RICARDO PORTELA

DE GAITEIRO A GAITEIRO

CARLOS NÚÑEZ

VIVENCIAS, TRANSCRICIÓNS E ANÁLISE

RICARDO PORTELA

DE GAITEIRO A GAITEIRO

CARLOS NÚÑEZ

VIVENCIAS, TRANSCRICIÓNS E ANÁLISE

RICARDO PORTELA. DE GAITEIRO A GAITEIRO
VIVENCIAS, TRANSCRICIÓNS E ANÁLISE

AUTOR: CARLOS NÚÑEZ
EDITOR: CONSELLO DA CULTURA GALEGA

PRÓLOGOS: ROSARIO ÁLVAREZ, ÁLVARO TORRENTE
EDITOR DAS PARTITURAS: FERNANDO FRAGA TRABA
SUPERVISIÓN LINGÜÍSTICA: ALBA CID
COORDINACIÓN EDITORIAL: KELTIA PRODUCCIÓNS
DESEÑO GRÁFICO: REVIRAVOLTA DESIGN

PRODUCIÓN EDITORIAL: ACENTRAL FOLQUE
ISBN 978-84-17802-19-6
DEPÓSITO LEGAL C 677-2020

© DA EDICIÓN DESTA OBRA: CONSELLO DA CULTURA GALEGA 2020
RESERVADOS TODOS OS DEREITOS. SALVO AUTORIZACIÓN, FICA PROHIBIDA A REPRODUCIÓN TOTAL OU PARCIAL PARA EFECTOS COMERCIAIS DAS PARTITURAS, DOS TEXTOS, DAS ILUSTRACIÓNS E DAS FOTOGRAFÍAS.

ÍNDICE

PRÓLOGOS · 8
RICARDO PORTELA. ROSARIO ÁLVAREZ · 11
O GARDIÁN DO TESOURO. ÁLVARO TORRENTE · 13
LIMIAR. CARLOS NÚÑEZ · 17

DE GAITEIRO A GAITEIRO. VIVENCIAS, TRANSCRICIÓNS E ANÁLISE · 22
INTRODUCIÓN · 25
LEMBRANZAS CO MESTRE · 29
PORTELA ENCOMENDOUME UNHA MISIÓN · 35
CONTEXTO · 39
INTERCÉLTICO · 41
CLASES DE GAITA · 43
CLAVES DO SEU ESTILO · 47
ARTISTA ROMÁNTICO · 47
O ESTILO DA RIBEIRA PONTEVEDRESA · 50
REPERTORIO · 57
DA ANTIGA "ALBORADA DE PONTEVEDRA" A "AIRES DE PONTEVEDRA", ESPIÑA DORSAL DA DINASTÍA · 59
TÉCNICA INTERPRETATIVA · 65
O SISTEMA PECHADO · 65
ORNAMENTACIÓN SOFISTICADA · 69
A POSTURA · 95
O VIBRATO · 96
AFINACIÓN E SON · 100
O REQUINTEO · 104
RECURSOS DA MÚSICA CLÁSICA · 105
A ARTE DO PRELUDIO · 109
O ACOMPAÑAMENTO · 111
O SISTEMA DE ESCRITURA DESTAS TRANSCRICIÓNS · 115
AGRADECEMENTOS · 123

TRANSCRICIÓNS · 124
ÍNDICE DAS OBRAS · 127

GRAVANDO EN LISBOA *INSTRUMENTOS MUSICAIS POPULARES GALEGOS*. 1987
FOTO: ROBERTO SANTANDREU. ARQ. ANTÓN CORRAL

RICARDO PORTELA

HAI PERSOAS QUE VEÑEN AO MUNDO BAÑADAS POR UNHA GRAZA ESPECIAL, TOCADAS POLA xenialidade, escolleitas para perduraren eternamente na compaña dos inmortais, brillando con luz propia polos seus feitos e polo ronsel que deixan tras de si. Ricardo Portela, gaiteiro, é sen dúbida unha delas.

Xeneroso coa súa arte e co seu saber, sempre disposto a compartilos, non quixo levar consigo ningún segredo. Compaxinou a súa actividade profesional, ben afastada dos campos da música, coa artística: intérprete virtuoso enraizado na mellor xinea musical e creador capaz de fusionar a tradición coa innovación, foi tamén gran mestre de gaiteiros, e toda unha lexión de homes e mulleres que xa forman parte de sucesivas xeracións decláranse fillos intelectuais do mestre.

O Gaiteiro de Viascón veu ao mundo no seo dunha familia tamén vocacionada para a música de raíz popular galega. Nunca esqueceu a quen e a onde pertencía e puxo especial empeño en engrandecer, nas súas palabras, "o instrumento que é a expresión musical da alma galega... o noso instrumento nacional", e en dignificar a figura, función e formación dos gaiteiros.

Moitos din que Ricardo Portela foi o mellor gaiteiro de Galicia. Difícil afirmación nunha cultura pródiga en grandes gaiteiros e gaiteiras desde a noite dos tempos, non poucos deles de digna lembranza en épocas non moi recuadas. Unha cadea humana que foi legando, ano tras ano, século tras século, fóra dos libros e das partituras, un rico patrimonio musical sempre permanentemente arrequentado. Ninguén dubidará, en cambio, de que Ricardo Portela (Viascón, 1920-1992) está na gloria dos gaiteiros xunto con Perfecto Feijoo (Pontevedra, 1858-1935); Juan Tilve Castro, "Xan de Campañó" ou "o Gaiteiro de Campañó" (Campañó, 1872-1950); e Avelino Cachafeiro, "o Gaiteiro de Soutelo" (Soutelo de Montes, 1899-1972).

Neste infausto ano 2020 hai, así a todo, motivos para a alegría e para a festa colectiva. No centenario do nacemento do mestre gaiteiro Ricardo Portela, arrinca un desfile procesional celebrando o milagre da súa vida, da súa xenialidade, da súa inmensa contribución á cultura compartida, do seu pulo ao respecto e afianzamento da nosa identidade. Á fronte van, como non, os gaiteiros; seguen os músicos e as músicas galegos, sexan ou non de raíz popular; e logo, como debe ser, Galicia toda, conmovida e agradecida. O Consello da Cultura Galega, que non podía faltar á cita, súmase ademais coa presentación desta obra, que pon a disposición pública os segredos do mestre, por vontade do autor e coa xenerosa intervención de Carlos Núñez. Beizón!

ROSARIO ÁLVAREZ
PRESIDENTA DO CONSELLO DA CULTURA GALEGA

O GARDIÁN DO TESOURO

A MIÑA INFANCIA SON LEMBRANZAS DUNHA RÚA DE PONTEVEDRA. NAQUELA ÉPOCA, OS COCHES apenas circulaban e o silencio cotiá só se rompía co martelar acompasado dos canteiros que tallaban a pedra a poucos metros da nosa casa. Subindo un pouco esa mesma rúa chegábase ata Santa María a Maior, labrada en pedra por canteiros doutros tempos martelando ao mesmo son. Alí iamos á misa nas festas grandes, coma o Corpus ou o Domingo de Ramos, celebracións sempre acompañadas de gaiteiros engalanados, "de pano sedán vestidos". Sen gaita non había festa, nin na igrexa nin na rúa. Quen sabe se nalgunha daquelas ocasións puidemos escoitar ao mesmísimo Ricardo Portela tocando "Aires de Pontevedra" ou algún de tantos sons que teño gravados no máis fondo da miña memoria! Coma calquera neno galego, os meus irmáns e mais eu aprendemos os pasos das muiñeiras e das xotas e chegamos a bailalas o Día da Muiñeira no porto de Vigo ao son dos músicos de Wenceslao Cabezas "Polo". Mesmo estiven a piques de encargar unha gaita a un artesán que me recomendou Xosé V. Ferreirós, pero na nosa emigración salmantina non había con quen aprender a tocala.

A tradición é coma unha grande árbore cuxa raizame afunde no pasado remoto, percorrendo distancias que a memoria humana non é quen de acadar, porque está constituída de retallos de memorias individuais, transmitidos de xeración en xeración, mediante a repetición, a imitación e a recreación. Algunhas destas tradicións, como poden ser a lingua, o labrado da pedra ou a música, sobreviven ao paso dos séculos e acaban por se converter en elementos estruturais, coma se pertencesen á paisaxe, do mesmo xeito ca un penedo, unha ría ou un outeiro. Son os compoñentes de longa duración dunha cultura, a *longue durée*, aqueles que permanecen sen apenas variacións ao longo dos séculos e que conforman o trasfondo da identidade dun pobo. En ocasións, por fondas que sexan as raíces, a cadea de transmisión debilítase, debido a guerras, migracións ou cambios socioeconómicos, como pode ser unha mal entendida modernidade que

XAN DE CAMPAÑÓ ACOMPAÑANDO A PROCESIÓN DA VIRXE DA PEREGRINA, EN PONTEVEDRA. 1900
FOTO: AURÉLIO DA PAZ DOS REIS. ARQ. CENTRO PORTUGUÊS DE FOTOGRAFIA
PT/CPF/APR/001-001/001306

cre nesa quimera de que o novo é sempre mellor ca o vello. Especialmente vulnerables son as tradicións minoritarias, aquelas cultivadas por uns poucos e transmitidas de mestre a discípulo, coma o rico legado da gaita galega, que non estivo lonxe de perder ese vínculo. A modernización dos instrumentos musicais desde o s. XIX, as migracións, moitas veces sen retorno, de centos de miles de galegos, e a fenda humana e cultural que supuxo a Guerra Civil estiveron preto de acabar con ese fío, tan sólido e tan fráxil, que se mantivera durante séculos.

Ricardo Portela foi un dos poucos elos que sobreviviron a esa ruptura e fixeron de ponte entre a tradición secular da gaita e os novos intérpretes que xurdiron a partir dos anos 70. El mesmo insistía en que "o gaiteiro é o gardián dun tesouro". Nado no seo dunha familia de músicos, tivo a fortuna de absorber a arte de tres grandes escolas, das que aprendeu as principais claves do seu instrumento, en especial a arte da dixitación, combinando o toque aberto e o pechado, do que depende o son dun gaiteiro: a ornamentación, o claqueo, o vibrato, as sutilezas da afinación e os cromatismos. Tamén construíu un repertorio propio a partir dos temas das distintas escolas e recuperou obras, que talvez non chegarían a nós doutro xeito, durante a súa estadía en Caracas nos anos 50. Un exemplo memorable é a "Marcha procesional do Corpus de Pontevedra", que aprendeu de Xosé Sesto, da que Portela dicía que "quizais sea hoxe en día en Galiza a marcha de máis sabor celta". É posible que ese sabor arcaico derivase da súa estrutura harmónica subxacente, unha fórmula bipolar que alterna compases máis estáticos —aqueles nos que as notas do punteiro concordan co roncón— con outros máis inestables —cando as notas melódicas baten coa nota continua: consonancia e disonancia, relaxación e tensión. Esta estrutura bipolar, coñecida entre os estudosos como *double tonic*, é un dos elementos construtivos característicos da música europea setentrional desde a Idade Media e probablemente unha das reminiscencias máis arcaicas que conserva o repertorio da gaita galega.

Este libro de Carlos Núñez é moito máis ca unha merecida homenaxe a unha figura crucial na historia moderna da gaita galega. En realidade, trátase da culminación dun longo proceso de aprendizaxe iniciado hai case catro décadas, no que Núñez procura racionalizar e fixar no papel as claves da arte interpretativa e o repertorio que aprendeu do mestre de Viascón. Co rigor dun notario que deixa a

súa propia individualidade momentaneamente a un lado, Carlos Núñez reconstrúe nas partituras o testamento musical de Ricardo Portela, non só as melodías que puido gravar ao longo da súa vida, senón tamén esa capa adicional de sutilezas interpretativas que caracterizaban o seu estilo, en especial a riqueza ornamental e a función estrutural e expresiva do claqueo, que outorgan á música de gaita o seu sabor idiosincrático, unha capa que só pode ser captada, diseccionada e plasmada por un mestre da categoría de Núñez. O resultado é un extenso corpus de máis de corenta obras, entre as que están todas as melodías emblemáticas da gaita galega. Un traballo lento e minucioso de reconstrución que tardou tres décadas en se materializar, acompañado dun rigoroso estudo que combina os recordos persoais coa nota biográfica para acabar por ofrecer unha profunda reflexión sobre a técnica e a estética dun instrumento indisolublemente unido á identidade de Galicia.

ÁLVARO TORRENTE

PRESIDENTE DO PADROADO DA FUNDACIÓN GONZALO TORRENTE BALLESTER
CATEDRÁTICO DE MUSICOLOXÍA, UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

LIMIAR

ESTE TRABALLO É, EN REALIDADE, UNHA VELLA MISIÓN. UNHA ENCOMENDA QUE ME PUXO O propio Ricardo Portela días antes de morrer. Dende o primeiro momento fun perfectamente consciente de que aquel non era un cometido calquera, senón o seu testamento. Unha especie de testemuño, en perpetua construción, que el recibira á súa vez dos seus predecesores: gaiteiros que admirou e coñeceu. Así que, dende entón e ata hoxe, fun escribindo aos poucos nun feixe de pentagramas cheo de borróns e riscaduras que viaxaba sempre comigo, crecendo e madurando.

Carlos Casares propúxome publicar as transcricións co Consello da Cultura Galega aló pola metade dos anos 90, pero, co ritmo imparable das nosas xiras, nunca conseguín rematalas. A listaxe de sabios aos que lles propuxen escribir a introdución pode dar boa idea do paso dos anos e da miña desesperación por non chegar a facelo a tempo despois de moitos intentos. Entre eles figuran nada menos que o propio Carlos Casares e Torrente Ballester, quen me sorprendera nos nosos encontros co seu amor pola música tradicional galega; Filgueira Valverde, quen se mostrara entusiasmado polo traballo cando o coñecín da man de Carlos Valle no Museo de Pontevedra; ou Polig Monjarret, quen me contou en Bretaña que se lembraba con moito entusiasmo de cando Portela tocara para recibilo en Vigo.

Un ano antes de despedilo no seu enterro, tocándolle a “Negra Sombra” coa gaita, Torrente Ballester chamoume para poñerme en contacto co seu fillo musicólogo, daquela doutorando en Cambridge. Por iso, éncheme de ledicia que sexa el mesmo, Álvaro Torrente, quen aceptase escribir o prólogo, coa súa científica e sinxela mestría. Ademais, nel reflicte como, efectivamente, a nosa gaita é un fenómeno de *longue durée* —así o dirían os arqueólogos— que recolle ecos tan arcaicos como a harmonía de *double tonic*, que hoxe a musicoloxía máis avanzada defende como orixinada nas mesmísimas liras atlánticas. Dediquei non poucos esforzos a este asunto no meu primeiro libro,

RICARDO PORTELA E CARLOS NÚÑEZ, EN LAVADORES, VIGO, 28 DE ABRIL DE 1984
FOTO: CARLOS CORRAL. ARQ. CARLOS NÚÑEZ

publicado hai un par de anos, e esperamos que pouco a pouco pesquisadores máis preparados ca min, como Álvaro, vaian descubríndonos novidades.

Seica ían por bo camiño as intuicións de Ricardo, cando o seu biógrafo, José Luis Calle, escribira: "O gaiteiro de Viascón está a favor do termo 'música celta', que para el non desiña un estilo nin unha moda, sinón que se trata sinxelamente da música popular orixinaria dos sete países celtas, na que a gaita adoita ter unha participación fundamental".

Aló polo 2000, logo dunha década, pensei que tiña as transcricións rematadas, pero en realidade non foi tan sinxelo publicalas e, ao final, as transcricións estiveron canda min trinta anos. E creo que foi mellor así, porque en realidade podemos dicir que a súa elaboración supuxo un verdadeiro proceso, e que este foi perfeccionándose a medida que desenvolvía ao longo dos anos un sistema de escritura que me permitise representar a riqueza e excepcionalidade da súa ornamentación. E tamén, por que non dicilo, ao ir dispoñendo de novas tecnoloxías que nun principio resultaban inabordables para a miña economía de estudante. Lembro a gran dificultade para "adiviñar" as notas de paso entre picados compostos ao escoitalas con aqueles "modernos" reprodutores americanos de cintas magnetofónicas, que permitían baixar a metade das revolucións pero, cando era preciso rebobinar nunha zona específica, emitían un son enxordecedor. Evidentemente, non era o mesmo traballar naquelas condicións durante as nosas viaxes a principios dos 90, que ao ter acceso aos primeiros sistemas de audio dixitais de calidade como o Pro Tools.

Aínda así, o principal problema foi sempre o mesmo... o tempo.

Pero algo cambiou: as estrelas do firmamento quixeron que a humanidade enteira tivese que se confinar na casa, e este estado excepcional de concentración sumado á apaixonada vontade do Consello da Cultura Galega por convencerme para rematar este traballo, neste mesmo ano en que se cumpren os 100 anos do nacemento de Ricardo Portela, fixeron que chegase o momento...

Encantado, puxen a enteira disposición do Consello os manuscritos coas transcricións de todos estes anos, os textos e, por suposto, todo o meu tempo e ilusión para revisar e rematar o traballo.

Así mesmo, comenteilles que daquela comezara a dixitalización co acordeonista Fernando Fraga, e decidimos que fose el quen rematase o proceso que quedara interrompido durante vinte anos.

A dixitalización das partituras para facilitar o acceso e a lectura non é tarefa sinxela, e require dunha paciencia infinita. Do mesmo xeito que existen sistemas rápidos e lóxicos para que os músicos poidan escribir a ornamentación da gaita escocesa, sería estupendo que en Galicia se crease un software *ad hoc* para a escritura da ornamentación da nosa gaita; isto é, un software con accesos directos aos adornos xa tipificados que evite ter que construílos un por un, de maneira artesanal, de man da pobre persoa á que lle toque facer a edición dixital destas músicas. Invito aos estudantes de informática a que se animen a desenvolver unha aplicación.

Seguramente precisaría duns aniños máis para rematar as transcricións ao meu gusto, pero ao mesmo tempo, estou de acordo co Consello en que neste caso é máis importante brindarlle a Ricardo esta homenaxe ao cumprírense xustamente 100 anos do seu nacemento. Así que, co tempo do que se dispuxo para a dixitalización durante o confinamento, houbo que priorizar, e o resultado son tanto transcricións máis estritas, nas que se reflicte máis ornamentación, coma outras que ficaron máis liviás, por considerar que os recursos técnicos que achegaban xa estaban localizados e reflectidos noutras máis densas.

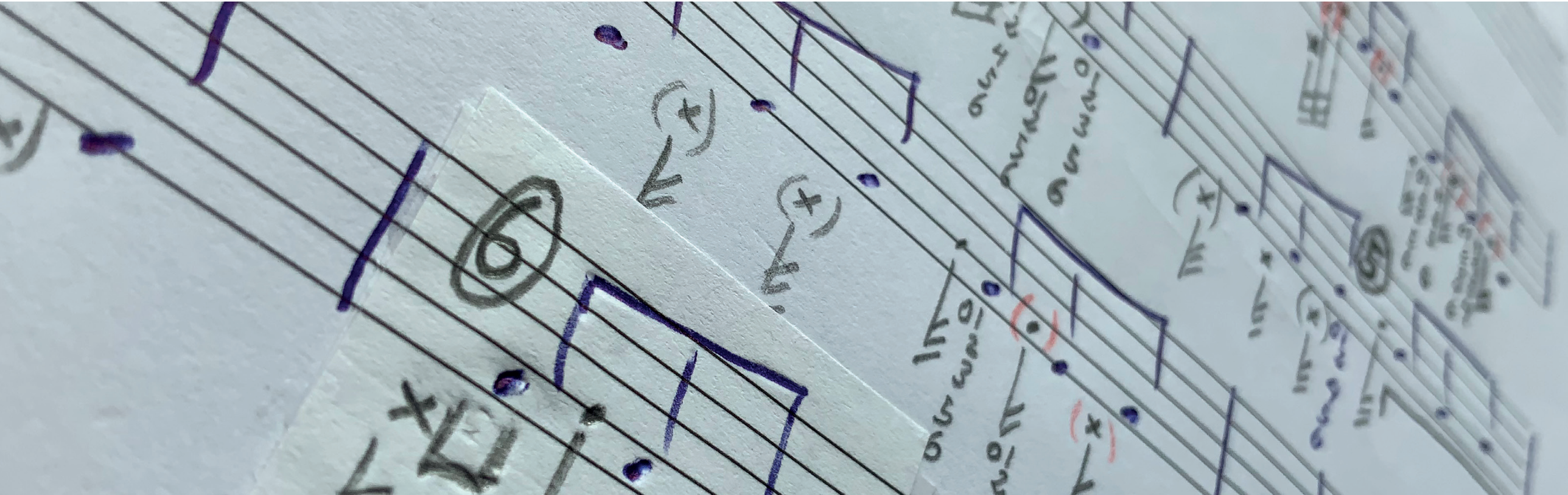
Gostaríame dispoñer de máis tempo para seguir puíndo detalles, incluso para transcribir outras pezas que Portela non chegara a gravar; e gostaríame que puidésemos publicar estes materiais nos dous sistemas de escritura para gaita que existen en Galicia: sistema re e sistema dó. A limitación de recursos obrigounos a optar na edición en papel por un deles, pero na edición dixital si que están representadas as dúas tradicións de escritura.

Polo tanto, con humildade, creo que podemos definir estas transcricións simplemente como unha versión actualizada no 2020, acompañadas dos textos de hai vinte anos que, pese a obrigados retoques a día de hoxe, preferín deixar no estado auténtico e naíf daquel momento. Porque creo que reflicten ben a natureza de todo isto en tanto longo proceso de busca, así como un dos principais valores do fenómeno da gaita en Galicia: a transmisión interxeracional. Como os mozos poden recoller, estudar e reivindicar o legado das xeracións anteriores para construíren novos camiños con toda a solidez e profundidade que lles proporciona a tradición.

Ogallá outros que nos sucedan continúen a enriquecelas. É posible que, antes do que pensamos e coa axuda de novas tecnoloxías como a intelixencia artificial, xa non sexa necesario pasar o enorme traballo que eu pasei. Aínda que, hei de dicilo, fíxeno con verdadeiro gusto, e ata a última transcrición, cada vez que fago unha nova escoita dos audios, sigo a descubrir, a emocionarme e a aprender. Este proceso de continua análise foi unha grande axuda na miña formación como gaiteiro, así que espero que sexa unha ferramenta útil tamén para os gaiteiros do futuro.

Dende o confinamento, en Vigo, maio de 2020.

CARLOS NÚÑEZ



INTRODUCIÓN

ESTA É UNHA PEQUENA HOMENAXE A RICARDO PORTELA, UN GAITEIRO QUE EXERCEU UNHA grande influencia no meu xeito de tocar, amais de ser un home moi especial polo que sempre sentín unha fonda admiración e agarimo dende que o coñecín con doce anos.

Cando acadei a maioría de idade, no 89, unha especie de chamada interior impulsoume a comezar este traballo, sen chegar a imaxinar entón que a Ricardo lle ía gostar tanto como para encomendarme persoalmente unha misión que me levaría unha década rematar. Podería estar outros tantos anos dándolle voltas para blindar posibles descoidos, pero creo que ao final, no noso querido país dos secretismos, é mellor asumir o risco de se equivocar para así compartir algo do legado da tradición e non ocultar estes coñecementos. Pois a gaita galega é unha tradición milenaria, unha auténtica cadea de transmisión, e milagrosamente chegou viva até nós. Penso que todos aqueles que tivemos a sorte de recibir algo dela e desfrutala temos dalgún xeito a obriga de compartila cos que veñen.

Quero agradecer especialmente a colaboración e os ánimos durante todos estes anos de preparación do libro, aos alumnos, amigos e admiradores de Ricardo que en todo momento puxeron á nosa disposición todas as gravacións que conservaban e as súas lembranzas persoais co mestre. Eles son portadores dun tesouro, dunha sabedoría non escrita en papel, sempre transmitida oralmente.

Portela representaba para min a conexión cun mundo da gaita hoxe case desaparecido, no que as coordenadas ideolóxicas, o espírito de loita, o sentido do tempo e o compromiso practicamente "misioneiro" coa tradición se desenvolvían á marxe do mundo materialista e capitalista no que hoxe vivimos. Todos aqueles valores, amais dunha forte personalidade, conformaban un personaxe absolutamente singular que camiñaba polas rúas de Pontevedra deixando tras de si o aroma desas cousas

aínda vivas que xa se tornaron lendarias. Era un dos derradeiros exemplos da estirpe dos vellos gaiteiros galegos, aqueles que semellaban feitos dunha madeira especial.

Probablemente, todos os que puidemos gozar da súa arte ou da súa amizade teñamos un sentir propio que non ten por que concordar co doutras persoas. Tal é a riqueza das diferentes perspectivas. Diríase que, como ocorre coas múltiples visións de "Galicia" ou "Galiza", hai un Ricardo Portela para cada un dos que o coñecemos.

Ocasionalmente, mergullarémonos nunhas certas profundidades técnicas desgraciadamente pouco frecuentes nos tratados de gaita galega, que polo xeral están orientados desde unha perspectiva mito-lóxico-histórico-literaria ou, cando se trata de música, dende unha visión xeralista da música clásica que resulta un pouco limitada para as particularidades do noso instrumento. Este é un libro práctico, de gaiteiro, non de musicólogo; pero dun gaiteiro curioso e namorado da súa cultura; en suma, un libro de gaiteiro a gaiteiro, como me gustaría que houbese moitos. Para asegurarnos de representar as dúas tradicións de escritura para gaita en Galicia, cada vez que nestas liñas fagamos referencia a unha nota do punteiro, farémolo primeiro en sistema dó e logo en sistema re, en cursiva. Ex.: dó/*re*.

Ao cabo, espero que este traballo axude a que, no futuro, outros gaiteiros deses que, parafraseando a Manuel Villanueva de Poio, "non só tocan o que saben, senón que saben o que tocan", perdan o medo a poñer por escrito eses coñecementos, pois xa son outros tempos para a gaita.

Seguindo o exemplo de Portela, Corral, "Polo" [Wenceslao Cabezas] e outros "bos e xenerosos" da nosa música, este traballo revela segredos deses que non todos os mestres confían aos seus alumnos. En Galicia, era común entre artesáns e artistas (non só entre gaiteiros) o secretismo respecto das técnicas consideradas "de mestre". Nalgúns casos, cando estes xulgaban que o alumno non era digno, esa ocultación chegaba ata o final, e levaban en moitos casos as "informacións reservadas" á tumba. Non deixa de ser curioso que noutras antigas "tradicións gaiteiras" coma a escocesa, a disciplina, os escalados e as categorías na materia da gaita chegasen ao punto de que o alumno se formase "en perfil baixo" sen poder tocar en público até contar co beneplácito do mestre, que era quen decidía cando o aspirante estaba facultado. O gaiteiro non era un simple instrumentista, era algo máis: unha especie de médium coa orquestra panteísta da natureza. A gaita era o estandarte dunha gran tradición e, para portalo, había que estar preparado.

A pesar da vontade de ser técnico, tedes que desculpar que moitas veces me deixe levar pola paixón de compartir as vivencias, coma o propio Portela facía. De feito, creo que isto é imprescindible para todo o relacionado coa música. Ademais, esta parte "humana" de lembranzas e anécdotas espero que vos faga a lectura máis amena, especialmente aos non gaiteiros, que tamén os haberá folleando este libro, non si?

Non é este, polo tanto, un traballo aséptico, senón o de alguén que —como xa comentei— tivo o privilexio de coñecer e compartir experiencias co home sobre o que agora escribe, e sentiuse influído por el como persoa e como gaiteiro, neses especiais anos nos que os cativos son coma esponxas que absorben todas as ensinanzas. Pois ben, aquel cativo gaiteiro, aínda que creceu, seguiu lembrándose do mestre; e aquí vai un cariño para el. Imos aló...

VIGO, 2000

LEMBRANZAS CO MESTRE

DENDE NENO, A MIÑA ALEGRÍA ERA INDESCRITIBLE CADA VEZ QUE CHEGABA POLO NADAL, UNS días antes do ano novo, unha carta con remite na rúa Naranjo (hoxe Laranxo) en Pontevedra. Era a felicitación, sempre manuscrita nunha tarxeta de Unicef, de Ricardo Portela!

Pouco a pouco, o pulso daquelas cartas foise facendo cada vez máis trémulo, pero as súas mensaxes seguían a transmitir moita emoción. Exactamente o mesmo que sucedía cando el tocaba. Unha das derradeiras, a do 89, fíxome especial ilusión, pois aquel fora o ano no que eu viaxara a Dublín para gravar xunto a The Chieftains na película *Treasure Island*, e na carta bautizoume como "Carliños, o Gaiteiro da Illa".

Coñecín con doce anos a Ricardo Portela, no "Obradoiro Escola de Instrumentos Populares Galegos" da Universidade Popular de Vigo, onde se ensinaba a arte de construír gaitas, zanfonas e instrumentos tradicionais baixo a dirección de Antón Corral. Dende o Nadal do 83 ata o 90, formei parte do Grupo Didáctico do Obradoiro. Dedicabámonos a dar concertos didácticos gratuítos en escolas, asociacións de veciños e alí onde nos chamaban, para amosar o labor do Obradoiro e espallar coñecementos sobre a nosa música tradicional. Corral sempre insistía en que os verdadeiros protagonistas habían ser os instrumentos, e a mensaxe didáctica, o primeiro. Nós, os músicos, eramos un medio para ese fin. Nunca deberiamos caer na tentación de sentirnos artistas. Ou quizais non tan cedo...

Portela era colaborador do Obradoiro, viña connosco a algúns daqueles concertos e, coa súa presenza, axudábanos a espallar a nosa música tradicional. Lémbrome do meu primeiro concerto co Grupo Didáctico nunha Asociación de veciños do Monte Galiñeiro —cun frío húmido que calaba os ósos e onde "o respectable" non pasaba das dez persoas—, no que Ricardo tocara a "Muiñeira de Chantada" e a "Alborada de Rosalía de Castro". Facíao con aquela elegancia e aquel rostro de dignidade, sempre tan seu, coma se estivese a tocar diante do mesmísimo emperador.

Nunca esquecerei a primeira vez que puiden tocar con el nun daqueles "concertos didácticos" por Galicia. Aquilo supuxo para min o premio a todo un proceso de preparación. Primeiramente tiven que encargar a Xosé Seivane, en Ribeira de Piquín, un punteiro en "dó brillante", e despois convencer a Corral para que lle "metese man" e mo preparase para tocar co mesmo sistema pechado que Portela. E chegou o momento! Foi unha sensación indescritible. Tocamos a dúo a "Xota da Guía". E aquela noite, despois de firmar os meus primeiros autógrafos —un tanto colorado da vergoña— para unhas mociñas daquel colexio, xunto á mirada pícara do mestre, Portela díxome: "Ai, Carliños, se vivises en Pontevedra...!"

Os 80 foron para nós anos difíciles, nos que o mundo da gaita só conectaba cunha minoría iniciada e incondicional, mentres que o gran público se sorprendía mesmo do feito de ver gaiteiros subidos no escenario dun teatro. Pero talvez foi o mellor que nos podía pasar. Os meus compañeiros e mais eu medramos e preparámonos, concentrados, lonxe das tentacións da movida viguesa.

Ricardo achegábase a miúdo polo Obradoiro. E cada vez que isto sucedía, o tempo detíñase. Eran todo un luxo as súas conversas nas que con toda naturalidade podía falarche de cando coñecera de neno a Avelino Cachafeiro e a "Xan de Campañó" [Juan Tilve Castro], e dos seus anos en Venezuela, ou incluso compartir algunha que outra confesión política e antimilitarista chea do seu persoalísimo sentido do humor.

Naqueles anos, o Obradoiro da Universidade Popular era algo así como a catedral da música galega, e Antón Corral, un apóstolo da Galicia interior chegado a Vigo, esa cidade da costa que, como vaticinou Emilia Pardo Bazán, foi e segue a ser pioneira nos intres nos que exerce de enlace entre a tradición e a modernidade. O Vigo de Martín Códax, o Vigo do primeiro Festival Celta de Galicia e o Vigo de Antón Corral..., naquel Vigo, Ricardo Portela era realmente feliz. Porque ademais vivira aquí dende neno e sabía, nesa tensión entre o mundo rural e o urbano, da conquista que supoñía ser "un gaiteiro de Vigo". Anos despois aprendín que outras gaitas irmás, como a escocesa ou a irlandesa, viviran os seus maiores avances nas grandes urbes das illas británicas: Dublín, Edimburgo, Newcastle, Glasgow ou mesmo Londres.

No ambiente respirábase unha gran curiosidade e ganas de aprender. O novo e o vello fundíanse con respecto e prudencia. Lembro como un momento máxico cando, durante un cursiño de palletas que impartía Corral, aos meus trece anos, Xosé V. Ferreirós me ensinou o que el chamaba os "picados irlandeses" e como aplicalos nos *reels* como o "Drowsy Maggie". Ou cando "Moxenas" [Nazario González Iglesias] me amosou como era o sistema pechado, un tanto mestizo, que el aprendera dos gaiteiros de Vigo.

No noso interior existía unha enerxía que partía en dúas direccións diferentes, pero que sempre entendín que se enriquecían mutuamente: por unha parte, estaba a curiosidade por aprender doutras tradicións conectadas coa nosa —sobre todo dos escoceses, irlandeses, bretóns e tamén asturianos—, que nos aportaban personalidades e expresións moi diferenciadas, e unhas técnicas e un virtuosismo que abrían todo un campo para explorar os nosos propios límites. Por outra parte, estaba o mundo da enxebreza dos nosos vellos gaiteiros, así como dos veciños sanabreses e trasmontanos. Creo que o paso do tempo está a nos dar a razón; estou convencido de que foi un enriquecemento. De non pasar eu mesmo por todo ese proceso, ben seguro que este traballo non sería posible.

Convivían en nós a tradición e un irreprimible desexo por experimentar: a conquista das dúas oitavas e media de extensión, explorando o requinteo, e os harmónicos, estrangulando palletas moi pechadas e brandas. Nunca poderei agradecerlles suficientemente aos meus veciños e veciñas a súa paciencia...! Porque para explorar hai que arriscar, e o proceso non é tan agradable como o "tocar bonito para ser escoitado", non si? En segredo, durante as clases da EXB, soñaba deseñando todo tipo de planos de gaitas con roncos externos ao fol manexados con pedais. E cando Antón non me vía, probaba a modificar as afinacións dos punteiros galegos para que puidesen dar o modo frixio dalgunhas "pandeiradas", ou mesmo a soñada subtónica modal dun ton completo que tiñan as gaitas escocesas e algunhas daquelas galegas antigas que Corral gardaba nas vitrinas do Obradoiro. Visto con ollos de hoxe, a verdade é que ter acceso dende tan mozos a instrumentos como unha *highland pipe* escocesa ou a unha *uilleann pipe* irlandesa era un luxo impensable daquela para a meirande parte dos gaiteiros.

Tamén estaba a tentación das chaves: lembro cando Juanjo Fernández, nos seus tempos de Alecrín, me contaba incrédulo como Xosé Seivane accedera a facerlle un punteiro cunha chave... cando el estaba temeroso de que o vello artesán lle botase unha boa bronca!

O Obradoiro de Antón Corral funcionaba cuns códigos semellantes ao que moitas veces imaxinei como o posible proceso iniciático dun alumno canteiro ou gaiteiro, quen sabe se dende hai milenios...

Existía un peso enorme da sabedoría da tradición. Non podías chegar alí e dirixirte directamente ao mestre interrompendo o seu labor. Precisabas pasar moitas curas de humildade, e a máis habitual era saber esperar. Digamos que o *amateurismo*, *buenrrollismo* e superficialidade quedaban para o mundo da movida.

Abrir a porta do Obradoiro significaba entrar dentro dun mundo paralelo á realidade exterior. Era un espazo sagrado onde podías imaxinar ao mestre Mateo e o seu equipo traballando en silencio. Pola mañá, tarde ou madrugada, o reloxo non concordaba coa sensación do tempo alí dentro. Buscábase, por enriba de todo, a excelencia nas cousas da terra. E naquel espazo, Portela estaba moi a gusto. Dende cativos, o meu compañeiro Anxo Lois García Pintos e mais eu pasabamos horas mirándoo tocar, gravando na nosa memoria os movementos non predicibles e misteriosos daqueles dedos gordiños que semellaban agochar cousas mentres dixitaban naquel punteiro de granadillo que chamabamos entre nós, con humor, o Stradivarius. Aínda que todo aquilo non era precisamente o que *molaba* na Galicia do "deixémonos de gaitas", sabiamos que, cada vez que Portela tocaba para nós, eramos uns privilexiados e tiñamos que aprender até o último detalle.

Cando no 87 gravamos en Lisboa co Grupo Didáctico o triple álbum *Instrumentos Musicais Populares Galegos*, Ricardo tamén veu connosco. Que sorte recibir os seus consellos ao gravar as gaitas mentres el nos escoitaba, sentado fronte a nós, con aquel semblante profundo e maxistral.

Un día, durante a gravación da "Tonadiña de Bergantiños" co organistrum do Pórtico da Gloria, Antón Corral, desesperado, estivo moito tempo sen dar afinado. Algo inaudito... até que unha das súas superdotadas orellas se moveu na dirección correcta do son que estaba a despistalo: eran os ronquidos de Portela, que harmonizaban "case" perfectamente cos bordóns en re do organistrum. Portela era elegante até cando durmía!

Foi un auténtico privilexio ser testemuñas presenciais de cando inmortalizou a súa versión da "Muiñeira de Pontesampaio". A súa saúde estaba xa bastante minguada e, pese á prohibición expresa dos médicos de tocar a gaita, Ricardo seguía co seu ben coñecido "Prefiro gaita con riscos que vida sen gaita...".

Uns meses despois, xa en olor de multitudes, cando presentamos o disco no Teatro García Barbón de Vigo, Ricardo recibiu unha impresionante ovación, e lembro coma se fose hoxe que, emocionado entre

bambolinas, o mestre comezou a chorar cando ninguén o vía. Aquelas bágoas de Portela impactáronme máis do que ninguén pode imaxinar. El intuía que o final andaba preto. E tamén sentía que, por fin, habería de chegar unha época de esplendor para a gaita, na que ser gaiteiro xa non sería motivo de vergoña, na que a xente podería deleitarse de verdade coa súa arte. E sabía que, malia minguaren as súas forzas, cada vez tocaba mellor. Mais a gaita era xa para el unha carreira contra o reloxo...

PORTELA ENCOMENDOUME UNHA MISIÓN

NO ANO 84 ACONTECERON MOITAS COUSAS: EN XULLO, TOCAMOS CO GRUPO DIDÁCTICO NO Auditorio de Castrelos de Vigo con motivo do Festival Celta, e alí mesmo presentáronme a The Chieftains; en agosto, fun por primeira vez ao Festival Interceltique de Lorient, e unha mañá de inverno, Antón Corral organizou no Obradoiro o I Encontro de Mestres da Gaita. Alí estaban Ricardo Portela, Moxenas, Enrique Otero, Suso García (pai de Anxo Pintos), Evaristo González Balbuena, "o señor Juan" de Airiños do Parque de Castrelos [Juan Manuel González Alonso]... e mais este servidor, con trece anos.

Todos eles concordaban en que Ricardo Portela era o derradeiro herdeiro do Gaiteiro de Soutelo. A gran preocupación para todos aqueles mestres era atopar con urxencia algún método efectivo de ensinanza para transmitir a técnica e a interpretación da gaita antes de que todo aquel tesouro oral e non escrito desaparecese.

Paralelamente, dende o Conservatorio de Vigo, o noso novo mestre de gaita, Xaime Estévez, estaba a nos inculcar aos alumnos a procura de solucións para este tipo de interrogantes que, como vedes, xa estaban no ambiente dos gaiteiros naqueles anos.

Así que, nada máis facer dezaseis primaveras, apenas tres anos máis tarde daquel encontro con vellos mestres, decidín coller o tren dende Vigo até Bretaña para estudar gaita escocesa no Conservatoire de Ploemeur, con Patrick Molard e Jean-Luc Le Moign.

> "Por que viñeches dende tan lonxe?", preguntoume este último.
> "Porque me gustaría aprender as vosas técnicas de ornamentación", respondinlle.
> "Non teño claro se debo ensinar todo isto a un gaiteiro doutra tradición!", contestoume.

Entón, para que Le Moign accedese a ensinarme, tiven que lle dar unha resposta máis matizada e contundente:

> En Galicia, non temos estudada e tipificada a nosa ornamentación. E no século xx produciuse unha simplificación folclorizante. Eu non teño xeito de representar e transmitir toda a riqueza que escoito nas gravacións dos gaiteiros históricos de principios de século, ou incluso as dun mestre gaiteiro que aínda está vivo e se chama Ricardo Portela. Encantaríame que artellásemos un sistema de escritura que permita reflectir todos eses segredos da gaita galega e, ao mesmo tempo, que sirva de linguaxe común para intercambiar sabedorías vellas e novas cos gaiteiros das outras tradicións irmás.

E toqueille entón "Aires de Pontevedra". Pero non a versión de Patrick Molard que este desenvolvera tras escoitarlla a Milladoiro nun festival, senón a que eu aprendera de Portela, co seu sistema pechado. E algo cambiou a partir de aí. De feito, a idea de realizar todas estas transcricións xurdiu hai dez anos, tras unha misión que me encomendou o propio Ricardo.

Catro anos despois daquela visita ao Conservatoire de Ploemeur, no Nadal do 91, celebramos en Vigo o I Congreso de Escritura para a Gaita Galega coa Asociación de Gaiteiros Galegos (AGG), presidida por entón por Xosé V. Ferreirós. E cando me pediron saír á palestra para propoñer un sistema de representación da ornamentación inspirado no escocés, pero adaptado ás características e á tradición da gaita galega, escribín no taboleiro, a modo de exemplo, os primeiros compases da "Muiñeira de Pontesampaio" da versión que Portela gravara en Lisboa. O Mestre, que ademais era o presidente honorífico da AGG, estaba alí presente, escoitando atentamente...

E a sorpresa non se fixo esperar. Uns días máis tarde, Portela chamoume á casa:

> Carliños, quero pedirche un favor. Poderías transcribirme a miña versión de 'Aires de Pontevedra ' con todos os meus adornos, tal como fixeches coa 'Muiñeira de Pontesampaio '? É que un alumno meu que se chama Sinesio [Sinesio Soto] vaise presentar a unhas oposicións de maxisterio e gostaríame que o xurado soubese da dificultade que entraña a peza.

Así, cheo de ledicia polo encargo do mestre, púxenme mans á obra, pero cheguei tarde... Ricardo morrería días despois, dunha insuficiencia coronaria. Todos os gaiteiros galegos sabiamos daquel perigo inminente, e xuntos amosamos o noso agradecemento formando improvisadamente unha emocionante e emocionada banda de gaitas de espontáneos que tocou a "Marcha procesional do san Benito" diante do seu cadaleito, naquela bretemosa tarde do 28 de marzo do 92 no cemiterio de Viascón.

Uns meses máis tarde da morte de Portela, Jean-Luc Le Moign pediume que, como homenaxe póstuma, escribise un artigo na revista de gaiteiros bretóns *Ar Soner*. Así o fixen, e así foi que publicamos por primeira vez aquela partitura de "Aires de Pontevedra". A partir de aí, continuei co resto das transcricións. Sempre co mesmo sistema de escritura e representación da ornamentación que fun sintetizando e perfeccionando dende que, no 87, os bretóns me ensinaran o seu. Ademais, no meu tempo de mestre de gaita do Conservatorio de Vigo, entre os dezaoito e os vinte e catro anos, espallei este novo sistema de escritura entre os meus alumnos. E con el, as primeiras transcricións manuscritas do repertorio de Portela. O resto das partituras escribinas durante as primeiras xiras con The Chieftains. Aos poucos, o traballo levoume dez anos.

Cada unha destas pezas tráeme infinitas lembranzas dos lugares máis diversos nos que conseguín concentrarme, tan só cunha casete, un lapis e un pentagrama. Foi do máis inspirador transcribir a "Despedida dos santos" nos xardíns de Viena; o "Pasarrúas" de Campañó, en Londres; a "Xota de Montrove", en Australia; a "Muiñeira de Farruco", mentres percorriamos os estados nevados da América profunda, ou o "Fandango da Vella", camiño de San Francisco. Creo que o esforzo de adentrarme no máis profundo do "universo Portela", mentres estaba a vivir os anos máis intensos das colaboracións dos Chieftains coas estrelas da música, foi como unha viaxe filosófica interior que me serviu para non perder a cabeza e levar Galicia dentro, comigo, mentres estabamos a dar a volta ao mundo.

Para realizar as transcricións que aquí compilamos, partín do que aprendín *tête-à-tête* de Portela; pero, por suposto, tamén foron fundamentais os seus discos e as gravacións das súas clases que algúns dos seus alumnos conservaron, os concertos en directo e incluso algunha gravación das que el mesmo facía para escoitarse e preparar o repertorio. Estudei e analicei todos eses rexistros, un por un, nota por nota,

a revolucións normais, á metade de revolucións e incluso a un cuarto de revolucións. Porque é aí, nesas profundidades da "cámara lenta", onde descubrimos todos eses segredos que sería moi difícil percibir a "tempo real", e onde nos marabillamos cun Portela extremadamente minucioso coa súa ornamentación.

Seleccionei polo xeral as versións máis tardías posibles, considerando que eran as máis interesantes, maduradas e ricas en matices. Algúns dos seus detractores aducían a súa falta de control sobre o instrumento partindo de que "o Gaiteiro de Viascón xa estaba vello". Pero eu sempre pensei que Portela morreu en plenas "facultades musicais".

Certo era que nos seus derradeiros anos resultaba un pouco angustioso velo tocar, porque calquera gaiteiro simpatizaba cos seus esforzos por alimentar o punteiro e os roncos da gaita. Porén, cando parecía que todo aquilo estaba a piques de naufragar, de súpeto xurdían, quen sabe de onde, as forzas para un soprido un pouco máis fondo que volvía manter por uns segundos máis aquel barco á boia, mentres el seguía transmitindo como podía todo aquilo que tiña na cabeza. Que para min era o verdadeiramente importante.

CONTEXTO

RICARDO PORTELA REPRESENTOU O REXURDIR DA FIGURA DO MÍTICO GAITEIRO SOLISTA EN Galicia que, dende séculos atrás, viña sendo unha tradición de especialistas e profesionais dun oficio ancestral interrompido pola Guerra Civil e as súas secuelas económicas e sociais. Houbo tamén outros factores pendentes dun estudo demorado —como a aparición das bandas de música e, posteriormente, as "modernas" orquestras de baile— que, xunto co fenómeno da folclorización, provocaron a perda dunha gran parte dos saberes musicais autóctonos. Para máis, estes escapan dos sistemas de análise e representación convencional da música clásica, co correspondente empobrecemento da cultura gaiteira transmitida na cadea da tradición.

Todos eles foron factores desencadeantes de que a gaita sobrevivise en certo modo descontextualizada, cun valor case que simbólico en coros e agrupacións de baile subvencionadas polo Estado, como a Sección Femenina, ao mesmo tempo que en Galicia se xeneralizaba a fórmula do cuarteto de gaitas, co que unha nova estética de toque —e un novo repertorio— estaban a se impoñer.

Naqueles anos, figuras como Avelino Cachafeiro deixaron de "exercer", e outras como Manuel Dopazo, considerado o mellor gaiteiro galego na Arxentina, emigraran. Portela supuxo un fermoso caso de gaiteiro de ida e volta. Pero lonxe da mestizaxe americana que achegaron outros gaiteiros en Cuba, Arxentina ou México, a súa "reaparición" tivo algo de heroico, xa que con el entendeuse que regresaba a Galicia a excelencia dun estilo lendario de tocar a gaita: o "toque pechado".

Portela representaba nin máis nin menos ca o último elo do que poderiamos denominar a dinastía de Gaiteiros Solistas de Pontevedra.

Nesta liñaxe, o primeiro do que temos noticias é Manuel Villanueva de Poio. Deste enigmático "*pater* dos gaiteiros pontevedreses" non conservamos gravacións, pero todo parece indicar que se tratou dun

gaiteiro extraordinario, amais dun xenial artesán. Sería tamén o derradeiro elo dunha cadea de construtores daquelas gaitas cunhas características únicas? Xan de Campañó, probablemente o mellor alumno de Villanueva, foi outro dos auténticos gaiteiros rurais que seguiu a conservar a arte do seu mestre. Ambos os dous foran laureados gaiteiros profesionais. Pola súa parte, Perfecto Feijoo foi un dos primeiros gaiteiros "ilustrados" e vilegos (non rurais). O Gaiteiro do Lérez era un home cunha gran cultura e conciencia. Un aplicado alumno de Villanueva que foi quen de transcribir o seu repertorio e mesmo de gravar gran parte deste nos albores do século xx. Esas gravacións constitúen todo un tesouro sonoro, unha fiestra ao que puido ser o virtuosismo, a ornamentación e a afinación do mestre de Poio. Quizais a súa principal achega foi conceptual. Esta está exemplificada principalmente na creación dese proxecto musical e etnográfico de vangarda que foi o coro Aires da Terra, fundado por el na Pontevedra de 1883.

E, por suposto, falar de Ricardo é falar dun dos grandes. Foi dos poucos que chegaron á plenitude como gaiteiros na madurez. Conservamos os sons de vellos gaiteiros como Campañó cunhas facultades xa moi minguadas pola idade. Outros, como Avelino Cachafeiro, seica optaron por convertérense en lendas en vida e apenas volveron coller a gaita en público na súa madurez, mentres que Ricardo, como gostaba de dicirnos, "había de morrer coas botas postas".

Portela foi un gaiteiro excepcional. Sacou a gaita da verbena e da taberna, que seguramente é a gaita que en gran medida pervive hoxe en día. El quería que a gaita fose quen de dar concertos con calidade, e que ao mesmo tempo "funcionase". Considerábaa á altura da música clásica.

É fascinante como os románticos tamén sacaran ao gaiteiro da taberna, elevándoo á categoría de bardo; e como, á par que os Soutelos conseguiran meter a gaita no *show business*, Castelao quixo recuperar aquela antiga dignidade. Tras os anos difíciles, Portela fixo o esforzo de levar a gaita de novo polo camiño da calidade, como me dicía tantas veces Paddy Moloney, da *great traditional music*. Quixo levala a outro lugar, máis aló da "carallada", pero sen que por iso perdese o seu público. Lográbao a través do seu discurso, no que facía as concesións necesarias para empatizar coa xente. Porque, en canto soaba a gaita de Ricardo, había que calar e escoitala.

INTERCÉLTICO

RICARDO SEMPRE SENTIU SIMPATÍA POR TODAS AQUELAS EXPERIENCIAS E INTERCAMBIOS QUE supuxesen un enriquecemento cultural e unha transmisión interxeracional. E foi un apaixonado do interceltismo. Así como un incondicional e asiduo dos festivais celtas de Ortigueira e Vigo, onde se amosou sempre moi aberto aos contactos con gaiteiros doutros países celtas: "Sintes que tes un irmán... aínda que sexa en Irlanda!".

Exerceu de anfitrión e tocou para Polig Monjarret cando o fundador dos Bagadoù de Bretaña presentou en Vigo, no 87, o seu libro *Tonioù Breizh-Izel*. E este correspondeu dedicándolle unha peza que levaba como título "Ricardo Portela". Nunca poderei esquecer aquel emocionante encontro no que Polig, diante de Portela, deunos a Fernando Conde e a min o teléfono de Paddy Moloney, dos Chieftains.

A súa amplitude de miras permitiulle gozar tamén de cousas alleas aos gaiteiros da súa xeración, como a introdución de elementos harmónicos. Contáballe ao xornalista francés Laurent Arroyo aló polo 85 que lle gustara a experiencia de tocar no escenario con Milladoiro a súa "Marcha procesional do san Benito": "Aquela harmonía do órgano cos roncos das gaitas era unha marabilla!". Tamén vía con bos ollos a proliferación das bandas de gaitas: "Unha modalidade nova do noso folclore. Pode chegar a enraizar no futuro en Galicia. É unha actuación diferente dun solista ou un cuarteto". Aínda que lle preocupaba que se tomase como base a tradición establecida nos instrumentos e no repertorio. E que houbese un certo comedimento. Dicíalle a Xosé V. Ferreirós nunha entrevista na Radio Galega: "Unha banda de quince está ben, pero unha de cen... Iso vaise fóra".

Outro dos encontros abraiantes para Ricardo foi aquela visita de Patrick Molard á súa casa, en Pontevedra, na que este desenfundou a gaita escocesa e comezou a tocar "Aires de Pontevedra": "Tiven que parar", comentoume Patrick, "a ese home íalle dar algo, púxose firme, comezou a inchárselle a

cara e puxóselle vermella... El dicíame: '¡Si señor; si señor!'". Patrick tamén lle dedicou daquela unha composición que leva o seu nome, con certo aire á "Muiñeira de Poio".

Portela non escatimaba tampouco referencias ao celtismo nos seus concertos e entrevistas: "Vou tocar a 'Marcha do Corpus de Pontevedra', quizais sexa hoxe en día en Galiza a marcha de máis sabor celta". Ou cando percibía que nas bandas a percusión estaba tentando imitar os aires doutros países veciños: "É celta pero é menos galego". Mais, ao mesmo tempo, contaba con orgullo: "En Escocia, nas bandas, xa están tocando música galega".

Outra proba do seu interese polas outras tradicións celtas —e unha verdadeira lección de humildade— foi o feito de participar, como un alumno máis, no cursiño de gaita escocesa impartido polo mestre Jean-Luc Le Moign que organizamos na Universidade Popular de Vigo no 89. Alí seguiu con moito interese, xunto con ilustres gaiteiros galegos e asturianos como Xosé V. Ferreirós, Pepe Romero, Anxo Pintos, Xosé Manuel Budiño ou Xuacu Amieva, as bases da técnica dos escoceses co *practice chanter* en man. Outra das frases acuñadas polo Gaiteiro de Viascón naqueles anos foi: "Estou pola evolución con calidade". Eran intres de inseguridade respecto á dirección na que podería evolucionar todo aquilo. Lémbrome dunha conversa durante o cursiño entre Antón Corral e un dos alumnos asistentes na que este, tras probar unha gaita escocesa, deixara caer: "Ah! Isto é unha gaita de verdade!". Ao que Antón Corral contestou: "Queres dicir que é unha gaita escocesa de verdade, non si?"

Portela non andaba por alí naqueles intres...

CLASES DE GAITA

PORTELA NON TIVO MOITOS ALUMNOS. DIN QUE POLAS SÚAS MANS PASARON DENDE GAITEIROS talentosos ata outros non tan agraciados, algún que outro alumno snob e seica até o aproveitado da súa sona... En todo caso, Portela estudábaos psicoloxicamente dende o primeiro momento e asignáballes a cada un unha categoría relativa ás súas prioridades pedagóxicas. A súa teoría era que "o estudo axuda a que o que hai dentro saia. Pero o artista non se fai, nace".

A maioría das declaracións que recolleremos de aquí en diante veñen dunha entrevista realizada en Vigo por Carlos Comesaña Liz e Manolo Pipas nun programa de Radio Ecca, *Arden os cangos*.

Precisamente foi naquel programa, que comezou co nome *A tradición celta* e que marcou unha época na cidade a finais dos 80, onde coñecín ao seu fundador, un mozo de dezaseis anos chamado Fernando Conde, que co paso do tempo se convertiría no meu *manager*. Aquela entrevista a Ricardo Portela, o 21 de novembro do 91, constitúe un fermoso documento; e seguramente foi a derradeira do gaiteiro.

Nela dixo:

> Para min non hai gaiteiro malo. Todos teñen o seu encanto. A min dáme unha inmensa pena cando ás veces a xente di: "iste é un gaiteiro malo". Porque ise home sinte a gaita moitas veces, pero non pode expresar o que leva dentro por non ter esas aptitudes. E ise leva unha mágoa moi grande dentro del. Porque os outros desbazan e tocan e quedan satisfeitos. Pero, coidado, iste non o pode facer. Iso é triste. Dáme moita pena e hai que tratalos con moito respecto e cariño. Hai que agarimalos e hai que ensinarlles con xeito. Non se lles pode exixir... porque non dan máis. Eu exíxolle ao que vexo que ten posibilidades e non responde, con ese son bastante duro, dentro do que cabe. Naturalmente, non me propaso.

Pero unha cousa era a poética das entrevistas e outra, a dureza dos íntimos sistemas de transmisión entre os gaiteiros daqueles tempos. Eu mesmo fun testemuña aos meus once anos de auténticas lesións producidas pola excesiva dureza dalgún mestre gaiteiro dos que por sistema "pegaban nas mans".

A realidade é que Portela, nas súas clases —severísimo e rigoroso con uns, máis comprensivo con outros, dependendo das posibilidades de cadaquén—, amosábase coma un verdadeiro torrente de paixón. O mundo víñase abaixo por unha soa nota mal dada ou por un picado feito cun dedo en vez doutro. Os seus alumnos debían aprender as pezas exactamente como el as tocara, imprimíndolles a mesma personalidade do mestre. O sistema de aprendizaxe, punteiro en man e como moito cunha gravadora ao carón, respondía á escola, máis tradicional, de tocar a gaita "de ouvido", co que, por tratarse dun medio de transmisión oral, sen dúbida se exercitaba o senso da memoria do gaiteiro.

Neste proceso, Portela repetía para o alumno, amodiño, dun xeito moi escolástico e todas as veces necesarias, pequenos fragmentos da peza que este debería ir memorizando. Estas "pequenas porcións de sabedoría gaiteira" traían xa incluídas a melodía, a ornamentación e o vibrato perfectamente calculados. Así que Ricardo —salvando as diferenzas, coma o *canntaireachd* na transmisión oral da gaita escocesa—, non simplificaba nin dosificaba a información por capas. A peza era un todo que abranguía a melodía e canto adorno ou efecto sonoro se producise coas mans para articulala, ornamentala ou crear emocións. Todo formaba parte dun mesmo corpo intocable.

Tiña unha salientable capacidade para "estirar" aqueles entramados de adornos, abrindo os picados e ralentizando a peza até o límite sen perder o fío. As pezas en por si constituían un escalado de dificultade perfectamente clasificado e piramidal, que comezaba nun repertorio sinxelo coma a "Muiñeira dos nenos" e tiña o seu cume en "grandes obras" coma a "Alborada de Rosalía de Castro" ou "La Alfonsina". E seica poucos foron os alumnos que lograron que Ricardo lles ensinase esta última.

Outro elemento distintivo do noso protagonista é o que algún dos seus alumnos denominou o "canto porteliano". Este consistía en cantar a melodía cunha serie de vogais e combinacións de consoantes, e servía para transmitir o carácter da peza independentemente da súa correcta execución.

O canto porteliano distinguía entre picados simples e dobres por medio de consoantes coma o "T" e o "R", mentres as notas musicais ficaban simplificadas nunha especie de sistema binario que se valía das vogais "I" e mais "U". Iso si, cos seus vibratos correspondentes. Porque o canto porteliano, a pesar da súa sinxeleza, constituía unha fantástica ferramenta para a transmisión oral non só da ornamentación, senón tamén da expresividade. E dunha expresividade, curiosamente, cunhas aspiracións que ían máis aló da natureza do propio instrumento. Mais, como xerar unhas dinámicas e inflexións propias das músicas clásicas románticas cun instrumento tan antigo? Codificando estas sensacións en sinais e símbolos emocionais que a gaita si pode xerar.

A escoita da interpretación dun bo gaiteiro (sexa cal sexa a súa tradición) non é nada fácil. Require dunha iniciación e do coñecemento dos seus recursos idiomáticos. Un sutil sinal na linguaxe da gaita ben pode equivaler a unha mostra do grande efectismo da música clásica.

Ao cabo, polas características do instrumento, todo o que Portela tiña na cabeza había de pasar polo "limitador" do punteiro. E para desesperación dalgúns dos que intentaban aprender axiña del, o Gaiteiro de Viascón non recorría sempre ao punteiro, senón que cantaba. El sabía que o seu canto axudaba a descodificar moito mellor o carácter que lle daba a cada parte e as emocións que desexaba transmitir.

Probablemente, cada mestre de gaita en Galicia tivo dende sempre o seu "xeito" de cantar e de cantaruxar o repertorio de gaita aos seus alumnos, pero seica moi poucas das cantareas que chegaron até nós posuíron a expresividade e os afectos das de Portela.

CLAVES DO SEU ESTILO

ARTISTA ROMÁNTICO

Ricardo Portela era, ante todo, un gaiteiro romántico no sentido máis amplo da expresión, á antiga usanza: con esa actitude ante a vida e ante a música na que o amor por Galicia ía por diante de calquera ben material ou interese individual. Sentíase, por que non dicilo, portador do lume testemuñal da Galicia Eterna, como Rosalía de Castro, Castelao ou Avelino Cachafeiro; "Quero dicirlle á xente nova que temos unha terra marabillosa. Se é certo que houbo un paraíso nesta terra, non pudo estar noutro lado máis que en Galiza. A nosa terra é única, ¡é única!"

E era un perfecto continuador daquela "gaitiña" que "non canta, que chora", como dicía Rosalía.

> A nosa gaita soa distinta. Non hai música como a nosa. Con aquel celme, con esa enxebreza (...) Eu aínda soño, isto non pode morrer... Eu teño esa ilusión. Porque sería unha gran mágoa para Galiza que toda esta música, iste acervo cultural que temos, se perdese todo e que fose nutrir os archivos dos museos, os baúis pra pasto dos ratos... (...) Necesitamos xente ilusionada, que cando botan a gaita ao lombo saiban o que teñen encima. A gaita é dos instrumentos máis grandes ao traverso dos séculos. Hai historiadores que din que se tocou bastantes siglos antes de Cristo. Xa está ben! Pero o que si sabemos certo, e iso está comprobado, é que dende os primeiros tempos do cristianismo, dunha forma regular e cronometrada, diso lévase unha crónica exacta, por nervaduras, capiteles, ménsulas, pinturas, retablos, pazos galegos, catedrais... vese que a gaita é antiquísima. Hai poucos instrumentos coma este!.

Foi militante e comprometido: “É unha responsabilidade enorme poñer unha gaita ao lombo como galego (...) Vexo a cousa con perspectiva de eternidade! O importante é que a cousa quede. O tempo non me importa. Eu teño que ter moita responsabilidade ante os que veñen. Podo tocar á miña maneira, facer as cousas ao meu criterio, pero, en fin...”.

A Ricardo tocoulle exercer de gaiteiro en tempos difíciles, nos que o noso instrumento, coma os tesouros ancestrais de Galicia, non era obxecto de culto na sociedade “moderna”. Por iso, Ricardo foi un gran loitador que en todo momento reivindicou para si a categoría de Artista. De aí algunhas das súas memorables excentricidades, as súas “espantás” cal “torero” cando vía nos carteis o seu nome máis pequeno ca o da orquestra que actuaba o mesmo día. Aínda que algunhas persoas gardan na memoria a imaxe de Portela como un home duro, mesmo algo arrogante, é de xustiza reivindicar aquí a súa humanidade.

É moi posible que Portela vivise obsesionado con defender con uñas e dentes a importancia do que el chamaba o “instrumento máis noso e inmorrente”. El viviu na súa carne o desprezo social pola gaita durante os anos máis duros para a pervivencia da cultura galega. Así que, un pouco como fixeron algúns músicos doutros xéneros como a música clásica, o flamenco ou o tango, optou por ofrecer unha imaxe orgullosa que axudase a valorizar a súa arte. Era o único medio que Ricardo tiña para demostrar a súa categoría e para devolverlle á figura do gaiteiro o respecto do que entón carecía.

Cando, aos dezaoito anos, gravei con The Chieftains a banda sonora de *Treasure Island*, entrevistáronme na televisión e aproveitei aquela oportunidade para facer unha apoloxía de Ricardo Portela e a importancia do seu legado para os gaiteiros. Lembro como a seguinte vez que fun velo a un concerto se achegou até min só para agradecermo cunha profunda e sincera humildade que non se estilaba daquela entre os mestres. O xesto deixoume marcado.

Como bo romántico, Portela gostaba moito de introducir as pezas con todo tipo de historias e anécdotas: “Vou tocar ‘La Alfonsina’. É algo formidable. Con motivo da visita á Catedral de Santiago da raíña Isabel II, unha muller moi liberal que quixo suprimir a ‘Marcha Real’ e pediu que tocasen uns aires galegos. Así que Canuto Berea, que era un gran músico e, daquela, alcalde da Coruña, creou esta muiñeira... é moi bonita!”

Ao máis puro estilo enxebre, como acostumaban xa facer os lendarios gaiteiros galegos, bautizouse artisticamente. O nome escollido por el foi: “o Gaiteiro de Viascón”. E xa xubilado dos seus diversos traballos (como o de protético dental), vestido con traxe tradicional, conseguiu facer realidade o famoso dito: “despois de vello, gaiteiro”.

El nunca fora un virtuoso como Manuel Dopazo ou José Remis Ovalle. Os seus dedos non lle permitían desenvolver unha técnica explosiva. Pero tampouco lle foi imprescindible, porque baseou o seu estilo persoal noutro tipo de excelencia, polo que, se ben as súas forzas foron minguando nos últimos anos, seguiu cultivando a capacidade expresiva até o final. Ademais, podemos afirmar que as súas propias limitacións e “imperfeccións” xeraron toda clase de efectos persoais, intransferibles e difíciles de imitar.

Portela tiña algo de Don Quixote. O seu biógrafo José Luis Calle chegou a confesarme que naqueles últimos anos, nos que o aconsellou artisticamente e o acompañou, sentiuse un pouco como o seu escudeiro, nunha misión que Galicia parecía ignorar.

Resumindo, no toque porteliano non había lucimento virtuoso nin exhibicionismo explosivo, pero tampouco se botaba en falla. Digamos que era música de natureza lírica onde “non había carne”. A gaita de Portela destilaba amor, mais un amor platónico.

Chamoume moito a atención esta inspirada descrición súa que penso que fala por si mesma:

> A nosa gaita é lírica. Non é para a guerra. Nós os galegos somos líricos, non somos de guerra. Que va! A expresión plástica do amor chámase muiñeira. Esas voltas que dá o rapaz ante a moza tirándolle o gorro, conquistándoa ata que gaña o seu interese... E terminan brincando, xogando con puntos, ata que acaban collidos do brazo retirándose... iso é marabilloso! É aí onde está a esencia do noso... no pobo. Gracias a eles temos unha lingua ou outras cousas que non se perderon.

Deste xeito, Ricardo seguiu a estrela do Gaiteiro de Soutelo e converteuse en algo así como un dos derradeiros gaiteiros románticos. Naquela derradeira entrevista en Radio Ecca, de Vigo, tamén afirmou:

> Toquei con el na praza de touros de Pontevedra con catorce anos, o 28 de xulio do 35, un ano antes da guerra. Para min foi unha experiencia enorme, porque era un home que era todo humanidade. Á parte de ser un grande artista, acolleume moi ben e, ao oírme, díxome: "Rapaciño, gústame moito como tocas. Te-la gaita afinada como a miña ". E, efectivamente, cando tocamos xuntos estaban exactas! E díxome: "Sigue por ese camiño que vas moi ben! "
> A Avelino Cachafeiro idealízoo moito porque foi o meu norte tocando a gaita. Era un home que tocaba moi ben a gaita. Cunha dixitación extraordinaria. A min o que máis me gustaba del non era só a dixitación, que era extraordinaria, era a expresividade que lle daba á gaita, o que dicía coa gaita. Porque o importante é que o instrumento diga algo, que chegue algo!

Non hai dúbida: Portela recolleu ese testemuño e elevouno a un nivel de refinamento, sofisticación e exacerbación dos afectos probablemente sen precedentes en Galicia.

O ESTILO DA RIBEIRA PONTEVEDRESA

Aínda que Portela se declaraba autodidacta, nunca ocultou a grande influencia que exerceran nel outros gaiteiros anteriores. Se tivésemos que describir o seu xeito de tocar, poderiamos dicir que constituía unha síntese. Unha especie de fusión entre estilos diverxentes, empregados principalmente nas Rías Baixas. É como se o seu fose un estilo "entre rías" que lle permitiu brillar tanto como gaiteiro solista como tocando a dúo. Foi herdeiro, polo menos, de tres escolas: a de Manuel Villanueva de Poio, continuada polos seus alumnos Perfecto Feijoo e Xan de Campañó —a quen Portela vira tocar moitas veces de neno—; a de Avelino Cachafeiro e outros gaiteiros de Terra de Montes como Adelino Pichel; e a dos gaiteiros da ría de Vigo —con Xosé Oliveira "o Moreno de Lavadores", principal mestre de Ricardo cando este veu vivir de neno á cidade olívica—.

A escola de Villanueva, pese a estar Poio, Campañó e Pontevedra tan preto do mar, resumía características do que se viña chamando o "estilo da montaña". Aqueles gaiteiros solistas, con aquel son grave, arcaico e hipnótico, co ronquillo afinado á 5ª do ronco da gaita tumbal, practicaban un pechado total da man dereita até o dedo maimiño, onde o vibrato estaba completamente fóra das regras do xogo.

Avelino Cachafeiro gostaba de punteiros máis agudos, nos que liberaba o dedo maimiño e deixaba abertas e semiabertas varias posicións da man dereita para gañar naquel desexado efecto que se converteu nun verdadeiro elemento de culto na estética dos gaiteiros do s. xx: o vibrato. Os gaiteiros de Soutelo, malia teren un estilo máis moderno que os discípulos de Villanueva, aínda conservaban elementos da montaña. Representarían xa unha fusión? Ou máis ben o seu sería un achegamento, unha viaxe cara ao mar dende aquelas *highlands* do interior de Pontevedra que eran as Terras de Montes? Sentirían, coma Portela, unha irresistible atracción cara á ribeira?

Sabemos que Avelino entrara con vinte e tres anos na Sociedade Artística de Pontevedra, onde imaxinamos que practicaría as famosas harmonías de terceiras paralelas que posteriormente popularizou tocando a dúo cos gaiteiros de Soutelo por toda Galicia.

Os gaiteiros da Ría de Vigo entregáronse a esas famosas "terceiras mariñeiras" cun lirismo tan alegre e apaixonado que mesmo parecía inducir dun xeito natural a tocar en sistema aberto nos seus cuartetos de gaitas —dos que podemos recoñecer en Portela non tanto a técnica coma os manierismos e trucos expresivos—. Sería interesante que algún día alguén estudase as posibles influencias da "canción de moda" de mediados do século xx no mundo da gaita.

O mestre daquel Ricardo mozo, o Moreno de Lavadores, era un puntal na sabedoría daquela nova tradición. E á súa vez, o mestre do Moreno fora Constante Moreda, líder dos Airiños de Cabral, un gaiteiro moi carismático, fusilado no monte do Castro no 36. Moreda chegara a gañarlle ao Soutelo nun concurso celebrado na Alameda de Vigo. Isto sería unha mostra de que estas escolas estaban en contacto.

Sabemos que Avelino Cachafeiro coñecía a Perfecto Feijoo e que mesmo pasara días na súa casa antes de gañar o famoso concurso na Quintana. Pero, aínda así, Feijoo e Cachafeiro, gaiteiros os dous, seica pertencían a universos paralelos.

"Don Perfecto", descendente dunha familia nobre, recibía na súa botica fronte á Peregrina a amigos, intelectuais e artistas coma Unamuno, Emilia Pardo Bazán, Pablo Sarasate ou Enrique Granados. Incluso actuaba para a raíña María Cristina e Alfonso XIII ou para Montero Ríos no seu pazo de Lourizán, onde chegaron a celebrarse consellos de ministros.

Nos concertos xunto ao seu coro Aires da Terra, explicaba que buscaba a pureza da "música clásica popular de Galicia" a través do canto coa gaita ao unísono, escapando das influencias das corais polifónicas. Feijoo vía en Manuel Villanueva un herdeiro da tradición solística. Algo semellante ao que sería para o escritor escocés Walter Scott un mestre de *pibroch* dos clans da illa de Skye. Pola contra, Avelino Cachafeiro —que era para Castelao o seu gran valedor e amigo, o exemplo dun xenial artista da tradición, algo así como un continuador daquel "repoludo gaiteiro" de Rosalía que tiña costume de cantar "Con esta a miña gaitiña ás nenas hei de engañar"— foi quen de introducir a gaita no *show business*.

Cachafeiro era un profesional, con toda a sabedoría do oficio que xa lle viña do seu pai e o seu avó. Esa seguramente foi a clave que diferenciou aqueles dous xeitos de entender a gaita: o perspicaz e lexítimo instinto para, dende a tradición, adaptarse buscando o éxito popular. E o éxito para aqueles gaiteiros seica estivo máis asociado ás alegres gaitas a dúo afinadas en dó brillante, á expresividade e ao vibrato, así como á festa e ao espectáculo.

Portela, porén, conseguiu xuntar duas estéticas antagónicas á vez que rescatou elementos do pechado de Villanueva, seguramente polo grande impacto que deixara nel Xan de Campañó. Incluso a obsesión que tiña por que a gaita fose para escoitar e non para bailar —e menos aínda para amenizar— é posible que viñese da tradición das alboradas e das marchas das que sempre se dixo que Campañó era un mestre. Ao mesmo tempo, Portela fixo súa aquela expresividade e o vibrato daqueles gaiteiros admirados por el, coma Pichel ou o propio Cachafeiro, e non ocultou a súa fascinación pola sedutora enerxía da costa, onde, non nos esquezamos, os gaiteiros beberon das músicas que chegaban cos barcos de América.

Todos estes ingredientes pasounos pola súa peneira, tan refinada e racionalista que por momentos podería parecer digna dun intérprete de "musette de cour" do barroco francés. Fuxía do "mal gusto" e até semellaba ter verdadeiros canons estéticos para ir á procura da beleza. "Faino así para que quede máis bonito", dicíalles aos alumnos. O seu estilo conformaba todo un sistema de interpretación con tanta lóxica e personalidade que a miúdo se podía intuír ata o adorno que ía utilizar a continuación.

Se considerásemos a gaita un animal, probablemente os vellos gaiteiros da dinastía pontevedresa lle daban "vida e alento", pero deixaban que dalgún xeito o animal falase co seu propio e salvaxe acento.

Eran o que eu denomino "gaiteiro médium". Portela, pola contra, xa sometía o animal, domábao e falaba a través del cunha linguaxe estilizada, sofisticada e, por que non dicilo, urbana. A intuición, o ritmo hipnótico e a improvisación de Manuel Dopazo non existían na súa estética. Avelino Cachafeiro foi seguramente un dos primeiros emprendedores deste rumbo "expresivo" con influencias da música clásica, nun estado máis primitivo que Portela, aínda que sen chegar á deliciosa enxebreza e rudeza que desprenden as gravacións de Xan de Campañó e Perfecto Feijoo, alumnos de Manuel Villanueva de Poio.

Cando penso na pegada que Avelino deixou en Ricardo, imaxino como se, facendo unha metáfora literaria, a xuventude do río Lérez, ao paso polas terras altas, áridas e bravas da Terra de Montes, esas montañas que rodean a Boa Vila, evolucionase cara á desembocadura da súa vida nas mansas augas da ría de Pontevedra, onde viviu o Portela maduro. Polo camiño, atopamos ilustres topónimos gaiteiros como Viascón, Tenorio ou Cordobelas...

Esta viaxe cara á costa queda moi ben suxerida na propia letra da "Foliada de Tenorio":

> Carballeira de Tenorio
> heina de mandar cortar,
> cando vou *pra* Pontevedra
> quítame a vista do mar.

Pero eu sempre me preguntei se, a maiores de todos os nomes mencionados, non habería algunha peza clave máis no misterioso crebacabezas de influencias de Portela. Algún gaiteiro galego en Venezuela de quen Ricardo aprendese repertorio ou do que sacase conclusións nos catro anos que viviu alí... Alguén coma o mesmo Castor Cachafeiro.

Con dezaseis anos escribinlle unha longa carta a Cachafeiro preguntándolle precisamente por todo isto. Incluso lle preguntei por quen inventara os dúos de gaitas. Se, como se dicía, os Soutelos foran os primeiros ou, en realidade, eles popularizaran algo que xa estaba aí, na tradición previa de cantar por terceiras nos coros. Castor tiña esa carta gardada na súa casa e amosoulla ao artesán Xosé Manuel Gil

cando, anos despois, lle fixo entrega dos que aparentemente serían os punteiros dos gaiteiros de Soutelo. E aínda que Xosé Manuel lle deu "informe positivo" cando Castor Cachafeiro lle preguntou por min, a realidade é que non me contestou dende Caracas. Por que? Demasiadas preguntas, talvez?

Por que o irmán de Avelino non lles ensinaba a "Muiñeira de Chantada" aos seus alumnos do Grupo de Gaitas Celta da Hermandad Gallega de Venezuela? Por que nunca lles falou dos gaiteiros de Soutelo? Por que cando se estendeu *off the record* unha misteriosa gravación do 83 de Castor tocando a "Muiñeira de Pontesampaio", algúns alumnos de Portela aseguraron recoñecer o inconfundible ADN do seu mestre? E, en resumo, por que falaba tanto Ricardo de Castor?

O "eterno irmán pequeno do gaiteiro de Soutelo", malia que tanto se dicía que era menos famoso e carismático que Avelino, sen os seus glamurosos bigotes, fisicamente máis baixiño, e de carácter caprichoso e reservado, non faltan voces que reivindican a súa valía como músico. A maiores da gaita, tocaba a requinta e foi o único dos Soutelos que seguiu exercendo, tocando e sementando gaiteiros polos centros galegos de Venezuela. Pensemos tamén que, mentres a estrela de Avelino se foi apagando naquela Galicia que quedou baixo a longa noite de pedra da posguerra, Castor viviu unha segunda oportunidade no país máis próspero de Latinoamérica, onde disque levou unha vida de soño. Tan venerado foi pola comunidade galega da emigración que ata ergueron estatuas del en vida, e incluso, ata o día de hoxe, celebran romarías no día do seu nacemento coma se fose un santiño. Cando no 96 dei o meu primeiro concerto en Caracas, lembro a impresión que me causou ver, en plena entrada do teatro da Hermandad, todos aqueles cadros de Castor vestido co traxe tradicional, co peito cheo de medallas e de orgullo, como se fose un dos *pipers* escoceses condecorados polo imperio británico.

Sería outra a historia recente da gaita galega se o máis novo dos gaiteiros de Soutelo volvese definitivamente a Galicia nos albores da democracia tras décadas de "exilio"? Non sería que, dalgún xeito, Ricardo, tras vivir unha mocidade influenciado polos gaiteiros de Vigo, redescubriu e revalorizou o estilo de Pontevedra ao reencontrarse con el en Venezuela?

E que acontecería se, pola contra, Portela non retornase a Galicia e ficase para sempre polo "novo mundo", como Castor? O caso é que, dende que enviei aquela carta a Cachafeiro, sentín que puido

haber algún elo perdido anterior a Portela na dinastía. Algún xenio anónimo con "orixes pontevedresas" perdido por América. Aquela América que sempre tivo tanto que ver co estilo da ribeira pola que saían e entraban os emigrantes.

Ricardo distinguía entre o estilo da ribeira ("un tocar máis rebuldeiro, barroco, repenicado, floreado, máis ledo...") e o estilo da montaña ("con aire máis serio, máis señorial, cuns tons máis graves"). "Nós aquí somos máis barrocos, con adornos e estas cousas".

El consideraba que o seu estilo, "o de Pontevedra", estando encadrado dentro do da ribeira, tiña unhas particularidades especiais e "unhas melodías diferentes, moi características. (...) Facemos dos 'pasacorredoiras' e de pezas alegres, danzas cun certo sentido solemne"; pero non tardaba en aparecer a contradición da outra cara da súa personalidade, e engadía "a min góstanme as pezas alegres, vivas, saltareiras, non tristonas, que comuniquen alegría, ledicia, ¡que caramba! (...) Na música de gaita hai unha enorme variedade. Riquísima e bonita toda".

Sería marabilloso chegar a construír algún día ese soñado mapa rexional dos estilos que chegaron até nós na gaita galega. Para conseguilo, habería que comezar realizando un traballo semellante a este que nos ocupa, pero con cada un dos rexistros conservados de gaiteiros vivos e mortos, "profesionais" e amadores. Os estilos son moi variados. Entre a dinastía de Pontevedra e, por exemplo, os gaiteiros da Fonsagrada, hai un mundo. Tamén sería recomendable facer un estudo e unha árbore xenealóxica de todas as gaitas históricas de Galicia e poñelas en contexto coas súas irmás de toda a franxa atlántica.

REPERTORIO

ERA BASTANTE HABITUAL VER APARECER A RICARDO POLOS CONCERTOS DOUTROS GAITEIROS portando un enorme gravador de casetes, sempre disposto a aprender algunha peza que o namorase e a estudar as interpretacións dos máis novos. Iso foi algo que todos puidemos constatar: encantáballe estar preto da mocidade e gozar da súa amplitude de miras, tanto nos festivais celtas coma nas clases, nas xuntanzas informais e nos concertos. É imposible esquecer a naturalidade e a desinhibición coa que se plantaba no medio do público, ante a incredulidade dos afeccionados, con aquel enorme gravador apoiado na barriga, e como lle daba ao REC disciplinadamente antes de comezar cada peza.

Portela non compoñía. E sempre fixo alarde do exercicio da honestidade, pois nunca caeu na tentación autoral que foi e segue a ser unha certa obsesión entre non poucos músicos. Non asinou "composicións" como súas, cando algunhas poderían esconder todo un traballo de arranxos e reinterpretación cheo de sabedoría. Formaba parte dos gaiteiros que lle damos, en principio, máis valor a unha peza vella que a unha de nova composición, xa que valorizamos a música tradicional como unha creación colectiva perfeccionada e madurada por múltiples capas de xeracións de anónimos. Algo difícil de superar por unha soa persoa nunha soa vida.

Perfectamente sabedor dos mecanismos creativos da tradición, Ricardo pasábao en grande descubrindo e tecendo analoxías: "A verdade é que o 'Fandango da Vella' de Campañó parécese moito ao 'Fandango de Pontevedra' de Avelino...".

Deste xeito, o seu repertorio nutríase maiormente de pezas tradicionais sobre as que se recreaba imprimíndolles tanto carácter que as facía súas. Non acostumaba alterar a estrutura interna nin a melodía base, sendo a ese nivel un fiel continuador do arquetipo de "preludio + melodía repetida varias veces" sen variación ningunha. As únicas pezas que poderiamos considerar *suites*, *sets* ou

popurrís eran aquelas xa arranxadas por algún compositor do chamado "nacionalismo musical galego" ou por gaiteiros anteriores a el. Dáballe moito valor á historia e aos antecedentes de cada elemento antigo que manexaba. Como me describiu un día o seu alumno Jesús Varela, alcumado polo mestre como "o Lince", para Ricardo a tradición era un "organismo vivo ao que se se lle amputa unha parte; pérdese ou morre".

O Lince, que tan xenerosamente compartiu con nós as súas gravacións persoais e lembranzas co mestre, contoume:

> Podemos dicir que a súa concepción consistía en subsumirse nunha tradición para innovar nela coa achega cultural que viña de atrás. Non entendía, por exemplo, que un gaiteiro decidise obviar o bordón e tocar sen roncos. Para el, un simple picado colocado en certo momento da melodía era unha bagaxe cultural que viña de lonxe e que non se podía cambiar polas boas. "Ise picado xa o facía Campañó...!". Prescindir dun picado pola dificultade que podía entrañar ou por preferencias estéticas, era un 'atentado á tradición'. Por iso non lle gostaba que noutras versións de "Aires de Pontevedra" que escoitaba por aí, se prescindise dos famosos picados consecutivos da primeira parte, para el tan importantes.

Aínda que o groso do seu repertorio proviña da tradición gaiteiril solística pontevedresa, Portela desfrutaba tamén moito dos dúos de gaitas que tan boas lembranzas lle traían dos seus anos en Vigo, e gostaba igualmente das incorporacións nos seus concertos de repertorio composto por coetáneos coma Moxenas coa súa "Laranxeira" ou Xosé Lois Foxo coa "Muiñeira do Caurel", sen esquecer outros "clásicos" da música galega adaptados para gaita, como "La Alfonsina". Algún dos seus alumnos quixo puntualizarme a súa convicción de que Portela era un grande intérprete do repertorio tradicional pontevedrés, mentres que as "incorporacións alleas á súa área de dominio" non brillaban tanto. O que si me parece innegable é que este home, tocase as músicas que tocase, dende as "muiñeiriñas de baile" máis naífs ata pezas máis sofisticadas de solista, pasando por anécdotas coma "Scotland the Brave", facíaas interesantes e substanciosas, e sobre todo, soaban inconfundiblemente a Portela.

Unha constante en Ricardo foi o secretismo para co seu novo repertorio. Nunca tocaba en público pezas que tivese intención de gravar ou que outros da súa xeración xa gravasen antes ca el. Portela vangloriábase de aparecer en cada disco novo con algunha peza inédita entre a comunidade dos gaiteiros galegos. Lémbrome dunha anécdota que reflicte ben como gardaba celosamente o seu repertorio futuro.

Nun concerto co Grupo Didáctico no ano 84, mentres afinabamos as gaitas, minutos antes da actuación, escoitei o inicio dunha melodía preciosa que viña da gaita de Portela, que estaba a practicala, lentamente, con todos os seus adornos, na habitación contigua á miña. Saltei coma unha faísca coa intención de preguntarlle que era aquilo, e en canto se revirou e se decatou da miña presenza, comezou a tocar outra cousa... "Que peza era esa, Ricardo?". "Non, nada, nada...". Tenteino varias veces naquela mesma ocasión mais o hermetismo do mestre foi total. As primeiras notas daquela misteriosa peza quedaron gravadas para sempre na miña cabeza ata que seis anos máis tarde as recoñecín, cando publicou *Alborada en Cotobade*. Era a primeira parte da versión da "Muiñeira" de Manuel Villanueva de Poio coa que gañara o concurso de Pontevedra de 1886, que non era nin a publicada por Casto Sampedro no seu cancioneiro nin a gravada en 1904 por Perfecto Feijoo con Aires da Terra. Tratábase doutra versión inédita que no ano 90 atopei entre a colección de manuscritos deste último, naquela fermosa libretiña titulada na portada "O Gaiteiro do Lérez", nos arquivos do Museo de Pontevedra. Tería xa Portela nos anos 80 acceso a aquelas partituras e leullas alguén? Lembraríaa talvez de Campañó? Un verdadeiro misterio! O caso é que, como podedes comprobar, xa estaba a preparala con absoluta discreción anos antes de gravala.

Por iso, estou convencido de que o mestre foi á tumba cunhas cantas pezas inéditas na súa cabeza.

DA ANTIGA "ALBORADA DE PONTEVEDRA" A "AIRES DE PONTEVEDRA", ESPIÑA DORSAL DA DINASTÍA

É curioso que Portela non cultivase as versións antigas de pezas como a "Alborada" ou a "Danza de Espadas" de Manuel Villanueva de Poio ás que tiña acceso. Estas representan uns dos últimos exemplos das interesantísimas e arcaicas pezas de gaita nas que a melodía estaba construída con base nunha continua melopea de motivos encadeados, caídas e xiros persoais do gaiteiro, constituíndo unha única, extensa e

indivisible parte na que o final volta a ser un inicio. Todo un enigma, as estruturas destas pezas. Serían resultado do encadeamento de orixinarias e primitivas improvisacións? Ou responderían a algún tipo de lóxica ou códigos que hoxe escapan á nosa comprensión?

Botando unha ollada a outros xéneros máis ou menos próximos, aínda hoxe se ve no flamenco que a evolución seguiu aquel mesmo camiño, máis intuitivo que o de separar e racionalizar as melodías en partes A, B, C... Até en Irlanda e Escocia atopamos moitos exemplos de repertorios de gaiteiros do XVIII, XIX e principios do XX onde as pezas constaban tamén dunha única parte que semellaba non ter fin, nunha especie de eterno movemento en espiral.

Portela non explorou ese tipo de pezas que durmían en partituras e discos a contados metros da súa casa, no Museo de Pontevedra, senón que escolleu as versións xa codificadas no sistema máis moderno de fragmentación en partes. Exactamente como ocorre con "Aires de Pontevedra", que é o resultado dun xenial arranxo que contén resumidos e compactados fragmentos melódicos da anterga "Alborada" de Villanueva, así como unha simplificación da segunda parte do "Pasarrúas" de Xan de Campañó.

A nova versión interpretada por Portela non só constitúe unha actualización en pleno s. XX de materias melódicas anteriores, senón que tamén trae como novidade esas enxeñosas irregularidades rítmicas que fan dela unha peza nada evidente para transcribir e para acompañar.

A historia desta peza é todo un exemplo do sistema creativo no proceso *oralidade-memoria-escritura e volta á oralidade*. Conservamos múltiples versións da "Alborada" que dá orixe á primeira parte, todas diferentes, escoitadas a Manuel Villanueva e recollidas a finais do s. XIX por Casto Sampedro e Perfecto Feijoo. E, por outra parte, existen tamén as gravacións, tanto as de 1904 de Feijoo como as de 1947 a Xan de Campañó, acompañado de intervencións explicativas de Filgueira Valverde, onde interpreta o mítico "Pasarrúas" que daría lugar á segunda parte de "Aires de Pontevedra". Estas músicas formaron parte da banda sonora do famoso "Chucurruchú", a procesión da parroquia de Santa María até a que antigamente chegaban os barcos, onde aínda hoxe figura o nome da "familia Colón" escrito no muro da igrexa. Dende alí partían as procesións encabezadas polos gaiteiros como Campañó. Nos anos 30, o compositor Antonio Iglesias Vilarelle —que fora director da Sociedade Polifónica de Pontevedra— integrou este repertorio na

súa *suite* orquestral descritiva que leva como título o mesmo nome, "Chucurruchú", onde aparecen pezas como a "Alborada" de Villanueva, a "Marcha do Corpus de Pontevedra" e outras pezas que tocaba Campañó, arranxadas e modernizadas deixando atrás o carácter modal antergo, pero fermosamente desenvoltas.

E unha "nova peza" chegou ata Portela:

> Aprendín "Aires de Pontevedra". Ese nome púxenllo eu porque non tiña nome ningún. Esa peza ten aire de danza pero é un pasarrúas. Porque daquela os pasarrúas tocábanos con ese ritmo. En Pontevedra soamente teñen unha maneira peculiar de tocar os gaiteiros. É antiquísima. Tocábaa o famoso gaiteiro Xan de Campañó. Pero deprendina en Caracas dun estudoso do folclore, Xosé Sesto, que tiña chapada toda a tradición do Corpus e pediume que colaborase con el na emisión radial da *Voz de Galicia* con motivo do Corpus de Pontevedra do ano 57.

Xosé Sesto era un dos grandes intelectuais do exilio galego. Alumno de Castelao e integrante da Sociedade Polifónica de Pontevedra, seu pai fora un dos membros de Aires da Terra xunto a Perfecto Feijoo. Sería certo, como dicía Ricardo, que aprendera daquel home aquel "Tema melódico da Alborada de Campañó" (así é como foi presentado naquela retransmisión dende Caracas)?

Seguramente nunca saibamos canto houbo de Sesto, da memoria colectiva ou mesmo dalgún misterioso gaiteiro galego dos que andaban por alí, na emigración de Caracas; nin canto do mesmísimo Portela nesa fermosa "actualización". Ou quizais si... Porque "Aires de Pontevedra" non foi a única peza que Portela aprendeu de Xosé Sesto en Caracas. Ricardo tamén confesou que aprendera alí a mesmísima versión da "Marcha do Corpus de Pontevedra", que seguiría tocando toda a súa vida. Esa versión da marcha non é a mesma que gravou Xan de Campañó, nun estado máis arcaico e modal. Quen sería o xenio "actualizador" en pleno s. XX de ambas as pezas maxistrais? Talvez alguén en Pontevedra?

E a antiga "espiña dorsal" segue viva no s. XXI.

Hai un par de anos gravamos en directo no Zénith de París unha nova versión de "Aires de Pontevedra" —con L'Héritage des Celtes e o Bagad Kemper—, e para iso pensei que sería interesante partir da versión

que Patrick Molard desenvolvera tras escoitarlla a Milladoiro no Festival Celta de Vigo do 83, que foron os que a popularizaron despois de aprendela de Portela. Milladoiro darían un paso máis na "actualización" da peza, xa que continuarían a tocala, como o Gaiteiro de Viascón, con punteiros modernos, en ton maior, e ademais faríano xa en sistema aberto. O curioso desta viaxe intercéltica é que as gaitas escocesas lle devolveron á peza a modalidade antiga que perdera polo camiño, cando se comezou a tocar coas gaitas galegas do s. XX. Así que, para a nosa nova versión con L'Héritage, preferín partir da versión dos gaiteiros bretóns e decidín baixarlle un pouco o tempo, de xeito que fose menos virtuosa e solística pero gañase en peso e amplitude, para que funcionase cando a tocásemos, cun *bagad*, en estadios e grandes auditorios.

Pola outra parte, neste 2000 veño de gravar a que titulei "Alborada Anterga de Pontevedra". Para isto, fixen unha selección das variacións que máis me gustaron das que se conservaron rexistradas en partituras e audios. E graveina cunha gaita do s. XIX semellante á de Villanueva que tocaba Feijoo, conservada no Museo de Pontevedra e coa que eu xa gravara no 95 a versión de Campañó da "Marcha do Corpus de Pontevedra", así como o "Alalá" e a "Muiñeira de Poio" que interpretaba Feijoo.

Pero o que emerxe da evolución desta "espiña dorsal" non son só os cambios nas "formas musicais" ou do sistema pechado ao aberto, senón tamén alteracións na afinación dos instrumentos. As gaitas da "antiga dinastía pontevedresa" gardaban uns criterios comúns na afinación: o terceiro grao tiña unha "afinación xusta" e perfecta co bordón; o cuarto grao, se se facía en sistema aberto, quedaba alto, e a subtónica situábase nun amplo campo oscilante entre un ton enteiro e tres cuartos de ton da tónica. Esas tres características atopámolas igualmente nas gaitas escocesas antigas. Dentro do proceso de tonalización que experimentou a gaita galega do século XX, a afinación daquela subtónica foi subindo, até converterse no que a teoría convencional da música clásica denomina unha "sensible", sempre medio ton por debaixo da tónica.

Esta adaptación ao ton maior —forzando, por exemplo, a reconversión da "subtónica" en "sensible"— xerou curiosas tensións entre algúns músicos conscientes de que se estaba a abandonar unha estética musical de longa tradición: algo así coma se o acento musical galego "rural" estivese a mudar nun "castrapo". Iglesias Vilarelle deixou escrito como Castelao erguía a voz de alarma porque nos modernos coros polifónicos estaban a modificar esas afinacións autóctonas:

> "a nota tiña que ser un pouquichiño máis baixa; ben o sabía él, que a escoitóu en Rianxo, e non era así. E para mostra cantábanola, e de veras que a nota baixaba máis d'un cuarto de tono".

Así que, por unha cuestión filosófica, neste traballo seremos flexibles e consideraremos na gaita o si/*dó#* tamén como unha subtónica, porque non podemos esquecer que, en realidade, non é unha sensible senón unha adaptación recente a unha estética que pode ter marcha atrás.

TÉCNICA INTERPRETATIVA

O SISTEMA PECHADO

Sen dúbida ningunha, a peculiaridade máis recoñecible de Portela era o seu particular estilo de tocar en sistema pechado.

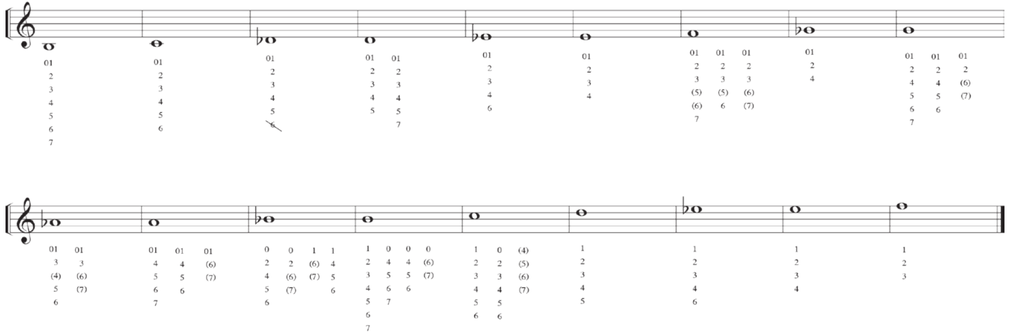
O sistema pechado é un xeito de dixitación propio da gaita no que se utilizan dunha maneira sistemática as tranquillas ou posicións "en horquilla", deixando tapados un ou varios buratos por debaixo do que produce cada nota. Esas posicións poden perseguir un cambio de afinación, de timbre ou mesmo todo tipo de efectos colaterais. Porque o sistema pechado trae asociadas unhas posibilidades para as articulacións e ornamentacións que son únicas e inimitables por outros instrumentos.

Así o describía poeticamente Ricardo: "Tocar pechado é ir pousando uns dedos tapando buracos mentres imos abrindo outros, para sacarlle á gaita unha cadencia distinta".

A escolla dunhas ou outras dixitacións é o que determina os diferentes tipos de sistemas pechados. Nun só tipo de gaita coma a galega, e nunha soa área localizada, podemos atopar múltiples estilos e variantes. Dende o pechado "case total" de Feijoo e Campañó, que se corresponde co do seu mestre Manuel Villanueva de Poio segundo as tablaturas publicadas por Casto Sampedro, ata as licenzas do de Avelino ou Manuel Dopazo...

Os primeiros pechaban con todos os dedos da man dereita até o maimiño —o que facía que se escoitase a miúdo a subtónica como son de paso entre notas—, mentres os segundos liberaban este último dedo —e, deste xeito, gardábano para conseguir o vibrato amais de facer que o son de paso entre tranquillas fose a tónica—. Pero é sabido que as cousas non son sempre tan sinxelas e ríxidas. Como veremos máis adiante, aínda que cada un destes gaiteiros tivese unha dixitación base, todos eles xogaron a alternar,

non só co aberto senón cos diferentes sistemas pechados. Velaí Feijoo e Campañó, que non só facían claqueos na subtónica senón tamén na tónica. E Cachafeiro, que utilizaba nalgunha "caída melódica" especialmente enxebre o pechado total con claqueos na subtónica. Portela tamén practicou os dous, por iso insistía en que o seu era unha herdanza do pechado, tanto do de Cachafeiro, coma do de Campañó.



Para min, a personalidade de Portela era aínda máis forte que o mesmísimo pechado: conseguía facer del unha ferramenta para gañar expresividade, pero non era un refén do sistema, liberábase con mestría do que *a priori* poderían semellar unhas estéticas intrínsecas a esta dixitación.

Como adiantamos, Portela alternaba os dous sistemas, aberto e pechado (o que el mesmo denominaba "semipechado"), e exploraba todo tipo de tranquillas para dar sabor e producir efectos reais e ilusorios sobre o ouvinte. Por poñer un exemplo, unha simple nota coma o dó/*re* agudo podía efectuala cambiando

entre tres xeitos distintos —de tranquilla, por diante e por detrás, e así mesmo aberto— no curto espazo de apenas un compás, para producir variedade.

Unha melodía, ao ser interpretada cun punteiro, debería rebordar sabor gaiteiro; e isto conseguíao a base de todo un amplísimo e imaxinativo abano de "efectos especiais" propios da gaita que iremos explicando máis adiante, e para os que o pechado lle daba a oportunidade de multiplicar as posibilidades.

Aínda que xa o conseguira con algúns instrumentos dos que dispuxo ao longo da súa vida, o punteiro que lle permitiu a Portela nos seus últimos anos estas alternancias e xogos foi un punteiro construído por Xosé Seivane. Un punteiro daqueles que poderiamos denominar "de transición", que practicamente era ambivalente para o sistema aberto e o pechado, con lixeiras rectificacións. Isto é, normalmente practicábaselle a operación, ben coñecida entre os gaiteiros, de agrandar o furado do dedo índice dereito; amén doutros pequenos axustes, como facer lixeiros retoques nos furados do anular e do corazón esquerdos cando fose necesario, sempre dependendo da dureza da palleta e do tipo de tempero, o calibre interno do punteiro e outras variantes coma o espesor da parede neses puntos.

Existen e existiron dende sempre segredos para conseguir os obxectivos máis diversos dos gaiteiros e dos artesáns, dende xogar coa distancia entre furados até a arte de facer aquilo que Seivane chamaba os "furados tendeiros", que consistían en buracos cunha orientación das súas paredes interiores diferente ao habitual ángulo de 90º co eixe central. Os calibres interiores e exteriores, as distancias entre furados, o sentido da inclinación destes e as súas "chemineas" interiores, a maior ou menor apertura da campá e os ouvidos que se esconden moi próximos a esta, a delicadísima garganta, por non falar das palletas que xa de por si son todo un mundo... constitúen unha complicada ecuación coa que é posible conseguir os resultados soñados, especialmente cando lle pedimos a un punteiro que funcione en sistema aberto e pechado ao mesmo tempo.

Existen todo tipo de circunstancias. Podemos atoparnos con punteiros aparentemente construídos para aberto que, ao practicarlles a operación do pechado, cobran vida cunha variedade de timbres sorprendentes, xa que resucita o carácter que levaban dentro. Tamén está o caso do punteiro que fala "en pechado" e que, se é rectificado para aberto, pode ficar sen graza, "capado". E, polo contrario, acontece que un punteiro que ten bo timbre en aberto, ao aplicarlle a rectificación para o pechado, resulta un

pechado aburrido, sen cores nin contrastes. Por isto, sería conveniente que os novos artesáns investigasen na dirección de crear os seus verdadeiros punteiros de pechado, como moitos dos vellos exemplares que aínda se conservan e que rebordan personalidade.

Sobre a orixe do pechado na gaita sempre houbo variadas teorías. Unha é a dos defensores da hipótese de que este xeito de dixitar é intrínseco á natureza do noso instrumento e, por tanto, a existencia do sistema aberto débese á "contaminación" dos instrumentos clásicos máis próximos, coma o clarinete, o saxofón ou a frauta. De modo que gran parte dos partidarios desta corrente entenden que o aberto consiste nunha simplificación e, por conseguinte, nunha perda dos recursos que o pechado brindaba.

Por outra banda, está a teoría dos que defenden que os dous sistemas puideron convivir dende a antigüidade. Un dos argumentos que sustentarían esta hipótese é o feito de que certas gaitas en estado arcaico e veciñas á gaita galega, como as gaitas sanabresas ou as de Tras os Montes, tócanse en sistema aberto. Algúns especialistas coma o responsable da colección de gaitas dos Museos Nacionais de Escocia, Hugh Cheape, cando o visitamos nun dos nosos primeiros concertos no Celtic Connections, contounos que estaba convencido dunha vinculación directa entre as gaitas atlánticas da península ibérica e as escocesas. Poderiamos pensar que houbo unha primitiva gaita común atlántica? Serán quizais as do noroeste da península as que máis se acheguen a aquela gaita primitiva?

Non faltan, así mesmo, os que cren que o pechado puido ter a súa orixe nun cambio de estética, como un sistema case que intuitivo para aproximar a afinación de certas notas de punteiros antigos á estética temperada para a que non foran construídos orixinariamente. Poñamos un exemplo. Imaxinemos un punteiro que dea un fa/*sol*, que estea afinado co ronco en dó nun sistema aproximado ao temperamento, e que procedamos a eliminar a tranquilla, ou sexa, a abrilo; por regra xeral, a nota soará considerablemente máis aguda, cunha afinación que escapará aos canons do ouvido actual. Resulta rechamante que Portela a utilizase con total naturalidade nas pasaxes en que abría o sistema. A sensación producida pola afinación alta desa nota era semellante á que xeraban as gaitas escocesas até ben entrado o século xx, gaitas que, a pesar de utilizar un sistema pechado próximo aos diversos existentes en Galicia, daban esa nota practicamente en sistema aberto. O máis curioso é que se lle aplicásemos a esa nota "alta" o pechado de Villanueva ou o de Soutelo, tanto na gaita de Portela como nunha escocesa antiga prodúcese o mesmo tipo de rectificación: a afinación da nota baixa e queda máis próxima ao temperamento. O fenómeno do fa/*sol* que "fica alto" en sistema aberto non é, por suposto, exclusivo das gaitas antigas galegas e escocesas, e pode estar falando dunha antiga estética que as gaitas gardaron na súa memoria morfolóxica.

Outra das discusións bizantinas entre gaiteiros é a seguinte. Hainos que defenden a íntima e obrigada relación entre o sistema pechado e os ruídos de paso ou "claqueos", por consideralos característica intrínseca deste noso enxebre sistema, á vez que unha fórmula de uso habitual entre a meirande parte dos gaiteiros galegos seguidores deste estilo e a práctica totalidade dos asturianos. Logo, hainos que relativizan esta causa-efecto baseándose noutras tradicións como a da gaita escocesa (ou "Highland pipe"), onde o paso entre notas debe ser totalmente limpo e o ruído de paso entre tranquillas —o denominado onomatopeicamente por Jean-Luc Le Moign como "spok"— está totalmente fóra das regras de xogo. Que foi antes, o ovo ou a galiña? O pechado naceu para producir o claqueo ou o claqueo descubriuse co pechado?

ORNAMENTACIÓN SOFISTICADA

Unha peza interpretada por Portela é unha obra de arte, con tanta información comprimida e condensada que a simple vista pode parecer sinxela, pero na que, en canto aplicamos a lupa, descubrimos un amplo mundo pouco estudado: a ornamentación. É aí onde se agocha toda unha micromúsica dentro dun universo de apenas oitava e media de extensión. Estamos a falar seguramente dun dos tesouros máis valiosos da tradición gaiteira de Galicia. Trátase dun legado moi fráxil porque é practicamente invisible e porque representa a parte que antes adoita perderse cando unha cultura musical sofre a rotura da cadea de transmisión. Cando iso ocorre, o que acostuma sobrevivir son simplificacións folclorizantes sen aquelas valiosas substancias. Algo talvez semellante aos acentos e á musicalidade da lingua galega, que por máis que poida falarse dun xeito formalmente correcto nas grandes cidades, hai trazos que indubidablemente se perderon polo camiño, ese sabor que aínda se conserva no rural. Volvendo á música, é a partir dese intre cando normalmente xa se pasa a falar da categoría de "música antiga". Pode ser máis ou menos

factible reconstruír instrumentos e músicas históricas, pero a arte dunha interpretación transmitida oralmente é unha xoia de tanto valor que a ruptura coa tradición implica unha perda irreparable. Isto sábeo xa perfectamente a meirande parte de Europa.

Dise que na vida actual, dende a Revolución Industrial, vivimos na ditadura do tempo, onde a prioridade é a rapidez de resultados. Portela pertencía a un mundo anterior no que tamén habitaba o mestre canteiro de Pontevedra. Un mundo cada vez máis esvaído.

Portela cultivou como probablemente ninguén da súa xeración a arte da ornamentación. Unha ornamentación cunha longa historia detrás. Rastrexando cada un dos recursos que utilizaba, levei verdadeiras sorpresas ao descubrir, por exemplo, que algúns dos adornos que eu consideraba máis "autorais" en realidade xa os utilizaban Feijoo e Campañó, co que é deducible que poderían xa estar en activo na tradición, con Villanueva, no s. XIX. E non digamos os adornos dos Soutelos, que pertencendo artisticamente a outro século, e achegando novos xeitos a Portela, aínda tiñan códigos en común coa escola de Villanueva. Probablemente fosen códigos moi afastados no tempo.

O feito de ser herdeiro de todos eles, sumado ao seu talento persoal, facía que Portela tivese unha rica paleta de posibilidades para aplicar a cada melodía que manexaba, por non falar dos seus sutís xogos co tempo e outros efectos engadidos que tornaban substanciosa e complexa a súa interpretación. Os seus enxeñosos entrelazados de adornos constituían verdadeiros alardes de dixitación intelixente. Pero o máis significativo era que esta enxeñaría ornamental falaba por si mesma dun xeito de concibir a música. Era gaiteiro de ouvido. Non lía nin escribía música. E tampouco tipificou a ornamentación con nomenclaturas propias. Funcionaba cos alumnos especialmente a través da información sonora e visual. Era como unha especie de arquitecto que non utilizaba planos, porque os tiña na súa cabeza. Velaí que, mesmo cando tocaba composicións de autor coñecido, as súas interpretacións estaban tan ornamentadas que acababan por levar o seu selo persoal, unha marca recoñecible a distancia. Todo estaba tan concienciudamente estudado e meditado durante anos, que a improvisación quedaba indubidablemente fóra do seu particular xeito de entender a música de gaita.

Sexa pola razón que sexa, o seu estilo foi mudando e facéndose máis e máis complexo. Do Portela de *Festa en Viascón* ao de *Alborada en Cotobade* hai unha evolución.

Non tocaba igual cando era gaiteiro solista que cando facía dúos. Sabía perfectamente dar marcha atrás. Tanto co seu irmán Xesús Portela no cuarteto Irmáns Portela como cando se dobraba el mesmo por terceiras nas últimas gravacións ou tocaba con algún espontáneo nalgunha "farra"... A dúo, cambiaba o chip; o seu xeito simplificábase bastante, o pechado era menos estrito, os adornos caían máis a tempo, o vibrato era máis intenso e a escala de prioridades mudaba. Digamos que exploraba un "lirismo *cantabile*" seguramente influenciado polos cantantes da época mediante recursos recorrentes coma os *glissandos* e portamentos dende notas tan afectadas como a sensible aguda, ou incluso producidos co hábil aproveitamento dos cambios entre tranquillas e posicións pechadas.

Non obstante, o Ricardo Portela dos últimos anos, cando se dobraba a si mesmo os dúos —aínda que seguía a ser un mestre das claves da linguaxe de cuarteto e imaxino que seguiría lembrando o lirismo daqueles dúos xunto ao seu irmán Xesús Portela—, xa era máis un gaiteiro solista. Un solista que se dobraba a si mesmo na procura da perfección, con recursos máis abundantes, incisivos e "fríos"; entre eles, o feito da maior utilización de posicións en tranquilla, claqueos e picados compostos. Digamos que o Portela dos últimos anos, aínda que seguiu tendo felices memorias das súas vivencias cos apaixonados cuartetos de gaitas en Vigo, volveu conectar co espírito dos antergos solistas de Pontevedra.

Construía a ornamentación tocando moi lento e gravándoo. Deste modo, cando chegaba o intre de tocar en público, a tempo, o efecto era tan recargado e a información tan condensada, que, para dicir a verdade, seica o ouvido humano era incapaz de procesalo todo. Isto non acontecía nin moito menos coa meirande parte dos gaiteiros da súa xeración. No meu caso, hei de recoñecer que cando máis me deleito coas gravacións de Portela é cando as "baixo de revolucións", para así escoitalas do mesmo xeito que Ricardo o facía cando estaba só e tocaba para el. E á fin e ao cabo, exactamente como lles aconsellaba aos seus alumnos: "hai que tocar moi lento para poder recrearse nos adornos".

Ricardo era todo un experto en dobrarse en multipistas. Nos últimos anos en que xa non tiña cuarteto, el mesmo recoñecía que lle encantaba preparar os dúos de gaitas e gravalos no estudio consigo mesmo. "É algo un pouco de laboratorio pero gózoo moito". Para isto deseñaba a ornamentación e tiña incluso

en conta o empalletado para conseguir que, ao soar a dúas voces, as súas ocorrentes combinacións de picados, tranquillas e notas de paso producisen as afinacións e harmonías que buscaba.

O factor disciplina era tamén importantísimo. Racional, analítico, de puntualidade inglesa e dun perfeccionismo coa súa música propio dun reloxeiro suízo, o Gaiteiro de Viascón gravábase e escoitábase todos os días. Autoanalizábase, poñíase a proba a si mesmo citando algún alumno ás seis da mañá para tocar a gaita, nun exercicio máis propio dos gaiteiros escoceses do castelo de Edimburgo. Din algúns dos seus alumnos que aqueles madrugóns para tocar a gaita, ou o feito de facer cada vez máis complexo o seu toque, non eran outra cosa que exercicios de autosuperación e un continuo demostrarse a si mesmo que non era certo o que el sospeitaba. Conforme lle fallaban as forzas, o seu afán de perfeccionismo seica ía en aumento, e seguiu recargando adornos e explorando até os seus límites a expresividade. Uns meses antes de morrer contaba en Vigo que seguía ensaiando todos os días un par de horas: "Teño que tocar porque os anos non pasan en balde e para tocar diante do público hai que estar en forma! Usted ten que demostrar ese nome que ten!"

Lembro como algúns dos seus detractores non gostaban do seu estilo rococó, pero para min Ricardo nunca chegou até o histrionismo e sempre se mantivo nunha liña elegante.

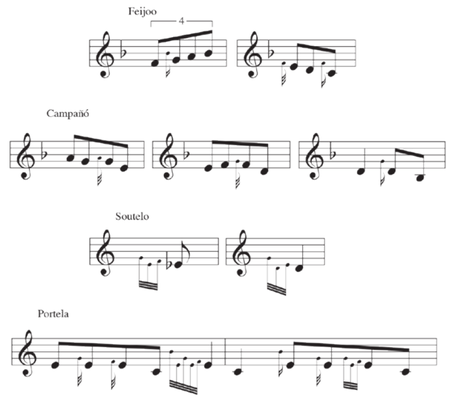
Todo foi un continuo proceso de procura inconformista. Algúns adornos permaneceron asentados e inamovibles ao longo das décadas, mentres doutros dubidaba, e por iso reflectían constantes probas previas á súa consolidación. Coa madureza, foi quen de ir establecendo todo un sistema propio que avanzou cara á complexidade. Especialmente nos seus derradeiros anos, nos que dispuxo de máis tempo para esa viaxe interior.

Fagamos agora un breve e resumido percorrido por algunhas ornamentacións portelianas que atoparemos, xa máis pormenorizadas, nas transcricións.

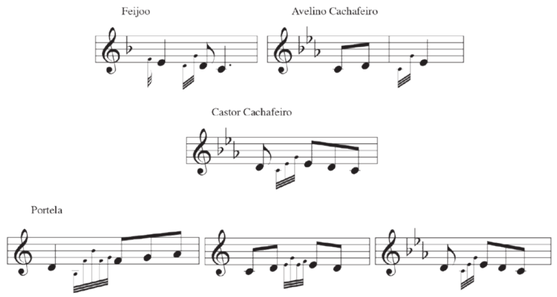
OS PICADOS

Portela era todo un mestre deste recurso case que fundacional da técnica da gaita. Os picados servíanlle tanto para separar as notas cos seus característicos cortes, como para acentuar e ornamentar. Facíaos con practicamente todos os dedos, agás algún coma o corazón da man dereita, que era moi usual en

Feijoo e Campañó, nas súas gaitas antigas, producindo un fermoso mi/*fa* xusto co ronco e o chión. En troques, nos punteiros de Portela daría un mi♭/*fa*; o que podería explicar que nin Ricardo nin Avelino o utilizasen como picado principal, senón como secundario asociado a outro, cumprindo case a función de mordente. A verdade é que se perciben cambios importantes no xeito de picar entre os alumnos de Manuel Villanueva de Poio e Avelino Cachafeiro, quen exerceu a este nivel unha grande influencia sobre Ricardo. Pero Portela seguiu sofisticando a ornamentación e foi máis aló: distinguiu entre toda unha variada gama que, no seu caso, me acostumei a tipificar como picados pechados, abertos e moi abertos (representados con fusas, semicorcheas e corcheas) e como simples, dobres e triples.

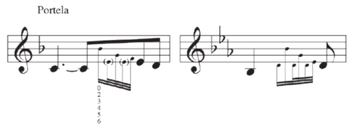


Ao atacar unha nota, podía facelo dun xeito incisivo, cun picado máis ou menos aberto, ou cunha nota de paso, deixando o/s picado/s para despois, integrado/s na duración da propia nota ornamentada. Este é un recurso que xa utilizaban Campañó e Feijoo, e que talvez teña algo que ver co feito de que os punteiros de Villanueva non respondían ben aos picados efectuados dende as notas máis agudas e afastadas das graves. De aí que atacasen dende notas máis próximas á ornamentada. É o que eu gosto de chamar "picados agarimosos", porque ao eliminar o picado inicial superior, substituíndoo en moitos casos por un claqueo inicial ou por unha nota de paso e deixando o resto dos picados dentro da nota ornamentada, o resultado é moito máis "doce".

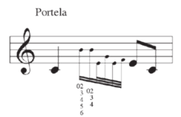


Os seus picados podían ir máis ou menos enriquecidos e "estirados" conforme fixese máis "notas activas" e conforme deixase aparecer máis ou menos "notas estáticas" resultantes. Tamén podía

sumarlles na cabeza —ou inicio— todo tipo de efectos, como un claqueo producido dende algunha tranquilla até engadir unha nota de apoio para dar máis énfase.

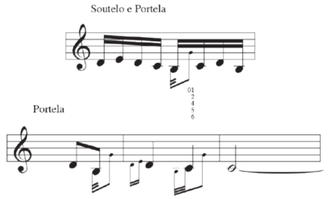


Incluso, cando precisaba alongalos, abría moito o primeiro picado e facía que este tivese, por así dicir, dous tempos, porque cambiaba a dixitación mentres soaba, pasando dunha primeira "nota de paso" que adoitaba ser unha tranquilla, a unha segunda na que xa preparaba a nota sobre a que caerían o resto dos picados, gañando así tempo e deixando respirar, máis se cabe, a melodía. Nestas transcricións, cando aparezan dous picados seguidos representados coa mesma nota, entenderemos por sistema que, realizando o picado en ambos os casos co mesmo dedo, o primeiro efectuarémolo sobre a dixitación da nota precedente mentres que o segundo o faremos sobre a da nota seguinte.

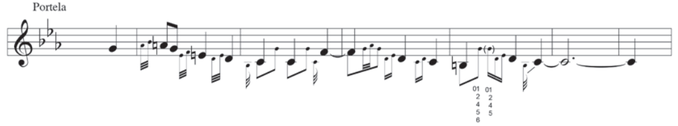


Un recurso moi utilizado por Portela, probablemente herdado de Avelino Cachafeiro, era a aplicación de picados tan abertos que transcendían a propia ornamentación e pasaban a constituír verdadeiras

notas de paso e de respiración: tanto era así que a miúdo "comían" a propia nota melódica que tiñan ao seu carón. Isto é moi visible, por exemplo, nos preludios.

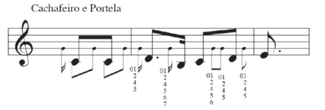


Inclusive, a miúdo, no estilo porteliano, a ornamentación podía coller tanto protagonismo que nalgúns intres parecían xurdir verdadeiras melodías subxacentes á materia melódica principal, en ocasións mesmo de máis carácter que a propia peza.



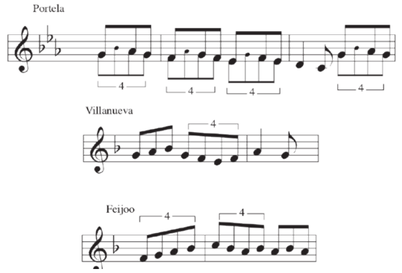
Cando as melodías eran sinxelas, podía inserirlles picados rítmicos repetidos e abertos ata entrelazando tranquillas para gañar sensación de inercia rítmica. Este é un recurso moi utilizado nas músicas barrocas para crear sensacións de "falsos silencios", que puido ter unha orixe nas características idiomáticas das propias gaitas e que en Galicia foi utilizado habitualmente polos gaiteiros de Soutelo en muiñeiriñas de poucas notas, en ternarios como "Heicho de dar, queridiña" e en binarios do estilo da "Alborada de

Rosalía de Castro" ou "A volta da festa", na que converteron a melodía dun coñecido alalá nun pasodobre, aplicándolle esta fórmula dos picados rítmicos.

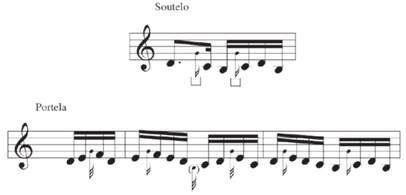


Nalgúns casos, os picados abertos que podían transformar a melodía inseríaos nas *tríadas* rítmicas das muiñeiras. Deste xeito engadía unha certa poética que rompía e daba un respiro ao patrón repetido das *tríadas* de corcheas da muiñeira nova instrumental, producindo verdadeiros xogos de alardes de cuatrillos consecutivos. Un fermoso exemplo de encadeamento deste efecto atopámolo nos compases 21, 22 e 23 da "Muiñeira de Pontesampaio". Este é un dos recursos interpretativos que Ricardo tiña en común con grandes intérpretes doutras tradicións veciñas. O día en que Seán Keane, violinista de The Chieftains, comezou a improvisar cuatrillos por enriba da "Muiñeira de Quiroga", comprendín que se trataba do mesmo.

En Galicia, este xogo rítmico sabemos que xa fora utilizado por Manuel Villanueva aló no s. XIX e polo seu fiel alumno Perfecto Feijoo. Sería o seu mestre Villanueva quen de improvisalos igual ca os preludios? Manuel Dopazo tamén o utilizaba esporadicamente como parte das súas maxistrais variacións nas muiñeiras, así como os grandes pandeireteiros Wenceslao Cabezas "Polo" e o seu mestre "Melitón" [José Iglésias], ambos xeniais acompañantes da música de gaita.



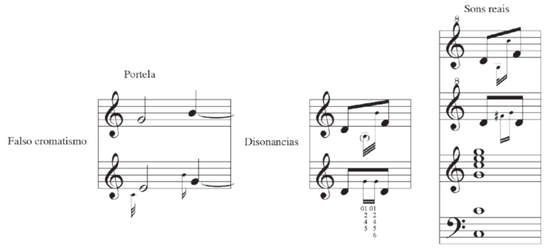
E tanto Portela como Cachafeiro tamén inserían eses "picados poéticos" nos ritmos binarios, como as alboradas.



Outra característica moi porteliana, herdada de gaiteiros anteriores, consistía en que ao facer un picado aberto entre dúas notas diferentes, podía realizalo tanto sobre a dixitación da primeira como da segunda, incluso cambiando a afinación do picado, cando así interesase, cunha tranquilla. Ao traballar con dúas

gaitas, as afinacións dos picados son moi importantes, especialmente cando estes son abertos, porque, sumando os bordóns, as harmonías que producen as dúas voces e as rápidas ornamentacións poden chegar a aparecer, en fraccións de segundo, encadeamentos de seis ou sete notas formando sensacións de arpexos e acordes. Ás veces os gaiteiros tradicionais contrólanos intentando afinalos en 5as, 8as ou 3as; mais noutros casos prodúcense efectos harmónicos nada ortodoxos e incluso falsos cromatismos que dan que pensar. Portela convivía con naturalidade con estes sons emerxentes dende os picados, que por momentos poderían incluso lembrarnos músicas contemporáneas do s. XX.

Pero o que máis me abraia, sabendo como se sabe que as harmonías de terceiras paralelas son algo antiquísimo no occidente de Europa, é pensar que, se na Idade Media un dúo de gaiteiros (como os que aparecen nas Cantigas de Santa María) fixese as harmonías de terceiras con gaitas de calibres cónicos, poderían ter experimentado sensacións harmónicas "prohibidas", moi semellantes a aquelas das que estamos a falar.

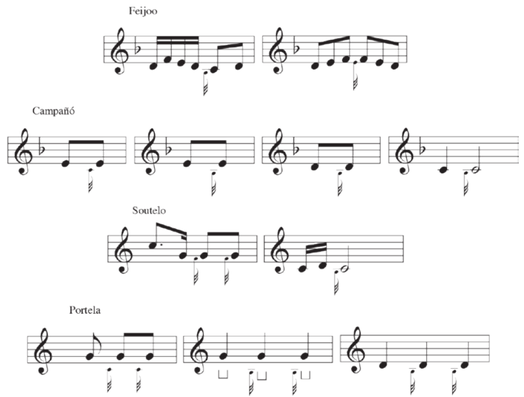


BATEMENTOS

Outro dos recursos connaturais á gaita é o de bater cun ou varios dedos sobre os buratos que quedan abertos. Ese movemento rápido xera o efecto de separar unha nota continua en dúas. Poden aplicarse

tanto en sistema aberto como en pechado, que polo xeral permite resultados máis contundentes, porque cun batemento de apenas un ou dous dedos aparecen sons máis afastados da nota á que ornamentan. Portela sempre insistía en que estes debían ser rápidos e enérxicos.

Os batementos tamén poden servir para acentuar notas diferentes, aínda que nese caso o mestre xa falaba de "empuxar as notas".

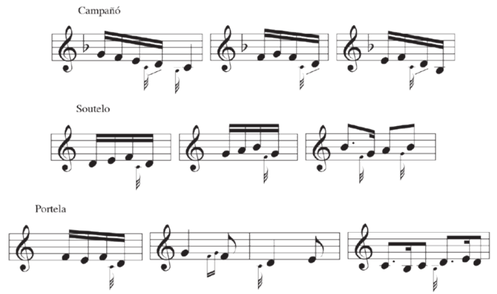


"EMPUXAR AS NOTAS DENDE ABAIXO"

Así como en Portela a man esquerda producía sobre todo ataques "cortando dende arriba" cos picados, a man dereita tiña unha clara tendencia a non desperdiciar oportunidades para articular "dende abaixo",

xa fose provocando notas de paso no sistema pechado ou provocando apoios, adoito reforzados cun *glissando*, dende unha ou varias notas inferiores.

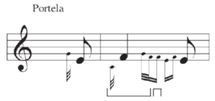
Do mesmo xeito que el empregaba os picados non só para cortar, senón tamén para acentuar, os batementos, alén de para separar notas, servíanlle para "empuxar" e "apoiar" "dende abaixo". Isto é, aplicando batementos simultáneos aos cambios entre notas, producindo uns sons máis graves ca a nota á que ornamentan, e que ademais soan máis fortes pola conicidade do calibre interior do punteiro. Aínda que apoiaba batendo con dedos de calquera das dúas mans, os máis abundantes eran os "empuxes" con dedos da man dereita, entre os que o maimiño levaba a palma. Existen moitas e sutís diferenzas nos resultados que conseguía. Dende os empuxes dos que, pola súa rapidez, non se adiviña a afinación da nota, ata os que executaba recreándose, aplicándolles incluso *glissandos* e portamentos, para xerar un maior impacto. Escoitando as gravacións históricas, impresiona descubrir como Xan de Campañó xa era un mestre destes empuxes e, por suposto, Avelino Cachafeiro.



HORROR POLOS CAMBIOS DE NOTA INSULSOS

Existen códigos non escritos entre os gaiteiros. Un deles é o que poderiamos describir como "horror polos cambios de nota insulsos". Algo que fai lembrar o que xa recalcaban compositores da "música antiga" cando afirmaban cousas como que "cada nota sen trino está morta" ou que "o mellor é trinar unha vez de cada dúas".

Na gaita, esa "alerxia" aos movementos insípidos adoita ser máis acusada se o cambio vén en sentido descendente dende a nota "veciña de enriba". Así que, cando se chega a unha nota dende outra superior, hai unha tendencia a non facelo directamente, senón aplicando algún adorno ou descendendo previamente á inmediatamente inferior na escala, para chegar a ela dende abaixo (como se se tratase dun xesto respectuoso ou xeito de realce). Para Portela, tratábase case que dun protocolo.

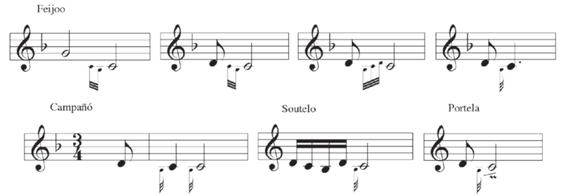


"SAUDO Á TÓNICA"

Na gaita, a tónica vén sendo a terra nai, o chan e o centro onde conflúen o punteiro e os roncos. Existe o patrón practicamente intuitivo de que, antes de dar a tónica, hai que "renderlle un tributo a modo de saúdo" pasando pola subtónica e chegar dende abaixo. Unha especie de respectuoso "saúdo ao sol". Feijoo (e probablemente o seu mestre Villanueva) facía incluso fermosos grupetos de tres notas ao caer na tónica, ou directamente picaba sobre ela, para darlle maior importancia.

Probablemente todas estas sexan pautas moi antigas na gaita. Mesmo a día de hoxe, ningún gaiteiro que se prece chegaría a esa nota directamente sen pasar pola subtónica. Sería visto case como unha falta de gusto e profesionalidade.

En Portela e outros gaiteiros do s. xx, este efecto ten ademais toda unha ampla gama de formas, xa que pode combinar tres elementos: xunto cun leve "batemento" sobre o dó/*re* (como farían os gaiteiros escoceses), tamén o *glissando/portamento* e o vibrato. Isto dota a esa nota na gaita galega dun rotundo poder expresivo.



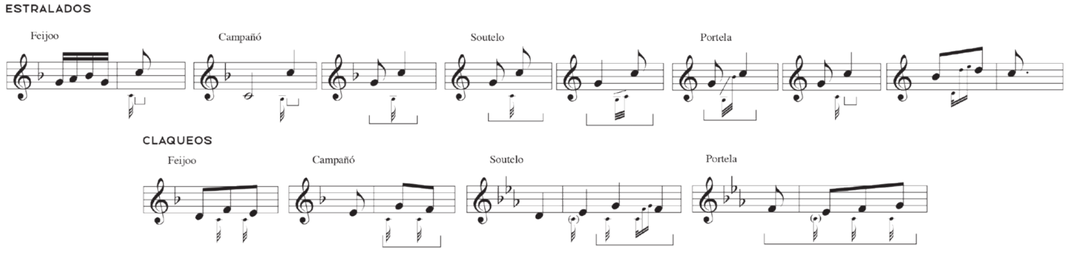
ESTRALADOS, CLAQUEOS E ESTÉTICA ENXEBRE

O sistema pechado, salvo algúns saltos melódicos nos que as tranquillas aforran movementos, non é dos que facilitan a rapidez. E precisamente esa estética da rudeza parece ir da man con esa "cadencia diferente" da que falaba Ricardo. Efectivamente, é innegable que detrás do pechado existe unha especie de enxebrismo, incluso do que poderiamos chamar "estética de gaiteiro vello". Unha sorte de exercicio de humildade dedicado aos ancestros. Coma se esa rudeza consciente se fundise no máis profundo do carácter galego. Coma se a enxebreza do pechado tivese algo en común coa textura do granito e a arte románica máis primitiva. Non se busca tanto a perfección, nin o realismo, nin o novo. Vaise máis aló, priorizando talvez o "vello" ante o meramente "belo".

Pois ben, nesa estética "do vello", existen técnicas na gaita que axudan a construír esa sensación tan prezada da "enxebreza". Recursos como os claqueos ou os "ruídos de paso", que poden producirse intencionadamente ao deixar tapados os dedos por fraccións de segundo, mentres se efectúan os cambios entre notas dun xeito "aparentemente torpe". Isto, normalmente, só é posible cando algunha desas notas contén algunha tranquilla, propia, como non, do sistema pechado.

Este efecto foi aproveitado por Portela como un truco de valiosa efectividade para xerar un certo dramatismo, especialmente ao chegar a notas como a tónica superior. É aí, neses cumios de expresividade, cando Ricardo utilizaba, coma outros gaiteiros galegos, a expresión "estralar" ou "estalar" as notas. Os estralados eran en Portela perfectamente conscientes e voluntarios. Tanto que, podendo facelos liviáns e discretos, prefería darlles ampulosidade e incluso certa violencia cando se trataba do dó/*re* e do re/*mi* agudos.

Para conseguilo, buscaba as posicións en tranquilla nas que se recreaba no son de paso grave, apertando máis o fol para que, ao abrir o buraco da nota escollida, tal son estralase ou estalase. En ocasións chegaba a reforzar o estralado cun brevísimo *arrastre* dende a subtónica, co dedo maimiño. O segredo destes estralados agudos na gaita galega explícase acusticamente, porque nos calibres cónicos das notas que se producen nas zonas superiores do punteiro o ar ten máis presión que nos furados próximos á campá, onde tanto os furados como o calibre interior son máis grandes.



GLISSANDOS E PORTAMENTOS

Os portamentos e *glissandos* tamén pertencen á práctica dos gaiteiros tradicionais e, por suposto, ao universo porteliano. Poden aparecer en todo tipo de contextos, dende os máis melódicos aos de maior virtuosismo. E os dedos pódense arrastrar en sentido ascendente ou descendente. Eran un mecanismo máis para engadirlle un carácter afectado á interpretación. Resultaban especialmente visibles nos dúos de Ricardo co seu irmán Xesús Portela, onde exploraban esa expresividade de moda nas músicas latinas que tanto influenciaron aos gaiteiros de Vigo. Tamén aparecen asociados tanto aos empuxes como aos batementos, e incluso aos cambios entre os sistemas aberto e pechado.

Seguramente por influencia de Cachafeiro, ao interpretar un final de certa entidade, para caer na tónica, Portela tiña por costume aplicarlle os tres efectos: batemento, portamento dende a sensible e vibrato final. E, probablemente por influencia de Campañó, tamén aplicaba portamentos cando empuxaba rapidamente o re/*mi* con un ou dous dedos por debaixo, así como o mi/*fa*# con un, dous, tres ou ata catro dos dedos inferiores. Este efecto foi utilizado por Campañó na súa histórica gravación da segunda parte do seu "Pasarrúas".

Podemos advertir que en Portela os saltos entre notas eran, digamos, pouco rápidos, polo que se producían constantemente *microglissandos*. Pero eu sempre quixen ver algo alén dunha falta de técnica: unha especie de marca persoal, intransferible e dificilmente imitable, propia da morfoloxía dos seus dedos. É como cando escoitamos a Campañó dixitando co seu pechado total. Eses dedos dos que, ao entreabrirse, saen notas moi articuladas, sen necesidade de picar dende a man de arriba.

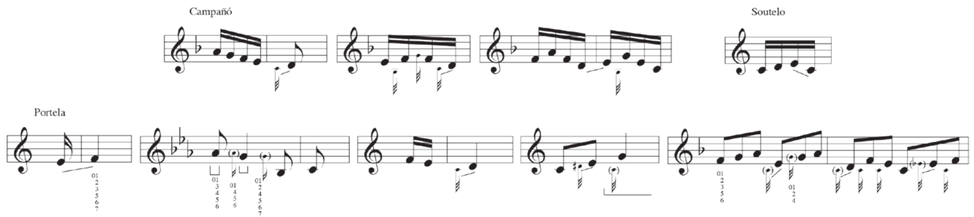
Non hai máis que ver nas fotos a posición da man dereita de Campañó para comprender que estamos a falar dun xeito de dixitar e ornamentar que busca estes efectos conscientemente. A man dereita de Campañó lémbrame a do gran tocador de *launeddas* Luigi Lai, co que, hai uns anos, tiven o enorme pracer de compartir unhas improvisacións sobre alboradas na súa terra natal, Cerdeña. Pero tamén me lembra ás dos gaiteiros búlgaros e, por suposto, ás dos asturianos. Que teñen en común esas mans dereitas? Que, seguindo as súas tradicións, traballan cos dedos practicamente pegados aos punteiros, en sistema pechado, e que grazas a este conseguen efectos virtuais de *stacatto*. No caso de Ricardo, aínda que non

manexaba eses niveis de virtuosismo, si que traía consigo un xeito de dixitar que non andaba moi lonxe do daqueles. Porén, pouco tiña que ver coa rapidez de Manuel Dopazo, coa enerxía do toque de Avelino Cachafeiro ou coa dixitación forte cos dedos ben abertos que promulgaba Enrique Otero. A súa era, digamos, outra escola, cos dedos moi pegados ao punteiro. Sería acaso outra das influencias de Campañó?

E xa na súa liña de refinamento musical, buscaba incluso, en certos momentos de delicadeza extrema, unha especie de "dixitación agarimosa" e doce que conseguía tapando os buratos máis lentamente, case pisando ovos, co que os *microglissandos* evitaban a sensación de cambios fortes e rotundos, como a el lle gostaba dicir, propios da *war pipe*.

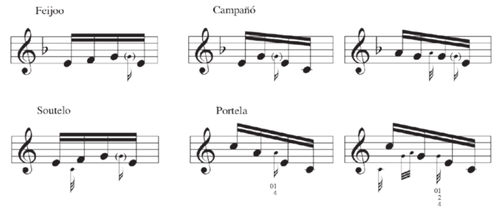
En Portela, algúns deses *glissandos* e portamentos eran tan continuos, extremadamente sutís e case imperceptibles, que optei por non representalos sempre, salvo nalgunha excepción rechamante como a coda final da "Xota da Guía". Neste exemplo podemos analizar como, en vez de facer un cambio limpo da tónica (dó/*re*) ao terceiro grao, pasa brevisimamente pola horquilla do re#/*fa natural*, continuando cun rápido portamento cara ao mi/*fa#* que dá ese efecto case que de *blue note* tan porteliano. Como logo veremos, producíao consciente ou inconscientemente, tanto en saltos de terceiras como nas aperturas das horquillas, e nos cambios entre o sistema aberto e o pechado.

Nestas transcricións, optei por representalos coa barra perpendicular sobre a nota na que finalizan, sen especificar cando se trata de *glissando* e cando de portamento, deixando que sexa a propia inercia do movemento a que marque as pautas destes efectos, inherentes moitas veces á dixitación.



PICADOS INTERIORES CON PORTAMENTO EN SALTOS DE NOTAS

Era moi característico de Portela aproveitar os saltos entre dúas notas para inserirlles o que poderiamos describir como un "picado interior", que en realidade funcionaba como nota de paso. Unha nota de paso cunha afinación a medio camiño entre a primeira e a segunda, capaz de xerar unha sensación de cromatismo descendente que, ao producirse un apoio lento do dedo, se vía enriquecida cun breve portamento propio de músicas afectadas e *cantabiles*. Aínda que con menos pompa, este efecto descubrímolo tamén nas gravacións de Feijoo, Campañó e o Gaiteiro de Soutelo.



BLUE NOTES E CROMATISMOS AO LIBERAR HORQUILLAS, TRANQUILLAS E PECHADOS

Dende que comecei coas transcricións de Portela, ao analizar as gravacións coa tecnoloxía da que dispoñiamos a finais dos anos 80, comecei a sospeitar que entre as súas posicións en horquilla se agochaban cousas...

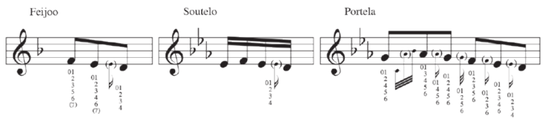
Nos canons de perfección dun gaiteiro de hoxe, o paso destas posicións especiais —que permiten o que chamamos as notas alteradas, coma os bemoles e sostidos— ás notas naturais que fican un semitón por enriba ou por debaixo debe executarse dun xeito limpo e rápido. Pero Portela marabíllame porque nalgunhas pezas en "ton menor" (dun xeito, digamos, nada ortodoxo, xusto unhas décimas de segundo

antes de cambiar dunha nota á outra) liberaba o dedo máis baixo da horquilla e facíao ademais realizando un sutil *glissando*. Unha vez máis cabe preguntar: serían accidentes debidos a unha técnica insuficiente? A verdade é que na música, cando algo se repite sistematicamente, comezamos a pensar que non se trata dun accidente senón dunha estética voluntaria.

Esas aperturas das horquillas, ralentizadas, producen sorprendentemente un efecto moi similar ao que comunmente chamamos *blue notes* en estilos coma o *blues*, o *rock* e as "músicas negras norteamericanas". Aínda que cómpre dicir a verdade: notas que dubidan, a medio camiño, hainas tamén noutros países con fortes tradicións gaiteiras coma Escocia, Irlanda ou Bretaña, e xa non digamos neses reinos das terceiras neutras que son as gaitas de Tras os Montes e de Sanabria, ou o *binioù* bretón!

Avelino Cachafeiro deixa ver eses sutilísimos efectos en escasas ocasións, nada comparable á asiduidade coa que os utilizaba Portela; deberiamos entendelos como un defecto ou como un toque maxistral? Serían xa unha práctica dos nosos antigos gaiteiros como aqueles "picados interiores con portamento" de Campañó?

Uns e outros representámolos normalmente entre parénteses, e en moitas ocasións, para desesperación do copista, especifiquei a súa dixitación. Sería unha tarefa inhumana representar estas *micro blue notes* e *microglissandos* todas as veces que se producían, pero creo que aparecen en suficientes ocasións como para interiorizalas como parte do estilo porteliano.



ALTERNANCIA DE SISTEMAS

Xa vimos que os diferentes sistemas pechados non constituían un modo fixo e inamovible para Portela, senón un campo de xogo do que podía saír e volver entrar constantemente. Por iso, máis que establecer táboas e regras, cousa que non era o seu estilo, intentei representar todos os tipos de variantes que el utilizou. Cada vez que lle preguntaban polo sistema pechado, as súas explicacións eran moito máis simples que a realidade. Así que, máis que escribir nota por nota todas as dixitacións, para ter que reproducilas á raia (tal e como defenderían os credos de certas músicas clásicas), coido que o máis importante é manterse fiel á realidade de Portela e interiorizar o seu estilo. Deste xeito seremos capaces de ir analizando o contexto de adornos que utilizaba en cada zona, para así decantarse polo tipo de dixitación e o tipo de pechado. Estas non eran verdades absolutas: eran recursos intercambiables que ofrecen pistas moi valiosas. Se, por exemplo, estamos nunha zona con continuos ruídos de paso de si grave sobre o fa/*sol*, apréciase un sinal inequívoco de que estaba a utilizar o pechado total que aprendera de Campañó, e non o de Avelino, que produciría un dó/*re* neses "claqueos".

Tan forte era a ambigüidade entre eses dous estilos de pechado, que sería posible afirmar que a meirande parte das pezas nas que aparezan transcritos sons de paso en dó, Portela podería reservar para si a sorpresa de mudalos a si/*dó*.

Recollín as ambivalencias que considerei máis interesantes, pero non está de máis insistir en que, dependendo do día, o mestre podía cambiar algunhas notas, de aberto a pechado, e dentro deste segundo, de Soutelo a Campañó.

Na gaita galega, a man dereita e a esquerda teñen funcións diferentes, sen dúbida inducidas polo tipo de dixitación de cada unha delas. A man esquerda, aínda que é a que se ocupa maiormente dos picados, é máis pasiva e está liberada do pechado. A dereita, non só ten que efectuar a meirande parte dos efectos, ten moito traballo, xa que comparte estilos diferentes de dixitación e cambia constantemente entre eles. Refírome ao aberto, ao semi pechado (que lle permitía ao mestre ser máis ou menos estrito cando lle interesaba), ao pechado, digamos, do Soutelo, e ao de Campañó, que por moito que Portela recollera del o feito de pechar co maimiño en notas como o fa/*sol* e o sol/*la*, curiosamente non foi quen de facer o

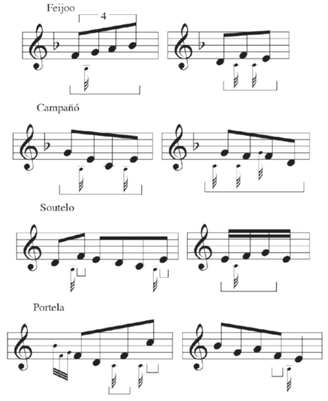
mesmo co mi/*fa*. Isto obrigábao a un traballo extra ao estar a cambiar continuamente a sistema aberto cada vez que pasaba por esa nota.

E... que curioso: atopámonos nunha zona moi especial. Onde se produce unha especie de cruzamento máxico de moitas cousas. Onde se encontran a man dereita e a esquerda: a fin do dominio dunha e o inicio doutra, nese punto de unión de tetracordos onde se produce un xogo ao abrir e pechar. É, como veremos máis adiante, onde Portela consideraba que estaba a "alma da gaita". Onde o vibrato pode ser tan intenso que fai chorar... E como pasaba Ricardo por esa encrucillada de sistemas, por esa especie de "buraco negro" no que o son parecía desaparecer? Pois enmascarando ese problema cun delicado e respectuoso portamento semellante ao do "saúdo á tónica", pero, neste caso, cambiando das primeiras falanxes do dedo índice ás do anular. O obxectivo era que o salto resultase elegante e natural.

Portela serviuse tamén da alternancia dos sistemas pechado e aberto, coma se esta fose un exercicio máis de ornamentación. Cando, a principios dos 90, despois de ter experimentado cos punteiros de Perfecto Feijoo e Villanueva, tiven o pracer de probar o punteiro de Campañó na casa da súa filla Estrella, chamoume a atención como, ao igual que os primeiros, o de Xan de Campañó permitía unha certa flexibilidade e non respondía só ás taboas de dixitación completamente pechada até o maimiño recollidas por Casto Sampedro, e sorprendentemente respondía tamén ao pechado que eu aprendera de Portela.

A miña sospeita ía ben encamiñada, xa que na gravación da "Marcha do Corpus de Pontevedra" de Xan de Campañó, así como nalgunha das rexistradas por Perfecto Feijoo, apréciase perfectamente a alternancia entre ambos os sistemas. Ou sexa, que Portela puido aprender de Campañó o feito de combinalos.

Esta alternancia foi unha ferramenta moi valiosa para Ricardo. Utilizouna mesmo para suxerir sensacións harmónicas cambiando, coma se fose un yin yan, entre os claqueos e empuxes de tónica e subtónica. Pero tamén lle servía para ter sempre preparada unha especie de microcaixa de resonancia nas notas máis graves, mantendo pousados case sempre os dedos 6 e 7, e pechando máis ou menos o sistema ao engadir os dedos 5 e 4 conforme quixese aplicar efectos.

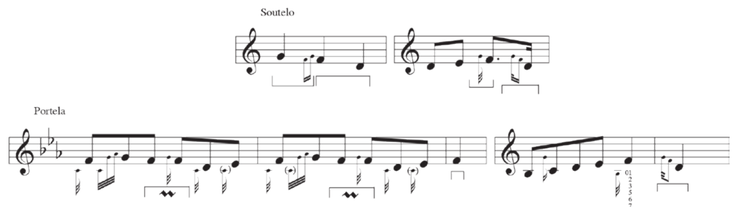


SISTEMA DE COMPRESIÓN-DESCOMPRESIÓN

Máis aló da simple mecánica de como obter as notas nun sistema ou noutro, o sistema semipechado de Portela foi utilizado moi conscientemente por el, do mesmo xeito que tamén deseñaba a ornamentación. O aumento da presión interior do ar na saída dos buracos cando se utiliza o pechado xera unhas sensacións que foron maxistralmente administradas por Portela como microefectos que axudaban ao seu ansiado dramatismo, pasando da sensación de tensión case claustrofóbica cando aguantaba certas pasaxes en pechado con ornamentación moi densa, a unha sensación de liberación cando abría o sistema (normalmente culminando cun adorno).

Tamén traballaba con sutís cambios de timbre, intensidade e afinación nunha mesma nota, por exemplo os que lograba en pezas coma "La Alfonsina" ou na "Muiñeira de Pontesampaio" cando picaba sobre determinadas notas nas que, de súpeto, abría o pechado, facendo que ficasen máis fortes e lixeiramente agudas. Pero esta diferenza de afinación —que podería ser un problema cando non tocaba en solista— quedaba picaramente enmascarada pola outra gaita do dúo que lle ía facendo as terceiras.

Outro xeito que tiña de difuminar as desafinacións resultantes de abrir notas como o fa/*sol* era aplicar un potente e dilatado vibrato case operístico que, ao xogar nunha marxe descendente, compensaba perfectamente a afinación alta, pois esta pasaba a ser o extremo agudo da ondulación do vibrato e non o centro. Así conseguía que aquela nota aberta gañase en forza, ao saír o son por un buraco máis grande do que lle correspondería, porque, lembremos, estaba pensado para sistema pechado.

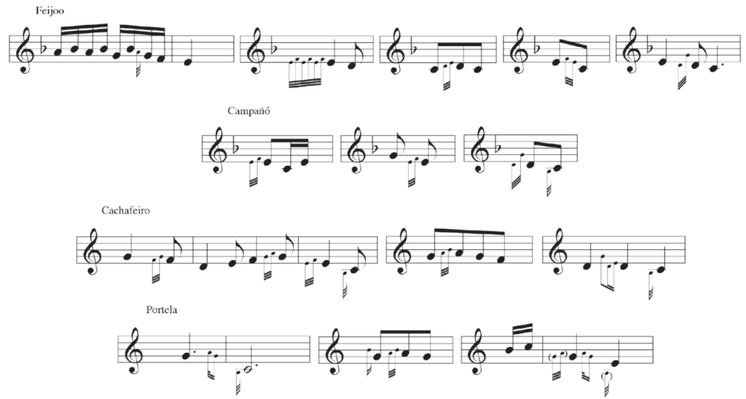


MORDENTES, FLOREOS, SEMITRINOS, TRINOS E OUTROS ADORNOS "TRADICIONAIS"

A pesar de que os gaiteiros de tradición oral como Portela se servían do vernáculo nome de "picado" para se referir a un amplo espectro de ornamentos; a pesar de que as fronteiras entre os mordentes, semitrinos e picados na gaita parecen dubidosas... en realidade cumpren funcións diferentes. Un mordente

superior dunha nota pode parecer un picado simple, e un mordente inferior dunha nota pode parecer un batemento; pero, en realidade, cunha certa experiencia pódense ir distinguindo, e así descóbrese que son sutilmente diferentes. Digamos que, por regra xeral, os mordentes teñen un obxectivo máis ornamental e menos "mecánico" ca o picado ou o batemento á hora de cortar o son e xerar articulación. O incrible é como, ao final, como dicían os vellos, na gaita todo son picados, porque mesmo o semitrino, a apoiatura ou o mordente poden verse integrados dentro de picados dobres e triples.

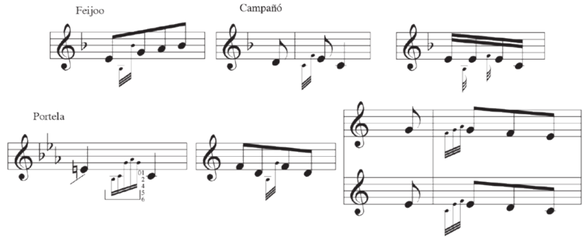
Feijoo, Campañó, Soutelo e Portela practicaron, por exemplo, non só os célebres semitrinos entre notas diferentes tan profundamente enraizados nas músicas españolas, senón tamén as fusións entre estes cos picados.



PICADOS COMPOSTOS

E, por suposto, todos estes ornamentos clásicos poden aparecer formando parte de grupos máis complexos. Son os "picados compostos". Portela non utilizaba as variantes, digamos, máis espectaculares e virtuosas dos picados compostos, coma os *rolls* que Manuel Dopazo exhibía nas súas gravacións aló polos anos 30 e 40 en Bos Aires, ou as combinacións de picados e batementos consecutivos que facía Xan de Campañó. Así e todo, mantivo e practicou venerables ornamentos, como a suma de claqueo e picado. Por exemplo, para pasar do mi/*fa* aberto e do fa/*sol*, dixitando este último co pechado estrito de Villanueva até o maimiño, e deixando soar un claqueo de si/*dó* grave para logo aplicarlle un picado de sol/*la*, que Portela acostumaba chamar "mordente". Este tipo de claqueo-picado era xa utilizado por Feijoo, mentres que o claqueo-semitrino, tamén moi porteliano, soaba nas mans de Campañó.

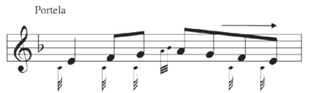
Portela era, así mesmo, todo un mestre anticipando posicións na man dereita das notas de adorno que virían a continuación para provocar sons de paso, e que á súa vez combinaba con adornos. O desexo, como de ilusionista, de distraer a atención da melodía para conseguir un efecto de respiración na melodía levábao a armar marabillosas *parafernalias* ornamentais. Para iso, era habitual que inserise un picado tan aberto que, en realidade, se convertía nunha nota de paso ornamentada cun semitrino, á que previamente lle aplicaba un claqueo de tónica precedido por un brevísimo batemento para xerar máis forza ao efecto de ataque. Un auténtico "batemento-claqueo-semitrino sobre un picado aberto". En resumo, en vez de intercalar unha nota de paso, executar cinco.



RUBATOS

Moito máis difícil de representar sería outra sutileza moi propia de Portela: os rubatos, o xogar co tempo roubándolles o valor a unhas notas para prestárllelo a outras pero, no seu caso, como en xeral na música tradicional, conservando o valor total do compás. Nestas transcricións indicaremos tan só algúns exemplos moi destacados cunha frecha, que indica a dirección cara a onde "corría". Dicían os músicos antigos que cos rubatos se conseguían producir sensacións de "patético e tenro". Portela non foi menos e serviuse deles para crear emocións.

Sen tratarse do mesmo, e xa a nivel xeral da música, unha das sutilezas mellor gardadas por grandes mestres nos xéneros que beberon das músicas tradicionais foi a de distinguir entre "tocar por diante do tempo", a "tempo xusto" e "por detrás do tempo". Consciente ou inconscientemente, Portela facía uso destes tres xeitos de interpretación conseguindo sensacións ben diferenciadas en cada caso. Así, a primeira parte da "Muiñeira da Costa" ben podería ser un exemplo da primeira modalidade; o "Pasarrúas" de Campañó, da segunda, e a "Muiñeira de Pontesampaio", da última.



A POSTURA

Aínda que Portela gozaba dun gran carisma, con sentido do humor na súa vida social e mesmo xa no escenario, cando dedicaba acenos ao público dignos dun *showman*... nunca perdía a compostura e sempre presentaba pausadamente, cos seus alardes de retranca e intelixencia aderezados con algunha broma musical, como a dos cómicos *glissandos* que producían as risas do respectable mentres afinaba no escenario. E, en canto comezaba o preludio, todo mudaba a unha gran concentración e solemnidade.

Ricardo non era un gaiteiro espectacular nin especialmente divertido cando tocaba, pero conseguía que quen o escoitaba non quedase impasible ante a súa arte... A súa música era sempre seria. A súa

postura e o seu ricto, tamén. En canto collía a gaita, transformábase: os seus ollos fixábanse nun punto imaxinario á fronte; a súa cara tornábase inexpresiva; perdía a noción do seu corpo, e o único terreal que del ficaba era aquela pose agarrotada, recta, digna.

Segundo algúns dos seus alumnos, a súa postura coa gaita tiña moito que ver coa súa obsesión polo vibrato. O punteiro debía caer en vertical polo seu propio peso, cara abaixo. Deste xeito aplicaba un movemento ao punteiro en forma de péndulo de reloxo que, en contacto con algún dedo que restaba fixo, producía o seu particular vibrato. Para logralo, desenvolveu unha técnica de movemento que combinaba antebrazo e pulso. Os seus alumnos defenden que este particular sistema tiña razóns estéticas e non existía por mor de incapacidade ningunha. Manter dobrado o punteiro en diagonal ou en horizontal —como moitos vellos gaiteiros gostaban de facer— imposibilitaría este balanceo.

En todo caso, a postura de Portela, co punteiro vertical e o ronco paralelo ao chan, non se asemellaba moito á engalanada estética dos gaiteiros galegos do XIX, co ronco case que vertical, e máis ben pertencía ao xa clásico contexto dos gaiteiros de cuarteto do XX.

O VIBRATO

O vibrato de Portela ben sería merecedor dun estudo por separado, pois considerábao esencial para a expresividade da gaita. Así falaba del: "Dálle alento e vida a unha nota para que non soe a chifre, xa que na gaita non hai contacto entre a boca e a palleta".

O vibrato porteliano era elegante e envolvente, especialmente nos seus últimos tempos, nos que tendeu a recrearse máis e máis nel. Era un vibrato regular, coma un continuo bater de ás que sobrevoaba a dixitación da melodía. E facíao procurando seguir a pauta do tempo das pezas. Nalgún caso, esta frecuencia dos seus latexos quedaba incluso por debaixo da subdivisión do pulso interno da melodía.

O sistema semipechado porteliano era un grande aliado para conseguir ese vibrato continuo que el desexaba, pois podía producilo con regularidade, dende a man dereita, sen ter que comezar de novo cada vez que cambiaba de nota.

É curioso como Portela, aínda que tiña recursos para vibrar en pechado todas as notas da escala, cando quería facer alarde do seu vibrato máis expresivo, tiña unha tendencia intuitiva a abrir o sistema.

Como xa temos falado, o vibrato do Gaiteiro de Viascón lembraba moito ao doutros dous mestres, tamén do interior de Pontevedra, como Adelino Pichel e Avelino Cachafeiro. A diferenza era que, ao tocar con punteiros antigos, cuns calibres interiores maiores que os actuais, o buraco que ao tapalo producía a subtónica —máis grave que a moderna— era tamén máis grande, co que o vibrato na tónica tiña máis marxe de oscilación e resultaba moito máis potente. Aínda así, Portela, que dominaba estas técnicas á perfección, foi capaz de sacar resultados sorprendentes con punteiros modernos. Pero, máis aló do impresionante dó/*re* destes tres gaiteiros, impresiona o poderío e vivacidade que lograban ao vibrar o fa/*sol*, chegando a provocar case que unha éxtase sonora.

Tan forte era o efecto que, por exemplo, nos discos dos gaiteiros de Soutelo, cada vez que aparece ese son, prodúcese unha distorsión. Que estraño poder tería esa "máxica nota" para xerar tanta emoción que mesmo fai chorar?

Nunha ocasión, Ricardo confesou ao seu biógrafo José Luis Calle, ao máis puro estilo desas afirmacións súas semellantes a poéticas mensaxes encriptadas, que consideraba que a "alma da gaita" estaba escondida nun lugar a medio camiño entre o fa/*sol* e o mi/*fa*. Que quererría dicir con iso o Gaiteiro de Viascón? Tería algo que ver, como xa suxerimos, co xogo xerado polo cruzamento entre o sistema aberto e o pechado? Ou acaso habería algo máis?

Se nos fixamos ben de preto, comprobaremos que nun punteiro para tocar pechado, ese buraco que queda por debaixo do fa/*sol* é máis grande ca nun punteiro de aberto. Isto fai que o son saia con máis forza. E como esa nota, se a facemos aberta, fica máis aguda do que lle correspondería, permite unha maior marxe de oscilación para un vibrato máis amplo.

Pero isto non é todo: Portela herdara unha inimitable técnica para vibrar esa nota, coa segunda falanxe dos dedos 4 e 5, deixando pousados os 6 e 7, creando unha "caixa de resonancia" que lle daría o toque distintivo a ese efecto no que, efectivamente, a nota semellaba saír disparada cara a fóra, cun timbre que parecía vindo das mesmas entrañas do punteiro. Por iso, a miúdo, nos modernos punteiros para

tocar aberto, esa "alma" permanece elegantemente escondida dentro, polo que, cómpre dicilo, poden ficar máis aburridos.

A calquera gaiteiro curioso que acceda a un vídeo de Portela, sorprenderalle o xeito en que movía o punteiro ao vibrar, con intensidade, balanceándoo coma se fose o péndulo dun reloxo, que sempre ten máis marxe pola parte baixa que pola superior, da que permanece pendurado. Esta técnica absolutamente *sui géneris* dáballe un toque persoal que, en todo caso, funcionaba como un complemento. Poderiamos dicir que posuía dúas técnicas antagónicas, que podían funcionar por separado pero tamén combinadas: a de bater cos dedos no punteiro e a de facer que fose este segundo o que se achegase aos primeiros.

Para o si/*dó#* grave sempre dispoñía do balanceo. O vibrato no dó/*re* baixo producíao batendo na esquina do seu furado co maimiño sen chegar a tapalo nunca. Era habitual que, para "difuminalo" e que non resultase moi evidente, lle aplicase o seu distintivo movemento "en péndulo". O re/*mi* vibrábao tapando total ou parcialmente o furado do si/*dó* co maimiño (dedo 7) e aplicando ao mesmo tempo o balanceo. Incluso, nalgunha peza de grande emotividade, botaba man do anular para conseguir unha ondulación máis ampla. O mi/*fa* realizábao movendo o punteiro e tapando parcialmente os furados coa segunda falanxe dos dedos 5, 6 e 7. O vibrato do fa/*sol* pechado é dos máis interesantes e característicos de Ricardo. Producíao aproximando a segunda falanxe do índice ao furado e, sen movelo, aplicando o balanceo do punteiro. En ocasións, abría o fa/*sol* apoiando o anular e maimiño da man dereita sobre os furados e vibrábao, neste caso coa segunda falanxe dos índice e corazón, resultando unha nota algo alta en afinación respecto dos roncos pero chea de intensidade. Incluso ao tocar en dúo de gaitas, como xa describimos, a outra voz compensaba un pouco o desaxuste co ronco (por exemplo, no fa que abría no cuarto compás da segunda parte de "Farruquiña, chaman á porta"). Para o sol/*la*, la/*si* e si/*dó*, case sempre abertos, o sistema era semellante ao fa/*sol* aberto: apoiaba o maimiño e o anular, e o vibrato producíase polo contacto co punteiro coa segunda falanxe dos dedos índice e corazón, sempre fixos. No caso de facelos pechados por ser nota de paso, polo xeral non os vibraba ou botaba man do maimiño. Ao chegar ao dó/*re* agudo, repetíase a operación do dó/*re* baixo.

Hai un vibrato moi concreto en Portela que o Lince, alumno seu, non dubidou en alcumar como "wagneriano" e que se producía nos preludios, ao rematar as secuencias de caídas. Describíao así: "Mentres

que o normal sería que o 'marteleo' da última nota, a tónica, levase o ritmo interno daquelas, Ricardo ralentizábao ao máximo no momento final. Isto seica era un sinal de que o escomenzo era inminente. Os percusionistas que o acompañaban coñecían moi ben estes códigos".

Outro vibrato porteliano sumamente interesante era o que de cando en vez empregaba sobre o IV grao, producindo unha especie de "coqueteo" entre a nota natural e preto dun cuarto de ton por enriba. Para logralo, acariñaba os furados semiabertos da man dereita cos dedos mediante o seu infalible movemento pendular. Esa especie de *blue notes* vibradas con intensidade tamén as atopamos na técnica de Florencio, o violinista da Fonsagrada, así como noutras tradicións veciñas como a irlandesa e a escocesa.

Pero, coma con todo, Portela foi evolucionando, e existen diferenzas entre o tempo do seu vibrato na "Muiñeira de Chantada" de *Festa en Viascón* (considerablemente vigoroso e rápido, ao estilo de gaiteiros mozos, coma o Gaiteiro de Soutelo cando a gravou) e aquel do que podemos desfrutar nalgunhas gravacións da "Muiñeira de Pontesampaio" de finais dos anos 80, onde o facía máis relaxado. Algúns alumnos seus facían especial fincapé na súa obsesión por que o vibrato fose sempre igual, tocasen a "Foliada de Padrenda" ou a "Marcha procesional do san Benito". Aparentemente, non gustaba dos gaiteiros que, tocando pezas rápidas, "martelaban" vibrando intensamente ao mesmo ritmo das pezas. Pero, como no universo Portela unha cousa era a teoría e outra a práctica, non nos escandalizaremos ao comprobar que "ao vivo" era moito máis flexible con ese tipo de doutrinas.

Poderiamos dicir que, para Ricardo, o vibrato era un adorno e non unha característica intrínseca do son da gaita, posto que tamén sabía tocar prescindindo del. Isto sabémolo polo xeito no que, en ocasións, tocaba para os alumnos as pezas, eliminándoo e abrindo os adornos para que os seus discípulos puidesen interiorizar máis facilmente as informacións.

Ademais, existe algunha gravación na intimidade, das que facía para el mesmo, que me impactou, xa que semellaba andar a buscar unha estética alternativa, tocando pezas lentas sen absolutamente nada de vibrato, pero conseguindo crear igualmente unha grande emoción. Acaso estaba Portela xa de volta a finais do s. XX do "neorromanticismo" dos Soutelos, intentando volver conectar cos últimos latexos

do XIX, que el escoitara, de primeira man, con Xan de Campañó? Tería isto que ver coa súa relación cos gaiteiros máis novos de Vigo, os que andabamos a explorar novos vieiros?

AFINACIÓN E SON

Dicía o Gaiteiro de Viascón:

> Creo que aprendín a tocar en dó, pero despois paseime ao dó brillante, que era o que tocaban os Morenos. Pepe Oliveira foi o que me dixo que tocara en dó brillante. Moi bonito. Precioso! Hoxe toco en dó sostido. Que é un peliño máis alto pero mui bo. Aí hai que medirse moito moito... hai que templar moi ben, porque naturalmente, para sacar os bemoles nas notas graves, nun ton grave máis baixo é máis doado de sacalos, pero nun ton un pouco máis subidiño entre dó e re, xa é moito máis difícil, eh! Hai que templar moito e hai que medirse moito! E ensaiar moito!

Aínda que dispoñía de punteiros dos máis diversos artesáns, ben é sabido que Portela, nos seus últimos anos, sentiu verdadeira predilección polos punteiros de Seivane debido á similitude co son daquel punteiro da gaita que lle roubaran na mili, en Mataró, construído polo "Marreco" [Antón Represas], quen dalgún xeito influenciara a Seivane cando este estaba comezando.

Describía Ricardo noutra entrevista:

> Quedei tan desmoralizado, porque era un instrumento tan bo... que dicía o que eu quería que dixese. Non vou andar con retóricas: a gaita sonaba que era unha marabilla. Eu encontrábame con aquela gaita... pero bárbaro. E dixen: para tocar cun instrumento mediano, non toco máis! E non toquei! Durante trece anos... Pero ocorréuseme ir dar unha volta por América. Os galegos temos esta febre que se nos dá... pois que mentres non conocemos América non nos realizamos de todo. Entonces levei unha gaita. Unha gaita boa. Boa a secas, feita por Paulino Pérez. Eu quería a millor, pero bueno... Eu alá me amañei... e paseino moi ben. Aqueles homes emocionáronse moito. Eu fun arreglando. Fixen verdadeiros prodixios de temple pra que me saísen as notas. Até que, un día, xa de volta, veu pola casa un amigo (o mestre Argibay) e díxome: "mira, voute levar que che vou presentar ao mellor construtor de gaitas de Galicia... é de Lugo". Eu naturalmente díxenlle que si (...) dixen: "Buah... canseime de buscar quen me fixera unha gaita... vamos a ver quen é este fenómeno (...) Cheguei alá e o tío xa me coñecía!".
> Díxome: "usted sóname como gaiteiro. Probe esta gaita que están facendo para a filla dun médico de Madrid. Vaina probar usted a ver que lle parece". E bueno, aquelo era unha marabilla! Facía bemoles, sostenidos.... Eu xa me crecía, eu era outro. Era maxistral! E eu díxenlle: 'esta gaita lémbrame a outra que me roubaron fai corenta anos".
> "Quen lla fixo?", preguntoume Seivane.
> "O señor Represas de Ponteareas, ao mellor usted o conoce..."", díxenlle.
> "Xa creo que o conozco! Bon oído, home, bon oído! O señor Represas foi o meu mestre de gaita porque eu fixen a mili en Pontevedra. Mire, as medidas desta gaita son as do señor Represas! Por iso a vostede lle sonaba tan ben! Pero carai, que se acorde usted corenta anos...!".
> "Como non me vou acordar! Acordaríame dese son corenta anos e corenta siglos. Ese son non se me esquece nunca! Porque unha gaita así é única!".
> E efectivamente... Xa me fixo dous punteiros! Por certo, que me tratou moi ben. Era estupendo. José Seivane constrúe moi ben.

Completaban a súa gaita definitiva o seu ronco —máis antigo e construído en buxo por Paulino Pérez, en Lugo— e a ronquilla, xa máis nova e tamén de buxo, de Seivane. Nada máis. Ben, si, tiña aquel soprete con corpo de hasta e boquilla de prata que tantas risas me traía con Moxenas, polo grimoso que resultaba imaxinar que nun descoido mordese cos dentes o prezado metal. Lembro o día que Ricardo nos deixou probala no Obradoiro. A Moxenas e a min saltábannos as bágoas e non podiamos conter a risa! O son da gaita de Portela non era grande nin poderoso: resultaba máis ben pequeno e tirando a estridente. Pero non por iso perdía expresividade. Era o concepto do que poderiamos denominar "a gaita femia". As súas palletas, moi brandas, non lle axudaban demasiado a

manter o instrumento cunha afinación estable. Non era Ricardo home moi dotado para o empalletado e a manipulación das canas, en xeral. Era home de gaita ao lombo e maletín repleto con centos de palletas esparexidas de quita e pon, papel de fumar para asentar a palleta na gorxa e "celo" ou pegamento para corrixir a afinación nos furados, así como varios punteiros preparados en caso de fallo do principal, aquel de granadillo que levaba as iniciais de R. P.

Nos meus primeiros anos de gaiteiro existían uns certos "códigos éticos inviolables" cara aos artesáns, de xeito que era case que *peccatum mortale* tocar a afinación dun punteiro, sobre todo cando estaba asinado polo artesán mesmo. Mais abríuseme un mundo por explorar o día que, aló polo 81, no colexio Martín Códax, onde eu comecei a tocar, o meu compañeiro de clase José Argibay, fillo do Mestre Argibay, grande amigo e á súa vez compañeiro de Ricardo, apareceu un día cun flamante punteiro de Represas, orgulloso de ter un punteiro "afinado por Portela, a navalla".

O son do Gaiteiro de Viascón estaba determinado pola seguinte combinación: palleta moi branda e húmida alimentada con moita presión. Deste xeito, os picados rompían emitindo os característicos sons agudos de afinación un tanto aleatoria.

Cando eu ía visitar a Seivane a principios dos 90, tocáballe en estilo porteliano, xa que era o estilo que de xeito natural me inspiraban os seus punteiros; e lembro con humor a cara de decepción do vello Seivane, que me dicía: "Pero non toques coma Portela, toca con eses picados que ti sabes facer, a ver como soa...". Seivane sabía que os seus punteiros tiñan unha tendencia a emitir notas reais nos picados superiores, característica da que Portela fixo marca propia, mentres que o son que eu buscaba naqueles intres implicaba introducir silencios naqueles picados para conseguir un efecto máis articulado. Pero para iso había que traballar con palleta máis dura e seca: alimentada no limiar mínimo de presión no que inicia a vibración, produciría unha especie de corte e un son máis ronco ao tempo que uns picados máis "afónicos", cos que o efecto de corte e ataque é maior.

Non moi lonxe debería andar o empalletado de Avelino Cachafeiro, polo que podemos escoitar nas súas gravacións e segundo o testemuño que me deixou Juan González, gaiteiro dos Airiños do Parque de Castrelos, de Vigo. Nunha ocasión, Juan contoume como de neno tivo a oportunidade de coñecer

en persoa ao Gaiteiro de Soutelo nunha festa e como este lle deixou probar a súa gaita. "Aquelo estaba durísimo", aseguroume o señor Juan, quen tamén constatou a afabilidade e sinxeleza de Avelino.

Portela confesaba o seguinte:

> A min gústame requintar. Parece que o pide a nota arriba. E eu non me explico como Avelino ía por abaixo (...) é unha cuestión personal del, que era un gran gaiteiro, cuidado, e hai que medirse moito pra enmendar a este señor, eh... que non é calquera cousa! Hai que medirse moito e estudiar.

Estaba entón a darnos pistas dunha realidade pola que sorprendentemente até os teoricamente máis puristas pasaron todo este tempo na punta dos pés: nin o son nin o instrumento de Cachafeiro eran os mesmos que os de Portela.

Unha das miñas paixóns, aínda non espallada entre a mocidade gaiteiril —que loxicamente queda cos fogos de artificio pero que pouco a pouco irá madurando—, é a recuperación e a posta en uso das gaitas antergas que conservamos. Elas posúen un son e unhas escalas diferentes aos punteiros que hoxe coñecemos. As gaitas galegas antigas achégannos aos universos doutras gaitas que conservaron certos arcaísmos, coma a asturiana ou as que Alberto Jambrina denomina "gaitas de fole subgalaicas" (que abranguen todas as variedades, como a sanabresa ou a trasmontana), e incluso outras como a escocesa das Highlands que, estando máis modernizada, soubo conservar e valorizar os seus arcaísmos.

Dende que a principios dos 90 toquei por primeira vez co punteiro de Xan Tilve Castro na casa da súa familia en Campañó, e xa cando no 95 gravei "Os Gaiteiros da Noite" coa gaita de Perfecto Feijoo, tiven a teima de por que Ricardo non utilizara aquelas gaitas tumbais, do Museo de Pontevedra, construídas por Manuel Villanueva a finais do s. XIX, con ronco e chión, con aquel son amplo e conmovedor, con aquela escala modal e aquela afinación que tan ben se axusta aos harmónicos dos bordóns. Estou convencido de que eses serían instrumentos perfectos para a grandeza sonora que Ricardo quería ou imaxinaba.

Unha resposta pode estar no feito de que estas gaitas son máis difíciles de domar: eran unha besta en estado salvaxe, levan moito aire e son difíciles de afinar. Ese tipo de instrumentos permaneceron

durmidos nas vitrinas e nos faiados durante moitas décadas. E na época de Portela, a estética imperante era a dos cuartetos. Probablemente a parte épica dos antigos solistas de Pontevedra quedaba máis para o que el imaxinaba na súa cabeza mentres interpretaba.

O REQUINTEO

O requinteo era un recurso habitual no universo de Portela. Producíao "por detrás", destapando o furado do polgar esquerdo (dedo 0). A diferenza do seu requinteo co doutros gaiteiros viña marcada polo dramatismo que conseguía producir con este efecto no contexto expresivo das súas pezas. Sabía sacarlle partido coma ninguén e sabía tamén dosificalo. Segundo me comentaba Moxenas, o requinteo foi moi frecuentemente un dos segredos mellor gardados entre os gaiteiros profesionais, e el tivo que agardar durante anos para descubrir o "truco" (e posiblemente os vellos mestres non facían mal agachando dos seus alumnos un recurso tan divertido para o gaiteiro que, mal dosificado, pode converterse nunha tortura para o público). Outra solución, sempre mal vista, foi a de implantarlle unha ou dúas chaves á base da mesa do punteiro.

Non obstante, gaiteiros coma Soutelo, Campañó ou Feijoo non fixeron uso del nas gravacións que nos deixaron. A eterna cuestión é se isto era por descoñecemento ou por imposibilidade, dada a construción dos punteiros. O que si podemos afirmar é que en varias das transcricións de pezas escoitadas a Manuel Villanueva no s. XIX e ao seu pupilo Xan de Campañó a inicios do XX aparecen notas requinteadas. E, ao tocar cos punteiros do primeiro conservados no Museo de Pontevedra e facer o propio co do segundo na casa familiar en Campañó, atopei varios xeitos posibles para lograr aquel enigmático requinteo. Temática á parte son os punteiros orixinais cos que os gaiteiros de Soutelo fixeron as súas lendarias gravacións. Por máis que escoitando os seus rexistros e analizando os ruídos de paso entre tranquillas, canda outras pistas sutís, podemos ir facendo un "retrato robot" das súas dixitacións..., a verdade é que até non termos os punteiros localizados, non poderemos dar resposta firme á pregunta que Ricardo se facía: por que non requinteaban?

Dentro do estilo de Portela, elegante e nada ostentoso en despregaduras de virtuosismo, de súpeto sorprende con verdadeiros alardes de requinteo coma o da quinta parte de "La Alfonsina" —que chega até o fa/*sol* agudo— ou a fermosa subida até o mi♭/*fa natural* na terceira parte da "Muiñeira de Pontesampaio".

Talvez unha das experiencias que máis me marcou con Ricardo foi cando, xunto aos meus compañeiros do Grupo Didáctico, fun testemuña presencial da gravación da "Muiñeira de Pontesampaio" en Lisboa. Foi impresionante a mestura de emoción, concentración e tamén, por que non dicilo, sufrimento por non dar conseguido o requinteo. El non quería que as notas alteradas en posición de horquilla lle quedasen altas (como xa lle ocorrera en gravacións anteriores de pezas con partes en ton menor como a "Muiñeira de Chantada" ou a "Muiñeira de Cabana"), pero conseguir o mi♭ e o la♭ requiría un empalletado máis recio, que lle esixía moito aire cando tiña que requintear. E o home non tiña forzas para arrancar aquel re/*mi* da terceira parte. Non debeu quedar moi convencido co resultado, porque non tardou en facer outra tentativa, esta vez coas fermosísimas variantes con alardes de requinteo en ton menor na penúltima parte, que tamén recollemos na transcrición.

O requinteo, para Portela, non era un "obxecto de culto virtuosístico", senón unha ferramenta musical que soubo utilizar con mesura e da que conseguiu extraer un gran dramatismo. Lembremos que o Gaiteiro de Soutelo non requinteou en ningunha das súas míticas gravacións. Así que podemos asegurar que para Portela o requinteo foi un paso xigantesco no seu desexado camiño cara á expresividade.

RECURSOS DA MÚSICA CLÁSICA

Xa deixamos claro que a improvisación non existía na arte de Portela, onde todo estaba sopesado, calculado e preparado dende meses, incluso anos atrás. As súas pezas eran coma reservas de viño vello que ían madurando con el. O paso dos anos dáballes máis sabor e personalidade. Non coñezo ningunha peza de Portela que empeorase co paso do tempo por perder frescura ou por caer na vulgaridade debido ao exceso de vicios propios do gaiteiro, que na busca da variedade adoita ser algo moi frecuente. O vocabulario gaiteiril de Portela era tan cultivado, delicioso e rico, que case poderiamos dicir que compartía cos alumnos todo un argot propio.

Ricardo era moi afeccionado á música clásica. Os seus favoritos eran os clásico-románticos (Beethoven, Wagner, Leoncavallo...), o que, segundo algúns dos seus alumnos, explica o seu xeito de tocar, que

chegaban a describir como “tan wagneriano”. Gostaba de imprimir a cada parte dunha mesma peza un carácter diferente (como se fai habitualmente na música culta), de aí o uso de cualificativos como “alegre, dramática, patética...” para definir as partes de pezas como “La Alfonsina”. Así mesmo, empregaba eses cualificativos cando lles falaba aos máis avantaxados das “caídas decadentes” para referir a expresividade (por non dicir pomposidade) e a grandeza de certas caídas melódicas, xeralmente en ton menor, que viñan desembocando a meirande parte das veces nun soberbio vibrato sobre a tónica. O canto porteliano era un medio perfecto para transmitir este tipo de “afectos”.

Algúns afeccionados en Galicia non consideraban a Ricardo un auténtico “gaiteiro popular”, porque estimaban que era demasiado refinado e que os seus canons non se correspondían cos dos gaiteiros non profesionais que, en moitos casos, facían verdadeiramente o que podían nas recollidas de campo, despois de moitos anos sen tocar. Lembro unha idea que un día me transmitiu Matt Molloy, o frautista de The Chieftains: “Na música tradicional existiron dende sempre a tradición e os individualismos. E, ás veces, estes teñen tanta forza e calidade que, co tempo, a primeira acaba integrándoos”. De feito é moi interesante o exemplo da relación entre a música tradicional e a música clásica que se deu en Galicia dende moi cedo. Sempre tratei de imaxinar o proceso no que os gaiteiros de Soutelo baixaban dende o monte até a vila para aprender do pianista; seica este lles lía as partituras dos compositores nacionalistas inspirados pola tradición que logo eles adaptarían, de ouvido, para gaita. Da tradición á música culta e de volta á tradición. Unha vez máis, da oralidade á escritura, e da escritura, de volta á oralidade.

América, coas idas e voltas que implicaba, tamén supuxo unha forte influencia: Nazario González “Moxenas” confesoume nalgunha ocasión que os gaiteiros de Vigo coma el nunca tiveran acceso a escoitar unha alborada ou unha muiñeira como as dos gaiteiros lendarios; pola contra, tiveron que se adaptar ao gusto urbano pola música mexicana. Algo semellante me comentaba o señor Juan dos Airiños do Parque de Castrelos das rumbas que eles transformaban en fermosas pezas de cuarteto, coma “Os cinco mariñeiros”.

Estas adaptacións da gaita galega ás músicas con influencia clásica e urbana requiriron da habilidade dos gaiteiros para poder saír da natureza modal do instrumento. Portela dáballe moito valor ao cromatismo

pois, sendo este un recurso relativamente novo na gaita, víao como unha auténtica conquista. Unha conquista que seica chegou para quedar: hoxe é unha prioridade para os artesáns.

As gaitas do século XIX non permitían, polo xeral, o cromatismo. Eran instrumentos de natureza diatónica que a miúdo producían escalas afastadas do temperamento e que algúns artesáns fixeron evolucionar coa implantación de chaves, das que podían proporcionar cromatismo, requinteo e ata aumentar a extensión un par de notas por abaixo. É ben curioso o feito de que, dende a chegada da tecnoloxía dos instrumentos das bandas de música, a meirande parte dos gaiteiros, nun exercicio de pureza, sempre rexeitou o uso das chaves. E resulta salientable o esforzo de gaiteiros e artesáns para, pouco a pouco, lograr o cromatismo, tapando medios furados e utilizando posicións en “horquilla” que, procedendo a certos axustes, cambiaron o son das gaitas. O estreitamento dos calibres internos para lograr cromatismos e requinteo tamén empequeneceu e achicou o son.

Mesmo a día de hoxe, conseguir unha boa afinación das tranquillas na gaita segue a ser un exercicio de empalletado e tempero, independentemente da necesidade de dar co punteiro adecuado. Un exemplo de afinación e beleza naquel ton menor tan difícil de conseguir nos albores do s. XX son as gravacións de Avelino Cachafeiro da “Foliada de Tenorio”, da “Alborada de Rosalía de Castro” ou da “Muiñeira de Chantada”.

Portela tiña certa obsesión por estas cuestións. De feito, era sabida a súa afección a argallar nos punteiros sen a presenza do artesán, para afinalos ao seu gusto. Unha mostra de como consideraba unha proeza o feito de conquistar o universo multicolor do cromatismo, sen chaves, son as súas declaracións no programa de Radio Ecca *Arden os cangos*: “‘La Alfonsina’ é unha peza que ten algunhas partes nas que hai que tapar medio burato. A min non me digan nada! Graveina hai dez anos e... está aí. Poucas veces ou ningunha oirían ustedes un gaiteiro que tocara ‘La Alfonsina’. É duro! Por algo será...!”

A ARTE DO PRELUDIO

Este sagrado, insubstituíble e obrigado intre previo á interpretación dunha peza parece, case máis que música, unha verdadeira cerimonia da tradición. Os preludios gardan esencias moi antigas: as súas características secuencias en caídas descendentes; o feito de que aínda nos nosos días, cando se toca a dúo, mentres unha das gaitas toca o preludio, a outra fique facendo a 5ª da tónica, como querendo imitar o ancestral efecto do ronquillo (ese ronquillo que desapareceu precisamente cos dúos); ou mesmo a utilización da posición pechada no fa/*sol* por parte de gaiteiros como Cachafeiro e Portela, como se se tratase dun arcaísmo. Esta conxunción de factores fai dese breve momento un ritual da máis profunda enxebreza, que antecede á interpretación da música que funcionase en cada época.

Polas descricións e transcricións musicais de estudosos como Casto Sampedro, así como polas gravacións de principios de século xx, sabemos que o preludio era unha verdadeira chamada de atención ao público que servía simultaneamente ao gaiteiro para lucirse e afinar, e que combinaba con moita arte todo un alarde de virtuosismo e improvisación. Era case un selo persoal, a tarxeta de presentación do gaiteiro cando o silencio se rompía. Unha sorte de sinatura do artista, pero neste caso ao inicio da obra. Desde o punto de vista compositivo, estaba cheo de códigos intuitivos e inherentes á música tradicional que xa aparecían na música medieval e que compartimos con outros xéneros coma o flamenco. Igual que acontece na peza que abre o meu disco *Os Amores Libres*, na que comezo cun preludio de gaita que en realidade é unha falseta de guitarra flamenca tocada por "Sabicas" [Agustín Castellón Campos].

Hai verdadeiras obras mestras entre os preludios, e conservamos exemplos de gaiteiros como Manuel Villanueva de Poio, que tiña innumerables variantes e moi diferentes caídas. Pero é curioso como, no caso de Portela, ao igual que no dos Gaiteiros de Soutelo e probablemente de todos os cuartetos de gaitas do s. xx, o preludio pasou a ser un mero formalismo, un recordo fosilizado, simplificado e estandarizado,

que aínda a día de hoxe segue a servir para poñer en funcionamento o "estrebello" (como dicía Antón Corral) e estabilizar o tempero.

Na súa madurez, seica Portela repetía sempre un mesmo tipo de preludio, coa única variante de facelo en menor en pezas como as muiñeiras de Pontesampaio ou Cabana, xustamente con todas ou a maioría das partes en ton menor.

É obvio que o preludio tivo unha función, hoxe perdida, e que, por esa razón, se foi tipificando no mundo do folclore ata chegar a ser un verdadeiro estándar.

Pero non nos trabuquemos... Aínda que era un fósil do que foi, o preludio para Portela seguiu a ser unha especie de "marca de canteiro" ou de firma persoal. Nada máis escoitar as primeiras notas, xa sabiamos que era el. Cada vez que ensinaba unha peza a un alumno, lonxe de obviar ese trámite, deixaba esa sinatura antes de iniciar a peza. Viña a ser unha verdadeira formalidade innegociable.

Nas transcricións reflectín algunhas das escasísimas variantes que manexou e das que deixou gravacións. Nótese que, no caso de preludios únicos para unha peza, aparecen ao inicio destas.

O ACOMPAÑAMENTO

A ARTE DE ACOMPAÑAR COA PERCUSIÓN A RICARDO NON ERA TAREFA FÁCIL. ESTA ERA EMPRESA para músicos avezados. Os continuos rubatos e licenzas rítmicas do mestre, e o feito de coñecer punto por punto os seus sinais e os seus gustos, precisaban non tanto de virtuosismo como de rectitude, peso e seguridade. A Ricardo gostáballe a percusión discreta, delicada e elegante que non lle roubase protagonismo á gaita. Por isto, moito insistía aos seus acompañantes novos en que tocasen pianiño e amodiño, sen saídas de ton. Polo xeral, non lle agradaba a utilización da caixa de banda ou dos tambores con parche de plástico, xa que ao seu ver tiraban por terra unha longa tradición da pel na percusión galega.

Como xa referimos, o seu "toque" non tiña carne, e no seu estilo o elemento melódico prevalecía sobre o ritmo. Era dos gaiteiros que nin se movían nin lle daban ao pé; e, de feito, era moi sinxelo que os percusionistas puidesen despistarse e quedar fóra de tempo.

Así o describe o meu compañeiro do Grupo Didáctico, o tamborileiro "Toniño" [Antón López]:

> Dábache marxe, pedíache un par de cousas e deixaba que te levases pola intuición. Iso si, polos seus xestos e miradas sabías perfectamente se lle gustaba ou non (...). En ocasións notabas certos refachos nos que ía por diante de ti, e noutros gostaba de aplomar o tempo para darlle solemnidade ou grandeza (...). Gostaba desa percusión que está aí, non en primeiro plano, pero que en canto desaparece, nótalo (...). Eu seguía con el a melodía, como se dunha gaita xemelga a dúo se tratase, pero en lugar de punteiro eu tiña baquetas nas mans...

A percusión para Portela era outro estándar. Pero tratábase dun clasicismo bastante recente, cos manierismos cultivados no ecosistema dos novos cuartetos de gaitas formados por dúo de gaitas, tamboril e bombo, con eventuais ampliacións de pandeireta, cunchas e mesmo pandeiro. Como a meirande parte

dos gaiteiros da escola dos cuartetos, non utilizaba tambores grandes e poderosos coma o que tocaba Manuel Castro para acompañar a Perfecto Feijoo.

Lembro cando a mediados dos 90 reconstruímos por primeira vez un tambor coma o que utilizaba Aires da Terra, co que gravamos xunto á gaita de Perfecto Feijoo "Os Gaiteiros da Noite", e non se nos ocorreu mellor idea que levalo a unha das xuntanzas de gaiteiros de Combarro. Foi moi divertido que, cando o meu irmán Xurxo comezou a acompañar con aquel tambor ao mestre Enrique Otero, este non tardara máis que un par de compases en achegarse ao mozo adolescente e indicarlle: "Toca máis baixo!"

A realidade é que aqueles tambores antigos grandes con parches de pel fóronse reducindo paralelamente ao achicamento dos calibres das gaitas.

Regresando ao acompañamento de Portela, resulta curioso o contraste entre o traballo da pandeireta, o tambor e o bombo, que ficaban deixándose levar pola intuición, mentres que Ricardo tiña a súa parte perfectamente milimetrada. Gostaba moito —igual que aínda hoxe moitos percusionistas de cuartetos— do estilo de Celestino, o tamborileiro dos Campaneiros, o fillo de "Palla Mallada" [José Carballa Pesqueira], de quen Ricardo aprendera de neno a "Foliada de Padrenda".

Acompañantes seus dos tempos de Irmáns Portela foron a seguinte aliñación de luxo: Melitón á pandeireta, Carlos Conde como tamborileiro, Elvino Palmeiro e mais Mauro Román ao bombo. O primeiro, xenial pandeireteiro e mestre de mestres (como Wenceslao Cabezas "Polo"); o último, considerado por algúns compañeiros como "o Rei da matización", seica tiña un senso da síncope maxistral. Toniño engade: "Foi quen me deu a min o xeito (...) Conducíate, levábate dende o bombo mais sempre cun xeito moi moi enxebre". Aínda que non gravaron, foron tamén habituais acompañantes de Portela, xa en tempos de solista, o bombeiro "Gato" e o tamborileiro "Pérez", así como "Pili" [Serafín V. Lorenzo] ao bombo e Xosé V. Ferreirós ao tamboril, que gravaron con el en *Festa en Viascón*. Ferreirós foi sen dúbida un dos primeiros impulsores do recoñecemento de Portela. "Redescubriuno" e presentouno en sociedade cando aínda era case un anónimo para o gran público en Galicia; animouno a gravar os seus primeiros discos como solista e ata foi quen de popularizar con Milladoiro pezas do repertorio de Ricardo, como "Aires de Pontevedra", "Pasodoble de Viascón", "Marcha procesional do san Benito", "Foliada de Padrenda" ou mesmo a "Muiñeira de Chantada". Xa nos últimos tempos do disco *Alborada en Cotobade*, foron acompañantes seus o gran Wenceslao Cabezas "Polo" á pandeireta, Francisco Estévez "Chuco" ao tamboril e Gonzalo Caride "Zalo" ao bombo, sen esquecernos de Antón López "Toniño", quen tantas anécdotas das suas andainas co mestre quixo compartir con nós.

O SISTEMA DE ESCRITURA DESTAS TRANSCRICIÓNS

Cada vez é máis sabido que as gaitas, polas súas características e as súas limitacións, desenvolveron ricos sistemas de ornamentación que, en moitos casos, foron tomados prestados e imitados por outros instrumentos, que á súa vez os adaptaron á súa natureza e ás súas necesidades.

En Galicia, coma no resto de España e Portugal, non se produciu unha catalogación e tipificación dos adornos que si se deu, por exemplo, no barroco francés ou nas gaitas das illas británicas, especialmente na gaita escocesa. Nin sequera a nosa música clásica foi capaz de facer ese esforzo de análise destas fontes vindas da música popular, por moito que se divulgase "aos catro ventos" a súa enorme influencia. Apenas media ducia de termos en italiano serviron para nomear, moi superficialmente, a ornamentación que se esconde nas nosas músicas tradicionais. Incluso as nomenclaturas ás que se recorreu, extraídas de tratados de músicas españolas do renacemento e barroco, están agardando a seren máis recoñecidas e utilizadas na actualidade. En suma, sería aínda de vital importancia realizar un estudo profundo que localizase as múltiples variantes na nosa ornamentación e recollese o vocabulario autóctono.

O método de representación da ornamentación que estamos a utilizar nestas transcricións é o mesmo que vin utilizando cos meus alumnos dende que comecei a dar clases no conservatorio de Vigo, aló polo 1990. O sistema é unha adaptación que fun artellando para as características da nosa gaita, ao xeito en que os escoceses o viñan utilizando dende hai séculos, e no que se representan as ornamentacións en forma de movementos dos dedos, reflectindo no pentagrama cada dedo coa nota que produciría ao abrir o seu burato. Pero, máis que seguir a tradición escocesa de escribir a ornamentación coas plicas cara arriba mentres a melodía vai en sentido inverso, con tónica en la (segundo espazo do pentagrama), do

que en realidade partín foi do sistema bretón que representaba a ornamentación con plicas para abaixo e a melodía con tónica en si♭, con liña adicional por abaixo e coas plicas para arriba. Porque, a todas luces, era máis próximo ás tradicións de escritura de Galicia, en re e dó.

Cousa á parte son as nomenclaturas. Como os primeiros cursiños de gaita escocesa aos que asistín nos anos 80 foran en Bretaña, resúltame hoxe curioso comprobar como fun galeguizando nomes que aprendín dos gaiteiros bretóns, como *battement*, que traducín, dun xeito quizais naíf, como "batemento", porque me soaba máis noso que os *echo beats* dos escoceses. Porén, outros nomes non me quedou máis remedio que enxeñalos, coma o de "picados compostos".

Afondando nestas escollas, tamén me pareceu mellor traducir termos como *shakes* ou *slurs* por "picado-batemento", ou *doubling* por picados dobres e picados triples. Isto é así porque, naquela especie de obsesión que tiven nos 80 por buscar nomenclaturas para tipificar a nosa ornamentación, sempre procurei conservar os nomes da tradición dos gaiteiros galegos, no caso de existiren.

Lembro como me resistín a utilizar os *crossing noises* ou *spok* para os "ruídos de paso" entre tranquillas do sistema pechado; de feito, pedinlles aos gaiteiros asturianos que coñecín en Lorient que buscasen precedentes para este efecto tan importante na gaita asturiana, até que Xuacu Amieva me propuxo no verán do 89 o nome de "amasados de notas". Mesmo así, o nome que finalmente me namorou foi o que aprendín cando Mercedes Peón me levou de viaxe a coñecer os gaiteiros da Fonsagrada, xusto por aquel entón. Unha nomenclatura autóctona con certa aparencia de onomatopea: "claqueos".

Ao tratarse dun proceso en construción, moito foi o que tivemos que ir inventando polo camiño. Cando daba clases no Conservatorio, ocorréuseme un sistema que, non sendo tan específico coma os números —que tamén estamos a empregar—, axudaba ao meu alumnado a recoñecer visualmente, dun xeito simplificado e práctico, as tranquillas e incluso zonas máis extensas da melodía executadas con sistema pechado: os corchetes por baixo das notas. Cando o corchete "protexe" o pentagrama cos seus vértices cara arriba, quere dicir que son tranquillas ou notas en sistema pechado. Cando o corchete lle dá as costas ao pentagrama cos vértices cara abaixo é que se trata de sistema aberto. Aínda hai máis: cando un dos vértices do corchete vira en dirección contraria, quere dicir que muda o sistema. E se un dos lados dun corchete que indica pechado queda aberto, sen vértice, é sinal de que o sistema vai sendo menos estrito até que abre. Coma en tantos outros ámbitos e modelos de escrita, estes son sinais que sen dúbida se irán perfeccionando no futuro. Xuntanzas como as que organizamos hai dez anos poden ser moi enriquecedoras e positivas para que todos os gaiteiros poidan contribuír con novas ideas.

No *Anuario da Gaita* do 1990, publiquei un artigo que pode ser de interese para os que queiran profundar nestas cuestións, titulado "Esbozo de análise de representación dos recursos técnicos da gaita". Figuran nel as primeiras táboas e nomenclaturas que foron dalgún xeito a base da proposta que, dende a comisión creada por nós na Asociación de Gaiteiros Galegos, presentamos naquel I Congreso de Escritura, en Vigo, no Nadal do 91, presidido por Xosé V. Ferreirós e o propio Ricardo Portela.

Lembremos que estas partituras son transcricións. Ou sexa, non son, como a meirande parte das partituras, un ideal do que "algún día poderá ser", senón a conversión á escrita de realidades cultivadas na praxe. Canto está transcrito foi interpretado por Portela. Non sempre o interpretaba así, como xa sinalamos, porque nunca repetía exactamente igual unha peza. Sempre pensei que o verdadeiramente importante non era inmortalizar "a versión de Portela" dunha determinada "obra" —xa que esta, con certeza, cambiaría co paso do tempo—, senón reflectir a espiña dorsal e os diversos "xeitos" que el mesmo ía variando consciente ou inconscientemente a través dos anos, ou mesmo durante as diversas voltas dunha interpretación.

Pero non foi o obxectivo deste traballo reflectilas todas. Estas transcricións non constitúen máis ca un compendio das que considerei como as "xogadas máis interesantes", aquelas que permitisen aos gaiteiros mergullarse, dun xeito amplo, na súa técnica, estética e tradición. É coma se no universo Portela a paleta das posibilidades ornamentais tivese algo de predicible e intercambiable. E, por veces, teño a sensación de que o groso do seu repertorio forma en realidade parte dunha grande obra conxunta.

Loxicamente, todo isto é a visión dun gaiteiro, non a dun musicólogo. Aínda que sería, por suposto, moi enriquecedor contar algún día coa contribución da musicoloxía neste terreo que estamos a abordar.

Como xa dixemos, nestas partituras aparece representada a meirande parte da información paralela á melodía en forma de movementos dos dedos. Pero hai outros recursos, coma o vibrato, os xogos co tempo

ou os fraseos, que serían case imposibles de representar. En todo caso, espero que estas transcricións sexan unha ferramenta de traballo útil para todos aqueles gaiteiros que queiran estudar ou achegarse ao xeito de tocar a gaita de Portela. A outra fonte, indispensable, claro está, sempre serán as súas gravacións.

A ornamentación, escrita coas plicas cara abaixo, non é un valor absoluto. Para iso, os estándares de escritura das pezas tradicionais terían que ser revisados para coincidir sempre cos da ornamentación, ou viceversa. É dicir, os valores da ornamentación son sempre relativos ao seu contexto común. E a verdadeira importancia deses valores é a diferenciación e a comparativa entre eles; pero non teñen por que coincidir cos valores métricos das notas da melodía (coas plicas cara arriba), que en cambio si están algo máis suxeitas ás matemáticas do compás.

Para a transcrición das melodías, damos por feito a gran flexibilidade da música tradicional no que atinxe aos pulsos rítmicos. Un exemplo é "Aires de Pontevedra", coas súas irregularidades, que tratamos de seguir con cambios de compás. Non ocorre o mesmo cun "familiar directo" seu, o "Pasarrúas" de Campañó, no que seica nin Ricardo nin os seus acompañantes parecían ter aínda unha idea construída, fixa e establecida desas asimetrías. Daba a sensación de que simplemente se deixaban levar, aínda que os acentos foran cadrando en lugares diferentes a medida que a peza avanzaba, de modo que optei por tomar como referencia o "arranque" da primeira volta.

Noutros casos, en pezas como "Farruquiña, chaman á porta", constituída por múltiples fragmentos de muñeiriñas cunha "vida anterior" (onde xa foran moi populares e *cantabiles*), poden apreciarse irregularidades rítmicas nas que non coinciden os mesmos acentos nalgunhas partes iguais que se repiten. Neste caso, é debido a como foran enlazadas. Isto ocorre non só na versión de Portela, senón tamén na gravada polos gaiteiros de Soutelo. En ambas se aprecia como os percusionistas van sorteando esas irregularidades na arquitectura da melodía con graza e improvisación, mais sempre buscando intuitivamente o verdadeiro "ictus" de cada novo fragmento melódico. Por esa razón, optei por representalas con cambios de compases.

Intentamos seguir estándares da tradición da escritura que, como ben é sabido, son convencións establecidas ao longo de séculos de recollidas desta música. Isto vese mesmo ao escribir as muiñeiras

en 6/8 con grupos de tres corcheas, aínda sabendo que pode haber un abano de *swings* internos que normalmente non chegan á corchea con puntillo-semicorchea-corchea, e que non deixou de ser unha idealización moi estendida dende a música clásica para escribir as muiñeiras. Un exemplo da variada sutileza de puntillados podería ser a "Muiñeira de Chantada", coas súas perceptibles diferenzas entre as diversas partes. Fanse especialmente visibles na segunda parte: malia estar transcrita co estándar negra con corchea, Portela dáballe un xeito particular a estas células rítmicas alongando as negras e roubándolles moi sutilmente duración ás corcheas, de maneira que creaba un certo xogo máis articulado.

Eses estándares vense tamén nese representar as foliadas, fandangos e xotas en 3/4, se ben poderían estar perfectamente en 3/8 ou 6/8. E o mesmo acontece coa tradición de escribir as alboradas en 2/4. Todas elas, tradicións ben establecidas. Aínda así, nalgunha peza como "Aires de Pontevedra", dende a primeira transcrición que fixera no 91, utilicei corcheas, non sei se inspirado polas transcricións dos *reels* nas gaitas escocesas e irlandesas, ou intuitivamente, para non recargar con semicorcheas unha partitura ateigada de notas de adorno. En todo caso, insistimos, son puros formalismos que ao meu entender deben estar ao servizo dunha lectura o máis doada posible da información que intentamos transmitir.

Cando o preludio non aparece ao inicio dunha peza, quere dicir que se trataba do seu preludio estándar. Representamos só unha volta de cada peza, posto que Portela repetíaas, salvo rarísimas excepcións, identicamente. De entrada, esa era a súa filosofía. Como xa temos exposto, non acostumaba variar nin improvisar. Porén, incluín unha selección de pequenas excepcións e variantes que foi introducindo ao longo dos anos. Incluso algunhas das que se producían por descoido, cando considerei que eran musicalmente interesantes.

Este é un proceso realmente aberto xa que, da versión de cada un dos seus alumnos, aparecen infinitas pequenas diferenzas e variantes mesmo distintas ás das gravacións do propio Ricardo. Hai casos nos que unha nota da melodía pode formar parte dun adorno ou viceversa: notas de adorno que poden semellar pertencer á melodía. Nos dous casos téndese a esquematizar ao máximo o esqueleto melódico, representando como ornamentación todo o restante.

A puntualización entre picados abertos e picados moi abertos non é máis ca unha simple referencia. A miúdo, a fronteira que separaba os uns dos outros era mínima, e incluso o propio Ricardo os abría máis ou menos dependendo do día.

Nalgúns casos optei por representar as dixitacións especiais, rexistrando os dedos que están a tapar o burato.

0 polgar	man de arriba
1 índice	man de arriba
2 corazón	man de arriba
3 anular	man de arriba
4 índice	man de abaixo
5 corazón	man de abaixo
6 anular	man de abaixo
7 maimiño	man de abaixo

Só aparecen representados os dedos que están tapando nese intre. Cando un número non aparece significa que ese dedo non está pousado.

Para non recargar as transcricións, representei nalgúns casos se estaba a utilizar o sistema pechado ou se cambiaba ao aberto. Pero só nas ocasións nas que isto realmente afecta a cuestións fundamentais da ornamentación. Para iso utilicei corchetes. Cando un corchete mira cara arriba quere dicir que as notas ás que afecta están en sistema pechado (salvo as que non haxa dúbida de que están abertas, mesmo nese contexto). Tal é o caso do mi/*fa#* que Portela, a diferenza de Manuel Villanueva e Perfecto Feijoo, sempre facía aberto.

Lembrade: esta non é unha obra rematada. É tan só un pasiño máis dun longo proceso. Non hai vez que repase as diferentes gravacións das diversas etapas e non continúe a engadir pequenos detalles nas partituras, e por iso estou convencido de que, en realidade, as transcricións nunca estarán totalmente rematadas. Á fin e ao cabo, así é a música tradicional, unha enerxía en continua procura e reinvención.

Creo que Ricardo Portela, alá onde estea, pode ficar contento e orgulloso de todo este tesouro que nos deixou aos gaiteiros. Grazas, mestre!

Agora tócavos a vós... Espero ben que gocedes delas!

AGRADECEMENTOS

A Rosario Álvarez Blanco, Dolores Vilavedra, o Consello da Cultura Galega e Ramom Pinheiro Almuinha, por faceren posible, á fin, a edición deste libro.

A Álvaro Torrente, por ese prefacio maxistral.

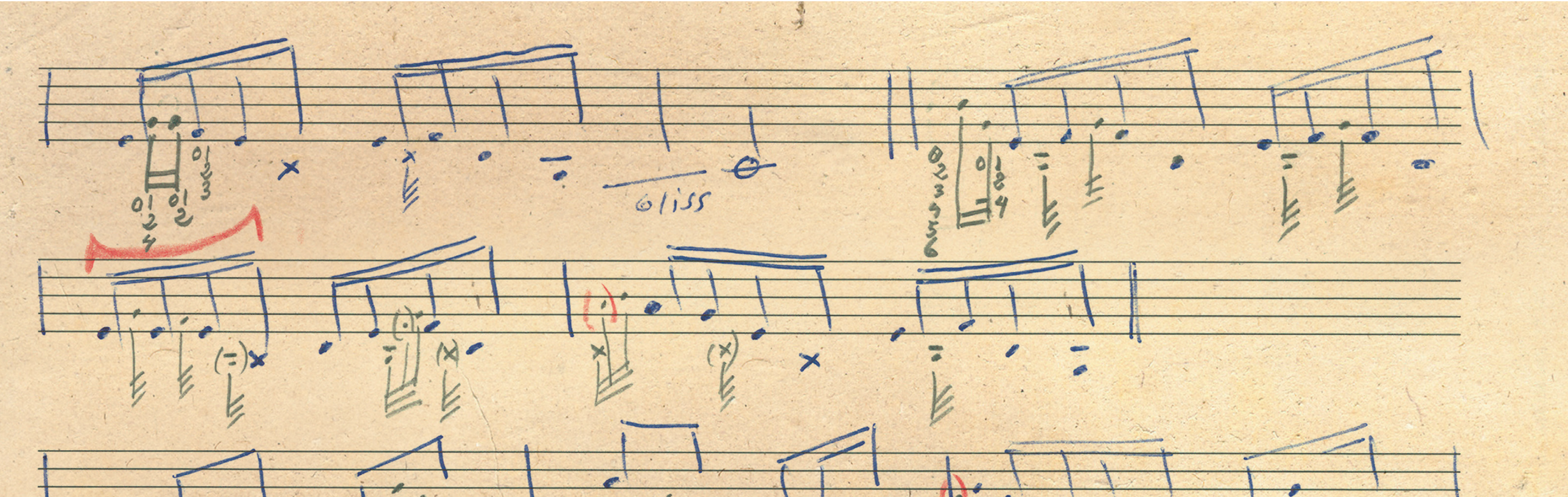
A Fernando Fraga, por dixitalizar todas as partituras manuscritas, e por facelo tan pacientemente durante un período tan longo e intenso.

A Osita e a súa filla Rosa, por acollerme no fogar dos Portela.

A Jesús Varela "o Lince", por compartir xenerosamente todas as súas ensinanzas como delfín do Mestre.

A José Luis Calle, Wenceslao Cabezas "Polo", Hipólito Cabezas, Juan González de Airiños do Parque de Castrelos, Antón, Suso e todos no Obradoiro Antón Corral, Xosé Manuel Gil, Xosé Manuel Seivane e os seus fillos Álvaro e Xosé Manuel, Eduardo Soutullo, Laurent Arroyo, Carlos Mariño, Álvaro Novegil Dopazo, José Manuel Barcia, Eduardo Esteban Meruéndano e todos en Marmurios de Leucoiña, Rafa e Alberto (alumnos de Portela), Ana González Valeiras, Carlos Casares, Manolo Rivas, Carlos Valle e todos no Museo de Pontevedra, Astrid Filgueira e familia, compañeiros do Grupo Didáctico e Xarabal, Carlos Núñez "Le vieux" e María Jesús Muñoz, Helena Núñez e Xurxo Núñez, Ramón Castromil, Viviya Barreras, Jean-Luc Le Moign, Patrick Molard, Rodolfo Dacuña "Paddy", Carlos Comesaña Liz, Manolo Pipas e todos en *Arden os cangos* de Radio Ecca, Antón López "Toniño", Mestre Argibay, Francisco Estévez "Chuco", Ramón Casal, Carlos Corral, Fermín Martínez de Tenorio, Ricardo Santos, Enrique Otero, Benigno Méndez, Fernando Arias, Evaristo González Balbuena, Xacobo Izquierdo, Xosé Lois Foxo, Juanjo Fernández, Tonecho Varela, Napoleão Ribeiro, José Luis do Pico Orjais, compañeiros da comisión de escritura da Asociación de Gaiteiros Galegos: Tiano Labraña, Anxo Pintos, Xaime Estévez, Pepe Romero, Xavier Carro, Raúl Galego.

Ao meu *manager* e amigo Fernando Conde, sempre.


0123
012
012
024
0123
0123456
0134
(=)
(·)
(x)
(·)
(x)

ÍNDICE DAS OBRAS

PRELUDIOS

1 **PRELUDIOS**

PONTEVEDRA. MANUEL VILLANUEVA DE POIO – PERFECTO FEIJOO – XAN DE CAMPAÑÓ

2. **MUIÑEIRA DE POIO**[III] Repertorio de Manuel Villanueva de Poio, premiada en 1882. Compilada por Perfecto Feijoo.
3. **MUIÑEIRA DE POIO**[III] Repertorio de Manuel Villanueva de Poio, premiada en 1886. Compilada por Perfecto Feijoo.
4. **DESPEDIDA DOS SANTOS**[III] Repertorio de Xan de Campañó.
5. **PASARRÚAS**[III] Repertorio de Xan de Campañó.
6. **FANDANGO DA VELLA** Repertorio de Xan de Campañó.

GAITEIROS DE SOUTELO DE MONTES

7. **ALBORADA DE ROSALÍA DE CASTRO**[I/II] Repertorio de Avelino Cachafeiro.
8. **FOLIADA DE TENORIO** Repertorio de Avelino Cachafeiro.
9. **MUIÑEIRA DE CHANTADA**[I/II] Repertorio de Avelino Cachafeiro.
10. **ESTRÓUPELE-TRÓUPELE**[I/III] Repertorio dos Gaiteiros de Soutelo.
11. **HEICHO DE DAR, QUERIDIÑA**[II] Repertorio dos Gaiteiros de Soutelo.
12. **FOLIADA DE LUXÁN**[III] Repertorio dos Gaiteiros de Soutelo.
13. **LA ALFONSINA**[II] Repertorio dos Gaiteiros de Soutelo / Composta por Canuto Berea.
14. **RÍAS BAIXAS**[III] Repertorio dos Gaiteiros de Soutelo.
15. **FARRUQUIÑA, CHAMAN Á PORTA**[II] Repertorio dos Gaiteiros de Soutelo.
16. **A VOLTA DA FESTA**[III] Repertorio dos Gaiteiros de Soutelo.

VIGO. OS MORENOS DE LAVADORES

17. **XOTA DA GUÍA** Repertorio dos Morenos de Lavadores / Composta por José Álvarez Olmos.
18. **MUIÑEIRA DE MALLO** Repertorio dos Morenos de Lavadores / Composta por José Álvarez Olmos.
19. **PASODOBLE DE SAN ROQUE** Repertorio dos Morenos de Lavadores.

VIGO. XESÚS PORTELA

20. **MUIÑEIRA DA GRELADA** Repertorio de Xesús Portela.
21. **A FREIXA**[I] Repertorio de Xesús Portela / Composta por Rogelio Groba.
22. **PASODOBLE DE VIASCÓN**[I] Repertorio de Xesús Portela.
23. **MUIÑEIRA DOS NENOS** Repertorio de Xesús Portela.

CARACAS

24. **AIRES DE PONTEVEDRA**[II] Aprendida de Xosé Sesto.
25. **MARCHA PROCESIONAL DO CORPUS DE PONTEVEDRA**[I] Aprendida de Xosé Sesto.
26. **MUIÑEIRA DA COSTA**[II] Repertorio de Agustín da Costa de la Iglesia.
27. **MUIÑEIRA DE PONTESAMPAIO**[V] Repertorio de Castor Cachafeiro.

VELLAS TOCATAS RECOLLIDAS DE GAITEIROS

28. **MARCHA PROCESIONAL DO SAN BENITO**[II] Composta por José Benito González López.
29. **ALBORADA ANTIGA DE OURENSE**[I] Repertorio de Faustino Santalices, Modesto Sánchez e Coral De Ruada.
30. **XOTA DE MONTROVE** Repertorio de Farruco de Montrove.
31. **MUIÑEIRA DE FARRUCO**[IV] Repertorio de Farruco de Montrove.
32. **FOLIADA DE PADRENDA**[I] Repertorio de Palla Mallada.
33. **MUIÑEIRA DE CABANA**[II] Repertorio dos gaiteiros Manuel do Bosque / Emilio Corral.
34. **XOTA DA MAÍA** Repertorio de Emilio Corral.

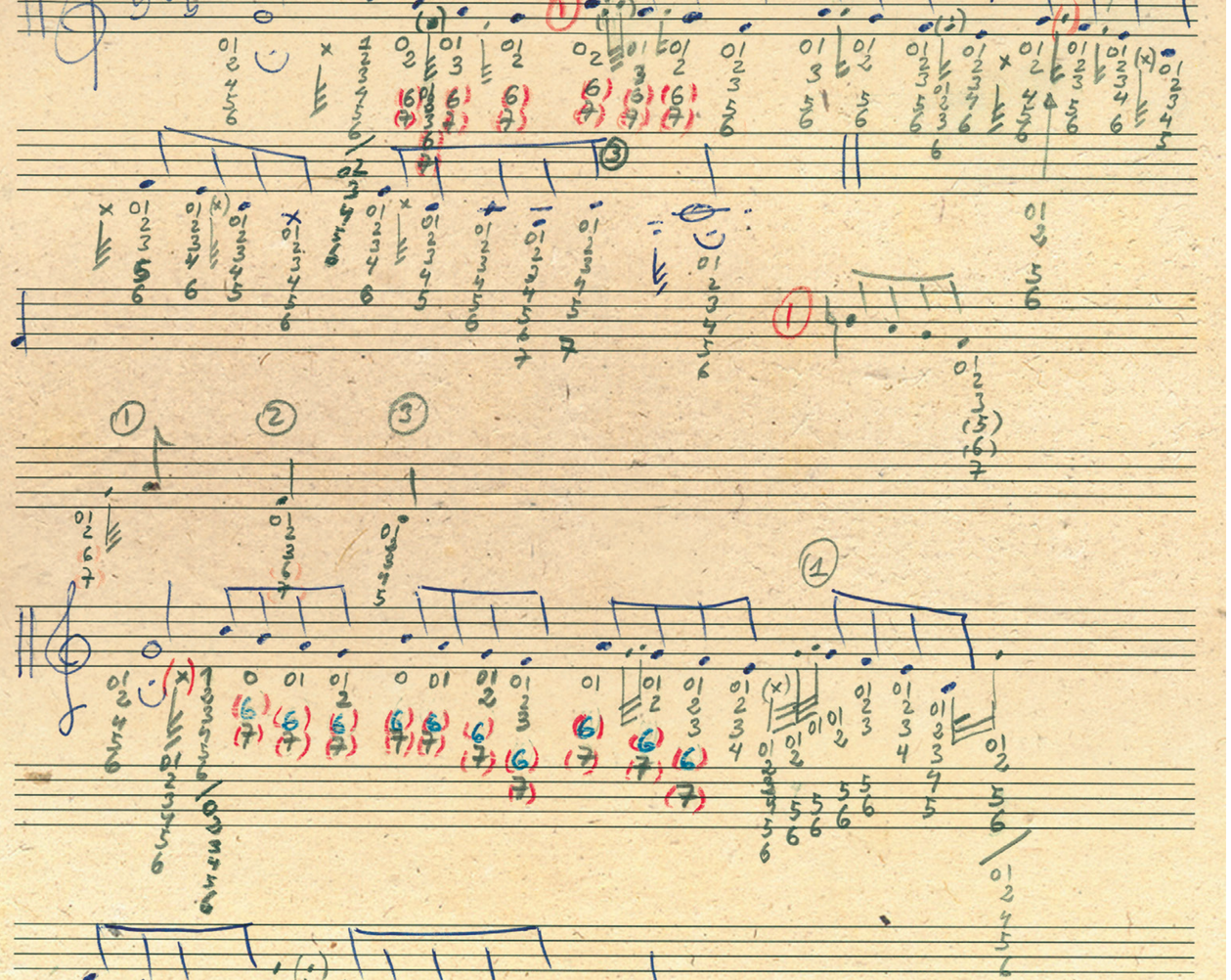
NOVAS COMPOSICIÓNS

35. **LOLIÑA** Composta por Rosendo Mato Hermida.
36. **A MIÑA ROSIÑA**[I] Composta por Bernardo del Río.
37. **MUIÑEIRA N.º 3**[I] Composta por Ramón González Enríquez.
38. **A LARANXEIRA** Composta por Moxenas / Muxicas.
39. **MUIÑEIRA MARIÑANA** Repertorio de Farruco Paradela / Composta por Mauricio Farto.

40. **MUIÑEIRA DO CAUREL** Composta por Xosé Lois Foxo.
41. **ABRENTE EN CORDOBELAS**[III] Composta por Rogelio de Leonardo Bouza.

DISCOGRAFÍA DE RICARDO PORTELA

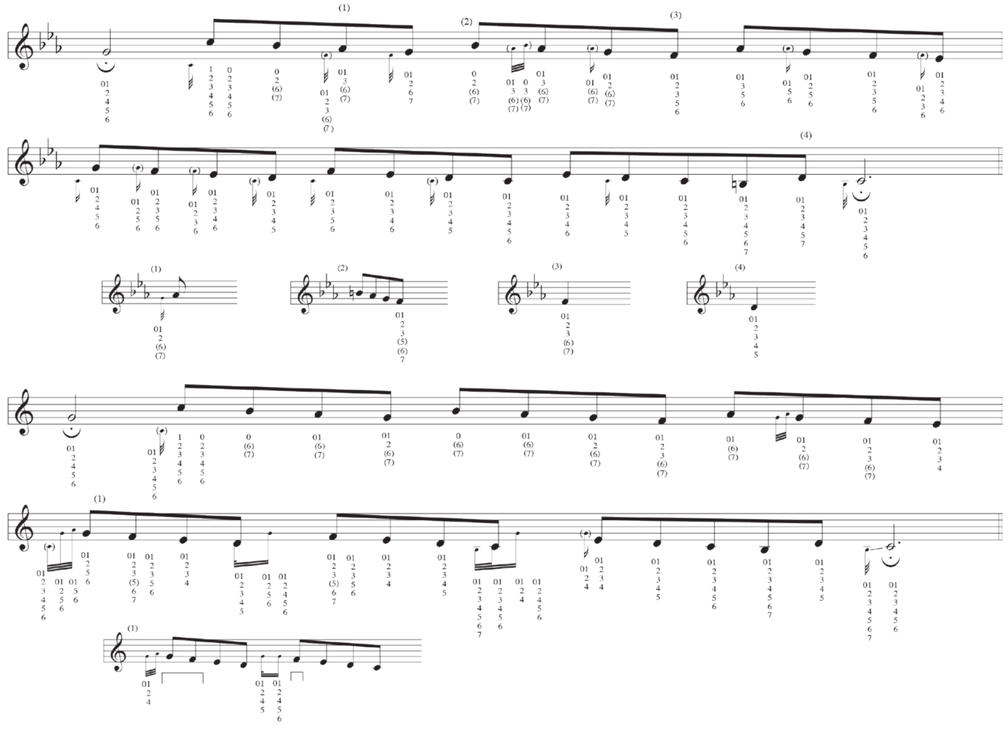
I **OS IRMÁNS PORTELA** (Belter, 1968)
II **FESTA EN VIASCÓN** (Ruada, 1981)
III **ALBORADA EN COTOBADE** (Edigal, 1990)
IV **AA.VV. GALIZA A JOSÉ AFONSO** (Cumio, 2000)
V **INSTRUMENTOS MUSICAIS POPULARES GALEGOS**; Grupo Didáctico do Obradoiro da Universidade Popular de Vigo (Sonifolk, 1987)

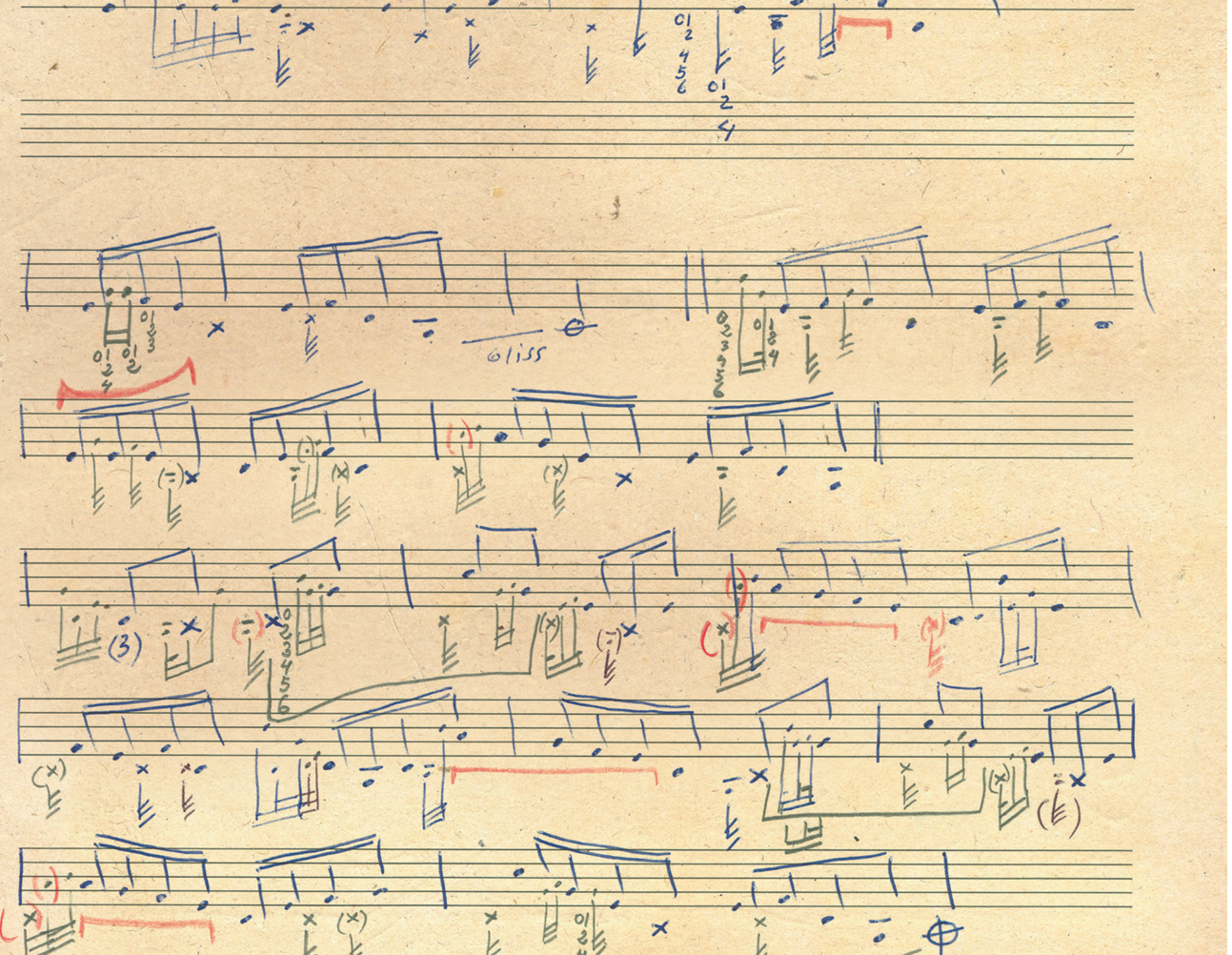


PRELUDIOS

PRELUDIOS

INTÉRPRETE RICARDO PORTELA
TRANSCRICIÓN CARLOS NÚÑEZ





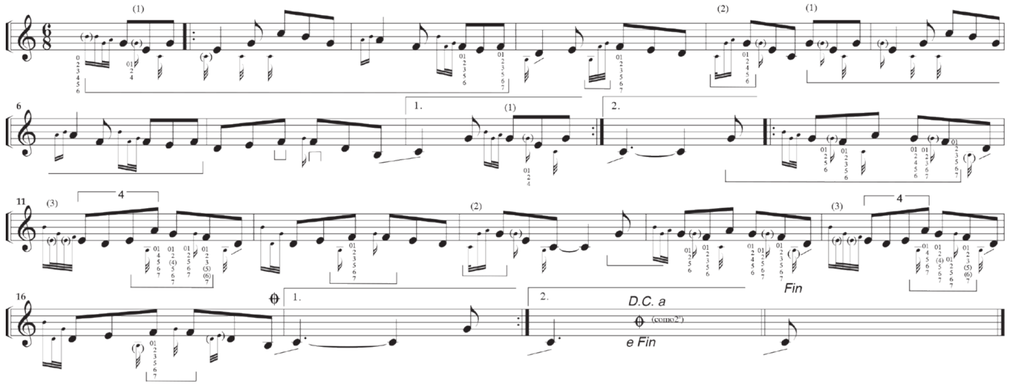
PONTEVEDRA
MANUEL VILLANUEVA DE POIO
PERFECTO FEIJOO
XAN DE CAMPAÑÓ

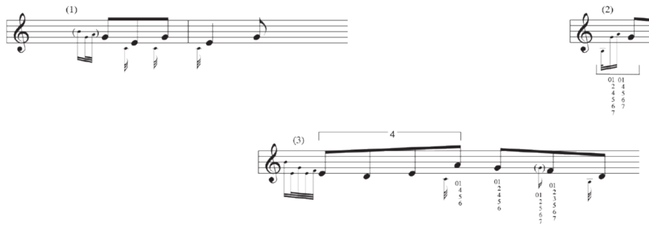
MUIÑEIRA DE POIO

PREMIADA EN 1882

Repertorio de Manuel Villanueva de Poio
Compilada por Perfecto Feijoo

INTÉRPRETE RICARDO PORTELA
TRANSCRICIÓN CARLOS NÚÑEZ



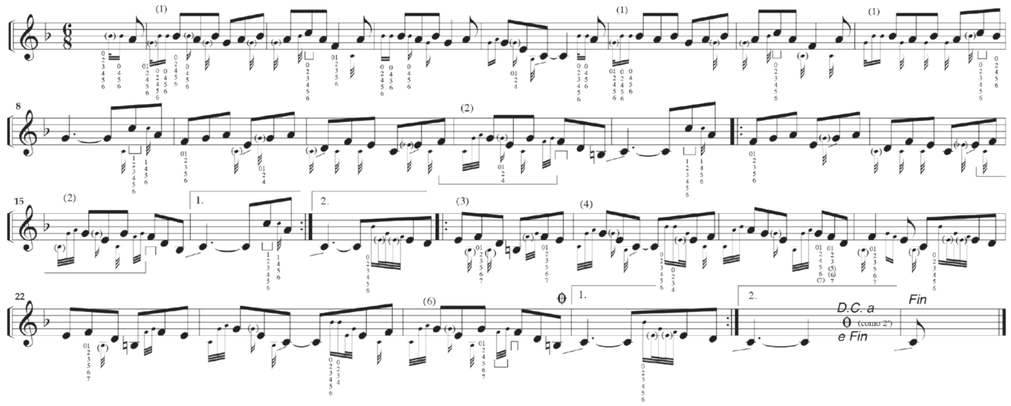


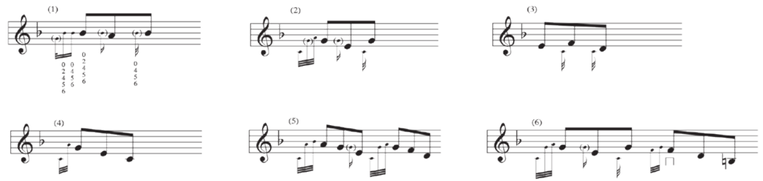
MUIÑEIRA DE POIO

PREMIADA EN 1886

Repertorio de Manuel Villanueva de Poio
Compilada por Perfecto Feijoo

INTÉRPRETE RICARDO PORTELA
TRANSCRICIÓN CARLOS NÚÑEZ

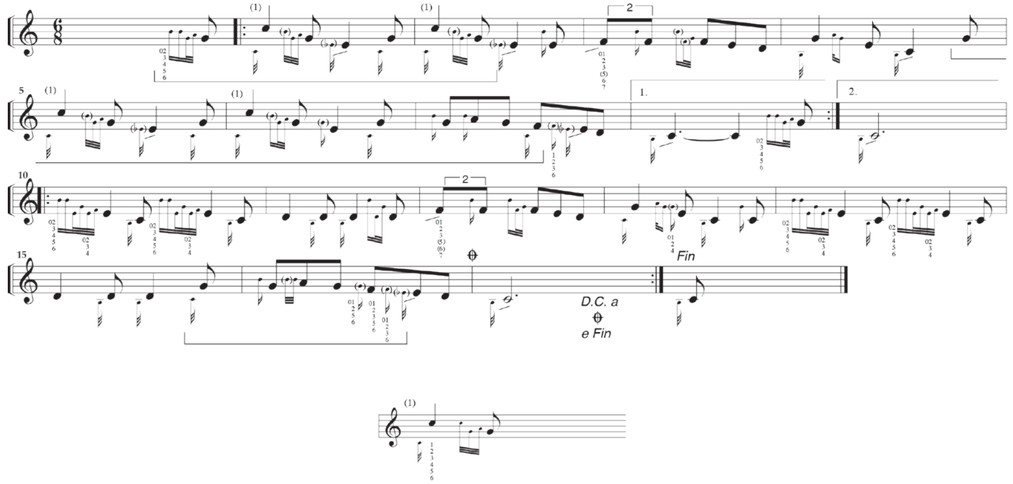




DESPEDIDA DOS SANTOS

Repertorio de Xan de Campañó

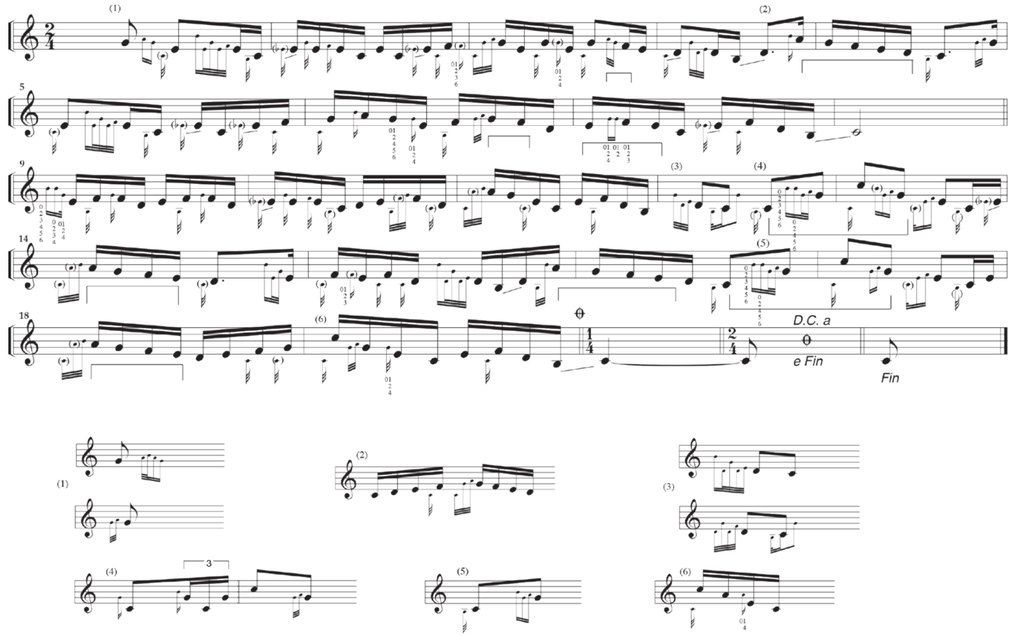
intérprete ricardo portela
transcrición carlos núñez



PASARRÚAS

Repertorio de Xan de Campañó

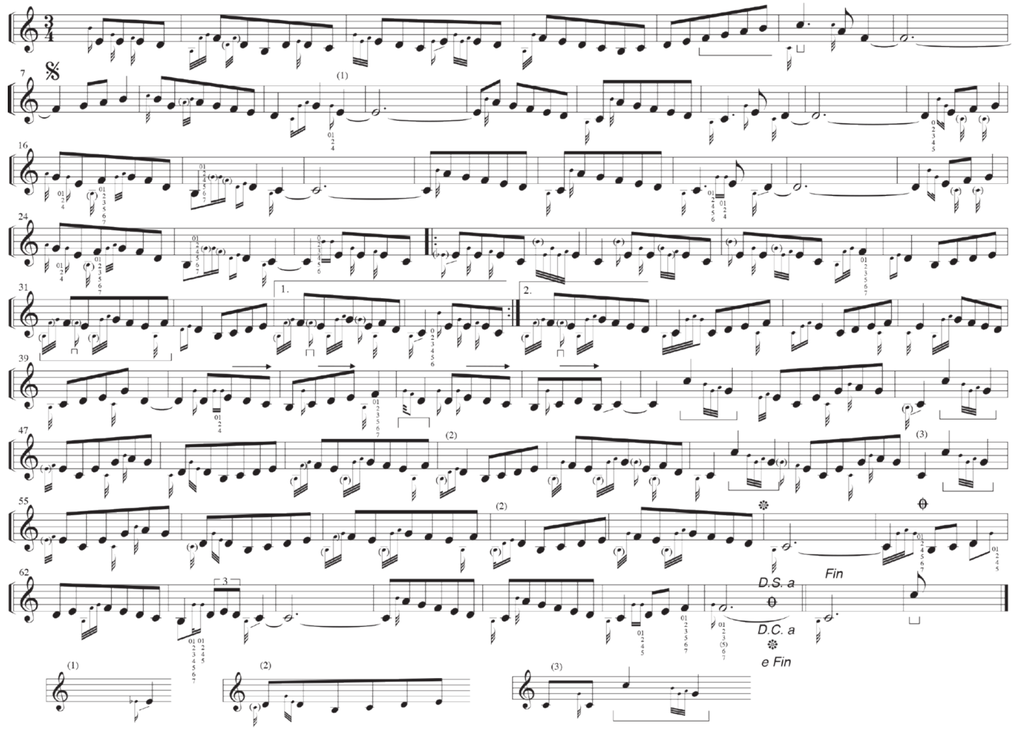
intérprete ricardo portela
transcrición carlos núñez



FANDANGO DA VELLA

Repertorio de Xan de Campañó

INTÉRPRETE RICARDO PORTELA
TRANSCRICIÓN CARLOS NÚÑEZ

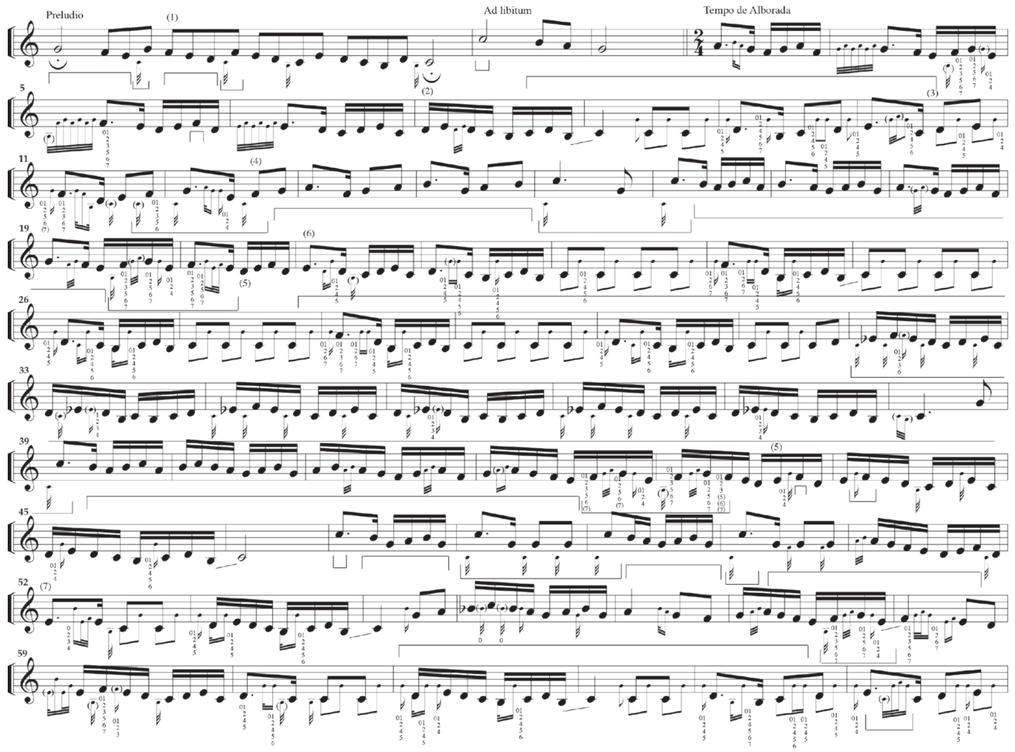


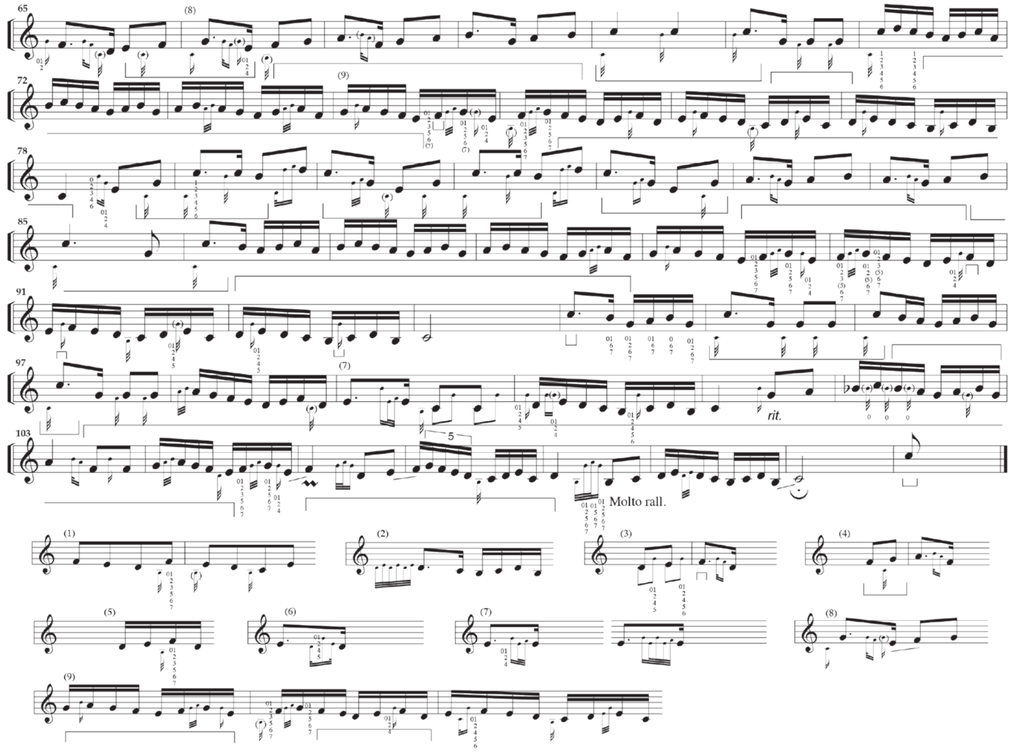
GAITEIROS DE SOUTELO DE MONTES

ALBORADA DE ROSALÍA DE CASTRO

Repertorio de Avelino Cachafeiro

INTÉRPRETE RICARDO PORTELA
TRANSCRICIÓN CARLOS NÚÑEZ

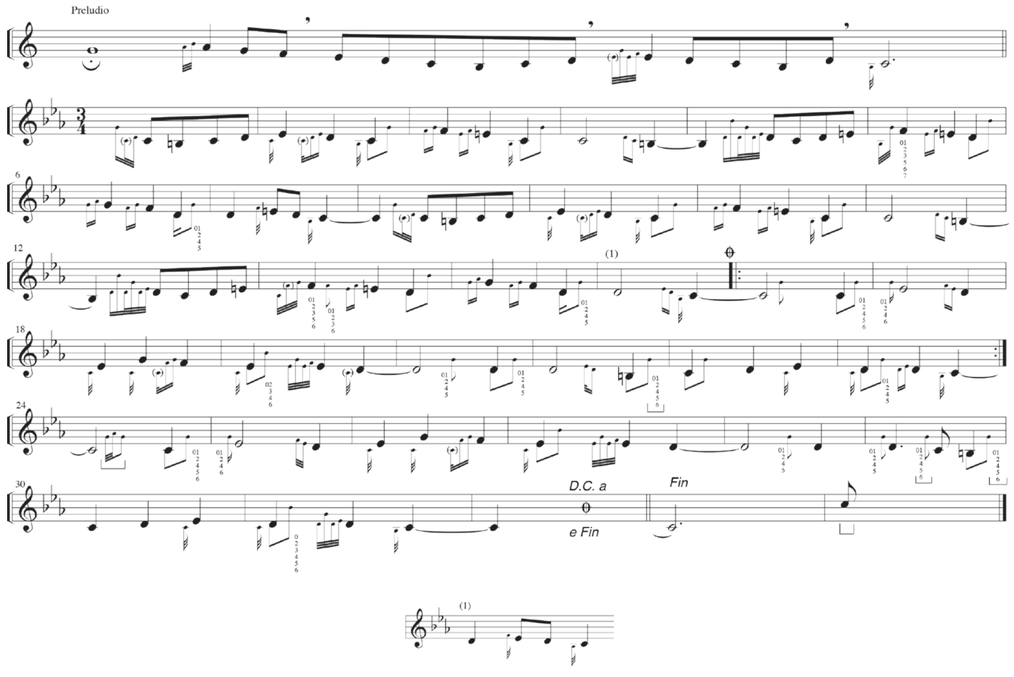




FOLIADA DE TENORIO

Repertorio de Avelino Cachafeiro

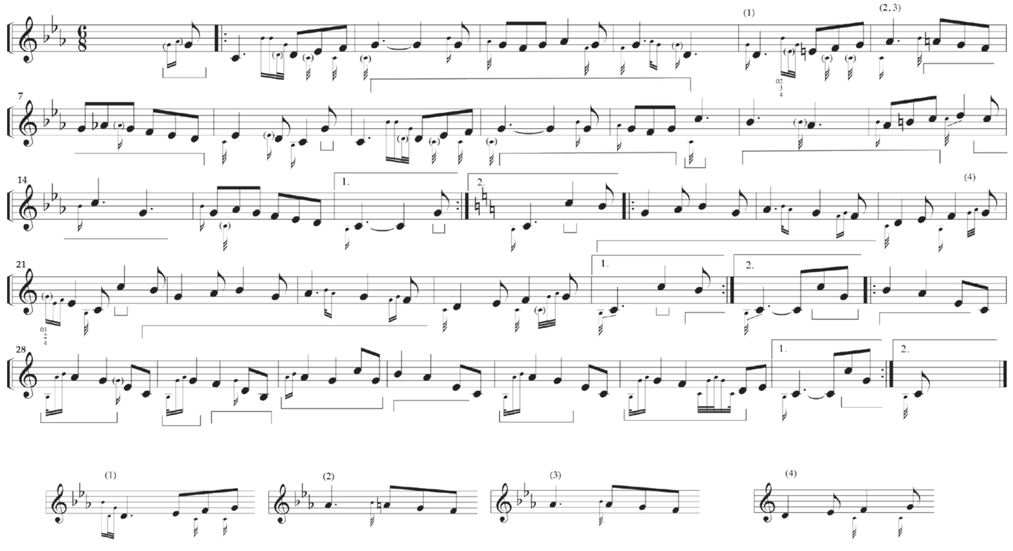
intérprete ricardo portela
transcrición carlos núñez



MUIÑEIRA DE CHANTADA

Repertorio de Avelino Cachafeiro

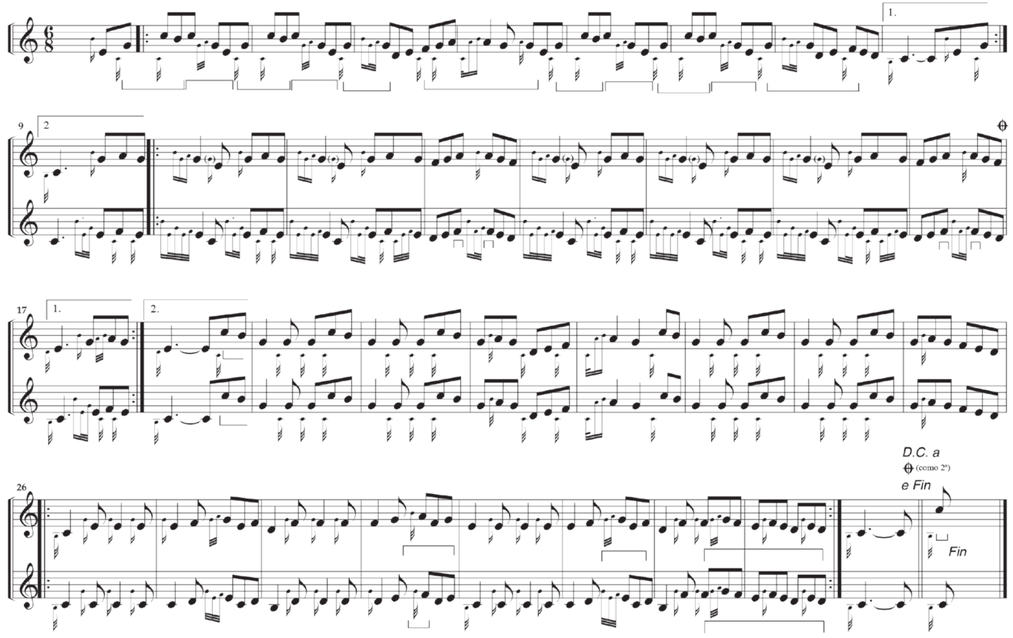
intérprete ricardo portela
transcrición carlos núñez



ESTRÓUPELE-TRÓUPELE

Repertorio dos Gaiteiros de Soutelo

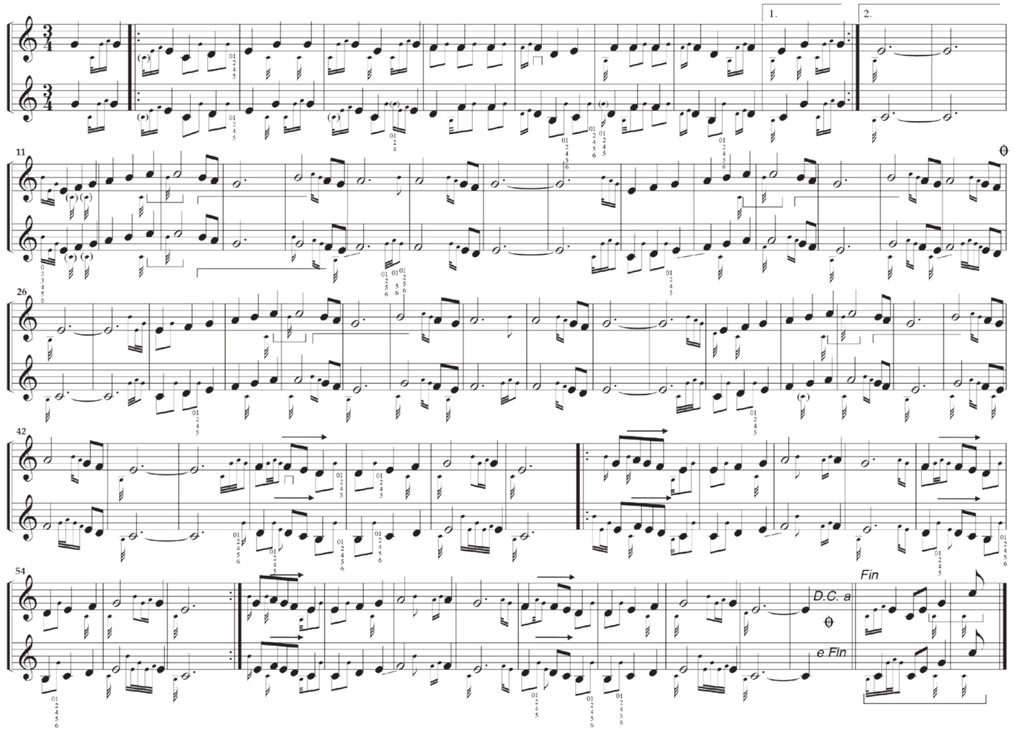
intérprete ricardo portela
transcrición carlos núñez



HEICHO DE DAR, QUERIDIÑA

Repertorio dos Gaiteiros de Soutelo

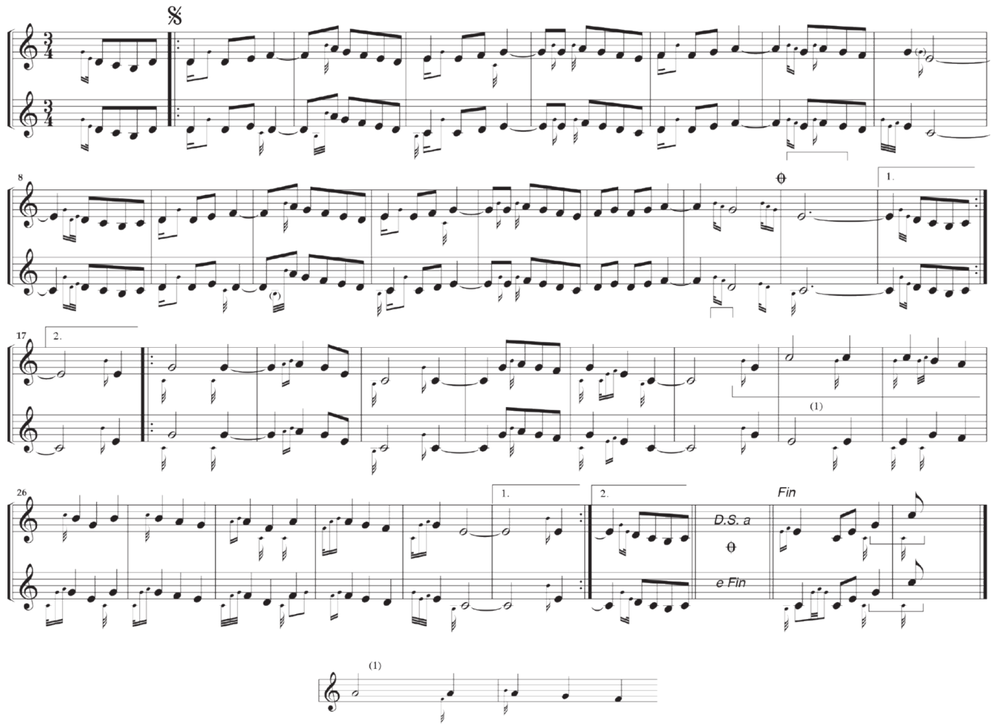
intérprete ricardo portela
transcrición carlos núñez



FOLIADA DE LUXÁN

Repertorio dos Gaiteiros de Soutelo

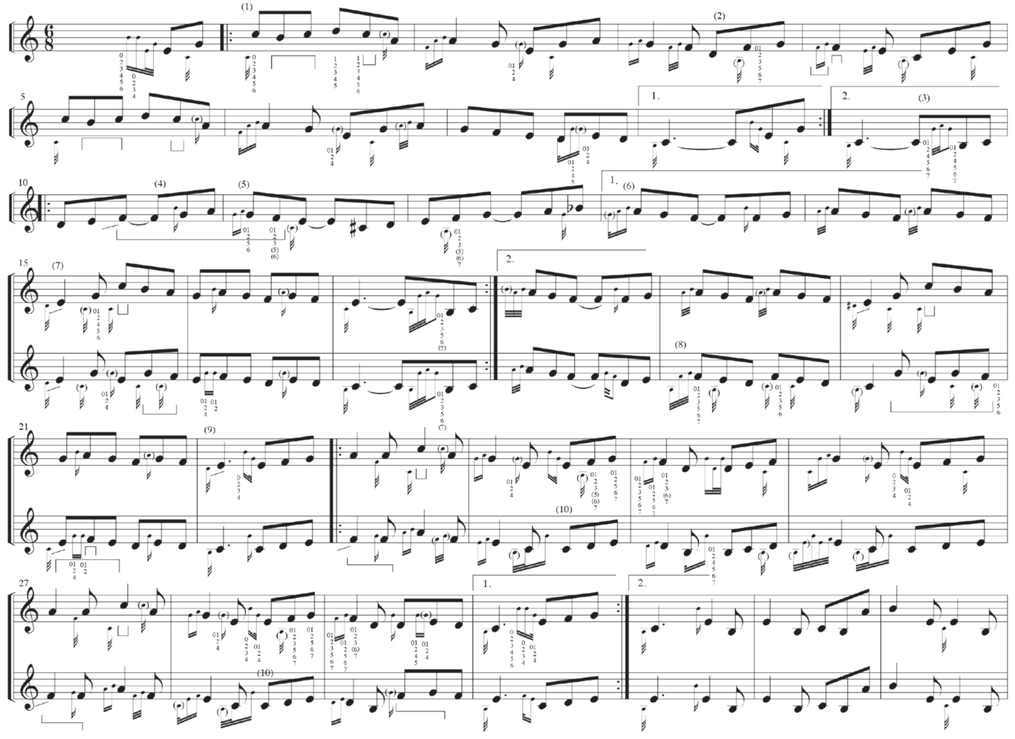
intérprete ricardo portela
transcrición carlos núñez

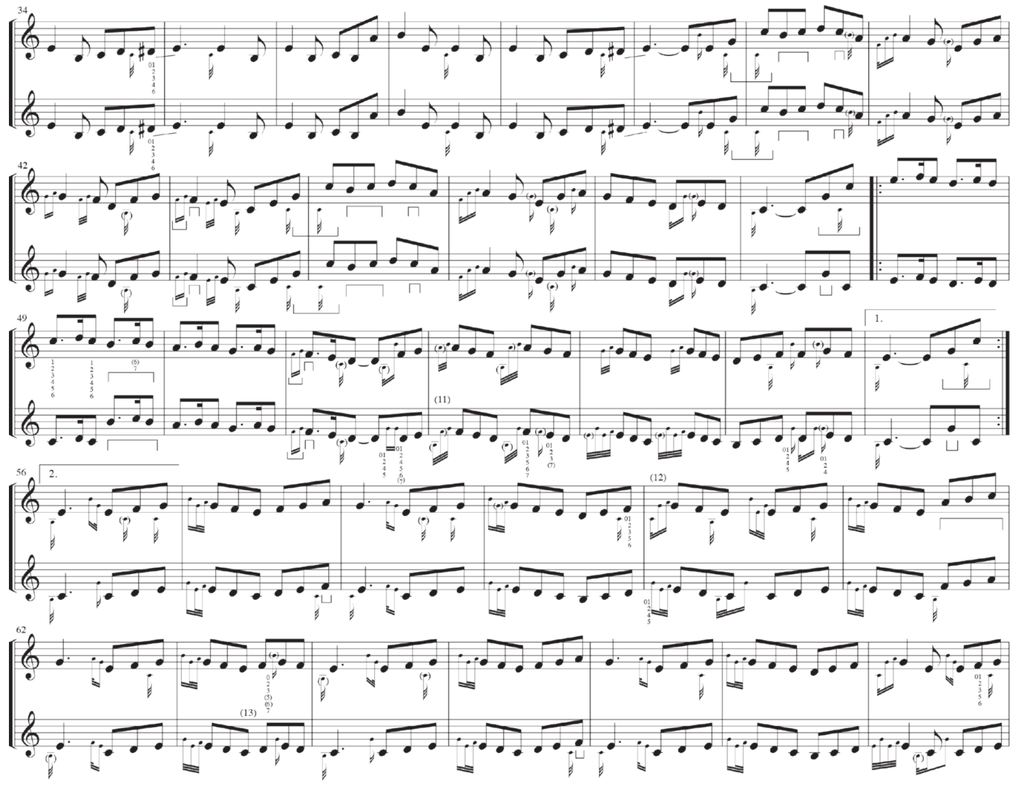


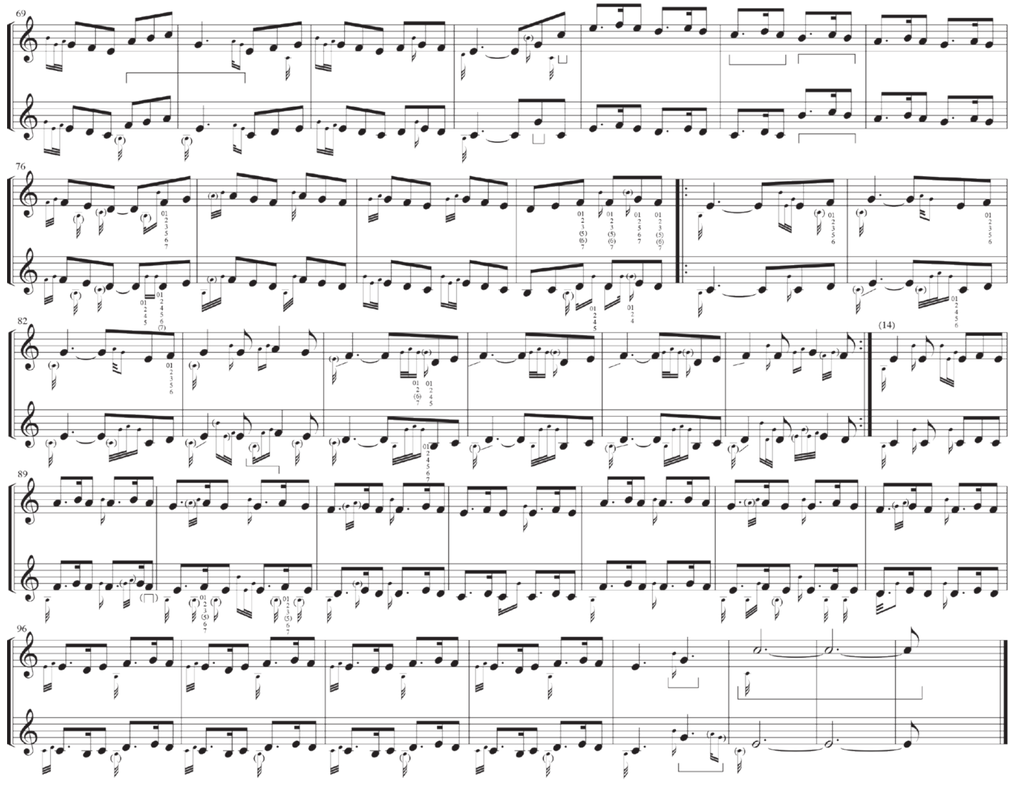
LA ALFONSINA

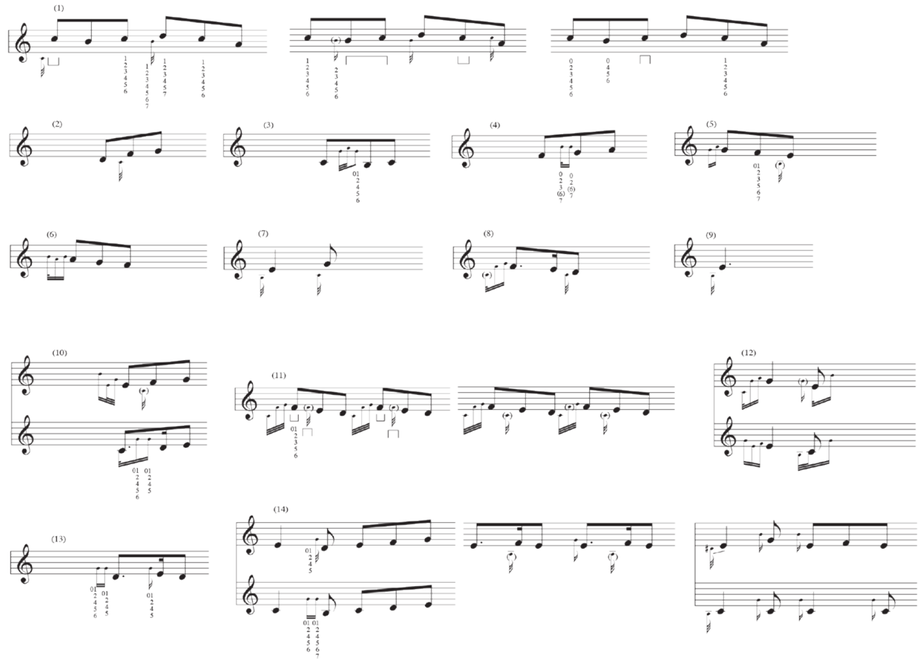
Repertorio dos Gaiteiros de Soutelo
Composta por Canuto Berea

intérprete ricardo portela
transcrición carlos núñez




34
42
49
1.
(11)
56
2.
(12)
62
(13)

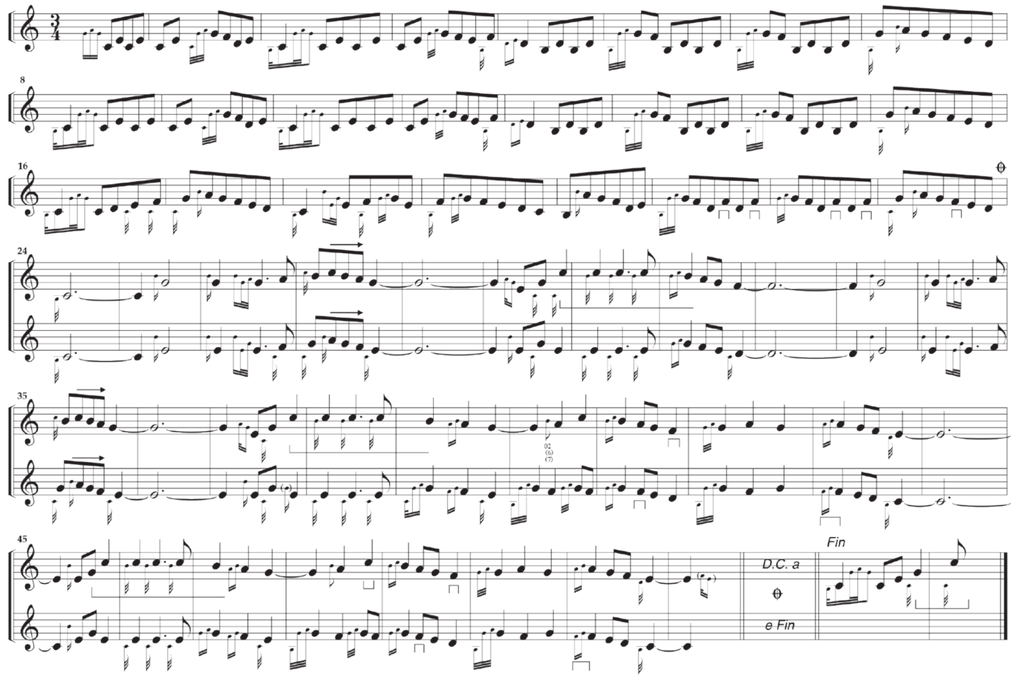

69
76
82
(14)
89
96



RÍAS BAIXAS

Repertorio dos Gaiteiros de Soutelo

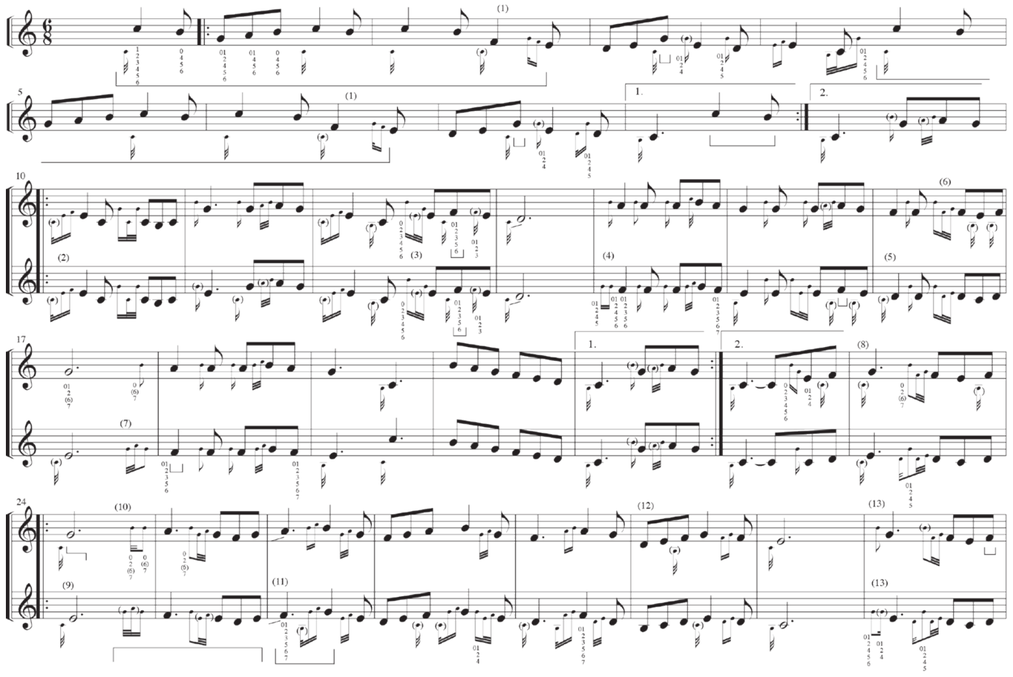
INTÉRPRETE RICARDO PORTELA
TRANSCRICIÓN CARLOS NÚÑEZ

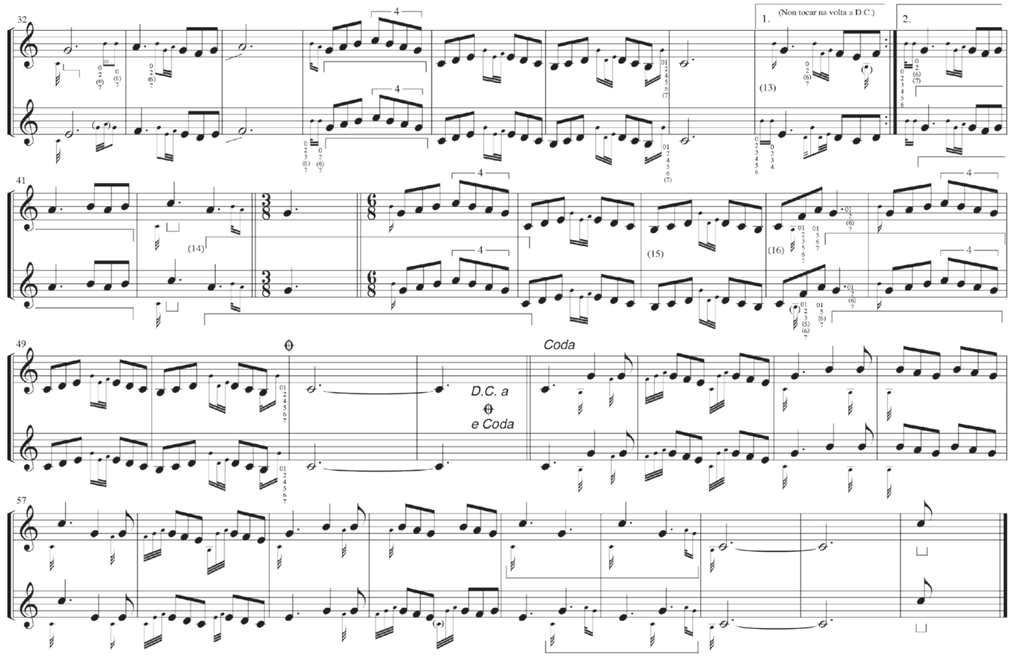


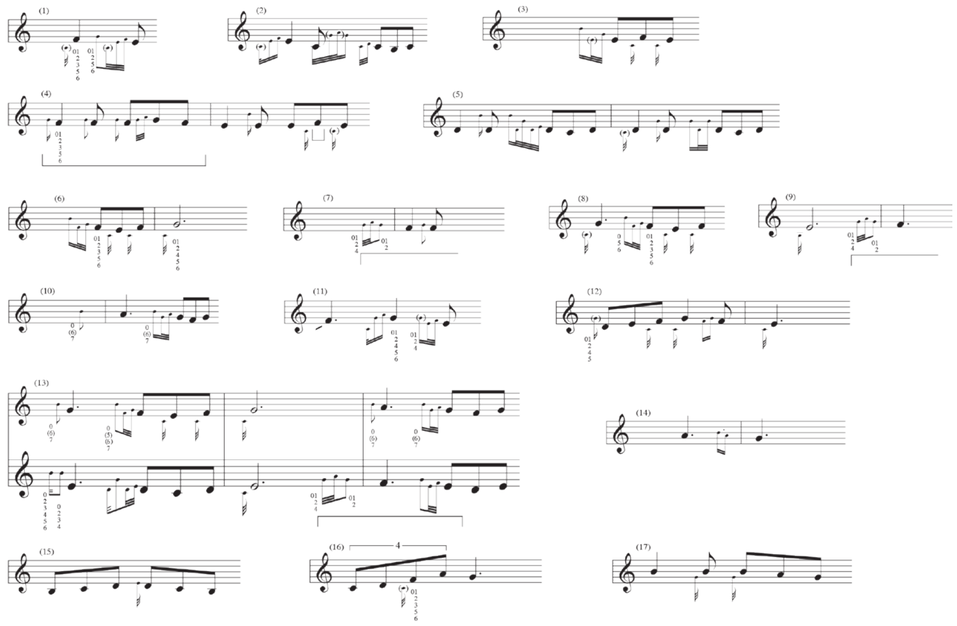
FARRUQUIÑA, CHAMAN Á PORTA

Repertorio dos Gaiteiros de Soutelo

INTÉRPRETE RICARDO PORTELA
TRANSCRICIÓN CARLOS NÚÑEZ



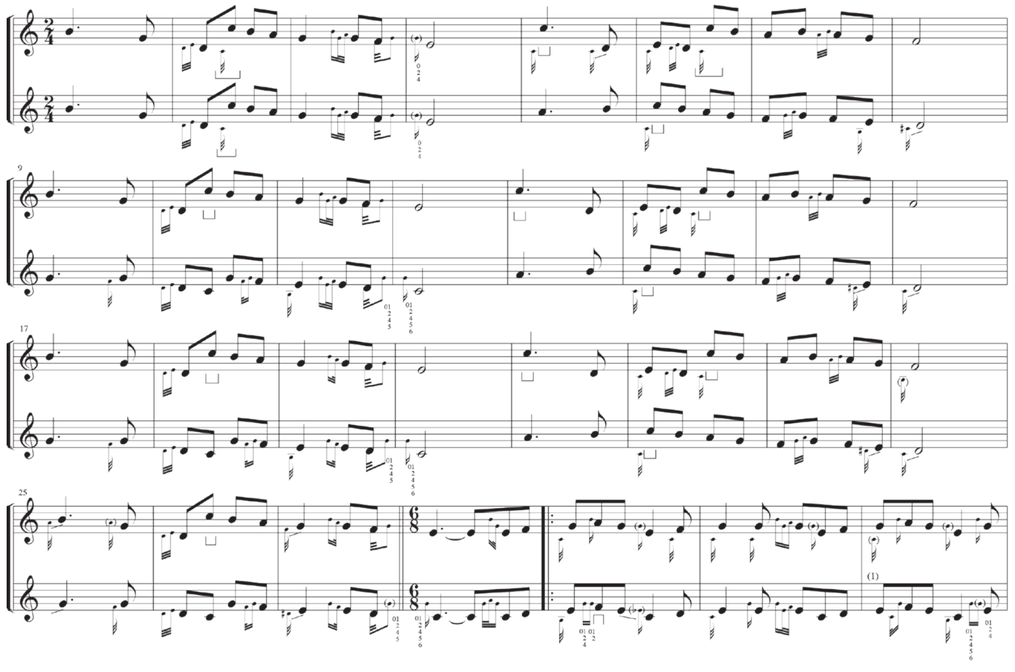


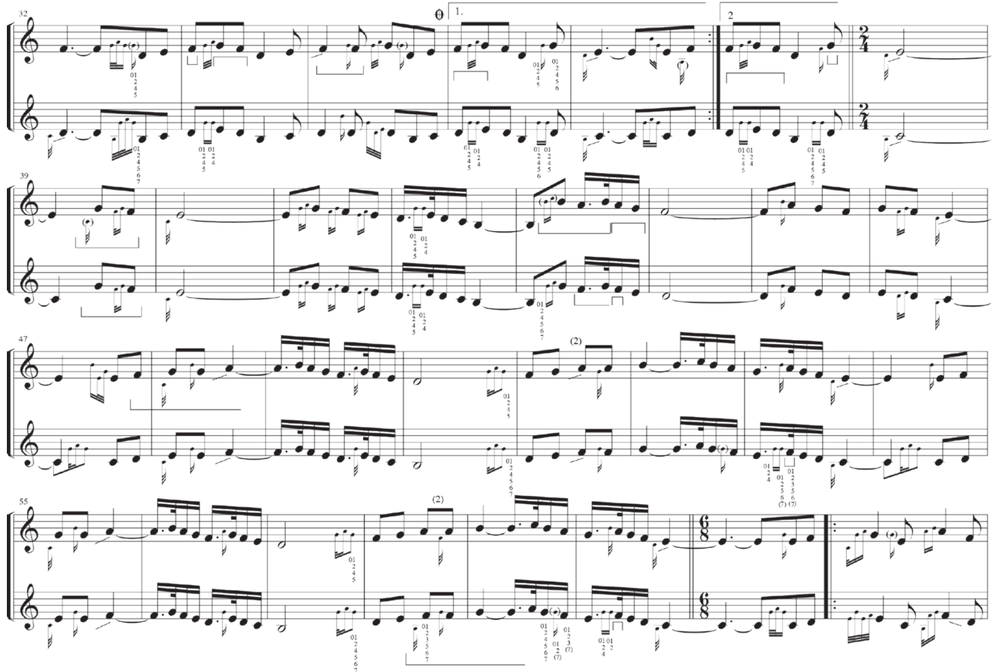


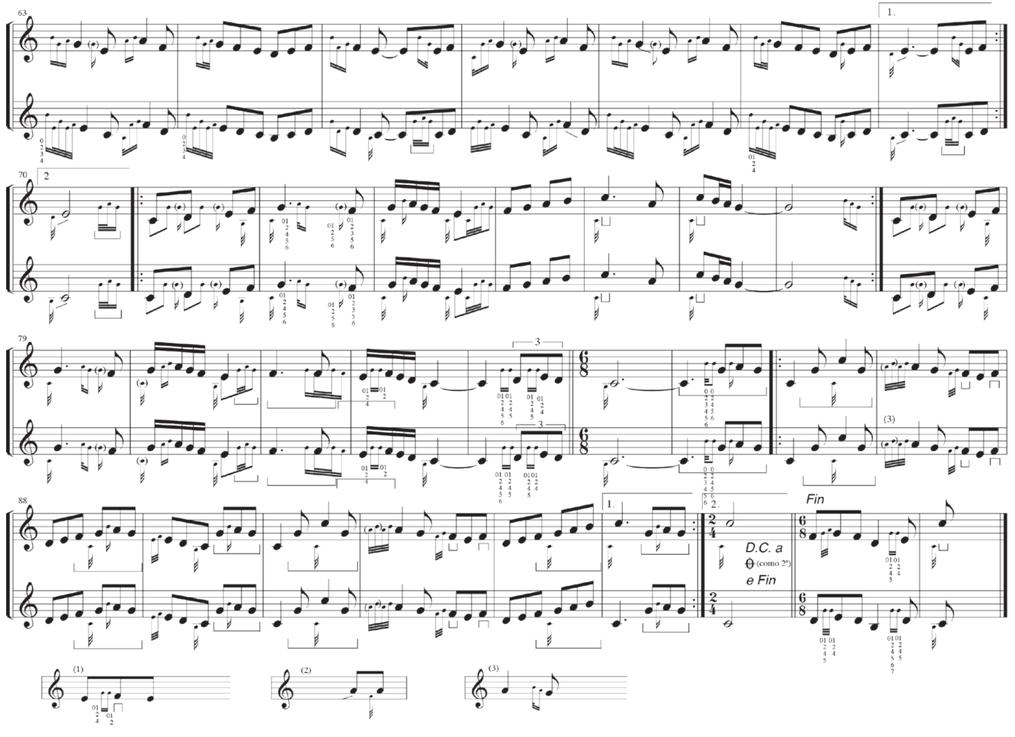
A VOLTA DA FESTA

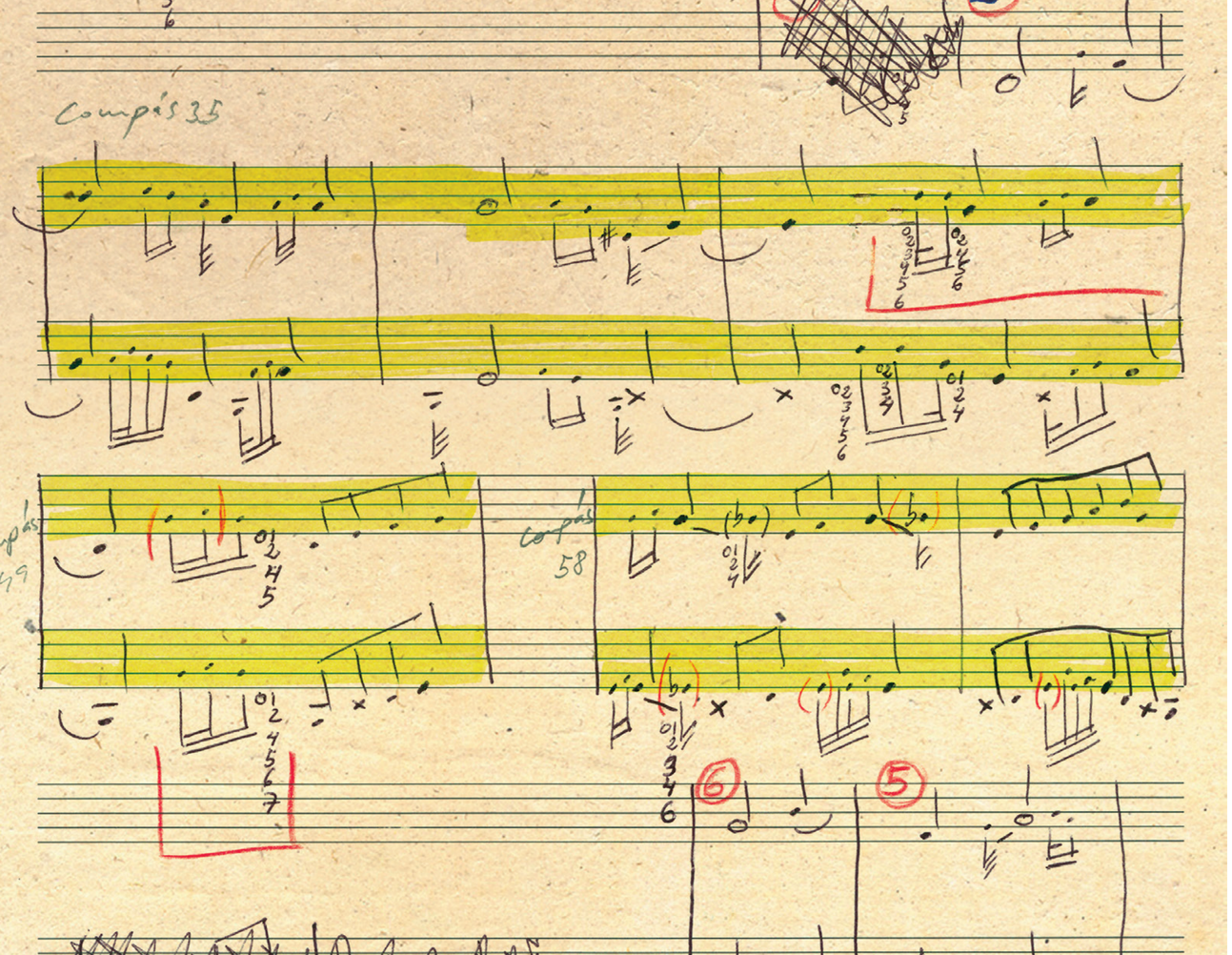
Repertorio dos Gaiteiros de Soutelo

intérprete ricardo portela
transcrición carlos núñez




32
1.
2
39
47
(2)
55
(2)


63
1.
70
2
79
3
3
(3)
88
1.
2.
Fin
D.C. a
(como 2ª)
e Fin
(1)
(2)
(3)



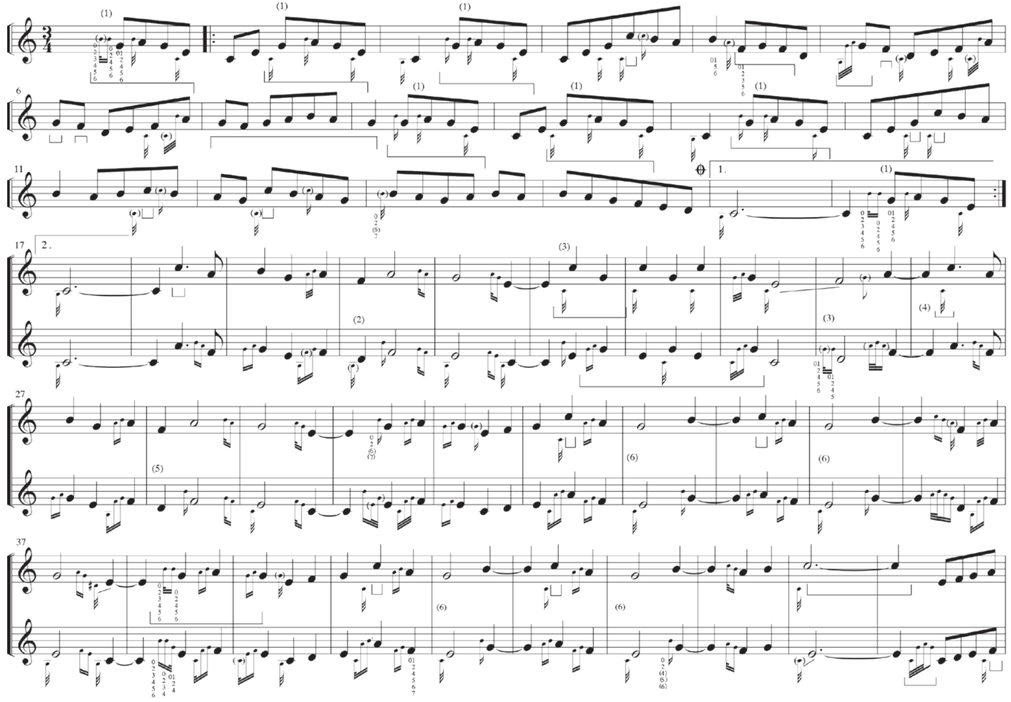
VIGO

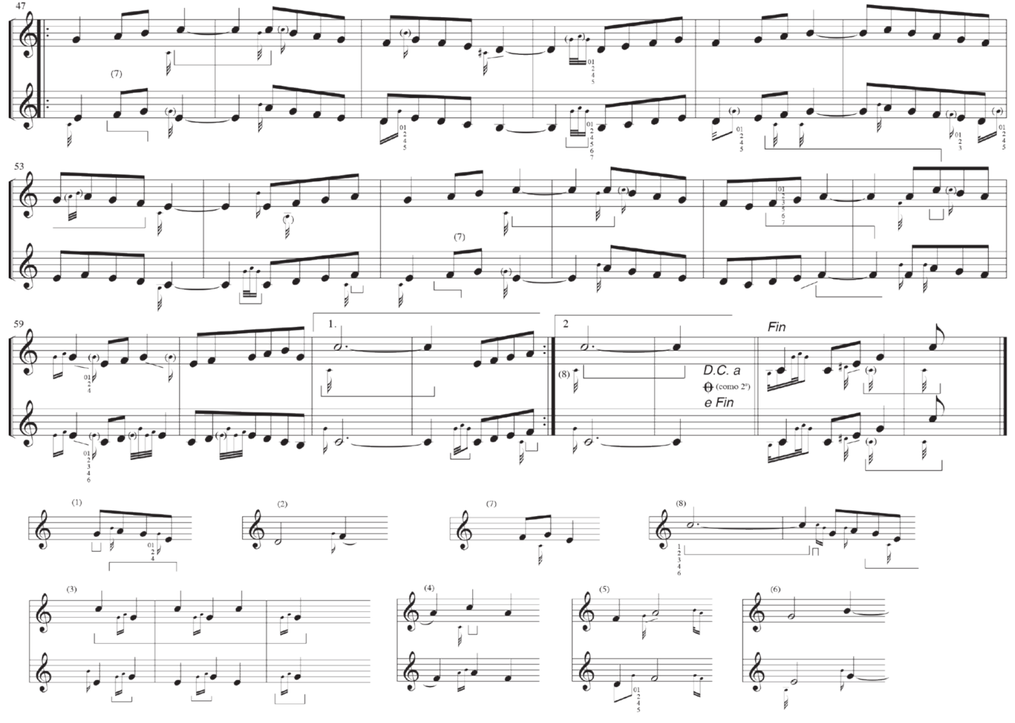
OS MORENOS DE LAVADORES

XOTA DA GUÍA

Repertorio dos Morenos de Lavadores
Composta por José Álvarez Olmos

INTÉRPRETE RICARDO PORTELA
TRANSCRICIÓN CARLOS NÚÑEZ

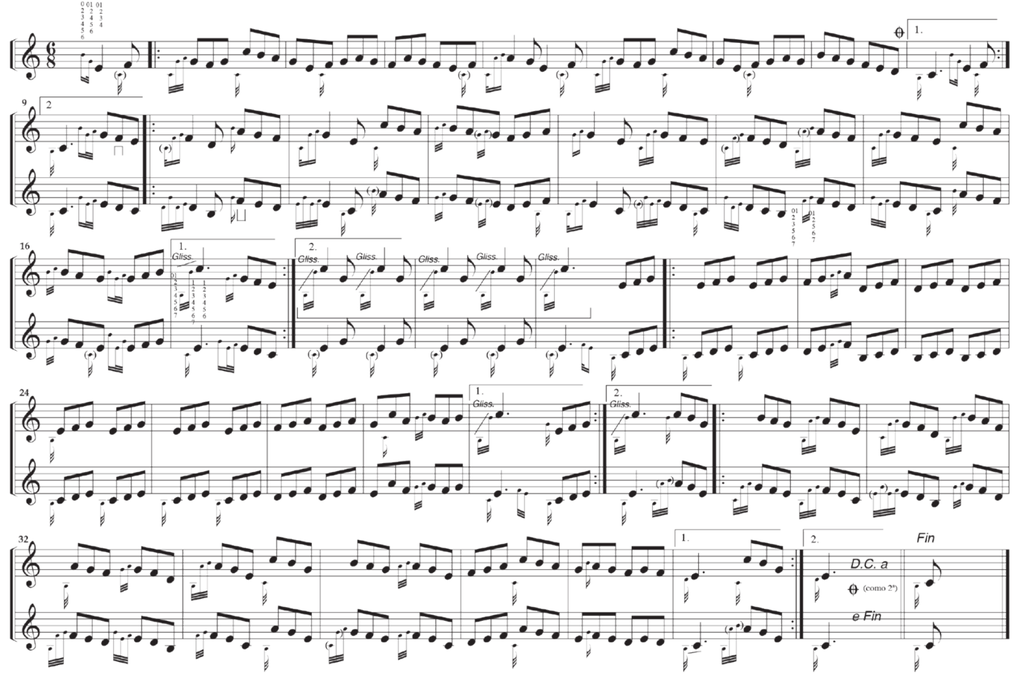




MUIÑEIRA DE MALLO

Repertorio dos Morenos de Lavadores
Composta por José Álvarez Olmos

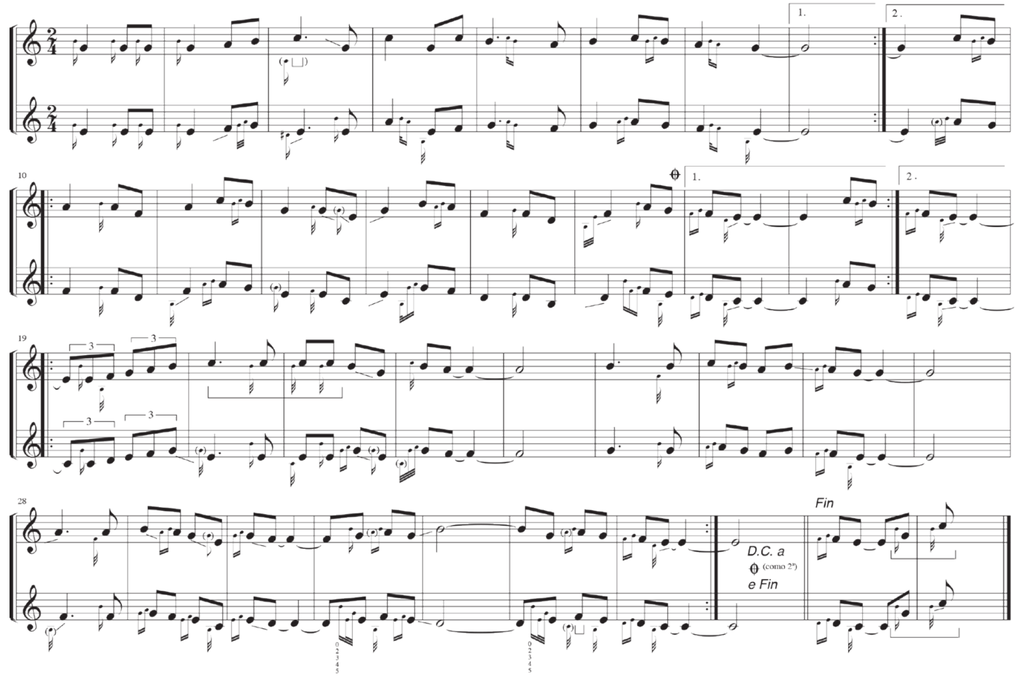
intérprete ricardo portela
transcrición carlos núñez

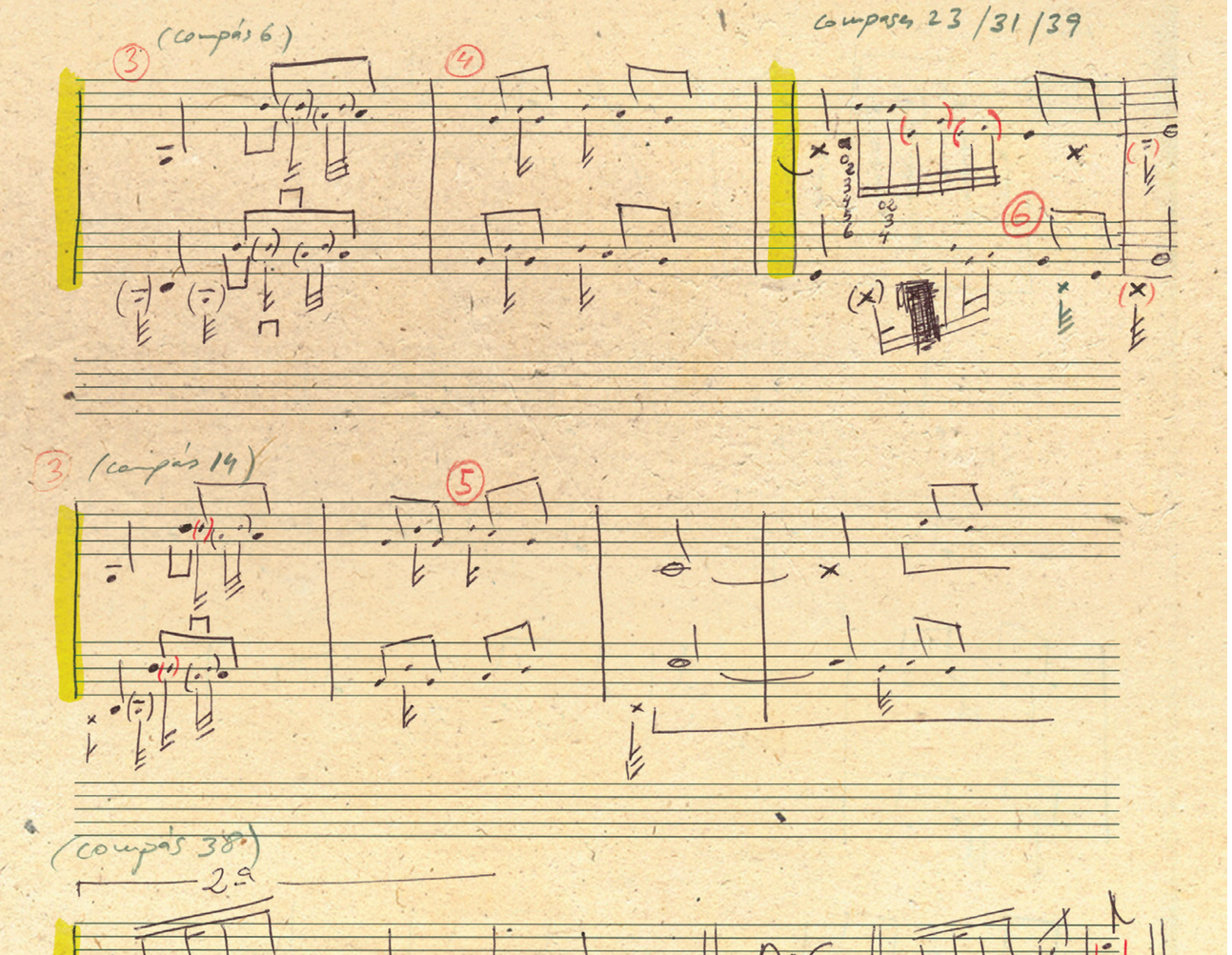


PASODOBLE DE SAN ROQUE

Repertorio dos Morenos de Lavadores

intérprete ricardo portela
transcrición carlos núñez





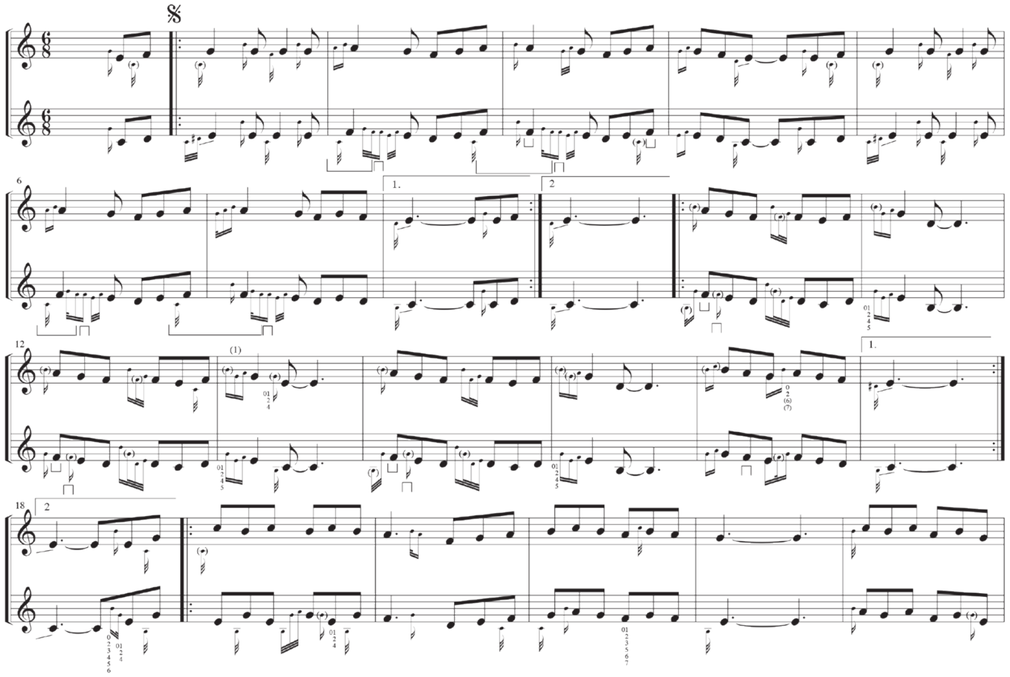
VIGO

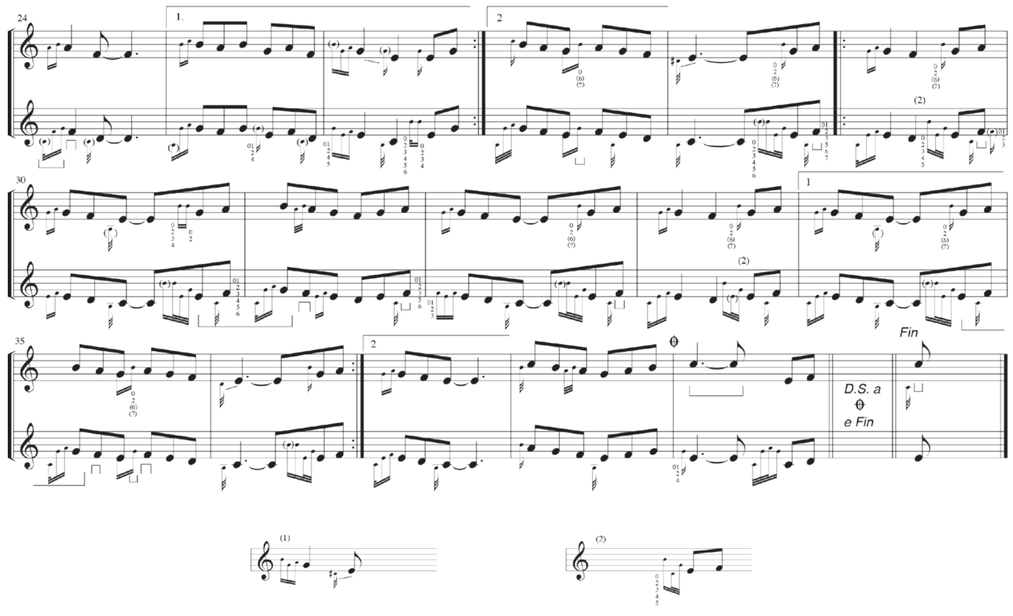
XESÚS PORTELA

MUIÑEIRA DA GRELADA

Repertorio de Xesús Portela

INTÉRPRETE RICARDO PORTELA
TRANSCRICIÓN CARLOS NÚÑEZ

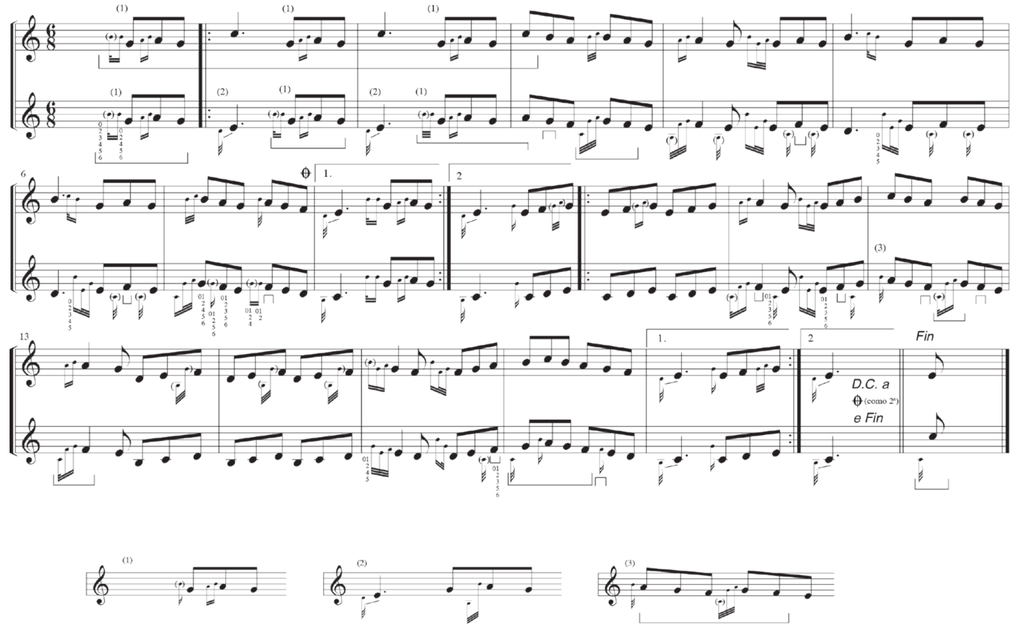




A FREIXA

Repertorio de Xesús Portela
Composta por Rogelio Groba

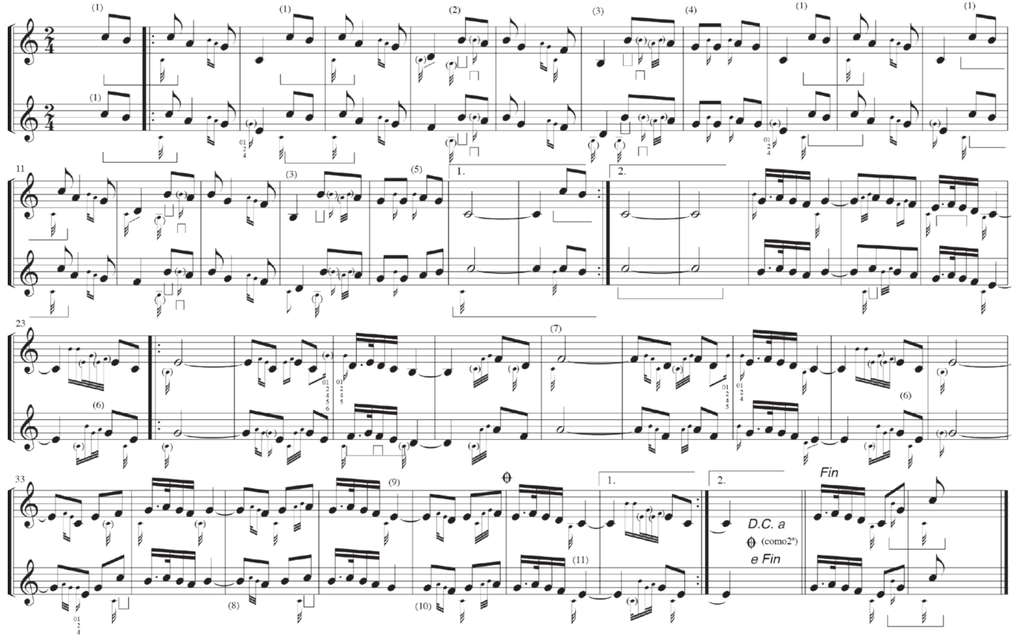
intérprete ricardo portela
transcrición carlos núñez

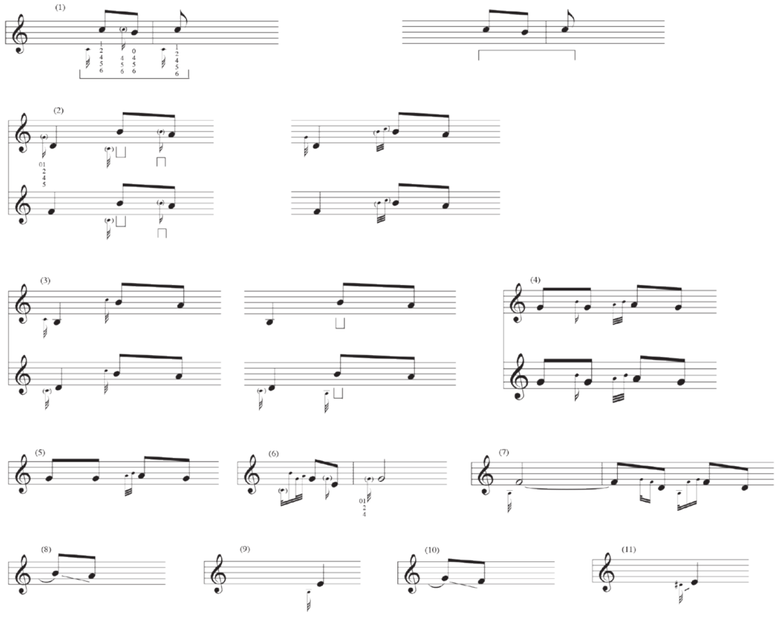


PASODOBLE DE VIASCÓN

Repertorio de Xesús Portela

intérprete ricardo portela
transcrición carlos núñez

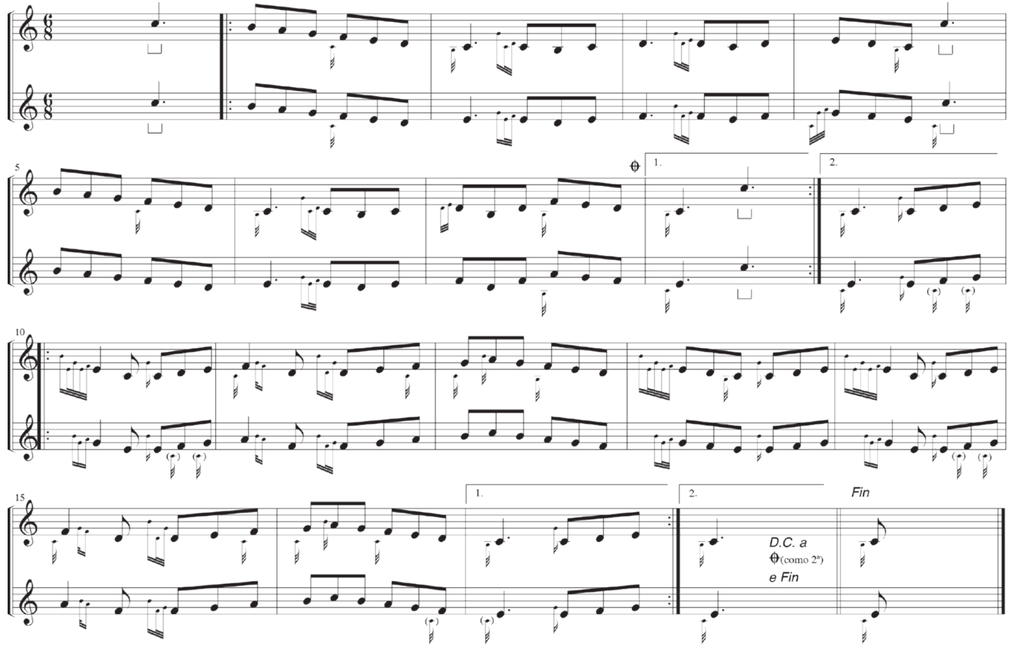


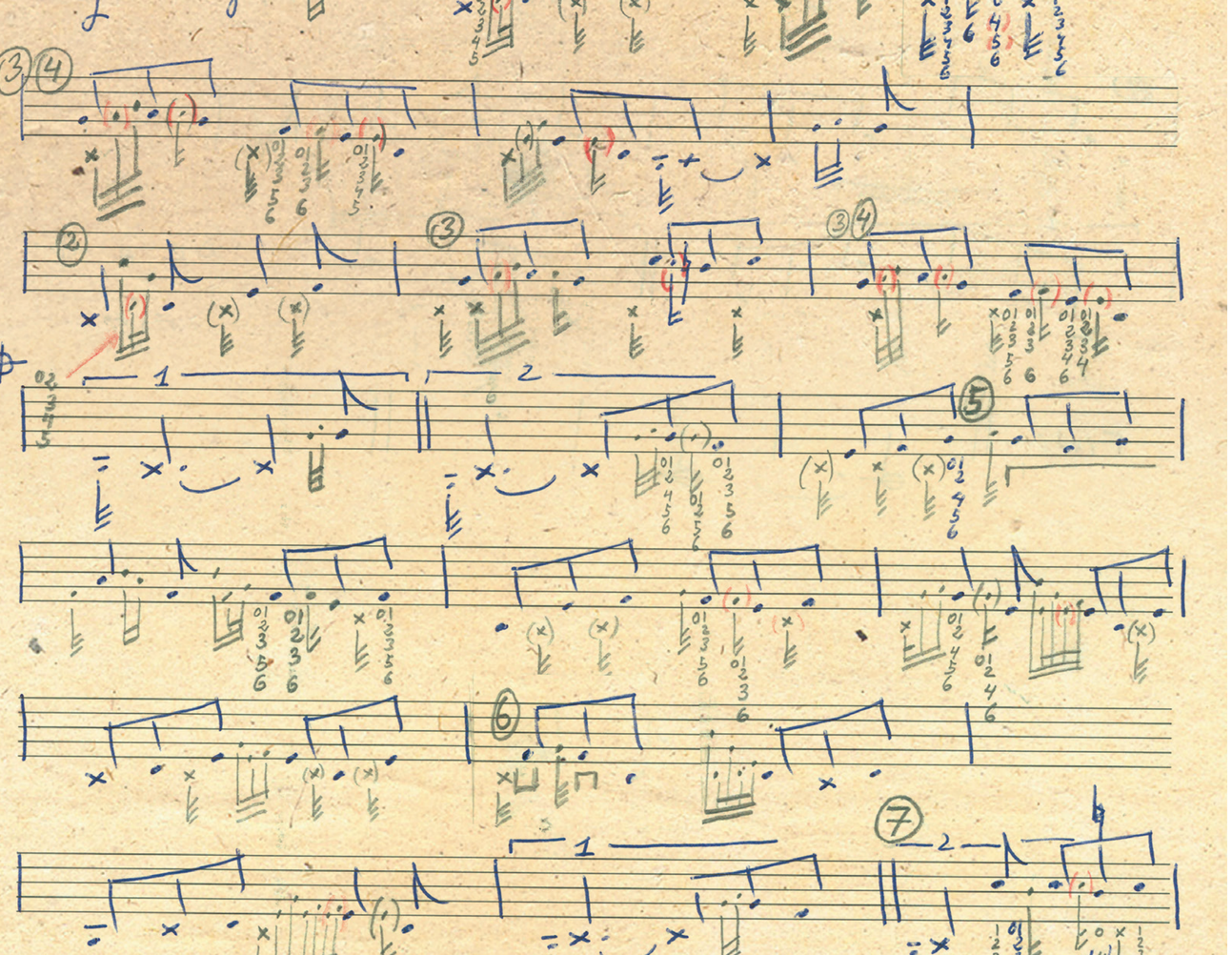


MUIÑEIRA DOS NENOS

Repertorio de Xesús Portela

intérprete ricardo portela
transcrición carlos núñez



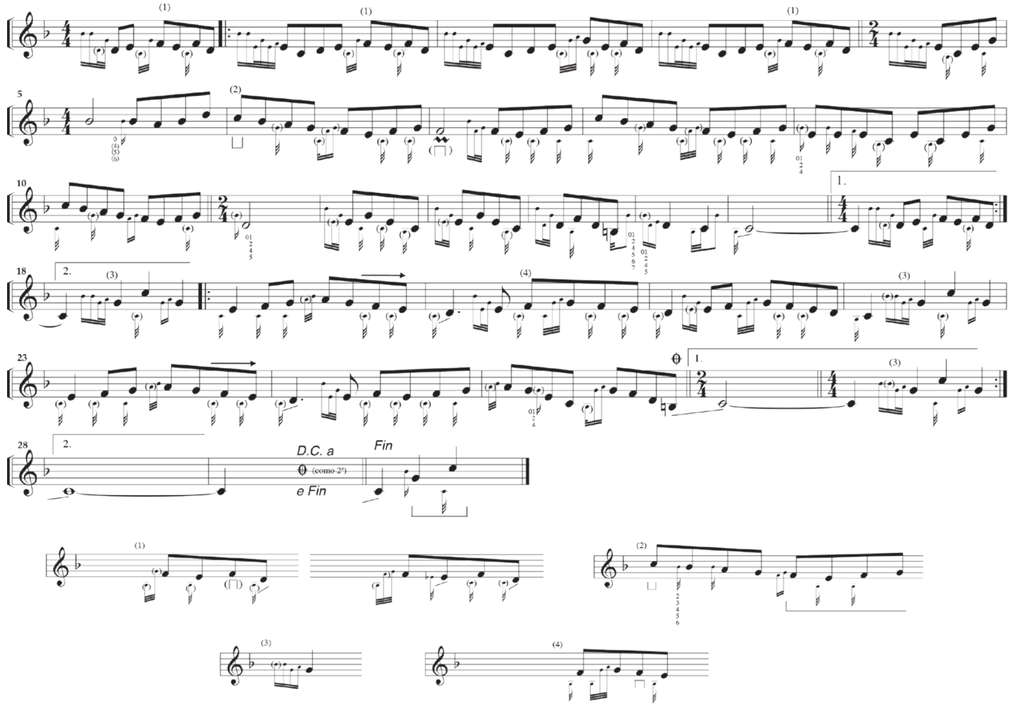


CARACAS

AIRES DE PONTEVEDRA

Aprendida de Xosé Sesto

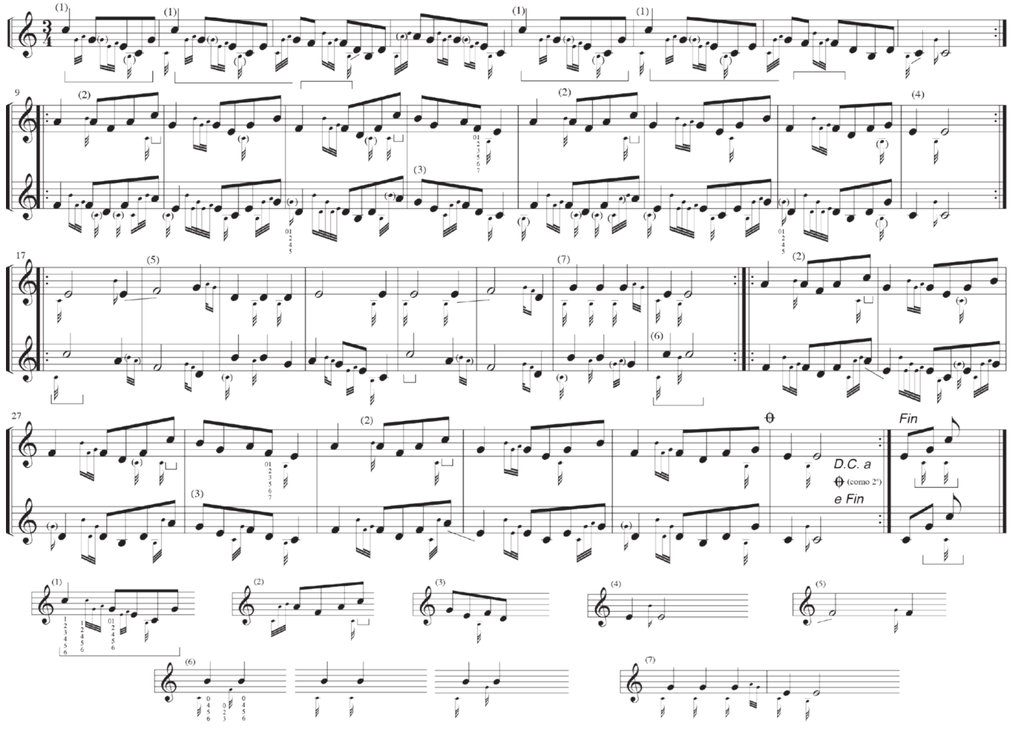
intérprete ricardo portela
transcrición carlos núñez



MARCHA PROCESIONAL DO CORPUS DE PONTEVEDRA

Aprendida de Xosé Sesto

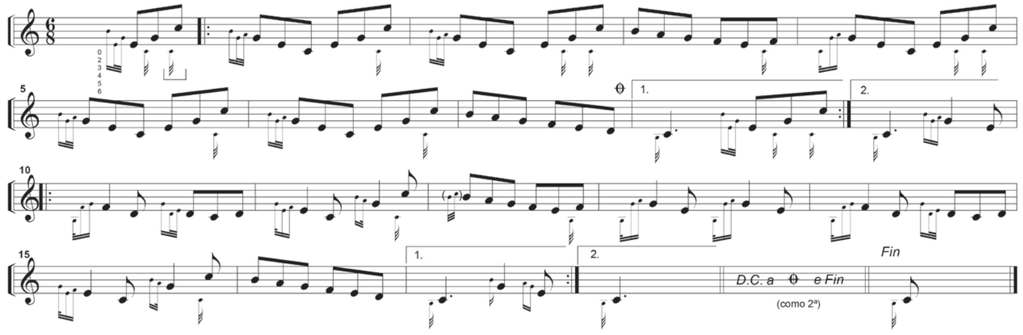
intérprete ricardo portela
transcrición carlos núñez



MUIÑEIRA DA COSTA

Repertorio de Agustín da Costa de la Iglesia

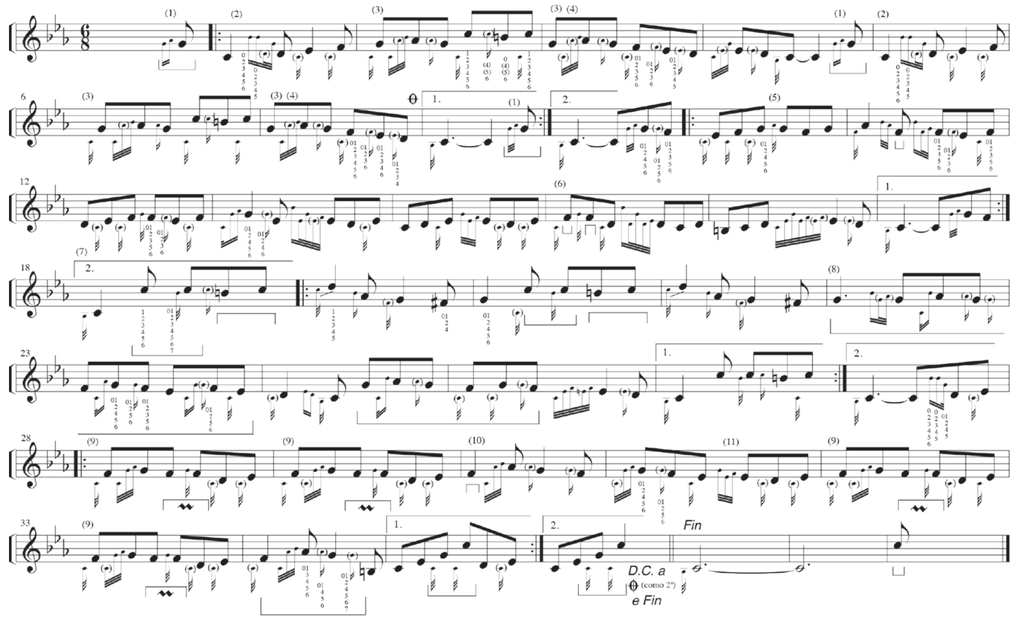
intérprete ricardo portela
transcrición carlos núñez

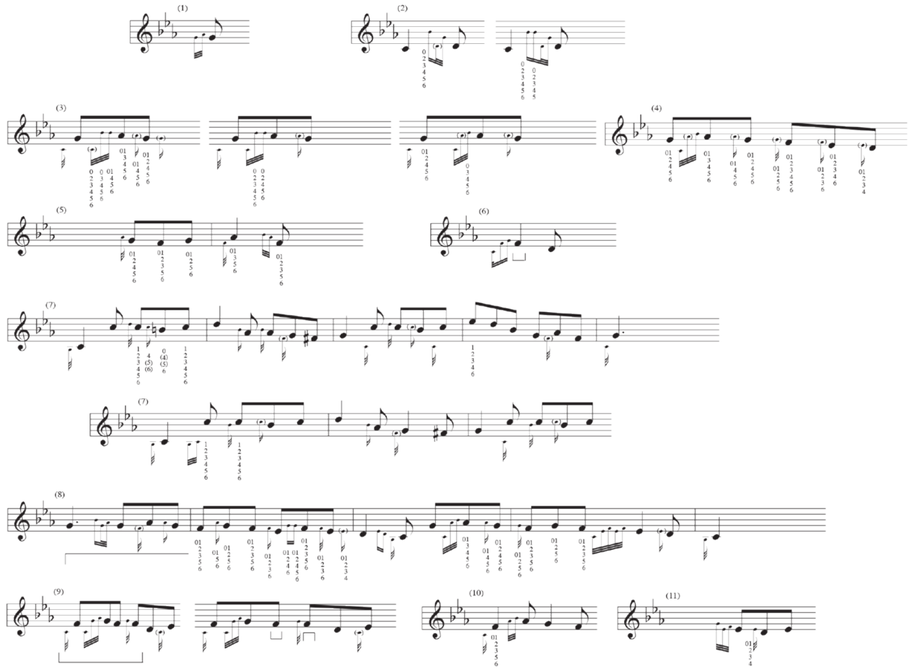


MUIÑEIRA DE PONTESAMPAIO

Repertorio de Castor Cachafeiro

intérprete ricardo portela
transcrición carlos núñez



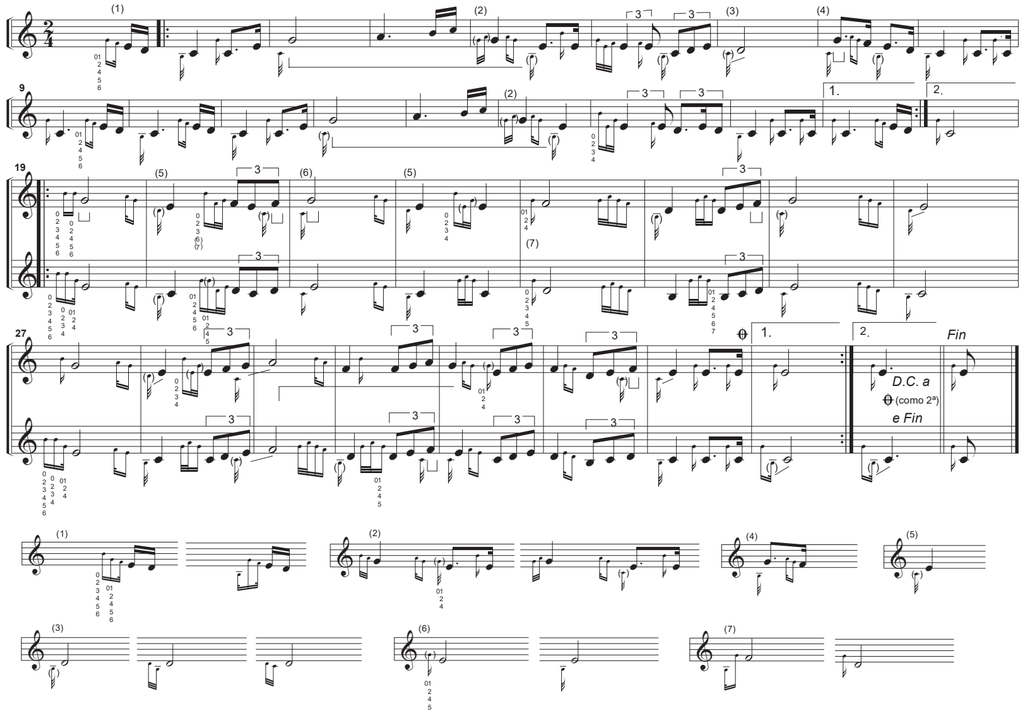


VELLAS TOCATAS
RECOLLIDAS DE GAITEIROS

MARCHA PROCESIONAL DO SAN BENITO

Composta por José Benito González López

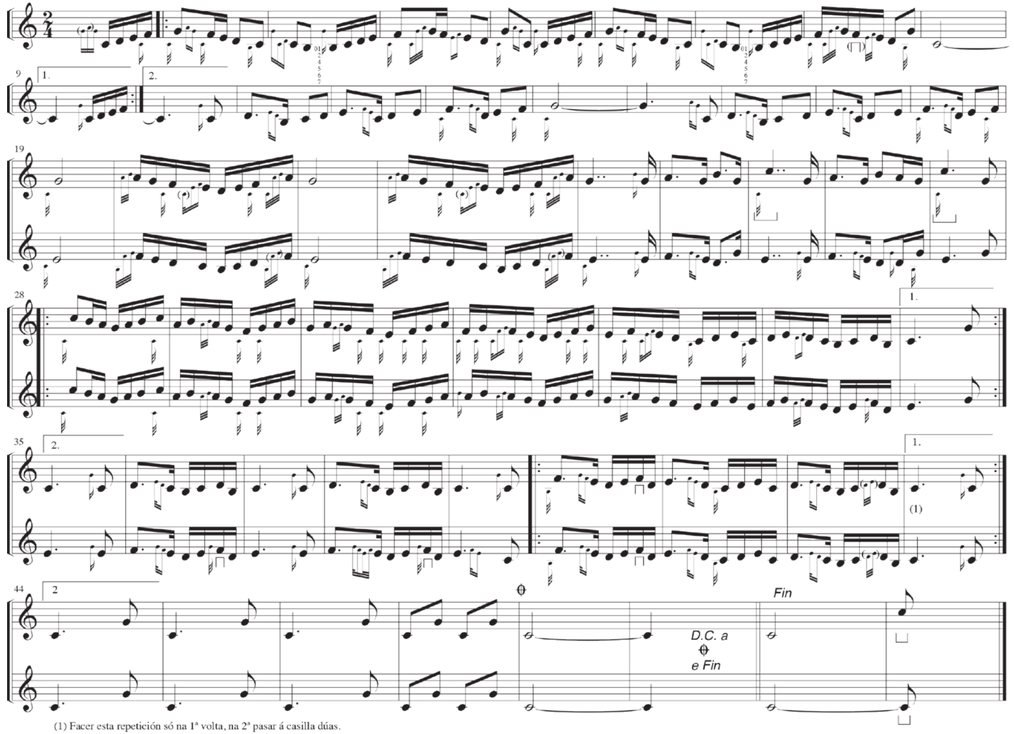
intérprete ricardo portela
transcrición carlos núñez



ALBORADA ANTIGA DE OURENSE

Repertorio de Faustino Santalices, Modesto Sánchez
e Coral de Ruada

intérprete ricardo portela
transcrición carlos núñez

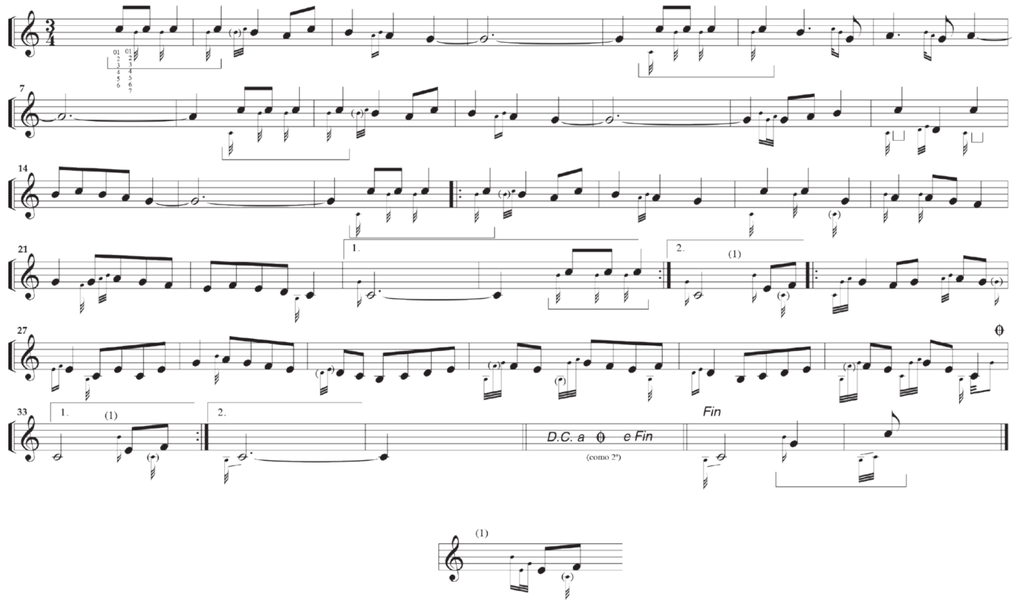


(1) Facer esta repetición só na 1ª volta, na 2ª pasar á casilla dúas.

XOTA DE MONTROVE

Repertorio de Farruco de Montrove

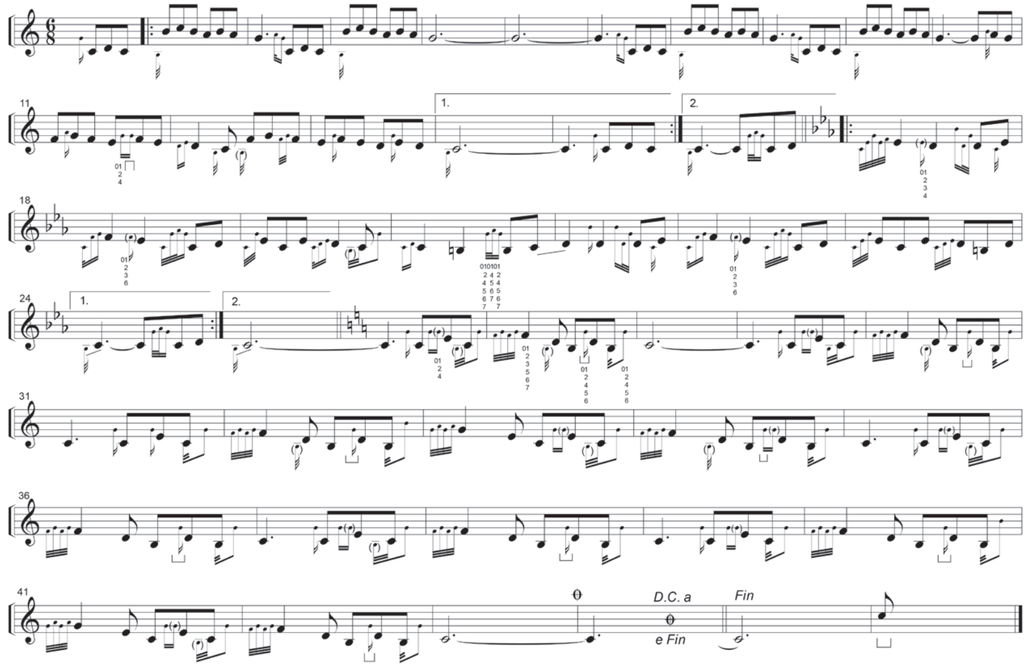
intérprete ricardo portela
transcrición carlos núñez



MUIÑEIRA DE FARRUCO

Repertorio de Farruco de Montrove

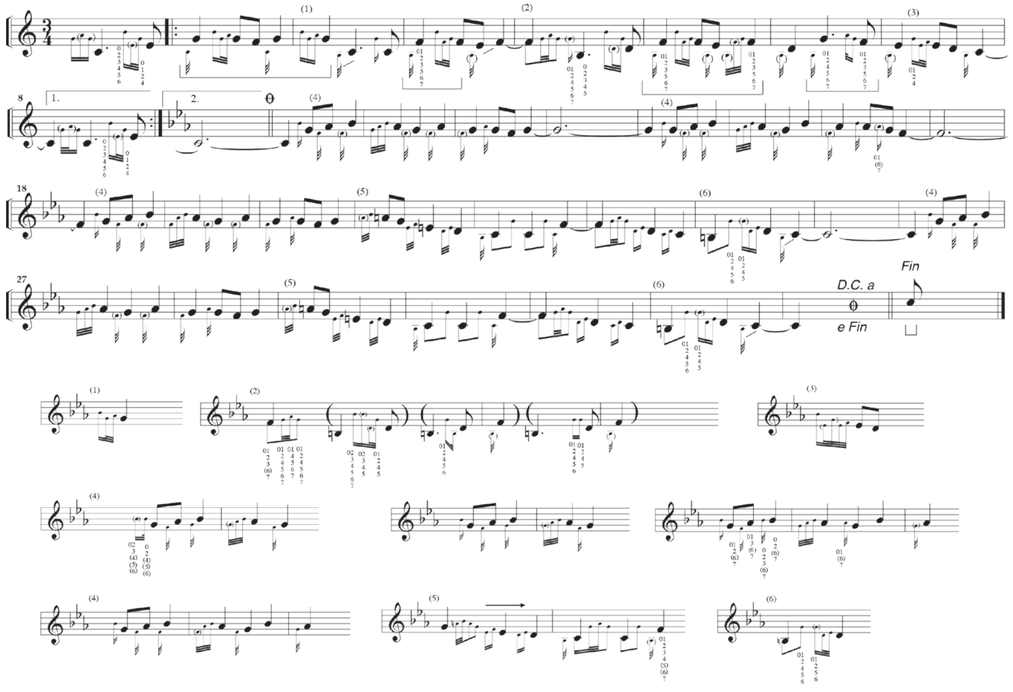
intérprete ricardo portela
transcrición carlos núñez



FOLIADA DE PADRENDA

Repertorio de Palla Mallada

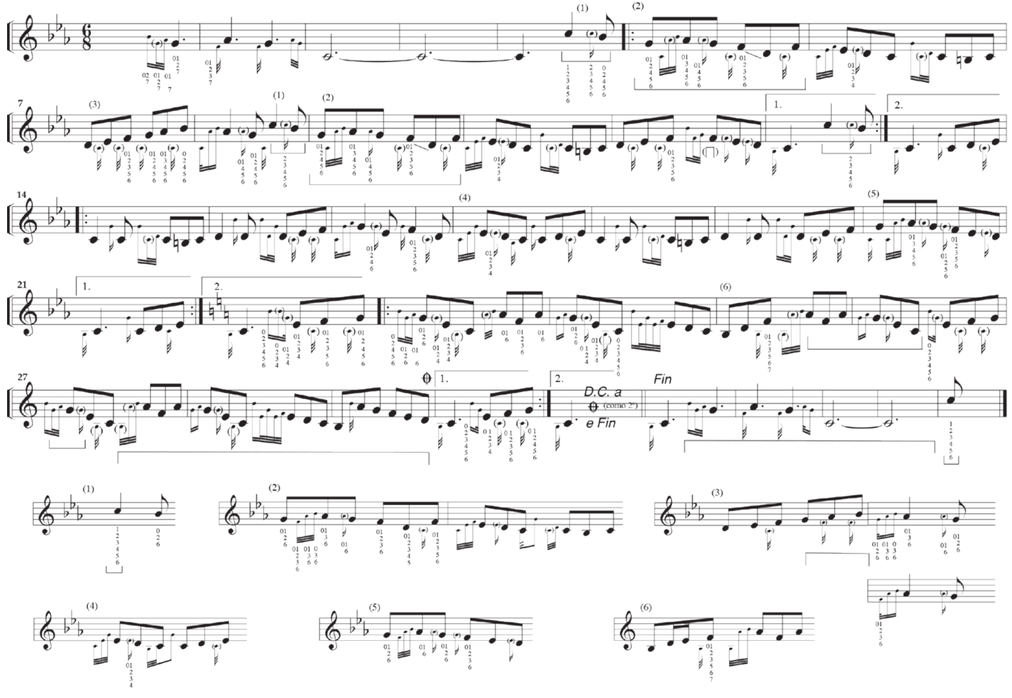
INTÉRPRETE RICARDO PORTELA
TRANSCRICIÓN CARLOS NÚÑEZ



MUIÑEIRA DE CABANA

Repertorio dos gaiteiros Manuel do Bosque / Emilio Corral

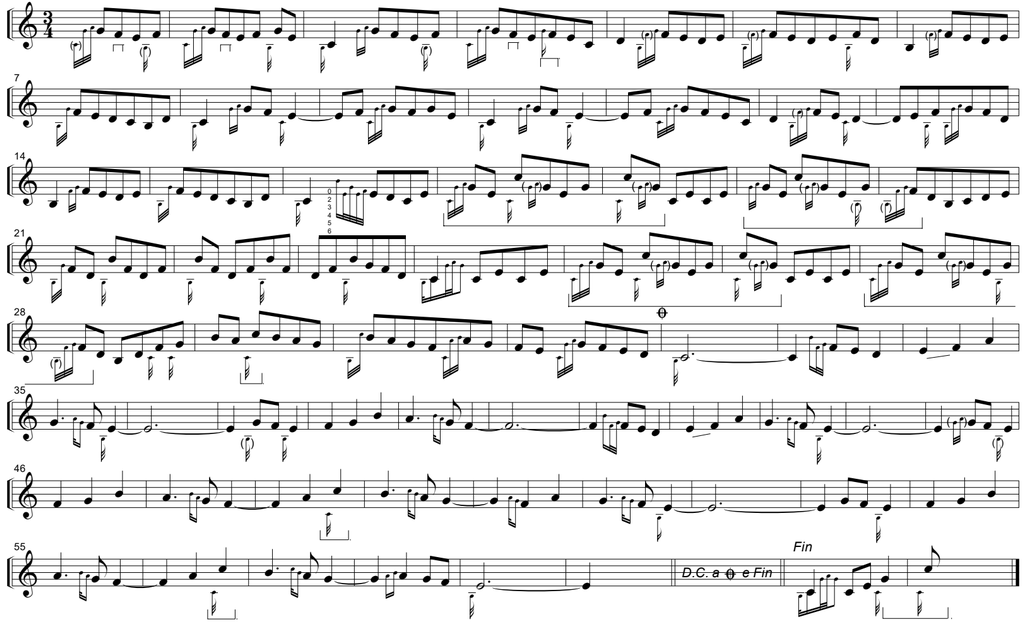
INTÉRPRETE RICARDO PORTELA
TRANSCRICIÓN CARLOS NÚÑEZ



XOTA DA MAÍA

Repertorio de Emilio Corral

INTÉRPRETE RICARDO PORTELA
TRANSCRICIÓN CARLOS NÚÑEZ

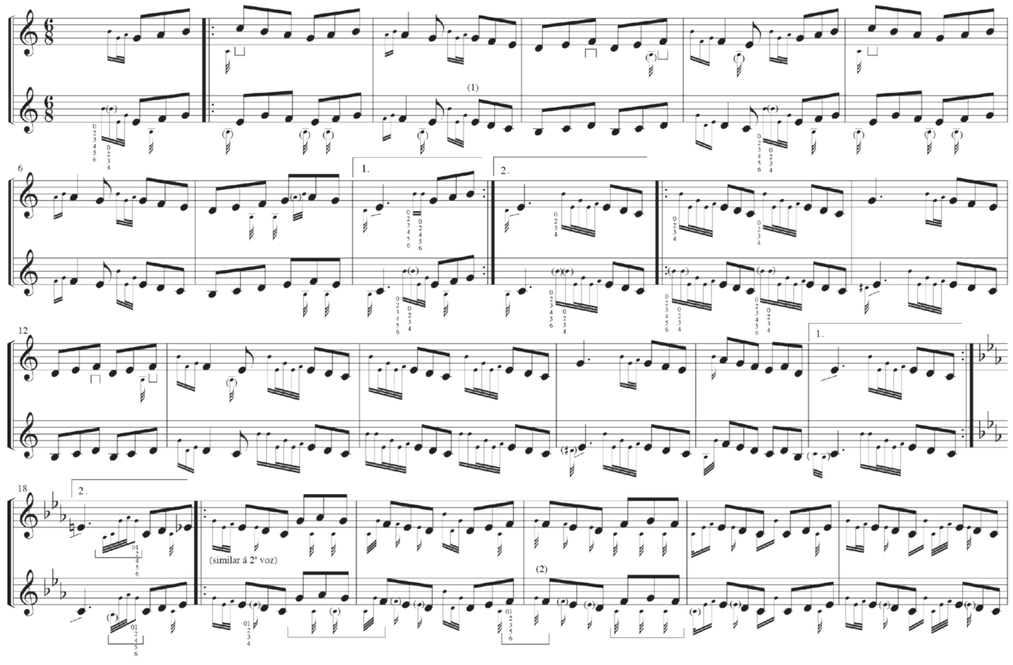


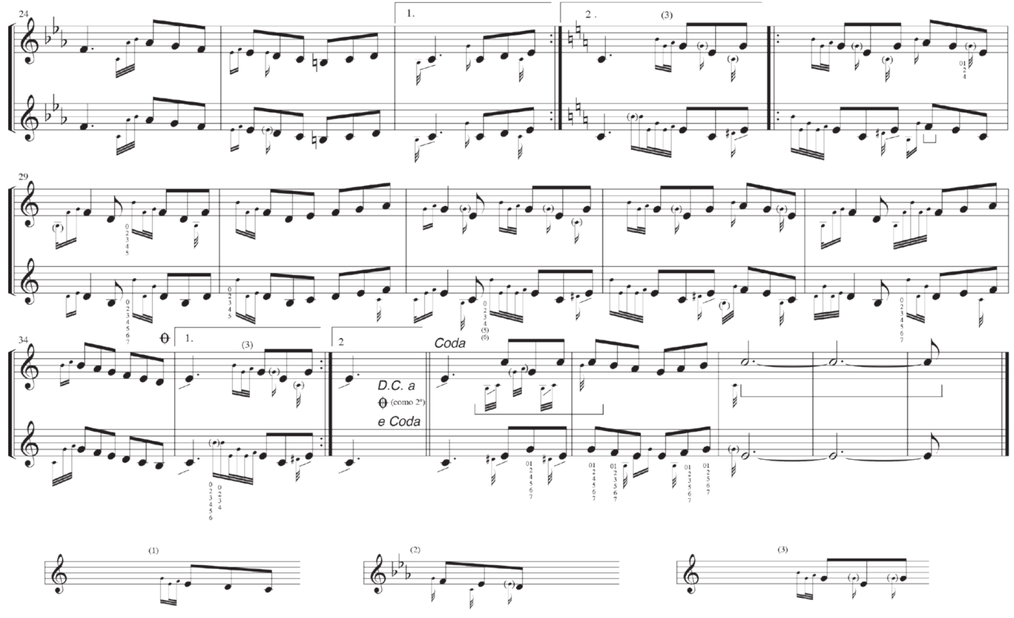
NOVAS COMPOSICIÓNS

LOLIÑA

Composta por Rosendo Mato Hermida

INTÉRPRETE RICARDO PORTELA
TRANSCRICIÓN CARLOS NÚÑEZ

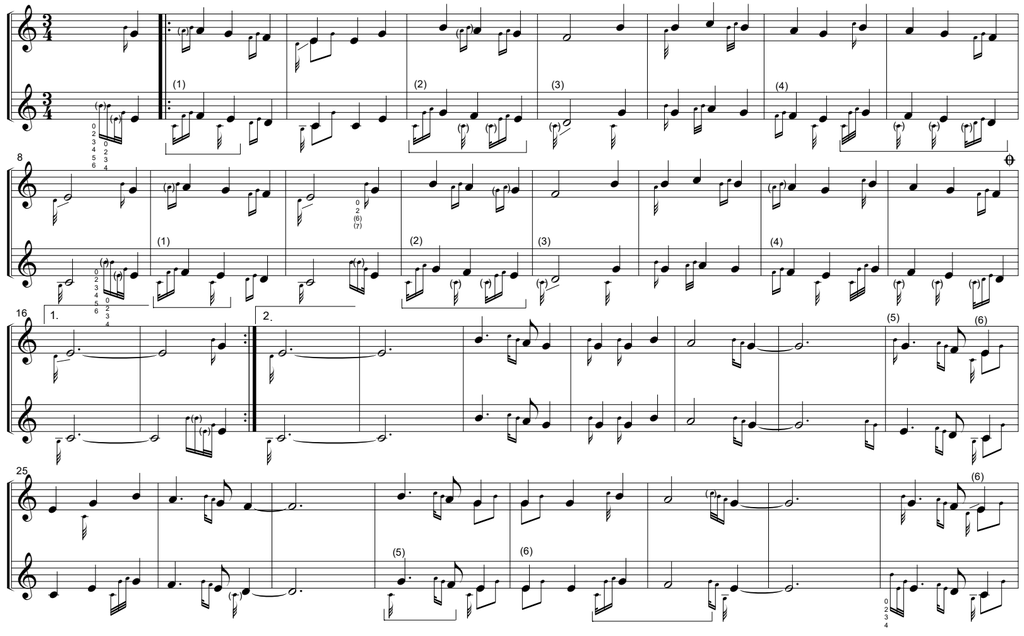




A MIÑA ROSIÑA

Composta por Bernardo del Río

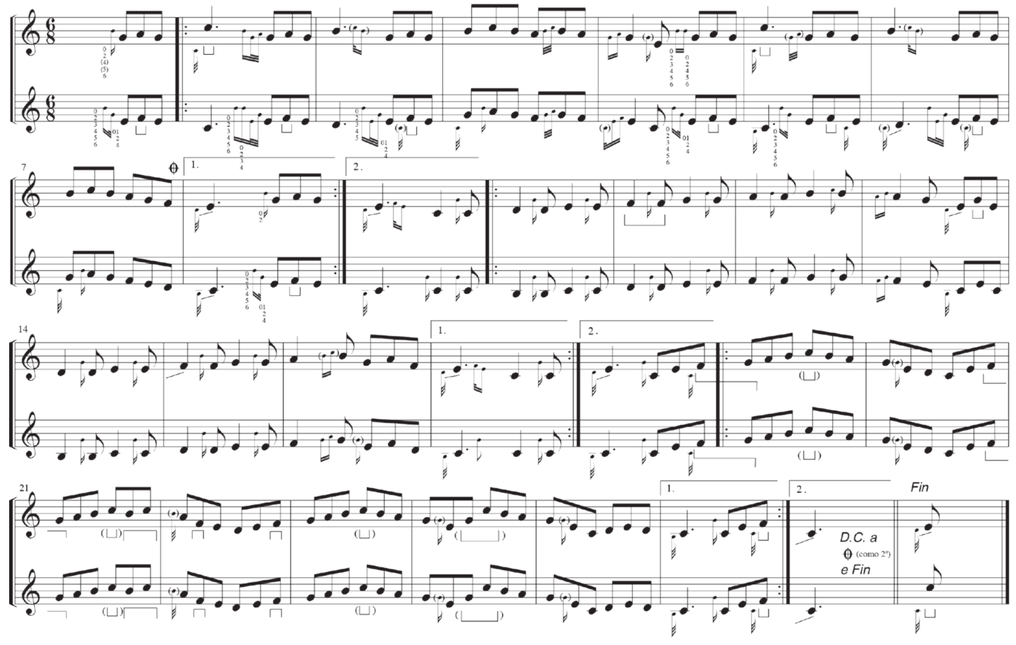
INTÉRPRETE RICARDO PORTELA
TRANSCRICIÓN CARLOS NÚÑEZ



MUIÑEIRA N.º 3

Composta por Ramón González Enríquez

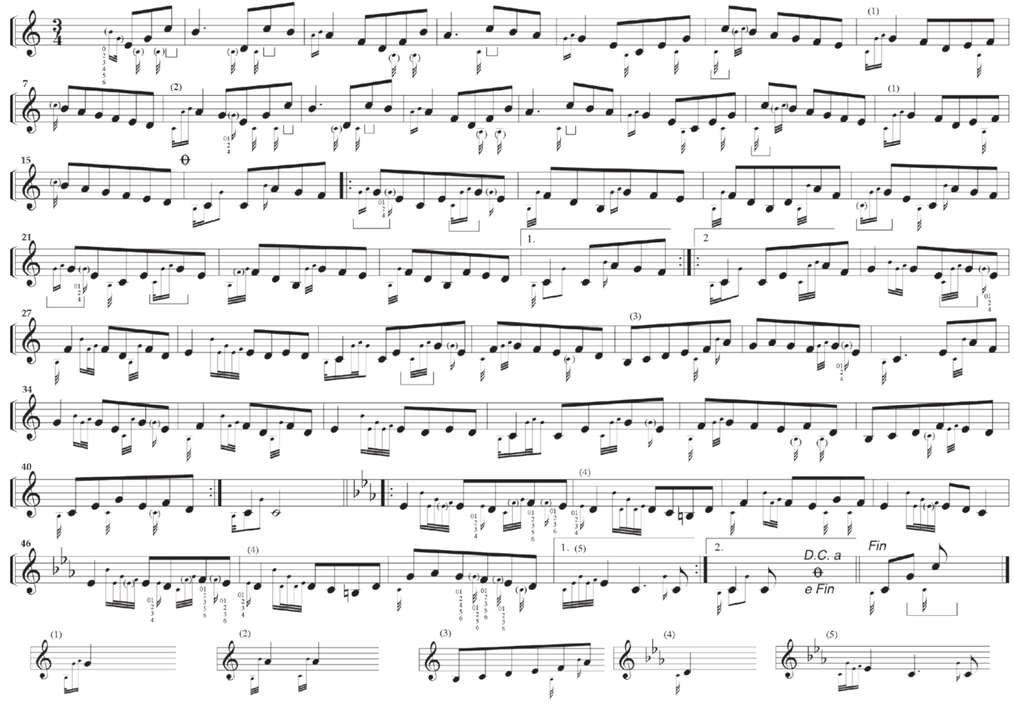
intérprete ricardo portela
transcrición carlos núñez



A LARANXEIRA

Composta por Moxenas / Muxicas

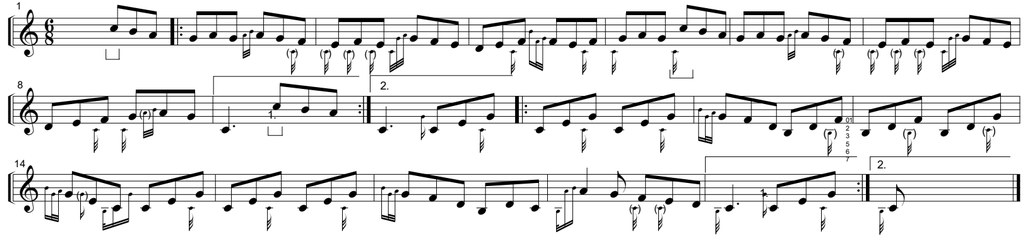
intérprete ricardo portela
transcrición carlos núñez



MUIÑEIRA MARIÑANA

Repertorio de Farruco Paradela
Composta por Mauricio Farto

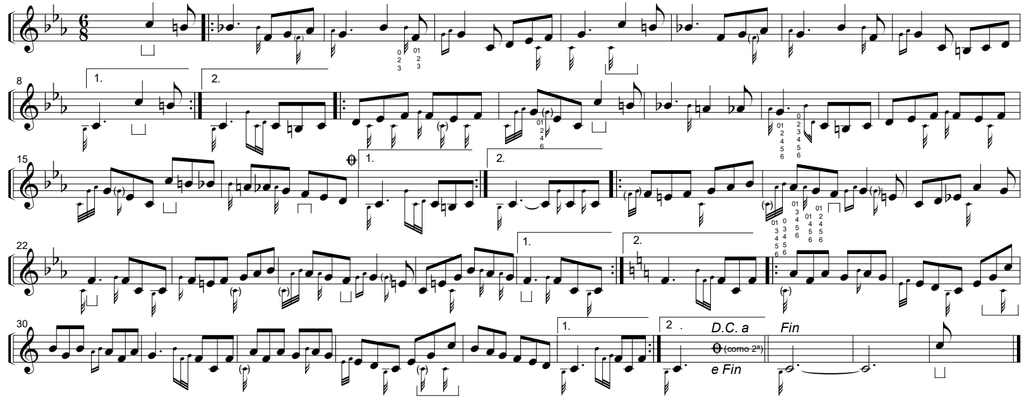
intérprete ricardo portela
transcrición carlos núñez



MUIÑEIRA DO CAUREL

Composta por Xosé Lois Foxo

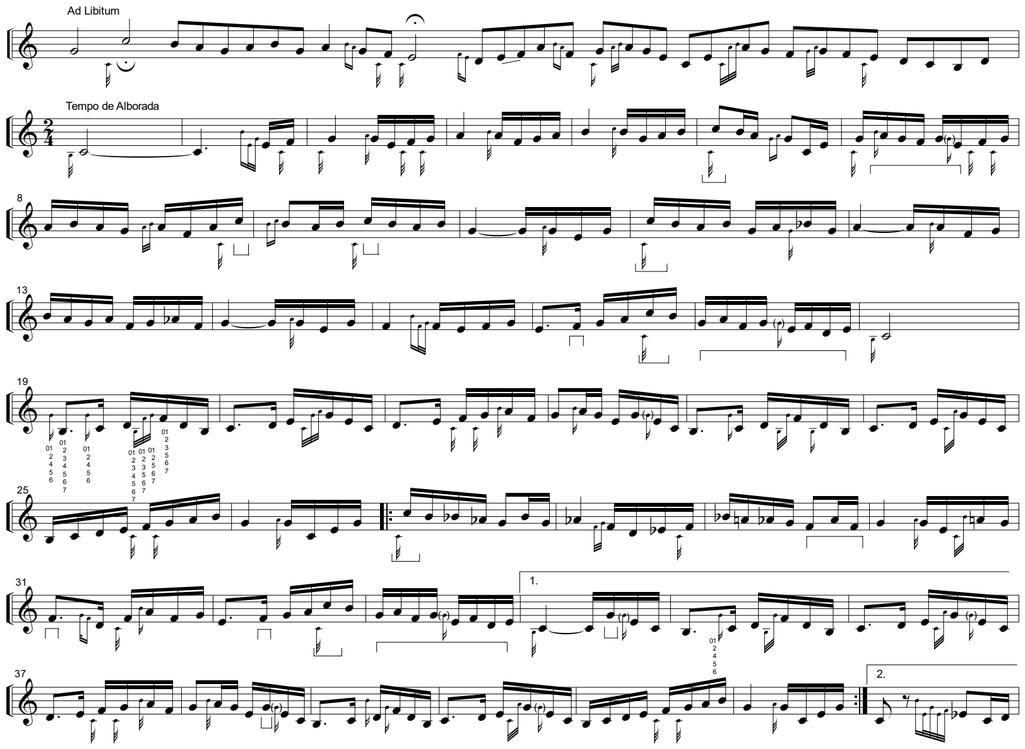
intérprete ricardo portela
transcrición carlos núñez

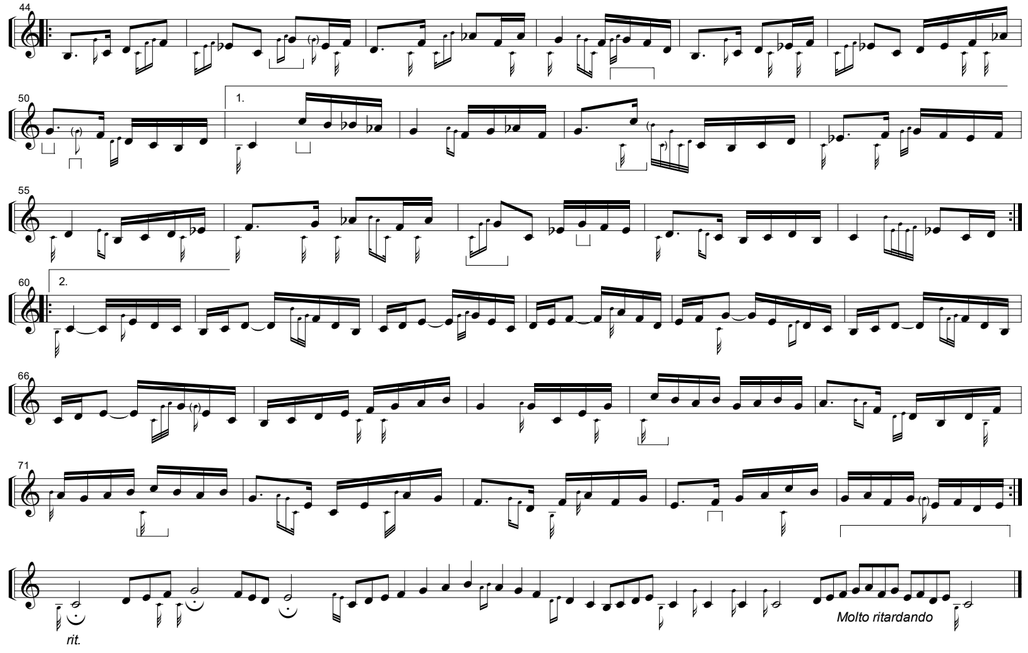


ABRENTE EN CORDOBELAS

Composta por Rogelio de Leonardo Bouza

INTÉRPRETE RICARDO PORTELA
TRANSCRICIÓN CARLOS NÚÑEZ





9 788417 802196