR SUA VIDA, CADA ANO, POR XVIII MORAVEDÍS. SEU FIADOR PAYO MACHO

Ena cidade d'Ourense, des e sete días do mes de desembro, ano Domini M.^o CCCC L VIII anos, ena praça do Canpo, estando y presentes

Gonçaluo Lopes, Gonçaluo Peres de Reqeixo, juises da dita cidade, Vasco Gomes, Johán Cortydo, Martín do Cabo, rejedores, Nuno d'Ousende, procurador do concello da dita cidade, en presenza de min o notario et testemuyas de juso escriptas, outrosy estando y presente Gomes Mouro, gayteyro, logo os ditos juises et rejedores et procurador diseron que fasia avinça et regebyan por vesño da dita cidade ao dito Gomes, gayteyro, por todo tempo de sua vida e que se byese morar á dita cibdade e que pagase de cada hun ano avynça ao dito concello des e oyto mrs de moeda vella, contando branca en tres diñeyros, de cada hum ano, por cada dya de San Martiño, por sua vyda, e que fose en proueyto, fauor e onrra e ajuda do dito concello, e do al, que fose libre e quyto e eysento de todos e da caes quer pedidos e moedas e talas conçelláueles que se deytaran e derramaren ena dita cibdade, e gozase de todos los priuylejos, franquesas e liberdades que an e goçan os vysñios da dita cibdade, par'o qual os ditos juyses e rejedores e procurador diseron que obrigauan os bees do dito concello para le faser saan e de paz a dita avynça e para le non pasar contra elo para tempo de sua vyda. E o dito Gomes, gayteyro, diso que asy regebya en sy feita a dita avynça dos ditos juyses e rejedores e procurador, et que se obrigaua de pagar de cada hun ano os ditos des e oyto mrs da dita avynça, por lo dito dya de San Martiño, e conprir e agoardar todas las cousas e condiçoens que en esta carta son contiundas e cada hua dellas; que obrigaua asy mesmo e a todos seus bens móvelles e rejeces, avydos e por aver. E quanquer das partes que contra esto for e ou pasar e o non conprir e agoardar, que peyte á parte agardante, por nome de pena, pustura e ynterese, quyñentos mrs de uoa moeda e á vos del Rey outros tantos, e, a dita pena pagada ou non, esta carta e as cousas en ela contyundas fyquen fyrmes e vallan por tempo de vyda do dito Gomes, gayteyro. Feyta a carta ena dita cibdade d'Ourense, ano e dya e mes sobre ditos. Testigos que foron presentes: Johán de Meyjón frío, Ares de Monterroso, Loys García, Afonso Fernandes, mercadores. † E de mays que daua pera elo consigo por fiador, deudor principal, pagador, Afonso do Barral, alfayate, vesño da dita cidade, que presente está. Et o dito Afonso do Barral diso que asy se obrigaua por tal fiador do dito Gomes, gayteyro, que obriga sy e seus bees á dita fiadoría.



A Gaita na cultura xudía

"Haggadah de Barcelona, sec. XIV

Sean Folsom



"The Matsah as the Harmony of the Universe"

O documento está na "British Library". O Haggadah de Barcelona é famoso pola importante documentación da comunidade xudía en España. A presenza do gaiteiro é altamente, significativa tendo en conta a afirmación de Rafael Meré cando fai referencia a que os xudíos expulsados de España levaron a gaita e o seu nome aos países do este de Europa, onde actualmente se usa a denominación gaita coas súas variantes.



Detalle da ilustración

O problema da partitura para Gaita

Alejandro Montes Fernández

A partitura musical actúa no músico mediante reflexos. Os reflexos son efectivos e pódense entrenar mediante o estudio gracias a unha propiedade que lles é inherente e esencial: son sempre unívocos. A un valor nominal (nome do son) determinado corresponde necesariamente e de forma única un reflexo. Este precepto é por tanto o que posibilita o entrenamiento.

O músico no seu período de formación recibe dende o primeiro momento da execución musical con partituras, os reflexos correspondentes a o seu instrumento para cada valor nominal. Isto sucede nos conservatorios a partir dos 8 anos e na escola ós 10 coa frauta doce.

O desenrolo das habilidades da lectura están en relación directa coas capacidades de reflexo co instrumento, (os instrumentos hoxe están neste sentido moi perfeccionados, adaptacióne facilmente, e pretenden conseguir unha relación lúdica co alumno), e coa capacidade do alumno para facer da práctica musical un hábito frecuente; pero todas elas dependen necesariamente de que o vehículo dende o valor nominal do son na partitura ate a súa produción sonora siga sendo un reflexo.

O poder do valor nominal do son queda demostrado en que o músico prefere sempre un cambio de clave (situación do símbolo) a un cambio neste valor nominal, xa que o reflexo dispárase (si se me permite a expresión, moi apropiada) a partires do valor nominal do son.

Todo o mecanismo exposto, escolle como medio o máis eficaz dos posibles, o máis rápido para un arte que transcurre no tempo e non no espacio, o que producirá co entrenamiento os resultados necesariamente mellores, por lóxica, e por tanto o máis adecuado pedagóxicamente: o reflexo.

O reflexo e a reacción humana máis inmediata e veloz, isa é a súa vantaxa, a cambio, o reflexo correspondente a cada fenómeno será unívoco e só un necesariamente.

En canto eleximos outro medio distinto: un proceso racional, e non un reflexo, necesariamente hai dúas vantaxas que perdemos con respecto a o primeiro: a velocidade e a posibilidade de entrenamiento e afianzamento a través da repetición, xa que esta repetición non é posible como práctica a entrenar para conseguir rapidez e definición, pasará a ser unha práctica de decodificación na que a velocidade non ten senso, xa que o medio que nola posibilitaba (reflexo) foi rexeitado.

O elexir como medio o reflexo posibilita pois por estas dúas razóns: rapidez e posibilidade de entrenamiento, a maior calidade de vida das posibles para o músico.

O elexir como medio un proceso racional convertirla

a partitura en códice e a vida do músico sería de peor calidade en tódolos sentidos, o mundo profesional tal e como o entendemos agora non sería posible. O reflexo dobre non existe e o seu entrenamiento non é posible, queda descartada a dualidade ou convivencia de dous sistemas reflexos diferentes.

A adopción de un relega ó outro á categoría de códice ou documento coral para memorizar e reproducir con calquer instrumento a expensas da notación escrita.

Si durante a etapa escolar na que se comenza o contacto coa frauta doce un docente de gaita pretende forzar a un alumno a reflexar algo diferente a o que lle ensinaron na mañá dese mesmo día, atoparase de bruces co fenómeno descrito nos párrafos anteriores, so que a unha idade na que o alumno experimentará ou ben un fenómeno de rexeite forzoso, ou un fenómeno de avance mais ou menos demorado pero só baseado na capacidade do alumno en memorizar células melódicas e reproducilas, e en todo momento a expensas da lectura da partitura cuia relación co alumno queda aplazada sine diae, é o lóxico, é imposible pretender que frente a un valor nominal conocido tenramente aínda, reflexe algo diferente a o que xa sabe, e iso con tódolos valores nominales un por un.

Esa práctica vai, por tanto en contra da integridade (destrúea, nunha etapa na que o alumno busca como unha necesidade o afianzamento dun principio de práxis) do concepto de máis valor na práctica instrumental: o reflexo.

Por estos motivo é obvio que a dualidade é inviable pedagóxicamente. O reflexo, (que antes da primeira tarde de clase de gaita aínda o é) que se ensina nos colexios é o propio da frauta doce, que coincide co da frauta de pico, saxofón, frauta traveseira, gaita, oboe, e en parte co clarinete na 3ª oitava; en fin coa totalidade dos instrumentos afíns, familia de vento madeira, como corresponde a un plan regulado, no que o alumno poderá elexir sin trauma algún e con ese avance si lle atrae o seu timbre ou outra faceta, ou rexeitar e decantarse por outro totalmente diferente nisto (corda, tecla, metal ou percusión).

Por tanto a adopción de outro sistema reflexo dentro desta familia nesta etapa non é posible, e no caso de que se poña en marcha (en alumnado de baixo nivel de aproveitamento da frauta escolar ou cuos casos non a estudiasen ou non fixasen ningún sistema reflexo) provocará o mesmo fenómeno descrito anteriormente, con perxuízos de máxima impotancia (capitais, o reflexo e a base de toda práctica instrumental) perxuízos a demáis en dúas dimensións: na propia práctica instrumental e nas posibilidades do alumno que ve reducidas e dificultadas sin motivo un número de opcións afíns considerables, todas



elas dun valor musical e profesional que un plan de estudos non pode excluír.

Estes perxuízos ocorren independentemente de si o alumno escolle unha vía académica ou non; alumnado ó que se lles ensina esta partitura, que ten como características primordiais as dúas seguintes: Sólo vale para gaita e entorpece de forma explícita o posible acercamento á partitura doutro instrumento afín; partitura que produce as consecuencias directas das características da súa xénese; músicos que sólo son capaces de tocar esa partitura.

A cuestión de cómo chegou a poder ser unha realidade este novo cambio de valor nominal explícase porque foi posto en marcha nas condicións antes citadas; sobrepasada a idade da frauta doce escolar ou en casos de inexistencia dese contacto, casos que supoñen un censo existente non despreciable.

Outro fenómeno implicado nesta situación xeral de vacío pedagóxico e o da crecente formación de agrupacións de música étnica ou "folk" na que a gaita comparte formación con instrumentos acústicos e electroacústicos de corda e tecla nos que participan músicos de todo tipo de preparación e no que a práctica habitual é o arreglo da melodía acompañada que soe proceder por grados conxuntos ou por terceiras principalmente e de carácter diatónico (o seu carácter melódico da voz de gaita é o que facilita a súa laboura ó músico que realmente non necesita a partitura como tal por que a memorización deste tipo de melodías non implica unha dificultade) no que as "particellas" son reimpresas para o propio funcionamento da agrupación a partires da partitura xeral, función que soe cumprir a partitura do o principal instrumento do acompañamento, normalmente teclado e sin mais proceso que a reimpresión, colectivo no que o timbre dos instrumentos transpositores da madeira ou o metal en xeral, dos que abundan músicos de excelente cualificación en Galicia non se contempla. A transposición ou non determina finalmente por tanto o timbre do son final deste xénero musical. Esta práctica xeralizada no seo interno destas agrupacións carece de calquer valoración de ningún tipo para os músicos que a levan a cabo pola falta de consciencia neste sentido.

Este recordatorio para a memoria da voz solista de gaita nestas formacións pasou na actualidade en Galicia a querer ter carácter de partitura a tódolos niveis pasando por riba de tódalas implicacións antes citadas.

É unha pretensión pedagóxicamente inviable e musicalmente retrógrada.

A conservación e protección do reflexo como principio dentro das familias de instrumentos e entre familias afíns mecánicamente foron as causantes da creación da transposición e son o fundamento da práctica musical instrumental moderna.

Todo alumno de instrumento na época moderna ten dereito a isto e a que se proceda con él seguindo unha praxis mecánica baseada en reflexos.

Segundo reto aberto a todo "do-ista"

O seguinte, debe entenderse como complemento, necesario ó meu entender, como explico, ó anterior.

A falta de respostas dignas de mención pode ser debida a unha necesidade de maior estímulo, si cabe, e clarificación neste colectivo; a unha situación de incompetencia, que é real; ou ben a un sentimento xeral tácito de concesión e abdicación, en todo caso, todas síntomas dun nivel xeral baixo.

A formulación do seguinte "**Segundo reto aberto a todo do-ista**" adáptase a estas circunstancias e está dirixida ós dous primeiros grupos de colectivos e os que as súas circunstancias particulares con respecto a "Reto aberto a todo do-ista I" non causaron un ápice de cambio na conduta pedagóxica e polo tanto siguen mantendo intacto o seu poder na aula.

Tamén se anima a os que incurran en comentarios vanais ou chistosos sobre a formulación de "**Segundo reto aberto a todo do-ista**" a que concentren o seu inxenio, brillantez e intelixencia sin par a dar primeiro contestación a algún dos retos, este ou os anteriores, e seguidamente acollerei con estima todo consello humorístico.

A notación musical para gaita con Karlos Arguiñano:

RECETA: Tempo máximo de 20 min.

Tómese unha frauta doce escolar (madeira ou pasta sirven igual) coa súa escala diatónica adaptada (sensible no meñique) da man dereita.

Escóllese un reflexo;

1. O común do mecanismo de todo o vento madeira en son real e transporte (Fl. Sx. Pl.pico. Ob. e Gaita), que permite o intercambio dentro da familia afín ou

2. O novo, que aforra a reimpresión da partitura xeral nas novas agrupacións camerísticas electroacústicas con gaita (que misteriosamente exclúen todo timbre transpositor, deben ter unha característica tímbrica común non desexable).

Cóllase un alumno de gaita e escribaselle nun papel unha línea melismática sen sentido musical periódico (fraseo), tamén pode ser unha grase, neste caso o nivel necesario é algo máis baixo e os resultados son menos reveladores, pero pode ser igualmente válido, das seguintes características:

–Deberá contar entre 60 e 80 sonidos.

–Non deberá conter progresións por grados conxuntos como norma xeral, estará formada por saltos dando preferencia ó cambio de dirección e ós saltos de 4ª, 5ª, 6ª, e 7ª.

–Incluirá frecuentemente sonidos con dúas e en ocasións ata tres alteracións accidentais de diferenza con respecto ó centro tonal da partitura.

–Poderá estar constituída por ritmos de subdivisión binaria ou ternaria, non é necesario que esté formada por

dous diferentes e variará afiguración entre negras, corcheas e semicorcheas.

Efectuarase unha lectura a unha velocidade moderada deste línea melódica por parte do alumno e do profesor debe notablemente máis áxil (isto depende do nivel do alumno.)

Isto deberá durar aproximadamente 90 segundos por persoa.

Seguidamente na segunda parte principal da receta, farase o mesmo que na primeira, con outra línea melódica diferente pero escrita baixo o dominio do outro reflexo.

Os resultados máis transparentes e reveladores prodúcese con profesores cando cada individuo executa a 1ª e 2ª parte sin solución de pausa entre ambas.

Comparense resultados e sáquense conclusións.

RETO:

1.- Quén pode dicir despois de experimentar con isto que a aprehensión de dous sistemas reflexos, a propia pa-

labra reflexo está constituída na univocidade, (un reflexo é unívoco como principio sin non xa non é reflexo, e outra cousa, proceso, pero non reflexo) é similar ó bilingüismo infantil?

2.- Quén pode dicir que na constitución unívoca dun reflexo se pode variar o símbolo nominal sin destruír o sistema e o entrenamiento sobre os reflexos do sistema?

3.- Qué profesional pode pensar que cambiar en nenos de 11-14 anos (fauta escolar) o reflexo a proceso, e destruír o entrenamiento do reflexo e positivo?

4.- Qué lectura será a única posible a baseada en reflexos ou en procesos?

5.- Existe criterio tímbrico na actualidade da música étnica en Galicia?

6.- Ten ou non implicacións éticas o irromper na vida dun neno de 11-14 anos cuos reflexos comencan a constituírse e madurarán na súa formación superior coa gaita ou outros instrumentos afíns?

A Banda de Gaitas de Cenlle cumpre unha década



A Banda de Gaitas de Cenlle é un exemplo da proliferación das Bandas de Gaitas na provincia de Ourense como fruto da intensa labor da Escola Provincial de Gaitas da Deputación. Esta banda, do mesmo xeito que o resto de perto de 100 bandas existentes nesta provincia, ven participando na Liga Galega de Bandas de Gaitas, conquerindo importantes éxitos como proclamarse subcampiona do 4.º grao na tempada 1995-96. Asemade ten participado en numerosas actuacións dentro e fóra de Galicia.

Actualmente a Banda compite no cuarto grao. Luce un fermoso traxe de faena do século XVIII, sendo o seu repertorio eminentemente tradicional. Dirixe a banda o mestregaitero Isidro Vidal Gallardo. A Asociación que goberna a Banda está presidida por Manuela González Soto, correndo o seu patrocinio a cárrego do Concello de Cenlle.

O retrato superior foi tomado no interior da Igrexa románica de Cenlle. Debemos dicir que nos canecillos exteriores deste templo hai representados dous fermosos gaiteiros de interesantísimo valor para os estudiosos da iconografía da gaita.



Pavel Zogata de Hrčava, lexendario gaiteiro de Polonia

Información: *Er. Ploskonka*



Confesión

Músicos, músicos,
desde dónde vienen
de que mi corazón
subyugado tienen

Corazón vacío
con amor llenaron
mis tímpanos sordos
con canto despertaron

Por éso músicos
les hago monumento
Crean me, músicos,
pura verdad cuento

Vyznání

Hudci moji hudci
odkud jste se vzali
že jste moje srdce
naráz žalem jali

Moje srdce prázdné
láskou naplnili
bubínky mé hluché
písni probudili

Za to já vám hudci
ze slov pomník stavím
Věřte vy mně hudci
čistou pravdu pravím

de:

Mezi hudei: ed. Václav Frolec
Blok, Brno-Rep. Checa, 1985

Na lembranza de Rosiña Reboredo

ESCOLA DE GAITAS
TOXOS E XESTAS Font-Trobada
Camión Font-Trobada, 15 (Final Conde Asalto)

Carnet n.º 1.238 Data 29-9-84

Apelidos REBOREDO CIVEIRAS

Nome Rosa

Domicilio Monsen Jaime Soler, 12,
10.4a Cornellá Tel. _____

SELO DA ESCOLA

FIRMA

O día 11 de Setembro de 2003 falecia nun tráxico accidente de tráfico Rosiña Reboredo. Hoxe queremos ter aquí un peremne recordo para aquela aventaxada alumna da Escola Toxos e Xestas de Barcelona, a fin de que o seu nome figure neste Anuario como testemuña histórica de alguén que foi tamén aventaxada alumna da vida.

Na morte do derradeiro músico dos Trabazos (†10-04-2004)

Olegario Sotelo Blanco



Durante o acto litúrxico, Pablo Devigo, deus o derradeiro adeus ao mestre interpretando a "Negra Sombra".

A Banda de Gaitas "Os Trabazos" de Castro Caldelas tocaron unha marcha fúnebre acompañando ao féretro de D. Luis Amaro.



Na miña última viaxe a Galicia coincidiu dolorosamente coa derradeira viaxe do meu bo amigo Luís Amaro. Luís tiña 98 anos de idade e ata os seus últimos días foi un home dunha gran vitalidade que lograba contaxiar ós demais. É importante coñecer e sobre todo recoñecer a traxectoria vital e profesional de homes como Luís, que foron decisivos para manter viva a galeguidade, sobre todo nos tempos difíciles.

Luís Amaro foi moitas cousas nesta vida: traballou no campo, de zapateiro en Ciudad Real, e dedicou todo o tempo que puido quitarlle a estas obrigas á súa afección máis

intensa, á música, naqueles tempos nos que a música era un oficio, ou unha arte, non unha industria, e que se transmitía en vivo, non enlatada.

Formou parte, xunto con outros gaiteiros, do grupo Os Trabazos, que tocou non só en toda a Terra de Caldelas senón tamén en localidades importantes de Galicia e en acontecementos como a inauguración da Escola Naval de Marín ou nas festas de San Froilán de Lugo. Todo isto en plena posguerra, ese tempo escuro e cruel que seguiu á nosa Guerra Civil. Mais xa antes da contenda, Luís colaborara con outros grupos de gaiteiros.



No 1926 formou en Caldelas o grupo Os Caldelenses, xunto outros gaiteros que tiñan como oficio o de zapateiros, xastres ou ferradores. Todos estes músicos exercían oficios tradicionais ó tempo que se dedicaban ó cultivo da música co instrumento de referencia da cultura popular galega, a gaita. Tres anos máis tarde, incorporouse á Banda dos Trabazos.

Apresado polas súas ideas

No ano 1936, Luís foi apresado polas súas ideas. Nun principio fuxiu para evitar que lle desen "o paseo" e refuxiouse na casa do Campas, en Quintela de Mazaira. Nesa casa, cando escoitaba algún ruído sospeitoso, Luís baixaba pola trapela e acubillábase entre a leña. Pero mesmo nestas circunstancias seguiu en contacto coa música; polas noites, para matar o tempo, o señor Xosé da Grola, que estivera en Cuba e que tiña afeccións teatrais, acudía á cociña do Campas e cantáballe ó noso gaitero tangos e habaneras. Esta situación acabou cando os donos da casa tiveron medo de que se descubrise o escondedoiro de Luís e de que eles fosen tamén represaliados, o que levou a Luís directamente á cadea, pasando dous anos no mosteiro do Oseira sen ter cometido ningún delito.

Como dicíamos, nos anos duros da posguerra, Os Trabazos desenvolveron unha grande actividade dentro e fóra de Galicia. Desta maneira, a Galicia rural mantiña vivo o sentimento de galeguidade nuns tempos nos que a nosa identidade nacional estaba sufrindo, como tantas outras cousas, a brutalidade deses anos escuros. Son eses anos tamén os da miña infancia, e os meus recordos daquel tempo teñen sempre a banda sonora da música dun gaitero, a inequívoca banda sonora da música galega.

Anos máis tarde intereseime por este feito da música popular dende a perspectiva antropolóxica e con esta inquedanza tiveron a fortuna de manter longas e proveitosas conversas con Luís. Na mesa do café, este

gaitero ía debullando os seus recordos e as súas ideas sobre Galicia; era un verdadeiro modelo de historia viva de Caldelas e de Galicia, facendo boa a afirmación dese outro faro da galeguidade que foi Xocas, que dicía que para coñecer Galicia e a súa auténtica cultura autóctona hai que pisar os seus lugares e aldeas e falar coas súas xentes. Iso é precisamente o que eu tiven a sorte de practicar ó longo de moitos anos con homes como Luís Amaro, que souberon estar sempre ó servizo do seu país e con plena conciencia do seu compromiso ata as últimas consecuencias, aínda que esa fidelidade lle puidera levar ó cárcere.

Polos camiños que eles abriron nuns anos de descrédito da cultura propia fronte á cultura oficial española hoxe viaxan orgullosos novos gaiteros levados á cima pola industria discográfica nacional ou internacional, crecidos de éxito pero non máis grandes que aqueles artesáns case anónimos que, sen máis alento que o seu amor pola música, pola gaita, polo baile, pola festa, pola alegría, mantiveron viva unha tradición que hoxe parece revivida, pero que parece depender do único alento da súa rendibilidade económica. Veremos se rematada a moda, non acaba tamén a cultura da gaita. Confiemos en que a herdanza dos Amaro, dos Fernández, dos Losada, dos López Cereijo, e de tantos outros, os sobreviva, e a gaita siga protagonizando a banda sonora do pobo galego nos seus momentos de ledicia e tamén de tristeza, de bonanza e de desgraza.

Aínda lembro cando me contaba o meu amigo que un día lle pediu ó gran gaitero Faustino Santalices o primeiro punteiro que utilizou, e pagoullo con vinte pesos, unha botella de licor-café e unha bica manteigada. Con tanta precariedade pero dunha maneira modélica, así era Luís Amaro, un artista do pobo, que é o único modo verdadeiro de ser artista. Que descanse pois en paz o amigo, e que prenda o seu axitado espírito en todos nós por moitos anos.



Pasamento de Arturo Mato Varela (†12-06-2004)



O día doce de xuño de 2004, falecía Arturo, importante compoñente dos Irmáns Garceiras de Melide, un dos máis importantes grupos da postguerra.

Pasamento do Gaiteiro de Ungilde (Zamora) Julio Prada Guzmán (†31-12-2004)

Alberto Jambrina Leal



Julio Prada no
"I Festival de Gaitas ibéricas"
celebrado no
Mosteiro de Santo Estebo
de Ribas do Sil.
(25-07-1999)

Julio Prada Guzmán faleció en Ungilde, Sanabria (Zamora) el día 31-12-2004, fue enterrado el día 1-1-2005.

Últimamente estaba aquejado de la enfermedad de Alzheimer. El tiempo que pasa irremisiblemente para todos nos lleva a una figura emblemática de la gaita en Sanabria, en Zamora y en la península ibérica.

As gaitas choraron por LOLETE "Manuel García Pereira"

Xosé Lois Foxo



Era o día 21 dun día do mes de Febreiro (2005), polas cinco da tarde. No ferrolán arpado piñeiral de Cobas xuntámonos unha improvisada multitude de amigos de Lolete. Non hai palabras para describir tanto dolor no último adeus a un pai-compañeiro e a un amigo bon e xeneroso.

As gaitas, de preto dun centenar de alumnos de Lolete, soaban como sentido llanto por quen tantas veces as afinou. Dos ollos das gaiteiras e gaiteiros asomaban abundantes bágoas, mentras facían esforzos titánicos para manter o ronco son choroso das súas gaitas nunha gris tarde de Febreiro ferrolán. Os amigos do laureado Real Coro Toxos e Froles deron o último adeus a Lolete vestidos cos seus milloros traxes de gala; do mesmo xeito o fixeron os compañeiros do gaiteiro-atleta prantando unha árbore na que se simboliza a continuidade da vida do amigo Lolete.

Lolete era aquel amigo que sempre lle daba color ás cousas e impregnaba todo co seu carácter afable. Él soubo como ninguén imprimir carácter lúdico ás súas ensinanzas, as que na comarca de Ferrolterra deixou unha fonda impronta.

Estas palabras queren ser unha sentida e por sempre lembranza a Lolete. Él era distinto, como distinto foi o seu adeus nas cinsas esparcidas no Piñeiral de Cobas que, como diría o gaiteiro de Soutelo, **no aire que vai e non vén**.

XIROLARRU – GAITA

La cornamusa en el País Vasco

Juan Mari Beltrán Argiñena

INTRODUCCIÓN

- ACERCA DE LA DENOMINACIÓN
- TIPOS DE GAITA
- LA GAITA-XIROLARRU EN LOS DOCUMENTOS HISTÓRICOS
- ALGO ACERCA DE LA DENOMINACIÓN GAITA PARA CORNAMUSA Y DULZAINA
- PRESENCIA DE LA GAITA EN LA MÚSICA VASCA EN NUESTROS DÍAS
- REPRESENTACIONES ICONOGRÁFICAS

INTRODUCCIÓN

La gaita de odre o de saco es un instrumento que hace tiempo se dejó de utilizar en el País Vasco y es por ello que hoy en día casi nadie lo relaciona con la música popular vasca. Pero el panorama actual de la organografía popular en la música vasca no ha sido igual en tiempos anteriores no muy lejanos ya que como podemos ver en muchos documentos acerca de nuestras viejas costumbres que recogieron y dejaron plasmados en el papel investigadores vascos y foráneos queda claro que esto no era así en épocas pasadas. Estos documentos escritos y muchos de los documentos iconográficos existentes en diversos lugares de Euskal Herria (País Vasco) evidencian que este tipo de instrumentos de música se han utilizado en nuestro territorio, al igual que en los pueblos vecinos.

La documentación escrita acerca de la utilización de la gaita-xirolarru en el País Vasco es abundante a la vez que en algunos casos confusa. En los viejos documentos no queda siempre claro a qué instrumento se refieren cuando en ellos leemos "Gaita", si se trata de una cornamusa o gaita de odre o bien de la dulzaina o dultzaina, instrumento de viento de doble lengüeta del tipo oboe, ya que con el nombre de gaita se conoce y denomina también a este último en muchas partes de País Vasco desde hace mucho tiempo.

El hecho de que actualmente se denomine como gaita al instrumento tipo oboe, sin odre, produce en los casos en los que no se especifica o no se ve la imagen gran confusión y duda.

Pero del mismo modo que no podemos decir y asegurar que en todos los casos son gaiteros de gaita de odre tampoco podemos asegurar lo contrario sobre todo teniendo en cuenta la presencia y el uso incuestionable en épocas anteriores de este tipo de instrumento en nuestro país, así como la abundante documentación escrita, la iconografía y su uso hasta nuestros días en las zonas próximas.

Aun sabiendo que no es definitivo, hay un dato significativo a tener en cuenta a la hora de intentar aclarar esa

duda, y es el siguiente; los documentos en los que se recogen los pagos siempre son muy detallados, (<<por el a pago a los ocho danzantes y **gaitero**>>, // <<pagaron al tamborin por hauer tañido el jular y charamela, y hauer dado los caxcabeles a los danzantes cinco ducados, y un real al atambor>> // indicándose casi siempre cuantas personas son y que hace cada una de ellas.

Por ello podemos saber cuando se trata de un gaitero solo, sin ningún tipo de acompañamiento, ni de otro gaitero ni de tamborrero. Y este dato que nos indica cuando el músico era solista nos parece muy importante a la hora de pensar que tipo de gaitero sería el mencionado en el documento.

Todos sabemos que la dulzaina es un instrumento muy duro para tocar seguido, sin silencios que permitan recuperarse. El gaitero-dulzainero es difícil encontrarlo sin acompañamiento, no se conoce haya sido tocado sin el soporte del tambor, pues es evidente que necesita la ayuda y el acompañamiento del tambor que además de marcar el ritmo, con su sonido continuo permite que el gaitero-dulzainero haga sus silencios para respirar y descansar. Tenemos en Europa tres casos muy conocidos de instrumentos populares del tipo dulzaina que habitualmente se tocan sin acompañamiento de tambor: La Bombarda en Bretaña y la Ciaramella en la región de Molise (Italia) y el Piffero en Lombardia (norte de Italia). En los tres casos son acompañados por otro instrumento, los dos primeros por cornamusas y el último por el acordeón: a la bombardas acompaña esa pequeña y aguda cornamusa llamada "binou", a la ciaramella la "zampogna molisana" y al piffero el acordeón. En los tres casos los "gaitero-dulzaineros" hacen sus silencios y reposos mientras sus compañeros mantienen el sonido continuo.

Sin embargo, los gaiteros de "bota" es común que toquen solos, no tienen ese problema. Ellos llenan el espacio sonoro de forma continua, con el continuo soplar del saco no se producen silencios ni cortes. Su puntero hace la melodía y el roncón pone esa nota pedal soporte armónico dando entre los dos tubos (o más) a su vez ese efecto polifónico.

Es fácil encontrar en viejos documentos y actualmente en muchos lugares del mundo a gaiteros de gaita de odre como solistas en las sesiones de danza o baile y sin que sea imposible, es difícil encontrar dulzaineros solistas en esas condiciones.

Teniendo en cuenta todo esto nos parece difícil que cuando encontramos un gaitero solo tocando se trate de un gaitero-dulzainero y nos inclinamos a pensar que se trata de un gaitero que toca una gaita de odre.

Por ello, y sin poder asegurar que la opción tomada garantiza con total seguridad que se trate de gaita de odre, en



la relación y presentación de los datos antiguos me limitaré a recoger solamente los documentos en los que aparezca solamente un gaitero, sin acompañamiento de otro gaitero o tamborero. Por supuesto tampoco se puede decir que si aparece más de un gaitero formando grupo o acompañado de tambor se trata de gaitero-dulzaineros, pero ante la duda se ha optado por no incluirlos sabiendo que en algunos casos se tratará de gaita de odre.

ACERCA DE LA DENOMINACIÓN

Veamos a continuación con que denominaciones encontramos este tipo de instrumentos en el País Vasco.

Gaita. A pesar de la posible confusión que se da a veces en los documentos entre cornamusa y dulzaina en muchas casos es evidente que con denominación se refieren a la cornamusa.

Gaita gallega. En algunos casos aparece con esta denominación, que es la misma con la que hoy en día se denomina este tipo de instrumentos entre nuestra gente.

La Bota o Gaita de Bota es como se la conoce hasta hoy en la zona de La Rioja (incluida la Rioja alavesa). Sin duda el nombre le viene dado por la piel del saco de aire da la gaita que asemeja una bota de vino.

Xirolarru: L (Hb.) musette (mus.).

Como podemos ver en la provincia vasca de Lapurdi se conoce el término Xirolarru. Traducida esta palabra compuesta quiere decir Xiro=flauta y larru=piel o cuero.

L: Lapurdi.

(Hb): tomado del diccionario manuscrito de Martin de Iribarren nacido en Ascaín (Lapurdi) el año 1910.

musette: gaita (saco).

Dictionnaire Basque-Français. Pierre Lhande. Paris, 1926. Pág. 1044.

Tuta: (H) – 1º cornemuse; 2º corne, instrument à vent; 3º cornet (de papier, etc.).

(H) = Le manuscrit Harriet. Maurice Harriet nacido en Halsou (Lapurdi) el año 1814.

Dictionnaire Basque-Français. Pierre Lhande. Pág. 983.

Txaranbel: // 3º (AN-b, S), cornamusa, instrumento de pastores: cornemuse, instrument de musique des bergers; 4º (L, S) canto agudo, chant aigu.

AN-b: Alto navarro-Baztan.

S: Suletino, Souletin.

L: Lapurdi

Diccionario Vasco-Español-Francés. R.M. de Azkue. Bilbao, 1906. t. II. Pág. 313.

Cabreta: En la obra "Tragicus de gestis Caroli Magni" escrita por Aimeric de Peyrat (s. VIII), al referirse a las fiestas que celebraban los lugareños dice lo siguiente: *quidam cabreta vasconizabant, levis pedibus persaltantes*, que el P. Donostia traduce como: algunos, *al son de la cabreta, vasconizaban saltando, danzando con pies ágiles*.

Esta denominación está sin duda relacionada con la piel de la cabra con la que se hace el saco de aire y que da

nombre al instrumento. No olvidemos que la etimología de la palabra gaita nos lleva a lo mismo: *gaita*. (Posible, del gótico <<gaitis>>, *cabra, por el fuelle, hecho de piel* (Diccionario de uso del español María Moliner).

TIPOS DE GAITA

Para conocer la morfología y características de las gaitas de odre utilizadas en el País Vasco hay que tener en cuenta tanto la documentación escrita como la iconografía y los tipos de instrumentos utilizados, algunos en uso actualmente, en las zonas limítrofes, con un repertorio musical que en muchos casos es el mismo o parecido al nuestro.

Teniendo en cuenta las características del puntero dos son los tipos de gaita que encontramos:

1.- Puntero con boquilla de doble lengüeta, tipo oboe.

2.- Puntero con boquilla de lengüeta simple batiente, tipo clarinete.

1.- Dentro de este tipo encontramos dos formas diferentes.

1A: La conocida como la Bota o Gaita de bota. Es del tipo de la gaita gallega, con puntero de tubería cónica y pita (boquilla) de doble lengüeta y roncón de tubería cilíndrica y fita (palleta) de lengüeta simple batiente que el gaitero se lo coloca sobre el hombro. Esta gaita se ha venido utilizando en la zona de La Rioja hasta la década de 1920 y hoy en día esta produciéndose un movimiento importante de recuperación. La zona alavesa además de ser donde en épocas más recientes se ha utilizado, es en la que más información hemos encontrado acerca de la gaita en el País Vasco.



Bota o Gaita de bota (Fot. JM Beltrán Argiñena)

Según las reproducciones hechas a partir de los viejos ejemplares que se conocen La Bota o Gaita de Bota consta de las siguientes partes:

Tubo melódico: El puntero es de madera de boj. El tubo es cónico y está unido al saco por la parte de la boquilla. Para la digitación tiene 8 agujeros (7 en la parte anterior y uno en la posterior, el primero a partir de la boquilla), más dos en la parte inferior junto a la campana colocados uno frente al otro a ambos lados del tubo que son los que dan la

tonalidad al instrumento. En el primer registro da la escala de DO M, de Do+1 a Do+2.

Roncón: Hecho también de boj es de tubería interior cilíndrica y está hecho en tres partes. Da un Do-1 que sirve de nota pedal en DO M (tónica) y Fa M (quinta), las dos tonalidades en las que más se toca. También se puede tocar en DO m.

Saco de aire. La "bota" que da nombre al instrumento es de piel de cabrito o otra similar y suele estar forrada con una "camisa" de paño que protege y adorna el saco.

Soplete o soplador: Como el resto de los tubos de la gaita es de madera de boj excepto la punta que puede ser de cuerno. En el extremo que queda dentro del saco, tiene una pequeña válvula de piel que se abre al sopla permitiendo la entrada del aire, y cuando no se sopla tapa la salida del tubo impidiendo que salga el aire.

(Antes de continuar es necesario mencionar la importantísima labor de recuperación de la Gaita de bota realizada por el grupo riojano "Entresaca" y principalmente por Fernando Jalón gaitero y artesano fabricante de las nuevas gaitas)

IB: El "Boto" o "Gaita de boto" es uno de los instrumentos más utilizado en la música popular para danza en la zona del Alto Aragón, al norte de la provincia Huesca. Esta comarca esta próxima al Valle del Roncal situado en el nordeste de Navarra y en el Pirineo navarro. Por ello, por contar además con documentación que nos muestra la presencia de la gaita en la zona y no conocer ningún instrumento del lugar incluimos este modelo aragonés. Esta gaita tiene el mismo tipo de puntero (clarín) y dos roncones, como la anterior de tubería cilíndrica y "fita" de lengüeta simple batiente, uno pequeño, "bordoneta", colocado en paralelo junto al clarín y otro largo que el gaitero lo coloca en posición inclinada hacia abajo, sujetado bajo el brazo derecho (bajo el izquierdo el saco).

(Para saber más acerca de este instrumento se hace imprescindible consultar el magnífico trabajo de Martín Bleuca Vitales y Pedro Mir Tierz "La Gaita de Boto Aragonesa").



Boto o Gaita de boto
del Alto Aragón
(Fotografía:
JM Beltrán Argiñena)

En el valle del Roncal, como decíamos no lejos de la zona aragonesa en la que se tocan este tipo de gaitas, se danzan los bailes de corro en parejas conocidos como "ttun ttun". He aquí una de las letrillas del "ttun ttun" que cantaban en castellano a principios del siglo XX:

*Ttun ttun la gaita ttun ttun tambor,
ttun ttun la flauta de Nicanor.*

¿Sería de este tipo la gaita de la que habla la copla? La verdad es que su música es muy indicada para poder ser interpretada tanto con la flauta y el tambor muy conocidos y utilizados en los alrededores, como con la gaita, y algunas de sus melodías tiene similitudes con algunas de las que encontramos en el repertorio de la Gaita de Boto.

El hecho de ser cantada en castellano indica que no es muy antigua ya que es en esa época de comienzos del siglo XX en la que comienza en el Roncal la pérdida de la lengua vasca, lengua en la que se cantan la mayoría de viejos cantos populares del valle.

2.- Bohaussac o Boha. En las Landas de Gascuña, limítrofe con el País Vasco en su parte noroeste se ha venido utilizando la Cornamusa de las Landas conocida con el nombre de Bohaussac que significa más o menos "soplo con saco", o su diminutivo Boha. Incluimos este modelo gascón por su similitud con la alboka y por compartir con el instrumento y su zona músicas, danzas, cantos y otros aspectos de la cultura popular, por aparecer este tipo de gaita abundantemente en la iconografía vasca y por parecerse tanto a la descripción que hace historiador navarro Arturo Campión en su narración titulada "El Bardo de Itzaltzu" de la gaita que tocaba el gaitero vasco Gartxot.

Es una pequeña gaita compuesta por el saco, el soplador y una pieza de madera de boj en la que se han taladrado longitudinalmente dos tubos paralelos. Uno de ellos, el izquierdo es el tubo melódico y el otro el que da la nota pedal.

Los dos tubos tienen "fita" de lengüeta sencilla batiente.

El tubo melódico tiene cinco agujeros en la parte anterior y uno en la parte posterior, el más alto o próximo a la "fita". El tubo roncón tiene un agujero en su parte anterior cerca de borde inferior y un tubito que se acopla y puede alargar el tubo y dar una nota pedal más grave. Esto le permite poder dar tres notas pedal diferentes.



Bohassac o Boha
(Fotografía:
JM Beltrán Argiñena)



La similitud de esta gaita con la alboka es grande. En los dos casos se trata de un doble clarinete.

En los dos casos el tubo melódico es el izquierdo y el derecho el que acompaña. Igual que el de la gaita landesa el tubo melódico de la alboka tiene cinco agujeros en la parte anterior.

En los dos casos el sonido es continuo. La diferencia es que la alboka no tiene saco para almacenar el aire y para ello requiere de la técnica de la insuflación continua. Parece que la Boha no es otra cosa que una Alboka con odre o viceversa.



Jenty Benquet.
Músico de Cornamusa de las
Landas (Fot. Mabru, 1986)

Como apuntábamos anteriormente y podremos comprobar posteriormente entre las representaciones iconográficas en el País Vasco existen varias en las que podemos ver este tipo de gaita.

LA GAITA-XIROLARRU

EN LOS DOCUMENTOS HISTORICOS

Entre los viejos documentos que se refieren a nuestra gaita encontramos uno realmente curioso e interesante que no deja lugar a duda acerca de la implantación y del uso que se hacía de este tipo de instrumentos ya en épocas pasadas en el País Vasco. Data de la época de Carlomagno (S. VIII) y la recogió el P. Donostia en su libro "Música y músicos en el País Vasco" (1951). En él, se cita la obra "Stromatheus Tragicus de gestis Caroli Magni" escrita por Aimeric de Peyrat, que al referirse a las fiestas que celebraban los lugareños dice lo siguiente:

*quidam cabreta vasconizabant,
levis pedibus persaltantes.*

que, traducido, diría:

*algunos, al son de la cabreta, vasconizaban
saltando, danzando con pies ágiles.*

<<Vasconizare>> quiere decir <<bailar al estilo de los vascos>> Es curioso este verbo que parece indicar que los vascos tenían un estilo propio de baile. ¿Sería la cabreta una especie de gaita? (Donostia, 1952). Es conocido que en diversos lugares de Francia a algunos instrumentos de música del tipo de la gaita-cornamusa se les denomina "Cabrette" y "Cabreta". En concreto en la zona occitana de

Midi-Pyrénées se toca "la cabreta", gaita de las de fuelle para hinchar el saco.

Por otro lado, si ese estilo propio de bailar era interpretado con la cabreta nos da más seguridad para poder decir que este instrumento estaba muy arraigado en el Pueblo Vasco.

// . No olvidemos citar por su interés iconográfico, las representaciones de instrumentistas existentes en las portadas de Catedrales como Pamplona, Bayona, //, las pinturas murales de S. Pedro de Olite (*tañedor de cornamusa*) (Pág. 9)

En la misma obra del P. Donostia vemos esta otra referencia acerca de la gaita: *En el primer tercio del siglo XV había un juglar en Lumbier; en Santesteban el bufón de Tolosa y en Laguardia (que entonces pertenecía a Navarra) un tocador de gaita, por nombre Diago.*

Junto a estos músicos de gaita, populares, había los tamborer, tamborino, como Bernart d'Oyon, Martín de Artajo, de Lumbier (P. Donostia, 1952. Pág. 10).

De la misma época que la obra "Stromatheus Tragicus de gestis Caroli Magni" anteriormente presentada es esta otra referencia a la gaita que encontramos entre las narraciones de tipo histórico escritas por el investigador, lingüista e historiador navarro Arturo Campión en su libro "Narraciones baskas". Se trata de la narración titulada "El Bardo de Itzaltzu". (Itzaltzu: pequeño pueblo situado a 5 Km. de Ochagavía, en la carretera a Isaba). El protagonista de la historia es Gartxot el Bardo de Itzaltzu quien junto a su hijo Mikelot se dedican a entretener con su música y sus cantos a los peregrinos en el monasterio de Orreaga-Roncesvalles en la época en que Carlomagno anduvo por esa zona (finales del S. VIII). La escena se desarrolla en la sobremesa de una de aquellas cenas. *Los peregrinos habían cenado ya y buscaban el modo de recrear la velada hasta la queda. El estómago lleno y el calor corporal desataban las lenguas. Nadie conversaba a media voz, depuesto el temor de distraer oraciones. Buscábanse las gentes de la misma lengua, o mejor dicho, de la misma provincia o comarca. Los ribaldos y truhanes provocaban la risa con cuentos, anécdotas, adivinanzas, juegos de manos y títeres; los herbolarios ofrecían remedios; los santeros, imágenes de la Virgen y del Señor Santiago; los tafures alquilaban tableros de ajedrez, dados y cubiletes. Tres o cuatro juglares y juglaresas, al son del crwth, la rota y el arpa, recitaban vidas de santos y aventuras de paladines. Y esta era la diversión que mayores racimos de curiosos formaba. La cocina, asemejábase al real de una feria.*

El Abad de Conques cebaba su atención en los mil pormenores del cuadro y le retocaba imaginativamente, situándole en los días futuros, después que la peregrinación a Compostela fuese el árbol, expertamente cultivado, que extendiera sus ramas sobre todos los países de Europa.

Cierta noticia, entonces y en casos análogos de propósito difundida, incitó la curiosidad de los peregrinos. Nombraron una diputación que declarase los deseos de todos al Abad de Orreaga. Un flamenco rubio y panzudo, en pésimo latín, pidió al Abad que cantasen los troveros

de la Casa. Hizo una seña el Abad, y se adelantó Gartxot de Itzaltzu, seguido de un rapaz de doce a trece años, cuya gentileza a todos complació. Los ojos garzos, la sonrosada tez, la recta nariz, la negra cabellera y otras facciones del rostro, así como la proporción del cuerpo, denotaban que el muchacho era hijo de Gartxot. Vestían ambos igual traje: túnica y capa blanca franjeadas de rojo, abarcas de cuero curtido y calzas de piel de cabrito, negras.

Plantáronse en el centro de semicírculo de la mesa, delante del Abad de Conques, a quien saludaron quitándose los capirotes cfe paño encarnado. Los trujamanes se diseminaron por entre los peregrinos para traducirles las estrofas, compuestas en idioma basko. Uno de ellos permaneció junto al abad forastero.

Gartxot tocaba la **cornamusa o gaita bretona**. Mikelot, la rota. Cantaban dialogando, acompañándose alternativamente de los instrumentos; grave la voz de aquél, aguda la de éste, y el oírlos suscitaba la imagen de sombrío peñasco de cuya cima se precipita un arroyo: plateado tahalí del gigante negro. La melodía era cual ave enjaulada que, tras breve vuelo, siempre se posa sobre los mismos palillos.

Compuesta en el modo frigio, al desenvolverse pausada y serena, en el ámbito corto de seis notas, tomaba de las uniformes cadencias y del **persistente pedal que el roncón de la gaita mantenía**, cierto colorido suave de tristeza: la del crepúsculo euskaro con sus montes nebulosos, florestas solitarias y gimientes ríos. Entre estrofa y estrofa ejecutaba la cornamusa un intermedio construido sobre la misma tónica y el mismo tema melódico; pero alderredor de éste se enroscaba, desfigurándole y ocultándole, el lujurante floreio de mil notas vivas, alborotadoras e insubordinadas, vestigios, sin duda, de la fantasía musical árabe, maestra de las no lejanas chirimías pamplonesas.

Gartxot y Mikelot cantaron "La pastora de Gañekoleta": las estrofas y versos descriptivos, el padre; los líricos, el rapaz de la voz de oro.

Por la descripción que hace de lo que toca el gaitero parece tratarse de una gaita de una extensión similar a la de la alboka y a la de toda la música tradicional de la txanbela pirenaica. Estos dos instrumentos, la alboka y la txanbela, el primero de la zona centro-occidental y el segundo de la oriental del País Vasco, tienen todo su repertorio tradicional dentro de la extensión de las seis notas.

ANGLES, Monseñor Higinio Anglés en su obra "Historia de la Música Medieval en Navarra" nos ofrece este interesante dato del siglo XIV. Reinaba en Navarra el rey Carlos III el Noble de Navarra, el cual contaba con músicos ministriles y entre ellos tañedores de cornamusa: // Escrita en la misma ciudad (Sangüesa), 23 de septiembre del citado año (1392), aparece una orden real en el sentido que se paguen <<a Jaquet Jolis, ministril, 4 florines de gracia especial>>. Desde Pamplona, a 3 de noviembre 1392, ordena el rey se pague <<a Perot, jubonero, 12 florines por una hopalanda, un jubón, <<chaperon, chaucos, rouble longue, soulers, et sainture>> que fueron dados a Jean, "ministril de arpa".

Del mismo año figura una orden de pago firmada en Pamplona, 4 noviembre, se entregue una suma <<a Testa de Fierro y Nicolas, su compaynero juglar... por fazer sus expensas a ir a Alemyna por aver un compaynnero juglar de cornamusa, por fazer venir el servicio del rey>>. Es de observar que ya en años anteriores, Juan I de Aragón, se preocupa siempre de tener buenos músicos de cornamusa y que los mejores, según él, eran venidos de Alemania.

Relativo a este último dato, en el mismo documento podemos ver como Carlos III el Noble tuvo músicos procedentes de la corte de Aragón (ANGLES, 1970)

Volviendo al P. Donostia, el infatigable capuchino también escribió acerca de este instrumento en su libro Historia de las Danzas de Guipúzcoa-Instrumentos Musicales del Pueblo Vasco:

TUTA = GAITA GALLEGA. ¿Se usó en el País Vasco? No se la conoce actualmente. Parece que a fines del siglo XVIII y comienzos del XIX no se tocaba el tamboril en algunos pueblos de Alava. "En algunas hermandades situadas en los extremos de la provincia (Araba-Alava) se suple el defecto de esta música (tamboril) con la de la **gaita gallega**," dice Marina (Diccionario Geográfico-Histórico de España, por la R. A. de la Historia, t. I, Pág. 52).

Como representaciones iconográficas de la gaita gallega señalaremos la del refectorio de la capilla de San Francisco Javier de Pamplona; la pintura mural del siglo XIV de San Pedro, de Olite (anuncio del ángel a los pastores), la del grifo de San Vicente, de Arama (sic), la de la portada de Lequeitio... (Donostia, 1952. Pág. 98)

En la misma obra pero en el apartado referido a la dulzaina encontramos otros datos de interés relacionados con la gaita:

No es frecuente que en documentos antiguos aparezcan cuentas de gaiteros. Me refiero a la parte vasca de la montaña. Si alguna vez aparecen, son traídos de fuera, porque, según esas cuentas, la procedencia desde fuera del pueblo es taxativa, no sólo para algunos instrumentistas, sino también para danzas y danzantes. Así, en Bilbao, en 1676, "se pagaron 3,861 rs. que costó la danza que se hizo de Navarra, 320 maravedises que se dieron a los ocho danzantes y **gaitero**". // En Tudela, en 1578, "se pagaron a Juan de Gurraça y Juan de Malla y sus coms, 50 rs. ... por ... danças diferentes ... diez reales de la **gayta** que les hizo son". No sabemos si esta **gayta** era propia de aquella villa o si vino de fuera para las fiestas. Ni tampoco si el instrumento llamado **gayta** era la dulzaina o el instrumento de odre de cuero. Hay mucha confusión en estas denominaciones. Que no debía de ser de uso muy extendido, sobre todo hacia la montaña, parecen indicarlo unas líneas que dan cuenta de un torneo que en 12 de abril de 1605 se celebró en Pamplona: "se oyó por la Zapatería gran ruido de **gaitas**, que para esta tierra fueron novedad, a cuyo son venían danzando.

Referentes a **gaiteros**, hay cuentas en Pamplona de los años 1622 (Bartholomé Franco y un hijo suyo, Juan de Ciriza)...



Según el P. Donostia en estos datos no está muy claro si se trata de dulzainas o gaitas de odre, pero en este mismo apartado de la dulzaina escribió: <<Consignemos que en la copia del "Privilegio de la Unión" que se conserva en el Archivo Municipal de Pamplona hay un dibujo del siglo XV representando a un gaitero con disfraz de caballo>>. En este caso no hay duda que se trata de gaita de odre con saco, soplador, puntero y roncón sobre el hombro (ver iconografía).

En un artículo realizado por el historiador navarro José María Jimeno Jurío titulado "Tamborines y Gaiteros en Estella (Siglos XVI y XVII)" encontramos mucha e interesante información acerca de la gaita:

Gaita, charrabeta y chirimía. // De 1549 data la mención más antigua de la GAITA que he descubierto en Estella. Figura en las cuentas municipales: <<A mose Pedro Esmolador por tañer huna gayta en la dicha procesion, nueve tarjas>> Ignoramos, por ahora, si se trataba de un estellés de nacimiento, vecindado residente o forastero contratado para la procesión de ese año, con los tamborines Echábarri y Munárriz, y Boneta el atambor.

Un siglo después abundan las menciones del instrumento, vinculado siempre a grupos de danzas. Juan de Muez, maestro de danzas, cobró en 1653 <<por dos danzas con sus gaytas que, por mandado de la Ciudad, saco para el regozizo de las fiestas de la Madre de Dios del Puy y apostol San Andres>>. Años más tarde presentó este maestro una danza y percibió una suma <<por las jornadas que hizo en yr a buscar los jitanos, y por el gaitero>>. Durante las fiestas de la Virgen del Puy de unos años siguientes registramos partidas como éstas: a Juan de Abínzano, maestro de danzas vecino de Tafalla, <<por una danza con su gayta>> (1660); a José de Larrosa por una danza de ocho personados y gayta, y a Juan de Muez, maestro de danzas, <<por una que saco con su gayta>> (1662); a Martín de Baquedano, maestro de danzas vecino de Puente la Reyna, <<por una danza con su gayta que ha traydo, y a Juan de Muez, maestro de danzas, por una de ocho personados con su gayta>> (1663); a Joan de Arzo, vecino de Cirauqui, <<por dos danzas que ha sacado con sus gaitas>> // Las danzas, y la música que las acompañaban, como sucederá con la lengua "vulgar" vasca y otras muchas expresiones del alma popular de Navarra, serán muy pronto objeto de una represión sistemática, de la que no se libraron tamborines y gaiteros. El visitador diocesano dejó escrito y ordenado en el libro de cuentas de la parroquia de Garísoain (Guesálaz) en 1722: <<Mandamos que en las meçetas no permitan que el jular o gaita ande por el lugar despues del toque de las Ave Marias, pena de excomunion, y que el dicho abad publique tambien estos mandatos todos los años el dia de la meçeta, so la misma pena>>. // Arch. Municipal de Añorbe: En 1659 pagaron <<al tamboril por hauer tanido el jular y charamela, y hauer dado los caxcables a los dançantes cinco ducados, y un real al atambor>>. La misma fuente informa que las danzas del Corpus de 1676 en este lugar <<las hizo Pedro de Asiain, gaitero>>. (JIMENO JURIO, 1984).

En el trabajo presentado por Juan Cruz Labeaga en las V Jornadas de Folklore celebradas en Pamplona el año 1989 con el título "Danzantes y Gaiteros en Sangüesa" encontramos abundante información acerca de la Gaita. Como he dicho anteriormente, para evitar la confusión que se da con la denominación gaita entre el instrumento tipo oboe, sin odre o con el me limitaré a entresacar los datos antiguos en los que aparezca solamente un gaitero, sin acompañamiento de otro gaitero o tamborrero:

2. NOTICIAS DE LOS SIGLOS XVII Y XVIII

//

Año 1661, << Más pagué a los danzantes de al otro día de Nuestra Señora de Agosto, voto de la villa, doce reales>>.

Otra fiesta importante es la celebrada en honor de San Sebastián, patrono de la ciudad, el 20 de enero. Los cultos religiosos comienzan al atardecer del día anterior y el Ayuntamiento acude en corporación a vísperas cantadas en la iglesia de San Salvador acompañado por un gaitero. Este acompañamiento musical perduró durante muchos años.

Año 1794. <<En 19 de enero pagué al gaitero 16 reales fuertes por acudir a la función del patrón de la ciudad San Sebastián>>.

//

3. COFRADIA DE NUESTRA SEÑORA DEL SOCORRO Y DE SAN LAMBERTO

//

El primer libro que se conserva de esta cofradía comienza en 1762 y las primeras facturas de gastos dicen: <<Item dan en data 24 reales fuertes que pagaron a dos danzantes que ubo forasteros. Item 32 rs. que pagaron a los ocho danzantes por acompañar a la Ciudad y cofradía el día de los toros. Item dos pesos que an pagado al gaitero por acompañar a la Ciudad y cofradía dicho día>>. //

Año 1774. <<Más dos pesos al gaitero y 4 pesetas a los danzantes>>

Acerca de las denominaciones gaitero y dulzaina el autor apunta: Hemos constatado en varias ocasiones que el músico ejecutante le llaman gaitero y al instrumento dulzaina. Parece que esto ocurre ya a finales del siglo XVIII y por supuesto en esos casos los gaiteros mencionados, aunque aparezcan solos, no se incluyen en esta relación.

Una prueba de lo que decimos acerca de la necesidad que tiene el gaitero-dulzainero de acompañamiento lo encontramos a continuación en este mismo artículo: En los entráticos de la cofradía de 1776 consta lo siguiente: <<Pedro José Redín fue admitido por hermano con la condición de que aia de acudir con la dulzaina y tamborillo a todas las funciones de la cofradía como se ha acostumbrado, y en las mismas condiciones que lo ha hecho su padre Balentín Redín, ...>> //

1766: <<más por haberse hecho detener (quedar) al gaitero para el día de la novillada se le dio a más de lo ordinario dos pesos fuertes (17 reales). Más a los danzantes por la misma razón doce reales fuertes>>. //

1776: <<Más al gaitero 7 pts. por acompañar a los mayores el día de la Concepción y su octava y el día de San Gregorio>> //

1780. , hay ya una importante novedad: la ausencia de danzas, ausencia que llega a ser definitiva. // Por el contrario, la música de gaita no decae en estos años y su ejecutante cobra <<por función ordinaria>> 46 reales. Sabemos que es costumbre que el gaitero anime la ciudad en su recorrido nocturno. <<Más media libra de cera que se gaste de la acha que se sacó para dar la buelta con la gaita. Año 1781. //

1807 contrataba la cofradía al gaitero Agustín Calvo admitiéndole gratis como hermano << en los mismos términos que el anterior, esto es, con la obligación de venir sin ser llamado y sin más pago que 50 rs. sencillos>>. El referido gaitero era forastero porque quedaron anotados los viajes del mayoral en busca de gaitero. //

4. LA COFRADÍA DE SAN ROMÁN //

1790: Apenas repuesta la población de la terrible desgracia, más de quinientas personas perecieron ahogadas, acuerda la junta <<de conformidad de toda la cofradía que se traiga la gaita>>. Fue necesario encontrar un gaitero foráneo a quien pagaron 40 rs., a veces si se detiene un día más le pagan 53 rs. //

A partir del siglo XIX empieza a verse como algunos gaiteros son acompañados por el tambor <<1814 en que se gastaron 10 rs. por ir a buscar al gaitero y 54 rs. <<por asistir a las funciones del santo y el gasto de él y su compañero>>. En años sucesivos continuaban acordando >>se traiga la gaita en obsequio del santo>>. Acompaña al músico un chico que hace de tamborilero, según partida de 1822. >>Más el gaitero con el gasto de él, el chico y caballería 70 rs.>>. También se aprecia el cambio de "gaitero" a "los gaiteros" o "pareja de gaiteros" lo que nos hace pensar que se trata de gaitero-dulzaineros al modo que actualmente se conocen (LABEAGA, 1990).

Esta información recogida por Juan Cruz Labeaga en Sangüesa nos hace pensar que durante algún tiempo, posiblemente durante el siglo XVIII y quizás parte del XIX, pudieron funcionar en Sangüesa los dos tipos de instrumento, y que poco a poco la dulzaina fuera quedándose con todo ese tipo de obligaciones musicales.

Otra fuente documental importante es la que nos ofrece Joaquín Jiménez en su trabajo "Danzas de Alava".

Así por ejemplo refiriéndose al tema que nos ocupa podemos leer:

Mas no solo es el txistu el instrumento usual en Alava, sino que la Gaita ocupa una extensa área de utilización, no ya en la actualidad, sino en tiempos pretéritos, sobre todo en zonas de la Rioja Alavesa, montañas de Arana, Campezo y Araya, así como Marquinez y Peñacerrada, a juzgar por los pagos hechos a gaiteros en tales localidades, y que no citamos para no hacer excesivamente larga esta disertación. Ahora bien, al llegar a este punto cabe preguntarse: ¿Qué clase de gaita es la usual? o mejor: ¿Ha sido usual en Alava? Hoy ya sabemos que no se usa más que la

conocida por gaita o dulzaina, aunque rigurosamente hablando, entre una y otra haya sus diferencias cromáticas y de constitución o construcción. Pero ¿fue siempre así? o por el contrario ¿se utilizó la hoy llamada Gaita Gallega o más propiamente cornamusa?

De todas formas nosotros pensamos que en algunos casos no hay ninguna duda de que se trata de la gaita de odre y así encontramos en el mismo trabajo la "Gaita de Bota" en el siglo XVII en la zona de la Rioja Alavesa:

es revelador el dato que hallé hace poco escaso tiempo en el archivo de Oyón (Villa de la Rioja Alavesa) y que en las cuentas del Concejo del año 1662 se ve que abonan "setenta y siete reales que se dieron al gaitero por el trabajo de tocar la bota para el festejo de la Concepción", relevándonos de todo comentario este "tañer la bota" tan perfectamente señalado como sistema de gaita.

En Oyón en el año 1666 se abonan cuatrocientos y veinte reales y diez maravedises, gastados en festejos de los santos mártires, como consta del memorial "por menor e dar de comer al predicador músico, GAITERO, PREGONERO y sus pitanzas y a los danzadores la suya, fuegos y demás adherentes y ARPISTA dar le de comer y la pitanza".

Y en Lapuebla de Labarca abonan doce reales al gaitero por "tañer la chirimía" (Jiménez, 1972. Pág. 6).

En este último caso según la denominación utilizada, parece tratarse de una especie de oboe, pero el hecho de ser uno solo el músico nos hace dudar y pensar que se trata de un gaitero como el que aparece en el mismo pueblo a principios del siglo XIX en el grabado de F.H. Locker (ver iconografía).

En el libro que el Barón Charles Davillier escribió en 1862 titulado "Viaje por España" encontramos un interesante dato acerca de la gaita. Dentro de este capítulo XX titulado "Danzas españolas" del tomo III de su libro, en la p. 68-73 hay un apartado titulado:

"El baile de las provincias vascongadas- El pandero. La orchésographie de Thoinot Arbeau - El Zorcico- La Danza Vizcaína. El libro contrabailles del reverendo padre Palacios.- El pañuelos (sic) y el músico tamborilero. Jovellanos y las diversiones públicas de España. - Libros sobre la danza en lengua vasca. La Camargo y el gran inquisidor".

En este encontramos información acerca de los instrumentos musicales utilizados:

Siempre ha sido muy pronunciado el gusto de la danza en las provincias vascongadas. En el siglo XVI, el instrumento favorito de los vascos era conocido en Francia con el nombre de Tambourin de basque. Sus danzas, tal y como existen hoy, todavía se describen en una curiosa obra impresa en Sangres en 1589 bajo el título de Orchésographie, traicté en forme de dialogue, par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre et practiquer l'honneste exercice des danses. Su autor, Jehan Tabourot, que ocultaba su nombre bajo el anagrama de Thoinot Arbeau, era un buen canónigo langrés, de 69 años de edad, lo que no le impedía el ser indulgente. En efecto, recuerda



a sus lectores, citando este pasaje del *Eclesiastés*: *Tempus plagendi, tempus saltando, que si hay ratos para las lágrimas, también le debe llegar su vez a la danza. Después de haber contado cómo ha visto ejecutar la danza de los moriscos "en compás binario con zapateados y taconazos", describe la de los "vascos y bearneses" y su Tambourin de basque (pandero), que tienen colgado de la mano izquierda y tocan con los dedos de la mano derecha. Este pandero tiene medio pie de altura y de diámetro algo menos; va rodeado de cascabeles y de laminillas de cobre que producen un ruido muy agradable.*

Además del pandero, los vascos bailan al son de la gaita, lo mismo que los asturianos y los gallegos y con acompañamiento de tamboril y de la flauta. Su danza principal, a la que dan el nombre de *zorrico*, consta de dos partes distintas: comienza por la danza real y termina por un paso que se llama el *arrin-arrin*. Estas danzas son hoy todavía, a pesar de las luchas fratricidas que han ensangrentado tanto tiempo el país, las mismas que describe un viajero del siglo pasado: *"He sido testigo de las danzas de Vitoria, bajo los árboles de la plaza. El alcalde mayor da el tono; dos tambores han comenzado a tocar la llamada; mozos y mozas se reúnen; las muchachas forman cadena por medio de pañuelos que llevan en las manos, y los hombres hacen otro tanto. Así, por separado, describen diversas figuras alrededor de los árboles y sobre el musgo"* (Davillier, 1874. Pág. 68-73).

En el trabajo realizado por Jesús Ramos titulado *Materiales para la elaboración de un censo de músicos populares de Euskal Herria, a partir de los instrumentistas llegados a Iruñea en el Siglo XVIII* encontramos algunos datos que puede que se refieran a la gaita de odre.

A lo largo de este trabajo mantendremos la diferenciación de términos *dulzaina* y *gaita*, transcribiendo en todos los casos la denominación que aparezca en los textos originales. No descartamos, en absoluto, la posibilidad de que en algún caso se haya usado en el pasado —como se hace en la actualidad— la voz *gaita* para llamar a una *dulzaina*, pero lo que es evidente es que si siempre que encontremos la palabra *gaita* la vamos a interpretar como *dulzaina*, sin plantearnos otra posibilidad, lo que conseguiríamos sería hacer desaparecer de la instrumentación del pasado en nuestra geografía a la *gaita* (instrumento de doble lengüeta no aplicada a los labios y con reservorio de cuero para el aire) y esto sería algo completamente erróneo. Pero es que además, ocurre que en las series documentales manejadas existen pasajes que nos muestran que se distinguía un instrumento de otro, y pondremos como ejemplo la cita referida a Gregorio Arrieta, cuando en 1778 se dice que tocó «*dulzaina y gaita*» (es decir, que tocó dos instrumentos, diferenciados cada uno de ellos con su respectivo nombre) (A.M.P. *Diversiones Públicas*, año 1778); a nuestro juicio, ejemplos como éste hacen perder validez a las posturas que sostienen que, por norma, tanto al decir *dulzaina* como *gaita* se está llamando a un mismo instrumento, sin pensar en la posibilidad de que existieran diferencias, siquiera en la conformación de instrumentos

que podrían incluso ser parecidos (como lo son una *dulzaina valenciana* y una *navarra*).

He aquí la ficha referida al músico al cual hace referencia Jesús Ramos:

<<Gregorio Arrieta - **Gaita**, *dulzaina*, guitarra - Torres del Río, Sansol - 1763-73, 75-86, 88, 90-92, 94 - (toca en 1769 **gaita con trompetilla**, en 1778 *dulzaina* y **gaita**, guitarra en 1791, *dulzaina* en 1763, 79, 82, 83, 92; y *gaita* en el resto de los años, destacándose el año 1771 que toca acompañado (6g+t) (RAMOS, 1990). Una duda que me surge es a que se refiere cuando dice "*gaita con trompetilla*", ya que si tocaba solo se trata de un instrumento. ¿Sería "*trompetilla*" una forma de referirse al roncón de la *gaita*?

ALGO ACERCA DE LA DENOMINACIÓN GAITA PARA CORNAMUSA Y DULZAINA

Aunque en muchos casos no tenemos duda de que instrumento se encuentra bajo la denominación "*gaita*", lo cierto es que en muchos casos no tenemos la seguridad total de que sea una *cornamusa* y por ello es posible que no hayamos incluido en este escrito a muchos gaiteros de "*bota*" que anduvieron por nuestra tierra.

En este caso, cuando en el documento no se especifica con claridad que se refiere a la *cornamusa* no lo hemos tomado salvo, cuando aparece claramente que el gaitero toca solo, sin ningún otro acompañamiento ya sea melódico, armónico o rítmico. La razón ya la hemos apuntado anteriormente; no conocemos en nuestro entorno el gaitero de "*dulzaina*" que toque solo y sin embargo el gaitero de "*bota*" lo ha venido haciendo hasta nuestros días (ver INTRODUCCIÓN).

Una de las razones que han podido influir en que se den estas confusiones puede ser el hecho de que en muchos casos el uso de un instrumento en el relevo que se da

Ya hemos visto como en algunos casos el músico ejecutante recibe el nombre de gaitero y el instrumento que toca sea *dulzaina* (tipo oboe) esto nos hace pensar

en un relevo de instrumento. Posiblemente en esas zonas los antiguos músicos eran gaiteros de *gaita* de odre y los que toman el relevo podrían seguir siendo llamados del mismo modo que los relevados, pero no así el nuevo instrumento que en algunos casos mantiene su nombre y en otros toma lo mismo que el ejecutante el del instrumento sustituido. Algo parecido nos ocurre hoy en día al aparecer con *dulzainas* en pueblos en los que anteriormente ha habido *txistularis* y oímos a nuestro paso como se refieren a nosotros con el término "*txistularis*".

Otro ejemplo parecido presenciamos en los Sanfermines de Pamplona de 2004. El día 14 de julio, en la Plaza Consistorial, el Ayuntamiento y la Comparsa de Gigantes y Cabezudos de Pamplona homenajeó a los "Gaiteros de Baigorri" (gaiteros de *gaita-dulzaina*) al cumplirse 25 años de participación ininterrumpida con la comparsa. Durante el acto, un "pamplonica de toda la vida" respondía y explicaba a unos foráneos que preguntaban que era aquello: *es el*

homenaje que el Ayuntamiento de Pamplona hace a estos txistularis. Aquel pamplonica sabía que el Ayuntamiento de Pamplona tiene su grupo oficial de Txistularis (tamborileros de flauta y tambor) y para él aquellos músicos uniformados y homenajeados en el Ayuntamiento no eran otros que sus txistularis.

Esto es algo que ha ocurrido y ocurre también en otras zonas. En otros casos es el instrumento el que cambia de nombre. Así por ejemplo la dulzaina es denominada gaita en otros muchos lugares y como gaita es conocida la flauta de tres agujeros entre otras en zonas como Salamanca y Zamora. Pienso que es algo natural el hecho de que el nuevo instrumento al tomar el relevo además de quedarse con la función, se quede con su denominación.

Pero al margen de las dudas que plantean algunas de las informaciones escritas, en los documentos presentados se puede ver que la gaita de odre se ha venido utilizando en el País Vasco durante siglos. No sabemos cuanto fue usado este instrumento, ni cual fue el motivo por el que fue perdiéndose pero sabemos que hasta épocas más o menos recientes todavía se escuchaba su música en el sur de Alava.

Esto lo hemos visto en los documentos más recientes y además acerca de esto y para reafirmarlo tenemos un testimonio directo, el del dulzainero alavés José Mari López de Elorriaga quien me comentó como al acudir a tocar la dulzaina en algunos pueblos de la zona riojana alavesa los años 1950-60 algunos mayores le comentaban: *Aquí, antes de que vinierais a tocar los dulzaineros solían venir a tocar los gaiteros*, refiriéndose con ello a la gaita de bota. No sabemos si ellos lo habían visto o se referían a lo escuchado en su niñez o juventud a los mayores. Como se puede comprobar, en este caso también se ha dado un relevo de instrumentos y así en esa zona hoy en día la dulzaina (que parece haber sustituido en algunos casos a la gaita) es conocida como gaita.

PRESENCIA DE LA GAITA-XIROLARRU ACTUALMENTE EN LA MUSICA VASCA

Son muchos los años en los que no se ha escuchado la gaita de odre en las danzas, bailes, fiestas y celebraciones del País Vasco y fue en la década de 1960 cuando se dio un primer intento de recuperación de la mano del grupo de folklore vasco Argia. En este grupo se formó un dúo de gaitas que participaba en las actuaciones del grupo y de manera autónoma en festivales de música popular vasca.

A continuación surgieron más grupos de folklore y música vasca en los que se tocaba la gaita. He aquí algunos de ellos:



Músicos del grupo de danzas vascas "Udaberri" de Tolosa (Fot. Udaberri)

Grupo de música e instrumentos populares vascos "Sustraiak" en Donostia-San Sebastián. Grupo de músicos del cantautor vasco "Benito Lertxundi", el grupo de música vasca "Ortzadar" de Pamplona, grupo de danzas vascas "Udaberri" de Tolosa, grupo de folklore vasco "Elai Alai" de Portugalete, grupos de música folk vasca como Txanbela, Oskorri, Alboka, Kukuma,... y grupos jóvenes como el grupo folk-verbenero Sorbeltz en Bizkaia o el rockero "Etzakit" de Hernani.

Muchos de estos grupos además de seguir utilizando este instrumento, han dejado constancia en sus discos del sonido de la gaita en la música vasca.

Así, hoy en día, a comienzos del siglo XXI, podemos decir que aunque sea minoritaria, el sonido y la música de la "gaita-xirolarru" continua presente en el País Vasco utilizando y generando un repertorio a partir de las danzas de la Rioja Alavesa y la de otras zonas que o bien han tenido gaiteros o tienen un repertorio que se presta a ser interpretado con este tipo de instrumento. También se utilizan la música de otros instrumentos populares vascos y nuevas composiciones.

No podemos decir que sea un instrumento normalizado en nuestra cultura musical pero quien sabe si con el tiempo lo será. Un ejemplo lo tenemos en Hernani donde desde hace más de una década está presente en todos los carnavales dirigiendo con su música la Comparsa de Gigantes y Cabezudos y donde ya forma parte imprescindible de la fiesta.



Hernani. Carnavales de 2005.
Músicos y Comparsa de Gigantes y Cabezudos
(Fot. Ander Barrenetxea)

Este grupo musical, formado por un xirolarru-gaitero, un dulzainero y un tamborrero, acompaña a la comparsa tocando pasacalles por todo su recorrido. Esta formación es muy cómoda para el dulzainero ya que puede descansar y dejar de tocar cuando lo necesite dejando que suenen la gaita-xirolarru y el tambor durante los largos pasacalles que se tocan.

Al ritmo de su música desfilan los Gigantes y se desplaza todo el resto de la comitiva formada por los Cabezudos, los niños, los padres, jóvenes y aficionados a este acto. Durante el recorrido y en lugares determinados se hacen



“paradas” en las que tanto los gigantes como los cabezudos danzan un vals haciendo o desarrollando unas figuras coreográficas. A la finalización de la danza y en el momento que callan los músicos los cabezudos, armados de los “maskuris” (vejigas hinchadas) con las que golpean a los niños, salen a toda prisa en estampida en persecución de los niños y jóvenes que esperaban alertas ese momento para darse del mismo modo a la fuga, manteniendo ese “juego” durante todas las paradas del recorrido.



Hernani, Carnavales de 2005.
Baile de la Comparsa de Gigantes y Cabezudos
(Fot. Ander Barrenetxea)

REPRESENTACIONES ICONOGRÁFICAS

Aunque sepamos que los elementos que encontramos en la iconografía en muchos casos no están relacionados directamente con la cultura del entorno y que responden más a otro tipo de razones o motivos, no por ello debemos renunciar a lo que nos muestra y sin duda es algo a tener en cuenta a la hora de cualquier tipo de estudio, ya que en muchos casos si representan imágenes y escenas históricas y costumbristas del lugar aportando datos históricos y culturales de gran valor.

Aquí no se presenta un trabajo sistemático, ni un inventario iconográfico musical exhaustivo. La presencia de la música en la iconografía es algo que por lo que nosotros sepamos está sin hacer y que por supuesto sería muy interesante realizar, pero en los ejemplos que siguen se puede apreciar que la presencia de la gaita de odre dentro de la iconografía musical vasca es muy interesante.

ELVILLAR. Araba-Alava. Situado en La Rioja Alavesa a 5 Km. de Laguardia y 15 de Logroño.

Gaitero en el retablo de la Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción, construido por el navarro Araoz (JIMENO, 1987).

La gaita tiene dos roncones que se apoyan sobre el hombro izquierdo del gaitero. El odre parece estar forrado, tiene un largo soplador y el gaitero coge con su mano izquierda el puntero que parece ser muy corto ya que con una sola mano llega de un extremo a otro. La mano izquierda está en posición de tocar pero no se ve ningún otro puntero. si fuera así se trataría de una gaita de doble puntero.



Gaitero en el retablo de la
Parroquia de
Nuestra Señora de la Asunción
(Fotografía: J.A. Ormazabal
en URBELTZ, 1983)

VITORIA-GASTEIZ. Araba-Alava.

Gaitero en el maravilloso pórtico del más puro estilo gótico del siglo XIV o XV de la Catedral de Santa María (JIMENO, 1987).

En la iglesia de San Miguel de Vitoria, en el relieve del primer cuerpo del retablo mayor, vemos esta Adoración de los Pastores, obra de Gregorio Fernández realizada entre 1624 y 1632. En ella podemos ver un personaje portando una gaita de odre. La postura del gaitero cogiendo la gaita es un tanto extraña ya que tiene el odre hinchado y lo presiona con las dos manos como queriendo deshincharlo sin tocar.



Gaitero en la Iglesia de
San Miguel de Vitoria
(Fotografía: EGIPIV, Vitoria)

BIASTERI-LAGUARDIA. Rioja Alavesa- Arabako Errioxa.

Uno de los ángeles (gaitero) del famoso pórtico gótico da la iglesia de Santa María de los Reyes, realizado por autores navarros (JIMENO, 1987).



Ángel gaitero del pórtico de Santa
María (Laguardia)
(Fotografía: Enciclopedia General
Ilustrada del País Vasco. Laguardia)

ELTZIEGO-ELCIEGO. Rioja Alavesa- Arabako Errioxa.

En el retablo de la iglesia parroquial de San Andrés de Elciego, en la parte inferior derecha se halla esta Adoración de los Pastores. Realizada entre 1646 y 1669 por Bernardo Elcareta, escultor vasco del siglo XVII (*). Uno de los pastores tiene en su mano izquierda una cornamusa en disposición de tañerla. Es una cornamusa sencilla: un odre, un tubo para la boca y otro agujereado que elabora la melodía. El odre es elemental, sin decoración (FERNANDEZ, 1978)

(*) Emilio Enciso Viana: "Catálogo Monumental de la Diócesis de Vitoria" – Tomo I (Vitoria 1967) Pág. 49.



Gaitero de San Andrés de Elciego (Fot. FERNANDEZ, 1978)

TUESTA. (Municipio de Valdegobia) Arabako Ibarak-Valles Alaveses.

Gaitero en el pórtico de la Iglesia de la Asunción de Nuestra Señora (JIMENO, 1987).

SAN VICENTE DE ARANA. Araba-Alava, Valle de Arana. Arabako Menialdea-Montaña Alavesa.

// Desde luego en Alava, en el Partido Judicial de Salvatierra hay una bien claramente expuesta. Puede verse en el pueblecito de San Vicente de Arana, en el arco rebajado sobre el que va asentado el altar mayor. La toca (la gaita) un grifo de largo rabo, al que rodean grotescos, seres humanos, raros animales y toda la alegre fauna del plateresco.



Gaita y gaitero de San Vicente de Arana (M. DE ZUÑIGA, 1951)

LA PUEBLA DE LA BARCA. Araba-Alava. La Rioja Alavesa.

Volviendo a la cita del P. Marina sobre la cornamusa en Alava, presentamos este apunte inglés del siglo XIX (Alava – La Puebla, from the original sketch by F.H. Locker F.R.S., Londres, 1823). Poco podemos saber de la cornamusa de Alava a través de él, aunque es posible observar [en un grabado] a dos hombres tocando este instrumento en posición sentada. Mientras tanto una pareja

hombre y mujer con los brazos en alto, realiza uno de los dos estilos de danza conocidos en el País como "Orripeko" o "Arin-arin" (URBELTZ, 1983).

PAMPLONA-IRUÑA. Navarra-Nafarroa.

José M^a Iribarren, nos recuerda que en una copia del "Privilegio de la Unión" que hay en un manuscrito que data del siglo XV conservado en el Archivo Municipal de Pamplona, al margen hay dibujado un curioso "Zaldiko" (hombre con caballito) tocando una **gaita de odre**. Este personaje es muy popular y está muy presente en gran parte del folklore vasco: Zaldiko de las comparsas de Gigantes y cabezudos de Pamplona, Estella, Carnaval de Zuberoa, ... Por ello pensamos que el hecho de que un personaje tan propio de las costumbres populares aparezca tocando la gaita corresponde a que también el instrumento sería propio de la cultura popular de la época.



Gaitero con disfraz de caballo. Dibujo del siglo XV que aparece en la copia del Privilegio de la Unión que se conserva en el Archivo municipal de Pamplona (IRIBARREN, 1944).

Catedral de Pamplona

La Catedral de Pamplona posee una riquísima iconografía musical que ha quedado reflejada en el monográfico n^o 4 de la colección "Música en la Catedral de Pamplona" escrito por Clara Fernández-Ladreda en el que encontramos claras referencias a la gaita: Otro aerófono presente en la catedral de Pamplona es la gaita. La encontraremos en la arquivolta que corona la Epifanía de Perut, tocada por un ángel –el segundo del lado izquierdo a partir de la clave-, en la base de la jamba izquierda de la Puerta del Amparo, en uno de los capiteles interiores de la crujía Norte del claustro en poder de un juglar que la emplea para acompañar los ejercicios de una contorsionista y en la puerta del Refectorio en manos de un centauro.

Respecto a sus citas en fuentes escritas, se alude a ella en el Poema de Alfonso XI, en el Libro del Buen Amor, en el Poema de Fernán Ruiz <<Una Coronación de Nuestra Señora>> y en la novela de J. Martorell <<Tirant lo Blanc>>, así como en la Crónica del condestable Miguel Lucas de Iranzo; a propósito de estas menciones es interesante tener en cuenta que la primera de ellas es la del Poema de Alfonso XI cuyo autor, Rodrigo Yañez, era gallego y que Galicia es precisamente la tierra de la gaita por excelencia. Pero acaso las alusiones más interesantes a la gaita son las que se encuentran en la documentación aragonesa –en la que figura con el nombre de cornamusa por influjo francés- porque ponen de relieve el aprecio de que gozaban y establecen una relación con Navarra; en



efecto, en un documento de esta procedencia se menciona el permiso concedido por el rey Juan I a varios ministriles para que fueran a exhibir su arte ante las cortes de Castilla, Foix ... y Navarra, el deseo de los músicos de permanecer en Francia y el profundo disgusto del monarca ante el temor de perderlos, especialmente a uno de ellos, Matabanxa, que es calificado precisamente como <<fort apte de cornamusa>>. Desgraciadamente en la propia documentación navarra no hemos localizado ninguna alusión a este instrumento (FERNANDEZ-LADREDA, 2004).

Además de gaitas y gaiteros, entre los instrumentos e instrumentistas en la iconografía de la catedral de Pamplona aparecen entre otros los "rabeles", "zarrabete"s o zanfona, txistularis y soka-dantzaz (danzas de cuerda) muy populares en la zona por la época en que fueron realizadas.

He aquí las gaitas y gaiteros de la catedral de Pamplona:

Capilla de San Francisco Javier de la Catedral de Pamplona. Al igual que en el caso de la copia del Privilegio de la Unión, el gaitero es un "zaldiko" (hombre caballo). No se le ve el roncón y no parece que esté adosado al puntero ya que éste es muy fino y cónico con campana.



Gaitero en la Capilla de San Francisco Javier de la Catedral de Pamplona (Fot. JM Beltrán Argiñena)

Puerta del Amparo en la Catedral de Pamplona. El gaitero toca una gaita que parece ser del tipo de la cornamusa landesa, que conocemos como "Bohaussac" o "Boha".



Gaitero en la base de la jamba de la Puerta del Amparo de la Catedral de Pamplona (Fot. JM Beltrán Argiñena)

Arquivolta de la Epifanía en la Catedral de Pamplona. En este caso parece claro que la gaita es del tipo de la cornamusa landesa, que conocemos como "Bohaussac" o "Boha".



Gaitero en la arquivolta que corona la Epifanía en la Catedral de Pamplona (Fot. JM Beltrán Argiñena)

Gaitero en uno de los capiteles interiores de la crujía Norte del claustro de la Catedral de Pamplona (FERNANDEZ-LADREDA, 2004).

Al igual que las dos anteriores no parece que esta gaita tenga roncón independiente. La sección del cuerpo del puntero parece rectangular similar al de la cornamusa landesa y parece que en el están tanto el tubo melódico como el del roncón. Por la posición de las manos parece un gaitero zurdo.



Gaitero del claustro de la Catedral de Pamplona (Fot. Fernández-Ladreda, 2004).

OLITE-ERRIBERRI. Navarra-Nafarroa.

Iglesia de San Pedro

Este gaitero se encuentra en el mural de S. Pedro de Olite. "Anuncio de los pastores" s. XIV. Museo de Navarra. Pamplona. Otra gaita más del tipo de la cornamusa landesa, que conocemos como "Bohaussac" o "Boha".

Música. Pastor tocando una cornamusa. Pintura mural gótica de san Pedro de Olite (Navarra). Fechable entre 1340 y 1360 (EGIPV, 1991).



Gaitero del mural de S. Pedro de Olite. "Anuncio de los pastores" (Fot. EGIPV. Música)

Iglesia de Santa María la Real

Entre los personajes que aparecen en las bases laterales de las arquivoltas de la portada encontramos varios músicos. En la parte derecha podemos ver un grupo de tres músicos. Aunque las esculturas se encuentran en muy mal estado y solo se conservan restos de parte de los instrumentos, se ve que el trío está formado de izquierda a derecha por un gaitero de cornamusa, un músico de lo que puede ser una vihuela de arco (falta el brazo y mano derecha que maneja el arco y la izquierda) y un tamborilero de flauta y tambor (solo se conserva el tambor que se apoya en el brazo izquierdo). El gaitero solo conserva el odre hinchado y el brazo izquierdo sujetando y presionando el odre en posición de estar tocando la gaita.



Gaitero de Santa María la Real
(Fot. JM Beltrán Argiñena)

CARCASTILLO-ZARRAKAZTELU. Navarra-Nafarroa.

Monasterio de La Oliva. Entre otros músicos como un tamborilero o txistulari (flauta y tambor), rabelista, tocador zambomba, doble flauta y albokari (todos ellos instrumentos que forman parte de la organografía popular de la zona) encontramos este gaitero que toca una gaita que parece ser del tipo de la cornamusa landesa, que conocemos como "Bohassac" o "Boha".



Gaitero en el Monasterio de la Oliva
(Fot. JM Beltrán Argiñena)

UJUE-UXUE. Navarra-Nafarroa.

En la iglesia-fortaleza de Santa María se pueden ver tres gaiteros, dos en el exterior y uno en el interior:

En los capiteles bajo las arquivoltas de la portada principal, entre las figuras de la parte derecha encontramos dos músicos. El de la izquierda toca un instrumento de viento que bien pudiera ser una especie de trompa y el de la derecha toca la gaita o cornamusa. Al igual que la gaita anterior, esta carece de roncón independiente y parece de las del tipo de la cornamusa landesa. Por otro lado, no se puede ver que tipo de puntero tiene ya que queda oculto bajo las manos del gaitero.



Gaitero de la portada principal
de Santa María. Ujue
(Fot. JM Beltrán Argiñena)

En la portada norte, bajo las arquivoltas y dentro de representaciones de escenas de vida popular aparece otro gaitero portando una curiosa gaita.

En la parte superior del odre se puede ver algo que pudiera ser la parte inferior del roncón en su unión con el odre, roncón que sería apoyado sobre el hombro izquierdo del gaitero.



Gaitero de la portada norte de
Santa María. Ujue
(Fot. JM Beltrán Argiñena)

Por otro lado en el puntero y en su parte central, la que corresponde a la zona de digitación se puede apreciar una hendidura longitudinal que parece representar la división de los dos tubos de un puntero de doble tubería con remate de campana única al modo de la alboka. Si así fuera se trataría de una gaita con doble roncón; uno independiente sobre el hombro y otro adosado al puntero.



Puntero de la gaita de la
portada norte de Santa María.
(Fot. JM Beltrán Argiñena)



En el interior de la iglesia de santa María y en respaldo de la sillería del coro se encuentra este otro gaitero dentro de una representación de la adoración de los pastores.

Gaitero de la sillería del
Coro de Santa María. Ujue



AZAGRA. Navarra-Nafarroa.

En el retablo mayor de la Parroquia del Salvador cuya autoría se debe a Francisco San Juan y Velasco y su hijo José, ambos escultores de Tudela, se encuentra esta "Adoración de los Pastores", donde se puede ver a un gaitero ambientando musicalmente la escena (ALONSO-NAPAL, 1991).



Gaitero en la "Adoración de los Pastores" del retablo de la parroquia del Salvador. Azagra (Fot. ALONSO-NAPAL, 1991)

La gaita parece una más de las pequeñas del tipo de la de la cornamusa landesa, que conocemos como "Bohaus-sac" o "Boha". Teniendo en cuenta como sujeta el puntero podemos ver que este gaitero es zurdo.

LERIN. Navarra-Nafarroa.

Este gaitero se encuentra en la sillería del Coro de la Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción: El instrumento, de una magnífica factura, denota un buen conocimiento organográfico por parte del artista, quien a su vez remarca el carácter popular de su obra a través del indumento.

El odre, perfectamente situado bajo el brazo izquierdo, adopta el típico formato de saco con un marcado cuello (Es admirable el tratamiento artístico, que se esfuerza en imitar y reproducir la rugosidad de la piel), en cuyo extremo figura una de las embocaduras, doblemente fileteada, o zona de unión con el puntero melódico. Este último, de cierta longitud, se desarrolla en forma cónica, mostrando unos cuantos orificios de digitación más otros dos laterales, y continua con un anillo ornamental del que parte un marcado pabellón.

Es de lamentar la pérdida del portaviento, aún cuando no sucede lo mismo con su correspondiente embocadura, decorada con idéntico estilo al ya descrito en su caso.

El perfil organográfico del instrumento concluye con la exposición de un roncón independiente, tendido sobre el hombro izquierdo, que exhibe dos orificios, anillo ornamental y pabellón, además de un cordón decorativo (ALONSO-NAPAL, 1991).



Gaitero en la sillería del Coro de la Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción, Lerín (Fot. ALONSO-NAPAL, 1991)

Parece de las del tipo de las "gaitas de bota" de la zona riojana. Por cierto, el pueblo de Lerín se encuentra próximo a La Rioja. En cuanto al cordón decorativo mencionado, hay que decir que se parece a los utilizados por algunos de los últimos gaiteros riojanos para adornar sus gaitas y que estaban hechos con gruesos cordones de los utilizados para tirar de los cortinones.

LOS ARCOS-URANTZIA. Navarra-Nafarroa.

En el retablo de la parroquia de Santa María (s. XVII) cuyos autores son Pedro Uqueraniz y Juan de Amézketa, y dentro de una escena de la Adoración de los Pastores, se encuentra la figura de un músico con cornamusa.

El odre está tratado pictóricamente de una manera muy peculiar, que suscita la idea de un forro con el cual se recubre la piel (ALONSO-NAPAL, 1991).



Gaitero del retablo de la parroquia de Santa María, Los Arcos-Urantzia (Fot. ALONSO-NAPAL, 1991)

SESMA. Navarra-Nafarroa.

Entre las figuras que ornamentan el órgano de la parroquia de La Asunción se encuentra la figura de un niño desnudo tocando una gaita de doble puntero.



Gaitero del órgano de la parroquia de La Asunción, Sesma (Fot. ALONSO-NAPAL, 1991)

Un atlante tañe una peculiar cornamusa de dos punteros melódicos y sin roncón (ALONSO-NAPAL, 1991).

VIANA. Navarra-Nafarroa.

En Viana, población, lindante por el sur con la ciudad de Logroño (La Rioja) y por el Oeste con Oion (Rioja alavesa), pueblo mencionado anteriormente al presentar documentación escrita acerca de la Gaita de bota, en la parroquia de Santa María se pueden ver dos gaiteros: uno en el retablo mayor y otro en el retablo de San José.

Retablo mayor // Esta obra, // fue trazada en 1663 por el ensamblador Pedro de Margotado y construido a partir del siguiente año por Martín de Oronoz, arquitecto vecino de Viana, mientras que el programa escultórico se debe a Bernardo de Elcaraeta, vecino de Santo Domingo de la Calzada, quien lo realizó entre 1670 y 1674.

Entre los relieves exhibidos, destaca la escena del Nacimiento en donde se advierte la presencia de un personaje tañendo una cornamusa (ALONSO-NAPAL, 1991).

Esta gaita, tanto por la forma del odre, el soplador, el puntero y el roncón, parece una réplica exacta de las Gaitas de Bota que han sido usadas en esa zona hasta épocas recientes (Viana esta en la provincia de Navarra pero sus vinos pertenecen a la denominación Rioja). No olvidemos que el autor de esta obra escultórica era del pueblo riojano de Santo Domingo de la Calzada, situado dentro de la zona en la que se tocaban estas

Gaitas de Bota. Al igual que el gaitero del claustro de la Catedral de Pamplona y el de la parroquia del Salvador de Azagra, por la forma en la que coge el instrumento al tocar, este gaitero es zurdo.

El otro gaitero se encuentra en el retablo de San José de la misma parroquia de Santa María.

// se presenta la escena del Nacimiento que muestra, además de otros personajes, a un pastor con cornamusa bajo su brazo izquierdo. Es digno de resaltar el tratamiento pictórico del odre, que ya hemos visto reflejado en casos anteriores (se refiere al odre forrado con una funda). Lamentablemente, tanto al portaviento como el roncón han desaparecido casi en su totalidad; no sucede lo mismo con el puntero melódico, el cual es asido por la mano izquierda del tañedor, cuya indumentaria manifiesta una impronta muy popular, a pesar de los dorados que adornan su sayo (ALONSO-NAPAL, 1991).



Gaitero en el retablo mayor de la parroquia de Santa María. Viana (Fot. ALONSO-NAPAL, 1991)

Gaitero en el retablo de San José. Viana (Fot. ALONSO-NAPAL, 1991)



URROZ. Navarra-Nafarroa.

En el primer cuerpo del retablo mayor de la Iglesia Parroquial de la Asunción de Urroz, se encuentra este "Nacimiento" en el que entre los pastores que acuden con sus ofrendas a visitar al recién nacido se encuentra un músico de gaita de odre. No se puede ver más que la parte superior del odre y la de su unión con el puntero. El retablo es obra del escultor de Villaba (Navarra) Miguel de Espinal y esta realizado hacia 1570 (EGIPV, 1999).



Gaitero en el retablo de la Iglesia Parroquial de Urroz (S. XVI) (Fot. EGIPV, Urroz)

LEKEITIO. Bizkaia.

Entre otros músicos encontramos este gaitero en la portada de la iglesia de Santa María de Lekeitio. Aunque no se aprecie en la fotografía, el roncón de la gaita esta sobre el hombro derecho del gaitero, lo que junto a la forma en la que sujeta el puntero nos muestra un gaitero zurdo.

LEINTZ GATZAGA-SALINAS DE LENIZ. Gipuzkoa.

En el Retablo del Santuario de Nuestra Señora de Dorleta y en el marco de la escena de la adoración de los pastores se encuentra este gaitero.

No se ve la gaita completa de este pastor gaitero, faltándole el puntero entero, bien por haberlo perdido o bien por quedar oculto tras las manos. Curiosamente las dos manos y los dedos se ven en posición de estar tocando. En este caso vemos que aunque el roncón lo apoya sobre el hombro izquierdo las manos las tiene colocadas como si fuera zurdo.



Gaitero de la iglesia de Santa María de Lekeitio (Fot. Enciclopedia General Ilustrada del País Vasco)



Gaitero en el retablo de Nuestra Señora de Dorleta.
Leintz Gatzaga-Sallinas de Leniz
(Fot. I. Linazasoro, en EGIPIV, 1978, Dorleta)

BAIONA. Lapurdi.

En la Catedral de Baiona, tanto en el exterior como en el interior encontramos muchos y variados músicos, pero es en el interior y concretamente en la Puerta de la Sacristía, el portón gótico que daba acceso al claustro, el único que conserva esculturas del siglo XIII, en su tímpano izquierdo donde hay un bello e importante conjunto de ángeles músicos. Catorce músicos componen este grupo musical que toca instrumentos de cuerda frotada y pulsada, un pandero cuadrado y diversos instrumentos de viento, todos ellos instrumentos de usados en la música vasca de la época y algunos como los tamborileros presentes hasta hoy en día. Entre ellos se encuentra un gaitero que toca una gaita que parece ser del tipo de la Bohaussac, sin tubo aparte para el roncón, con el puntero y roncón en la misma pieza.

No es de extrañar que este tipo de gaita aparezca en Baiona teniendo en cuenta que a pocos kilómetros, en la zona de Las Landas, se ha venido utilizando ese instrumento en su música popular hasta nuestros días.



Gaitero de la Catedral de Baiona (Fot. JM Beltrán Argiñena)

BIBLIOGRAFIA

- ALONSO, Tomás, Angel Napal Oteiza (1991): Iconografía musical de Navarra. Merindad de Estella - 1. Cuadernos de Sección. Folklore N.- 4. Eusko Ikaskuntza. Donostia.
- ANGLES, Monseñor Higinio (Obra póstuma) (1970): Historia de la Música Medieval en Navarra. Diputación Foral de Navarra. Institución Príncipe de Viana.
- BELTRAN ARGIÑENA, Juan Mari (1996): Soinutresnak euskal herri musikan. Egin Biblioteka. Euskal Gaiak, 42. Orain S.A.
- (2004): Dultzaina Gipuzkoan. La dulzaina en Gipuzkoa. 1950. hamarkada arte. La dulzaina en Gipuzkoa. Hasta la década de 1950. The dulzaina of Gipuzkoa. Until the decade of 1950s. Herri Musika Bilduma, 1. HM Txokoa. Oiartzun.
- BLECUA VITALES, Martín y Pedro MIR TIERZ (1998): La Gaita de Boto Aragonesa. Edicions de l'Astral (Publicaciones del Rolde de Estudios Aragoneses). Zaragoza.
- CAMPION, Arturo (1934): Narraciones Baskas. Zabalkunde Sorta/Colección Zabalkundea. Editorial Itxaropena. Zarauz.
- DAVILLIER, Barón Charles (1874): Viaje por España (1862). Ediciones Giner. Madrid, 1991. Tomo III. Pág. . (1. ed. París, 1874).
- DONOSTIA, P. (1951): Música y Músicos en el País Vasco. Biblioteca Vascongada de los Amigos del País. San Sebastián. 1951.
- (1952): Historia de las Danzas de Guipúzcoa-Instrumentos Musicales del Pueblo Vasco. Ed. Icharopena, Zarauz.
- (1983): Instrumentos musicales populares vascos. Obras Completas del P. Donostia, tomo II. Pág. 257-309 Ed. La Gran Enciclopedia Vasca. Bilbao.
- E.G.I.P.V. (1972-2003)-Enciclopedia General Ilustrada del País Vasco. Editorial Añamendi. San Sebastián.
- FERNANDEZ IBÁÑEZ, Jesús (1987): Aportaciones para una iconografía musical del País Vasco. Revista Txistulari, nº 94. pag. 11, 12.
- FERNANDEZ-LADREDA, Clara (2004): Iconografía musical de la Catedral de Pamplona. Música en la Catedral de Pamplona Nº 4. Capilla de Música Catedral de Pamplona.
- IRIBARREN, José Mª (1944): Estampas del Folklore Navarro. Príncipe de Viana.
- JIMÉNEZ, Joaquín; 1972. Danzas en Alava. Revista Dantzariak, nº 3. Pág. 6.
- JIMENO JURIO, José María (1987) Tamborines y Gaiteros en Estella (Siglos XVI y XVII). Dantzariak, 40. 1987 azaroa.
- LABEAGA MENDIOLA, Juan Cruz (1990) Danzantes y Gaiteros en Sangüesa. Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra, nº 55. Pág. 139.
- MABRU, Lothaire (1986): La Cornamuse des Landes de Gascogne. Centre Lapios. Amis du Bazadais. Bazas.
- MANSO DE ZUÑIGA, G (1951): Las Cornamusas. Boletín de la Sociedad Vascongada de Amigos del País. VII. 1951.
- RAMOS, Jesús (1990): Materiales para la elaboración de un censo de músicos populares de Euskal Herria, a partir de los instrumentistas llegados a Iruñea en el Siglo XVIII. Institución Príncipe de Viana. Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra, 55 zbk. Pág. 91-138. Pamplona.
- URBELTZ, Juan Antonio (1983): Notas sobre el "Xirolaru" en el País Vasco. Cuadernos de Sección. Folklore N.- 1. Eusko Ikaskuntza. Donostia.



Xosé Lois Foxo recibe a medalla da Federación de Centros Galegos Europeos da man de Ramiro Bieito (02-08-2004)



María do Ceo, acompañada da Banda de Gaitas do Caurel no VII Filandón (08-08-2004)



CALENDARIO de ACTIVIDADES

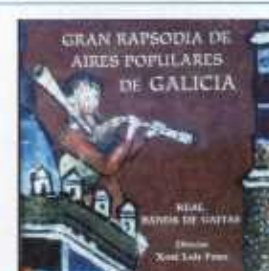
DATA	ENUNCIADO	ORGANIZA
1/ 02/ 2004	X Curso Formación de xuíces	FGBBGG
3-4/04/2004	2ª Fase da Liga Galega de Bandas de Gaitas en Escairón	FGBBGG / Axto. de Escairón
31/ 03 a 3/ 04/ 2004	Feria de instrumentos del Mundo	Frankfurt (Alemania)
4/2004	XVII Concurso de Baile e Instrumentos Tradicionais	Cantigas e Agarimos
4/2004	X Curso de artesanía de palletas para emigrantes	Xta. de Galicia
17, 18 e 19/ 04/2004	XXII Curso Folclore Lugo	Cantigas e Frores
04/2004	XVII Curso de Folclore	Dir. Xeral de Rel. coas Com. Galegas Conc de Lugo
04/2004	V Festival de Folclore	Quexumes dos pinos
27/ 04/2004	XXII Concurso de Pandereteiras	Xalgarate
5/ 2004	Mostra de Indumentaria Popular Galega en Ferrol	Grupo etnográfico das Mariñas
5/ 2004	XVI Día da Muíñeira en Compostela	Cantigas e Agarimos
5/ 2004	XV Mostra de Instrumentos Tradicionales en Zamora	Consortio de Fomento Musical
5/ 2004	XVI Día da Muíñeira en Coruña	Xacarandaina
5/ 2004	XV Concurso do traxe tradicional	Xacarandaina
5/ 2004	XVI Xuntanza Galega do Folclore	Os Alegres (Pontevedra)
5/ 2004	VIII Esmorga Carlitos Zaera	Coa colaboura do Concello de Ferrol
1/ 05/ 2004	XX Festival da Música en Barcelona	Toxos e Xestas
3/ 05/ 2004	VII Concurso de Música Tradicional-Memorial Manuel Texo	Asoc. Socio-Cultural Ullán e Concello de Vedra
8/ 05/ 2004	VII Concurso Memorial Manuel Texo	Concello de Vedra
9/ 05/ 2004	Mostra Galego-Portuguesa	Concello de Pontevedra
16/ 05/ 2004	Homenaxe a Roxelio Álvarez	Xosé Lois Foxo
17/ 05/ 2004	III Romaria atnográfica Raigame	Concello de Celanova
29 e 30/ 05/ 2004	XIX Xuntanza Internacional de Gaiteiros na Mezquita/Ourense	Escola Prov. de Gaitas Deputación de Ourense
4/ 06/ 2004	XXIII Día da Muíñeira en Pontevedra	Asoc. de Coros e Danzas Dous Pontes
6/ 2004	Semana de Danza Popular en Lugo	Cons. Cultural Xuventude Xunta de Galicia
6/ 2004	XIII Encontro de Chirimieiros e Gaiteiros en Mallorca	Centro Galego de Mallorca
6/ 2004	Exposicións de Traxes Rexionais	Cons. Cul. Xuventude Dir. Xeral Xunta de Galicia
6/ 2004	IV Concurso Rexional de Gaitas	Sarria (Lugo)
11,12 e 13/ 06/ 2004	Festival	Asoc. Cultural de Comellá
7/ 2004	Reencontres Inter. de Saint-Chartier (Indre) Luthiers Maitres Sonneurs	Comité George Sand de la Chatre
7/ 2004	XIX Festival das Comunidades Celtas	Concello de Moaña
7/ 2004	Settimana europea della zampogna	Circolo della zampogna SCALOLI (Italia)
7/ 2004	Reencontres musiques et danses traditionnelles - stages d' été-Nyons	Université Populaire Drome Provençale
7/ 2004	XIV Festival Intercéltico (Porto)	Culturporto
7/ 2004	Encontro Ibérico de Gaitas de Foles	Caminha (Portugal)
7/ 2004	X Festival Internacional de Folklore	Asoc. Cultural "Avante Cudreiro"- Cudillero

ES no eido da GAITA . 2004

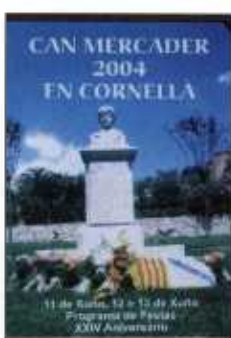
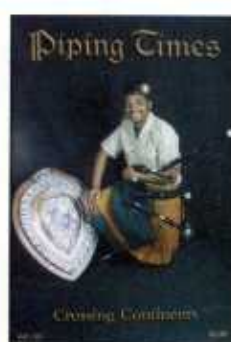
DATA	ENUNCIADO	ORGANIZA
2 e 3 / 07/ 2004	Festival Intercéltico	Vizela
10/ 07 / 2004	3º Festival Folk Serra de Queixa	Chandrexa de Queixa
17/ 07/ 2004	1º Festival Folk	Condello de Melón
18/ 07/ 2004	XI Concurso de Grupos Tradicionais	Concello de Santiago
18/ 07/ 2004	VII Encontro Nacional de Bandas de Gaitas en Madrid	Centro Galego de Madrid
20/ 07/ 2004	Concurso de Grupos tradicionais	Miño
26/ 07/ 2004	XXVI Ensalzamento do traxe galego	Concello de Santiago
31/ 07/ 2004	V Memorial Ricardo Portela	Concello de Pontevedra
30 e 31/ 07/ 2004	XII Camp. Prov. de Gaiteiros solistas en Bandas de Gaitas – Manzaneda	FGBBGG/ Axto. Manzaneda
30, 31/ 07 e 1/ 08/ 2004	Fase Final Camp. Liga Galega Bandas de Gaitas – Manzaneda	FGBBGG/ Axto. Manzaneda
30 e 31/07 -1/ 08/2004	V Festival Intercéltico de Seudín	Sendín (Portugal)
8/ 2004	Festival Interceltique de Lorient (Camp. de Gaita-Trofeo Ma. Callam)	Axuntamento de Lorient
8/ 2004	Campeonato Mundial de Bandas de Gaitas en Glasgow	The Royal Scottish Pipe and Asociation
8/ 2004	Día da Gaita – Ribadeo	Amigos da Gaita
8/ 2004	XIV Concurso Folclórico de Cerdido	Soc. Ainiños do Carrís
8/ 2004	XIV Festival Internacional de Mondariz Balneario	Aso. Xuvenil Saidoiro
14/ 08 /2004	I Concurso "Tio Xico"	Concello de Porqueira
8/ 08/ 2004	VII Filandón	Xosé Lois Foxo
8/ 2004	VIII Festival Bandas de Gaitas	Villa de Candás
4-13/ 08/ 2004	XXI Xornadas de Folclore	Deputación de Ourense
21/ 08/ 2004	VI Homenaxe e Concurso Gaiteiro de Soutelo e II Trofeo Bandas de Gaitas	Concello de Forcarei
8/ 2004	IX Encontro de Bandas de Gaitas en Mondariz	Organiza: Aso. Cultural Saidoiro
29 e 30/ 08/ 2004	Metodoloxía e Catalogación de recollida de campo	Consello da Cultura Galega
31/ 08/ 2004	XIV Concurso de Gaita Constantino Bellón	Ateneo Ferrolán
1,2 e 3/ 08/ 2004	6.ª Romaría da Gaita	A Insua
9/ 2004	6.ª Romaría da Gaita	Taberna "Heicho de dar queridaña"
18 e 19/ 09/ 2004	1º Festival	Coimbra
18 e 19/ 09/ 2004	XXXVII Concurso Rexional de Gaitas do País	Concello de Ponteareas
11 e 12/ 09/ 2004	XIX Pipeband Championship Belgium	P.B. C.B.
17 al 31/ 10/ 2004	II Mostra Cuartetos Tradicionais	Asoc. Cultural Picuiña
11/ 2004	1º Curso Especialización Música Tradicional	Universidade de Compostela
11/ 2004	XVII Festival de Danza de Moaña	Colectivos Folclóricos de Moaña
12/ 2004	Concours de Composition pour Vielle a Roue	L' Asociación pour L' essor de a Vielle a Roue
19/ 12/ 2004	1ª Fase da XV Liga Galega de Bandas de Gaitas en Amoeiro	Amoeiro
2004	X Edición Premio Investigación "Antonio Fraguas"	Concello de Santiago

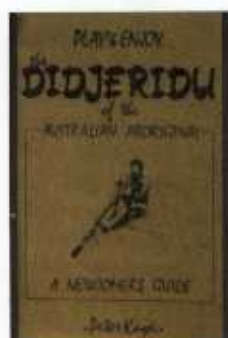


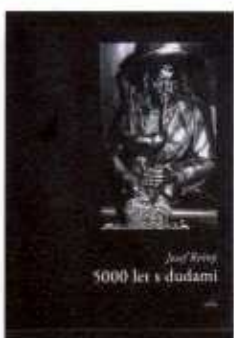
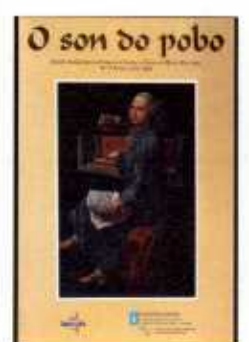
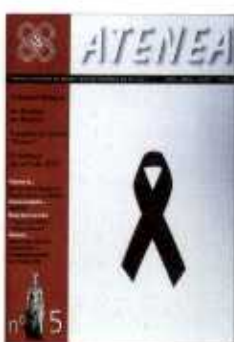
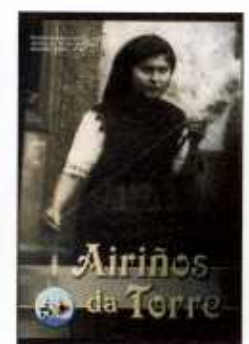
Novidades Discográficas 2004

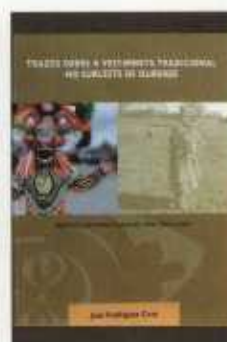
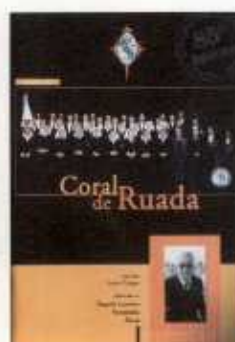
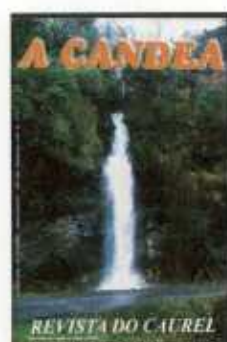
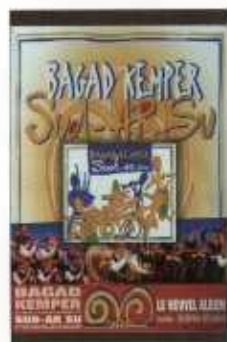


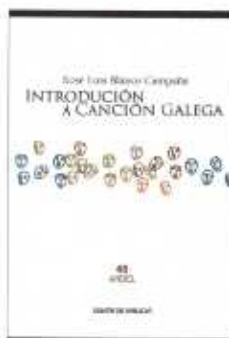
Novidades Editoriais 2004











Banda de Gaitas "Concello de Ramirás", Caracas, 12 Outubro 2004.



Bandas de Gaitas de Verín e Manzaneda no XVI Festival de Gaitas de Strakonice (República Checa, 28-08-2004)



O Gaiteiro de Carelle

Manuel Muxico Rei



En Carelle, moi perto de Sobrado dos Monxes, vive Manuel Lago Sánchez, gaiteiro. Cando fala de música, decátase ó instante de que é un namorado dela. A súa formación musical chegou, sobre todo, do que escoitou; sen esquecer o que, como el di, lle saíu da cabeza.

Cando lle preguntamos cómo aprendeu a tocar, díxonos: “Eu ía a unha festa e a min a música gustábame moito, e daquela había boas orquestras, e aquelas orquestras tocaban pasodobles, tocaban jotás... e a min gustábame moito mirar para elas, e como daquela tocaban pezas que podías combinar coa gaita, combinábaas e tocábaas. Agora hai moi boas orquestras, pero a min

a música que fan non me ten gracia ningunha. Agora perderon moito, pero hai que andar co mundo.”

Entre estes conxuntos que escoitou e dos que sacaou (“copiei” di el) boa parte do seu repertorio, Manuel destaca varios: Banda de Arzúa, diversas orquestras dirixidas por *Diosño* e Os Satélites.

Da Banda de Arzúa, dirixida antes da Guerra por Suso do Rexistro, díxonos que tiña un músico que tocaba o ciscornio e, cando a banda descansaba a gaita. De escoitalo nas actuacións aprendeu, cando tiña 12 anos, catro pezas (dúas delas son as *jotas* transcritas adxuntas a estas liñas).

Sobre Luis César Dios Rodríguez, *Diosño*, Manuel comenta que era un acordeonista portugués que vivía en Pontevedra que dirixiu varias orquestras que foron tocar preto de Carelle. Como dato, díxonos que “eu a primeira vez que o vin foi no ano 56, cando veu tocar a Présaras, tiña 28 anos”.

De Os Satélites díxonos que sobre todo se fixaba, de cara a “copiar” os temas, no que facía o saxo, que tamén tocaba a gaita.

Falando da súa aprendizaxe, tamén lle preguntamos se tivo algún contacto con cuestións de teoría musical, ó que nos respondeu “pedín un método de música a editorial Hernández de Madrid cando tiña 20 anos ou así. E estudieino, pero hai moitas cousas que chegas a elas e sen un mestre que che dé unha explicación é difícil, e aquí non había medios de ningunha clase”. Non obstante, aínda que nos diga que só puido estudar pola súa conta un método, cando fala de música, chama ás notas polo seu nome e a súas explicacións teóricas son moi precisas.

Cando falamos de con qué comezou a tocar, díxonos: “empecei a tocar con pallas do centeo, despois un tío tiña unha gaita na casa e empecei a tocar con ela.”

E, chegados a este punto, gustaríame falar do que debería ser a cuestión central destas liñas, a maneira de entender a música para gaita de Manuel. Do escrito ata aquí dedúcese facilmente que Manuel, basicamente conseguía o seu repertorio escoitando os temas dalgunhas orquestras e adaptándoos á gaita; pero ¿cómo



o facía? Falando en xeral, dinos que para adaptar un tema non pensado para a gaita a ela hai que ter en conta principalmente que (“falando en re”) “as notas son *re, mi, fa, sol, la, si, do, re*; entón, cando chegas a *re* enriba, se tes que facer o *mi* ou o *fa*, tes que combinar e facelas embaixo. Chegas embaixo a *do* e tes que combinar enriba en *si*. Eu enténdoo así. E cincuenta mil non o saben facer. Eu estou seguro que ós cincuenta mil que andan por ahí, se lles mandas tocar unha muiñeira ou unha jota na que teñan que combinar os sons non cho tocan”. Manuel considera que a gracia de tocar ben a gaita radica na habilidade do gaiteiro para superar as limitacións de rexistro do instrumento. Así, o gaiteiro debe saber “combinar” as notas agudas e as graves de tal xeito que poida tocar calqueira tema, e non se noten as

limitacións dun instrumento que, en palabras de Manuel, “foi feito para o que foi; ben na gaita algunhas pezas non quedan, foi feita para muiñeiras e jotas desas correntes”. (Se miramos a partitura da primeira das *jotas* transcritas, pódense ver exemplos deste xeito de “combinar os sons”).

Con todo, gustaríanos salientar que Manuel coñece dende moi novo o requinteo; é dicir, cando fala de “combinar sons” non é porque descoñeza que pode continuar conseguindo algunhas notas agudas máis a partir do *re* agudo, senón que, se utilice ou non o requinteo, a clave de tocar ben está, según el, en cómo consegue o gaiteiro adaptar as melodías en grupos de notas agudas e graves, tomando moitísima importancia, por suposto, o tránsito dunhas a outras, tránsito que se fará dende unha nota ou dende outra dependendo do que requira cada un dos temas. Sobre o requinteo, Manuel nos di que é moi importante ter un punteiro que o facilite, aínda que tamén di que “hai punteiros que non dan as notas agudas, pero tamén hai punteiros que nos as dan porque non llas saben quitar”.

Para xustificar que Manuel coñece dende moi xoven o requinteo transcribimos a segunda *jota* que, coma a outra, é un dos primeiros temas que aprendeu. Como xa dixemos, foi aprendida do gaiteiro da Banda de Arzúa.

Deste tema en concreto díxonos que lle sorprende moitísimo que o gaiteiro poidera sacar “unha nota aguda máis” á gaita, pero “cheguei á casa e collín a miña e saqueilla”. É dicir, dende os doce anos Manuel é consciente de que se pode conseguir que a gaita requintee.

Hoxe en día, Manuel séguese a facer o que fixo sempre na súa relación coa música: escoitar e tocar aquilo que escoitou. Por suposto, agora préstalle atención ós gaiteiros que escoita a través da televisión, dos que nos di: “agora tocan cinco ou seis notiñas na mesma peza e despois paran... pero tocar a peza completa en non lla oio a ningún”; aínda que, coma no caso das orquestras, tamén di “pero hai que andar co mundo”. Se alguén quere escoitar interpretado por un mestre de 82 anos un tema dos que interpretan agora mesmo os nosos *gaiteiros de élite*, non ten máis que achegarse a Carelle. A experiencia, paga a pena.



JOTA (1)

do repertorio de Manuel Lago

First system of music for JOTA (1). It consists of six staves in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a 3/4 time signature. It contains a melody with a repeat sign and a trill ornament. The second staff continues the melody with first and second endings. The third staff is a bass line. The fourth staff continues the bass line. The fifth staff continues the bass line. The sixth staff continues the bass line and ends with a double bar line and the marking 'D.S.'.

JOTA (2)

do repertorio de Manuel Lago

Second system of music for JOTA (2). It consists of seven staves in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a 3/4 time signature. It contains a melody with a repeat sign and a trill ornament. The second staff continues the melody. The third staff continues the melody. The fourth staff contains first and second endings, with a triplet marked '3' in the second ending. The fifth staff continues the melody with a triplet marked '3'. The sixth staff continues the melody with a triplet marked '3'. The seventh staff contains a first ending and a second ending, with a triplet marked '3' in the first ending and a double bar line and the marking 'D.S.' at the end.



Rebeca Carrera,
profesora do ciclo superior de gaita
no Conservatorio de Vigo,
acompañada ao piano por
David Durán

ABECEDARIO de GAITAS de JEAN-LUC MATTE





Antolín Alvarez Valladares

Gaiteiro de Victoria (Australia)

**Festa da Hispanidade o 21-11-2004
en Melbourne**

O día 20 de Outubro de 2004, despois do concerto que a Real Banda ofreceu na Federation Square de Melbourne, achegáronse a nós xentes de Galicia que a emigración levou polo mundo, entre eles Antolín, un gaiteiro que naceu na Guardia (Pontevedra) e formou grupo co seu irmán, Juan antes de embarcar, percorrendo as aldeas do sur pontevedrés coas súas gaitas.

Foi para nós unha gran ledicia que, entre o numeroso e variadísimo público, culturalmente falando, houbera un gaiteiro galego. Precisamente un galego que non deixou a súa gaitiña e lle serviu de fiel compañeira durante máis de corenta anos de emigración ao outro lado do mundo. Antolín Álvarez Valladares, gaiteiro en Australia, naceu o 29 de Setembro do ano 1922, quen un día embarcou buscando de mellorar a vida sigue a manter viva a Galicia lonxe, moi lonxe da Terra; un bon exemplo do bon galego e gaiteiro.



Recoñecemento das forzas armadas á Real Banda, en agradecemento ao concerto que se lles ofreceo en Santiago de Compostela con motivo da peregrinación da "Hermandad de Veteranos" (01-07-2004)

MUIÑEIRA DA GUARDA

Recollida do gaiteiro Antolín Álvarez Valladares, emigrante en Australia, con motivo da presenza da Real Banda en Melbourne.



Fotografía: ANTÓN PEREIRAS

Recepción da Banda de Gaitas do Centro Galego de Nürnberg na Deputación de Ourense con motivo da súa xira por Galicia (13-04-2004)



Con morriña dende Australia

Querido Sr. Xosé Lois Foxo:

Para Ud. y todos los componentes de esa GRAN REAL BANDA que tantas alegrías (y tristezas) nos trajeron desde tan lejos, desde esa bendita y querida Galicia, con esa música MARAVILLOSA, mis mejores deseos.

Aunque me permití el gran placer y satisfacción de estrechar su mano para darle las gracias; con gran dificultad para sacar palabras de mi gran emoción, no recuerdo haberle dicho mi nombre, aparte de que soy de Bueu, pues las lágrimas casi me brotaron. Me llamo Manolo González Palmeiro y como digo, tuve la oportunidad, el placer y gran alegría de poder charlar con Ud. en Johnston Street, Fitzroy, el 21 de Noviembre pasado, momentos antes de empezar su desfile. También los pude ver y escuchar, aunque al igual, desbordado de emociones, el viernes 19 en el concierto que tanto nos deleitó en el Coburg Town Hall.

Mi intención de enviarle este CD es por si no han escuchado la música del didgeridoo, instrumento que les han regalado como recuerdo de esta tierra de los Canguros, puedan darse una idea de cómo suena tal instrumento que aquí es usado casi exclusivamente por los aborígenes. La forma de describir el sonido de este instrumento es.- Meló barítono, controlado por el soplido del músico, el cual usa respiración circular (sopla por la boca y respira por la nariz simultáneamente).

Sigan adelante con tanta grandeza de nuestra querida GALICIA. Con mis respetos y saludos para todos Uds. de este gallego con tantos años (más de cuarenta) dando tumbos por el mundo, alejado de tanta hermosura y moi cheo de morriña un abrazo, GRACIAS, GRACIAS. Mucha felicidad para el nuevo año.

Manolo

Blackburn, 6 de Enero del 2005



Xosé Lois Foxo recibe un Didgeridoo de mans de M.ª Carmen Sánchez, presidenta do Comité organizador do desfile da Hispanidade en Melbourne (21-11-2004).

XIRA REAL BANDA POR AUSTRALIA

MEMORIA FOTOGRÁFICA • Do 15 ao 24 de Novembro 2004



Visita ao Gambuya Park – Melbourne (18-11-2004).



Federation Square, Melbourne (20-11-2004).



Desfile da Hispanidade en Melbourne (21-11-2004).



O profesor Allan Chatto é agasallado despois do memorable concerto da Real Banda na Universidade de Sydney (21-11-2004).



Manuel Vilariño, da Asociación Galega de Sydney, recibe o escudo da Real como símbolo de agradecemento pola súa contribución na xira da Real por Australia (21-11-2004).



Kim Walker, directora do Conservatorio de Sydney, recibe unha colección de libros de música popular galega, editados pola Escola Provincial de Gaitas da Deputación de Ourense, así como unha gaita con motivo da actuación e visita da Real ao centro (22-11-2004).



Concerto no Coburg Town Hall de Melbourne (19-11-2004).



Broche final do concerto conxuntamente con gaiteros irlandeses de Melbourne.

Xosé Lois Foxo recibe a chave da cidade de Yarra, Melbourne, de man da súa alcaldesa, Cr. Kay Meadows, acompañados da presidenta do Comité da Hispanidade, M.ª Carmen Sánchez (21-11-2004). Ambas recibiron a medalla de prata da Real Banda.





Bahía de Sydney coa Opera House ao fondo (22-11-2004).



Retrato realizado despois do concerto da Real Banda na Universidade de Sydney.

De esquerda a dereita: Trevor Wells (gaiteiro escocés), Iain Mackenzie (gaiteiro irlandés), Xosé Lois Foxo (Director Real Banda), William Hart (gaiteiro Maior), Allan Chatto (profesor O.A.M.), Jamie Carlin (gaiteiro australiano de gaita galega), Robbie McLean (gaiteiro escocés). (21-11-2004).

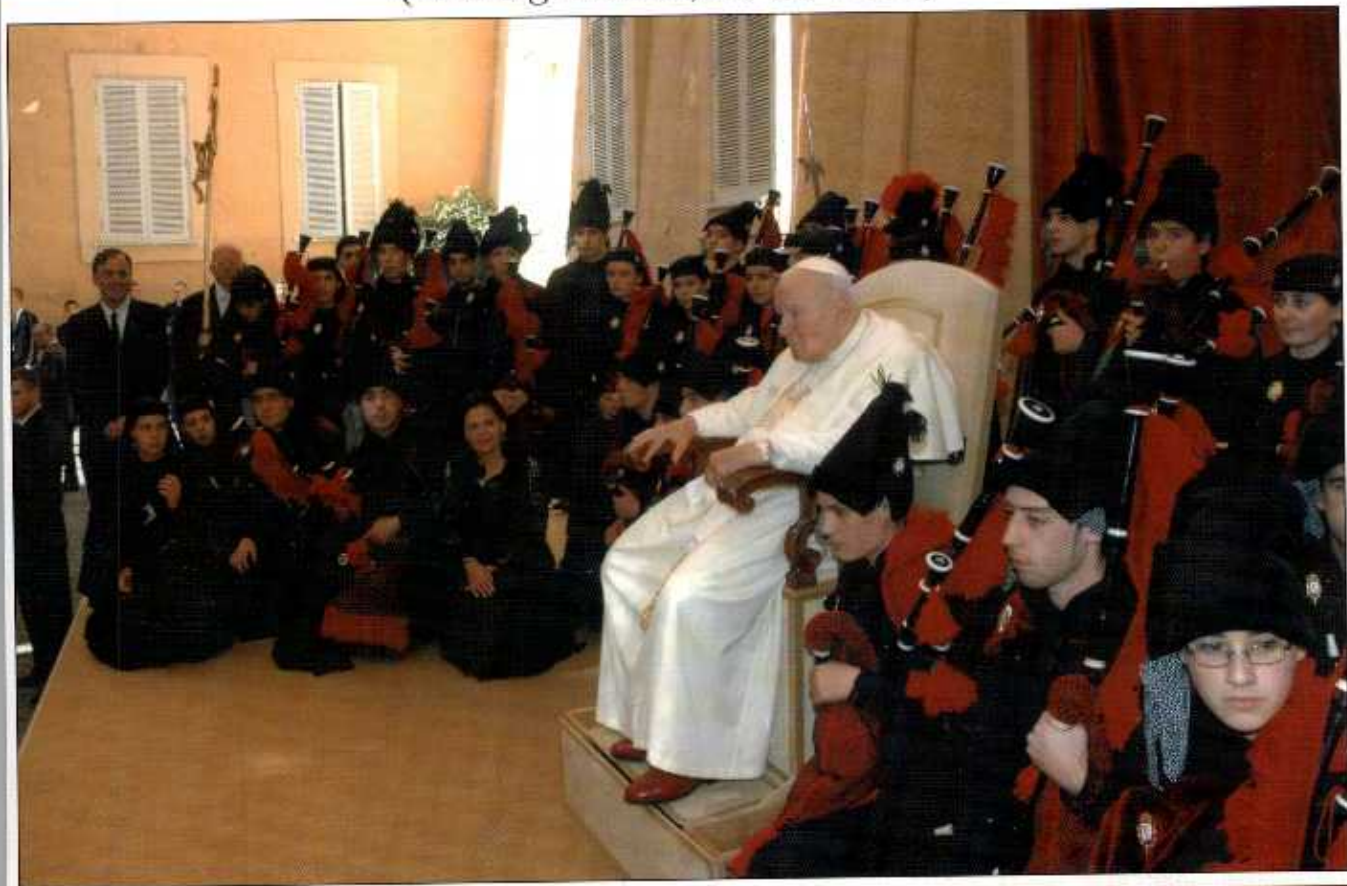


Real Banda. Inauguración do Parador Nacional de Sto. Estebo de Ribas de Sil (28-07-2004).



Real Banda. Presentación CD "Gran Rapsodia de Aires Populares de Galicia"
Castro de San Cibrán de Las (14-05-2004).

Concerto Homenaxe da Real Banda á Súa Santidade o Papa Juan Pablo II (Castelgandolfo, 19-09-2004)



Do 15 ao 22 de Setembro do 2004 a Real Banda realizou unha fecunda xira por Italia. A súa primeira actuación tería lugar na cidade de Milán no contexto da presentación turística organizada por Turgalicia. O día 19 a Real ofrecía un concerto-homenaxe en honor ao Santo Padre Juan Pablo II polo 25 aniversario do Seu Pontificado, resultando unha actuación memorable. Remataría as súas actuacións en Italia coa presentación na Real Academia de España de Roma, tamén no contexto da presentación turística de Galicia.



REAL BANDA. Catedral de Milán ao fondo (17-09-2004)