

Anuario da Gaita

2022

Nº 37



ESCOLA PROVINCIAL DE GAITAS
DEPUTACIÓN DE OURENSE

Sumario

Presentación	01	V Festival Medieval Castelo do Bolo 21.05.2022	67
PIA o BAGHÈT La gaita bergamasca Fernando Molpeceres	02	Gaita gallega. Toledo, 1671 Manuel Garrido Rodríguez	70
XXXVII Xuntanza Internacional de Gaiteiros celebrada en Monterrei Ourense, 26 e 27.08.2022	09	Memorias Gaiteras en Trás-os-Montes AGOSTINHO GARRIDO BRÁS Gaitero de Paradinha do Outeiro. Mário Correia	76
Dudelsack spielende Frauen Fritz Schneider	12	Pasamentos	78
XXV Filandón de Músicas do Caurel Ferrería do Caurel 07.08.2022	16	Novidades audiovisuais 2022	79
Antecedentes en la investigación de música gallega en la Argentina. Diana Fernández Calvo, 1976-1978 Norberto Pablo Cirio	20	Novidades editoriais 2022	80
Real Banda de Gaitas en Barcelona	28	XIII Certame Celtibérico de Bandas de Gaitas Quiroga (Lugo) 16.03.2022	81
Presentación do Concerto de Nadal da Real Banda de Gaitas 21.12.2022	29	Resultados XIII Certame Celtibérico de Bandas de Gaitas Memorial “Muiño” (1ª fase) Quiroga (Lugo) 16.04.2022	82
La petite encyclopédie de les cornamuses. La cornamusa de Catalunya Nord Jean-Luc Matte, amb la col·laboració de Maties Mazarico i de Pere Jordà-Manaut	30	XIII Certame Celtibérico de Bandas de Gaitas Cabeza Grande de Manzaneda 31.07.2022	83
La jota en el acordeón Juanjo Fernández	36	V Serán da Seitura Manzaneda 30.07.2022	84
Breves apuntes sobre la jota Juanjo Fernández	54	Solistas participantes no XIII Certame Celtibérico de Bandas de Gaitas Cabeza Grande de Manzaneda. 31.07.2022	85
San Miguel de Osmo. Notas históricas y artísticas de los siglos XVI y XVII Miguel Ángel González García	57	Campionato de bastóns de mando no XIII Certame Celtibérico de Bandas de Gaitas Cabeza Grande de Manzaneda. 31.07.2022	86
Visita ao Museo Internacional de Cornamusas - Grupo Amencer 02.08.2022	63	Presentacións na escola Toxos e Xestas de Barcelona	87
Gaites y gaiteros na Catedral de LLeón Dani García de la Cuesta	64	Premio á RBG da Deputación de Ourense, en recoñecemento á súa labor de dignificación da música galega	88
Visita cultural ao Museo Internacional de Cornamusas dos alumnos do colexio de Mende (Ourense) 06.04.2022	66	Subsídios para a iconografía gaitera Mário Correia	89
		Concerto de Nadal da Real Banda de Gaitas Trives 27.12.2022	90

Anuario da Gaita 2022

Coordina: **Xosé Lois Foxo**

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

Campus Universitario. 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**

Telfs.: 0034 988 317 980 - 0034 988 317 981

Dep. Legal: OU 92/98

ISSN: 1136-2642

FOTO PORTADA: Giacomo Ruggeri (1905-1990)



Presentación

As miñas primeiras palabras para encabezar o Anuario da Gaita queren ser un saúdo agradecido a todas as persoas que veñen colaborando con esta publicación desde hai 37 anos.

A Deputación de Ourense, a través da Escola Provincial de Gaitas, mellor dito internacional, desenvolve un exemplar cometido no ensino do noso instrumento nacional, pero tamén noutras áreas como son as publicacións científicas -entre elas este Anuario-, metodoloxía didáctica, cancioneros de recolleita de campo, Museo Internacional de Cornamusas ou Festivais; todo elo encamiñado ao cultivo dos valores humanos e artísticos.

Nesta edición imos atopar novos taballos de investigación que os estudosos da gaita de calquera parte do mundo poden desfrutar; aquí recóllense colaboracións de Fritz Schneider (Alemaña); Fernando Molpeceres (Madrid); Norberto Pablo Cirio (Arxentina); Jean-Luc Matte (Francia); Juanjo Fernández (Castela-A Mancha); Mário Correia (Portugal); Daniel García de la Cuesta (Asturias); Miguel Ángel González (Ourense); ou Manuel Garrido (Ourense), baixo a coordinación de Xosé Lois Foxo.

O Anuario da Gaita, aparte dese labor de investigación, dá conta da actualidade no mundo da gaita: desde festivais, concertos e actuacións destacadas da Real Banda de Gaitas, así como doutras agrupacións e ata os pasamentos de persoeiros relevantes da cultura musical de Galicia.

Desde a presidencia da Deputación de Ourense desexo alentar a todos os que fan posible esta publicación a seguir contribuíndo a facer o mundo da gaita máis grande. De forma especial, quero valorar o traballo da Escola Provincial de Gaitas desta Deputación durante case catro décadas. Un traballo para presumir.

Luis Menor

Presidente da Deputación de Ourense

PIA o BAGHÈT

La gaita bergamasca

Fernando Molpeceres

Si se le dijera a cualquier gaitero, o persona medianamente interesada en el mundo de la gaita, que identificase una cornamusa con las siguientes características: *roncón y ronqueta; el roncón va al hombro y la ronqueta en horizontal sobre el brazo del gaitero; el roncón está afinado en la nota de la tónica dos octavas más grave; la ronqueta está afinada también en la nota de la tónica, una octava más grave; ambos bordones utilizan lengüeta simple; el punteiro tiene luz cónica; utiliza lengüeta doble; con el meñique de la mano derecha cerrado la nota es la sensible de la escala anterior a la tónica; que la digitación es abierta y secuencial; se pueden alcanzar algunas notas alteradas con digitación cruzada; y tiene un fol de cuero cosido*; el interpelado no tendría duda alguna en contestar: “bueno, eso es una gaita gallega”. Pudiera ser, pero todas esas características responden también a la *pia* o *baghèt* de Bérgamo, en el norte de Italia.

Antecedentes

No debería sorprendernos tanto ya que, la mayoría de las gaitas de Europa, derivan de unos ancestros comunes, gaitas con y sin roncón, amplísimamente representadas durante siglos en la iconografía de todo el continente, y que mi amigo y musicólogo, Manuel Garrido, denomina *gaita común europea*.

Me consta que muchos partidarios del hecho diferencial del instrumento de su tierra, producido en general por evoluciones relativamente recientes, se muestran contrarios a esa definición, pero es difícil refutar las evidencias disponibles.

Las imágenes procedentes de las ciudades estado de lo que hoy es Italia, es tan abundante y rica desde el s. XIV como la de otros muchos territorios europeos. Incluimos aquí algunos ejemplos:



Imagen 1. Florencia, 1649



Imagen 2. Lombardía, ca. 1350



Imagen 3. Roma, 1468

Gaitas del norte de Italia

Anthony Baines, en su libro BAGPIPES, hace referencia a “una extraña, si no extinta en la actualidad, zampogna pastoril de la zona sub-alpina de Italia” (Pitt Rivers Museum, University of Oxford, 1960. Pag.111), en base a un instrumento existente en la Fraser Collection, del Royal Scottish Museum.

Esa gaita, según algunos estudiosos, se trata en realidad de una *musa*, uno de los 4 tipos que se han documentado en el norte de Italia:

Musa - Gaita que se halla en la zona de Pavia, Alessandria, Genova y Piacenza, y que se hace acompañar del *pfiffero* (flautín).

Piva de los Apeninos - Localizada en la zona norte de los montes Apeninos.

Piva ticinese - Gaita documentada en el cantón de suizo de Tesino, de habla e influencia italiana (se puede encontrar un amplio artículo sobre esta gaita en el Anuario da Gaita de 2005, escrito por Peter Metzger).

Pia o baghèt - Gaita de la zona de Bérgamo, objeto de este artículo.

La casi extinción y el renacer del instrumento

La historia del declive y recuperación de un tipo de gaita de distribución geográfica limitada a un reducido ámbito rural, por repetida, no resultará extraña a nadie.

El *baghèt* era un instrumento campesino. Su uso estaba prácticamente restringido a los meses de invierno cuando las labores del campo habían finalizado. Entonces sus tañedores los recuperaban del establo (donde se guardaban y conservaban a temperatura y humedad estables) y los arreglaban, construían nuevas lengüetas, trataban el odre de cuero, repasaban melodías, etc., para volverlos a guardar llegada la primavera.

Esta característica de *instrumento de estación*, hizo del *baghèt* una cornamusa muy vinculada a la Navidad y también a algunos ritos y fiestas de origen pagano que se celebraban en los meses mas cortos del año. Además de su uso en *pastorales*, también acompañaba el canto y el baile de ritmos como valeses, mazurcas o polcas.

Si a principios del s. XX se contaban en la zona poco más de diez *baghètér* (gaiteros), a mediados del ese siglo no quedaba prácticamente nadie, y tanto el *baghèt* como el resto de gaitas del arco alpino estaban casi extintas. El último *baghètér*, Giacomo Ruggeri, llamado *fagót de Casnigo*, estuvo en activo hasta los años 60 de ese siglo y su conocimiento permitió salvar el instrumento de su total desaparición.

En los años 80, el organólogo y etnomusicólogo Valter Biella, siguió el rastro casi inexistente del instrumento, encontrando la mayor parte de la documentación en Valle Seriana, confluyente con Val Gandino. Y allí entró en contacto con Giacomo Ruggeri.



Imagen 4. Giacomo Ruggeri (1905-1990)

Fue el viejo músico el que le enseñó todo lo relativo al instrumento: construcción, digitación, estilo de tocar, repertorio, etc. Y también se llegó a tiempo de grabar en audio y video lo que, hasta entonces, había sido producto de una secular transmisión oral.

En cuanto al peculiar estilo de ejecución de Giacomo que observamos en su fotografía (manos en posición de zurdo –mano derecha arriba- y fol en posición de diestro –bajo el brazo izquierdo-), que los ejecutantes actuales han perdido en favor del estándar, es de señalar su coincidencia con antigua iconografía de gaiteros de Italia (por ejemplo la imagen 3 del s. XV ofrecida en la primera página del artículo, aunque hay muchos más). La duda es si algún error iconográfico condicionó el estilo posterior o si la iconografía reprodujo fielmente cómo tocaban los antiguos gaiteros

Con la revitalización del patrimonio etnográfico, en 2004 nace la Associazione “Il baghèt”, con sede en Casnigo, lugar de nacimiento de Giacomo Ruggieri, que ha relanzado la construcción, uso y enseñanza del *baghèt*. Su actual presidente es Luciano Carminati, bisnieto de Giacomo Ruggieri, y que ha donado un antiguo instrumento de su abuelo a la Comune di Casnigo (Municipio de Casnigo).

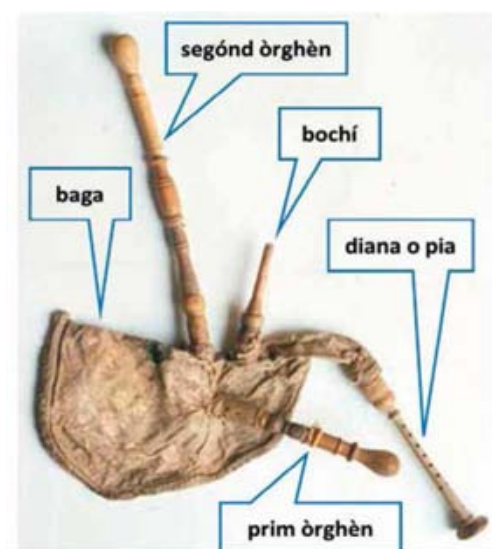


Imagen 5. Instrumento de Picinali Quirino “Manòr” (1880 - 1962), de Gandino.

El instrumento

Morfología y nombre de las piezas.

baga. Fol. Fabricado de cuero cosido de cabra u oveja, ribeteado con una tira de cuero o un cordón. El diminutivo, *baghèt* (pequeño saco), da nombre al instrumento.

bochí. Soprete. Al igual que el resto de tubos, se asienta en el fol en una pieza denominada *raccordo* (buxa). Para su ajuste los espigos van sobrehilados en todas las piezas. Dispone de válvula antirretorno (tapafolgos) de cuero.

prim òrghèn. Ronqueta. Dividida en dos segmentos que se ajustan por sistema espigo-caja. Lleva *ance* (lengüeta) simple, denominada *spoleta*

(pallón). Está afinado una octava más baja que la nota tónica del punteiro. Se ubica lateralmente reposando sobre el brazo del *baghètér* (gaitero). Termina en un resonador de madera.

segond òrghèn. Roncón. Dividido en tres segmentos que ajustan por sistema espigo-caja. Lleva *spoleta* (pallón). Está afinado dos octavas más bajo que la nota tónica del punteiro. Se ubica al hombro del tañedor. Termina en un resonador de madera.

diana o pia. Punteiro. De luz cónica y ocho agujeros digitables. Lleva lengüeta (*ance*) doble llamada *pi-i* (palleta). Este punteiro solía fabricarse con dos agujeros para el meñique, de la mano derecha o izquierda, según fuera el gaitero diestro o zurdo, tapándose el que no se requería. En la imagen 6, extraída de la imagen 1 de la primera página del artículo (pintura del s. XVII), se aprecia este detalle.



Imagen 6. Detalle de “diana” con dos agujeros para meñique.



Prim Òrghèm, la ronqueta

Si nos olvidamos de la ronqueta, estamos ante una típica gaita europea-occidental, similar a las que encontramos a lo largo y ancho del Corredor Atlántico. No difiere mucho de la *veuze* francesa o de las gaitas del noroeste de la península ibérica. Lo significativo es la ubicación de la ronqueta, poco frecuente en esta disposición horizontal, que casi se puede considerar una singularidad de la gaita gallega, y en este caso es algo relativamente reciente, porque aunque se documentan ejemplares de *gaita de galleto* con ronqueta y chillón dispuestos horizontalmente desde finales del s. XIX en la zona de Melide, según indicó Gabriel García Mato (*Os Garceiras de Melide*) a Xosé Lois Foxo en una entrevista publicada en el Anuario de Gaita de 1999, no fue hasta los años 50 cuando se inició (o popularizó) su uso:

“En relación a la ronqueta aseverounos [Gabriel García Mato] que él fora o primeiro en empregala en Galicia, usándoa por primeira vez Os Garceiras no concurso do San Froilán de Lugo a principios dos anos 50”.

Le pregunto por el particular al etnomusicólogo y organólogo Valter Biella. Especialmente además por los escasos ejemplares de *baghèt* que han llegado hasta nuestros días. La conclusión respecto a estos instrumentos es precisamente que los ejemplares que se conservan, todos datados a finales del s. XIX o principios del XX, tienen ronqueta. Los de un solo ronco eran una excepción de los que no ha quedado registro material:

“...en la provincia de Bérgamo, [también] se tocaba una gaita, siempre llamada baghèt o pia, de un único bordón. Hace 40 años conocí al sobrino de un músico, cuyo abuelo tocaba a principios de 1900. Desafortunadamente el instrumento se perdió, pero el sobrino recordó que solo tenía un bordón”.

Respecto a desde cuándo en la provincia de Bérgamo existe ese tipo de gaita me indica lo siguiente:

“Siguiendo mi investigación, encontré un cuadro de Bernard Keilhau (1624 - 1687), quién también trabajó durante varios años en Bérgamo pintando varios instrumentos musicales con gran precisión. Entre sus pinturas también hay un gaitero, cuyo detalle [de la gaita] corresponde a un baghèt perfecto. Te envío el cuadro, lamentablemente no tengo derecho a publicarlo porque es de una colección privada. Sin embargo, indica claramente que ya a mediados del 1600 la gaita de Bérgamo tenía dos bordones [y el más pequeño en posición horizontal].”

En el cuadro que me envía Valter Biella, que lamentablemente no podemos publicar, es un cuadro barroco, como corresponde al autor, de excelente calidad en los detalles. En él se observan cuatro personajes. En segundo plano dos jóvenes juegan a las cartas y una mujer sostiene un pandero. En primer plano aparece un hombre mayor, con barba blanca, y atuendo similar al que utilizaban los campesinos en Bérgamo (sombrero negro, blusón, chaleco y calzón con polainas). Sostiene en sus manos un *baghèt* perfectamente reproducido, que luce *prim òrghèm* (ronqueta) dispuesto en horizontal. Llama la atención que lo sostiene justo al contrario de lo que comentamos respecto a Giacomo Ruggeri. El personaje sostiene el fol bajo el brazo derecho, pero las manos están en posición de diestro (mano izquierda arriba).



Imagen 7

Tonalidad y tesitura

La tonalidad tradicional del instrumento era en la (esto es aproximado porque, como en tantos lugares, los músicos fabricaban la mayor parte de las veces sus propios instrumentos con rústicas herramientas y la entonación era aproximada), si bien en la actualidad se fabrican en otras tonalidades como do o si b.

La digitación es abierta y la tesitura original se corresponde con una octava diatónica

En los modelos actuales se pueden obtener algunas notas alteradas (semitonos) con digitación cruzada.

Tabla de digitación

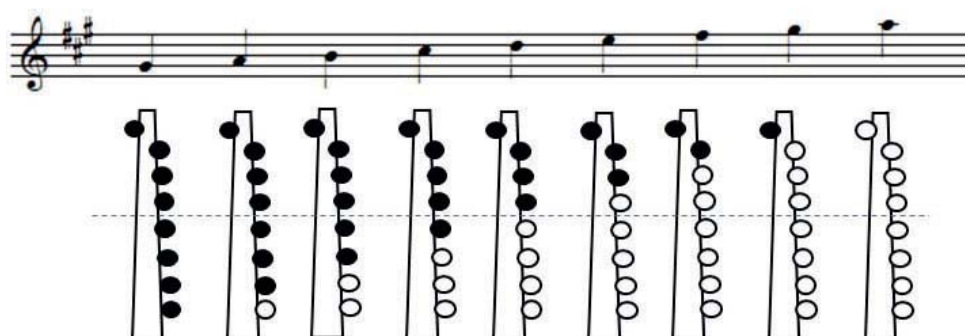


Imagen 8

Entrevista con el Maestro Luciano Carminati

Luciano Carminati es presidente de la Associazione Culturale “Il Baghèt” de la Comune di Casnigo y heredero, a través de su tío abuelo Giacomo Ruggieri, de la tradición de los *baghètér* en el arco sub-alpino de Italia. Además es buen amigo con el que en ocasiones hemos tenido intercambio de obsequios relacionados con la gaita, entre los que guardo como un tesoro el libro “*Pia o baghèt. La cornamusa in terra di Bergamo*” (Comune di Casnigo, 2010), de Valter Biella, prologado por el propio Luciano. También me consta que comparte conmigo la pasión por coleccionar pequeñas figuras de gaiteros.

- Luciano, ¿qué recuerdas de tu tío abuelo Giacomo?

Mi tío abuelo Giacomo era una persona muy sensible, reservada y tímida. Le encantaba la música (tocaba en la banda de música local y en el campanario de la iglesia). Para tocar el baghèt se reunía con sus amigos en los establos.

Tengo un recuerdo muy bonito de él, una persona a la que no le gustaban los protagonismos y que vivía solo, pero cuando se le conocía era entrañable. Le gustaba contar su vida con sencillez.

Fue capaz de recordar todo con precisión y esto fue una suerte para reconstruir la historia del instrumento y la música del baghèt.

- ¿Me imagino que te sientes emocionado, y a la vez con una gran responsabilidad, de conservar y llevar adelante el legado de tu antepasado?

En los años ochenta viví de forma directa y emocionante el encuentro entre Giacomo Ruggeri y Valter Biella.

Después de su desaparición [de su tío abuelo Giacomo] sentí que tenía que hacer algo más y que el ADN de esa historia y la responsabilidad de su conservación había pasado mí.

Aquí en las Cinque Terre de Valgandino y en particular en el pueblo de Casnigo "Paese del Baghèt" (la villa del baghèt) junto con Valter Biella, comenzamos a crear un primer núcleo de tañedores de baghèt, y posteriormente en toda la zona de Bérgamo.



Imagen 8. El Maestro Luciano Carminati.

- Le pregunto por la situación actual del baghèt en la tierra bergamasca. Cuántos baghèter hay, si hay escuelas y gente joven interesada en el instrumento...

La situación actual del baghèt de Bérgamo no se ve ya con la preocupación que teníamos en los años ochenta por perder el instrumento y la tradición. Hay muchos gaiteros. Algunos tocan individualmente y otros han formado bandas de baghèt.

Hay mucha gente joven que se ha aficionado al baghèt, incluso mujeres y niños muy pequeños. Una estimación aproximada de más de 150 gaiteros. La mayoría de estos intérpretes aprendieron inicialmente a tocar en cursos impartidos por el propio Valter Biella y por la Asociación que presido, que también ha elaborado un método de estudio que parte de la posición de los dedos y es adecuado para intérpretes que no saben de música: el Método de Valter Biella y el Maestro Giacomo Bernardi. Luego están los músicos que, gracias a sus bases musicales más avanzadas, han aprendido de forma independiente y luego han promovido cursos para nuevos intérpretes.

- Aunque las piezas que yo he escuchado son fundamentalmente religiosas, entiendo que el baghèt hoy en día habrá salido del ámbito campesino y navideño-invernal, para ser un instrumento de todas las estaciones ¿se utiliza actualmente el baghèt como un instrumento más en los grupos de música folk de la zona?

El baghèt es por su naturaleza un instrumento utilizado en las celebraciones. La Navidad es una parte especial porque combina la música tradicional (de hecho hay una "Pastoral de Casnigo" de Giacomo Ruggeri, que suena mucho en esta ocasión). Después de este período, la música del baghèt se toca en muchas fiestas populares y folclóricas, y el repertorio

varía según la composición que propongan los grupos, con adición de otros instrumentos (ej. acordeones, ocarinas, guitarras, campanas, violines, canto, etc.).

- Habitualmente, cuando tocáis en grupo, os vestís con un atuendo campesino que incluye capa, polainas, etc. ¿es el atuendo tradicional de la zona?

La vestimenta navideña estándar representa un poco al pastor de la tradición bergamasca: sombrero, capa, chaleco y polainas (generalmente de pelo de oveja).

El resto del año la vestimenta es libre y se ve un poco más de variedad en la elección de ropa folklórica.

- La iconografía antigua nos muestra gaitas sin bordón o exclusivamente con uno al hombro ¿En qué época se incorporó el bordón menor a la *baghèt*? ¿Siempre estuvo dispuesto horizontalmente sobre el brazo del tañedor?

*En las Cinque Terre del Valgandino, pero también entre el grupo de los viejos gaiteros del Valle de Seriana (donde también conservamos instrumentos muy antiguos), todos los *baghèt* tienen el segundo bordón, por lo que es natural pensar que era nuestra característica.*

Nos despedimos del Maestro Carminati no sin antes agradecerle su amabilidad y alegrándonos de la recuperación de la gaita bergamasca a la que le deseamos larga vida.



AGRADECIMIENTOS:

A **Valter Biella** - Por su amabilidad y por permitir la publicación de imágenes procedentes de su página web y de su libro.

A **Luciano Carminati** - Por su amistad, por la entrevista y por haberme regalado en su día el fantástico libro de Valter Biella, que me ha puesto en la pista de este fantástico instrumento.

CRÉDITOS DE IMÁGENES:

Imágenes 1, 2, 3 y 6 - **Facebook**. Muro **GAITA COMÚN EUROPEA** <https://www.facebook.com/profile.php?id=100037192401533>

Imágenes 4, 5 y 7 - Web **www.baghet.it** (Valter Biella)

Imagen 8 - Fernando Molpeceres

Imágenes 9 y 10 - Ceditas por Luciano Carminati.

BIBLIOGRAFÍA

Baines, Anthony. *Bagpipes*. (Pitt Rivers Museum, 1960).

Biella, Valter. *Pia o baghèt. La cornamusa in terra di Bergamo*. (Comune di Casnigo, 2010).

Gracia, Eugenio. “*Il baghèt*”, en *Gaiteros de Aragón* n° 28 (Asociación de gaiteros de Aragón, 2010). Págs. 11 y 12.

Metzger, Peter. “*La Piva en el Cantón de Tesino (Suiza)*”, en *Anuario da Gaita* n° 20 (Escola Provincial de Gaitas da Deputación de Ourense, 2005). Págs. 60 a 79.

Folleto divulgativo. *Il paese del baghèt. La tradizione dell’antica cornamusa bergamasca a Casnigo (BG)*.

Cuadernillo. *Natale 2020. Come i pastori...Un camino itinerante tra le Case di riposo con le melodie natalizie dei Baghètér*.

www.baghet.it, consultada en diciembre de 2022.

XXXVII Xuntanza Internacional de Gaiteiros celebrada en Monterrei (Ourense)

26 e 27.08.2022



Conferencia de Jean Luc-Matte no Hospital do Peregrino



Marieke van Ransbeek en Flariz



Carmen Penim en Flariz



Jean Luc-Matte en Flariz



Trompetistas á usanza medieval



Kike Estévez e Alba María (regueifeiros)



Gaiteiros de Flariz



Marieke van Ransbeek



Alexander Suárez



Miguel A. López Paradela e J. Luís Galán



X. Casal, José L. Galán e Miguel A. López Paradela



Xosé Luís Foxo entrega a medalla da Real Banda a Miguel Anxo López Paradela



José Luís Suárez entrega a medalla da Xuntanza Internacional de Gaiteiros a Xosé Casal



Pastoras de Sta. Baia de Montes



Carmen Penim



Carmen Penim con Queixumes dos Pinos e membros da Real Banda



Os trouleiros de Medeiros



Jean Luc-Matte



Jean Luc-Matte e Marieke van Ransbeek



Agrupación musical do Riós



Óscar Ibáñez trio



Real Banda de Gaitas da Deputación de Ourense



Carmen Penim con Marco Foxo

Entwurf, für Anuario da Gaita 2022

Dudelsack spielende Frauen

Fritz Schneider

Verschiedene Fragen zur Geschichte des Dudelsacks habe ich schon mit Hilfe der Statistik behandelt. Eine Sammlung von Tausenden von historischen Darstellungen des Dudelsacks ermöglicht es, dessen Entwicklung im Laufe der Jahrhunderte aufzuzeigen. So habe ich die Anzahl der Bordunpfeifen erforscht, ebenso die Musette mit ihren kennzeichnenden Teilen (Schneider 1991, 1999 und 2006).

Um zu untersuchen, ob und wie häufig Frauen als Spielerinnen von Dudelsäcken in der Geschichte vorkommen, habe ich zuerst aus der Sammlung alle Abbildungen herausgezogen, auf denen der Dudelsack von einer Frau gespielt wird. Dabei habe ich mich auf die Darstellungen bis zum Ende des neunzehnten Jahrhunderts beschränkt. Zu verwenden sind überhaupt nur Bilder, auf denen eindeutig eine Frau dargestellt ist. Es war nötig, dabei sehr kritisch zu verfahren. Gerade in alter Zeit sind Kleidung und Frisur nicht immer eindeutig Frauen oder Männern zuzuordnen. Häufig gibt es Dudelsack spielende Engel, die nicht durch Flügel gekennzeichnet und nur im Zusammenhang als himmlische Wesen zu erkennen sind. Sie entfallen daher für die Untersuchung. Nach langwierigem Zählen habe ich heraus bekommen, dass es sich bei nur 1,2 % der den Dudelsack Spielenden um Frauen handelt. Diese Zahl ist durchaus mit Vorsicht zu betrachten; sie gibt aber immerhin eine Größenordnung an.

Im Folgenden will ich einige Beispiele von Dudelsack spielenden Frauen betrachten. Der Dudelsack ist in der Bibel nicht erwähnt worden. Und wo man ihn in Bibelillustrationen findet, ist er vom Künstler in diesen Zusammenhang gebracht worden. Er ist so dargestellt, wie ihn der Künstler kennt oder ihn sich vorstellt. Es ist also ein Instrument aus der Zeit des Künstlers und nicht etwa eines aus biblischen Zeiten. Solch eine Illustration stellt ein Kupferstich dar, der 1558 nach einem Entwurf von Pieter Bruegel dem Älteren geschaffen wurde (Abb. 1). Er zeigt das Gleichnis von den klugen und den törichten Jungfrauen. Die törichten Jungfrauen haben ihre Lichter auf den Boden gestellt und bringen den

Tag mit Vergnügen hin. Sie tanzen einen Reigen, der von einer der Jungfrauen auf dem Dudelsack begleitet wird, während sich die klugen Jungfrauen mit Arbeiten beschäftigen: sie spinnen und nähen. Der Dudelsack hat hier die Rolle eines Verführers.



**Abb. 1: Die klugen und die törichten Jungfrauen,
Kupferstich 1558 nach Pieter Bruegel d.Ä.**

Eine weitere biblische Geschichte ist das Gleichnis vom verlorenen Sohn. Die Rückkehr dieses Sohns wird in der Familie gefeiert. Dabei wird auch getanzt und gesungen. Aber ich kenne nur eine Abbildung mit diesem Motiv, auf der auch eine Dudelsack spielende Frau abgebildet ist. Auf einem um 1500 in Brüssel entstandenen Teppich ist eine große, vornehme Gesellschaft dargestellt, in der sich eindeutig eine Dudelsackspielerin findet. Leider ist mein Foto so schlecht, dass ich nicht wage, es hier in den Druck zu bringen.

Ein anderes biblisches Gleichnis ist die Hochzeit zu Kana, in dem Jesus Wasser in Wein verwandelt. Bei den nicht seltenen Darstellungen durch spätere Künstler gehörte zu einer Hochzeitsfeier natürlich Musik, neben anderen Instrumenten auch auf dem Dudelsack. Aber nur ein Bild fand ich, das dabei eine Dudelsackspielerin zeigt. Nämlich ein in den 1560er Jahren von oder nach Hieronymus Bosch geschaffenes Gemälde im Museum Boymans-van-Beuningen in Rotterdam (Abb. 2). Männer und Frauen, darunter Jesus und das Brautpaar, sitzen an einer Tafel, zu der von Dienern Speisen getragen werden. Vorn hantiert ein Mann mit den Krügen für Wasser



**Abb.2: Die Hochzeit zu Kana, von oder nach H. Bosch.
Rotterdam, Museum Boymans-van-Beuningen.**

und Wein. Im Hintergrund sitzt auf einer Empore eine anscheinend ältere Frau mit dem Dudelsack, der eine Melodiepfeife, aber keine Bordunpfeife aufweist.

In einer privaten Kollektion gibt es eine später entstandene Varietät dieses Gemäldes, das gegenüber dem betrachteten Bild neben einigen anderen Abweichungen zwei in unserem Zusammenhang wichtige Änderungen aufweist (Abb. 3). Der Dudelsack hat jetzt deutlich auch eine Bordunpfeife. Neben der Frau mit dem Dudelsack sitzt nun ein Mann mit einem Platerspiel, diesem vom Ursprung her mit dem Dudelsack verwandten Instrument. Von beiden Gemälden werden hier nur die interessierenden Details abgebildet.



**Abb. 3: Die Hochzeit zu Kana, Gemälde von oder nach
H. Bosch, Privatsammlung.**

In Bibelillustrationen ist der Dudelsack sehr häufig bei der Verkündigung an die Hirten oder bei der Anbetung des Kindes durch die Hirten zu finden, weil dieses Instrument nach allgemeiner Vorstellung zu den Hirten gehört. In Darstellungen von nicht biblischen Themen sind auch Hirtinnen mit Dudelsäcken nicht selten abgebildet worden. Es handelt sich meistens um inmitten ihrer Tiere in beschaulicher Art sitzende Frauen vor dem Hintergrund einer weiten Landschaft,

zum Teil mit einem Sonnenuntergang, so dass man den Eindruck hat, dass es Frauen sind, die nicht ihrem Beruf als Hirtinnen nachgehen, sondern vom Künstler zu den Tieren gesetzt und so für ein schönes Bild benutzt worden sind. Als Beispiel möchte ich ein Gemälde von Johann Heinrich Roos aus dem Jahre 1665 betrachten, das sich in der Nationalgalerie in Prag befindet (Abb. 4). Die Hirtin hat sich malerisch zwischen Rindern und einem Esel niedergelassen. Außerhalb des gezeigten Details sind auch Schafe abgebildet. Roos hat dieses Motiv der idyllischen Hirtenszene nicht selten dargestellt und dabei zumindest noch einmal auch die Dudelsack spielende Hirtin nicht vergessen. Von anderen Künstlern oder Kunsthandwerkern wurde es auch benutzt, um zum Beispiel gegen Ende des 18. Jahrhunderts eine Textiltapete zu gestalten.



**Abb. 4: Ruhende Herde, Gemälde von J.H.Roos, 1665,
Detail, Nationalgalerie Prag.**

Gibt es denn keine Dudelsack spielenden Schäferinnen, die eine große Herde ins Feld führen und beaufsichtigen? Da ich solch eine Darstellung in meiner Sammlung nicht habe, fehlt der Nachweis, dass eine Frau dem Beruf der Schäferin nachgeht und dabei den Dudelsack bläst. Ist ihr das Dudelsackspiel nicht erlaubt oder gehört es sich einfach nicht, dass eine Frau wie ein Mann allein mit der Herde in das Feld und auf die Heide zieht?

Der Niederländer Jan Steen schuf im Jahre 1672 das Gemälde einer Jahrhundertfeier in einer Herberge oder Kneipe, mit dem er uns wie mit vielen seiner Genrewerke einen Blick in das tägliche Leben seiner Zeit gestattete (Abb. 5). In einer großen Halle wird gegessen, getrunken und ausgelassen getanzt. Im Vordergrund wird mit einem Saiteninstrument und einem Dudelsack musiziert, dazu kommt noch eine Sängerin. Die kräftige Frau mit dem Dudelsack scheint sich über die Frage hinweg zu setzen, ob ihr Tun vielleicht ungehörig ist. Sie dürfte die Wirtin des Etablissements sein, worauf die Schlüssel und die Geldbörse an ihrem Gürtel hinweisen, und hat es nicht



**Abb. 5: Euwfeest, Gemälde von J. Steen, 1672,
Musée du Louvre, Paris**

nötig, auf Brauch und allgemeine Meinung irgendwelche Rücksicht zu nehmen.

Das Motiv dieser robusten Wirtin ist verschiedentlich für weitere Kunstwerke benutzt worden. So hat die spanische Manufaktur Algora eine Porzellanfigur hergestellt (Abb. 6). Meine Freunde Jean-Luc und Per-

Ulf haben diese Figur in einem Geschäft in Spanien gefunden und sie mir 1991 nach einem gemeinsamen Besuch der Escola de la Gaita in Ourense und einer Xuntanza in Celanova zum Geburtstag geschenkt. Sie nimmt heute einen besonderen Platz in meinem Vitrinenschrank ein.

Portraits erstellten Künstler oft im Auftrag von Adligen. Das Bild der dargestellten Person sollte der Nachwelt in der Ahnengalerie er-

halten bleiben und wohl auch dem Selbstbewusstsein der vornehmen Familie dienen. Es gibt Portraits von Dudelsack spielenden Damen, die zu besonderen Überlegungen Anlass geben. Konnte die Dame überhaupt mit dem Instrument umgehen? Oder diente es nur als Accessoir, um sie interessant zu machen? Johann Heinrich Tischbein der Ältere schuf als Hofmaler des Landgrafen zu Hessen mehrere Ro-kokoportraits der „Schönheitsgalerie“ für die fürstliche Sommerresidenz



**Abb. 6: Kneipenwirtin, Porzellanfigur
nach J. Steen, Sammlung Schneider**

Schloss Wilhelmsthal in Calden bei Kassel. Für unsere Fragestellung ist nur das Bild des Fräuleins von Bardeleben interessant (Abb. 7). Wir sehen eine Musette de Cour mit ihren Einzelteilen, durch die sich dieses Instrument von den einfacheren Vorgängern unterscheidet: mit dem Petit Chalumeau, der Bordunbüchse und dem Blasebalg. Diese Einzelteile und ihre Entwicklung habe ich bereits beschrieben (Schneider 1999). Da sie vom Künstler gut dargestellt worden sind, lag ihm und der Dame gewiss ein echtes Instrument vor.

Die Frage, ob das Fräulein auch darauf spielen konnte, wage ich nicht zu stellen. Von derartigen Portraits vornehmer Damen habe ich mehreren Beispiele in der Sammlung, alle aus dem 18. Jahrhundert, auch mit anderen Dudelsacktypen.

Den Gegensatz zu den adligen Fräulein bilden Spielweiber oder Frauen, die mit Spielleuten im Lande umher ziehen und mit ihrer Musik ihr Brot verdienen. Man sollte nicht von Bettelmusikanten reden, denn sie betteln nicht; vielmehr bieten sie ihre Musik für Geld an. Sie treiben ein „unehrliches“ Gewerbe und sind rechtlich benachteiligt. Die Kunst hat sich durchaus der Fahrenden angenommen. Allerdings hatte ich erwartet, dass in diesem Genre Thema häufiger Frauen dargestellt worden sind. Ein Kupferstich mit dem Titel „Margot la Musette“ aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts nach Augustin Quesnel zeigt eine Frau, die einen etwas ungepflegten Eindruck macht (Abb. 8). Sie spielt eine mundgeblasene Musette, die eine einfache Melodiepfeife aufweist und deren Bordunbüchse recht dünn ist. Das heißt, dass das Instrument nicht zu dem ausgereiften Typ der Musette de Cour gehört. In einem dem Stich beigegefügt, gereimten Text bezeichnet sich Margot als sitsam.

Gesellschaftlich waren die Spielleute zwar Außenseiter, konnten aber durchaus auch an Fürstenhöfen ihr Brot verdienen, wo sie hier und dort sogar zum Hofstaat gehörten. Selbst geistliche Fürsten bedienten sich ihrer



**Abb. 7: Das Fräulein von
Bardeleben, Gemälde 1755
von J.H.Tischbein d.Ä.**



Abb. 8: Margot la Musette, Kupferstich nach A. Quesnel, 18. Jahrhundert .

Dienste. Die damit erreichten besseren Lebensumstände genoss jedoch nur eine kleine Elite. Ausführliche Angaben macht Büsemeyer 2003. Trotz zahlreicher Kunstwerke, die Feste und Feiern der Fürsten abbilden, ist die Darstellung von Frauen dabei sehr selten. Als Beispiel zeige ich eine Buchmalerei, die Robinet Testard 1475 als Illustration für eine Neuauflage des im 13. Jahrhundert von Guillaume de Lorris und Jean de Meun verfassten Rosenromans anfertigte (Abb. 9). Eine Frau spielt den Dudelsack, während drei Personen bei Tisch sitzen. Das Milieu scheint mehr bürgerlich zu sein, weniger fürstlich. Wollen es hier Bürger dem Adel gleichtun, wie man es auch auf anderen Gebieten immer wieder beobachten kann?



Abb. 9: R. Testard: Buchmalerei für den Roman de la Rose, 1475, London, Brit. Libr.

Wenn Frauen in mythologischen Szenen, Allegorien oder Karikaturen dargestellt werden, haben sie mit dem realen Leben wenig zu tun. Darum habe ich sie nicht in die Betrachtung einbezogen. Erwähnen möchte ich aber noch eine interessante, wenn auch nicht ikonografische Sache, für die Borjon de Scellery 1672 das ganze Kapitel IV seiner Abhandlung über die Musette geschrieben hat. Nach ihm hat es die Erfindung des Blasebalgs ermöglicht, dass Damen die Musette spielen konnten, ohne die Gesichtszüge zu verzerren. Das war, wie Wilzek 1992 schreibt, „wichtig für die Übernahme des Instruments in die aristokratische Gesellschaft“.

Bei der Gaita de Boto, der Sackpfeife von Aragon, wurden oder werden die Pfeifen nicht selten mit Schlangenhaut überzogen. Neben anderen Begründungen dafür wird auch berichtet, dass Frauen sich vor Reptilien ekeln und darum diesen Dudelsacktyp nicht spielen. Das kommt den Männergruppen gelegen, die für ihre Stock- und Schwerttänze eine Mitwirkung von Frauen nicht wünschen. Leider kann ich nicht angeben, woher ich diese interessante Kenntnis habe.

Warum gibt es im Vergleich zu Dudelsack spielenden Männern so wenige Spielerinnen? War Frauen und Mädchen vielleicht das Spiel auf diesem Instrument verboten? Ich habe mich nur mit der Ikonografie beschäftigt, und Bilder geben keine Antwort auf diese Fragen. Eine schriftliche Erklärung ist mir nicht bekannt. Vielleicht findet sie sich irgendwo in der Literatur.

Bibliographie:

Borjon de Scellery, Charles-Emmanuel: *Traité de la Musette*.-Lyon 1672

Büsemeyer, Hartwig: *Das Königreich der Spielleute*.-Reichelsheim 2003

Schneider, Fritz: *Historische Nachweise des Dudelsacks. Manifestación históricas da gaita*. Anuario da Gaita, 6, S. 34-36, Ourense 1991

Schneider, Fritz: *Statistische Auswertung einer ikonographischen Sammlung zur Geschichte der Sackpfeife*.-Systemat. Musikwiss., 6/2-3/98, S. 237-254, Bratislava 1999

Schneider, Fritz: *Die Geschichte der Sackpfeife, statistisch untersucht*.-Studien zur Musikarchäologie V, S. 431-445, Rahden 2006

Wilzek, Ernst: *Die Barock-Musette. A Musette Barroca*.-Anuario da Gaita, 7/1992

XXV Filandón de Músicas do Caurel

Ferrería do Caurel

07.08.2022



Brindeiros: Lupe Blanco e Kike Estévez



Tocador de corno celta, Manuel de Outeiro



Trío de Violíns: Tatiana Kostomarova, Anna e Mikhall



Pregón a cargo de Ricardo Locay Aira



Coronación da nova Reina do Filandón, Angelita Aira Crespo



Iria Estévez-Clave de Fado



Entrega Tésera de Hospitalidá a Miguel Santalices Vieira, presidente do Parlamento de Galicia



Jacinta Fernández Alonso de Lentellais, o Bolo



Grupo O Recanto de Quiroga



María Jesús Rodríguez "Fiuca" de Trives



Blandina González de Cotarós, Trives



Rogelio da Aceveda, O Bolo



Sindy Carrera e Domingo Neira de Xestoso, Oencia



Iria Estévez e Gabi Reboredo durante a interpretación da Égloga operística, Pastora da Serra Sola



Entrega da medalla do Filandón a Juan Corzo Álvarez de Celavente, o Bolo



Carmen Penim



Entrega diploma á cantora de Lentellais, Jacinta Fernández Alonso



Interpretación da Pastora do Caurel a cargo de Carmen Penim e membros da Real Banda



Interpretación da Égloga operística Pastora da Serra Sola



Alfredo González Vilela



Presentación XXV Filandón de Músicas do Caurel, 03.08.2022



Homenaxe a Xan de Vilar



Orquesta de Romeor



Homenaxe á avoa do Filandón, Elvira Touzón Quiroga, en Santa Eufemia, 06.08.2022



Homenaxe á Ilda Álvarez Macía en Ferreirós, 06.08.2022

Antecedentes en la investigación de música gallega en la Argentina.

Diana Fernández Calvo, 1976-1978

Norberto Pablo Cirio

Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega"

Cuando en 1996 comencé a investigar la música gallega en mi país tracé su estado del arte y advertí que era de virtual vacancia, limitándose a algunos artículos científicos y, los más, de aficionados, del cual di su relación, actualizada, una década después (Cirio 2006). El haberlo consignado de virtual vacancia fue prudente pues la revisión de bibliografía y repositorios podría aportar novedades. Tal es el caso del objetivo de este texto, dar cuenta una investigación de Diana Fernández Calvo, inédita, realizada en Buenos Aires de 1976 a 1978. Supe de la misma en 2004 al conversar con ella, me facilitó el texto para fotocopiar y me regaló cinco fotografías que le dieron las informantes, una tomada en su investigación y otra de una fiesta de la colectividad donde está su madre, que era gallega. Las cintas de sus registros estaban estropeadas y fue imposible recuperarlas. A modo de homenaje póstumo, deseo contribuir a su reconocimiento como una pionera en el tema.

Diana Fernández Calvo

Nació en Buenos Aires el 8 de octubre de 1949 y se graduó de licenciada en música, especialidad educación musical, en 1974-1975, y especialidad musicología y crítica en 1979-1980, en la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina (UCA). Desde entonces su procura de perfeccionamiento y actualización fue permanente, doctorándose en dicha universidad en ciencias de la educación en 2007, en historia en 2011, y asumiendo el rectorado de su facultad en 2013, cargo que ejerció hasta fallecer. Como musicóloga se especializó en el barroco americano, sobre todo el de Perú, celebrando convenios con ese país para su estudio (Fernández Calvo 2012). Otro campo de interés fue la paleografía musical, sobre todo la argentina de fines del siglo XIX y principios del XX (Fernández Calvo 2001, 2014). En 2009 recibió el Premio Konex en Musicología, en 2011 fue nombrada miembro de número de la Academia Nacional de la Historia y en 2012 de la Academia Nacional de Bellas



Diana Fernández Calvo
Ostende (Buenos Aires), enero de 1986.
Foto Iván Pelicarić.

Artes. Su muerte fue prematura, en Buenos Aires, el 28 de octubre de 2015, de hecho, poco antes había sido invitada a asumir como vicerrectora de la UCA por el área investigación (Caamaño y García Muñoz 1989, Carrizo Rueda 2016)¹.

Investigación 1. Comunidades gallegas en Buenos Aires (1976-1977)

Es un ejercicio de trabajo de campo para la materia Folklore, cuya profesora, María Teresa Melfi, lo aprobó con 10 en octubre de 1977. Tiene 30 páginas tamaño oficio escritas a simple faz, 24 mecanografiadas (menos

¹ Agradezco a Iván Pelicarić, su viudo, la atenta lectura de esta biografía y el aporte de detalles profesionales y personales de Diana.



las partituras y algunos comentarios) y 6 manuscritas, teniendo estas el doble de ancho para consignar las 100 obras registradas en un cuadro con once columnas (Nº, Fecha, Grabación -subdividido en Cinta Nº y Vel., Nº de sesión, Ejecutante, Observaciones, Denominación, Medio de Expresión, Función, Notas y Nº -que es el campo 1 duplicado, para la mejor lectura de los registros). La etnografía fue del 6 de junio de 1976 al 10 de septiembre de 1977 y, según dice al comienzo, excluyó “una cinta conteniendo 100 melodías que por haber sido grabadas a diez días de la presentación del trabajo deberé incluir en un futuro informe”. Los registros fueron con grabador de cinta abierta Winco RQ-503 V, para la música, y grabador de casete Philips para las entrevistas. Como motivación para elegir el tema explicó que tenía posibilidad de conectarse con la colectividad. Comenzó con María Esther Sánchez, quien fue su primera informante, la que, además, generó los contactos para los demás. Era hija del ex presidente de la Sociedad Unión Residentes del Ayuntamiento de Curtis en Buenos Aires², de 62 años de edad, nacida en Teixeira (Curtis, A Coruña) y había dirigido su coro³, por lo que “estaba familiarizada con el repertorio vigente hoy en la comunidad”. Le grabó 10 cantos y supo de algunas cuestiones que luego corroboró con los demás entrevistados: 1. Casi todas las canciones natales se mantenían; 2. Fueron transmitidas oralmente, aunque en muchos casos las melodías se reutilizan en el nuevo contexto porteño; 3. Los de trabajo se mantienen como solaz, o sea fuera de su función original; 4. Estos, y otros, son externados espontáneamente en las labores domésticas u otros contextos; 5. Los eventos de sociabilización peninsulares, como las romerías, siguen realizándose aquí, organizados por entes gallegos; 6. Son frecuentes las reuniones de emigrados y descendientes, sea para carnaval o fiestas patronales, como san Juan (24 de junio), donde tienen ocasión la música y la danza en un marco costumbrista que incluye comidas típicas, como las “fiyoas” (panqueques). Tanto los hijos como los nietos, ya argentinos, se involucran de niños en el aprendizaje musical y danzario; 7. Cantos de diferente tipo, como los de estudiantes y picarescos, se alternan con otros de modo espontáneo; y 8. El repertorio infantil se acrecentó con cantos recordatorios y *ad hoc* para ir de romería y los picarescos o jocosos se refuncionalizaron como nanas.

² Entidad fundada el 1 de enero de 1918.

³ El Coro Curtis debutó en una fiesta de su entidad el 17 de septiembre de 1932.

Las informantes 2 y 3 fueron las hermanas Maruja y Conce Martínez (70 y 65 años de edad, respectivamente), de Quintás (Carballiño, Ourense), a las que grabó 42 cantos en tres sesiones, muchos en terceras paralelas, manifestando que era usual en Galicia, sabiendo de antemano quién haría el “alto” y quién el “bajo”, comenzando generalmente la voz superior, a la que se sumaba la inferior al siguiente compás. Al entregar en informe explicó que Maruja fue de visita a su pueblo y en 1977 llevó un cuestionario para estudiar qué acontecía musicalmente, lo que le serviría luego como “investigación indirecta”.

La informante 4 era vecina de las anteriores, Herminia Taboada (47 años de edad), de Fervenza (Ourense⁴), emigró en 1960 y por ella supo que: 1. El repertorio vigente a comienzo de siglo se mantiene aquí pero para cuando salió estaba casi extinto por la ida de la juventud a las urbes francesas y alemanas, el abandono de las labores campesinas y la poca juventud que quedó mudó su gusto a la música *beat* (su término), despreciando a la tradicional. De lo investigado concluye la asimétrica relación entre Galicia y Buenos Aires sobre al mantenimiento de la música desde su traspaso generacional, para lo cual cotejó ello con el *Cancionero Musical Español*, de Felipe Pedrell (1922). De hecho, eso fue lo que la motivó a realizar el cuestionario para Maruja.

También documentó una fiesta en la Unión Gallega el 8 de mayo de 1977, registrando 7 obras para danza a un conjunto formado por tres o cuatro gaitas, dos o tres panderetas, bombo y redoblante. Sus integrantes eran Daniel Pazos, Manuel García, Susana Barrios, Emilia Suárez y Miguel Espiñeira (14, 65, 17, 40 y 30 años de edad, respectivamente). En ese contexto corroboró la participación juvenil y grabó 8 cantos espontáneos por los comensales, en terceras paralelas, los que alternadamente eran acompañados por el conjunto citado y “conchillas” por otras personas.

La investigación concluyó con una sesión con la primera informante, a la que le grabó 10 cantos.

Sobre la “investigación indirecta” de Maruja, habiendo regresado en mayo se reunieron y concluyó que: 1. El éxodo sigue, lo que resquebraja las unidades familiares, por ende, interrumpe o corta el traspaso del repertorio tradicional; 2. Hay correlación entre estatus social y

⁴ Como hay varias localidades así llamadas en Ourense y Diana no consigné cuál, es imposible deducir el ayuntamiento.



Niña bailando en la fiesta de Unión Gallega. Única fotografía de la etnografía de Diana que documenté de la etnografía de Diana. Buenos Aires, 8 de mayo de 1977. Foto Diana Fernández Calvo.

gusto por tal repertorio, lo que se advierte en el ascenso de quienes emigran y la continuación en la misma clase -baja- en quienes se quedan; 3. Los cantos de trabajo están casi extintos, a no ser por el recuerdo ocasional los ancianos; 4. Casi el único espacio donde se conservan las costumbres de interés son las fiestas patronales; 5. Por haber residido en el bar del pueblo, de un sobrino, y siendo el ámbito más importante para la sociabilidad parroquial, nucleó a un grupo de jóvenes para revitalizar historias y costumbres, como los cantos de *reises*, que para entonces estaban casi extintos (detalla la dinámica que tenía su externación), por lo que en la Epifanía de 1978 se volvieron a hacer, causando admiración en los vecinos; 6. A diferencia de la colectividad gallega porteña, los niños no están integrados a la comunidad para el aprendizaje musical; y 7. La música *beat* sigue seduciendo a la juventud.

En “Análisis y pautaación” comienza advirtiéndole que solo un canto apareció, con variantes, en las informantes 1 y 2, *Miña nai miña naiciña*, una nana. Analiza seis cantos, de los que da los datos técnicos, el texto original y, por estar en gallego, su traducción al español. Para las

pautaciones emplea la escritura académica con signos *ad hoc* explicados en cada caso (por ejemplo, un negra cuya cabeza la atraviesa un calderón indica “el valor que le dio el cantante”).

Las “Conclusiones” las despliega en seis ítems: 1. Respecto a la relación melodía y texto, los cantos vivos son silábicos y sin adornos, mientras que los lentos, por su índole expresiva, tienen notas de paso, glisandos, vibratos, bordaduras, etc.; 2. Las escalas son mayores y menores, tanto de tipo armónica, bachiana y natural, siendo el perfil melódico casi siempre ondulante “y con fuerte relación a la armonía que las rige”; 3. Melodía y texto suelen estar asociados; 4. El ritmo es marcado y definido en los movidos, generalmente apuntillados “y al acercarse a la danza la variante rítmica del acento con los cambios de compás”, mientras que en los lentos el pulso interno se distiende en rubatos y adornos, conduciendo al clímax; 5. Las melodías son formalmente cuadradas, estructuradas por el texto; y 6. El ámbito oscila entre sexta y décima.

Investigación 2. La música de una comunidad gallega en Buenos Aires (1978)

Es otro ejercicio de trabajo de campo pero para la materia Etnomusicología, cuya profesora, Ana María Locatelli de Pégamo, lo aprobó con 10. Tiene 84 páginas tamaño oficio escritas a simple faz, estando el texto mecanografiado y las pautaaciones, así como algunos comentarios, manuscritos. En verdad, reutilizó lo documentado en la investigación 1, adecuándolo a la materia. Comienza con el “Plan de Trabajo” (1 carilla), el cual fue aprobado por la profesora con algunas observaciones, como la falta del título. Diana especifica que su ejercicio tiene tres puntos: 1. Descripción técnica del material analizado, noticias sobre la comunidad y datos de la situación actual de la música en los pueblos de origen (basado en el relato de la informante 2 cuando visitó su pueblo el año pasado); y 3. Conclusiones. Completa este plan la bibliografía, de tres asientos.

A la división tripartita señalada la precede la “Introducción”, breve, donde aclara adjuntar el trabajo realizado para la materia Folklore y que ahora se propone “realizar el trabajo de gabinete correspondiente a las tres primeras entrevistas grabadas”, de la que da los datos diagnósticos y especifica que analizará 40 de las 45 obras registradas (12 de la informante 1, 6 de la informante 2 y 22 de la informante 3, 17 de ellas a dúo con la informante 2).



La “Pautación y análisis de las melodías recogidas” ocupa, como es lógico, la mayor parte del trabajo. Consiste en la exposición diacrónica de lo especificado en la Introducción con los criterios macro de la investigación anterior, aunque con más campos, por ejemplo ocupación, si escucha radio, otras experiencias musicales, función den canto y medio de expresión. Finaliza esta sección una hoja apaisada a la que pegó unos centímetros de otra, para mejor lectura de un cuadro manuscrito, a dos columnas, con seis ítems: Melodía (subdividido en Ondulante y En arco); Tonalidad (subdividido en Modo mayor, Menor antiguo, Menor armónico y Frigio); Forma (subdividido en 1 frase, 2 frases, 3 frases y 4 frases); Ritmo (subdividido en Pie binario y Pie ternario); Texto (subdividido en Colocación silábica y Colocación melismática); y Ámbito (subdividido en 6ª, 7ª, 8ª, 9ª, 10ª, 11ª y 12ª). En cada subdivisión consignó las obras pertinentes según el número del cuadro general realizado para la investigación anterior, para su concordancia. Las “Conclusiones” las despliega en seis ítems: 1. Las obras son mayormente ondulantes y son pocas las que se desarrollan plenamente en arco; 2. Predomina el tono mayor, mas destaca las que están en frigio, característica de la melódica española; 3. La estructura es variable, aunque predomina la frase sola o acompañada de estribillo y, en general, el texto determina la forma musical; 4. El empleo de pies binarios y ternarios es proporcional y el ritmo musical se asocia al poético; 5. Casi todas las obras son silábicas y en cuartetas octosilábicas, siendo común que el estribillo sea hexasilábico; y 6. El ámbito es amplio, predominando el de sexta.

Conclusiones

Las dos investigaciones sobre la música en la colectividad gallega en Buenos Aires de Diana durante el trienio 1976-1978, son fruto de su aprendizaje universitario en la carrera de musicología. Ya recibida, realizó una brillante labor pero, hasta donde sé, su especialización en la musicología histórica fue tal que no le conozco investigaciones etnográficas, por lo que éstas son únicas en su tipo. Al no haberle interesado reestructurarlas para su publicación, están fuera del circuito académico y, si no hubiera sido por su generosidad al permitirme copiar lo que tenía disponible, no las hubiera conocido. Sin duda se trata de aportes originales y tempranos al tema y, si bien obtuvo la máxima nota, detalle y contextualizo los problemas que observo. Respecto a la bibliografía, solo está en la investigación 2, ninguno de los tres asientos

es específico de la música gallega y solo figuran a título retórico ya que no los integró al análisis. Si, como dijo, la elección del tema fue por la confianza en acercarse a esta colectividad, infiero que ello se debió a que su madre era gallega y mantenía lazos de sociabilidad con sus coterráneos. Con todo, su manejo del idioma natal expone cierto desconocimiento, como traducir “vexo” -veo-, como “bello”, en *Bello Vigo, Bello Vigo*, documentado a las informantes 2 y 3 a dúo:

Bello Vigo, Bello Vigo, tamen bello Redondela bello ponte de San Pablo camiño da miña terra.	Bello Vigo, Bello Vigo, tamién bello Redondela bello puente de San Pablo camino de mi tierra.
---	--

No aclaró cómo procedió con las traducciones, es posible que no sean propias sino efectuadas por las informantes, en vista a otros detalles en cantos que se advierte mistura con el español, quizá por el tiempo vivido por las inmigrantes en la Argentina, como “*oliñas veñen*” en vez de “*ondiñas veñen*” en *A Virgen de Guadalupe* (título que, también tiene tal mistura, con el artículo en gallego pero Virgen en vez de *Virxen*), así como en el titulado *O neninho está en as pallas*, en vez de *O neninho está nas pallas*. Más grave es el caso de consignar, entre comillas, “conchillas” a las *cunchas*, cuyo toque espontáneo por el público de la fiesta que documentó es, como he comprobado, frecuente en ese contexto y nadie desconoce su nombre *emic*. Hay varios estudios sobre el idioma gallego en esta colectividad y esta mistura se la adjetiva, peyorativamente, chapurreada (*trapallada*). Con ese término Henrique Monteagudo (2009: 99) entiende que se trata de un interlecto que conceptúa gallego intencional: “variedad mixta producida por castellano-hablantes urbanos, monolingües o bilingües ocasionales, con un nivel limitado de instrucción y escasa competencia en gallego”. En el contexto político del país con la España franquista, el gobierno local favoreció a quienes creía afines a su población al seleccionar la migración post Segunda Guerra Mundial, por ejemplo tener dominio del español. En el gobierno de Franco los gallegos transitaron una diglosia a favor del español que, si bien la prohibición de su idioma no estaba reglada, el clima político enrarecía la vida de quienes se expresaban en él, replegándolo al hogar o dejando de hablarlo, lo que generaba reflexiones adversas, por ejemplo reconceptuarlo dialecto (*dialecto*) en un marco de autoodio.

Volviendo a la fiesta documentada, es sintomático que Diana no analizara las obras para danza, concentrándose

en los cantos, a los que llama piezas y sobre todo, melodías, esto último un evidente influjo de Carlos Vega, quien inauguró el estudio científico de la música en el país y etnográficamente era un confeso melodista, al punto de que así consignaba la cantidad de obras documentadas en cada trabajo de campo (“viaje”). Creó lo que se llama, desde 1973, el Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”⁵, abrió la carrera de musicología en la UCA y, a poco de fallecer, en 1966, se fundó allí el Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” en la UCA. Si la melodía es un aspecto, no necesariamente imprescindible, de una obra musical, tomar la parte por el todo es un problema que se acrecienta cuando se confunde música con partitura y ésta como expresión final de una investigación pues “el mero hecho de usar el pentagrama y los signos creados para un universo musical distinto a los que constituyen el objeto de estudio de la Etnomusicología, ya estamos forzando y hasta diríamos más duramente, tergiversando en parte el material que analizamos” (Ruiz 1984b: s/p). Si, al inicio de la musicología, cuando se la adjetivaba “comparada” desde el paradigma de la Escuela de Berlín, primó la pautaación de la dimensión sonora del hecho musical, ello fue un problema cuando las herramientas analíticas se abrieron para un enfoque holístico, fundamentalmente con el aporte de la antropología (Merriam 1964, Seeger 1970, Blacking 1973). Ello ocurrió en el ámbito anglosajón pero en la Argentina siguió, y hasta mucho después, el privilegio de lo sonoro. Ejemplo de esto son los ejercicios de investigación de Diana, donde, si bien consignó datos contextuales de la música gallega, el interés por la pautaación y el análisis de ciertos rasgos expone cómo se enseñaba la disciplina aquí. Así lo señaló Locatelli de Pérغامo en la tercera observación a su plan de estudios, que mecanografió y firmó al final: “3) Si las pautaaciones son numerosas, bastaría con el análisis musical para cumplir con las exigencias del trabajo práctico. En su defecto, me gustaría que abriera dos puntos nuevos. Uno para funciones de la música entre la colectividad gallega en Bs. As. y en el pueblo natal, y otro sobre los instrumentos musicales. Desconozco cómo fueron ella y Melfi como profesoras pero como investigadoras no se descartaron ni por su producción ni por trascender la ciencia normal (en términos de Kuhn 1996) tal como la estableció Vega. Con todo, sería injusto dar cuenta de sus carreras solo ateniéndome a esto. Si bien con la Locatelli de Pérغامo tuve trato ocasional, con Melfi compartimos un lustro de

trabajo en el Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” y me consta que su pensamiento era más agudo que la limitación señalada. En un artículo de Locatelli de Pérغامo (1981) sobre la metodología, aplicaciones y resultados de la etnomusicología, puedo rastrear cómo su pensamiento docente se espejó en el aprendizaje de Diana respecto al concepto de melodía como epítome de música, la investigación indirecta, amén de confusiones graves como explicar que el término “trabajo de campo” es porque es el ámbito rural donde se investiga (Locatelli de Pérغامo 1981: 70), cuando es un término que las ciencias sociales toman de la química y la física, en tanto las hipótesis se falsean en un campo de experimentación (Kuhn 2006). Otro concepto que en la ciencia normal musicológica estaba naturalizado, y que Locatelli de Pérغامo acusa recibo, es el de “recolección de materiales”, Así, las “fuentes vivas” -o sea las personas- al hacer música producen bienes intangibles que el investigador, cual campesino, recoge, sea al dictado o con medios tecnológicos. Para entonces en la vanguardia disciplinar, incluso local, cambió a favor de entender que tal objeto no existe *per se*, es una construcción del investigador en un marco concreto en el que los criterios *emic* y *etic* deben sopesarse (Ruiz 1984a). Es por ello que a Diana no le *interesó* toda la música que hacían los gallegos sino la rotulada tradicional o folclórica por ella, sus profesores y/o los *performers*. Esto explica que en su investigación indirecta haya desvalorizado la música *beat*, infiriendo que su gusto local es por influencia foránea (léase anglosajona) o, en otros términos, asignando una carga de pasividad a la juventud gallega, infiriendo que no tenía libre albedrío de cuál practicar. Como se advierte, las metáforas botánicas abundan en la prosa musicológica y el término recolectar goza aún de afecto entre gallegos interesados en el estudio de la música, al punto que el término *recolleita* es el usual para sus “investigaciones”, aunque al ser de índole intuitiva y asistemática no obra desde el pensamiento científico, por ende no es *musicología* (Cirio 2005)⁶.

A modo de glosa de las investigaciones de Diana brindo algunas cuestiones contextuales y biográficas que permiten redimensionarlas, máxime sabiendo que se perdieron las grabaciones y fotografías que tomó, excepto una. Del conjunto musical que tocó en Unión Gallega, al

5 Comenzó como Gabinete de Musicología Indígena en el Museo de Ciencias Naturales “Bernardino Rivadavia”, en 1931.

6 Con todo, desde hace tiempo es conocida por el pueblo gallego, incluso el emigrado, lo que me alivió de dar mucha explicación en contexto etnográfico sobre mi interés, cuestión que no me sucede con músicas de otros grupos que estudio, habida cuenta de que el término musicología no circula fuera del ámbito intelectual.



Fiesta de Sociedad Unión Residentes del Ayuntamiento de Curtis en Buenos Aires en el Centro de Almaceneros. En la fila del medio, la tercera desde la Izq. la madre de Diana, de apellido Ares, familia con varios miembros en la comisión directiva de la entidad al menos en las décadas del 20 y 30. Buenos Aires, 1933. Fotografía no identificado.

no dar Diana su nombre, infero que fue con músicos *ad hoc*, alternándose algún/a gaitero/a en *pandeireta*, de acuerdo al orgánico que consignó en cada obra. De sus integrantes puedo dar cuenta de los dos primeros, por haberlos conocido, entrevistado y tocado con ellos. Daniel Alejandro Pazos nació en Buenos Aires el 9 de noviembre de 1963. Comenzó a aprender gaita de niño siendo, pronto, uno de los gaiteros más importantes de la colectividad, llegando a integrar Xeito Novo. Manuel Urbano García Pose nació el 15 de enero de 1927 en Bardullas (Muxía, A Coruña), emigró a la Argentina en 1949 y falleció en Lanús (Buenos Aires) el 6 de enero de 1966, destacándose como creador de la regional Conjunto Galicia y director del Conjunto Airiños de la Asociación Casa de Galicia de Buenos Aires de 1989 a 1993, realizando el último año una gira por Galicia (García Pose 1993)⁷. Como característica del modo de externación de los cantos, el que dos informantes los hicieran, a usanza peninsular, en terceras paralelas, y explicando que era usual -como lo documentó de modo espontáneo en la fiesta referida-, es curioso que en mi etnografía solo lo registré poco⁸.

⁷ La integré como gaitero y lo reemplacé como director al regreso, por renunciar (Cirio 1996a y b).

⁸ Fue a un pequeño grupo de inmigrantes que, por compartir la amistad y el

Otra cuestión que me llama la atención en su cuadro con once columnas de la investigación 1, y en ambos estudios en general, es la inexistencia del término especie para clasificar las obras (suplida, en parte, por el de función, más afín, por otra parte, para atender su contexto). El término era usual incluso desde antes de Vega, reemplazándose hacia los 80 por género, en consonancia al avance disciplinar estadounidense, para descentrarlo de su vocación linneana a favor de la teoría lingüística y el estudio de la literatura oral, aspecto central del folclore como disciplina en ese país.

Un aspecto a resaltar de las investigaciones de Diana es que se centró en un tema macro, la música de los migrantes, que no gozaba, precisamente, del favor académico por perjuicios nacionalistas de que no es parte de la identidad argentina y, en retroalimentación, porque según la teoría del folclore en boga entonces, no tenía el suficiente arraigo y se la juzgaba un trasplante. Digo migrantes y no inmigrantes pues para él era igualmente

citado Conjunto Airiños, lo creo supervivencia performática de los coros gallegos, sabiendo que al menos uno de ellos participó en varios apenas emigrado. Ver *Alecrim* (canción) y *A marola* (foliada), los seleccioné para un video documental (Cirio y Calzato 1996), que puede verse en YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=f6WjIOYwhuk> (5' 01" y 12' 49" respectivamente).



“aquellas expresiones que han sido trasladadas de su propio ámbito geográfico y cultural [...] a ambientes urbanos [...]. Se trata de reproducir y conservar costumbres, actitudes, indumentaria, bailes, fiestas, manjares, etc., propios de la sociedad folk del terruño distante. En las grandes ciudades cosmopolitas, estos aislados elementos no pueden imponer

Cortazar, además, fue profesor en la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la UCA (Caamaño y García Muñoz

Parte de análisis del canto *Duas cousas ten Galiza*, registrado a María Esther Sánchez el 7 de junio de 1977. Su función era en “Reuniones sociales, romerías. Compuesta especialmente en Buenos Aires en recuerdo del pueblo de origen ahora la cantan en general todas las comunidades”. La letra dice:

Duas cousas ten galiza bis
cas envida o mundo inteiro
as boas mozas de Curtis
e a escalíña de Teixeira
ailelelo, ailelelo.



1989: 23) -de hecho su Centro de Estudios Folklóricos lleva su nombre-, por lo que es dable imaginar un debate puertas adentro del plantel de profesores sobre este tópico del cual, de haberse dado, Melfi y Locatelli de Périgo ganaron por vanguardistas.

Las investigaciones que Diana Fernández Calvo realizó para formarse como musicóloga son un antecedente sobre el estudio de la música gallega en la Argentina. Pese a que no han sobrevivido los audios, solo una fotografía y poco menos de la mitad del centenar de obras documentadas las pautó y analizó, permite conocer ciertos aspectos de aquella dinámica que, dos décadas después, comencé a estudiar. Nuestro vínculo profesional me permitió saber de ellas y, con este artículo, deseo rendirle homenaje póstumo como una precursora en este campo, ofreciendo al lector mi descripción e interpretación de las mismas.

Fuentes

Memoria y Balance General Sociedad Unión Residentes del Ayuntamiento de Curtis en Buenos Aires. Años 1927, 1929, 1932, 1934, 1935, 1936, 1937 y 1956. Buenos Aires.

Bibliografía y filmografía

Blacking, John

1973 *¿How Musical of Man?* Washington: University of Washington Press.

Caamaño, Roberto y Carmen García Muñoz

1989 Treinta años de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"* 10: 7-32. Buenos Aires: Facultad de Artes y Ciencias Musicales, UCA.

Carrizo Rueda, Sofía M.

2016 *In memoriam.* Dra. Diana Ester Fernández Calvo (Buenos Aires, 8/X/1949 - 28/X/2015). *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"* 30: 15-19. Buenos Aires: Facultad de Artes y Ciencias Musicales, UCA.

Cirio, Norberto Pablo

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

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

2005 El mito de la eterna partida. "Los viejos" y la muerte de la música de tradición oral en la etnomusicología. *Etno-folk* 2: 83-95. Vigo: Dos Acordes.

2006 Investigación musical y procesos migratorios. El caso de la colectividad gallega en la Argentina. En Guillermo Wilde y Pablo Schamber (Comps.), *Simbolismo, ritual y performance*. Buenos Aires: SB, p. 157-180.

Cirio, Norberto Pablo y Walter Alberto Calzato

1996 *La música tradicional gallega en la Argentina*. Buenos Aires: Producciones Los Murmullos. Video.

Cortazar, Augusto Raúl

1979 [1964] *Folklore y literatura*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.

Fernández Calvo, Diana

2001 Una reforma de la notación musical en la Argentina. Ángel Menchaca y su entorno. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"* 17: 61-130. Buenos Aires: Facultad de Artes y Ciencias Musicales, UCA.

2012 *Textos musicales en la vida del Seminario Colonial de San Antonio Abad de Cusco durante los siglos XVII y XVIII*. Facultad de Artes y Ciencias Musicales, UCA.

2014 *Historia de la representación gráfica del sonido en el sistema notacional de Occidente (desde el siglo IX a.C al XXI)*. Facultad de Artes y Ciencias Musicales, UCA.

García Pose, Manuel Urbano

1993 El amor a la gaita desde Argentina. *Anuario da Gaita* 8: 65-67. Ourense: Escola Provincial de Gaitas.

Kuhn, Thomas S.

2006 [1962] *La estructura de las revoluciones científicas*. México: Fondo de Cultura Económica.

Locatelli de Périgo, Ana María

1981 Etnomusicología: Metodología, aplicaciones y resultados. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"* 4: 66-82. Buenos Aires: Facultad de Artes y Ciencias Musicales, UCA.

Merriam, Alan

1964 *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press.

Monteagudo, Henrique

2009 La estandarización del idioma gallego, la (re)articulación del espacio lingüístico de contacto gallego-castellano y los debates de la norma. En Graciana Vázquez Villanueva (Ed.), *Discursos, lengua, imágenes: La cultura gallega en paradigmas plurales*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, UBA, p. 87-112.

Ruiz, Irma

1984a La delimitación del dato musical en etnomusicología. Ponencia presentada en las *Primeras Jornadas argentinas de Musicología*. Buenos Aires.

1984b Problemas de conceptualización en etnomusicología. Ponencia presentada en las *Primeras Jornadas argentinas de Musicología*. Buenos Aires.

Seeger, Charles

1970 Toward a Unitary Field Theory for Musicology. *Selected Reports* 1 (3): 172-210. Los Angeles: Institute of Ethnomusicology, University of California and Los Angeles.

Real Banda de Gaitas en Barcelona



Componentes da Real Banda de Gaitas en Barcelona. 11.12.2022.



Sons de la Cossetània e Real Banda de Gaitas no Teatre Liceu de Barcelona. 10.12.2022.



Presentación Cancioneiro da Seitura de Manzaneda e Terras de Trives en Toxos e Xestas de Barcelona. 11.12.2022



Presentación *Cancioneiro da Seitura de Manzaneda e Terras de Trives* no Centro Galego de Barcelona. 10.12.2022.



Blandina, Digna e Fiuca na Escola de Gaitas Toxos e Xestas de Barcelona. 11.12.2022.



Juan Corzo na Escola Toxos e Xestas de Barcelona. 11.12.2022



Real Banda de Gaitas nas Ramblas de Barcelona. 10.12.2022.

Presentación do Concerto de Nadal da Real Banda de Gaitas **21.12.2022**



La petita enciclopèdia de les cornamuses

La cornamusa de Catalunya Nord¹

Per Jean-Luc Matte, amb la col·laboració de
Maties Mazarico i de Pere Jordà-Manaut²

La «petita enciclopèdia de les cornamuses» ha tractat les cornamuses en ús documentat de fonts fefaents, en territori francès, almenys en la segona meitat del segle XIX, i de les quals ens han arribat exemplars històrics, noms de sonadors i de constructors.

Em sabia greu, però, no haver escrit sobre una d'aquestes per falta d'informacions, i lamento que aquesta cornamusa sempre estigui oblidada quan es fa un repàs dels instruments d'òbre a l'estat francès. Ens dedicarem doncs en el present article a presentar la cornamusa de Catalunya Nord, tot i que tingui evidentment un vincle estret amb les cornamuses de Catalunya Sud, és a dir del Principat de Catalunya i de l'illa de Mallorca³, raó per la qual les esmentarem sovint al llarg del text.

Identificació

La cornamusa de Catalunya Nord comparteix amb ses germanes del Principat i de les Balears una disposició dels tubs que no es troba en cap altra mena de cornamusa: els tres bords, de mides diferents, estan col·locats de manera lleugerament divergent en triangle en una mateixa nou i pengen tots tres cap avall, davant del músic. Aquest col·loca les dues mans en un oboè, el grall, per sonar la melodia. Essent una cornamusa muntada en un odre, aprofita la morfologia de l'animal per estacar-hi les tres nous: al coll, la dels bords; a la pota esquerra, la del grall i a la dreta la del bufador.

L'instrument nord-català no presenta gaire diferències respecte dels del Principat i de les Balears.

Els exemplars de Catalunya Nord que ens han arribat comparteixen una singularitat: la nou dels bords té una forma trilobada. Fins i tot es va atribuir durant un temps

aquesta particularitat a un constructor d'instruments perpinyanès, el Valentin Touron.

D'on prové?

La història d'aquest instrument està naturalment lligada a la de la cornamusa de Catalunya Sud, tal com ho explicà Francesc Sans durant els col·loquis de Galhac 2008 (*cf bibliografia*), és a dir, la d'un instrument de fabricació professional segellat per tallers de molta fama, particularment de Barcelona.

Tenim poquíssima informació sobre la seua història antiga al Rosselló, però l'instrument conservat a Ceret (*nº d'inventari ins_319*) sembla ser d'una construcció molt anterior a la dels instruments de vent fusta tal com es desenvoluparà al segle XIX⁴.

La pràctica de la cornamusa al Rosselló minva més aviat que en altres regions franceses, puix gairebé ha desaparegut a mitjan segle XIX degut a un canvi en els gustos estètics musicals, que ja no admeten els bords de cap manera.

Els seus noms

Eric Francès (1986, *cf bibliografia*) utilitza només la paraula «cornamusa», i aquesta és la que es troba en els documents de mitjan segle XIX que cita. Val a dir que aquests escrits són obra de gent lletrada. En un d'ells, emperò, aprenem que també en deien «bot», i s'hi conta la història d'un cornamusaire de malnom de «Xitu-Bot». Quan evoca Valentin Touron, Enric Francès empra l'expressió «sac de gemecs», que és el nom que més es fa servir avui dia tant al Sud com al Nord (amb l'excepció de les Balears on s'ha conservat el nom de «ses xeremies», sempre en plural).

¹ En el present article anomenaré Catalunya Nord, o Rosselló, la part sota administració francesa, i Catalunya Sud la que es troba sota control de l'estat espanyol, en aquest cas el Principat de Catalunya i l'illa de Mallorca.

² Vull donar igualment les gràcies a Pascal Jaussaud, a Lu Gras, al CIMP de Ceret i a Claude Girard. Aquest article va ser inicialment publicat per la revista Trad Magazine l'any 2009, el Pere Jordà-Manaut n'ha fet l'actualització i la traducció catalana.

³ Esmentem ací el Principat d'Andorra, on la cornamusa era present, però fins ara no ens ha arribat cap model vinculat a aquest territori.

⁴ Comunicació de Claude Girard.

De manera molt recent, alguns músics anomenen el model nord-català «borrassa» o «bot», noms històrics i documentats, d'una banda per distingir-lo del model del Principat però també per diferenciar-se de l'expressió, al capdavant pejorativa, de «sac de gemecs».

Els bordons reben el nom de «bunes» (a Andorra la cornamusa era anomenada «buna» i el sonador «buner»), llur nou és el «braguer», l'embocadura que porta l'aire dins l'ordre és el «bufador», i el tub melòdic, «grall».

Tècnicament parlant

La cornamusa nord-catalana consta d'un oboè, ço és, un tub melòdic de buidat cònic que sona amb una inxa doble, i de tres bordons (tub cilíndric d'inxa senzilla i sense forats digitals). Aquest oboè, el grall, sol tenir set forats digitals en la cara anterior (essent doblat el del xic situat més avall segons per si el sonador és dretà o esquerrà), un forat pel polze a dalt de tot en la cara inferior, i dos forats de sonoritat encarats a baix de tot per al bon funcionament de l'instrument, com en la majoria de cornamuses i oboès.

El pendent del cònic interior de l'oboè fins als forats de sonoritat és bastant fort, d'un 4,6% (o 1/21). Aquest pendent és molt proper al d'algunes *veuzes*. Per exemple, en un instrument històric al LA de 404 Hz, el diàmetre intern passa de 6 mm a 15 mm sobre una llargada d'uns 20 cm, arribant al nivell del 6^è forat comptant des de dalt, per passar de 15 a 20 mm en els 10 cm de l'últim tram.

El bordó gran és de tres peces i els dos altres, un de mitjà i un de petit, de dues.

Cada bordó té un buidat cilíndric del mateix diàmetre d'una punta a l'altra, diferent per cada bordó, proporcionat a la seua llargada.

Si la fabricació moderna construeix els tres bordons perquè puguin sonar, històricament no sempre fou així. En els instruments conservats, des del Rosselló a les Balears, no hi ha cap bordó petit que estigui foradat, i en el cas de Mallorca ni el mitjà no n'era. L'únic exemplar que faci arribar l'aire al bordó petit és el de Ceret. Tot i això, diverses cornamuses del Principat tenen un bordó petit massís però que ha conservat totes les llargades d'un bordó previst per sonar. Recentment s'ha trobat una cornamusa nord-catalana comprada a Ceret fa vuitanta anys, que conserva el bordó petit que, tot i ser massís, reproduïx un bordó funcional, de mateix perfil que els bordons de la cornamusa de les col·leccions del CIMP⁵.

Els bordons antigament solien ser foradats d'un diàmetre únic d'una punta a l'altra, però la major part



Sac de gemecs nord-català, sense rastre de constructor, probablement del segle XVII o XVIII (trobat pel Henri Francès)



Còpia del Claude Girard



Sac de gemecs - Valentí Touron



Maties Mazarico



Els Ministrils del Rosselló, 2000, en cobla de tres quartans a Sant Miquel de Cuixà: Valérie Malet (flabiol-tambori), Maties Mazarico (sac de gemecs), lu Gras (tarota)

dels constructors moderns escalonen els diàmetres dels buidats: el bordó greu, per exemple, que consta de tres peces, tindrà un buidat de 7 mm de diàmetre en el primer element, el que rep l'inxa, 8,5 mm pel segon i 10 o 11 mm pel tercer.

A la sortida tenen una cambra de ressonància d'una forma ben característica.

Les inxes pel grall i els bordons eren fetes de canya. Avui dia, com passa en moltes altres cornamuses, s'empren altres matèries, sobretot pels bordons: llengüetes metàl·liques o de plàstic.

Les fustes emprades tradicionalment eren el boix i el ginjoler, però també altres fruiters com l'ametller o el cirer.

L'ordre és fet amb pell de cabra, i tal com ho hem explicat, el muntatge dels elements segueix la morfologia de l'animal. Cal remarcar que l'instrument conservat a Ceret té previst que els bordons es puguin estacar a sota del bot.

Les ornamentacions són discretes: virolles de banya, perfils senzills i sagnies fetes al torn (vegeu les fotos).

Les extremitats dels bordons poden ser decorades amb serrells. El bot se sol vestir amb un teixit de colors (*com l'instrument conservat a Niça esmentat més endavant*).

Musicalment

Els tons antics semblen que vagin del SIb al RE (al LA de 440 Hz). Els instruments actuals solen ser afinats en DO (tant al Nord com al Sud, amb l'excepció de Mallorca, on segueixen fent servir el DO#). Amb aquests instruments en DO els músics toquen en DO major i en FA major, i més rarament en menor.

Els bordons estan afinats de la següent manera: dues octaves per sota de la tònica del grall (DO) pel que fa el bordó gran, una per sota (DO) pel petit i a la quinta intermitja (SOL) pel mitjà (per la tonalitat de FA major els músics tapen el bordó o deixen la tensió).

Antigament la digitació del grall era oberta, i s'ha conservat en la pràctica actual. Se sol obtenir l'octava amb tots els forats destapats, o obrint només el forat del polze, o bé obrint el de l'índex superior juntament amb el del polze. L'extensió tradicional és d'una octava més la sensible inferior, però els constructors i músics actuals busquen una extensió que sigui d'una octava i una quarta.

Les escales antigues eren naturals, no temperades (tercera, sisena i sensible baixes). La pràctica amb instruments temperats ha menat a la construcció d'instruments que fossin temperats com ha passat en moltes altres corna-



Iu Gras, cornamusaire ocasional, 2008



Carte Catalogne

⁵ Aquest bordó petit sembla ser d'origen, contràriament als dos altres que pareixen ser més recents.



Els Ministrils del Rosselló, 2005, en cobla de tres quartans a la Festa del flabiol d'Arbúcies (Catalunya Sud) : Maties Mazarico (sac de gemecs), Valérie Malet (flabiol-tamborí), lu Gras (tarota)

muses. Amb totes aquests modificacions, els constructors actuals han afegit un forat pel polze de la mà d'avall per mor d'obtenir la tercera menor que ja no es pot obtenir amb una digitació forçada.

Constructors i sonadors històrics

El constructor que coneixem és Valentin Touron (1777-1850), pare del famós constructor André Toron (1815-1886). El darrer és conegut per haver presentat la tenora en la seua forma moderna, però també per haver sigut el primer professor d'instruments catalans al conservatori de Perpinyà l'any 1882 (¿és possible que hagués fet alguna cornamusa quan començà a construir instruments?). Valentin Touron ja havia afegit claus a les tarotes i marcava els seus instruments al foc, cosa que denota una pràctica professional. Una de les seues cornamuses es conserva al museu Grassi de Leipzig (nº d'inventari 1445). És l'últim constructor de cornamuses conegut al Rosselló. El Museu Instrumental del Conservatori de Niça té un bot d'aquest luthier, el grall del qual està dotat de vuit claus (nº d'inventari C154).

E. Francès menciona també els germans Saletes-Verdaguer de Maçanet de Cabrenys, el poble de la cobla Els Grandans, formada per dues cornamuses i una prima.

Músics citats per E. Francès, a més d'en Valentin Touron, que sembla que fou l'últim cornamusaire de Perpinyà:

- Paziols, conegut per un retrat gravat, el qual fou reprès en aquarel·la (<https://www.institutdugrenat.com/2016/05/portrait-de-paziols-joueur-de-cornemuse/>)
- Jousapou, de Ceret
- Carrère, dit «Batane», de La Bastida
- Moïse de Prada
- Guizon, també de Prada

- Orliac, de Montlluís
- Pounsot, de Bula d'Amunt
- Parayre, dit «Vidalou», de Corbera

Constructors professionals actuals

A l'estat francès en Claude Girard, de Puyravault, avui retirat, va ser segons sabem el primer en proposar models de bot rossellonès, tal com es pot veure al Centre Internacional de Música Popular (CIMP) de Ceret.

De l'altra banda del Pirineu, el Cesc Sans Sastre de Sant Jaume de Llierca també en va fer uns quants només per encàrrec.

* Cesc Sans Sastre ; C/ Sta. Magdalena, 2 17854 Sant Jaume de Llierca (Girona) Tel. (+34) 972 28 70 95 Fax (+34) 972 28 72 00 <http://www.sansluthier.net/>

A la dècada del 2010 s'hi va interessar el Pierre Rouch, de Herran, per encàrrec del CIMP.

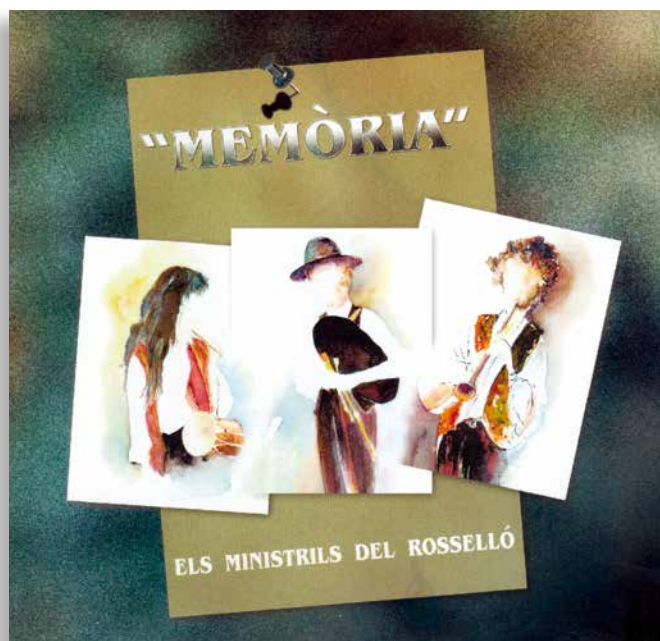
*Pierre Rouch, «La Tour», 31160, Herran (França) Tel. 06 30 84 09 41 <https://www.bouilleurdessons.fr/>

Deixeble de Claude Girard, Pere Jordà Manaut, de Prats de Sornian, toca amb el facsimil del bot de Ceret que ha fabricat ell mateix, i ha enllestit el seu primer encàrrec: el facsimil del Touron de Niça.

*Pere Jordà Manaut, 3 carrer Ludovic Massé 66730 Prats de Sornian Tel. 06 45 48 39 50

Músics actuals i classes

En Maties Mazarico és dels primers músics que ha treballat en la recuperació d'aquesta cornamusa a partir de mitjan anys de 1980. És així com va formar amb Iu



CD «Memòria» d'Els Ministrils del Rosselló (2005). Aquarel·les originals de Michèle Richard



Els Ministrils del Rosselló, 1996, en cobla entera a Cotlliure: lu Gras (tarota), Frédéric Guisset (flabiol-tamborí), Maties Mazarico (sac de gemecs), Vincent Vidalou (tarota prima)

Gras (tarota tenor), Frederic Guisset (flabiol i tamborí) i Vicenç Vidalou (tarota prima) una cobla entera, Els Ministrils del Rosselló.

Frederic Guisset i el seu alumne Lilian Pérez l'ensenyen com a professors del Departament de Música Tradicional del Conservatori de Perpinyà.

Bibliografia

Llibres

- FRANCÈS, Enric. *Andreu Toron i la tenora 1815-1886. Història de la música dels joglars a Catalunya-Nord al segle XIX*. Cotlliure: IMPEM / FSR, 1986. Ed. bilingüe francès-català.
- MANYACH, Albert. *La cornemuse*. In *Etude sur la musique et les instruments catalans*. Costumari de Catalunya Nord, col·l. Quaderns del Costumari de Catalunya, n°2, 2020.
- Baixant cap al Sud:
- TOMÀS i CUCURULL, Jordi. *El sac de gemecs*. Ed. Boratuna, 1985 ; *Mètode de Sac de Gemecs*. Vilafranca, 1995.
- *El sac de gemecs a Catalunya*. Catàleg d'exposició. Departament de Cultura, Generalitat de Catalunya, 1990.
- BUSQUETS i PERET, Simó & SANS i BONET, Francesc. *Les cornamuses i el sac de gemecs*. Sabadell, 1995.
- ARTIGUES, Antoni. *Xeremies. El sac de gemecs català de Mallorca*. Palma : Edicions Cort, 2000.
- SANS i BONET, Francesc & SANS i SASTRE, Francesc. *Le sac de gemecs catalan*. In *Un monde qui bourdonne*, Actes du colloque de Gaillac 2008. Cordes: ed. CORDAE/La Talvera, 2010.

Articles

- JORDÀ i MANAUT, Pierre. *Une cornemuse catala-ne du Roussillon: la cornemuse n°INS_319 du CIMP*. In LARIGOT, Bulletin de l'Association des Collectionneurs d'Instruments à Vent, octubre 2019, numéro 64, p.34-37.

Discografia

Gravacions antigues: no n'hi ha cap.

Gravacions modernes: Els Ministrils del Rosselló, Me-mòria, 2005, auto-produït. Vegeu la web:

<https://sites.google.com/site/associacioministrils/home>

Associacions

La Fàbrica del So, creada l'any 2016 per Isabelle Garcia, Frederic Guisset, Vicenç Vidalou, professors del Departament de Música Tradicional del Conservatori de Perpinyà, i Pere Jordà Manaut, constructor d'instruments, treballa en la recuperació i la difusió del repertori dels antics joglars rossellonesos, d'abans de la modernització dels instruments de cobla, amb facsímils d'instruments històrics, com són el bot de Ceret i els instruments de la nissaga dels Toron.

<https://www.facebook.com/jutglarsilafabricadelso/>

<https://soundcloud.com/user-279295503>

[https://www.youtube.com/channel/](https://www.youtube.com/channel/UCHoc0EM11fPkrPVwVQvtlg)

[UCHoc0EM11fPkrPVwVQvtlg](https://www.youtube.com/channel/UCHoc0EM11fPkrPVwVQvtlg)

Encara que ja no sigui activa, l'associació Bois et Cornemuses es proposava de fer sentir els conjunts de cornamuses i oboès de tot tipus, sempre amb facsímils d'instruments històrics que havia reproduït Claude Girard. Ben entès, el bot i els oboès nord-catalans en formaven part, i van publicar diverses gravacions que estan penjades al seu canal de YouTube:

[https://www.youtube.com/channel/](https://www.youtube.com/channel/UCs2m5nOgiVD3O32KWwGNIVg)

[UCs2m5nOgiVD3O32KWwGNIVg](https://www.youtube.com/channel/UCs2m5nOgiVD3O32KWwGNIVg)

Concursos, festes i festivals

A Olot fa més de trenta anys que existeix el Cornamusam, «Festival internacional de la cornamusa d'Olot»

Associació de Cultura Popular de la Garrotxa · El Til·ler Proa, 9 – baixos 17800 Olot (La Garrotxa) Girona (Catalunya)

<http://www.olot.org/cultura/entitats/cornamusam/>

Webs

No n'hi ha cap al Nord tret de la dels Ministrils del Rosselló:

<https://sites.google.com/site/associacioministrils/home>

i la del CIMP, més dedicada als oboès, però: <http://www.music-ceret.com>

Vegeu igualment el lloc web sud-català Gremi Sacaire: <http://etnocat.readyssoft.es/carrutxa/sac/> i, naturalment, els ja citats.

No descuidem el blog que agrupa la més gran documentació sobre la cornamusa catalana, Nord comprès: <https://elsacdegemecs.blogspot.com/>

Inauguración monumento ASPNAIS. Lugo 19.11.2022



Álvaro Rúa a carón do monumento a Josef Rezny en Strakonice. Agosto 2022



Turdion Medieval nas festas de Ourense 2022



La jota en el acordeón

Juanjo Fernández

Este artículo, en realidad, es un capítulo de otra obra más amplia que, tal vez, se acabe llamando "El ritmo en el acordeón". Este es el capítulo dedicado a la jota, como es lógico, que ha tenido que ser adaptado. Nos ha parecido oportuno presentarlo en estas páginas, porque tiene el doble interés de tratar dos temas muy conectados con Galicia, la jota y el acordeón.

Quedando este capítulo aislado, tal vez, en él se eche de menos información básica sobre los ritmos y el acordeón, que sí aparecen en la obra original. Nada, en realidad, que cualquier acordeonista con algo de experiencia no sepa ya pero, por si acaso fuera necesario, se ilustra algo que ya es crucial, la notación de los bajos y sus acordes en la partitura.

La clave es la de FA en cuarta. Los bajos ocupan el ámbito que va desde el MI, en la primera línea adicional por debajo del pentagrama, al RE, en la tercera línea. Los acordes, representados por una sola nota y con la necesaria indicación de la especie, van desde el MI, en el tercer espacio, al RE, encima de la primera línea adicional.



Notación de los bajos del acordeón y sus acordes en la partitura

El ritmo de la jota es complejo porque ha sido desarrollado en base a las secuencias percusivas del pandero, cuyas evoluciones, en manos expertas, dejan a cualquiera boquiabierto. Trasladar eso al acordeón es difícil pero no imposible.

Todo depende de la mayor o menor convicción, que se tenga, en cuanto a la necesidad de respetar las fórmulas rítmicas originales de un género histórico, como es la jota. También depende, por supuesto de un trabajo sistemático y bien enfocado.

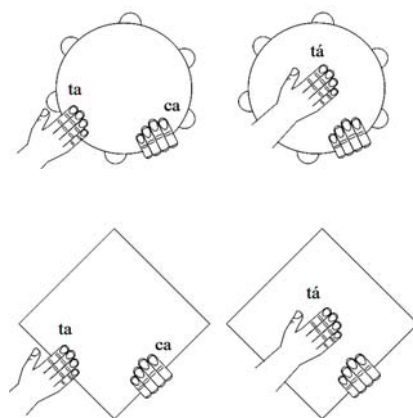
En nuestro caso, la convicción es grande pues se ha ido forjando tras muchos años estudiando, divulgando, interpretando la jota con instrumentos varios. Tocar jota a estas alturas a ritmo de vals no es asumible. En cuanto al trabajo sistemático, siempre bromeamos en clase, tras una breve demostración de algo que "eso mismo pero diezmil veces", el acordeón funciona así.

En cuanto a la realización con el acordeón de ciertos ritmos como la jota, existe un gran vacío. La construcción de las fórmulas rítmicas, propias de los diferentes géneros musicales, con los bajos del acordeón abre un campo extenso por explorar, en el que hay que seguir intentando encontrar soluciones.

La jota

Es posible que la jota sea el género musical español más antiguo. Desde luego, sí es el más identitario. Tiene muchas variantes, tipologías musicales que están relacionadas con las diferentes zonas geográficas de la península, las diferentes etapas que han tenido lugar en la historia de la música española y, sobre todo, los diferentes entornos sociales en los que cada tipo de jota se ha desarrollado.

En el artículo *Breves apuntes sobre la jota*, que se publica en este mismo *Anuario da gaita*, ya se habla de las cuatro principales modalidades de jota que se han dado a lo largo de su dilatada vigencia como género musical popular español, la *jota de pandero*, la *jota de gaita*, la *jota de escena* y las *canciones a ritmo de jota*.



Interpretación de la jota sobre
dos tipos de pandero

El acordeón, es un instrumento muy versátil que puede realizar prácticamente cualquiera de los tipos de jota mencionados. Tal vez, resulte algo más difícil la jota de pandero, porque ésta es la que históricamente han realizado las mujeres cantadoras y tocadoras de pandero. Su reproducción, por razones obvias, resulta casi imposible con el acordeón. Aún así, siempre se puede hacer algún apaño para acceder también a este interesantísimo repertorio de jotas arcáicas.

Lamentablemente, los trabajos de jota para acordeón, conocidos hasta la fecha, se han servido del ritmo del vals como acompañamiento, lo que provoca una gran pérdida de su potencial musical el cual, aunque también se transmite a través de la melodía, se encuentra, principalmente, en la magia de la secuencia rítmica propia, el *ritmo de la jota*.



El "Herrero de Andrakas" tocando el
acordeón. Acompañado por un
tocador de "pandero", tal vez
tocando una jota

Es verdad que la realización encadenada de la fórmula rítmica propia de la jota, con la mano izquierda, no resulta tan fácil como lo es la del vals, por ejemplo, pero el esfuerzo de su aprendizaje se ve compensado, con creces, con los resultados interpretativos que se alcanzan.

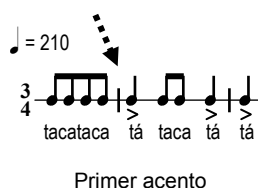
Todos sabemos que, con el acordeón, se presentan a veces ciertas dificultades que lleva tiempo superar, sobre todo en los trabajos con la mano izquierda donde está, precisamente, la gracia del instrumento. Éste es uno de esos casos.

La fórmula rítmica de la jota es llamada *binaria* porque consta de dos células o motivos rítmicos definidos. Estos motivos, a lo largo de la historia y de las diferentes modalidades de jota, han variado considerablemente pero los más habituales son *tacatacatá* y *tacatá tá*, ordenados de esta manera.



Ritmo de la jota en compás de 3/4

El primer acento de esta fórmula rítmica, la primera negra del segundo compás, coincide siempre con el primer acento de la frase melódica, lo cual es inamovible en cualquier jota y habrá que tener siempre muy presente.



Primer acento

Las dos células o motivos rítmicos se pueden combinar de diferentes maneras, para confeccionar distintas cadenas rítmicas pero tres de ellas son las principales. Tres variantes del ritmo de la jota que se producen de forma natural en el género, según los instrumentos de acompañamiento, las zonas o las épocas.

Jota 1



Jota 1

Esta variante del ritmo de la jota es la más habitual y sirve para acompañar prácticamente cualquier tipología musical del género. Suele encajar muy bien en la melódica propia jotera porque las jotas ya están elaboradas bajo esa misma base rítmica o, también, utilizan patrones melódicos que han sido creados bajo esas condiciones rítmicas. Esto supone una cierta afinidad entre la valoración de la melodía y la del ritmo, cosa que ayuda mucho a su interpretación con el acordeón.

La secuencia rítmica de la "Jota 1" es tan común, quizá en primer lugar, porque es la que ha adoptado ya hace siglos lo que podemos denominar "costumbrismo musical español", también se puede decir "música culta".



Estampa costumbrista de la jota aragonesa. Postal, ca 1.920



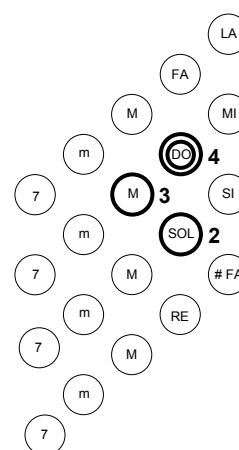
Por esta razón, la fórmula rítmica ha sido ya adaptada a muchos instrumentos diferentes (cuerda, viento, percusión), en todos los casos con la intención de ayudar a crear el entorno rítmico necesario para que la melódica de la jota tenga lugar.

Con el acordeón no se puede realizar un único sonido de acompañamiento rítmico, como se hace con el pandero, como se hace con la percusión. Con la guitarra, por ejemplo, el rasgueo abajo y arriba permite realizar cualquier ritmo, de forma casi percusiva pero también armónica. Con el acordeón, hay que utilizar los bajos y sus acordes.

Seguramente habrá más soluciones posibles pero, la realización de la fórmula rítmica de la "Jota 1" en DO mayor más lógica, queda sobre la partitura, y sobre la botonera de los bajos de la siguiente manera.



Acompañamiento de "Jota 1" en DO Mayor con digitación



Digitación de la "Jota 1" en DO mayor

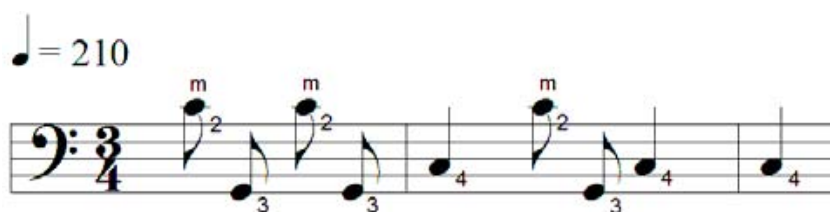
Como se ve en la anotación musical y en el gráfico correspondiente, intervienen los botones "acorde de DO mayor", que se acciona con el dedo corazón (3), "bajo de SOL", la dominante, con el índice (2) y "bajo de DO", la tónica, con el dedo anular (4).

Para el aprendizaje de esta variante del ritmo de la jota habrá que realizar en primera instancia un montaje de la secuencia rítmica de esta jota y su continuidad sobre la tonalidad básica de DO mayor.

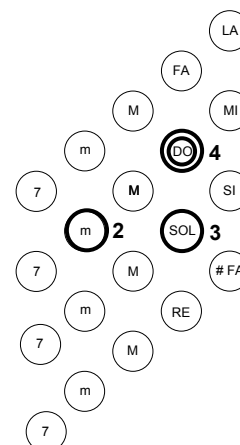
En una fase posterior, interesa reproducir esa misma serie rítmica pero insertada ya en alguna forma de armonía sencilla, como la secuencia popular que reproduce los acordes de tónica (I), subdominante (IV) y dominante (V), generalmente por este orden, que se encuentran presentes en las piezas populares más básicas. La secuencia rítmica debe comenzar con el primer acento, que marca el "uno" de los "cuatro" compases de la serie. Interesa así, es el inicio habitual.

En este ejercicio, y en otros más adelante, cada acorde de la armonía debe abarcar una frase musical de cuatro compases. Es lo habitual aunque también es típico, a veces, dos compases como unidad de medida melódica. Estas métricas, estas cuadraturas melódicas, se dan en la música popular igual que en la música culta y hay que tenerlas en cuenta porque ayuda a su comprensión e interpretación.

A continuación, interesa entrar ya en la realización de esta variante de "Jota 1" en tono menor, tan común en determinado tipo de jotas antiguas.



Acompañamiento de "Jota 1" en DO menor con digitación



Digitación de la "Jota 1" en DO menor

En esta cadena rítmica, en tono menor, intervienen los botones "acorde de DO menor", que se acciona con el índice (2), "bajo de SOL", la dominante, con el dedo corazón (3) y "bajo de DO", la tónica, con el dedo anular (4).

Para habituarse a esta serie rítmico-armónica se aconseja primero, realizar un montaje inicial de la secuencia sobre DO menor, intentando estudiar el encadenamiento mecánico de los dedos. Se aprecia que, en las corcheas, ahora se intercambian los papeles de los dedos corazón e índice, ya se sabe que es de esta otra manera como se articulan los ritmos en tono menor.

A continuación hay que ir haciendo ya una serie armónica como se proponía para el tono mayor. Se trataría otra vez de la serie armónica popular de DO menor (I), FA menor (IV) y SOL (V). Es necesario destacar que no debe figurar el acorde de séptima dominante. Referido a ello, es posible que hayamos utilizado alguna vez el truco musical, cuando estamos tocando cualquier ritmo en la escala de DO menor, de cambiar a DO séptima poco antes de transitar hacia el FA menor.



Dcha.: Manuela Barrio Fernández de Pedralba de la Pradería, Zamora, gran intérprete de jota de pandero.
Izda.: su hermana María, gran cantadora, grabada por García Matos en los '40. (Fot. J. Fdez. 1.983)

Es un recurso muy común en el acompañamiento armónico, que forma parte de una interpretativa moderna, muy interesante y divertida pero alejada del mensaje musical de algunas jotas y otras piezas antiguas.



Las melodías de jota, las melodías populares antiguas en general, suelen ser muy arcaicas y estar elaboradas bajo unas normas armónicas inexistentes pues derivan, generalmente, de una música popular modal que hace siglos no se practica.

Por esa misma razón, Felipe Pedrell aconsejaba no armonizar las melodías de los trabajos de campo aunque, también él lo tuvo que hacer, al final es algo inevitable. Lo que sí se puede es evitar las disonancias armónicas.

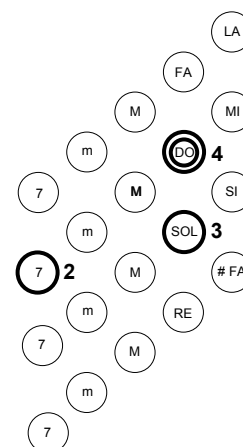
En efecto, los acordes de acompañamiento de estas melodías antiguas deben ser puros, tanto en las secuencias armónicas en tono mayor como en tono menor, es la mejor manera de extraer la máxima fidelidad de sus contenidos musicales.

Los acordes de fantasía como los de séptima o los disminuídos, que también tiene el acordeón, pueden enturbiar la claridad del mensaje melódico. Es necesario dosificarlos en la jota, igual que en otros géneros antiguos.

De todas maneras, nunca está de más aprender a construir los dibujos rítmicos de la jota utilizando también este tipo de acorde de séptima. Para realizar la fórmula de la "Jota 1" con él, es parecido a como se hace con el acorde menor, es decir, que se acciona el correspondiente botón del acorde de séptima también con el dedo índice, el "2".



Acompañamiento de "Jota 1" en DO séptima con digitación



Digitación de la "Jota 1" en DO séptima

En esta variante del ritmo de la "Jota 1", con acorde de séptima, intervienen en total los botones "acorde de DO séptima", que se acciona con el dedo índice (2), "bajo de SOL", con el dedo corazón (3) y "bajo de DO", con el dedo anular (4).

Para ir experimentándolo hay que volver a acudir al montaje de la cadena de movimientos y su realización de una forma lo más fluida posible. Una vez preparado este montaje, se pasa a realizar una sucesión armónica como la habitual en la que ya está presente el acorde de SOL séptima, en lugar de mayor.

Jota 2



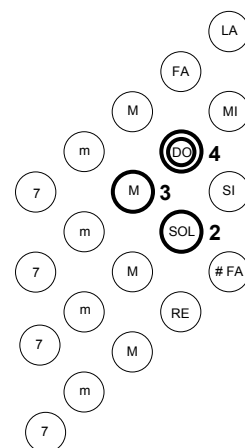
Jota 2

Esta variante del ritmo de la jota tiene una utilidad muy reducida en el acordeón puesto que, de forma natural, sirve únicamente para acompañar el estribillo de las jotas de pandero, en el caso de que se quisiera reproducir fielmente esta interesante especie de jota.

Como se vale únicamente de la primera de las dos células rítmicas de la "Jota 1", también cumple una importante función como ejercicio preparatorio en general, de manera que aunque no se utilice demasiado en el repertorio, aporta una técnica que será bien recibida al desarrollar cualquier otra clase de jota.



Acompañamiento de la "Jota 2" en DO mayor con digitación



Digitación de la "Jota 2" en DO mayor

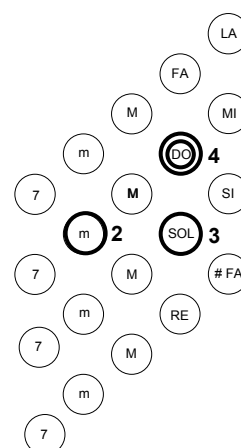
Los botones que intervienen aquí son los mismos que en el acompañamiento de la "Jota 1" en DO mayor.

Como se hacía con la variante de la "Jota 1", es necesario realizar el montaje y los cambios de armonía. El primero para estudiar la mecánica de realización y el segundo para su seguimiento en una sucesión que pase por los tres acordes básicos de tónica, subdominante y dominante.

Siguiendo el mismo proceso que con la variante rítmica anterior, ahora toca realizar esta variante de la "Jota 2" en tono menor. Los botones con los que se arma este nuevo dibujo rítmico son los mismos que en el acompañamiento de la "Jota 1" en DO menor, por lo que ya están en parte trabajados.



Acompañamiento de la "Jota 2" en DO menor con digitación



Digitación de la "Jota 2" en DO menor

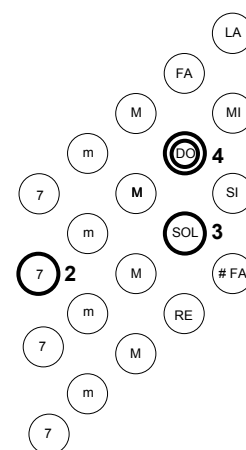


Ahora corresponde, igualmente, realizar los ejercicios habituales con la idea de afianzar la digitación del dibujo rítmico y su continuidad durante una serie armónica sencilla.

A continuación, por último, es necesario trabajar la misma fórmula rítmica de la "Jota 2" con el acorde de séptima. Ya se sabe que no va a tener mucha utilidad pero todo ejercicio alimenta y con él se completa la exposición de esta variante rítmica en los tres principales tipos de acorde.



Acompañamiento de la "Jota 2" en DO séptima con digitación



Digitación de la "Jota 2" en DO séptima

Los botones que intervienen aquí son los mismos que en el acompañamiento de la "Jota 1" en DO séptima, como es lógico.

A continuación, sería interesante hacer otra vez los ejercicios habituales, que tienen la finalidad de dotar de fluidez a la digitación. Primero con el montaje de la cadena de movimientos necesaria y, después, con la realización de una serie de compases sobre la armonía básica popular que ya debe estar totalmente asumida.

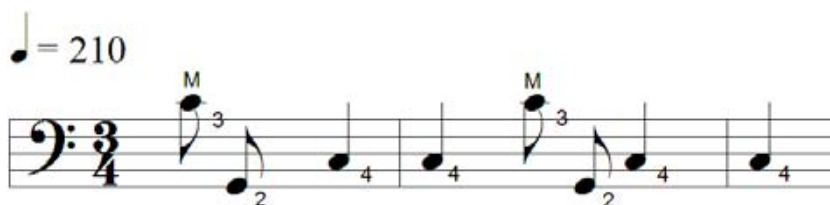
Jota 3

Toca ahora, seguramente, la variante del ritmo de la jota más útil para el acordeonista y la más resultona, pues también es la más sencilla de realizar. Por esa razón, se ha desarrollado enormemente como acompañamiento de la voz con instrumentos sencillos de percusión tipo almirez, sartén, botella, y otros aunque también el pandero y cualquier otra percusión que se haya acercado a la jota alguna vez, por ejemplo el tambor.

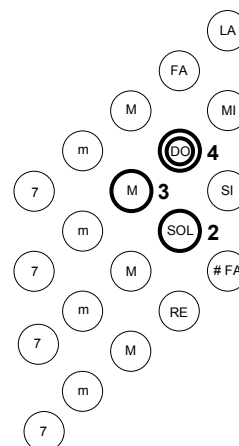


Jota 3

Con esta variante resulta un ritmo de jota muy valseado por lo que es el que se suele utilizar habitualmente con las canciones a ritmo de jota, que son más narrativas y pausadas.



Acompañamiento de la "Jota 3" en DO Mayor con digitación

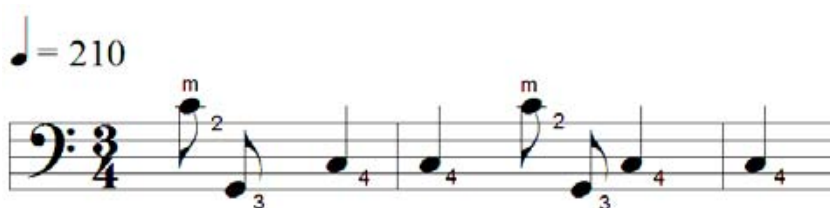


Digitación de la "Jota 3" en DO mayor

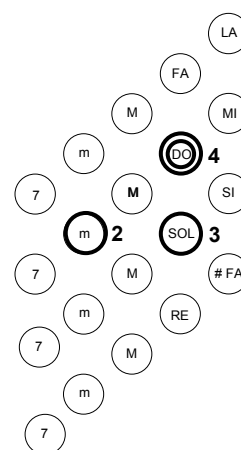
Recordar, una vez más, que los botones que intervienen en esta fórmula rítmica, son los mismos que en el acompañamiento de la "Jota 1" en DO mayor.

Ahora interesaría, una vez más, realizar los dos ejercicios aconsejados en cada fórmula rítmica. El primero para montar con calma el encadenamiento mecánico de los dedos y el segundo para ponerlo en práctica, en la habitual serie armónica popular.

El siguiente esquema musical corresponde a la realización de esta variante de "Jota 3" en la tonalidad de DO menor, con los mismos botones que en el acompañamiento de la "Jota 1" en DO menor.



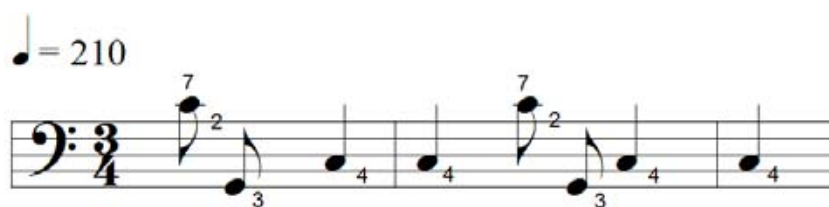
Acompañamiento de la "Jota 3" en DO menor con digitación



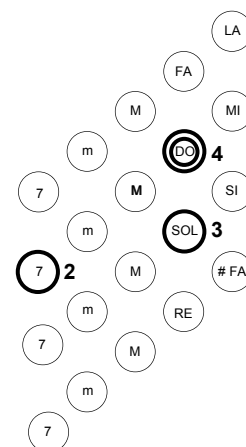
Digitación de la "Jota 3" en DO menor

Después será necesario realizar, como siempre, los dos ejercicios imprescindibles el primero para montar con calma la secuencia rítmico-armónica y el segundo para afianzarla dentro de una serie musical figurada, con paso por los tres acordes básicos populares.

A continuación, el último de los dibujos rítmicos, el que realiza esta variante de la "Jota 3" sobre el acorde de séptima. Ya se ha hablado de la conveniencia de dosificar este tipo de acordes disonantes pero en determinada jota, no demasiado arcaica, puede quedar bien.



Acompañamiento de la "Jota 3" en DO séptima con digitación



Digitación de la "Jota 3" en DO séptima

Los botones son los mismos que en la "Jota 1" en DO séptima.

También, por último, habrá que volver a realizar los consabidos ejercicios, destinados a preparar bien el montaje de la fórmula rítmica y su continuidad en una secuencia musical figurada.

CONTINUA



Miguel Martín recibe a medalla de ouro da Real Banda.
08.04.2022



Buxa e tubo do soporte antihumidade. Deseño Antón Corral



Ronda 1 de la castañera

Versión: rondador desc. (C/ Mayor, Guadalajara)

Tradicional

Jota 3

Adapt. acord.: Juanjo Fernández

$\text{♩} = 200$

Pe - ro co - mo tú nin - gu - na, M etc

bo - ni - tas he vis-to yo

pe - ro co - mo tú nin - gu - na,

en lle - el vas ca pin - rri - llo de re - cho na, na,

lle - vas pe - ro pin co - ta - da la lu gu - na, na.

2.



Ronda 2 de la castañera

Versión: rondador desc. (C/ Mayor, Guadalajara)

Tradicional

Jota 3

Adapt. acord.: Juanjo Fernández

$\text{♩} = 200$

Lu - na lle - na lu - na nue - va,
a mi lo mis - mo me da,
lu - na lle - na lu - na nue - va,
a es mi can - lo que más me gus - ta,
es can - tar - le a es - ta mo - re - na,
es can - tar - le a es - ta mo - re - na,
lu - na lle - na lu - na nue - va.



Ronda 3 de la castañera

Versión: rondador desc. (C/ Mayor, Guadalajara)

Tradicional

Jota 3

Adapt. acord.: Juanjo Fernández

$\text{♩} = 200$

Tie - nes el mo - ño su bi do, M etc

tie - nes el mo - ño su bi - do

y la ca - ri - ta muy gua - pa

y u - nos o - jos que te bri - llan co - mo el

lu - ce ro del al - ba. 1.

y u - nos al - ba. 2.



Jota del Tío Frejón

Versión: A. Manuel Freijóo "Tío Frejón", Retortillo (Salamanca)

Tradicional

Jota 1

Adap. acord.: Juanjo Fernández

$\text{♩} = 200$

Me a con po - se - jan que te ol - vi de
po - co sa - be de a - mo - res

por quien Dios ta qué les bar - ba - ri - dad,
m m m m con - se - jos

bien da. U - na te - ja me

lle - vo de tu te - ja - do por no ir - me del

to - do des - con - so - la - do.



Foliada de Tenorio

Versión: Gaiteiros de Soutelo, Forcarei (Pontevedra)

Tradicional

Jota 1

Adap. acord.: Juanjo Fernández

$\text{♩} = 200$

Car ba do ra llei vou me a ra pa vis de Pon ta Te do no ve rio dra

hei ti ai na ra la de me la man vis la dar ta la cor do la tar mar, la.

1. 2. 3.

can ti

M m

1. 2.

D. C.

NOTAS SOBRE LAS PARTITURAS

Ronda 1 de la castañera

Las tres rondas o “jotas”, presenciadas en directo un día por azar, están relacionadas musicalmente aunque destaca la diferente estructura de la tercera de ellas. Las tres son “estrofas o coplas a ritmo de jota”, que pueden llegar a llamarse “jotas”, de ahí el entrecomillado, pero que no lo son. Dentro de las *canciones a ritmo de jota*, forman un apartado especial llamado *canciones de ronda*, a ritmo de jota, por supuesto. Su valor real, su significado, está en el texto, que está dedicado, como corresponde al género socio festivo de la ronda, al piropeo, al agasajo, al mensaje lírico.

Su forma es de estrofa libre, es decir, cada cantador va sucediendo al anterior con una nueva copla o, también, repite las veces que haga falta. Cada uno lo hace con un texto de su elección. No se da el estribillo, o no se dió ese día, porque se fue directamente al grano, en cuanto a la comunicación del mensaje que, generalmente, está dirigido de un chico a una chica.



Puesto de castañas, Calle Mayor, Guadalajara

En este caso, la “chica” era la guapa y sorprendida castañera, cuyo puesto se encontraba en el itinerario de estos rondadores, los cuales volvían, precisamente, de hacer una demostración de rondas y canciones de navidad, pues era por aquellas fechas. Por esa razón estaban tan bien pertrechados y provistos de instrumentos varios.

El uso de la música de jota en las rondas responde a la enorme tradición joterá popular que hay, en general, en España y, en particular, tanto en el rural de la provincia de Guadalajara como en las provincias aledañas.

Bonitas he visto yo
pero como tú ninguna,
en el carrillo derecho
tienes pintada la luna.



Ronda 1 de la castañera

En el caso de estas tres rondas, la tipología corresponde a *jota de escena*, la de tipo “afandangado”, que no tiene un origen popular pero que está muy popularizada. Suele empezar por el segundo verso de la copla, haciendo en total, siete musicales *babcddb*, las dos primeras, y *aabcdcd*, la tercera.

De la primera de las rondas destaca el ámbito de toda una octava larga, propio de quien tiene cualidades como le ocurría al cantador que la entonaba. La melodía de los versos tiene distintos patrones pero va descansando alternadamente en la tónica y en el segundo grado, lo que corresponde con las armonías de tónica y dominante, respectivamente.

Ronda 2 de la castañera

Ésta es interesante por la sencillez y la sutileza del desarrollo melódico.

A mi lo mismo me da
luna nueva, luna llena,
a mi lo que más me gusta
es cantarle a esta morena.



Ronda 2 de la castañera

Ronda 3 de la castañera

Ésta es la ronda o jota diferente que se anunciaba, puesto que el primer verso musical no acaba en la tónica sino en el tercer grado, haciendo una especie de semicadencia. El verso que le sigue lo hace en el segundo grado y el tercero como el primero. A continuación viene otra característica joterá también muy común, la fusión de los versos cuatro y cinco en una única frase melódica, doble y conclusiva. La misma frase doble se vuelve a repetir, exactamente igual, con lo que se termina haciendo los definitivos siete versos, tanto musicales como líricos.

Tienes el moño subido
y la carita muy guapa
y unos ojos que te brillan
como el lucero del alba.



Ronda 3 de la castañera

Jota del Tío Frejón

Esta es una jota que interpretaba un músico muy conocido en la zona del Rebollar (Salamanca), el Tío Frejón de Retortillo. Era tamboritero experto de tradición oral y atesoraba un repertorio musical envidiable, todo identitario, con piezas como esta canción jota que cantó en un encuentro de músicos salmantinos organizado, no sabemos si totalmente o en parte, por José Manuel Cid Cebrián en un escenario madrileño, hacia principios de los ochenta del pasado siglo

Se acompañaba con una zambomba e imprimía una gracia especial al cantar.

La pieza no se puede llamar jota propiamente puesto que es más *canción a ritmo de jota*. Una interpretación desvinculada del baile, que utiliza el entorno musical de la jota porque está en la mentalidad de personas como él, formados sólidamente, no sólo en la tradición jotera, sino en la música popular en general.

Me aconsejan que te olvide,
por Dios, qué barbaridad,
bien poco sabe de amores
quien tales consejos da.

Una teja me llevo
de tu tejado
por no irme del todo
desconsolado.

La perdiz se caza al vuelo
y la liebre a la carrera
las chicas de quince a veinte
se cazan de otra manera.

Si te llevas la teja
tráemela luego
que se da una gotera
donde yo duermo.

Dos estrofas y dos estribillos
de la Jota del Tío Frejón

Nótese que el total de versos, líricos y musicales, de la estrofa es cuatro, no hay ninguna repetición o alguna otra alteración. Corresponde a una interpretativa mucho más antigua que la que habíamos llamado “afandangada” de las rondas.

Es posible que, en origen, una pieza como ésta perteneciera al repertorio de una mujer cantadora de jota con su pandero pero, aunque hubiera sido así, está ya desvinculada de aquella tradición y esa desvinculación acarrea una reducción de la velocidad y, en general, un cambio sensible de la interpretativa.

La andadura en solitario de este tipo de temas puede acabar provocando la conexión textual entre las partes por la intervención popular que, anónimamente, puede ir conectándolas. Es lo que ocurría con dos de los estribillos de esta pieza, que se enlazaban argumentalmente.

Es algo parecido a la famosa canción gallegoasturiana *Dame lume Sara*, que al final se le van añadiendo al estribillo original otros conectados, como los versos de más adelante.

Los dos tipos de estribillo son valiosos aunque el primero, el del tío Frejón, tiene un valor literario muy superior. En efecto, los estribillos del tío Frejón están formados por una única frase, así de bien hilbanado está el contenido: *Una teja me llevo de tu tejado por no irme del todo desconsolado*, no hace falta punto, coma o cualquier otra puntuación, una frase sencilla y natural que, además, cumple los requisitos métricos necesarios, es decir, versos de siete y cinco sílabas de forma alterna, una probable moda del siglo XVI.

Dame lume, Sara,
polo vertedeiro,
non me teñas medo
que son mariñeiro.

...

Si eres mariñeiro
subirás arriba,
dormirás na cama
cunha asturianiña.

...

Cunha asturianiña,
así, do teu tempo,
sube arriba, sube,
non perda-lo tempo.

Enlace argumental en estribillos de
la canción *Dame lume, Sara*

El segundo tipo de estribillo no se queda atrás porque, además de desprender un profundo aroma popular, tiene el valor añadido de estar expresado en una lengua identitaria, más concretamente, en una variante dialectal galai-ca, común a los territorios de Galicia y Asturias.



A. Manuel Freijóo “Tío Frejón,
Retortillo (Salamanca)
Fot. Cancionero trad. del
Campo de Ciudad Rodrigo

Foliada de Tenorio

Esta pieza es emblemática en Galicia puesto que formaba parte del reducido repertorio conocido de los *Gaiteiros de Soutelo*, un conjunto de gaitas histórico. La melodía figura en el *Cancionero de Inzenga*, denominación vulgar de *Cantos y Bailes de España, Galicia* 1.888, obra iniciada por José Inzenga pero que no debió pasar del volumen gallego. En él aparece esta pieza como *Maneo*, una de las denominaciones que, tal vez, la jota tenía en parte de Galicia. Era una melodía a capela pero el conjunto la interpretó con su instrumentación a una gaita, percusión y la voz en la estrofa.

La interpretación original de la gaita es magnífica, igual que la voz que canta los versos de la copla, lo que la ha convertido, desde su aparición en 1.928, en una pieza codiciada.

La melodía fue, probablemente, adaptada por el maestro Juan Serrano, que dirigía en la época la Coral de la Sociedad Artística de Pontevedra, donde Avelino Cachafeiro, director del conjunto de Soutelo, había tocado la gaita con anterioridad.

La adaptación de la estrofa, la hiciera quien la hiciera, consiste en una profunda reelaboración. De los cuatro versos originales se pasa a seis, donde el último es el verso vacío *ai la la la la la la la*. Se trata de una tendencia muy común en la música costumbrista de Galicia, abundar en este tipo de versos vacíos finales, aunque no existan precedentes en la música popular que los puedan justificar.

Por otra parte, *foliada*, es una denominación genérica de origen incierto que se extendió mucho a principios del XX, entre los conjuntos gallegos de tipo folclórico. Básicamente es un eufemismo que elude la denominación “jota” y su fonética castellana aunque, también, se puede identificar como una jota de escena con una estrofa cantada y un estribillo, casi siempre, exclusivamente musical.

En cambio, en la pieza original, si consta una letra para el estribillo aunque con la mitad de la duración que le dieron los de Soutelo. Es otra de las intervenciones de la pieza. Se corresponde, este arreglo, con la tendencia moderna, o urbana se podría decir, cada vez más extendida de repetir todo dos veces.

Popularmente, en los alrededores de Vigo, se conocen más letras para estos estribillos, por lo que no se descarta

que esta melodía tuviera algo más de recorrido, que su aparición en el mencionado cancionero. Un dato más en la ecuación es que las letras populares conocidas ya tienen la extensión del estribillo souteliano y no la que aparecía en el Cancionero de Inzenga pero, también es verdad, tienen cuatro versos originales y cuatro prolongados.

Mira, Maruxiña,
non vaías á herba
porque ven o vento
e toda ch’a leva
e toda ch’a leva
e lévach’a toda,
mira, Maruxiña,
non vaías agora.

Anda, Maruxiña,
remenda o refaixo
que o levas roto
por riba e por baixo,
por riba e por baixo,
por baixo e por riba,
anda, Maruxiña,
remenda a mantilla.

Letras populares al estribillo
de Foliada de Tenorio



Gaiteiros de Soutelo de Montes,
Forcarei (Pontevedra), ca 1.928
Fot. Casado

Breves apuntes sobre la jota

Juanjo Fernández

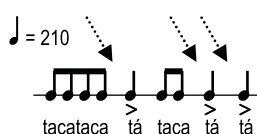
La jota es un género musical español que se puede considerar troncal porque está en la base de una buena parte de la música española de todos los tiempos. Se caracteriza porque todas las melodías que lo forman tienen el *ritmo de jota*.

Un ritmo de jota que, tomando el total de melodías del género, no sigue una fórmula rítmica única, tampoco una única velocidad de metrónomo sino que se muestra con variaciones en ambos parámetros. Lo que pasa es que, en la actualidad, casi toda la rítmica de la jota está reducida a una fórmula específica. Una que está compuesta por dos células o motivos rítmicos que también tienen una configuración definida: *tacatacatá* y *tacatá tá*.



Ritmo habitual de la jota

El sentido que tiene esta fórmula rítmica binaria actual que, como decimos no falta en las jotas, es de tipo anapéstico, es decir, que el acento recae al final de la secuencia de valores que forma cada motivo. Esto tiene una cierta importancia porque, a lo largo de la historia, ha ido condicionando la melódica de la jota pues, ésta, ha tendido a adoptar esa misma valoración y acentuación.

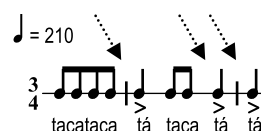


Acentuación de la jota convencional

De esta manera, nos encontramos que la valoración de algunas melodías de jota, la mayoría, presenta afinidades con la valoración del ritmo. Si la valoración de la melodía, en el inicio, coincide con el primer dibujo rítmico de la fórmula de la jota, por ejemplo, quiere decir que aquella, la melodía, tiene una anacrusa de cuatro corcheas, algo impensable en la melódica de la jota primitiva que, no sólo carece por completo de anacrusa sino que, presenta una monovaloración de las figuras. Esta jota convencional forma parte, pues, de una interpretativa moderna que, como se intenta explicar, contrasta con

la enorme antigüedad de la jota primitiva pero que encaja en el mismo género.

En efecto, la acentuación de la jota convencional, moderna, sitúa en la cadencia de cada uno de estos dos motivos rítmicos un pulso que podríamos llamar “de jota”, sobre setenta del metrónomo, que es el que se corresponde con la primera nota de cada compás de 3/4, en el caso de ser ésta la métrica elegida para su escritura, pero con la particularidad de que el segundo pulso es siempre doble. Se produce así el incisivo *un, undós* identitario de esta jota convencional moderna.



El ritmo de la jota en compás de 3/4 con indicación de los “pulsos de jota”, de los cuales, el segundo es doble.

Este ritmo de jota convencional, moderno, supone de alguna manera una simplificación, una especie de estandarización ante la variedad rítmica de las jotas primitivas, antiguas. En efecto, a lo largo de la historia estos dos motivos rítmicos han sido reproducidos juntos o por separado de diferentes maneras, con multitud de instrumentos, con diferentes acentos, variaciones patrimoniales todas que forman parte del género de la jota y de las que es posible hacer un seguimiento.

La *métrica de la jota* actual, ésta que se interpreta en la actualidad, se basa en los pulsos de lo que hemos llamado la jota convencional los cuales, asociados a sus respectivos motivos rítmicos, van a pares dando a la melódica de la jota también una configuración binaria cosa que, por otra parte, no es nada extraña puesto que pocos géneros musicales deben escapar a ello. Tal vez, la verdadera característica de la jota sea, precisamente, el binarismo de su fórmula rítmica, el cual se mantiene constante siempre, al margen de la valoración de los dos motivos rítmicos que la componen.

Los dos motivos rítmicos que componen el ritmo de la jota, cualesquiera que sean, al poseer una subdivisión ternaria, se han acabado representando sobre la partitura en compás de 3/4, 3/8 ó 6/8, como propone inteligentemente Miguel Manzano en *La jota como género musical*



(Ed. Alpuerto, 1.995) pero, en todos los casos, de manera ajena al género, el cual se ha desarrollado en las manos de las mujeres sobre el pandero hace muchos siglos, muy al margen de la teoría musical. Los músicos de formación, a posteriori, con la teoría musical hemos intentado comprender, explicar, manejar algo tan complejo y lleno de sutilezas como la jota, con unos ancestros musicales que se pierden en el tiempo.

Es necesario no confundir el “ritmo” con la “métrica musical”, la cual se ocupa sólo del reparto de los valores de las figuras dentro de los compases, de los compases dentro de las frases, de las frases dentro de las partes. Igual que no hay un “compás de jota” no hay un “ritmo de 3/4”, ni siquiera “ritmo ternario”, porque estaríamos en la misma contradicción. Otra cosa es *género* o *ritmo de métrica ternaria*. El ritmo es la concatenación de una determinada fórmula rítmica, que se sucede de forma constante durante toda la interpretación y que está directamente relacionada con cada género y su coreografía esencial. La métrica, como decíamos, sólo lo mide.

En efecto, el ritmo de la jota, el *tacatacatá taca tá tá*, además de lo esencial del género musical, es la conexión con el género coreográfico, puesto que la fórmula rítmica que sigue la música está estrechamente relacionada con la base del baile, con la gesticulación básica que hay que hacer para bailar apropiadamente. No se descubre nada nuevo, es algo que ocurre con todos los géneros bailables. Por su parte, los bailarores populares de la jota han ido desarrollando, a lo largo de la historia, los innumerables *pasos, puntos o figuras coreográficas* típicas de cada zona y de cada época, en un proceso paralelo al de sus respectivas variedades musicales.

La recopilación de piezas con presencia del ritmo de jota nos da una cantidad enorme de materiales musicales, ante lo cual, hemos tenido en cuenta otras características de tipo interpretativo, instrumental, contextual, melódico, literario o formal. Con todo ello hemos establecido cuatro modalidades o tipologías musicales de jota, lo que nos ha ayudado mucho a situarlas en el tiempo y el espacio, a tratarlas con propiedad. Repasémoslas ahora brevemente y, si todo va bien, tendremos ocasión de realizar trabajos específicos de cada uno de los tipos.

La *jota de pandero* es la modalidad de jota más antigua. Originalmente no se debía llamar “jota”, entre otras cosas porque ésta es una denominación posterior a la aparición del fonema *j* en la lengua castellana siendo esta tipología, en cambio, muy anterior. Sí se ha visto afectada por, lo que parece, una expansión de la denominación jota, que

ha acabado por imponerse a otros nombres vernáculos de los cuales tenemos pocas noticias aunque, procedentes de Galicia encontramos el *maneo* y el *pateado*.

Este tipo de música arcaica, la jota de pandero con sus variantes, ha sido desarrollado en la península por las mujeres cantadoras y tocadoras de pandero desde la romanización. Se rige por unas coordenadas musicales bastante definidas en cuanto a la forma, la versificación y la interpretativa, las cuales presentan un considerable arcaísmo.

La presencia del milenario pandero, con sus variadísimas tipologías (redondo, cuadrado, más grande, más pequeño) y técnicas de interpretación, es determinante en esta música, que siempre tiene la misma forma de *estrofa, estribillo y paseo* la cual, tanto la cantadora como los bailarores, realizan al tiempo.

La complejidad y antigüedad de la jota de pandero la hace muy frágil, vulnerable al paso del tiempo. Si una tocadora fallece, por ejemplo, puede que ya no quede otra que la sustituya o, incluso, si el último pandero de una comarca desaparece, es muy probable que se pierda con él, no sólo la jota sino también, todos los géneros musicales que le son propios. Esta lamentable circunstancia ha estado pasando siempre en la historia pero, aún así, la jota primitiva ha permanecido hasta la actualidad en ciertos entornos rurales de la península, apartados de las grandes urbes, principalmente en el cuadrante noroeste.

La *jota de gaita* es la jota característica que tocan los gaiteros, entendiendo como tal cualquier músico de gaita, en cualquiera de las variantes de fuelle, de tres agujeros o de tipo dulzaina, incluso otras tipologías instrumentales que, con posterioridad o paralelamente a las citadas, han realizado el mismo papel social. Se trata de una jota que suele estar marcada melódicamente por las características del instrumento, lo cual es lógico.

Los argumentos musicales gaiteros, tanto de la jota como de otros géneros, están tomados de cualquier fuente, adaptados al instrumento por innumerables artistas músicos de los pueblos de España, que han ido desarrollando sus técnicas y melodías identitarias a lo largo de la historia, reinterpretándose unos a otros permanentemente, alcanzando, en ocasiones, virtuosismos difíciles de superar.

La forma de este tipo de jota puede ser muy variada pues los gaiteros tienen siempre la capacidad de, por una parte, imitar otras músicas con sus configuraciones y, por otra, dejarse llevar por la vena creativa que todo instrumentista tiene.

La *jota de escena* es la que podríamos llamar culta pues forma parte del costumbrismo musical español, el cual se desarrolla, ya con anterioridad pero con una especial fuerza, a partir del renacimiento, siglo XV aproximadamente.

En este tipo de jota, aunque hay una melódica característica, histórica, la puerta está abierta a toda clase de argumentos y formas musicales pues se trata de una recreación musical, ya fuera del entorno rural original y el anonimato en la composición de las anteriores. En esta modalidad la creatividad de los autores ha tenido, por tanto, un gran papel. Una banda de música, una orquesta, una rondalla, una coral, interpretan todas jotas de escena. El prestigio de estos conjuntos, de sus jotas siempre con alta calidad interpretativa y la difusión que alcanzan, ha conseguido popularizar enormemente desde antiguo ciertas piezas, a algunas de las cuales los gaiteros no han podido resistirse.

El baile, que a veces se incluye en este tipo de jota, también está sacado del contexto original rural y permanece abierto a la creatividad de los autores coreógrafos, los cuales han creado grandes números para zarzuelas, entremeses y otras obras de carácter costumbrista. Los siempre interesantes grupos folclóricos españoles, desde finales del XIX, han recreado y difundido modalidades varias de este tipo de obra para escena con sencillas, a veces no tanto, creaciones siempre magníficamente interpretadas por cuadros de actores, bailarines y músicos recordemos, siempre voluntarios.

Típico de esta jota es alternar partes cantadas y partes instrumentales, poniendo de manifiesto su carácter escénico. La transmisión oral en este contexto interpretativo, escenográfico, da paso ya a la partitura o, según la formación de los músicos, por lo menos a una interpretación más controlada de la melodía porque cada componente de la escena tiene su papel. Esto difiere mucho de cuando se toca como solista en un baile rural, en el que caben las variaciones o los escarceos melódicos.

Este tipo es el que aporta la denominación de “jota” al conjunto del género pues ha sido llamado así desde el siglo XVII, que sepamos. Provieniendo de una fuente culta, ha gozado siempre de un gran prestigio por lo que su difusión ha calado mucho en la mentalidad rural, acabando por imponerse de una forma progresiva a otras denominaciones anteriores, como ya se ha dicho.

Este grupo integra, igualmente, un número indeterminado de variantes de carácter local, siendo las más conocidas la

jota aragonesa y la *jota navarra* pero, también, la *sevillana* aunque, en este caso, la denominación original “jota sevillana” ha debido simplificarse, seguramente, con anterioridad a su inclusión como uno de los palos del flamenco. Debe haber muchas más, conserven o no la denominación original, que no han gozado del prestigio y la difusión de éstas, llegando a caer en el olvido con el paso de los siglos. Algunas de ellas han sido halladas en formato de partitura en algún archivo del archipiélago filipino, según ha difundido la famosa cantante aragonesa Carmen París. Tal vez el tiempo saque a la luz algunas más.

Las *canciones a ritmo de jota* son el otro gran grupo de melodías del género de la jota que queda por ver. Se trata de canciones que han adoptado el ritmo de la jota pero que pueden tener diversas formas. Lo habitual es que se trate de sencillas y populares interpretaciones de un marcado carácter narrativo realizadas a capela, es decir exclusivamente cantadas, donde la *canción*, como forma musical y literaria, predomina entre otras más complejas o menos, como el sencillo *romance*. Ello implica un texto que gira entorno a una temática única, haciendo de las canciones “historias”, las cuales conectan los argumentos de alguna manera por medio de las estrofas, incluso los estribillos, contrariamente a lo que sucede con la jota de pandero, formada siempre por coplas textualmente inconexas.

La jota está tan arraigada en la cultura musical española que ha aflorado innumerables veces, de forma consciente o no, cuando un compositor, un artista español, ha querido dar forma a sus ideas musicales. Famosas canciones a ritmo de jota son *A la Virgen del Carmen*, *Manolo mío*, *Los labradores*, *Ay, qué tío*, *Por el puente de Aranda*. Incluso éxitos discográficos como *Los piconeros* o *Los campanilleros*.

Musicalmente, algunas canciones populares a ritmo de jota pueden tener apariencia de jotas de pandero porque, siendo también muy antiguas, tienen características musicales y literarias parecidas a las de este otro grupo. Ello obliga a afinar en la observación, especialmente en lo que concierne a la anacrusa de los versos de la estrofa y a la métrica literaria de los versos del estribillo, así como a la conexión musical entre las partes. Por otra parte, recordemos, la jota de pandero necesita su cantadora con pandero, su estrofa, su estribillo y su paseo. Si no hay constancia de todo ello no hay seguridad de que se trate de una jota de pandero, tenga las características que tenga.

San Miguel de Osmo. Notas históricas y artísticas de los siglos XVI y XVII

Aportaciones para la historia del Obispado de Ourense 78
Ourense 2023

Miguel Ángel González García
Canónigo archivero

Solo unas breves notas curiosas y por ello interesantes. Información puntual que me parece oportuno ofrecer para que no quede olvidada, dada la discreta importancia del documento que los contiene. Simplemente datos que podrán servir para que otros estudiosos los añadan a investigaciones de más empeño como una pequeña referencia más. Son todas de los años finales del siglo XVI, y sobre todo de las primeras décadas del siglo XVII. De un expediente abierto como justificación de las cuentas del mayordomo Bartolomé de Nogueira, que se conserva en el Archivo Diocesano de Ourense, sección Judicial caja 255.

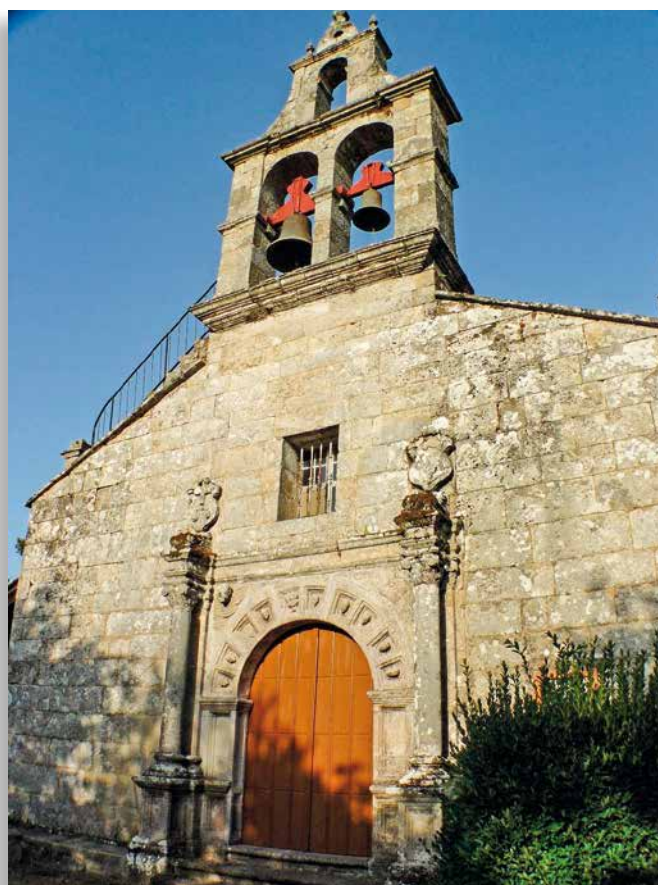
De la parroquia de Osmo ya he publicado otras informaciones¹ y no faltan referencias en las obras sobre el Ribeiro a la que pertenece.

En el Ayuntamiento de Cenlle, en medio de un paisaje hermoso con interesante patrimonio artístico en el que destacan la Iglesia parroquial, tres capillas y un pazo con su capilla dedicada a Santiago.

1599. EL PINTOR GOMEZ OJEA

“Recibí yo Gómez Ojea pintor vecino de Rivadavia seis ducados de Bartolomé Pérez vecino de la feligresía de Osmo para en cuenta de los más que yo tengo de haber a cuenta de los lienzos que yo pinto para la dicha Iglesia, los cuales maravedíes recibo en esta manera dos ducados en su casa y los tres ducados en casa del señor Abad y el un ducado que dio a mi niño que son los dichos seis ducados y por verdad le doy esta mi carta de pago fecha a primero de mayo año de 1599 años. Gómez Ojea. Más recibí este dicho día un ducado y lo firmo Gómez Ojea”

¹ GONZÁLEZ GARCÍA, Miguel Ángel. San Miguel de Osmo, curas y patrimonio (Siglos XVI-XIX) APORTACIONES PARA LA HISTORIA DEL OBISPADO DE OURENSE 35, Ourense, 2016 pp 36



Este recibo nos permite poder atribuirle una tabla que se conserva en la Iglesia y que corresponde a esta cronología. Representa la Asunción de María, como una Inmaculada con la media luna bajo los pies. Y elevada por cuatro angelitos, mientras que otros dos la coronan.

Acertada la composición quizá inspirada en un grabado o en el relieve del retablo mayor de la Catedral de Cornelis. Poca calidad en la representación de las figuras denotando un pintor sin los recursos de una adecuada formación y capacidades, que sin embargo cumplía

con las exigencias de una clientela del mundo rural. El pintor es inédito al menos no lo recoge Pérez Costanti², ni Estévez.³



PENDÓN

El 7 de septiembre 1603 un recibo del abad Gaspar de Zárate reconoce que el mayordomo Bartolomé Pérez le dio tres y ducados y medio para el pendón.

Fue el pendón un elemento que se hizo obligado en las procesiones y festividades del mundo rural, junto con la cruz procesional mereció siempre interés y en Osmo así sucedía. Cuando las rogativas reunían varias parroquias, se valoraba la altura y calidad de los paños.



² PÉREZ COSTANTI, Pablo- Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII. Santiago de Compostela, 1930.

³ ESTÉVEZ PÉREZ, José Ramón. Aportaciones para un Diccionario de Artistas y artesanos en Ribadavia y el Ribeiro en el siglo XVI. DIVERSARUM RERUM nº 8, Ourense, 2013

1614. APORTACION PARA LA IMPRESIÓN DE LAS CONSTITUCIONES SINODALES



Dato interesante e inédito para la Historia Sinodal del Obispado. Se trata del Sínodo, del que no se sabe mucho, convocado en 1613 por el Obispo Fray Sebastián de Bricianos del que publiqué en su momento la existencia en el Archivo Diocesano de la Convocatoria del Sínodo⁴. Esta nota certifica que se celebró realmente y que tuvo constituciones que habría que localizar, constituciones que se pretendieron imprimir con la aportación económica de las parroquias. Como no se conocen, se ve que no se logró la impresión quizá por la muerte del obispo el año 1617.

“Rescibí de Lorenzo Vázquez da Ribeiro 12 reales a cuenta de la fábrica de San Miguel de Osmo que su señoría el señor obispo de Orense manda en su mandamiento se paguen para la imprenta de las constituciones signodales de este obispado y para que de ello conste doy esta carta de pago firmada de mi nombre fecha en Osmo a 20 días del mes de octubre de mil i seiscientos i catorce años. Lorenzo Pérez do Pazo”.

CANTEROS

Anotamos los nombres de varios canteros que trabajan en Osmo en estos momentos y que sumamos a los Diccionarios de artistas de Ourense

BALTAR, Pedro de. 1616. Cobró 5 reales junto con Sebastián Pérez por retejar la iglesia.

⁴ GONZÁLEZ GARCÍA, Miguel Ángel. Libro con documentación sinodal de Ourense en el Archivo Histórico Diocesano. DIVERSARUM RERUM nº 14, Ourense, 2019 pp 164

FIGURAS, Juan de las. Vecino de San Clodio hizo con Rodrigo de la Hoz, la obra de una casa, para la fábrica de la Iglesia, junto al cementerio, contratada en 1615 ante el notario Sabugal, hay copia del contrato que solicitó el mayordomo para justificar sus cuentas y habiendo fallecido el notario se gestiona para que la viuda facilite el protocolo. El documento pormenoriza los detalles, materiales y pagos. Se les adjudicó por ser los menores postores. Carta de pago de 29 ducados del pago de la obra y pormenorizada relación del coste de este edificio que mantendría el esquema de la arquitectura tradicional y que es la obra de más importancia realizada siendo mayordomo Bartolomé de Nogueira.

HOZ, Rodrigo. Cantero vecino de Toén. Ver FIGURAS.

PÉREZ, Andrés. 1603. Un recibo de 7 de septiembre, declara que el Abad Don Gaspar de Zárate recibió del mayordomo tres ducados y un cañado de vino que dio a Andrés Pérez, cantero para ayuda de la obra de la ermita de San Miguel.

PÉREZ, Sebastián. 1617. Retejo de la Iglesia con Pedro Baltar.

QUINTEIRO, Bastián do. Le pagaron cuatro reales y medio por dos veces para retejar la iglesia y sacristía.

RAMOS, Juan. Hizo un pedazo de muro del atrio y por ello y quebrar y arrancar la piedra le abonó el mayordomo Lorenzo Vázquez, 27 reales y medio.

HERRERO

También se documenta un herrero, nunca mencionado Estebo Moxón, que el 10 de agosto de 1617 da un recibo de 34 reales por razón de cierto herraje *“que hice para la casa que se hizo junto a la dicha Iglesia, dos más para las puertas del atrio y ciertas argollas que se hicieron para la ermita de San Miguel”*. Artesano quizá más que artista pero que en medio de un general desconocimiento sabe firmar, aunque con caligrafía descuidada. Tendría pues su fragua y no deja de ser noticia de esta pequeña industria que tantos problemas resolvía en la vida de los pueblos.

PREDICADOR

No hay muchos estudios sobre el tema de la predicación en Galicia que era obligación de los clérigos al menos tolos domingos, como insisten las constituciones sinoda-

les⁵ pero no siempre estaban capacitados para hacerla y sobre todo en la Cuaresma como preparación al cumplimiento pas- cual, se llamaban como apoyo a frai- les, particularmente entre nosotros, fran- ciscanos y domini- cos que con mejores dotes suplían a los curas y al tiempo para ellos era uno de

los ingresos que aportaban a sus comunidades. Dato va- lioso para este capítulo que merece algún estudio es el re- cibo de 28 de marzo de 1617, de un fraile franciscano del convento de Pontevedra⁶ que predicó aquel año y esto se debió de repetir habitualmente, en Osmo. Había conven- to en Ourense y Ribadavia, pero que sea de Pontevedra, podría explicarse por haber estado antes en el conven- to de Ribadavia y ser conocido y valorado. Me interesa sobre todo el testimonio de esta costumbre pastoral de indudable importancia en la vida religiosa de nuestros pueblos. Además de la predicación eran los confesores extraordinarios y en este caso tuvo las exequias de un vecino. Para este estipendio se pedía en la Iglesia, pero lo más procedía de los fondos de fábrica, todos detalles que ayudan a recrear el vivir religioso de nuestras parroquias.

“Recibí yo fray Juan Feijoo predicador de San Francisco de Pontevedra 20 reales de limosna de Bartolomé de Nogueira, los seis que se cogieron de limosna en la Iglesia y los catorce el sobredicho me los dio por cuenta de la fábrica, la cual limosna se me dio por haber asistido en esta feligresía de Osmo a predicar y confesar está Cuaresma de 617, la cual limosna de los dichos 20 reales yo recibí de mano del sobredicho por verdad lo firmo en 28 de marzo del dicho. Fray Juan Feijoo.

Recibí más tres reales de Domingo Vázquez por misa y entierro de Bartolomé do Forno. Fray Juan Feijoo”



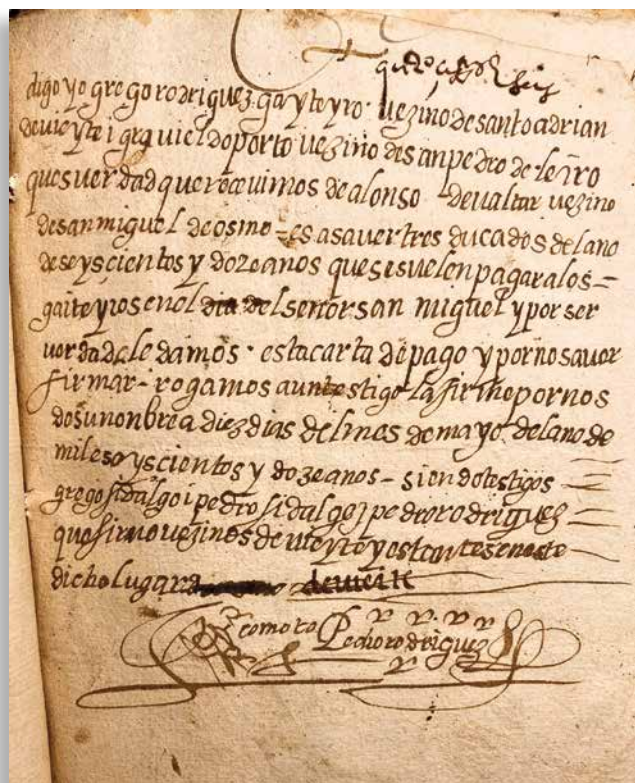
⁵ Segundo L. Pérez López. *La predicación y la enseñanza de la doctrina cristiana en los sínodos de Galicia (s. XIII-XVI)* Revista Española de Derecho Canónico, ISSN 0034-9372, Vol. 41, N° 118, 1985, págs. 125-155.

⁶ La llegada de la orden franciscana a la ciudad tuvo lugar posiblemente en el último tercio del siglo XIII. Un dato históricamente comprobado es que la fundación existía ya en 1274, De gran influencia en la villa y comarca durante toda su historia.

GAITEIROS

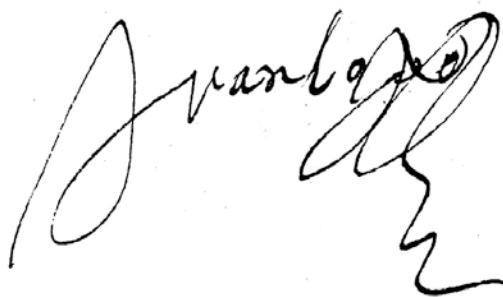
La música popular tiene en la gaita entre nosotros, uno de los instrumentos más considerados siendo su recuperación y estudio una interesante realidad que en Ourense debemos sobre todo al interés de Xosé Luis Foxo⁷. De la mayor parte de los numerosos gaiteros desconocemos el nombre y aunque su presencia en las fiestas se documenta intensamente, la mayor parte de las veces se anota el gasto con ellos, como “al gaiteiro” o “a los gaiteiros”, sin personalizarlos, por ello es muy interesante el recibo de estas cuentas de Osmo, señalando los nombres de dos gaiteiros, su procedencia y lo que cobraron el año de 1612, es por ello una noticia de importancia para la historia de la gaita. Dice así:

“Digo yo Gregorio Rodríguez gayteyro vezino de Santo Adrian de voeyte y Gabriel do Porto vecino de San Pedro de Leiro que es verdad que recibimos de Alonso de Baltar vecino de San Miguel de Osmo, es a saber tres ducados del año de seyscientos y doze años que se suelen pagar a los gayteyros en el día del señor San Miguel y por ser verdad le damos esta carta de pago y por no saber firmar rogamos a un testigo la firme con nosotros con su nombre a diez días del mes de mayo del año de mil e seyscientos y doze años. Siendo testigos Diego Fidalgo i Pedro Fidalgo y Pedro Rodríguez lo firmó vecinos de Vieite y estantes en este dicho lugar. Como testigo Pedro Rodríguez (rubricado)”.



⁷ FOXO, Xosé Lois. *Os secretos da Gaita*, DIPUTACIÓN PROVINCIAL OURENSE, Coruña, 1986

EL ENTALLADOR JUAN LÓPEZ. OBRA INÉDITA



Del entallador Juan López, con prestigio en el mundo artístico de Ourense de las primeras décadas del siglo XVII y relacionado con Francisco de Moure y Antonio López, dio ya noticia, con datos de algunas obras, Pérez Costanti⁸ y más recientemente aportó datos inéditos sobre su biografía y obra la Doctora Yolanda Barriocanal López⁹. Un recibo de esta documentación aporta información inédita sobre otra obra no conocida de este maestro.

“Digo yo Juan López entallador vecino de la ciudad de Orense que recibí de Bartolomé de Noguera vecino de San Miguel de Villasero mayordomo de la fábrica de la Iglesia de Osmo cuatro ducados y once reales cada uno los cuales se me estaban debiendo de resto del retablo del altar de Nuestra Señora de la dicha Iglesia y me los acabó de pagar el dicho Bartolomé de Noguera con un ducado que hoy recibí en presencia de los señores abajo escritos de los cuales dichos cuatro ducados doy carta de pago rasa en forma al dicho Bartolomé de Noguera y por libre de la paga de ellos para que le sean pasados en cuenta y me obligo serán bien dados y pagados no bueltos a pedir en tiempo alguno so pena de los volver a pagar con costas y le doy esta carta de pago en forma y lo firmo de mi nombre en Orense a 29 de noviembre de 1617 años presentes Francisco Rodríguez Guzmán ensamblador, Gonzalo Pérez pintor vecinos de esta ciudad y Bartolomé de Piñeyro vecinos de Osmo, yo escribano conozco el otorgante y doy fe de la paga del dicho ducado y el otorgante por lo más renunció la innumerata pecunia. Juan López. yo Pedro Mosquera de Toubes escribano del rey Nuestro Señor vecino de la ciudad de Orense soy presente a lo que dicho es por verdad lo signo y firmó. (Sigue el signo notarial)”.

⁸ Op. cit p 529.

⁹ BARRIOCANAL LÓPEZ, Yolanda. *La actividad escultórica en Ourense, del Renacimiento al Barroco*. Grupo Marcelo Macías, Ourense, 2017 pp 491-492.

Que entre los testigos figuren el escultor Francisco Rodríguez Guzmán¹⁰ y el pintor Gonzalo Pérez¹¹ nos permite razonablemente pensar que han colaborado con Juan López en obras y quizá concretamente en esta de Osmo, un retablo de la Virgen que no se conserva pero creo que podría haber formado parte del mismo la predela pintada con temas de la infancia de Jesús¹², claramente de este momento aprovechada para un retablo barroco, de discreta calidad, podría ser del retablo de Juan López y las pinturas atribuirse al pintor Gonzalo Pérez, aunque sin hacer énfasis en ello por no conocer otra obra del mismo que permita una comparación y por el estilo se pueda afianzar la atribución.



TOROS

Una anotación meramente circunstancial de la escritura de concierto de la casa de la Fábrica en 1615, sobre la piedra que se utilizará en ella, se dice *“han de ser unas*

piedras dentro del dicho cementerio a la entrada del junto a una cerdeira y otra piedra grande a la mano de arriba de dicho cementerio en el corro que está cerrado donde corren los toros que es una piedra que ya había comenzado a quebrar el cantero las cuales dichas piedras han de quebrar a su costa”.

Es decir, había un espacio en las cercanías de la Iglesia **“corro cerrado donde corren los toros”** que es claro se trata de un pequeño coso taurino donde en algún momento habría algún divertimento taurino del que no podemos precisar más pero que será dato a tener en cuenta para otras investigaciones, ya que prácticamente nada se ha escrito sobre el tema y no ser Galicia tierra de muchos fervores taurinos. Probablemente se trataba de espectáculos no cruentos y de mera habilidad de los jóvenes con los animales.

PENITENTES



Que en las cuentas del año 1615 se anote *“Seis reales de lavatorio y colación de los penitentes”* también nos sirve para certificar que probablemente el jueves o viernes santo, había una procesión de penitentes que se flagelaban y a los que terminada la procesión se lavaban las heridas y se les daba un refrigerio.

De una conferencia de Virginia Asensio (marzo 2016) sobre los disciplinantes en Medina de Rioseco tomo estas notas que pueden ilustrar lo que a escala menor se pudo haber vivido en Osmo *“Los disciplinantes eran aquellos que mortificaban su cuerpo como ofrenda a Dios para redimir sus pecados, aquellos que se mortificaban solo podían ser hombres”, que debían acoger la regla de “la humildad, el respeto a la hermandad y la solidaridad entre el grupo”. A las procesiones debían acudir “puros de corazón, confesados y comulgados”. Se vestían con una túnica blanca, con una abertura en la espalda y solían*

¹⁰ De él también da referencia Pérez Costanti pp 464-465 y Barriocanal 429-432

¹¹ Pérez Costanti pgs 432-433

¹² MONTERROSO MONTERO, Juan M. La predela de San Miguel de Osmo, Cenlle. ADAXE nº 11. Santiago de Compostela, 1995. Págs 97-104. La data a comienzos del siglo XVII.

ir descalzados y con el rostro cubierto. Tras el desfile de penitentes, llegaba “el lavatorio”. “Cuando la procesión se terminaba los disciplinantes debían curarse las llagas en las ermitas o iglesias, o donde dispusiera el mayordomo. Lo hacían con sebo y vino”, aclaró. El vino también era utilizado, además de para calmar el dolor, para animar el espíritu tras la dura procesión, “en esas colaciones que son el origen de nuestros refrescos y cenas de hermandad”, “Normalmente la comida era a base de tortas o molletes de pan y vino. Las procesiones en las que hubo disciplinantes no se redujeron a Semana Santa, también fueron frecuentes en procesiones de rogativas contra la sequía, plagas.... Las ideas ilustradas que llegaron en época de Carlos III fueron aplacando las ganas de sangre y en 1777 la Real Cédula firmada por el monarca prohíbe todo tipo de mortificaciones en público”.

PAULINA

En las cuentas del mismo año 1615 se anota “cinco reales de una paulina”. Así la define el Diccionario de la Academia:

1. f. Rel. En el catolicismo, carta o despacho de excomunión que se expide en los tribunales pontificios para el descubrimiento de algo que se sospecha haber sido robado u ocultado maliciosamente.

No tenemos más noticia de la razón de pedir esta amenaza de excomunión que se utilizó con relativa frecuencia y en algunos casos se mandaba imprimir para colocarla en lugares públicos para que fuese conocida y eficaz.

Suma pues de pequeños detalles de una documentación que se alarga en comprobaciones y testimonios para justificar la rectitud de un mayordomo con sus cuentas que es también un interesante testimonio de la seriedad con la que se tomaban estos asuntos por parte de los feligreses que eran los que nombraban el mayordomo: “Bartolomé de Nogueira, mayordomo de la fábrica de la iglesia de Osmo, digo que para las cuentas que tengo de dar del tiempo que he sido mayordomo, tengo necesidad de una escritura que otorgue...”

Festival CORALIMIA

05.11.2022



Gaites y gaiteros na Catedral de Llión

Dani García de la Cuesta

La Catedral de Llión aña un repertoriu bayurosu d'iconografía musical. Gracias a un trabayu que fice nos últimos años, pude recoyer unes 200 representaciones, incluidos algunos obxectos que caltienen nel Muséu Catedraliciu, y campanes. Ente ellos, pueden vese dalgunes gaites y gaiteros, que comparto nesti testu. Les semeyes son del autor d'esta xera.

Na fachada oeste, alcontramos tres pórticos de la segunda metade del sieglu 13, conocíos polos nomes de les advocaciones a San Xuan, Nuestra Señora La Blanca y San Francisco, d'izquierda a drecha según se mira. Nel de San Xuan, topamos una representación na que vemos dos tubos melódicos y l'ausencia de roncón como pieza separada y al llombu, ya que nesa dómina tovía nun yera común la so aparición. Nocasiones, podíen utilizase dos tubos melódicos pa combinar sonidos, dalgún podía facer la función de nota d'acompañamientu, o tamién usar como roncón un tubu na mesma pieza.

Representación de gaita nel pórticu de San Xuan, sieglu 13



Na fachada sur esiste otro pórticu triple, fechu ente los años 1265-75, onde vemos la puerta conocida como de la Revelación, con asemyances a la del Sarmental de Burgos, y cola repetición de dalgunos motivos presentes nel pórticu oeste ya vistu, el de San Xuan. Nesta imaxen, tampoco se representa un roncón al llombu.

Nel requexu oeste y norte del recintu claustral, alcuéntrase la Capiella de Regla, llamada asina dende 1877, antes yera la de San Nicolás, que tá na parte más vieya de lo que fuere'l recintu románicu. Dátase del 1398. Nos sos capiteles, represéntase la vida de San Nicolás, y nuno de la paré norte, hai una interesantísima figura policromada d'un gaiteru na que se ve la distribución del roncón de la gaita en tres partes, que n'Asturies conocemos como prima, tercia y copa.

Nes vidrieres del rosetón del llau norte, del sieglu 14, con añadios del 15, vense varies representaciones musicales puestas nun círculu. Nuna d'elles, hai un gaiteru qu'albidramos que, pa facelu, garraron como módelu la figura del pórticu oeste, de San Xuan.

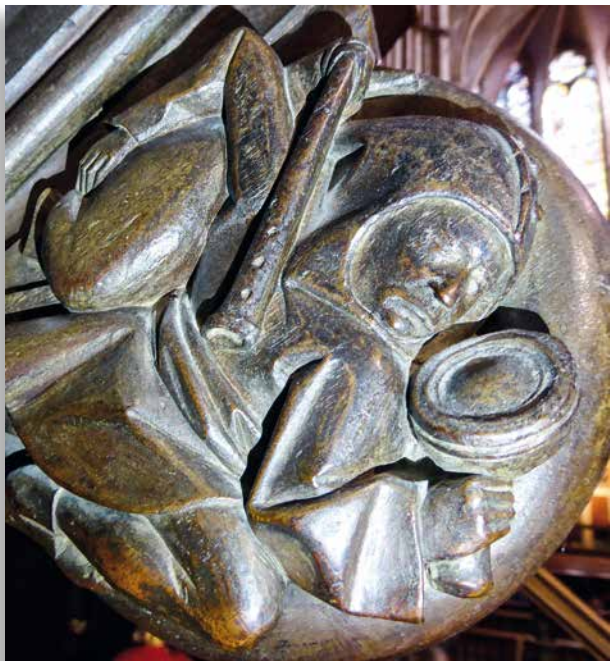


Representación de gaiteru na puerta la Revelación, años 1265-75



Gaiteru na capiella de San Nicolás, 1398
Vidriera del rosetón norte con representación de gaita, siglos 14-15

El Trascoru, per dentro, conserva una sillería pal Coro diseñada nel 1461 pol mayestru Enrique, carpinteru la catedral, siguiendo les referencias de les de Palencia y Segovia. Nel 1746, pasáronla dende'l presbiteriu al so allugamientu actual na nave central. Darreú, pongo una representación de la sillería de la parte baxa del llau del Evanxeliu, a manzorga mirando pal altar mayor, entamando pola parte más cerquina del transeptu, col número de siella y nomenclatura a la que corresponde.



Representación de gaiteru na siella 1, de la LLei Antigua, y na siella 13, d'Eliséu, sieglu 15

Y, darréu, otra de les representaciones de la parte alta la sillería del llau de la Epístola, a mandrecha mirando pal altar mayor, entamando pola parte más cerquina al transeptu, col número de siella y nomenclatura a la que corresponde.



Representación de gaita na siella 12, de San Esteban

Na capiella de Santiago, o la de la Virgen del Camino, rematada nel 1504, hai varias representaciones musicales, ente elles un gaiteru.



Figura de gaiteru na capiella de Santiago, 1504

Y como remate de les ayalgues gaiteriles que caltién la catedral llionesa, nes vidrieres de la conocía capiella de la *Virgen Blanca*, nel ábside, y datada del sieglu 16, podemos ver otra representación con dos roncones, qu'amás, lleven resonadores.



Representación de gaita na capiella de la Virgen Blanca. Sieglu 16



Visita ao Museo Internacional de Cornamusas - Grupo Amencer. 02.08.2022



Visita ao Museo Internacional de Cornamusas de estudantes Erasmus e profesores da Universidade de Vigo. 27.04.2022

Visita cultural ao Museo Internacional de Cornamusas dos alumnos do colexio de Mende (Ourense) 06.04.2022

Os alumnos do Colexio de Mende visitaron o Museo Internacional de Cornamusas e a Escola de Gaitas. Xosé Lois Foxo fixo un percorrido pola historia da gaita a partir do século VI mostrando aos alumnos os segredos da súa longa historia e como chegou a Europa procedente das culturas persas e a súa introducción na Península Ibérica. Así mesmo mostroulles a recente inquietude do Museo mostrándolles a exposición de Gaiteiros históricos de Galicia. Concluiu a visita cunha exhibición de gaita e zanfona por parte de profesores da Escola Provincial de Gaitas da Deputación de Ourense.

Ao final da visita Xosé Lois Foxo fixo entrega dun recopilatorio audiovisual ao alumno que mostrou maior aplicación durante a visita.



Exposición de cuadros de gaiteiros históricos



Premio aos contidos didácticos do Museo



Fronte a Escola de Gaitas

V Festival Medieval Castelo do Bolo

21.05.2022

Chegou dona Urraca montada a cabalo para cantar o romance medieval musicado polo director da Real Banda da Deputación, José Luis Foxo que soará cada hora por megafonía no recinto do castelo do Bolo como recordo do paso de dona Urraca por terras bolesas.

Recordar que este festival serve para homenaxear a Yosso, José de Valbuxán, que desde esta mañá ten o seu propio museo que «porá en valor a súa obra, aínda máis se cabe», como dixo, a locutora de Onda Cero Monforte, Manola Porto, sobriña de Yosso e encargada ano tras ano de facer de mestra de cerimonia.

Os primeiros en facer a súa aparición tras dona Urraca foron os rapaces e rapaces da Banda de Gaitas do Bolo, e despois foi o tempo dos cantos de seitura. Blandina de Cotarós, Digna Pérez de Trives, Rogelio Corzo da Acebeda e Jacinta Fernández de Lentellais.

A Banda de Gaitas de Vilariño tamén deleitou aos presentes coa súa música así como Iria Estévez en clave de fado, As cantadeiras da Real e a propia Banda da deputación que foi quen pechou o festival.

Estaba prevista a actuación da orquestra Río Leira onde actúa Bautista Álvarez, Bautista do Paladium, pero non puido ser debido a que parte dos músicos tiñan covid. O que si foi posible foi pórllle a medalla honorífica a Bautista.

Xan Rodríguez González, quen fora presidente de arquitectos de Ourense e encargado de rehabilitar e por en valor a torre da homenaxe do castelo do Bolo recibiu de mans do alcalde o pergamino co romance de Dona Urraca. Cando llo estaba entregando, Corzo emocionado dixo, «con moito cariño». Xan pola súa banda significou: «Se lle tedes que agradecer a alguén que esto saíra da ruína é a Manuel Corzo», referíndose ao castelo.

Tampouco houbo mercado medieval nin a mostra de cetrería do Salnés, coma en edicións anteriores.

O tempo aguantou e aínda que os nubarróns ameazaban auga ata o remate non caeu gota.



A raíña Vrraca ante o Castelo



Discurso da raíña Vrraca ante os boleses



Entrega pergamino a Jacinta Fernández Alonso de Lentellais



A raíña Vrraca recibida polo alcalde do Bolo Manuel Corzo



Daniel García de la Cuesta con Manola Porto



Daniel García de la Cuesta romanceiro



Público existente



Digna de Vilanova e Rogelio da Aceveda



Interpretación do Romance Cabalgaba doña Vrraca



A raíña Vrraca coas cantoras Blandina, Jacinta e Digna



Real Banda de Gaitas



Actuación de Jacinta de Lentellais



Clave de Fado



Banda de Gaitas de Vilariño de Conso



Daniel de la Cuesta



Entrega pergamino á Raiña Vrraca "Iria Estévez"



Cantareiras da Real Banda interpretando o poema O malvís de Yosso

Gaita gallega. Toledo, 1671

Manuel Garrido Rodríguez
Etnomusicólogo

A construción da identidade cultural galega en clave etnicitaria, parte de procesos desenvoltos por unha minoritaria elite social, burguesa e aristocrática. Esta arrogase a potestade de considerar pertinentes determinados items, os cales impulsa coa finalidade de crear un corpus sólido de elementos culturais no que sustentar diferenzas holísticas, cerne dos seus postulados. Este proceso conforma unha perspectiva sinérxica, apoloxética, eminentemente política, carente de oposición, capaz de dar soporte ós actuais parámetros polos que rexeir o que na actualidade consideramos valores identitarios simbólicos.

A necesaria revisión crítica do discurso elaborado polas decimonónicas elites culturais galegas, cuxo alicerce está conformado por postulados eminentemente primordialistas, realizado coa intencionalidade de dotar dun construto identitario ao feito diferencial galego, é *per se* debedor de arquetipos semióticos urdidos e estereotipados sen solución de continuidade dende tempos pretéritos. Polo tanto, unha análise cuxa hermenéutica sexa sustentada en argumentación sobre base, perspectiva e substancia máis fenomenolóxica que positivista é polo tanto necesaria, e terá como única a finalidade epistemolóxica de aportar unha visión espida de preceptos dogmáticos inamovibles de evidente substancia emocional.

Ao longo da historia o instrumento que chamamos e coñecemos como *gaita galega*, percorre diferentes períodos nos que os seus usos e funcións poden variar. Este artigo, a través da documentación proporcionada por fontes documentais diplomáticas e hemerográficas, pretende ilustrar unha minúscula parte do complexo proceso polo que, o instrumento musical, sofre unha evidente *resemantización*, pasando na península ibérica de *gayta* a la *gaita gallega*, nun proceso temporal que abrangue dende o século XIII ata o XIX, período no que acada un considerable valor engadido como elemento artellador da cultura musical galega, resultando como consecuencia desta transformación que a gaita galega, no ámbito cultural da comunidade autónoma de Galicia devén en algo que en realidade no pasado non era.

Faustino Santalices publica no ano 1953 un artigo no xornal *Faro de Vigo*¹ e nun número extraordinario da revista *Saudade, verba galega nas Américas*² cuxo titular era: «A gaita galega ten máis de vinte séculos de estoria e tamén a zanfona e o noso instrumento popular» (fig. 1). O autor divide o artigo en varios apartados, o primeiro dos cales leva o subtítulo de «Antigüidade da gaita galega» e este a súa vez comeza coa frase: «Galiza coñecía a gaita ao final da guerra do Peloponeso, cincocentos anos denantes de Xesucristo»

Faustino Santalices, segundo a miña percepción e consecuente opinión, é o derradeiro representante dunha serie de destacados personaxes que conforman unha elite social e cultural galega que prestou atención ao mundo do folclore e das tradicións populares dende unha óptica burguesa e como actividade de ocio aristocrática.

Podería encetar esta serie de eruditos estudosos con Emilia Pardo Bazán elixida presidenta da *Sociedad del Folk Lore Gallego* e doutras persoas que a acompañan nesta inicial sociedade como a vicepresidenta Fany Garrido –muller de Marcial del Adalid–, Andrés Martínez Salazar, Juan Fernández Latorre, director do (naquel intre) recién fundado *La voz de Galicia*, ou o médico e ex-ministro republicano Ramón Pérez Costales, entre outros. Personaxes todos eles que logo da primeira reunión publican un escrito con data 30 de decembro de 1883 a modo de declaración de intencións no que podemos ler: «Esta nacente asociación chamada a ejercer fecundo y provechoso influjo en la cultura de nuestro país [...] para la pronta y definitiva organización del Folk Lore gallego.»³

¹ Faustino Santalices Pérez, «La gaita gallega tiene más de dos mil años de historia», *Faro de Vigo*, número especial conmemorativo del centenario (1853-1953), (1953): 54-55.

² Faustino Santalices Pérez, «La gaita gallega tiene más de dos mil años de historia», *Saudade verba galega nas Américas*. Número extraordinario, (xullo- agosto, 1953): 5-8.

³ Rodri García, «El «Folk Lore» gallego que Emilia Pardo Bazán intentó llevar a otros países» *La Voz de Galicia*, 02 de xaneiro de 2014, acceso o 12 de novembro de 2018.
https://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/firmas/2014/01/02/folk-lore-gallego-pardo-bazan-intento-llevar-paises/0003_201401G2P28991.htm#



O seu traballo realmente influíu –como non pode ser doutro xeito– na cultura galega dun modo relevante, sentando as bases de presupostos identitarios que conforman a idiosincrasia da Galicia actual.

A súa encomiable labor tivo continuidade en xeracións futuras, especialmente entre membros da clase social burguesa (previamente referida), que se adscribiron a unha corrente de actividades folclorísticas sendo, ao meu entender, Santalices e o seu artigo aquí referido o expoñente final desta actividade.

No século XXI, estes postulados inzados de decimonónicos matices románticos precisan dunha revisión crítica dun discurso que no seu día foi articulado con máis paixón rexionalista que método científico.

Esta paixón desaforada por dotar de elementos «diferenciadores», en certo modo «exclusivos», como oposición ás particularidades culturais doutras áreas xeográficas externas aos límites administrativos de Galicia ten na gaita e na idea de celtismo, argumento cerne de postulados emocionais dificilmente sustentables en base científica.

Como exemplo da comprensible, en canto ao elemento sincrónico, esaxeración verquida por Santalices, está a realidade presentada, a modo de oposición neste artigo que aporla a continuación, obra de Filgueira Valverde (fig. 2-3-4), no que se observa con rotundidade como a afirmación relativa á «guerra do Peloponeso, cincocentos anos denantes de Xesucristo» como punto comprobado de coñecemento da gaita en Galicia contrasta rotundamente coa realidade de que en Pontevedra, no ano 1630, como se observa no artigo, parece pouco habitual, feito acreditado a través da afirmación «una gayta no aviendola llevado jamás sino música»:

También con la Cofradía de la Trinidad ocurrían cuestiones sobre el festejo que había de practicar en la procesión. En 1630, Don Juan Ballejo y Varela procurador general de la villa de Pontevedra vino en conocimiento de «**que el mayordomomo de la Cofradía del Espíritu Santo intenta llevar en la procesión del Corpus Christi una gayta no aviendola llevado jamás sino música**» y suplico al Ayuntamiento se sirviese hacer cumplir la costumbre por lo cual este dio el siguiente auto:

Notifíquese a los Mayordomos y Vicarios de la Cofradía del Espíritu Santo la constumbre y conforme a ella lleben delante de la imagen del Espíritu Santo los dançadores y personas con los instrumentos de música que se estila y todos bien aliniados y compuestos pena de cien ducados aplicados estas

causas del Ayuntamiento que se les sacarán yrremisiblemente sin admitirle escusa ni réplica alguna y el Sr. Alcalde M. de Castro haga se execute este auto lo mandaron los Srs. Justicia y reximiento de la Villa de Pontevedra en su ayuntamiento de catorce de Mayo de mil y seiscientos y treinta años.

En la notificación de este auto, contestó Domingo Gonçalves Sines, mayordomo de la Cofradía del Espíritu Santo, (gremio de toneleros) que obedezca con el debido respeto y que **estaba dispuesto a ceder conforme a la costumbre antigua**, de obrar los mayordomos según su voluntad y que «si algunos mayordomos sus antecesores han hecho la danza de mozos... fue por deboción y no porque tengan obligación de hacerlo ni que dha capilla tenga ordenança que lo mande ni disponga».

Notificado al vicario Jacóme Garrido respondió que como tal vicario no tenía elección ni voto el lo mandado en dicho auto, sinó el mayordomo. Sin embargo parece que a pesar de elevar peticiones con estas razones al Concejo cumplíronse los autos primeramente dados por el⁴.

Deste texto, procedente do periódico *El Diario de Pontevedra* de 1925, e cuxo autor, como dicía con anterior-

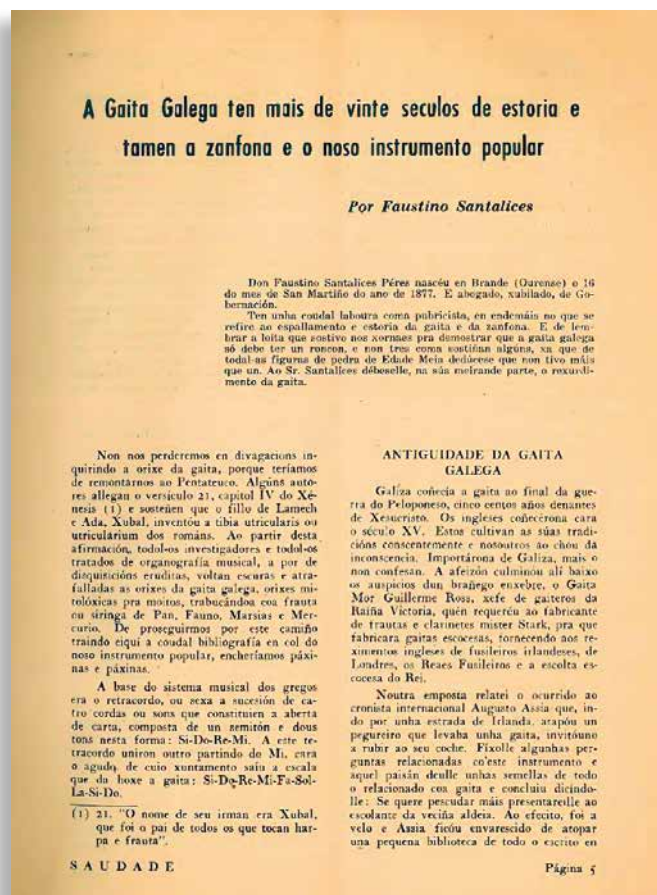


fig. 1

4 José Filgueira Valverde, «Cuestiones sobre gigantes y danzas», *El Diario de Pontevedra*, 12 de xullo de 1925, acceso 14 de xuño de 2019, <http://biblioteca.galiciana.gal/pt/consulta/registro.cmd?id=10000219385>.

ridade, é José Filgueira Valverde, podo extraer ou salientar importantísimas notas que describen a situación da gaita nesa altura. Estas son susceptibles de acadar maior valor documental de consultar os correspondentes libros das confrarías e presentar a documentación orixinal.

Segundo refire este diario, que semella aportar transcripciones das fontes orixinais, parece que á volta de 1630, na cidade de Pontevedra, polo menos nesa confraría, o uso da gaita nas procesións non era práctica habitual e moito menos «costumbre antigua». O traballo do músico gaiteiro, nas procesións de diferentes confrarías como elemento fundamental da súa actividade ordinaria e do seu oficio, parece que este pode empezar máis tarde do que nun principio se presupón. Deste xeito, este oficio de tocar nas procesións aparecería no século XVII e cen anos despois, durante o século XVIII, procederíase a súa prohibición que parece efectiva nos inicios do XIX. Como se observa, a participación da gaita en confrarías pode non ser tan antiga como nun inicio cabe presumir.

En 1630, Don Juan Ballejo y Varela, procurador general de la villa de Pontevedra vino en conocimiento de «que el mayordomo de la Cofradía del Espíritu Santo intenta llevar en la procesión del Corpus una gaita no avienidola llevado jamás sino música» y suplicó al Ayuntamiento se sirviese hacer cumplir la costumbre, por lo cual éste dió el siguiente auto:

fig. 3

«Notifiquese a los Mayordomos y Vicarios de la cofradía del espíritu Santo guarden la costumbre y conforme a ella lleben delante de la imagen del espíritu Santo los dançadores y personas con instrumentos de música que se estila y todos bien aliniados y compuestos pena de cien ducados aplicados para estas casas de Ayuntamiento que se les sacarán yremisiblemente sin admitirle escusa ni replica alguna y el Sr. Alcalde M. de Castro haga se execute este auto lo mandaron los Srs. Justicia y reximiento de la Villa de Pontevedra en su ayuntamiento de catorce de Mayo de

fig. 4

Poucos traballos abordan co rigor e a documentación precisa un abano temporal que, probablemente debido á súa amplitude, está pouco analizado e investigado. E no caso de atopar algunha referencia, esta evita mergullarse no escaso material documental que, de agromar, aportaría algo de claridade a estes séculos escuros. Isto fai máis interesante o labor de atopar, analizar e interpretar as poucas fontes documentais que informan sobre o que foi o oficio de gaiteiro na península, e digo poucas fontes non por escasas, senón por ser descoñecidas; agora ben, sen cinguirme a preceptos esencialistas e polo tanto limitando o eido de acción ou visión á realidade xeográfica da actual Galicia; pretendo máis ben presentar este oficio como algo común á península ibérica, especialmente na súa metade norte, e, polo tanto, sen maior relevancia ou presenza na comunidade autónoma de Galicia respecto a outros lugares.

O feito de que en Galicia o instrumento devén co percorrer do tempo en elemento simbólico e etnicitario fai que calquera documento no que está reflectido o vocábulo «gaita» sexa inmediatamente posto en valor, e por isto mesmo, non é salientado no resto da península, onde non deixa de ser un máis dos instrumentos pretéritos sen maior valor ou matiz destacable. Razón pola cal o mesmo achado de documentación que contén este termo tórnase indiferente ou cando menos pouco relevante.



fig. 2



Unha investigación profunda nas fontes documentais da península no seu conxunto, faría agromar con certeza unha importante cantidade de citas documentais que situarían á gaita como un instrumento habitual con funcións e finalidades semellantes, como ilustran algúns dos documentos que a continuación e no desenvolvemento deste artigo presento.

Neste artigo quero mostrar o que ata a data desta publicación é o máis antigo documento que reflicte e no que se pode ler con claridade o termo *gaita gallega*. Este importantísimo documento para a historia do instrumento, aparece citado en tres publicacións de comprobado carácter científico como son a *Revista musicología*⁵, a publicación da universidade de Castilla la Mancha Sacra loca Toletana⁶, e o libro Toledo: *una fiesta sonora y musical en el siglo XVII (1620-1680)*⁷. A mención do documento en tan relevantes publicacións obvia e consecuentemente pasa por alto a referencia no seu texto ao termo *gayta gallega*. Este dato tórnase irrelevante para os diferentes autores en primeiro lugar, por non ser obxecto principal do seu estudo e en segundo lugar, por que este instrumento non ten ningún tipo de significado nin relevancia semiótica versus identitaria, para ningún dos diferentes autores nin para as súas sensibilidades digamos *rexonalistas*. Cousa ben diferente ocorrería de suceder isto en Galicia onde calquera dato directo ou indirecto que conteña información relativa a gaita adoita ser suficientemente destacado.

Son consciente de que este artigo pode causar sorpresa entre os sectores máis devotos dun celtismo desaforado e dunha mitomanía «gaiteiril» fantasiosa mergullada en fonduras que se estenden ata a noite dos tempos. Polo tanto quero aclarar que máis alá da presentación do achado dun documento fundamental na comprensión dos procesos reais con base na historiografía documentada, e obxectivo principal deste artigo modificar a perspectiva creada, con diferentes intereses, na sociedade galega. A miña intención queda, polo tanto, perfectamente recollida nas ideas que Jaume Ayats reflicte no prólogo da obra de John Blacking *¿Hay música en el hombre?*, onde lle atribúe ao autor a intención de:

- Provocar unha certa perplexidade nos ouvintes.
- Transformar algunhas das ideas máis comúns que se teñen sobre a música [no noso caso a galega].
- Cuestionar unha serie de aspectos fundamentais da práctica musical e a comprensión que a nosa sociedade ten deles⁸.

Pola miña parte e como xustificación sobre o por que ou necesidade de realizar un traballo así, está simplemente descubrir ata que punto o que se presupón en relación ao instrumento gaita gallega reflicte a realidade histórica do mesmo, ou pola contra canto hai de fantasía aplaudida e empurrada por sectores que reciben con agrado a idea transmitida coa intención de crear conceptos que soporten diferenzas -que marquen límites precisos- con outras culturas veciñas, as cales deberán ser contrastantes para así singularizar elementos que nos diferencian e fan únicos.

Como aporte a este proceso de revisión crítica, no que pretendo axudar a unha mellor comprensión do proceso que en sentido diacrónico resulta en que a *gaita gallega* será potenciada e elevada a consideración actual, é fundamental saber con certeza como e cando recibe o instrumento «gaita» o cualificativo de «gallega» adquirindo dende entón e como consecuencia deste a idea de pertenza ou orixe remoto, singular e exclusivo adscrito a unha taxonomía cultural de substancia diferencial.

As investigacións realizadas a prol deste obxectivo, levan a establecer que o século XVII resulta fundamental e decisivo neste proceso, polo tanto, e como presentarei a continuación mediante a referida aportación documental, durante este espazo temporal aparece por primeira vez un texto da diplomática que contén o termo gaita gallega aplicada a un instrumento hipoteticamente de vento xa que a situación que describe de fogos de artificio e a compañía doutros instrumentos de vento e percusión propios da *música alta* así o presupoñen. Non podo deixar de referir que nesa altura do século XVII, polo xeral, o vocábulo *gayta gallega* máis parece referirse a un cordófono, asunto previamente estudado pero que neste intre non abordarei xa que merece un posterior e rigoroso artigo en si mesmo.

Os valiosos e importantísimos documentos que coa finalidade de ser compartidos con todos os interesados

⁵ Carlos Martínez Gil, *Ofrécese compañía de ministriles para tocar en fiestas (Sobre la formación de una compañía de ministriles en Toledo 1668). Revista de Musicología. Vol.19, Nº ½ (Enero-diciembre 1996). 105-132.*

⁶ Sacra Loca Toletana, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha. (1ª ed., 1ª imp. 2008)

⁷ Louis Jambou, *Toledo: una fiesta sonora y musical en el siglo XVII (1620-1680). (Toledo, Dairea ediciones, 2019)*

⁸ Jaume Ayats, prólogo a *¿Hay música en el hombre?* de John Blacking, (Madrid: Alianza editorial, 2006), 10.

aporto (fig. 5-6-7-8), amosan con claridade a referencia escrita na que podemos ler por primeira vez o substantivo adxectivado *gaita gallega*, (primeira referencia ata o momento preciso de redactar este artigo xa que non se coñece algunha outra anterior). Este responde a un documento gardado no Archivo Municipal de Toledo (AMTo), nunha caixa na que exteriormente se pode ler «Cuaderno de las fiestas que hizo Toledo por la declaración del Culto del Sr. Rey D. Fernando el Santo. 11 de mayo de 1671. Archivo Municipal de Toledo. Sección de documentación relacionada con los festejos municipales» cuxas fotografía aporporto e cuxo texto transcribo a continuación:

Luminarias Los días 4. 5. y 6. de Junio Por las Noches ubo luminarias En la plaza del ayuntamiento y casas del dicho campo Atabales chirimias quatro clarines y dos Gaytas dulzainas y **otra gallega** con mucho aplauso y obstentación.

Bispera. Sabado seis de lunio a las tres de la tarde salió la ciudad en forma de las Casas de sus Ayuntamientos y fue a la santa Ygleisa y entró en el Coro mayor donde se sentó en el lugar que en el tiene para sus asistenciasy celebraron Bispera Pontificales poer el eminentísimo Señor Don Pascual de Aragón Arçovispo desta çiudad de Toledo Asistiendo a ellas para su festexo y regoçixo una danza de ocho honbres todos tiznados que andaban en çancos que vinieron por horden de la ciudad de la de Guadalaxara otra de onze honbres los cuatro vestidos de mugeres y otros cuatro todos tiznados de negro y otro así mismo tiznado que representava al turco y otro muy galan que representava a la ciudad y otro que hacia el Alcalde de la danza la cual vino por horden de la ciudad del Lugar de Burgillos= otra de ocho honbres todos bestidos de salbajes con sus (...) que vino por orden de la villa de Ajofrin/ otra de ocho niños y cuatros honbres que vino por horden del lugar de las Ventas con Peña Aguilera= otra que se hizo por horden de la ciudad de ocho jiganillas y xigantillos= yendo todas con los bestidos que cada una tocaba ricamente adereçadas y llabando sus tnbores arabeles y una **gayta gallega** y otra dulzaina= y por el Cabildo desta Santa Yglesia asistiósu tarasca danza de jigantones y seises= Y se celebraron las Visperas con grande regocixo acvandose a las seis de la tarde a cuya ora vino la ciudad en forma a dichas sus casas de ayuntamiento acompañada de su cinco danzas y gaitas y ceso este acto.

Misa. Domingo siete de junio a las nueve de la mañana salio la ciudad en forma de sus casas Y fue acompañada de dichas danzas a la dicha Santa Iglesia Y abiendo entrado en el coro y puestose en el lugar que en el tiene se celebroy misa pontifical por el dicho Emº Señor Cardenal y dignidades de dicha Santa

Iglesia la quai se çelebro con gran Magestad y regocijo estando la efixie del Santo Rey Don Femando en dicho coro con la grandeza que para tal funcion se requería Y acavada la misa que fue a las honze y media vino la ciudad a sus casas en la dicha forma Y ceso este Acto. (fols. 30v.-31)⁹

Fuegos en la plaza deçocodover.

Lunes ocho de dicho mes por horden y disposición de los Cavalleros comisarios de fiestas de culto del santo Rey Don Fernando Los Maestros del Arte de la seda desta ciudad en celebridad de dicho culto tubieron en la plaça de Çocodover uno de los mayores fuegos de polbora que se ha visto en esta ciudad començandose a las siete de la tarde y acavandose a las nueve de la noche estubieron todos los Balcones con luces Y la plaza con muchas luminarias aviendo dos clarines chirimias y tres gaytas dulzainas Y la forma del fuego en que entraron quatro carrozas triunfales de polbora uno por la calle ancha otro po la de Barrio de Rey otro por la del Alcazar otro por la de Santa Fee de los quales tiravan unos negros muy bien aderezadosy aviendo dado buelta a la plaza y paradosse en los sitios donde avian destar se tiraronpor la plaza y unas maromas que el lo alto della estaban puestas muchas cantidad de carretillas y Bolanderas y luego treinta y dos montantes y luego los dichos carros triunfantes y despues un castillo que estava acho en medio de la plaza tan grande y con ttanta diversidad de generos de polbora que causo el y los demas admiracion con que fue noche de grande regocixo para todos y aplauso de las fiestas... (fols..33v- 34)¹⁰.

Neste documento de 1671 observamos unha precisa descriçión de celebracións festivas acontecidas na cidade de Toledo, así tamén as danzas e instrumentos que as acompañan e como diferentes gaytas participa nelas. É asunto destacable a pertinente diferenciación entre *gayta gallega* e *gayta dulzaina* que sitúa a cada instrumento como elementos diferenciados e de uso común en Toledo, feito que restaría unha suposta exclusividade galega ao instrumento, sendo o denominativo ou cualificativo de *gallega* un simple nome asignado a un instrumento común e ordinario como calquera outro. No segundo documento transcrito

⁹ «Cuaderno de las fiestas que hizo Toledo por la declaración del Culto del Sr.Rey D. Fernando el Santo. 11 de mayo de 1671», AMTo. Sección de documentación relacionada con los festejos municipales.. fols. 30v-31. Consultado en sala. Fotografía do autor.

¹⁰ Cuaderno de las fiestas que hizo Toledo por la declaración del Culto del Sr.Rey D. Fernando el Santo. 11 demayo de 1671..Archivo Municipal de Toledo. Sección de documentación relacionada con los festejos municipales.. fols. 33v-34. Consultado en sala. Fotografía do autor.



aparecen unicamente referencias á «gaitas dulzainas» como elemento diferenciador necesario para unha mellor comprensión de cal é o instrumento do que se trata, pois nesta altura, o substantivo gayta pode ser aplicado a diferentes instrumentos, polo que faise necesario o uso dun adxectivo que clarifique de cal se trata. Deste xeito, será a partir deste período de finais do século XVII cando empecen a aparecer tales adxectivos, os cales son inexistentes en séculos pasados.

Observamos que a aparición de *gaita gallega* e realmente tardía, tendo lugar a finais do século XVII non existindo, repito, que se coñeza ata o momento, algunha outra indicación que relacione ou adxectivo ao instrumento musical gaita con Galicia. A falta dun vocábulo evidencia que o obxecto ao que se debe referir simplemente nesa altura non existía e polo tanto non precisa de palabra que o singularice. Hoxe só aporito neste artigo documentos que acreditan o inicio do uso do vocábulo *gayta gallega* sen analizar por que se chega a producir este denominativo en relación a este instrumento dotado de bolsa de aire. Naturalmente a aclaración, análise e documentación de datos relativos a ese particular será realizada en futuros artigos para sorpresa de algúns e quizá desgracia de moitos.

Como vemos a conclusión final é obvia, a finalidade principal deste artigo é aportar información sobre un instrumento musical, elevado á categoría de símbolo como consecuencia da actuación destas elites culturais, que se arrogaron a facultade de construír elementos identitarios en base a argumentos pintoresquistas, fortemente viciados de preceptos esencialistas, máis políticos que reais.

Este instrumento posuidor na actualidade dunha forte carga emocional e simbólica é o que coñecemos como *gaita galega*, resultando ser a situación actual deste instrumento na comunidade autónoma de Galicia consecuencia do que no pasado se articulou como inversión de futuro.

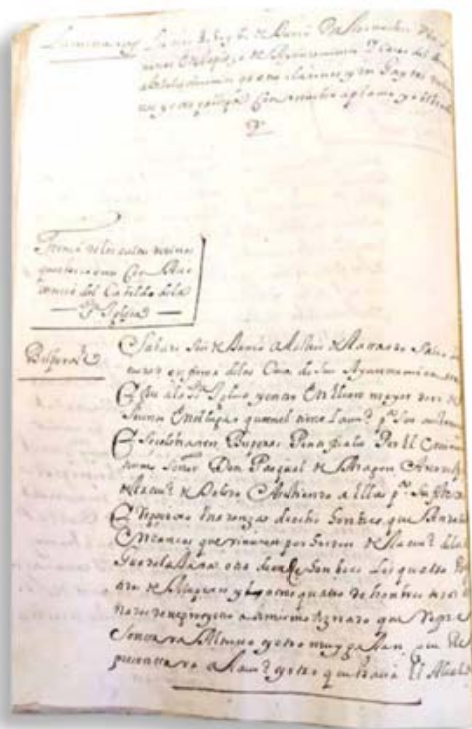


fig. 5



fig. 6

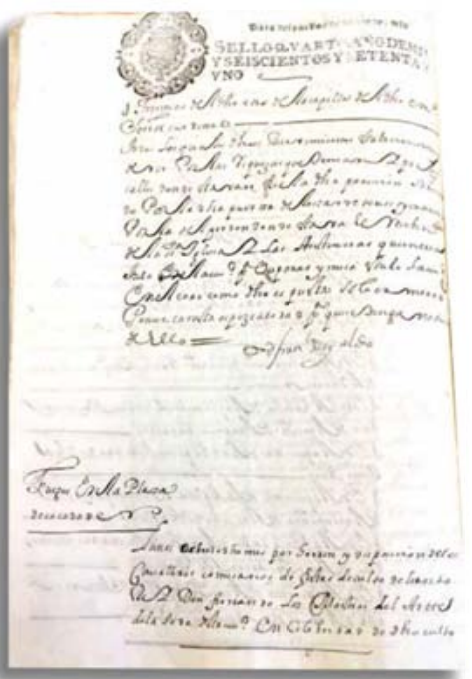


fig. 7



fig. 8

Memórias Gaiteiras em Trás-os-Montes

AGOSTINHO GARRIDO BRÁS

Gaiteiro de Paradinha do Outeiro

Mário Correia

Em princípios do corrente ano demandámos a aldeia de Paradinha de Outeiro, em pleno Nordeste Transmontano, tendo como objectivo de recuperar a memória possível de um gaiteiro mal conhecido e do qual nos tinha chegado às mãos, dois anos antes, uma cassette áudio doméstica contendo meia dúzia de gravações.

O presente do passado é a memória, assim o descreveu Santo Agostinho. O resgate da memória processa-se pela convocação de vivências experienciadas e não experienciadas, não raro peregrinando pelos caminhos de uma oralidade em acentuado e irreversível desvanecimento. Fazer o registo possível, conjugando os contributos documentais e verbais sempre fragmentados e insuficientes, eis algo que, pelo menos no que se refere às tradições gaiteiras em terras transmontanas, é para nós não apenas uma obrigação mas também - e sobretudo! - um imperativo de natureza cultural. Para o que der e vier.

O mandato é de simples enunciado: nos cada vez mais ínvios (des)caminhos de uma oralidade agonizante no seio de comunidades em progressiva desagregação, retemos fragmentos habitando nos meandros do esquecimento da memória colectiva - e da correlativa perda de relevantes factores de identidade - como quem recolhe “cacos” para a reconstituição de uma arqueologia etnomusical da paisagem sonora de terras agora e cada vez mais povoadas por silêncios e ausências.



Gaiteiros de Paradinha. Foto de Anne Caufriez

Com efeito, a paisagem sonora das aldeias foi-se reduzindo na sua expressividade e multiplicidade por força das profundas alterações dos modos de vida das suas gentes e das dinâmicas emigratórias. A identidade das comunidades tem como alicerces fundamentais as pessoas, fazedoras de património e cuidadoras da memória, mas esse é um “bem” cada vez mais escasso, estando em causa a permanência e a continuidade dessa mesma identidade.

Em Paradinha do Outeiro, aldeia transmontana situada onde se encontram as terras braçançanas com as vimiosenses, com a raia mesmo ali ao lado, foi gaiteiro Agostinho Garrido Bras, nascido em 1912 e falecido em, do qual procuramos reconstituir a memória gaiteira possível, tanto quanto possível revisitando as terras por onde deu público testemunho da sua arte talento, desde as paragens sanabresas, do outro lado da fronteira, depois de cruzar o rio Maças, até às várias aldeias do concelho de Vimioso, como por exemplo a de Carção:

(...) Devo, a este propósito, lembrar que a festa principal da aldeia era a de S. Roque que se fazia no dia 6 de Janeiro apenas com música e sermão. Vinham os gaiteiros da Paradinha e tiravam a esmola de promessas de peças de fumeiro e pés e orelhas dos porcos que eram arrematadas m hasta pública, no adro, no fim da missa. (Rodrigues, 2000:81

Estes gaiteiros da Paradinha não eram senão o trio instrumental tradicional que tinha como tocador de gaita de foles Agostinho Garrido Braz, acompanhado na caixa por José Agostinho Gonçalves e, no bombo, por Carlos Augusto Baptista, que foi gravado pela etnomusicóloga belga Anne Caufriez em 1978, aquando de uma das missões de trabalho de campo na demanda dos “cantos do pão” - romances tradicionais - em terras de Trás-os-Montes, como segue:

Realizámos inquéritos e registos de música nas aldeias do Alto Trás-os-Montes (1978, 1980 e 1983), regiões de Miranda do Douro, Bragança e Vinhais. Os gaiteiros do Planalto Mirandês, registados em 1978, foram Paulino Pereira João (66 anos)[Póvoa, Miranda

do Douro], Agostinho Garrido Braz (66 anos) [Paradinha, Bragança] e José Francisco Rodrigues (47 anos) [Serapicos, Vimioso]. Os de Bragança, registados em 1983, foram António Gil do Cubo (65 anos) [São Julião, Bragança], Américo Augusto Rodrigues (63 anos) [Aboá, Vinhais] e Eduardo Francisco Veiga (42 anos) [Deilão, Bragança]. (Caufriez, 1989:171)



O projecto de recolha deu origem a dois livros sobre os romances tradicionais, (Caufriez, 1997) assim como em 1980 à publicação discográfica intitulada *Portugal: Trás-os-Montes: Chants du Blé et Cornemuses du Berger*, na qual se incluíram três temas do repertório do gaiteiro: *Alvorada*, *Fandango* e *Murinheira*. (Caufriez, 1980)

De salientar que Anne Caufriez registou também do repertório do gaiteiro de Paradinha o espécime *Carvalhesa*, que não foi incluído nesta gravação fonográfica: *A murinheira e a carvalhesa foram registadas nomeadamente na aldeia de Paradinha (1978) e interpretadas por Agostinho Garrido Braz.* (Caufriez, 1989:179)



Não deixa de ser digno de nota o facto de o gaiteiro Agostinho Garrido Braz incorporar no seu reportório um tema muito popular em terras galegas e sanabresas, *Murinheira*, denotando evidentes interações culturais, tão características das áreas raianas, o que de um modo geral constituiu prática comum aos gaiteiros da região. Com efeito, depoimentos recolhidos pelas vias da memória oral reportam as idas frequentes às vizinhas terras da Sanabria do gaiteiro de Paradinha, assim como a vinda dos seus amigos gaiteiros daquelas terras às festas portuguesas. Refira-se de passagem que segundo o Padre Firmino Martins, se regista a presença da *murinheira* em terras transmontanas desde o séc. XIII. (Martins, 1928)

Do seu trabalho de campo aquando da realização em 1978 dos registos que estiveram na base do álbum *Portugal: Trás-os-Montes: Chants du Blé et Cornemuses du Berger*, deixou



no respectivo libreto Anne Caufriez expressiva reflexão sobre a identidade musical dos aerofones que lhe foi dado escutar:

A gaita de foles transmontana caracteriza-se pela utilização de escalas oscilantes, flutuantes e microcromáticas. Trata-se de gamas arcaicas particulares ou de gamas diatónicas irregulares e imperfeitas? Na medida em que estas irregularidades se encontram também ao nível das melodias cantadas tratar-se-ia antes de sobrevivência de um sistema musical medieval, com escalas de tipo modal. (Caufriez, 1980)

Em finais de 2020, em tempos de reoclimento por força do confinamento pandémico, chegou-nos às mãos um verdadeiro tesouro, sob a forma de uma “velha” cassette analógica entregue por Xavier Claro Pinto, emigrado em Terras de Espanha já bem próximas dos Pirinéus, com a seguinte inscrição manuscrita: *Gaita de foles. Brás. Simão. Augusto Mindo J. Agostinho.*

Tratava-se de um registo sonoro documental da arte e talento do gaiteiro da Paradinha, Agostinho Garrido Braz!

Bibliografia

- CAUFRIEZ, Anne
1980 *Portugal: Trás-os-Montes: Chants du blé et cornemuses de berger*. Edição pela Ocora Radio France/Harmonia Mundi em vinil (LP 558547-1980) e em disco compacto (CD C580035-1993)
- 1989 *La cornemuse du Trás-os-Montes (Portugal)*, publicado no nº 2/1989 dos “Cahiers d’Ethnomusicologie”.
- 1997 *Le Chant du Pain: Trás-os-Montes*. Edição do Centre Culturel Calouste Gulbenkian, Paris, França; 1997: *Romances du Trás-os-Montes*. Edição do Centre Culturel Calouste Gulbenkian, Paris, França.
- MARTINS, Padre A. Firmino
1928: *Folklore do Concelho de Vinhais*. Edição de 1928 (1º volume) e 1938 (2º volume) pela Imprensa Nacional, Lisboa.
- RODRIGUES, Francisco António Fernandes
2000 *Carção – Suas gentes, usos e costumes*. Edição da Câmara Municipal de Vimioso.

Pasamentos

Despedida da Reina do Filandón de Músicas do Caurel, María Balboa Santín

O día 2 de maio 2022 o Campo Santo d'Oencia recibía os restos mortais de María Balboa Santín. María nacera no ano 1928 e rexentou toda a vida o muíño da súa familia. Xuntamente co seu marido, Manuel López Valle, formou un fogar exemplar, dándolle unha exquisita educación aos seus fillos en tempos non doados.

María non foi unha muller calquera. Ela era o paradigma da valentía, da hospitalidá, do amor pola vida e dos valores que conforman a matriarca da Galicia de profundo espírito. Cultivou de forma excepcional os cantos e historias que se recollen no libro e gravacións de audio e vídeo do **Cancioneiro Oencia e Contorna**. Acudiu ano tras ano ás distintas edicións do Filandón de Músicas do Caurel, sendo coronada Reina do mesmo o 4 de agosto do 2019. Non faltou a ningunha cita dos homenaxes que tradicionalmente ofrecen os amigos do Filandón a persoas destacadas da cultura destas Terras. Servidor tivo a honra de ofrecerlle unha plegaria gaitaíril na igrexa d'Oencia como derradeiro tributo a quen foi grande nesta terra.



Plegaria por María Balboa Santín na Igrexa d'Oencia

Pasamento do Gaiteiro José Vicente Mato Valle. Melide 29.11.2022



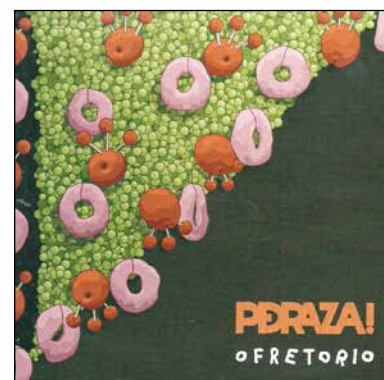
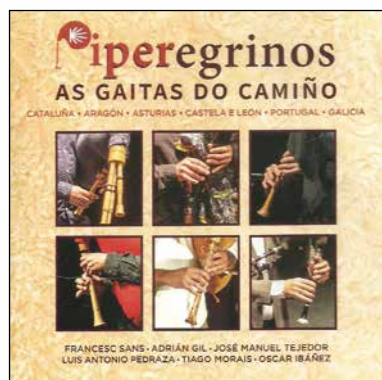
Adeus a Toni Sánchez



Toni Sánchez con Xosé Lois Foxo na entrega da Chave da Escola de Gaitas da Deputación de Ourense a Rafael Piñeiro, xefe da Policía de New York. Marzo 2011.

O día 30 de decembro de 2022 dicía adeus a este mundo Toni Sánchez, empresario galego afincado en New York. Toni, do mesmo xeito que o fixeron outros emigrantes galegos, partiu cara América en vapor na búsqueda dunha mellor vida na súa mocidade. Nacera na Coruña no 1932. O seu amor a Galicia fíxose patente constantemente no apoio ás institucións galegas afincadas en New York. Desde a Escola Provincial de Gaitas da Deputación de Ourense valoramos especialmente a súa iniciativa de levar a Real Banda de Gaitas a participar no desfile de San Patricio de New York, creando a Fundación Pro Real Banda St. Patrick's Parade, da que exerceu como presidente. Toni foi testemuña dos éxitos acadados pola Real Banda de Gaitas nos Estados Unidos de América. El participou na entrega da distinción que a organización do desfile concedeu á Real Banda como a mellor formación participante no mesmo ao longo de 250 anos. Desde as páxinas do Anuario da Gaita queremos recordar con sumo agradecemento a súa entrega e entusiasmo detrás de cada unha das nosas actuacións ao longo e ancho do mundo.

Novidades audiovisuais 2022



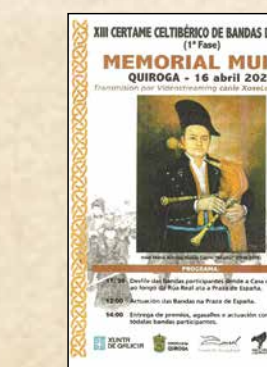
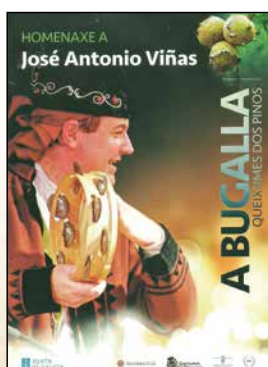
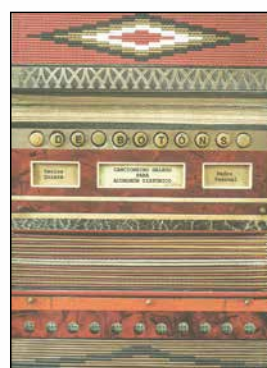
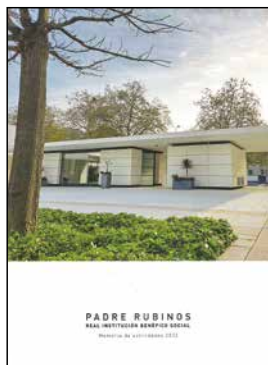
Premio aos contidos didácticos do Museo



Visita ao Museo Internacional de Cornamusas - Grupo Amencer.
02.08.2022



Novidades editoriais 2022



XIII Certame Celtibérico de Bandas de Gaitas Quiroga (Lugo)

16.03.2022



Escola de Gaitas de Quiroga (Lugo)



Ladies Band (Ourense)



Escola de Gaitas Ínsua de Caldelas de Tui (Pontevedra)



Concello do Bolo (Ourense)



Concello de Baltar (Ourense)



E.G. de Foles de São Tiago de Cardielos (Portugal)



Devalar C. de Amoeiro & Os Trinta de Trives (Ourense)



Municipal de Chantada (Lugo)



Concello de Riós (Ourense)



Concello de Monforte de Lemos (Lugo)



Real Xuvenil (Ourense)



Agarimo de Catabois (A Coruña)



Diego Lobo (Gaiteiro maior da Banda El Gumial de Asturias)



Actuación conxunta das bandas participantes

XIII Certame Celtibérico de Bandas de Gaitas Memorial “Muiño” (1ª fase) Quiroga (Lugo) 16.04.2022 Resultados

GRAO	Nº	BANDA		Int	Afi	Per	Est	TOT
4º	1	Escola de Gaitas Ínsua de Caldelas de Tui	PO	22,50	24,00	19,00	23,00	88,50
4º	2	Concello de Baltar	OU	19,00	18,00	15,00	21,00	73,00
4º	3	Concello do Bolo	OU	20,50	17,00	15,00	20,00	72,50
4º	4	Concello de Riós	OU	19,50	15,00	15,00	17,00	66,50
4º	5	Escola de Gaitas de Quiroga	LU	20,00	12,00	15,00	16,00	63,00
GRAO	Nº	BANDA		Int	Afi	Per	Est	TOT
3º	1	E.G. de Foles de São Tiago de Cardielos	PT	23,50	23,00	22,00	22,00	90,50
3º	2	Devalar C. de Amoeiro & Os Trintas de Trives	OU	21,50	19,00	19,00	20,00	79,50
GRAO	Nº	BANDA		Int	Afi	Per	Est	TOT
2º	1	Municipal de Chantada	LU	23,50	21,00	20,00	23,00	87,50
2º	2	Ladies Band	OU	21,50	18,00	18,00	22,00	79,50
2º	3	Concello de Monforte de Lemos	LU	22,50	17,00	19,00	19,00	77,50
GRAO	Nº	BANDA		Int	Afi	Per	Est	TOT
1º	1	Real Xuvenil	OU	24,00	22,00	24,00	25,00	95,00
1º	2	Agarimo de Catabois	CO	21,00	17,00	21,00	25,00	84,00

XIII Certame Celtibérico de Bandas de Gaitas

**Cabeza Grande de
Manzaneda 31.07.2022**



Izado de Bandeiras



Concello de Riós



Devalar de Amoeiro & Os Trintas de Trives



Concello de Vilariño de Conso



Concello de Chantada



Ladies Band



Real Xuvenil



Agarimo de Catabois



Concello do Bolo e Preparatorio



V Serán da Seitura Manzaneda 30.07.2022



Airiños da Porta Falsa de Manzaneda



María Rodríguez de Manzaneda



Regueifeiros Lupe Blanco e Kike Estévez



Grupo A Pinguela de Manzaneda



Amable Fernández con Jacinta Fdez. Alonso de Lentellais-O Bolo



Grupo de Danzas de Manzaneda



Xosé Lois Foxo con Blandina González de Cotarós



Digna Pérez e M^a Jesús Rdguez.
"Fiuca" de Trives



Rogelio Corzo da Aceveda-O Bolo



Cantareiras da Real Banda



Pastoras de Santa Baia de Montes-Cualedro



Clotilde Salgado e Consuelo López de Placín



Aquilino Pérez Prieto
de Bidueira

Solistas participantes no XIII Certame Celtibérico de Bandas de Gaitas

Cabeza Grande de Manzaneda. 31.07.2022



Noa González



Rosa María Carriba



Iago González



Florentino Pérez



Diego Prieto

Presentación do V Serán da Seitura e XIII Certame Celtibérico de Bandas de Gaitas. 26.07.2022





Campionato de bastóns de mando no XIII Certame Celtibérico de Bandas de Gaitas. Cabeza Grande de Manzaneda. 31.07.2022



Martina Rodríguez



Marga Garza



Gabriel González



Salma Piñeiro



Andrea Rodríguez

OS MARAVILLAS DE CORME-ENXEBRES DO PAÍS. Anos 40

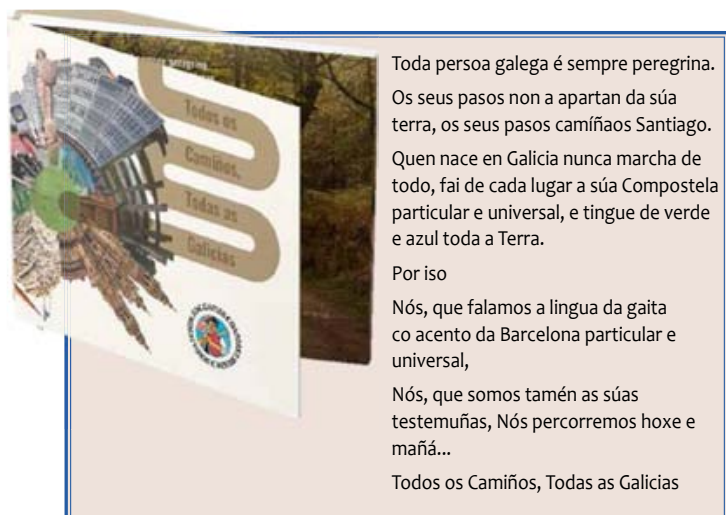
Fotos cedidas por José Manuel Gil



Presentacións na escola Toxos e Xestas de Barcelona

Todos os Camiños, Todas as Galicias

O pasado 27 de novembro tivo lugar a presentación do novo disco de Toxos e Xestas: Todos os Camiños, Todas as Galicias. É un percorrido musical por diferentes rutas da man da música, camiños distintos para mostrar que a gaita é un instrumento capaz de falar moitas linguas, pero sempre coa fin de chegar ó corazón. Consta de 10 temas, un por cada Camiño a Santiago



Foi unha reunión informal, no local da asociación. Contamos coa presenza dos nosos socios, os presidentes das asociacións de Fegalcá e tamén algúns dos colaboradores, como a violinista Patricia Roca. Intentamos facer que os asistentes estivesen imbuídos do espírito do disco, con sabores folk, de máis alá e de máis acá.

A Banda de Gaitas da Escola Toxos e Xestas, xunto con T Folk e Patricia Roca, interpretaron o tema Camiño Primitivo (*Lullaby for Mel*) con moi boas críticas do público asistente, quedando emprazados para o Concerto Presentación en Barcelona no primeiro cuadrimestre do 2023.



Cancioneiro da Seitura de Manzaneda e Terras de Trives

O día 11 de decembro tivo lugar a Presentación do Cancioneiro da Seitura de Manzaneda e Terras de Trives, de Xosé Lois Foxo no local social de Toxos e Xestas.

O Presidente da Asociación Amigos da Gaita Toxos e Xestas, Álvaro Voces, recibiu a Xosé Lois Foxo e ós alcaldes de Manzaneda e San Xoán de Río: Amable Fernández e Xosé Miguel Pérez, que nos fixeron parlamentos acerca dos seus concellos.

Despois da proxección do material audiovisual de gran valor etnográfico adxunto co libro contamos coas actuacións de catro informantes, Fiuca e Digna de Trives e Blandina de Cotarós, xunto con Xoán Corzo de Celavente. Unha velada entrañable e que nos decatou da importancia que ten a recollida de cantares e saberes que hai que conservar.



Xosé Miguel Pérez e Amable Fernández, xunto cos informantes: Blandina de Cotarós, Digna e Fiuca de Trives, e Xoán Corzo de Celavente



Asistentes ao acto

Premio á Real Banda de Gaitas da Deputación de Ourense, en recoñecemento á súa labor de dignificación da música galega



Entrega da distinción



Palabras de Xosé Lois Foxo



Actuación con Lucía Pérez

Subsídios para a iconografia gaiteira

Mário Correia

As festas do Espírito Santo no arquipélago dos Açores constituem um dos pontos mais altos e expressivos da devoção popular das gentes destas ilhas atlânticas, permanecendo essas ocasiões festivas ainda na actualidade como eventos com enorme participação popular.

Trata-se de uma tradição cultural que foi levada do Continente, onde as festas em honra e louvor do Espírito Santo continuam a suscitar enorme adesão popular, sendo inúmeros os templos religiosos com tal advocação que se encontram espalhados por todo o País.

Esta migração do culto do Continente para os Açores justifica a inclusão no acervo do Museu de Angra do Heroísmo (Ilha Terceira, Açores) de um óleo sobre tela do século XIX, assinado por um tal Cordeiro, no qual se reproduz uma cena do peditório realizado em Ovar (localidade do litoral central português), com a emblemática participação do gaiteiro e da varina típica da região. Referência de inventário: MAHR 20061120.



Foto gentilmente cedida por Helder Rui Ferreira

**Recepción
agrupación
Lar Galego de
Chile na
Escola
Provincial de
Gaitas
12.07.2022**



Concerto de Nadal da Real Banda de Gaitas Trives 27.12.2022



Delegación Episcopal para a Vida Consagrada



Lucía Pérez e Xabier Vizcaino



Zanfonistas da Escola Provincial de Gaitas



Real Banda de Gaitas baixo a dirección de Xosé Lois Foxo



Entrega distinción do concello de Trives a Blandina González Rodríguez de Cotarós.



Actuación de Alexander Suárez



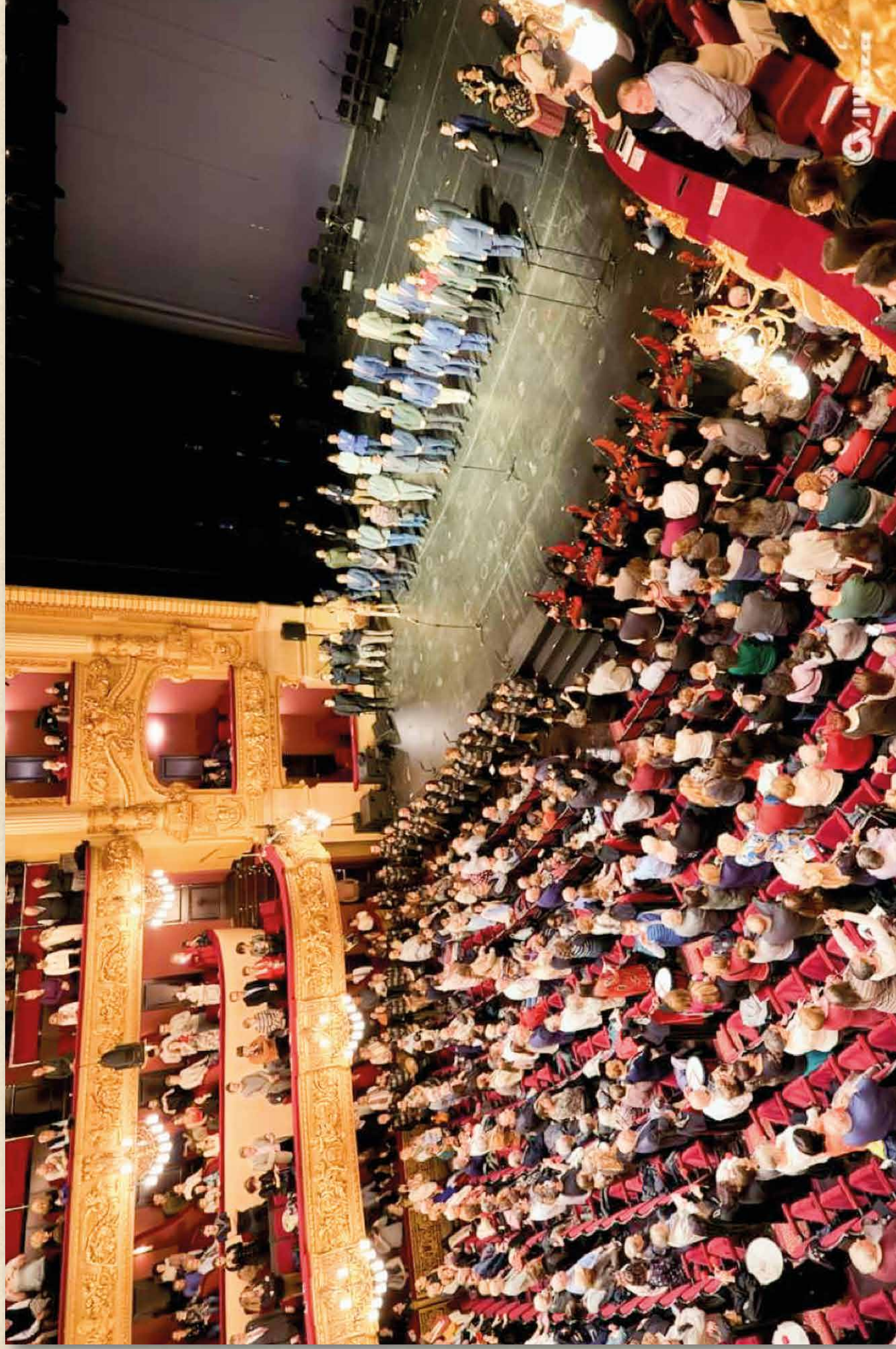
Digna Pérez Fernández e María Jesús Rodríguez "Fiuca" de Trives



Distinción da Real Banda de Gaitas a Jacinta Fernández Alonso de Lentellais



Medalla de ouro da Real Banda de Gaitas ao mestre de percusión Carlos González



Sons de la Cossetània e Real Banda de Gaitas no Teatre Liceu de Barcelona. (10.12.2022)



Visita ao Museu Internacional de Cornamusas